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

Józef Czechowicz

Cena zł 65.—

AKCENT nr 4 (22) 1985

a 4

4 (22) 1985

akcent

literatura i sztuka • *kwartalnik*

A. Łamtiugina: *Spalonka*. Dedecius o Gombrowiczu, Żyliński o Canettim, Krzeszowiec o Dąbrowskiej

akcent

rok VI
nr 4 (22) 1985

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

rok VI
nr 4 (22) 1985

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK, IZABELLA GAWARECKA
TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW
WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)
DOMINIK OPOLSKI, FRANCISZEK PIĄTKOWSKI
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

Redaktor techniczny
Janusz Solecki

Współpraca w dziedzinie plastyki i historii sztuki
Lechosław Lameński

Korekta
Janina Hunek

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

© Copyright 1985 by "Akcent"

SPIS TREŚCI

Asja Łamtiugina: *Spalonka* /7
Stanisław Sadurski: *wiersze* /36
Karl Dedecius: *Parodia totalna. O Witoldzie Gombrowiczu* /39
Krzysztof Guzowski: *wiersze* /50
Leszek Żyliński: *Sumienie słów. O poetyce Eliasa Canettiego* /54
Ezra Pound: *wiersze* /59
Zofia Beszczyńska: *opowiadania* /64
Andrzej K. Waśkiewicz: *Nadzieje Orientacji* /74
Zbigniew Loba: *Skargi trumienne* /84
Marcin Krzeszowiec: *Celina — amans dolorosa* /88
Leszek Kieniewicz: *wiersze* /100
Zdzisław Kłosowski: *opowiadania* /103
Ryszard Kornacki: *wiersze* /109
Jerzy Kandziora: *Czytelnik w poszukiwaniu autora. O dziennikach kreacyjnych Tadeusza Konwickiego* /111
Janusz Olczak: *Piękna w rzeźni* /117
George Mackay Brown: *wiersze* /127

PRZEKROJE

Tadeusz Szkołut: *Film i historia* /132
Franciszek Piątkowski: *Prowokacja w imię wyższych racji* /135
Makary K. Stasiak: *Twórcza przyczynowość* /138
Dorota Mazurek: *„Głowa Orfeusza", czyli romantyzm i intelekt* /140
Waldemar Michalski: *Dom łagodny i pełen wiary* /143
Bohdan Zadura: *„Skok wielkiej śruby obracał sny nierzeczywiste"* /145
Konstanty Pieńkosz: *Bunt mało usprawiedliwiony* /149

FILOZOFIA

Janusz Jusiak: *Pojęcie trwania w filozofii i muzyce* /151

PLASTYKA

Jolanta Ciesielska: *Cyrk, sztuka i rzeczywistość* /164
Monika Szewczyk: *Bractwo św. Łukasza* /167
Lechosław Lameński: *Artysta nieprofesjonalny, czyli krótko o Henryku Długoszu* /172

TEATR

Franciszek Piątkowski: *I w finale — średnio* /174

NOTY

Stefan Kruk: *Wielcy romantycy polscy na scenie lubelskiej w latach 1905-1918* /179

BIBLIOGRAFIA ZAWARTOŚCI „AKCENTU" OD NR 11 DO NR 22

ASJA ŁAMTIUGINA

SPALONKA

Mama. Przykucnięta. Rozpostarte ramiona. Czeka. Czuję, że należy podbiec do niej, objąć za szyję. Ale stoję w miejscu, z rozdziawioną buzią. Patrzę spode łba. Anielka też — jak przystało na siostrę. Korytarz. Drzwi, drzwi, drzwi... Co to jest szpital? Mama czarno-biała. Podnosi się. Moje córeczki... Otępiałe, zawszone, nieprzychylne. A w sali obok wrzeszczy trzecia córka, trzeci wróg, która jak wszyscy wrogowie przyszła na świat we krwi skąpana, a narodziny były jej pierwszą zwycięską walką. Dlaczego nie ma ojca na tym obrazku? Ale pamiętam miejsce na ramieniu, którego dotknął popychając do przodu bezwładny kloc mojego ciała.

Lulka, rozbity termometr, szyba we wzorzystej zasłonce szronu. Lulki nienawidziłam. Lulkę trzeba było nieustannie lulać, żeby Ada, która była w środku nie płakała. O, szczęśliwe niemowlęctwo Ady! Anielka miała tylko jedną pieluchę, a ojciec przyniósł ją ze szpitala zawiniętą w połę swego płaszcza. W grudniu. Trzydziestostopniowy mróz był chlebem powszednim, tyle tylko, że mróz był, a chleba nie było.

Ale Ada jako posażna panna musiała mieć i materacyk w lulce i jakąś poduszkę, bo kiedy popchnęłam lulkę tak, że stanęła dnem do góry, a przerażona mama przywróciła jej właściwą pozycję, zobaczyłam stos piernatów, a Ady ani śladu. Byłam przekonana, że ją zabiłam. Nie ma Ady. Zabiłam ją. I kiedy mama uniosła to wszystko, co wypadło, na samym spodzie ukazała się spokojnie śpiąca siostra. Byłam jej wdzięczna za to, że żyje. I jestem do dziś.

Dwa koty. Młodziutkie. Mój rudy, a Anielki szarobury. Ada nie wiedziała, że ona jedna nie ma kota. Ktoś je zostawił na noc w sieni. Rano były sztywne, zamarznięte. Wyglądały jak z innego świata. Z jakiego — nie wiedziałam. Nasz wielki płacz, choć poruszył serce mamy, nie poruszył niewdzięcznych kocich serc i ojciec wyniósł z domu dwa trupy.

Bajek nie było. Ale coś tam przeczuwałyśmy, bo kogut chyba był z bajki. Kolorowy, wielki i błyszczący, piękny, a jednak prawdziwy. Nazywał się Piet'ka. Kogut — pietuch, a więc Piet'ka. Wczesnowiosenny dzień, słoneczny, już nie tak zajadle zimny, podwórze, a po podwórzu przechadza się Piet'ka i pieje. Pieje zupełnie inaczej, niż przeklęte koguty Okudżawy, kiedy to noc się nie kończy, choć dawno powinna, a miłość się skończyła, choć nie powinna. Ale cóż mogłam

o tym wiedzieć? Chociaż... Kiedy jechaliśmy dalej, bo front wciąż nas doganiał (co to jest front?), kiedy więc jakaś wypożyczona furka uwoziła nas z Limanu, długo biegł za tą furką Piet'ka, z nastroszonymi skrzydłami, a potem stanął i zawrócił jak pies, albo człowiek, gdy nie może dotrzymać kroku miłości. I to jest ostatni obraz z Limanu. Nie ma na nim mamy, ojca, Anielki i Ady, tylko szalony, kolorowy kogut.

Ależ nie, jest jeszcze jeden — krwawy, wstrząsający i bolesny. Obraz Anielki, najpiękniejszej dziewczynki, jaką widzieli tutejsi ludzie, pastelowej jak anioł, która chłopcu z sąsiedztwa odgryza palec. Sądzę, że nie kciuk, nie wskazujący, ani nawet serdeczny. Chyba mały. A może ten czwarty, którego nazwy nie pamiętam.

Musimy uciekać. W górze samolot, a my na moście. Ojciec niesie Anielkę, ja przebieram nogami ściskając dłoń ojca. W moście jest dziura, w którą naturalnie wpadam. Kiedy to było? Gdzie? Nie pamiętam. Jeśli gdzieś w okolicy ukryła się choć jedna dziura, zawsze byłam w jej pobliżu i zawsze w nią wpadałam. Jeśli wokół było płasko i tylko w jednym miejscu coś sterczało z ziemi, zawsze musiałam się o to potknąć. Jeżeli kowal wyrzucił za płot rozgrzaną do czerwoności podkowę, a zrobił to tylko raz i przypadkiem, to zanim ostygła zdążyłam jeszcze przebiec tamtędy boso i na nią nadepnąć. Pamiętam ogromne liście, którymi okładano mi stopę. Zagoiła się bez śladu.

Ale to było później, w miejscu, z którego wyruszyliśmy w długą podróż do Polski. Przedtem było jeszcze wiele podróży w przeciwną stronę. Po drodze jakiś dziwny kołchoz w oczekiwaniu na przyjście Niemców (kto to są Niemcy?) i nikt nie udzielił nam pomocy. A potem zima. Znowu zima.

Jestem goła, a jakiś młody mężczyzna ze skośnymi oczami, pokazuje mi, jak się robi „zeza". Pełno ludzi, pełno skośnych oczu. Umierają, bo są z południa i klimat ich zabija. Skośnookie kobiety dwa razy dziennie chodzą gdzieś z czajnikami z ciepłą wodą. Wracają też z czajnikami, ale pustymi. A mama w kloszowym płaszczu, który bezwstydny wiatr tajgi zarzuca jej na głowę. Pod spodem ma niewiele, bardzo niewiele. A jednak zima jej nie zabiła!

Chuda „Gruba" ciotka i ojciec wyruszają po drzewo. Drzewo jest daleko a wilki głodne jak ludzie. Nie wiadomo, czy wrócą. Wrócili. Gienia — druga ciotka — chora na serce, ma atak malarii. Leży na ziemi przykryta wszystkimi szmatami, jakie udało się zebrać. Wciąż jej zimno. Wciąż dygocze. Chinina to wyraz równie znany, jak chleb. Tyle. Potem na długo zapodziały się gdzieś ciotki. Znów podróżujemy. Jak? Czym? Któż to wie... I jesteśmy w chacie cioci Fiedory. Ciocia jest obca, a przecież jak prawdziwa. Przygarnęła nas pięcioro w swojej jedynej izbie. Od tego czasu (mam już prawie pięć lat) pamiętam wiele obrazów.

Ponura, wilgotna sień, ale w izbie ciepło. Ciepło. I bieleją czyste deski podłogi. Jest duża balia z gorącą wodą, w której kąpiemy się wszystkie trzy naraz. Kawałek gazy, na niej mydło. Pachnące. Ojciec po kąpieli zawija je troskliwie. Na głowie mam strupy. Pod strupami wszy, które z moich włosów uplotą powróz i za ten powróz powloką mnie do rzeki

i utopią. Anielka ma długie warkocze. Ojciec nie pozwala obciąć. Sam myje jej włosy, sam cierpliwie rozczesuje.

Ogromny piec, na którym wszyscy chcą leżeć w dzień a nikt nie chce spać w nocy. W nocy wyłażą pluskwy i zjadają człowieka.

A w piecu... Ach, w piecu stoi wielki sagan. A w saganie coś, co ma konsystencję budyniu i niepowtarzalny, kwaskowaty smak. Robi się to „coś" z żytniej mąki.

To chyba tu, u cioci Fiedory usłyszałam pierwszy raz pieśń o jamszczyku i pierwszy raz zapłakałam bez powodu. A może z żalu nad stepem, głuchym i bezkresnym. Jakbym to ja była stepem. Jakby to we mnie umierał jamszczyk i prosił przyjaciela:

konie odprowadź do domu
żonie zwróć ślubną obrączkę

Wieczór. Lampa naftowa. W szybie dziura, w dziurze poduszka. I wiatr. Wiatr, czy wilk z giętką szyją? Wije się. Wyje. Koziołkuje. Płynie. Przez step. Przeze mnie. Wiatr jest mój. Ja jestem jego. Zachłysnął się. Zadławił. Umarł. I jestem niczyja.

Dorośli piszą. Często mówi się o jakimś Stalinie. Może wyrazi zgodę? A co będzie, jeżeli odmówi? Odmówił. Piszą znowu. Ojciec zdenerwowany. Mama powtarza wciąż, że musi wracać, że wróci choćby nie wiem co, że rodzina już wróciła. Aha, rozumiem chodzi o Polskę, znaczy Polskę.

Anielka to nie Anielka, tylko Angelina. Angiel, czyli anioł. Wszyscy tak mówią i modlą się do jej imienia i urody. Zawsze jesteśmy razem, więc spoglądają i na mnie, i uprzejmie pytają dlaczego nie myję oczu. Rozumiem, że jest to zawoalowany komplement, że niby też mam w sobie coś ładnego — czarne oczy. Na tych obrazkach prawie nie ma Ady. Ciągle ktoś trzyma ją na rękach i tylko nogi są dostępne moim oczom.

Już lato. Wiatr. Chłodny. Ostre słońce co chwila przesłaniają białe, puchate chmury. Dławią mnie łzy. Ale jakieś nowe. Łzy złości. O co? Łzy niezgody. Na co?

Ciocia Fiedora zakisiła kapustę razem z „antonówkami". Jadamy również dynię ugotowaną na mleku. I bliny. Już nie jesteśmy głodni. Jest jesień i pełno rzeczy do jedzenia. Ale znów trzeba jechać. Stalin dwa razy odmówił, a za trzecim razem napisał, żebyśmy już sobie wreszcie pojechali. Jak się tu rozstać z ciocią Fiedorą? Płaczemy, potem siedzimy chwilę w milczeniu, jak to przed podróżą.

Pociąg dłużej i częściej stoi, niż jedzie. Trwa to tygodniami. Na postoju ojciec rozpala ognisko i w małym kociołku gotuje zupę. Pociąg rusza, jak zwykle bez uprzedzenia. Patrzymy przerażone — dogoni, czy nie? Ręce ma zajęte, kociołek gorący. Dogonił. Wskoczył.

Co to jest? Jak na to wejść? Mama, ojciec, siostry zniknęli mi z oczu. Boję się, ale milczę. Próbuję na czworakach — udało się. Polska to

schody. I po to trzeba było jechać tyle czasu?! A potem w dół i w górę, biegiem. Wiele razy w ciągu dnia. Mieszkamy na drugim piętrze. Są dwa pokoje, kuchnia, łazienka — miasto — Szczecin się nazywa. Kilkoro rówieśników. Już mówimy po polsku. Zabawy w okolicach domu, a potem coraz dalej. Zwiedzanie opuszczonych mieszkań, wędrówki po gruzach. Znalazłam porcelanowy talerz — jaki piękny. Dokoła wzorek, a na środku ruda dziewczynka drapie się w głowę. Bo nie umie czytać. Rozumiem ją, ja też nie umiem.

Gramy w klasy na chodniku. Stoję na jednej nodze. I nie mogę podskoczyć. Nie mogę oderwać się od ziemi. Nie mogę opuścić nogi. Nic nie mogę. Mogę tylko patrzeć, jak we śnie. Środkiem ulicy biegnie człowiek. Za nim jacyś ludzie. Gonią go. Przechodnie stanęli, patrzą. Milczą. Wszyscy milczą. Tylko tupot nóg na jezdni. Poleciał kamień, nie trafił, zaturkotał. Człowiek ma białą koszulę, na niej krew. Skąd ta krew? Coś mi każe podnieść wzrok. Jest, widzę miejsce, z którego płynie. To z jego szyi. To z dziury w jego szyi. Człowiek ma otwarte usta, lepkie włosy. Cały jest lepki. Przez moment widzę jego oczy. Gdzie on patrzy? Nie patrz tam! Nie patrz na czarne gwiazdy! Patrz przed siebie, przed siebie, bo się potkniesz! Bo upadniesz! Bo cię zabiją! I już nie słyszę tupotu. Czarne gwiazdy, to tylko szyby w oknach.

Ktoś mówi: poderżnęli Żydowi gardło.

— Kto to jest Żyd?

— Jewriej — odpowiedział ojciec.

— A kto to jest Jewriej?

Mama to, czy nie mama?

Ojciec krzyczy — coś ty zrobiła? Mama też krzyczy, ale bez przekonania. Ojciec nie może sobie znaleźć miejsca. Źle mu gdy stoi, źle, gdy siedzi i kiedy się kładzie. Źle mu w kuchni i w pokoju. I w drugim też. Źle mu w Polsce.

— To sobie jedź — mówi mama.

— Asia, córeczka, pojedziesz ze mną w Rassiju?

— Pojadę.

Ojciec wyciąga walizkę.

— Mamo, co zrobiłaś z warkoczami?

— Zostawiłam u fryzjera.

— To dlatego papa krzyczy?

— Dlatego.

— I co będzie?

— Nic, przyzwyczai się — mówi mama ze śmiechem.

Jemy prawdziwą zupę na prawdziwym mięsie. Smaczna. A żółtka w proszku! Przepadam za tym. A czekolada! Gruba, jak moja pięść, a tak twarda, że tylko ojciec może ją pokroić. A mielonka z puszki, położona na kromkę świeżego chleba!

— Skąd to wszystko, mamo?

— Z „Unrry".

Co to jest „Unrra" nie zapytałam.

Stoję przy oknie. W dole szary bruk. Pada szary deszcz. Płynie szary tramwaj. Mama śpiewa o babuleńce i psotnym koziołeczku. Zaraz będzie:

wyszedł koziołeczek
na rozstajne drogi
zjadły go tam wilki
zostawiły rogi

i Ada rozpłacze się. Ada ma koziołeczka, a ja step i jamszczyka. Tak to już widocznie jest, że każdy ma swój płacz. W dole woda. Pusty tramwaj. Na ulicy nie ma ani jednego człowieka. Stoję przy oknie. Jestem niczyja.

Ufam dorosłym. Każdy może mnie wziąć za rękę i zaprowadzić dokąd chce. Dorosłych się nie boję. Z wyjątkiem matrosów. Podchodzi do nas obcy mężczyzna. Częstuje cukierkami, obiecuje coś pokazać — niedaleko. Idziemy. Mężczyzna rozpina spodnie. Pierwszy niepokój, że z dorosłymi może być coś nie tak. Uciekamy. Jak najdalej. Jak najszybciej.

Na klatce schodowej pojawia się człowiek. Ogromny, purpurowy, wyłupiasty. Na głowie charakterystyczne nakrycie.

— O Boże, matros.

Chwieje się, zatacza. Uciekać na górę, do mamy, do ojca! I znowu nie mogę się ruszyć. Jestem zrośnięta z kamienną podłogą — sama jestem kamienna. Matros wolno, wolniutko płynie w moją stronę, otwiera usta jak ryba i mówi coś bez dźwięku. Co on mówi? Czego chce? Jeśli nie zrozumiem — przepadłam, pójdę na dno, jak kamień. I nagle zrozumiałam: dozorca gdzie? Samymi oczami pokazuję w lewo, na drzwi. Matros opornie, jak w gęstej cieczy przebierając grubymi kończynami, zmienia kierunek. Przepływa koło mojego nosa, a za nim, niczym smuga za statkiem, ciągnie się zapach alkoholu. I wtedy w drzwiach z ulicy ukazuje się następny matros — sprężysty, foremny, czysty i robi w prawo zwrot. Potem następny, identyczny. I siedmiu takich znika w drzwiach dozorcy, jak w paszczy wieloryba.

Niby wszystko w porządku, a jednak...

— Gdzie się gapisz? — szturcha mnie Anielka.

— Nigdzie.

I już jestem na ziemi, wyskoczyłam z jamy, w którą się zapadłam, a która jest... No właśnie — gdzie? We mnie chyba. A więc są dwa światy — jeden wokół mnie, a drugi we mnie. W tym drugim jestem sama ze swoimi myślami i z tym przykrym uczuciem odbierającym smak czekoladzie.

Wracamy do domu. Mama karmi Adę. Ma zaciętą, niemiłą twarz. Ojciec, który mało mówi, mówi dużo. Jak zwykle po rosyjsko-polsku. I ten przykry zapach... Skąd go znam? Dziwne oczy ma ojciec. Jakby swoje wymienił na podobne, jakby wstawił sobie cudze oczy. Mówi, że jest niepotrzebny, obcy, a „Rassija mat' radnaja" daleko, na końcu świata. Mama rzuca sakramentalne „to sobie jedź".

— Ale zabieru Asiu — odgraża się ojciec.

— To sobie bierz — odpowiada mama.
— Asia, córeczka, chcesz?
O, jak dobrze, jak błogo... Wszystkich zostawi, a mnie, mnie jedną zabierze. Nie jestem niczyja. I raptem wiem, przypomniałam: tak pachniał matros, wtedy na schodach. Ojciec jest pijany. Chcę uciec i nie mam dokąd. Nie, nieprawda, mam przecież swoją jamę. Ojciec zdejmuje z szafy walizkę. Wiem, co będzie dalej. Wiem, że nie pojedzie do Rosji, a walizka wróci niepostrzeżenie na miejsce.
— Gdzie znów się gapisz? — pyta Anielka. — Chodź spać.
Spojrzałam na siostrę. Pomyślałam, że ona też ma swoją jamę. I nigdy z niej nie wychodzi.

Chcę przejść przez jezdnię. Czekam, bo nadjeżdża samochód — ciężarowy, z odkrytą platformą, na której rzędami siedzą popiersia. Upchane są tak ciasno, że nie mieści się między nimi nawet spojrzenie. Śpiewają. Samochód bierze ostry zakręt, gwałtownie hamuje i nagle z suchym trzaskiem pęka powietrze. I widzę, jak z otwartego na oścież nieba wypadają ogromne ptaki w jednakowych mundurach, z jednakowo podgolonymi karkami. Spadają rzędami i rozsypują się na chodniku. Ale jeden leci wprost na mnie. Usuwam się za latarnię i zaciskam powieki. Coś nieprzyjemnie plasnęło i spadło pod moje nogi. Otwieram oczy. Na wprost mnie stoi samochód. Platforma jest zupełnie pusta. Brakuje bocznej burty. A ziemia roi się od głów, rąk i nóg, drga, podskakuje, wymiotuje, pluje krwią, zębami, guzikami. Próbuję wydostać się spośród tych strasznych ciał, ale nie wiem jak to zrobić. Jak wyjść, żeby nikogo nie podeptać, nie potknąć się, nie powalać krwią? Jak? Krzyczę z całych sił i nic, żadnego dźwięku. Próbuję jeszcze raz i znów nie słyszę swego głosu. Nadbiegają ludzie. Więc są jeszcze na świecie żywi ludzie? Więc nie zostałam sama, przylepiona do latarni? I już nadjeżdżają wojskowe samochody. Sanitariusze, nosze. Zbierają rannych i zabitych. Odjeżdżają. jakiś chłopak powiedział: ale Ruskie pospadali! Odrywam się od latarni. Na trzęsących się nogach wracam do domu.

Ni z tego, ni z owego jesteśmy w Szczecinku. Nie w Szczecinie, a w Szczecinku. Ada jest chora. Mama bez przerwy płacze. Nie ma ratunku — zapalenie płuc. Ojciec ponury i zesztywniały mówi: Ada będzie żyła. I wychodzi z domu. Wraca z jakimś panem. Ten pan to lekarz. Trzęsie się i powtarza w kółko, że go posadzą, że musi rozliczyć się z każdej ampułki. Ojciec otwiera kaburę rewolweru, a lekarz walizkę. Robi zastrzyk, mówi, że przyjdzie znów wieczorem.
Ojciec siedzi przy łóżeczku Ady. Mija wiele czasu. Nikt nic nie mówi. Mama ma głębokie, czarne doły pod oczami, jak kałuże. Kiedy się przelewają — robią się nowe. Wtem okrzyk ojca.
— Ada, Adulka... córeczka...
Ada poruszyła się, otworzyła oczy. Ojciec patrzy na mamę.
— Mówiłem, że będzie żyła?
Mama, czarna i biała, jak wtedy w szpitalu pyta:
— Co to było? Co on jej dał?
— Penicylinę — odpowiada ojciec.
Jakie to śmieszne zapomnieć jak się chodzi. Ada wyzdrowiała, ale nie

umie chodzić. Więc Anielka i ja uczymy ją podtrzymując z obu stron pod ręce.

Ojciec jest w pracy, a w domu buszują Cyganki. Zaglądają do szafy, do szuflad, dotykają wszystkiego, śmieją się, a nawet tańczą. Jak kolorowo jest w naszym domu! Mama częstuje herbatą i ciastkami. Daje im jakieś drobiazgi i zaprasza za kilka dni. A gdy wyszły prosi, żeby nie mówić ojcu.
— Dlaczego?
— Ludzie nie lubią Cyganów.
— Dlaczego?
— Trochę się ich boją...
— Dlaczego?
Tego to już mama nie wie.
Lubię Cyganów i trochę się ich boję. Dlaczego?

Przyszli goście. Zjedli, posiedzieli i poszli sobie. Na stole resztki jedzenia, brudne naczynia, niedopałki. Mama kładzie spać Adę. Ojciec siedzi przy stole i mruczy coś pod nosem. Nadstawiam uszu — już to gdzieś słyszałam, dawno i daleko stąd:

burza mgłami niebo kryje
wicher śnieżne kłęby gna
to jak dziki zwierz zawyje
to jak małe dziecię łka...

Naturalnie po rosyjsku. To o wilku. Dziki zwierz, który wyje, może być tylko wilkiem. Jest i wicher. Wszystko się zgadza, przecież wicher i wilk to prawie to samo.
— Co śpiewałeś, papa?
— Puszkina.
— Co to jet Puszkin?
— Poeta.
— Człowiek?
— Człowiek, ale i coś więcej...
— Poeci śpiewają?
— Nie, tworzą wiersze.
— Jak tworzą?
— No... rodzą.
— Jak rodzą?
— W sercu rodzą.
— Papa, ja nie rozumiem.
— Wiersze rodzą się w sercu, a wychodzą z głowy.
— Czy to boli?
— Co?
— No, jak wychodzą te wiersze...
— Boli, pewnie, że boli.
— To dlatego wiersze są smutne?
— Dlatego.
— Ty też jesteś smutny.

— Ech, córeczka, kiedyś wszystko pajmiosz...

Biorę ze stołu butelkę z oranżadą i wypijam duży łyk. Co to? Piecze, pali... śmierdzi.

— Zostaw! — woła ojciec.

Za późno — już połknęłam.

— Coś ty zrobiła, córeczka...

Ojciec wyciąga rękę po butelkę, a ja nie wiadomo czemu, robię krok do tyłu. Ojciec wstaje z krzesła — ja się cofam. I chce mi się śmiać. Śmieję się, pękam ze śmiechu. To od tego biegania w kółko kręcą się meble i ściany? I dęba staje podłoga? Lecę, lecę... spadam z podłogi. Leżę. A nade mną biały samolot kiwa skrzydłami. Spadnie? Niech sobie spada — chce mi się spać. Zamykam oczy. Jeszcze słyszę, jak ojciec mówi — upiła się. Jeszcze czuję, jak bierze mnie na ręce i kładzie na łóżko. I razem z łóżkiem lecę w głęboki dół.

Mama woła — dzieci wstawajcie!

Leżę i myślę sobie: po co wstawać? Po co codziennie wstawać?

Ulicą rzadko przejeżdżają samochody. Gramy więc w piłkę na środku jezdni, bo zawsze zdążymy na czas z niej uciec. Jest zmierzch. Nikomu nie mówiłam, że bardzo lubię tę łagodną porę — już nie dzień, a jeszcze nie wieczór. Domy, drzewa, kamienie są znużone jak po przesileniu. Nie ma w nich mocy, ale wszystko zmierza ku lepszemu. W przygaszonym powietrzu dzieci wyglądają jak żywe, kolorowe plamy. Stopniowo rodzi się we mnie podejrzenie, że to już kiedyś było, że jest to fragment minionego zdarzenia, że wiem co będzie dalej. Zaraz Anielka odwróci się i odrzuci za siebie warkocz. Odrzuciła. Teraz mały Boguś sięgnie do kieszonki i wyciągnie ptasie piórko. Wyciągnął. Za chwilę nadjedzie ciężarowy samochód, a kierowca w kraciastej koszuli pogrozi mi pięścią. Słychać warkot silnika. W wylocie ulicy pokazuje się samochód. Jest coraz bliżej, zaraz mnie minie, a kierowca wciąż trzyma dłonie na kierownicy. Wpadam w panikę — jeżeli nie wypełni się wszystko do końca, to przepadło, przerwie się, rozpadnie i nigdy nie połączę w sobie tych różnych tajemniczych światów, czasów, zdarzonych i niezdarzonych zdarzeń. I w owej ostatniej (ach, cóż byśmy bez niej zrobili, iluż klęsk doświadczalibyśmy na każdym kroku!) chwili zdaję sobie sprawę, że teraz moja kolej, mój „ruch". Szybko wyciągam rękę i macham nią w dół i w górę. Z kabiny kierowcy wyskakuje pięść otulona kraciastym mankietem. Patrzę na tył oddalającego się samochodu. Zniknął. Znów jestem w normalnym świecie. Ale gdzie byłam przed chwilą? Co to za świat?

Jaki cichy jest pan Franciszek. Zawsze w granatowym ubraniu, zawsze blady, zawsze w fotelu. Nie wiem, czy jest wysoki, czy niski. Chyba średni. Przez chwilę trzyma rękę na mojej głowie i ja też robię się cicha. Pan Franciszek mnie lubi, choć nigdy o tym nie mówi. Ja też lubię pana Franciszka. Coś mnie do niego ciągnie, jak do ciepłego pieca. Czy ciągnie mnie, bo go lubię? Czy lubię go, bo coś mnie ciągnie? A może dlatego go lubię, że on mnie lubi? A może on lubi mnie dlatego, że ja go lubię?

Pan Franciszek jest naszym sąsiadem. Zaglądam do niego, ale nie-

często, żebyśmy sobie nie obrzydli. Zauważyłam, że ludzie, gdy się ich często widuje, nie są już tak uprzejmi, jak wtedy, gdy się ich widywało rzadko. Ale za to myślę o panu Franciszku codziennie, a czasem nawet mi się śni. Myśleć wolno, bo czy można obrzydnąć od samego myślenia? Może tak, a może nie. Chciałabym na każde pytanie znać jedną tylko odpowiedź, ale takich pytań jest mało. Najczęściej nie można odpowiedzieć „tak" albo „nie". Najczęściej jest „może tak, a może nie".

Wlazł mi do ucha robak. Długi, z mnóstwem obrzydliwych nóg. Krzyczę: wyciągnijcie mi go, wyciągnijcie! Ojciec biegnie po lekarza. Pani w białym fartuchu zagląda mi do ucha, potem do drugiego.

— Czujesz, że on tam siedzi?

— Nie czuję, ale wiem.

— Skąd wiesz? Widziałaś go?

— Nie, bo on wszedł, jak jeszcze spałam.

— Brzydzisz się robaków?

— Bardzo.

Lekarka kiwa głową, a rodzice przepraszają, że niepotrzebnie ją wezwali.

Mama trzyma Adę na kolanach i mówi:

nie miała Kasieńka
ojca ani matki
jeno miała oczy
jak lśniące blawatki
usta jak dwie wiśnie
liczka jak dwie zorze
i służyła biedna Kasia
we królewskim dworze

i tak dalej, i dalej, aż królewicz pomylił się, wziął Kasię za jelenia, bo mu się „migła przez zieleń" i strzałą, która „śmignęła"

trafił Kasię w pierś lewą
i upadła pod drzewo
krwią się świeżą zalała

ale ona nie chce ani doktora, ani klejnotów, ani innych skarbów, tylko, żeby królewicz ją całował:

jeno całuj mnie całuj
królewiczu sokole

— Jaki poeta to urodził?

— Rydel.

— Mamo, zaśpiewaj lepiej jamszczyka.

Mama śpiewa, a ja płaczę, płaczę, płaczę... Trochę dla siebie, a trochę dla mamy i sióstr, żeby im nie sprawić zawodu.

Mama odprowadza mnie do szkoły, a potem zostaję sama. Sama, choć wokół pełno dziewcząt i chłopców. Tak ich dużo, chyba nigdy się nie przyzwyczaję...

Nauczycielka nie umie wymówić mego nazwiska, nad imieniem wydziwia („w ogóle takiego nie ma"). Nie podoba mi się dziewczynka, z którą mam siedzieć. Nic mi się nie podoba, jak ojcu. I chcę do domu, jak ojciec do swojej Rosji.

Nazajutrz na przerwie jakaś starsza uczennica z rozmachem wali mnie w twarz, a potem pięściami po głowie.

— Za to, że nie chciałaś siedzieć z moją siostrą.

Uciekam do szatni. Jest mi wstyd. Dlaczego? To przecież ona powinna się wstydzić, a nie ja. A tymczasem ona chodzi po korytarzu, jak gdyby nigdy nic, a ja stoję wciśnięta w kąt i palę się ze wstydu. Och, spalić się jak nasza choinka na Boże Narodzenie (zostały gołe badyle). Och, spalić się, żeby zostały gołe kości!

Dzwonek wywlókł mnie z szatni trochę tylko nadpaloną i zaprowadził do klasy.

Trwa lekcja. Wtem otwierają się drzwi i widzę swego ojca. W długiej pelerynie wydaje się być ogromny. Tłumaczy nauczycielce, że jego córeczka nie zabrała drugiego śniadania i że on je właśnie przyniósł. Siedzę w ławce jak nieżywa i mam absurdalną nadzieję, że jeśli się nie odezwę i nie wstanę, to dzieci nie zorientują się, że ten bezceremonialny mężczyzna, który mówi po rosyjsku, czasem tylko wtrącając okaleczone polskie słowo, jest moim ojcem. Niestety, ojciec podchodzi do mojej ławki, kładzie śniadanie i wychodzi. I znów nie umarłam ze wstydu, choć bardzo tego pragnęłam.

Wszyscy w klasie noszą medaliki albo krzyżyki. Ja jedna nie. Więc kupuję sobie medalik z łańcuszkiem i wieszam na szyi. Mama natychmiast to spostrzega i każe zdjąć.

— Nie wygłupiaj się, nie możesz tego nosić.
— Dlaczego?
— Jesteś przecież niechrzczona.
— To mnie ochrzcij.
— Ochrzcisz się sama jak dorośniesz i dalej będziesz tego chciała.
— A Anielka i Ada?
— Co?
— Są ochrzczone?
— Nie.
— Dlaczego?
— Jesteśmy ateistami.
— Co to znaczy?
— Jak będziesz większa, to zrozumiesz.
— To dlatego nie chodzimy do kościoła?
— Dlatego.

O, jak dobrze byłoby nie być ateistą, chodzić do kościoła, robić to, co wszyscy, nazywać się tak, jak wszyscy. Jak dobrze byłoby niczym, ale to zupełnie niczym nie różnić się od innych dzieci!

Czytam na głos gazety, a za słuchaczki mam Anielkę i Adę. Nie rozumiem tego, co czytam, ale wierzę w każde słowo, bo jest drukowane.

Mama podaje mi książkę. Pierwszy raz dostaję coś, co nie służy ani do jedzenia, ani do ubrania. Książka ma sztywną, kolorową okładkę. Pachnie świeżą farbą. Na ilustracjach pełno myszy. Czytam. Potem boję się zasnąć, bo nocą ze szczelin i zakamarków wyjdą myszy, zaciągną mnie do swojego świata, postawią przed obliczem swojej królowej i nigdy już nie wyjdę spod podłogi.

Mama patrzy na mnie jakoś niepewnie, Anielka natomiast z nieukrywanym zainteresowaniem.

— Co się stało?
— Pan Franciszek...
— Co?
— Umarł.

Umarł. Umarł umarł umarł umarł. Pan Franciszek umarł. Umarł. Nie, nie rozumiem. To znaczy rozumiem — umarł. Nic mi nie jest. Rozumiem. Nie rozumiem. Cisza. Komuś zaburczało w brzuchu i dalej cisza. Odnoszę wrażenie, że czekają na to, co powiem, jak się zachowam. I czuję, że w takiej sytuacji należy dać wyraz rozpaczy. Rzucam więc teczkę, chowam twarz w dłonie i łkając usiłuję doprowadzić się do łez. Nic z tego — nie płyną. Łkam coraz głośniej, ale wciąż bezskutecznie. Ogarnia mnie strach, że zostanę zdemaskowana, że wyda się, iż robię rzecz okropną — jakieś widowisko na temat śmierci pana Franciszka. A coś mnie ostrzega, że skoro śmierć jest prawdziwa, to i rozpacz musi być prawdziwa. Mama poklepuje mnie, co ma stanowić pociechę, a ja zaciskam mocno palce, żeby nie odsłonić twarzy, na której nie ma ani jednej łzy. Scena niebezpiecznie się przedłuża. I chyba strach powoduje, że zaczynam się trząść, wibrować, dygotać histerycznie.

Polały się łzy. Jestem uratowana.

No i nie zawiodłam oczekiwań.

Niedaleko jest kaplica, a w niej pan Franciszek. Nie jestem sama: co chwila ktoś wchodzi i wychodzi.

Najpierw zdumienie, że pan Franciszek nie siedzi, tylko leży i do tego jest bardzo długi. Wpatruję się w jego twarz. Czekam na jakiś znak wskazujący, że wie o mojej obecności. Nic. Twarz jest nieruchoma. Jak kamień — pomyślałam, ale zaraz się zreflektowałam, że nie jak kamień, bo w kamieniach jest zawsze coś żywego, co przyjmują w siebie z ziemi, trawy, drzew, słońca i ludzi. Nie jak kamień — jak dwa zamarznięte koty.

Kładę dłoń na czole pana Franciszka. Trzymam chwilę. Dalej nic. Ciepło zostało w mojej ręce, pan Franciszek go nie przyjął. Więc to jest śmierć. Ale dalej coś mnie do niego ciągnie, jak wtedy, gdy był żywy. Coś, co nie umarło razem z nim. Co było wtedy i jest teraz. A może to... śmierć? Może miał ją w sobie cały czas i ona właśnie była tą „ciągnącą" siłą?

— Panie Franciszku, kto mnie teraz będzie lubił?

Nic. Żadnego znaku. Jakby mu to było obojętne.

Jesteśmy spóźnieni. Ktoś otworzył drzwi i wtedy z przeciwległej ściany ruszyła na nas ogromna, żelazna lokomotywa. Krzyknęłam, a Ada zaszlochała na całe gardło. Tymczasem lokomotywa pojechała gdzieś w bok, ciągnąc za sobą wszystkie wagony. I zniknęła. Zapaliło się światło. Zobaczyłam pełno krzeseł, na każdym siedział człowiek i patrzył na białe prześcieradło. My też usiedliśmy. Zgasło światło i przeczytałam napis: „Zakazane piosenki".

Ogródek z furtką. W głębi jasna, jednopiętrowa willa, do której prowadzi wyłożony płytkami chodnik. Do domu wchodzi się po kilku stopniach, przez dużą, przezroczystą werandę. Mama i ojciec zajęci są wnoszeniem, stawianiem, zdejmowaniem, a my biegamy dokoła domu. Okazuje się, że ogródek otacza go ze wszystkich stron, a chodnik prowadzący od furtki, ma wylot na sąsiednim podwórku. Tam właśnie stoi chuda dziewczynka podobna do nieco rozrośniętego komara. Patrzy na nas, a potem wykrzykuje — Żydówy! Żydówy! — znika w sieni swojego domu.

— Co ona powiedziała? — niepokoi się Ada.

— Ja nie chcę być Żydką — stanowczo stwierdza Anielka.

A w moich oczach, z granitowych kostek, z ciemnych nieprzejrzystych szyb, z bieli, czerwieni i malutkich kropelek wody, układają się czarne gwiazdy i brukowana jezdnia, po której ucieka spocony człowiek z obnażoną, krwawiącą szyją. A za nim lekko bzycząc, ledwie dotykając nogami ziemi, biegnie dziewczyna — komar.

Robi mi się gorąco — w głowę, nogi, ręce, plecy. Jakbym wypełniła się jakąś substancją. Jakbym prócz jamy do zapadania się miała w sobie coś jeszcze — pulsujące, rozkołysane i potężne. Coś, co zaistniało w związku z tą chudą dziewczyną. Jeszcze nie wiem co to takiego, ale kiedy mówię siostrom: nie bójcie się, ja zawsze was obronię — nie mam już wątpliwości, że to nienawiść. Całą sobą nienawidzę Danki Budzik, dziewczyny, która przypomina komara.

Ulica, przy której mieszkamy jest wąska, zabudowana głównie jednopiętrowymi domami, z ogródkiem przed każdym z nich. Zaczyna się niedaleko dworca i prowadzi wprost na jezioro. Naprzeciwko naszego domu stoi obszerny, dwupiętrowy budynek, otoczony płotem. W jednym z górnych okien, ile razy w nie spojrzeć, można zobaczyć starszego pana, który obserwuje nas od rana do wieczora. Robi się nam nieswojo, ilekroć przypomnimy sobie, że on tam jest i patrzy, patrzy, patrzy...

Niebawem mama nawiązała znajomość z niektórymi mieszkańcami dwupiętrowego budynku. Przede wszystkim z krawcową i jej rodzicami. Krawcowa to Frau Emma, jej matka po prostu Frau, a ojciec Herr.

— Mamo, co to za ludzie?

— Zwyczajni, o co ci chodzi?

— Ale dlaczego Frau i Herr?

— Bo to Niemcy.

— Niemcy?! Przed którymi uciekaliśmy? Co ty mówisz, mamo! A dlaczego oni są tutaj, w Polsce?

— Bo tu jest ich dom.

Nie rozumiem, dlaczego Niemcy, którzy nie umieją mówić po polsku, mają swój dom w Polsce.

— To tak, jak z naszym papą? On też nie umie mówić po polsku?

— Nie, wasz ojciec przyjechał... z nami... A oni się tu urodzili.

Niemcy, którzy urodzili się w Polsce! Nic z tego nie rozumiem.

— Podrośniesz, to zrozumiesz.

Chciałabym już zawsze mieszkać w tym domu otoczonym grządkami, kwiatami, drzewami. Za oknem naszego pokoju rośnie grusza, której w księżycowe noce zawdzięczamy własne „kino". Jej cień pada na drzwi pokoju i wtedy można zobaczyć rzeki, lasy, pałace. Ada zobaczyła nawet biegnącego zająca, a ja całe stado wilków. Wymyślamy różne historie patrząc na fantastyczne cienie, aż któraś przestaje się odzywać. Wtedy dwie pozostałe zaczynają mówić ciszej, a najczęściej ta, która jeszcze gada, nie jest świadoma, że obie siostry już śpią, więc gada, gada, aż i sama zaśnie.

Przy wejściowych drzwiach, na lewo, jest łazienka. Ta część domu pozostaje w cieniu, więc łazienka jest zimna i nieprzytulna. Z wyjątkiem dni, kiedy w wysokim, blaszanym pojemniku, przez który przebiegają rury, ojciec rozpala ogień, a do wanny leci gorąca woda, do której wrzucane jesteśmy jak zwykle wszystkie trzy naraz. Ojciec szoruje po kolei swoje córeczki, każdą ubiera we flanelową, nocną koszulę w biało-rudo-czerwone paski i na rękach niesie do łóżka.

Przez okno w kuchni chce wejść do naszego domu wielka jabłoń, której owoców jeszcze nie jedliśmy, ale podoba się nam ich nazwa: złote renety.

Kiedy pod domem Niemców drzemie kucyk zaprzęgnięty do miniaturowej furki, na której stoi blaszana bańka, znak to niewątpliwy, że jest niedziela. Dziwne — żadnej z nas nigdy nie udało się zauważyć, kiedy ten zaprzęg pojawiał się pod domem, żadna z nas nie widziała jak odjeżdżał. Po prostu grzywiasty kucyk był, a potem go nie było.

Naprzeciw drzwi wejściowych jest środkowy pokój. Pokój ten ma tyle okien, że wygląda jakby cały był ze szkła. Stoi w nim czarne, błyszczące pianino, które ojciec kupił niedawno. Rozsuwane drzwi strzegą wstępu do sypialni rodziców, gdzie stoją dwa zrośnięte ze sobą łóżka. W szafie, na najwyższej półce leży rewolwer ojca. Do okna przylepiły się liście jeszcze jednej jabłoni. Powietrze jest mroczne i gęste, jak futro wilka, w które słońce wbija cienkie, złote noże. Cicho. Z daleka dochodzi przytłumione szczeknięcie psa, okrzyki dzieci, zapamiętałe gdakanie kury, która zniosła świeże jajko. Jeśli stąd wyjdę, utracę na zawsze to uczucie błogości, smutku i bezbrzeżnej życzliwości dla wszystkiego, co jest poza mną. I dla siebie samej również. Ach, gdyby można mi było zostać tu na wieki!

— Zostań — podpowiedział mi głos z jamy.

— Ale jak?

— Zwyczajnie.

— Jak?

— Po prostu wychodząc zostaw siebie.

— Mam się rozdwoić?

— Przecież jesteś rozdwojona, a nawet roztrojona. Przypomnij sobie te różne czasy i różne światy...

— A rodzice?

— Będziesz niewidoczna.

— Jak w czapce-niewidce?

— Jak w czapce-niewidce.

Tyłem wycofuję się z pokoju.

— Zostań — mówię. — Ja wychodzę, ale ty zostań.

Potem kładę się na kanapie i zamykam oczy. Chyba się udało — jestem tu i tam.

— Mamo, mamo, zobacz!

— Co się stało?

— Prędko, prędko!

Mama podchodzi do okna.

— No co?

— Nie widzisz?

— Nie.

— Wyszedł na ulicę.

— Kto?

— On. Jeszcze nie widzisz?

— Ten mężczyzna?

— Tak. Nie poznajesz?

— Nie.

— To przecież ten, który nas podgląda.

— Ach tak?

— Widzisz, znowu patrzy.

— No to co, wolno mu.

— Mama, mama, on tu idzie!

Mężczyzna ruszył przed siebie. Nie odrywając oczu od naszego okna, podszedł do furtki.

— Czego on może chcieć?

Ada wspina się po mamie i już bezpiecznie siedzi na jej rękach. Anielka i ja na wszelki wypadek trzymamy się mamy sukienki, a tamten stoi przed furtką, jak stary, przygarbiony pomnik. Patrzymy na siebie przez szybę prosto w oczy — on nam, a my jemu.

— Pójdę do niego — mówi mama. I wychodzi niosąc Adę na rękach. Anielka i ja nie odstępujemy jej ani na krok. Mężczyzna jakoś długo nie może wydobyć z siebie głosu, chrząka, przełyka ślinę, w końcu, jakby bezradnie mówi: guten Tag. Mama odpowiada coś po niemiecku, chwilę rozmawiają, potem gestem zaprasza go do środka. I wszyscy odbywamy majestatyczną procesję po pokojach, kuchni, łazience, a nawet piwnicy. Potem odwiedzamy drzewa i grządki, wreszcie mężczyzna kiwa lekko głową i odchodzi.

— Po co on tu przyszedł?

— Chciał zobaczyć, czy wszystko jest w porządku.

— On się o nas troszczy?

— Nie, nie o nas.

— A o kogo?

— O swój dom.

— Nasz dom jest jego?!

— Nasz, nasz, ale on myśli, że znów będzie jego. I chce, żebyśmy dbali o wszystko.

— Żal mi go.

— Mnie też — mówi mama. — Ale gdybyśmy się tu nie wprowadzili, zrobiłby to kto inny.

Wciąż kłócimy się o to, która pierwsza zajmie miejsce przy pianinie. Najczęściej bębnimy w nie wszystkie naraz. Aż pewnego dnia mama prowadzi nas do szkoły muzycznej. Czarno ubrana pani każe mi usiąść przy fortepianie i zagać coś „ze słuchu". Gram.

— Co to było? — pyta.

— Jak to co? „Kiedy ranne wstają zorze".

Na jej bladej twarzy pojawił się wyraz takiego osłupienia, że zrobiło mi się nieswojo. A potem popatrzyła na mnie z pogardą, co również nie poprawiło mego samopoczucia.

— Ależ dziecko, ty kompletnie nie masz słuchu!

Anielka też zagrała „Kiedy ranne wstają zorze". Nauczycielka odetchnęła z ulgą i od razu zrobiła się łagodniejsza. Nie mogłam zrozumieć dlaczego ten sam utwór wywołał takie różne reakcje.

Ada o niemiłosiernie zakrzywionych małych palcach, co zmniejszało i tak znikome szanse objęcia dostatecznej ilości klawiszy, odpadła do czasu, aż podrośnie. Nauczycielka zgodziła się przyjąć Anielkę. Mama nie mogła chyba pogodzić się z myślą, że tylko jedna z nas będzie pianistką, bo postanowiła spróbować szczęścia u kogo innego. Niziutki pan, z brwiami jak dwa krzaki agrestu, niebywałą ilością dziwnie ponurych włosów, z garbem na lewej łopatce, który przyciągał wzrok, jak samotny pagórek na bezkresnej równinie, oczarował mnie swoim wyglądem i wcale nie zdziwiłam się, gdy powiedział, że będzie mnie uczyć.

W pobliżu naszego domu mieszkają państwo Renke. Mówią czystą polszczyzną i sami są bardzo czyści. Dzieci jest kilkoro. Najstarsza córka przygotowuje się do matury i jest zwolniona z domowych zajęć. Wszyscy pozostali pracują, jak w wielkiej fabryce. Sprzątanie, pranie, gotowanie, podlewanie i pielenie ogrodu, ścinanie trawy dla kaczek i królików, parowanie ziemniaków dla świń, a do tego szkoła i odrabianie lekcji wypełniają szczelnie każdy dzień. W domu nikt nigdy nie podnosi głosu, nie szepcze po kątach, nie chichocze pod stołem. Gdy tam przychodzę, czuję się, jak kamyk wrzucony do środka maszyny, który jest odrzucany przez każdy z obracających się trybów. Żal mi serdecznie dzieci państwa Renke. Jak można nigdy nie grać w piłkę, w berka, w chowanego, w dom, czy przebieranki? Więc pomagam im zrywać trawę, którą napełnia się wielki kosz. Potem w szopie na stole kroi się trawę, kroi, kroi, aż rodzi się zasadnicze pytanie: po co Pan Bóg stworzył kaczki i króliki?

Trudno w to uwierzyć, ale tego roku ani razu nie było zimy i ani razu nie poszłam do szkoły. Jak inaczej wytłumaczyć fakt, że ani jedno, ani drugie, nie zostawiło najmniejszego śladu w mojej pamięci?

Na tyłach domu państwa Renke mieszka rodzina, o której nie mówi się „państwo...", tylko zwyczajnie — „te Bumcyki". Bumcyk to nazwisko, a „te Bumcyki", to nieprzeliczone mnóstwo dzieci w każdym wieku, między którymi czasem trafiają się bliźniaki, co w pewnym sensie może stanowić odpowiedź na pytanie, jak można w tak krótkim czasie dorobić się takiej ilości dzieci od jednej matki. Bumcyki są obszarpane, brudne, kostropate i rozwrzeszczane. Z nimi nigdy się nie bawimy, bo im wystarcza ich własne towarzystwo.

Jestem pod stołem. Ojciec siedzi przy pianinie. Gra i śpiewa:

Och, nie wijcie się
czarne loki
nad moją biedną głową
jestem dzisiaj
chory, bezsilny...

A potem:

na stepach
za dzikim Bajkałem...

słońce wschodzi i zachodzi
a w mojej celi ciągle ciemno
dniem i nocą strażnicy
mojego okna strzegą...

W powietrzu, jak rozpuszczone siwe włosy, wloką się smugi dymu z „Kazbeków". Spod uniesionej serwety widzę błyszczące oficerki ojca, jego szerokie plecy, kawałek ledwie zaróżowionego karku. I dłonie, które dotykają klawiatury. Wiem, że do grania potrzeba dziesięciu palców, a ojciec ma siedem, bo w lewej został mu tylko kciuk i wskazujący. Ale gdyby miał ich jeszcze mniej, to też by grał.

Lubię zapach dymu z papierosów i zapach ogniska, w którym jesienią pali się liście i to wszystko, co grabiami zgarnęło się w jedną kupkę.

Nieopodal (na naszej ulicy wszystko jest nieopodal) stoją resztki domu. Ludzie nazywają je spalonką. Podobno dom się kiedyś spalił, a razem z nim stary ojciec, o którym dzieci zapomniały ratując swój dobytek. W spalonce straszy duch tego spalonego ojca. Już o zmierzchu można go tam zobaczyć, a o północy spalonkę lepiej omijać z daleka.

Uczę się religii. Ksiądz nawet nie podejrzewa, że jego pilna uczennica chodzi na religię w tajemnicy przed rodzicami. Pewnego razu przyznałam się, że jestem niechrzczona.

— A co, chciałabyś się ochrzcić, moje dziecko?

— Tak.

— To bardzo dobrze. Kiedy?

— Zaraz.

— Zaraz to może nie, ale za kilka dni... Przyjdź z rodzicami, to wszystko uzgodnimy.

— Ale ja nie mogę z rodzicami... Oni się nie zgodzą.

— Chcesz się ochrzcić bez ich zgody?

— Tak, proszę księdza.

Ksiądz rozłożył ręce:

— Przykro mi, ale bez zgody nie mogę.

— Jak to? Mam żyć z pierworodnym grzechem? A jeśli umrę niespodziewanie, to nie dostąpię łaski zbawienia — będę na wieki potępiona! Na wieki!

Ksiądz jest zmartwiony równie mocno, jak ja. Potem pyta, czy lubię książki. Odpowiadam, że nie, wciąż mając w pamięci straszną bajkę o myszach.

— Ile masz lat?

— Dziewięć.

— Spróbuj, może to cię zaciekawi.

Odwracam okładkę i czytam: Władysław Reymont — Chłopi.

Łączkę porasta gęsta koniczyna. Można się na niej tarzać, fikać kozły, przyglądać się różowoliliowym pręcikom kwiatów, na których huśtają się opasłe bąki. Można z tych kwiatów upleść wianek — nieodmiennie brzydszy od tego, który uplotła Anielka. Można zejść nieco w dół, gdzie po deszczu robi się kałuża, przykucnąć i podziwiać gładkość zawsze wilgotnych żółtych płatków kaczeńców i przysięgać wierną miłość tym mało wytwornym kwiatkom. Można schwytać w rękę żabę, która w odróżnieniu od jaszczurki nie budzi we mnie wstrętu. Trzeba tylko uważać, żeby się nie uśmiechnąć, bo jeśli żaba policzy zęby, to w ciągu roku przyjdzie na człowieka śmierć. Można leżeć na plecach i gapić się w niebo — w jego nieobjętość i niepojętość. Można na koniec porzucić łączkę i bawić się w chowanego odliczając przedtem:

entliczek pętliczek
czerwony stoliczek
na kogo wypadnie
na tego bęc

albo:

szoł Grieka czieriez rieku
widit Grieka w riekie rak
wsunul Grieka ruku w rieku
wynul ruku w rukie rak

— Czego chcesz?

— Bawić się — odpowiada Danka Budzik.

— My się z tobą nie bawimy. Wynoś się!

— A właśnie, że nie!

Podchodzę do niej z zamiarem zrobienia czegoś wielkiego i strasznego, czegoś na miarę mojej nienawiści. Ale Danka odwraca się na pięcie i umyka. Biegnę za nią. To samo powietrze, które ją unosi tak wysoko i popycha do przodu, mnie stawia opór. Danka okrąża nasz ogródek i przez furtkę wypada na ulicę. I znów zatacza koło. Biegnę i nie bardzo już pamiętam po co. Danka oddala się, ale jednocześnie jest coraz bliżej, słyszę jej oddech za swoimi plecami. Właściwie kto kogo goni? Robię

w tył zwrot — jest, mam ją! Nie, wywinęła się, czmychnęła i znów biegnie, i z każdym krokiem rośnie, i zmniejsza się odległość między nami.

— Jeszcze cię dogonię! — odgrażam się.

Danka Budzik pokazuje cienki język, wykrzywiając i tak już dostatecznie brzydką buzię.

— Anielka, śpisz?

Śpi. Obie śpią. Dlaczego się obudziłam? Chyba przez samoloty. Ile ich leci? Dużo — kilka, a może nawet więcej. Dziwne tylko, że... Czy samoloty mogą stać w powietrzu? Nie, chyba jednak się opuszczają, bo huk jest coraz bliżej. Ciągnę Anielkę za ramię.

— Słyszysz?

— Co, co?

— Samoloty.

Anielka siada na łóżku. Nasłuchuje.

— W głowie masz samoloty — mówi i pada na łóżko zasypiając w locie. Otwieram okno, patrzę w jasne, księżycowe niebo. Chyba odleciały, bo już ich nie słychać. Wracam do łóżka. Znowu są. Ale to przecież nie samoloty. Nigdy nie słyszałam takiego dźwięku. I nagle robi mi się zimno z przerażenia: takiego dźwięku nie ma. A jednak go słyszę. Schodzi i schodzi w dół. Teraz... teraz się załamie, zabraknie mu stopnia, jak klawisza z lewej strony pianina. Nie, nie zabrakło. Przekroczył siebie. I aczy jeszcze niżej — nie buczy, tylko aczy: aaaaaaaaaaaaaa... Naciągam pierzynę na głowę i robię kolejne odkrycie: ten dźwięk wychodzi z mojej głowy, Anielka niechcący powiedziała prawdę. Znów siadam na łóżku. O Boże, urwał się, już go nie ma. Ale nie jest mi ani trochę raźniej. Łaskotliwy niepokój pogłaskał mi stopy i odskoczył. Ośmielony dotknął brzucha i znów odskoczył. Teraz obie łapy przeciągnął przez całe moje ciało. Coś się stanie. Tylko co? Zaczęło się! Szafa, nasza duża, ciężka szafa ruszyła nagle z miejsca i wraz ze ścianą pokoju ucieka, cofa się tylem tak daleko, że już prawie jej nie widać. Przede mną, w dalekiej perspektywie stoi pudełko zapałek. Nie, już nie stoi, biegnie w moją stronę i rośnie, rośnie w oczach. To nie pudełko zapałek, to znowu szafa. Wróciła na swoje miejsce. Spojrzałam na piec, a on jakby tylko na to czekał — zaczął umykać co sił, zrobił się maleńki, jak paznokieć i bardzo zadowolony wrócił do swego kąta, jakby nigdy się z niego nie ruszał. I nagle otrzymałam cios w głowę. I następny. I jeszcze. I jeszcze. I wszystkie uderzenia zlały się w jeden potworny ból.

— Auuu... — wyję. — Auuuuu... — wyję jak wilk.

Zapala się światło. Mama, ojciec i siostry wymachują rękami, podrygują, ruszają ustami — widocznie mówią coś, ale co — nie słyszę — mój krzyk zagłusza wszystko.

— Auuuuu... pomóżcie mi...auuuuuu pomóżcie... dobijcie... tam, tam rewolwer... auu... papa dobij... Ratunku... Ratuuuunkuuu!

I gwałtowne szarpnięcie zgina mnie w pół, przewraca na bok, a potężny skurcz wyrywa wnętrzności.

— Miskę!! — woła mama.

Zwróciłam całe moje życie. I już leżę spokojna, lekka, bezsilna. Jakbym urodziła samą siebie. A przez chwilę myślałam, że rodzę wiersz.

Niebawem atak się powtórzył. Lekarze wzruszają ramionami — jestem zdrowa. Jakiś doktor — staruszek wyraził przypuszczenie, że migreny ustąpią, gdy skończy się we mnie proces dojrzewania.

A więc dojrzewam? Jak pomidory? Czy wszystko, co dojrzewa, cierpi? Czy można uniknąć dojrzewania? Bo jeśli tak, to wolałabym pozostać niedojrzała.

Ach, książki! Książki!

Gdy ktoś pyta czyj to zeszyt, odpowiadam — mój ci jest — jak Danusia, gdy tym wyznaniem wyrwała Zbyszka z objęć śmierci...

— Mamo, czy można z miłości stracić palce?

— Co?

— Papa stracił z miłości?

— A, o to chodzi...

— Bo ja myślałam, że na froncie.

— Na froncie, pewnie, że na froncie.

— Ale z miłości też?

— Też.

Więc ojciec stracił palce na froncie — z miłości.

— Z miłości do ciebie? — upewniam się.

— Chyba tak — uśmiecha się mama.

— I do nas?

— Do was też.

Po kolejnym ataku migreny, do dziesięciu przykazań dopisałam: dobij cierpiącego.

Jakieś niepokojące odgłosy wyrywają nas z łóżek bardzo wcześnie. Biegniemy do rodziców. Po drodze zerkam przez okno w kuchni i widzę kucyka. A więc niedziela. Przytłumiony, ale gniewny głos mamy. Stajemy w drzwiach i wszystkie trzy otwieramy buzie ze zdumienia.

Wysoko pod sufitem, leci porcelanowy dzbanek do kawy, z długim wygiętym dzióbkiem. Jak biały ptak. W rozsuniętych drzwiach sypialni stoi kompletnie ubrany ojciec, a mama ubrana niekompletnie, rozczochrana, z ręką wyciągniętą jak u miotacza, który dopiero co cisnął kulę, stoi w drugim końcu pokoju. Dzbanek opada w dół, prosto w otwartą dłoń ojca. Ojciec pospiesznie stawia go na stół i chwyta się za ucho. Nie wylała się ani jedna kropla z dzbanka pełnego gorącej kawy! Patrzę na zaróżowioną twarz ojca, na jego szklane, obce oczy. No tak, śniadanie będzie byle jakie, obiad będziemy jeść same, mama będzie opryskliwa, za zamkniętych drzwi środkowego pokoju będzie się sączył zapach „Kazbeków", a między „Wychażu adin ja na darogu", a „Riewiela buria dożd szumieł", jeśli się wsłuchać, będzie można usłyszeć straszny, męski płacz naszego ojca...

— Dzieci, wstawajcie!

Mama i ojciec potrząsają nami, wyciągają z łóżek. Pali się światło — przecież to jeszcze noc.

— Prędko, bo nie zdążymy!

Pod drzwiami stoją walizki. Gdzie? Dokąd? Spać... spać...

— Już zapomniałyście? Do Mar.

Ada ani myśli się obudzić. Ojciec ją rozbiera i na nowo ubiera, a ona sobie śpi. A mnie plączą się buty, sznurowadła, rękawy...

W końcu wychodzimy. Trzymam się ręki ojca i idę z zamkniętymi oczami. Oprzytomniałam na chwilę w pociągu, a potem zwaliłam się na sąsiada. Anielka nigdy by sobie na to nie pozwoliła. Kiedy było już jasno i otworzyłam oczy, siedziała wyprostowana, taka, jaką zapamiętałam ją przed zaśnięciem.

— Mamo, co to?

Z obu stron pociągu, jak okiem sięgnąć, sterczą resztki poszarpanych ścian, zwisają kawałki sufitów. Pociąg przesuwa się wolniutko, żeby niczego nie potrącić. Jedziemy, jedziemy, a za oknem ciągle gruzy, gruzy, gruzy. Gdzieś daleko, jak pusty dzwon dynda bezgłośnie ogromny, żółty abażur.

— Mój Boże — wzdycha mama — mój Boże...

— Mamo, to już nie jesteś ateistką?

— Co?... Dlaczego?

— Wzywasz Pana Boga nadaremnie.

— Tak, to prawda, że nadaremnie.

— Mój Boże — powtarzam sobie — mój Boże... I już mam znowu zasnąć, ale mama mówi: wysiadamy, to Wrocław.

Sufit jest pod samym niebem, nie płaski, a półkolisty. Hala dworcowa ciągnie się jak droga przez środek miasta. Ludzie dwoją się i troją i buczą jak pszczoły. Na środku są ławki. Czekamy, aż przyjedzie pociąg, który zawiezie nas do Mar. Obdarty, zarośnięty mężczyzna bez nogi śpiewa:

Warszawo ty moja Warszawo...

Mama wlepiła w niego oczy i zapomniała o nas.

...ja wiem żeś ty dzisiaj nie taka
że krwawe przeżywasz dziś dni

że rozpacz i ból cię przygniata
że muszę nad tobą zapłakać...

— Mamo, jeść!

— Mamo, pić!

— Mamo, siusiu!

(Co z tą Warszawą?)

— To przecież moje miasto — mówi mama. — Tam się urodziłam i wychowałam.

— A ja?

— Urodziłaś się w Grodnie, sama wiesz.

— A gdzie jest moje miasto?

— Co?

— Takiego miasta nie ma?

— Nie ma.

— Mamo, ty jesteś Polką?

— Polką.

— A ja?

— Na razie jesteś dzieckiem — odpowiedziała mama.

Babcia ma wąski nos, wąskie usta i wąską, wysuniętą do przodu brodę. Na głowie nosi szarą chustkę. Babcia boleśnie szczypie.

Ciocia Rózia nie szczypie, ale i tak się jej boimy. Kto by się zresztą nie bał ciotki z wąsami?

„Gruba" ciotka, która na Syberii była chuda, jest wreszcie gruba i jednym okiem patrzy na świat, a drugim na swego Włodusia. Dobrze odżywiony Włoduś ma dwanaście lat i szybko zorientowałam się, że jest najmądrzejszy, najzdolniejszy, najlepszy.

— I najgrubszy — pomyślałam patrząc na niego z dezaprobatą.

Włoduś uświadomił nam, że jesteśmy siksy. Nie wiem co to znaczy, ale podejrzewam najgorsze.

Wujek Józiek — tata Włodusia — na próżno nakłada kapelusz: nie da się ukryć, że synek go przerósł. Wujek podejrzewa, że również i pod innymi względami, więc póki się da, broni się potęgą swego autorytetu. Od poglądów wujka nie ma odwołania. A poglądy są demonstrowane wieczorami na podwórku, pod starym drzewem orzechowym, lub jeśli ciocia Gienia nie czuje się dobrze, w jej pokoju. Ciocia wchodzi do łóżka, a my rozsiadamy się wokół, jemy kolację, dorośli kłócą się, albo śmieją, albo opowiadają. Najczęściej wspominają Pragę, jakieś ulice — Inżynierską, Szwedzką, Stalową, Czynszową... Potem wujek pyta mamę:

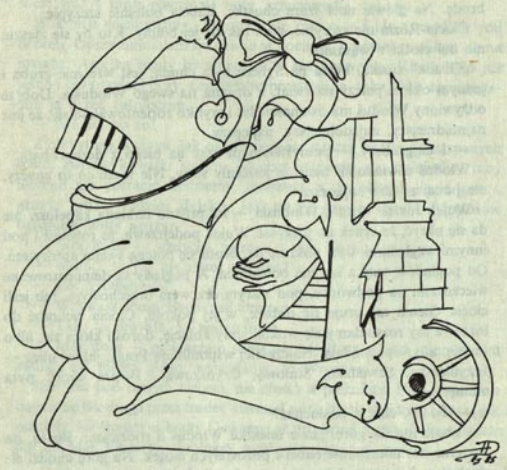
— To co, chcesz posłuchać?

I oboje idą na górę, gdzie mieszka Włoduś z rodzicami. Bo tu, na parterze jest mieszkanie babci i pozostałych ciotek. Na górę chodzi się słuchać radia, ale w tajemnicy przed sąsiadami, którzy swojego radia słuchają w tajemnicy przed nami. Na dole można bez żadnych ceregieli słuchać „kołchoźnika", z którego płyną kujawiaki grane przez kapelę Wesołowskiego. Ich spokojny i jakby wstydliwy smutek otwiera mi serce tak szeroko, że schroniłabym w nim wszystkich ludzi (oczywiście z wyjątkiem Danki Budzik), których nie wiadomo czemu robi mi się nagle żal. Z „kołchoźnika" płynie też głos Wandy Odolskiej na „Fali 49", płyną słowa piosenek, z których wynika, że budujemy wszystko od początku, a zwłaszcza Polskę

w której wszystko
będzie lepsze
w której nowy
będzie ład...

Nie zdążyłyśmy się jeszcze dobrze rozpakować, gdy przyszedł list od ojca, a właściwie dwa: do mamy wierszem, a do nas prozą. Ten do nas był bardzo smutny. O tym, że ojciec stał na peronie, póki nie zniknęło samotne światełko latarni zawieszonej na ostatnim wagonie. Że sam, w środku nocy powlókł się do domu, szukał swoich córeczek i nie mógł

zrozumieć dlaczego ich nie ma. Że za drzwiami w kuchni natknął się na drewnianego zajączka na kółkach — ulubioną zabawkę Adulki — Madulki, płaczącego prawdziwymi łzami. I dalej o tym, jak nas wszystkie kocha — Adę najmniejszą, Anielkę najładniejszą, mnie najmądrzejszą.



Ojciec nie wie, że wcale nie został sam. Przecież ja tam jestem, w sypialni. Jaka szkoda, że nie może mnie zobaczyć!

Niebawem przyszedł następny list, w którym ojciec napisał rzeczowo, że nie może bez nas żyć, a zaraz potem sam się pojawił, zabrał nas do domu i tak skończyły się wakacje. W pociągu myślałam o tym, że wszyscy, nawet babcia, lubią naszego ojca. Ja go też lubię, ale wolałabym, żeby przy obcych w ogóle się nie odzywał, do czasu, aż nauczy się mówić po polsku.

— On się nigdy nie nauczy — mówiła mama do „Grubej" ciotki.

— Dlaczego?

— Bo nie chce.

— Co ty mówisz? — dziwiła się ciotka.

Mam dwie tajemnice: tajemnicę słońca i tajemnicę muzyki. Z pierwszej nie mogę się nikomu zwierzyć, bo każdy powie, że kłamię, choć ja przecież nie umiem kłamać. Ludzie wstają rano, widzą słońce i mają od razu dobry humor. Mówią: jaka ładna pogoda, a jakie piękne słońce,

szkoda się wylegiwać, bo świeci słońce, chodźmy na słońce. W książkach też wszyscy kochają słońce i kiedy komuś jest smutno, to głównie dlatego, że właśnie się schowało. Ale wystarczy, że wiatr rozpędzi chmury, a już się cieszą. Wiem oczywiście co warte jest słońce, ale co mogę poradzić na to, że go nie lubię.

To jest właśnie moja pierwsza tajemnica.

Wieje wiatr. Słońce co chwilę wychodzi zza chmur — ostre, przenikliwe. Jestem brzydka i brudna, zła jak chwast, który wciąż odrasta, choć nie ma z niego żadnego pożytku, gorzka, jak dziki bez (szkoda, że nie jest gorzki!).

Stoję oparta o parapet w kuchni. Chciałabym wszystko zburzyć, podrzeć, pokroić, zrobić coś, czego nie można naprawić, po czym można już tylko umrzeć. Żeby ludzie patrząc na zło, które wyrządziłam odetchnęli z ulgą: dzięki Bogu umarła! Mijają minuty, a może godziny. Nie mam siły się poruszyć. Jabłoń wyciąga zaciśnięte pięści (ile jabłek, tyle pięści) i grozi mi przed nosem. Głupie owocowe drzewo! Rośnie i rośnie, żeby być bliżej słońca, wdzięczy się do niego, rozcapierza gałęzie: patrz, patrz na mnie słoneczko, nie mam nic do ukrycia, tu jeszcze zajrzyj, tu mnie dotknij, tu mnie poliż, tam połaskocz. Tępy pień!

Wchodzi Anielka. Patrzę w jej oczy przejrzyste, jak świeżo umyte okna, w które zagląda słońce. Myślę sobie, no to co, że jesteś moją siostrą? Czy tylko dlatego muszę ciebie kochać?

Mama mówi: ty i ojciec prawie się nie różnicie. Oboje jesteście tacy jesienni...

W kącie ogródka rośnie wielki krzak jaśminu. Między nim, a płotem jest przestrzeń, która w zabawie służy nam za dom. Słońce prawie tam nie dociera, mrok jest ciepły, ciepła i sucha ziemia, a zapach jaśminu coś przypomina — raj, albo coś jeszcze wspanialszego. Wzdłuż płotu siedzą krzaki owocujące białymi, nadętymi kulkami, które pod stopą pękają ze szczęknięciem. Dziewczynki z okolicznych domów, ubrane w długie, białe sukienki, białe skarpety i takież sandałki, z rozpuszczonymi albo misternie ułożonymi włosami, przychodzą do nas po gałązki, na których dyndają białe kulki. Wplatają je w wianki i idą do kościoła, do fotografa, a potem przechadzają się po ulicy, jak małe damy z pocztówek. Nazajutrz nakładają codzienne sukienki, kłócą się, zapominają o Panu Bogu i nikt nie domyśliłby się, że dopiero co przystąpiły do swojej pierwszej, świętej komunii.

Mama rozmawia ze znajomą, a ja się nudzę. Przestępuję z nogi na nogę, szturcham mamę — chodźmy już. Mama posyła mi straszne spojrzenie, a po chwili żegna się ze znajomą.

— Mamo, ta pani ma na imię Maria?

— Zdaje się, że tak. Skąd wiesz?

— Maria pasuje do niej.

— Co to? Zgadujesz imiona, jak Cyganka?

— Zgaduję.

— Zawsze?
— Nie, jak ktoś ma na imię Hilary, to nie zgadnę.

Na naszej ulicy pojawił się obcy chłopak. Starszy ode mnie, z ogoloną głową. Siedzi na kamieniu, patrzy, czasem do mnie zagada. Chyba chciałby się do nas przyłączyć, ale go nie zachęcamy. Więc siedzi i gapi się godzinami.

— Masz — mówi pewnego razu i podaje mi bransoletę utkaną z mnóstwa kolorowych, maleńkich koralików.
— Jaka śliczna!
— Następnym razem przyniosę ci coś lepszego.
— Dziękuję. Masz na imię Józek?
— Kto ci powiedział? — pyta zaniepokojony.
— Nikt.

Józek wzruszył ramionami i poszedł. Co chwila spoglądam na bransoletkę, jak mama w lustro, gdy nałoży korale.

Józek więcej się nie pojawił. Kiedyś usłyszałam, że znów siedzi w poprawczaku.

Budzi nas krzyk ojca i płacz mamy. Ojciec chyba dopiero wrócił, bo jest ubrany, jak wtedy, gdy pod sufitem fruwał dzbanek z kawą, i jak wtedy stoi oparty o framugę drzwi. Ma prawie siną twarz, nieprzytomne, białe oczy, którymi patrzy gdzieś w górę. Prawa ręka, trzymająca rewolwer, zwisa bezwładnie. A mama, to nie mama, tylko rozgniewany Pan Bóg, który poniechał współczucia i sam go też nie potrzebuje. Kto by się zresztą odważył współczuć Panu Bogu?

— Ty tchórzu — mówi mama. — Ty tchórzu.

Smutno mi. Chciałabym powiedzieć o tym całemu światu. Ale powiedzieć się nie da. Może da się wyśpiewać? Chodzę po domu i śpiewam:

na stepach za dzikim Bajkałem
gdzie złota szukają wśród gór
włóczęga swój los przeklinając...

— Nie fałszuj — woła mama.
— Nie fałszuj — dodaje Ada.

Wychodzę do ogródka. Bratki zerkają na mnie spod jabłoni. Pomarańczowe smolinosy na sztywnych łodygach udają, że mnie nie widzą, wciąż obrażone za to, że posadzono je przy płocie. Karłowate, przysadziste drzewo zdolne urodzić dynię, cierpliwie znosi miniaturowość niezliczonej ilości różyczek, które przez pomyłkę obsypują je każdego roku. Drzewo pogodziło się z tym śmiesznym dysonansem, a ja nie. Bolą mnie oczy, ilekroć na nie spojrzę. I myślą sobie, że smutek jest chyba dzieckiem dysonansu.

Cicho, żeby usłyszał mnie najwyżej koperek, zaczynam znowu:

włóczęga swój los przeklinając...

Zza jaśminu wychyla się Anielka.
— Nie fałszuj — prosi z cierpieniem w głosie.

Kończy się lato. Nasze białe w zielone groszki sukienki, w które tak niedawno ubrałyśmy się po raz pierwszy, zestarzały się i poszły w kąt. Frau Emma uszyła nam kraciaste, plisowane spódnice, a mama na szydełku zrobiła włóczkowe berety. Nasze ubrania są prawie jednakowe — różnią się tylko szczegółami. Ale my jesteśmy różne i tylko szczegóły mamy podobne.

Śniło mi się, że napisałam wiersz. Obudziłam się, sen został po tamtej stronie, ale wiersz zabrałam. Powtarzałam go wielokrotnie. Po jakimś czasie zgubiłam słowo, potem następne, aż zostało tylko jedno i to nie na zawsze. Jeżeli z mojej pamięci zniknęło każde słowo tego wiersza, skojarzenie, nastrój, słowem nie zostało z niego nic, to skąd wiem, że był? Że mi się przyśnił? Że umiałam go na pamięć? „Nic" mi się przyśniło? „Nic" umiałam na pamięć? Nie, przyśnił mi się wiersz, umiałam go, a potem zapomniałam. Wszystko zapomniałam? Wszystko. To skąd wiem, że był? Po prostu wiem.

A zatem jest coś silniejszego od pamięci i niepamięci, jakaś jaskrawa, niepojęta siła — świadomość. Jak dobrze, że mam świadomość. Inaczej nie wiedziałabym, że kiedyś we śnie napisałam wiersz.

— Chce mi się pić.
— To się napij.

Wyobrażam sobie moment, kiedy niosę do ust kubek wody. Nie znam nic równie przyjemnego. Ani pierwsze śniadanie, gdy głodna wstaję z łóżka, ani chwila, w której odchodzi ból, nie dadzą się porównać z rozkoszą zaspokajania pragnienia. Odkładam więc tę chwilę, jak długo się da. Tym samym oddalam rozczarowanie, które nieodmiennie towarzyszy odstawianiu pustego kubka.

I kiedy biegnę za Danką Budzik, bo znów wywinęła mi się z rąk i ucieka ulicą, wprost na jezioro, nie odróżniam nienawiści od pragnienia i jej spełnienie chciałabym odwlec, jak moment przytknięcia ust do kubka.

— Nie daj się, nie daj się złapać — powtarzam w myślach, w nadziei, że ją zaczaruję. To, że przecież sama mogłabym zwolnić tempo tego pościgu, nie przychodzi mi nawet do głowy. W mojej nienawiści nie ma miejsca na oszustwo. Pragnienie zemsty i pragnienie wypicia całego jeziora, nie są jednak tym samym.

W naszym życiu nastąpiła zamiana, a nie zmiana. Zdarzenia stały się codziennością, a codzienność zdarza się tylko od czasu do czasu. Mówiąc krótko — do niedawna ojciec rzadko był pijany, a teraz rzadko jest trzeźwy. Trzeźwy ojciec to zdarzenie, a pijany to codzienność.

Wszystkie niemal wieczory spędza przy pianinie, w dymie papierosów, pośród narkotycznych pieśni i płaczu. Czasem wraca dopiero nocą. Wtedy sąsiedzi i przechodnie nie widzą, jak zmierza do domu, ledwie trzymając się na nogach.

Obudziłam się w środku nocy. Och, żeby tylko nie atak! Ale nie, w głowie cicho, słyszę to tylko, co dzieje się poza nią. Co mnie obudziło? Jakiś szept. Anielka? Nie, śpi. Ada też oddycha równomiernie. Mama? Tak. Ale mama jest w sypialni, jak mogę słyszeć? A jednak słyszę. Wreszcie zrozumiałam — słyszę ja, która tam jestem.

— Zabij się, zabij, wszystko mi jedno.

Wyskakuję z pościeli.

— Nie! Papa, nie! Niee!!!

Zanim nacisnęłam klamkę, padł strzał.

Stoję i krzyczę. Krzyczy Ada, choć nie wie dlaczego. Anielka dygocze tak gwałtownie, że razem z nią trzęsie się łóżko. Mama wbiega do pokoju.

— Uspokójcie się, nic się nie stało!

— Żyje?

— Żyje, żyje. Celował w szafę.

Papa, narysuj laurkę.

— Co to jest laurka?

— Na imieniny.

Pokazuję jak wygląda laurka. Ojciec siada przy stole, rozkłada kredki, przynoszę popielniczkę. Z zapartym tchem patrzę, jak na białej kartce zakwitają bławatki, o których ojciec śpiewał:

często na ręce
brałem córeczkę
i całowałem bez końca
świeże bławatki
jej oczu

— Papa, zapal...

Mama smaży coś w kuchni. Smakowity zapach rozchodzi się po mieszkaniu. Dym z papierosa przyjemnie drażni nozdrza. Ojciec nuci coś, co chwilę sięgając po kredkę. Ada włazi mu na kolana. Anielka leży na stole z brodą podpartą rękami i doradza kolory.

Dom...

Patrzę na swoje muzykalne siostry. Nic. Dalej wycinają.

— To będzie komin, a to dym.

— Co ty? Dym z papieru?

Mama przykucnięta koło szafy, szuka czegoś w szufladzie. Czyżby nie słyszała?

Z „kołchoźnika" płynie muzyka. Szuka sobie miejsca, rozsiada się na meblach, podłodze, i ciągle jej ciasno. Chce wyjść z pokoju.

Ale nie sama. Ze mną.

Jestem gotowa.

Nie! Mamo, siostry, zatrzymajcie mnie! Nie chcę się z wami rozstać! Będziemy zawsze wycinać dym z papieru i jeść smażone kotlety. Nie pozwólcie mi odejść z tą straszną, piękną muzyką, odejść w step, gdzie czernieje mogiła jamszczyka, nad którą nie ma kto zapłakać. Wychodzę z mieszkania. W zmierzchu na grządce czerwienieją pomidory. Wszyscy

umrą. I ci najbardziej kochani też. Nie ma takiego rewolweru, którym można zabić śmierć. Nie ma takich słów, którymi można wyprosić łaskę. Nie ma nikogo, kto by jej nam udzielił.

Boję się muzyki — ot i cała druga tajemnica. Ale to może kiedyś minie. A wtedy mi wyrośnie wielkie ucho — mnie, najmniej muzykalnej w rodzinie.

Bogdań kryje.

— ...osiem, dziewięć, dziesięć... Szuuukam!

Przykucnęłam w spalonce, za kawałkiem wystającego muru. I wtedy zobaczyłam kota. Był mały i wątły. Na karku i nieco niżej wyłysiała sierść odsłaniała ropiejące wrzody. Siedział bez ruchu. Na kolanach, żeby Bogdan mnie nie zauważył, przysunęłam się w stronę kota. Nie drgnął. Wyciągnęłam rękę. Nic.

— Kici... kici...

— Raz dwa trzy-Anielka — zaklepał Bogdan.

— Raz dwa trzy-Ada — usłyszałam po chwili.

— Kici, kici... co tobie?

Był bezbronny jak nowo narodzony wróbel.

— Chcesz pić?

— Widzę ciebie, widzę! — krzyknął Bogdan.

Poszłam do domu. Przyniosłam trochę mleka. Nawet nie powąchał.

— On tu siedzi już drugi dzień — powiedział Bogdan.

— Weźmy go do domu — zaproponowała Ada.

— Też chciałem, ale mama mówi, że z niego nic nie będzie. Jest parszywy i w ogóle. Zdechnie.

— Taki biedny — chlipnęła Ada.

— No, męczy się tylko i męczy — dodał Bogdan.

Staliśmy nad nim; jak stado olbrzymów nad liliputem. Na pewno się boi, chciałby uciec (do kogo? dokąd?), tylko nie ma siły. Nie ma ani odrobiny siły.

— Teraz Anielka kryje — powiedział Bogdan.

Mozolnie wygramoliłam się ze swojej jamy.

— Chodźmy.

Ale zabawa nie kleiła się. Co chwilę biegliśmy do kota, a on wciąż siedział w tej samej pozycji.

Zasypiałam z jego obrazem przed oczami. Otwierał pyszczek, jakby chciał coś powiedzieć, ale co, nie mogłam usłyszeć. Zasnęłam. I wtedy dopiero dotarł do mnie jego cienki, trochę chrapliwy głos.

— Dobijcie mnie... dobijcie...

Następnego dnia mama też ulitowała się nad kotem.

— Biedny — powiedziała. — Zdycha.

— Nie możemy go zabrać?

— Skąd! Te strupy... Nie wiadomo co to jest. Jeszcze was zarazi...

— To co robić?

— Nic, przynieś mu świeżego mleka.

Nie wypił. Wody też nie. Pod wieczór leżał na boku, w jakiejś nienaturalnej pozycji. Stałam nad nim i nie próbowałam powstrzymać płaczu. Nagle swoje rozmazane, niewyraźne oczy skierował gdzieś w okolice mojej twarzy.

— Czego chcesz? — spytałam.

Patrzył.

— Jak mam ci pomóc, przeklęty kocie?

— Dobij mnie — powiedział spokojnie.

— Ja? Dlaczego ja?

Ale to pytanie, którego nawet nie zadałam na głos, było zaledwie próbą oszustwa. Mogłam to zrobić tylko ja. I było to naturalne, właściwie oczywiste.

Rozejrzałam się. Niedaleko leżał kawałek cienkiego kabla. To też było naturalne. Podniosłam kabel i owinęłam go dokoła szyi kota. Był zupełnie spokojny. I to również wydało mi się naturalne. Zaczęłam ciągnąć oba końce. Nie poruszył się. Szyja była miękka. I nagle poczułam opór. Należało go pokonać jednym, mocnym szarpnięciem. Byłoby po wszystkim.

— Aaaaa... — usłyszałam w głowie.

— Aaaaaaaaaaaa... — niskie zstępujące i... odległe. Nie jak echo nawet, a jak odbicie echa.

Kabel wypadł mi z rąk. Zamarłam. A głęboko pod czaszką, jakbym nie cała poddała się temu zamarciu, wierciło się przeczucie, że może skoro oczy ledwie słyszalnie, to i będzie bolało ledwie boleśnie. Że, gdy wszystko zacznie uciekać, kot też ucieknie i... nie wróci.

Ale tylko sekundy uciekały i zapadały się w bezpowrotność. Migrena przeszła bokiem...

Powoli, jak jaszczurka ze zużytej skórki, wychodziłam z odrętwienia. Zdziwiona rozejrzałam się dokoła. Skąd się tu wzięłam? Spalonka... Zmierzch... To było dawno. Kot... Dlaczego leży u moich stóp? Dlaczego szyję ma owiniętą drutem? I nagle cała realność wróciła na swoje miejsce, jak po rytualnej ucieczce, z głębokiej perspektywy wracała szafa, piec i ściany pokoju.

Boże, co ja zrobiłam? Boże!!

Nie doduszony kot drgał ledwie dostrzegalnie.

Najprościej było uciec — porzucić spalonkę i kota. Ale najprostsze nie było już możliwe. Nie zostawię go. Skończę to, co zaczęła tamta, w starej skórce jaszczurki. Jestem za nią odpowiedzialna. Rewolwer! Tak! Wystarczy nacisnąć spust. To nie to samo, co udusić własnymi rękami!

W mieszkaniu nie paliła się ani jedna żarówka. Przemknęłam przez przedpokój. Z kuchni dogonił mnie zmieniony głos mamy.

— Gdzie byłaś cały dzień?

Zapaliłam światło. Otworzyłam drzwi szafy. Coś mnie zaniepokoiło. Nie wiedziałam co. Sięgnęłam ręką na najwyższą półkę. Rewolweru nie było.

Otępiała patrzyłam na ułożoną w kostkę bieliznę pościelową, na sukienki, spódnice i puste wieszaki.

Weszłam do kuchni. Mama siedziała przy stole, z głową podpartą dłońmi.

— Mamo, ojciec pojechał?

— Pojechał.

— Do Rosji?

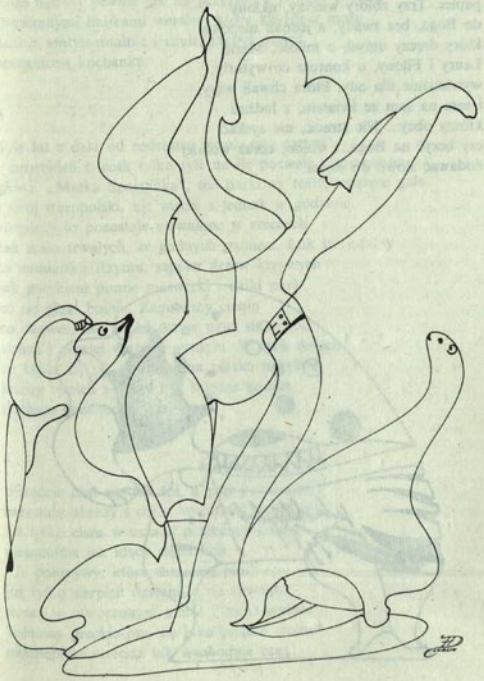
— Do Rosji.

Zostawił mnie. Zostawił. On, który z miłości odstrzelił sobie palce.

Powlokłam się w stronę spalonki, choć wiedziałam, że mój brak pośpiechu przedłuża męczarnie kota. Duchów już się nie bałam.

Kota nie było. Kabla też. I wtedy zrozumiałam, że to nie puste wieszaki zaniepokoiły mnie, gdy szukałam rewolweru. Brakowało czegoś jeszcze... To przecież... mnie brakowało w sypialni. Zabrał mnie! Zabrał ze sobą! Połóż rękę na mojej głowie i powie: ten kot to nic, córeczka, ja wiem, że ty z miłości... i zacznę wszystko od początku. Wszystko.

Asja Łamtiugina

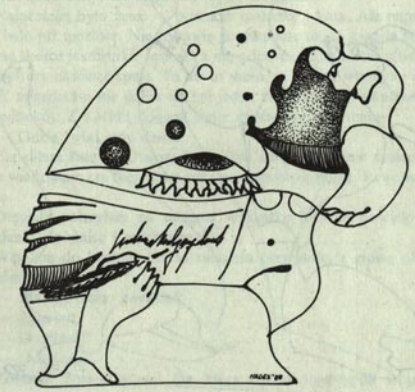


STANISŁAW SADURSKI

Pięć wierszy dla F.D.K. (1750—1807)

1

Gdzie gwiazda Witebsk, którędy biegnie
jej promień i długa Litwa swymi pagórkami
otacza horyzont. Gdzie wyobraźnia toczy,
a jakim gościńcem myśli, nierówny dukt
pisma i skrzypiące pióro czerni marny
papier. Trzy zbiory wierszy, ukłony
do Boga, bez zwady, a jednak niepokój
który dręczy umysł, o miłość, Marię,
Laury i Filony, o kontusz co wytarty,
wytchnienie dla ody, która chwali wąsy,
i sam na sam ze światem, z ludźmi
którzy obcy... Nic stracić, nic zyskać,
czy liczyć na Boga, i wolno, coraz wolniej
dodawać słowo do słowa.



2

Ukryty jesteś w osiemnastym wieku tak jak
w kopercie mechanizm zegarka, tak jak masoneria
loże „Des Trois Aigles Blancs", „Trois Deesses",
„Parfaite Silence", a może jesteś w loży
„Karola pod Trzema Hełmami", która zatacza
coraz większe kręgi jak wrzucony do wody kamień.

Już tańczy ją Europa w upojnym kontredansie.
Już ciasnym łańcuchem opasuje każdego z braci.
W tych taktach i rytmach jak w ścisłym twierdzeniu
mechaniki ciał niebieskich może jesteś i ty
Franciszku Dyonizy w tej konstelacji lipca, października.

W tych symbolach i rekwizytach z miarą, cyrklem i linią
ukryty jak we mgle dzisiejszych domysłów, czujesz się
może niezbyt pewnie jak na przykład z piórem w ręku
za ciemnymi linijkami wersów, które kładziesz może
nazbyt sentymentalnie i czule, jakbyś pieścił
upragnioną kochankę.

3

Tyle lat z dala od rodzinnej ziemi, tyle roztere[illegible]
i zmartwień i trosk tylko tyle na ile pozwala roztrzęsiona
głowa. „Matka Spartanka", ten parkowy teatr, książęce gale
i strój staropolski, nic więcej a jednak w godzinie
rozpaczy to pozostaje utrwalone w rzeczach,
tak mało trwałych, że godnych pamięci. Łuk tr[illegible]ny
ta namiastka Rzymu, szpaler drzew krzywych
jak gotykiem pisane maswerki i dziki park
co się pleni bujnie. Zagubiony cieniu
co chowasz się wśród drzew ukaż się wśród
słońca i powiej wiatrem sennym. W tych dniach
co kładą się jak strumień na piasku uchylam
bramy twoich wierszy i w księdze godzin
słucham nadchodzących, głosy.

4

Wszędzie czai się, już śpi, a pod powiekami
narastają obrazy i coraz wyraźniej przenikają
już tylko cisza w uszach przebiega wolno
nieustannie jak idący stępa koń
i te pokrzywy, które zarastają płot
już tylko sierpień dzwoni, a na zewnątrz
słońce w otworzonym niebie i coraz wyższe
kolumny greckie pną się jako pnącza wolne
nieustępliwe chociaż tak swobodnie czas

je goni i zaciera na miedzianej tarczy
pobliskiego zegara. Co przez sen
mógł powiedzieć: „Wiedziałem jako ten goniec
lub raczej olbrzym skrzydlaty", ptaki
jak ryciny rozpostarte płasko ponad głowami
i czas lata w upale, gdzie nie biega już
nitka sekundnika.

5

Odjeżdża wczesnym rankiem, pełen wahania
dobrze powziętego planu, zaciera zgrubiałe palce
liczy dni które przyjdą, nie zastając go
w pobielanym mieszkaniu, gdzie czarne biurko
kilka piór, dwie linijki wiersza składanego
pośpiechem rozpoczętej myśli, pomiędzy jedną
a drugą próbą pisania, gdy wyobraźnia zataczała
coraz szerszy krąg, nie znajdował już miejsca
w czterech ścianach domu, na drewnianym krześle.
Czując jak pogrąża się na dno swojego ciała
wiedząc, że każda chwila staje się zbyteczna
i nie pomoże ta reżyseria przestrzeni na głosy
ptaków i szumiące drzewa, sam skryty w słowach
w czasie jemu znanym niepostrzeżenie odjechał.

Stanisław Sadurski

KARL DEDECIUS

PARODIA TOTALNA

O Witoldzie Gombrowiczu

Życie i twórczość Gombrowicza wymykają się zwykłym kryteriom. Wodzą za nos jego wrogów, a przyjaciół zaskakują. Jako że jedno i drugie, życie i twórczość, nierozerwalnie splatają się ze sobą poprzez eksponowanie miłości połączonej z nienawiścią, trzeba spróbować ocenić je w szczególny sposób, tak jak to czyni sam autor.

Witold Gombrowicz urodził się 4 sierpnia 1904 r. w Małoszycach w powiecie opatowskim jako syn ziemianina. Studiował w Warszawie, gdzie uzyskał stopień magistra prawa, potem, w latach 1927-29, poświęcił się studiom filozoficznym i ekonomicznym w Paryżu, by w latach 1929-30 pracować w jednym z sądów warszawskich. W latach trzydziestych porzucił ten zawód i został wolnym współpracownikiem „Kuriera Porannego". Pisanie porwało go i opętało.

W 1933 roku zadebiutował tomem opowiadań pt. *Pamiętnik z okresu dojrzewania*, sfinansowanym częściowo przez brata Jerzego, który to tomik ukazał się w wydawnictwie „Rój". Tytuł pierwszej książki określał jego zainteresowania: dziennik jako forma najbardziej odpowiadająca jego skłonnościom ekshibicjonistycznym oraz dojrzewanie jako główny motyw tematyczny. Dojrzewanie rozumiane w sensie najszerszym, czyli nieprzerwany i nigdy nie zakończony proces witalny i intelektualny. Już w tym pierwszym utworze Gombrowicz zaanonsował swoją metodę: *Stylem jest tu parodia stylu. Tu sztuka mami sztuką i malpuje ją. Logika nonsensu jest parodią sensu i parodią nonsensu.* W dwa lata później, w roku 1935, w piśmie „Skamander" ukazała się druga próbka, tym razem komediancka: sztuka *Iwona księżniczka Burgunda*. Pokazał tu Gombrowicz grymas swojego talentu dramaturgicznego: wisielczy humor. Sztuka rozgrywa się na królewskim dworze a jej punktem kulminacyjnym jest morderstwo: Iwona zostaje zabita przy pomocy ości rybiej w czasie specjalnie dla niej urządzonej uczty. *Iwona...*, parodia krwawych szekspirowskich dramatów królewskich, jest bajką dla dorosłych, sztuką dydaktyczną, sztuką o zakłamaniu ludzkim. Jej morał brzmi: jesteśmy wprawdzie twórcami, ale także niewolnikami stworzonych przez nas form, okoliczności i konwencji.

W roku 1938 wydany został pamflet Gombrowicza pt. *Ferdydurke*, który uczynił go sławnym i który do dziś jest jego najważniejszym dziełem. *Ferdydurke* była próbą przezwyciężenia Formy, wyzwolenia się z niej. Książka ta stanowi specyficznie Gombrowiczowskie ujęcie karykaturalnej socjologii, w której agresywność i samoobrona naszych zachowań zostają zdemaskowane jako pewien system wyobrażeń. W *Ferdydurke* Gombrowicz zaprezentował także nowe podejście do języka. Bruno Schulz już w roku 1938 z entuzjazmem powitał tę książkę w swoim wykładzie na spotkaniu warszawskiego koła Związku Literatów. Podobnie jak Schulz, Gombrowicz uważał niewinność niedojrzałości za jedyny godny życia stan w rozwoju człowieka. Wszystko, co wychodzi poza to, prowadzi według niego do obłudy, samozniewolenia, do absurdalności. Gdy Gombrowicz mówił o fascynacji niedojrzałością miał na myśli głównie formę dzieciństwa, młodości, ich prostolinijność

i naturalność, co nieraz było opacznie rozumiane. Jak niegdyś Rousseau postulował „powrót do natury", tak teraz Gombrowicz nawoływał do „powrotu do niedojrzałości", aby zademonstrować kierunek swoich nadziei na zbawienie. Kierunek ten widział w odwrocie od fałszywych osiągnięć wątpliwego postępu.

Odwrót. Przeczuwam (ale nie wiem, czy już mogą to wyznać me wargi), że wkrótce nastąpi czas Generalnego Odwrotu. Zrozumie syn ziemi, że nie wyraża się w zgodzie ze swą najgłębszą istotą, lecz tylko i zawsze w formie sztucznej i boleśnie z zewnątrz narzuconej... Poczniе przeto lękać się tej formy swojej i wstydzić się jej, jak dotąd czcił ją i nią się pysznił... Wkrótce poczniemy obawiać się naszych osób i osobowości, stanie się nam jasne bowiem, że one bynajmniej nie są w pełni nasze. I zamiast ryczeć: „Ja w to wierzę — ja to czuję — ja taki jestem — ja tego bronię" — powiemy z pokorą: „Mnie się to wierzy — mnie się to czuje — mnie się to powiedziało, uczyniło, pomyślało".

Gombrowicz miał wówczas w kawiarni „Zodiak" przy ulicy Traugutta swój anty-stolik, przy którym przepuszczał przez czarną kawę wszystko, co literacka i nieliteracka Warszawa oferowała jako autorytet. Był jednocześnie czarno- i jasnowidzem. Gustaw Herling-Grudziński[2] opisuje pewien dzień w czerwcu 1939 roku, kiedy to Gombrowicz po zwykłym popołudniu spędzonym w „Zodiaku" udzielił lekcji politycznego przewidywania, trzeźwości i logiki. Lekcja ta była tak „silnym tytoniem", że Grudziński po całonocnym spacerze znalazł się w swoim małym pokoiku na Żelaznej dopiero nad ranem i to półprzytomny. Wkrótce potem Gombrowicz opuścił Polskę. Na zaproszenie Towarzystwa Żeglugowego popłynął „Batorym" z Gdyni do Buenos Aires. Podróż dla przyjemności przekształciła się w emigrację.

Od czasu do czasu bywał na południowoamerykańskich przyjęciach zabierany tam przez rodaków. Jakiś czas pracował w Banco Polaco w Buenos Aires jako sekretarz z pensją miesięczną 700 pesos, co zresztą zawdzięczał bardziej przychylności dyrektora banku, Nowickiego, niż swoim osiągnięciom. W 1945 roku napisał drugi — i z pewnością lepszy — dramat pt. *Ślub*, tragedię w błazeńskiej szacie, jeden ze skrajnych przykładów możliwości nowoczesnego teatru antyrealistycznego. W 1947 nawiązał kontakt z Warszawą. Iwaszkiewicz wydrukował wprawdzie w numerze 6 „Nowin Literackich" jego list do „Ferdydurkistów", ale nic więcej nie mógł dla niego zrobić. Nie udało się także załatwić pracy w Banku Warszawskim. Jakiś czas Gombrowicz marzył o tym, by zostać attaché kulturalnym w Ameryce Południowej i starał się pośrednimi drogami o poparcie wiceministra spraw zagranicznych Grosza — ale bez skutku. Sytuacja materialna zmuszała go ciągle do występowania w roli petenta, czasem chytrego, innym razem gotowego do kompromisu.

Czy w swoich rozlicznych podróżach nie zawadziłeś przypadkiem o moją kuzynkę, Romerową Elżbietę, która podobno jest gdzieś w Londynie czy w Paryżu. Zdaje mi się, że odziedziczyła grubszą forsę po swojej matce. Znikąd nie mogę dowiedzieć się jej adresu. Jestem b. znękany tymi kłopotami finansowymi. Łączę wiele serdecznych pozdrowień i proszę o prędką odpowiedź. Witoldo (25.10.1950 do J. I.)[3].

[1] Witold Gombrowicz: *Ferdydurke*, Warszawa 1956, s. 92.

[2] „Wiadomości" nr 45, Londyn 1969. Cytat ten, podobnie jak kilka innych, podajemy w tłumaczeniu z niemieckiego ze względu na trudności z dotarciem do polskiego źródła (przyp. tłum.).

[3] Listy Witolda Gombrowicza do Jarosława Iwaszkiewicza, „Twórczość" 1969, nr 12, s. 27.

Musiał być naprawdę w złym nastroju, kiedy w roku 1950 pisał, że nie wytrzyma już dłużej „w roli grobu Mahometa". „Gauchiady" argentyńskie i cieplarniana jednostajność („sin novedades") dały się mu dotkliwie we znaki.

W roku 1951 wyszła jego powieść *Trans-Atlantyk*, namiętny obrachunek z nacjonalistyczną przedwojenną Polską, z jej szowinizmem, prowincjonalizmem i pseudopatriotyzmem. Nikt jeszcze nie odważył się tak jak on rozprawić z maskami legendy narodowej: *Przestańcie dopasowywać swoje człowieczeństwo do kolektywnej polskości. Bądźcie, każdy z osobna, najpierw człowiekiem, stwórzcie sobie sami swoją Polskę, a nie każcie, by ona was tworzyła. Zbudźcie się ze swego oszołomienia, Polską, w którym tkwicie jak w stanie psychozy masowej.*

Trans-Atlantyk jest tragikomiczną, lecz „fundamentalną polemiką z Polską-Upiorem i z polskim ceremoniałem skarlenia nacjonalistycznego". Czesław Miłosz uważa tę książkę za najważniejsze dzieło Gombrowicza.

W roku 1955 Gombrowicz, nie mając prawie oszczędności i licząc na nieznaczne wsparcie z różnych źródeł odważył się na skok w niepewne poświęcając się całkowicie pisarstwu. W Argentynie miał wprawdzie entuzjastyczne recenzje i niejakie poparcie rodaków, ale w Europie ciągle jeszcze był kimś nieznanym. W Polsce dopiero Październik przypomniał o jego istnieniu wydaniem dwu dzieł: w Warszawie ukazały się w 1957 roku w jednym tomie *Trans-Atlantyk* i *Ślub*, a w Krakowie w tym samym roku opowiadania z *Pamiętnika z okresu dojrzewania* i fragmenty *Ferdydurke* pod wspólnym tytułem *Bakakaj*. Teraz mogli go czytać także rodacy w kraju. *...To nieprawda, co Gombrowicz pisze o sobie w jednym ze swoich pamiętników... że zbyt późno poznano się na jego pisaniu... wiem, że podziwiali go i młodzi i starzy. Ja sam wypożyczyłem sobie „Ferdydurke" i musiałem w tym celu zastawić zegarek. Egzemplarz „Ferdydurke", który czytałem w roku 1953 przeszedł przez setki rąk, kartki były posklejane, brudne. Tak samo „Pamiętnik z okresu dojrzewania". Tych książek nie można było kupić; wypożyczało się je na parę dni, czasem na pół dnia. Tego Gombrowicz oczywiście nie mógł wiedzieć*[4].

W tym samym czasie odkrył go Paryż, głównie dzięki wysiłkom wpływowego sponsora Konstantego A. Jeleńskiego. W roku 1957 został wydany w Paryżu pierwszy tom *Dzienników*, które Gombrowicz pisał w latach 1953-56. *Idea zawsze będzie parawanem, za którym dzieją się inne i ważniejsze rzeczy. Idea jest pretekstem. Dziennik* Gombrowicza czyta się jak nowoczesną donkiszoterię: rycerz o smętnym obliczu opowiada o swoich logistycznych pojedynkach z pozorami ideologicznymi i etycznymi. *Poniedziałek — ja. Wtorek — ja. Środa — ja. Czwartek — ja.* Egocentryczny początek tych dzienników oczywiście szokuje. Gombrowiczowi chodziło jednak w tym pukaniu się w czoło o to, by nigdy i nigdzie nie zapominać, co jest pierwszym i najważniejszym zadaniem człowieka: nie zatracać samego siebie w walce z pozorami, pozostać sobie wiernym, odkrywać i określać samego siebie.

Następna książka Gombrowicza, wydana w roku 1960, nazywa się *Pornografia*. Tytuł ten podszepnął jednak spryt autora, aby omamić lubieżnika tkwiącego w czytelniku: książka bowiem nie daje zabawy lecz samozmartwienie (a więc jednak być może zabawę). W *Pornografii* zderzają się ze sobą dwie rzeczywistości: realna (okres okupacji) i fantastyczna (wizja erotomana). Jest to specyficzna zabawa, jak w kotka i myszkę lub w ciuciubabkę, ze sobą samym i z czytelnikiem, z materiałem, z językiem, ze światem autora i ze światem innych, z ideologiami, wyznaniami wiary i nieprawdopodobieństwami. Wielka przygoda Gombrowicza w literaturze i z literaturą zaczęła przyjmować

[4] Marek Hłasko: *Piękni dwudziestoletni*.

teraz kosmiczne rozmiary. *Ferdydurke* — przygoda z formą, *Trans-Atlantyk* — przygoda z Polską, *Pornografia* — przygoda erotomańska (K. A. Jeleński), *Dzienniki* — przygoda z tożsamością, a *Ślub* — przygoda z parodią w teatrze.

Ukończona w roku 1966 powieść *Kosmos*, typowo Gombrowiczowska, zanurzona w śmiertelnej nudzie cząstka świata, jego chaotyczny ego-kosmos, miała uzupełnić krąg masochistyczno-sadystycznych poszlak (tytuł niemiecki: *Indizien (Poszlaki)* — przyp. tłum.). Czasem upatrywano w tym kosmosie apoteozę onanizmu. „Times" odkrył paralelę do Bunbury'ego Wilde'a z jego wysoce intelektualną maskaradą seksualną. Magiczny dreszczowiec o powieszonym wróblu, powieszonym kiju, powieszonym kocie i powieszonym człowieku ma być jednocześnie sposobem na wprowadzenie homoseksualizmu do literatury. Temat ten stał się pierwszoplanowy. Gombrowicz nie wierzył w nieerotyczną filozofię. Nie ufał żadnym myślom pozbawionym erotyki. Jego erotyka polegała na tym, że czuł się nieswojo zarówno w samotności, jak i we dwoje i ciągle zdawał się uciekać przed tym uczuciem. Jak zwiastun brzmi wołanie powtarzające się we wszystkich jego utworach, od *Ferdydurke* aż po ostatnie notatki, wołanie o kogoś trzeciego:

O Trzeci! Ratunku, na pomoc! Przyjdź, trzeci człowieku, do nas obojga, przyjdź, zbawienie, zjaw się, bym mógł cię objąć, zbawić się! Niechże przyjdzie zaraz, natychmiast, ten trzeci człowiek, obcy, nieznany, chłodny, czysty, daleki i neutralny, niech wedrze się jak morska fala swą obcością w tę przygnębiającą intymność, niech oderwie mnie od Ireny... O Trzeci, przyjdź, bądź podporą mego oporu...

W Argentynie Gombrowicz przeżył dwadzieścia trzy lata. Sukcesy we Francji, w Niemczech i Włoszech pozwoliły mu myśleć o powrocie do Europy. Wiosną roku 1963 przyjechał na zaproszenie fundacji Forda do Berlina. W 1964 roku wynajął ze swoją młodą żoną Ritą, Kanadyjką, małe mieszkanie w Vence koło Nicei. Do Francji, a zwłaszcza do Paryża, wkraczał według własnych słów jako *konserwatywny burzyciel, wiejski awangardzista, lewicowy prawicowiec, argentyński Sarmata, arystokratyczny plebejusz, antyartystyczny artysta, niedojrzały dojrzalec, zdyscyplinowany anarchista, sztucznie uczciwy, uczciwie sztuczny.*

Ostatnie dzieło — *Operetka* — było znów teatralną prowokacją, tragifarsą pomyślaną jako parodia monumentalnego idiotyzmu operetki, który Gombrowicz widział jako wszechobecny i namacalny. Jean-Jacquez Gautierowi, papieżowi krytyków paryskich, nie podobała się francuska premiera. Uznał sztukę za „długą, ciężką, naszpikowaną ciemnymi symbolami". Mógłby spać, gdyby nie przeszkadzał mu w tym piekielny hałas na scenie. No cóż, inscenizacje sztuk Gombrowicza zawsze będą sprawą szczęścia, całkowicie zależną od ręki reżysera. Będą projektami, które ludzie teatru muszą wypełnić treścią. Poza tym Gombrowicz zawsze był w sposób gniewno-komiczny na stopie wojennej z krytyką. Jego sportowy sposób bycia z trudnością dopuszczał przegraną. Kiedy w roku 1965 przegrał współzawodnictwo o nagrodę Formentora z Saulem Bellowem (*Herzog*) grzmiał przeciw Bogu i diabłu; także w następnej rundzie, dwa lata później: *Teraz też z pewnością ukradną mi nagrodę podłością i podstępem.* W roku 1967 wreszcie ją sobie wyczarował swymi przekleństwami. O tym, jak dalece różniły się nie tylko opinie jego wrogów, ale nawet przyjaciół, świadczą uzasadnienia podane przez jego zwolenników: hiszpański krytyk sławił „mistrza w przedstawianiu onanizmu", szwedzki „prawdziwego humanistę". Fritz Raddatz widział w nim tylko „second-hand Dali". Ale sam Gombrowicz widział się inaczej. Jego ambicja pożądała Nagrody Nobla. Na tej drodze zastała go najostatniejsza ze wszystkich krytyk — śmierć. Gombrowicz zmarł w roku 1969 w Vence na atak serca.

Przed śmiercią wystarczyło mu jeszcze czasu, aby odpowiedzieć na kilka pytań postawionych przez francuskiego pisarza i wydawcę Dominique de Roux. Odpowiedzi te przekształciły się w elokwentnych ustach Gombrowicza w monolog stanowiący suplement do jego życia i twórczości: *W moim życiu i twórczości nierozłącznie splatają się ze sobą dramat i anty-dramat, szlachecka naiwność i słowiańska wylewność, igranie ze snobizmem, celebracja nonsensu. Zawsze tkwiłem pomiędzy, nigdzie nie zakotwiczony. Byłem aktorem.* Tak to było: namiętna, kochająca teatralne efekty gra „w brudnej mazi bezkształtności, którą miałem w sobie", w „głupstwach, głupstwach, głupstwach". Balansowanie na wąskiej krawędzi uporu pomiędzy sprzecznościami, w słuszności i w niesłuszności.

Na szczęście nie jestem teoretykiem, lecz artystą. Sprzeczność, ta śmierć dla filozofa, jest życiem dla artysty. Twórczość i życie Gombrowicza wyglądają jak poplątane numery cyrkowe, z drapieżnikami, melancholijnymi clownami, stylowymi popisami tresury, połykaczami ognia i saltami na trapezie pod iluzyjno-realną kopułą. W każdej z książek tkwi zawsze ten sam Gombrowicz — *semper fidelis.*

Przyjrzyjmy się dokładniej — jako znamiennemu utworowi dla jego twórczości — sztuce *Ślub*.

Ślub, zaczęty w Argentynie w czasie wojny, zakończony został w roku 1944. Gombrowiczowi, jak sam mówił, jawił się wtedy wielki, genialny dramat, co wcale nie było u niego równoznaczne z „dobrym" — dramat jako parodia dramatu. Za przykład służyły mu *Hamlet* i *Faust*, te dwa dzieła najsilniej działały na jego wyobraźnię. To, co powstało było według niego „mieszaniną Grand Guignal i missa solemnis". W każdym razie mieszanina ta była wystarczająco trudna, by zamknąć sztuce dostęp do sceny. Camus daremnie starał się latami o jej wystawienie w Paryżu. Wreszcie — w czerwcu 1964 roku — *Ślub* stał się sukcesem scenicznym Paryża. Rozsławił autora i reżysera.

Tym, co czyni z tej polskiej farsy widowisko pasyjne, jest uwikłanie bohaterów w sytuację bez wyjścia. Postać centralna, Henryk, waha się między dwoma biegunami: *między odpowiedzialnością i nieodpowiedzialnością, między prawdą i fałszem*[5]. Jego inteligencja jest w stanie odróżniać frazesy od prawdy, a jednocześnie uznawać pewną rację bytu frazesów; z drugiej strony jednak jego wola nie potrafi uchronić go samego przed tymi frazesami. Ludzie nie tylko wmawiają coś innym, człowiek sam sobie także coś wmawia, robi z siebie samego wroga i skazuje się na absolutną samotność. Pod tym względem (nie w dziedzinie formy) *Ślub* jest konsekwentną kontynuacją (parodiowaniem) romantyzmu Mickiewicza i modernistycznego neoromantyzmu Wyspiańskiego. W monologu Wyspiańskiego w teatrze młodopolskim są gotowe pewne istotne elementy dramatu Gombrowicza: samotność, rozpacz, smutek. Obsesja sztuki. Wstyd. Także Henryk deklamuje: *jestem sam... w obliczu tego podłego, strasznego, zawstydzającego świata* (s. 236) i podejmuje tym samym motyw wyzwolenia z Wyspiańskiego; uwalnia go jednocześnie od patosu i przekształca poprzez bezlitosną farsę w jego przeciwieństwo. Podczas gdy Wyspiański tworzy z wyzwolenia narodowego nowy mit, Gombrowicz przekształca wyzwolenie osoby w parodię. Jedno i drugie ma swoje korzenie w pierwiastku narodowym, wychodzi ze wspólnych źródeł historycznych.

Sztuka Gombrowicza rozgrywa się w realnie śnionej, przytłaczającej, beznadziejnej scenerii. Tło stanowią resztki zdemolowanego kościoła, potem inne pomieszczenie będące na wpół knajpą, na wpół zamkiem królewskim — wszystko pozostaje niejasne, niepewne, niedokładne, nieprzytulne, inaczej mówiąc: dwuznaczne, skłócone, pokazane

[5] Witold Gombrowicz: *Trans-Atlantyk. Ślub*, Warszawa 1957, s. 230. Dalej podajemy tylko stronę (przyp. red.).

w podwójnym świetle, bardzo polskie. Utrzymuje się coś, co jest nie do zniesienia, bierność krzyczy o zmianę. Nad sceną, z jej całą dwuznacznością, wydaje się wisieć kolorowa mgła; rekwizyty są anormalne i pozwalają domyślać się makabrycznej maskarady. Powracający z wojny Henryk i Władzio, którzy rozpoczynają tę grę ze snów, poszukują psychologicznego punktu wyjścia akcji w pytaniu: *Henryk: Władzio, Władzio, Władzio, dlaczego jesteś taki przeokropnie smutny? Władzio: A ty dlaczego jesteś smutny?* (s. 132).

Letarg i specyficzny, choć nie nazwany brak motywacji tego smutku stanowią o nastroju następującej teraz tragifarsy. Trzeba znać trochę rzeczywistość i literaturę Polaków, aby zrozumieć sytuację jako zesłaną przez los, a ten punkt wyjścia jako dramatyczno-kategoryczny. Stanisław Przybyszewski wyraził na sposób modernistyczny polską chandrę, bolesną tęsknotę za wszystkim i za niczym, ten zamglony pierwiastek „wiecznie polski", którego kwintesencją jest muzyka Chopina. Zaś cała literatura młodopolska przełomu wieków, późnoczy neoromantyczna, nadała temu narodowemu marzeniu sennemu wieloraki wyraz artystyczny. Inwokacja smutku Henryka jest tylko kolejnym podjęciem kardynalnego motywu, przeciwko któremu Gombrowicz mobilizuje swój teatr:

I stokrotny smutek
o, żałość bezgraniczna i bezbrzeżna
I jakieś przygnębienie straszne, głuche, ciemne,
Opanowały duszę moją. (s. 132)

W miarę rozwoju akcji smutek ma być bliżej określony: jest to smutek z powodu „dawno utraconej godności" (s. 175). Matka-Królowa i Ojciec-Król przyjmują — we śnie Henryka — powracającego syna i jego przyjaciela z całym ceremoniałem tradycji dworskiej; jest to podwójnie komiczne w atmosferze knajpy i przy niestosownych kostiumach. Przyjmują ich z królewskimi manierami, nienaganną etykietą, choć mogą postawić na stole jedynie zupę z końskich wnętrzności i kociego moczu. Noblesse oblige. Zaczyna funkcjonować mechanizm farsy: przemiany, przestawienia, zniekształcenia. W pierwszym rzędzie jest to farsa na pompatyczność, pieśń wyśmiewająca szał ceremonii, które się przeżyły; po drugie zaś farsa na obłudę, która nie pozwala nigdy pokazać tego, co jest, lecz właśnie przeciwieństwo. Pijacy oceniający trzeźwo sytuację, dostojnicy zachowujący się niedostojnie, zdrajcy dochowujący wierności prawdzie. Dom nie jest już domem, ojciec nie jest ojcem, syn synem, a narzeczona narzeczoną. Henryk, który oczywiście nie chciałby być ani pompatyczny, ani zakłamany, odczuwa zastane stosunki jako małpiarskie, odrażające, nie do zniesienia, wszystko w nim buntuje się, ale procedura uprzejmości i pokłonów nie omija i jego.

Wreszcie jest to farsa na autorytet, na władzę. Dwór podzielony jest w tonacji czarno-białej na lizusów i zdrajców. W tej królewskiej instytucji z członkami rodziny, dostojnikami i pijakami, jedynie „zdrajcy" mają własne zdanie i odwagę jego wypowiadania. Kiedy wszyscy w przeczuciu zbliżającej się komedii ślubu zachwycają się i chwalą go jako „mądry, wspaniały, potężny" (s. 171), zdradzieccy dostojnicy wdzierają się w tę mechaniczną euforię swoją nie upiększoną niczym prawdą. „Komicznym i idiotycznym" (s. 171) nazywają to, co staje się ich udziałem z woli Najjaśniejszego Pana. Książęcego oblubieńca, który ma tu być upiększony, przyjmują ze śmiechem i drwinami: „Pajac! Błazen! Wariat!" (s. 172-173). To, co Henryk stwierdza od razu w scenie powitania i rozpoznania w pierwszej odsłonie — *Ten świat roi się od wariatów* (s. 139) — dotyczy jego samego. W powietrzu wszędzie czai się tu obłęd, przed którym nie ma ucieczki, jak przed tlenem. W śnie Henryka to szaleństwo nabiera

charakteru religijnego. Jest to *coś uroczystego i tajemniczego, jak gdyby celebrowano jakąś dostojną mszę* (s. 187). Gombrowicz włącza tu totalną parodię, aby zdemaskować aż do korzeni śmieszność pewnego pranarodowego stanu. Dzieje się w tej sztuce-koszmarze wszystko wprawdzie bardzo po polsku, ale także bardzo po ludzku: z uwielbieniem tradycji, idiotyzmem wspomnień i przywoływaniem obyczajów, których już dawno nie ma. Król modli się, żeby wszystko było jak w dawnych czasach, według starego obyczaju rodzinnego, oferuje herbatę, toalety, uprzejmości, przepych i blask, i zaprasza zróżnicowane towarzystwo do tańca, aby w ten sposób je zjednoczyć. Wychodzi z tego jednak tylko *figlarny cieniów marsz w oparach złudy* (s. 165). Jest to taniec cieni jak w *Dziadach* Mickiewicza i *Weselu* Wyspiańskiego, jak u Andrzejewskiego w *Popiele i diamencie* i w *Tangu* Mrożka: Polonaise mortale.

Henrykowi narzuca się pytanie: *Czy jeśli ktoś w ciągu paru lat pełni funkcję szaleńca, nie jest szaleńcem?* (s. 182). Odwraca on mądrość życiową wypowiedzianą w Rzymie przez Juvenala — *mens sana in corpore sano* i mówi: *I cóż z tego, że jestem zdrowy, jeżeli moje czyny są chore... Ale ci, którzy zmuszali mnie do tego szaleństwa, również byli zdrowi... I rozsądni... I zrównoważeni... Przyjaciele, towarzysze, bracia, tyle zdrowia, a tak chore postępowanie? Tyle rozsądku, a jednak tyle szaleństwa? Tyle ludzkości, a jednak tyle nieludzkości?* (s. 182).

W tej farsie każdy konsekwentnie gra rolę błazna nie powodując jednak na końcu przynoszącego ulgę wybuchu śmiechu. Dobrowolnie i bez rozeznania, jak dwór i z rozeznaniem, ale bez możliwości wyboru, jak Henryk:

A zatem wszystko to kłamstwo! Każdy mówi
Nie to, co chce powiedzieć, lecz to co wypada. Słowa
Zdradziecko łączą się za plecami
I to nie my mówimy słowa, lecz słowa nas mówią
Zdradzając naszą myśl, która też zdradza
Nasze zdradzieckie uczucie, ach, ach, zdrada!
Nieustająca zdrada. (s. 196)

Język zdradza ich wszystkich, wymyka się im, miota się od frazeologii dyplomatycznej i miłosnej do pijackiego języka z rynsztoka, wreszcie to nierówne towarzystwo osiąga jedność: dwór i rynsztok schodzą się w ordynarnym nazewnictwie, które wszystko demokratyzuje. *Ślub* może się odbyć. „Niski, przerażający ślub". Święto ugody wbrew lepszemu rozeznaniu.

Drugi akt zaczyna się w półmroku i wyraża tendencję spektaklu: *Odgadnąć sens snu...* (s. 167). W akcie trzecim panuje spokój. Kanclerz opowiada Henrykowi o zadowalającej sytuacji w sali zamkowej: *Wszystkie elementy buntownicze — zaaresztowano. Parlament także został zaaresztowany. Poza tym sfery wojskowe i cywilne także obłożone zostały bezwzględnym aresztem, a szerokie koła ludności też siedzą. Sąd Najwyższy, Sztab Generalny, Dyrekcje i Departamenty, władze publiczne i prywatne, prasa, szpitale, ochronki, wszystko siedzi. Zaaresztowano też wszystkie Ministeria, a także wszystko i w ogóle wszystko. Policja też została zaaresztowana. Spokój. Spokojnie. Wilgoć* (s. 207).

Henryk, wahający się pomiędzy wpojonymi mu uczuciami a instynktem wyzwolenia, staje się w końcu rewolucjonistą pałacowym. Obala własnego ojca i każe go trzymać w areszcie. Każe zamknąć także swoją radę rewolucyjną. Ideał przejęcia władzy dokonał się: *Wszystko siedzi* (s. 207).

W nocy po zdobyciu władzy Henryk formułuje swoją sarkastyczną filozofię: *Świętość, majestat, władza, prawo, moralność, miłość, śmieszność, głupota, mądrość, wszystko to wytwarza się z ludzi jak alkohol z kartofli, rozumiesz?* (s. 209) — wykłada swoje poglądy staremu kanclerzowi. Jedni upijają się ordynarną wódką, inni władzą polityczną, jeszcze inni swym ojcostwem lub macierzyństwem, inni wreszcie, jak

kardynał Pandulf — Kościołem. Henryk zastaje w swym państwie stan powszechnego pijaństwa i najpóźniej w tym momencie staje się dla nas jasne, co sztuka ma na celu — otrzeźwienie sytuacji, obyczajów, praw. Henryk, który jak wszyscy bohaterowie Gombrowicza śni sen o niewinnej niedojrzałości, kończy swój wielki monolog w trzecim akcie wołaniem o drugiego człowieka, który byłby tak jak on nie dokończony, ciemny, niejasny, ale przez to właśnie mu równy, aby mógł z nim tańczyć, bawić się, walczyć, spełniać samego siebie ciągle na nowo, dla niego i przez niego, z całą otwartością. Bowiem *wydawaloby się, że to co ja czuję, ja myślę, ja decyduję... ale naprawdę nic nie rozstrzyga się we mnie, a wszystko rozstrzyga się między... między nami... Między nami wytwarzają się siły, czary, natchnienia i bóstwa, które miotają nami jak słomką... A my zataczamy się* (s. 226).

I pozostają samotni. Henryk pokazuje nam, że pęd człowieka do wolności, jego antropocentryzm, prowadzi do odczłowieczenia. Sny Henryka realizują się, jak we wszystkich dramatach królewskich o władzy i miłości, poprzez zbrodnię. A nawet i to nie: nie realizują się bowiem, lecz wikłają na manowcach. Tkwi w tym gorzkim błazeństwie istotnie coś Faustowskiego w sparodiowej formie: realna klęska poprzez iluzoryczne zwycięstwo.

Ślub Gombrowicza, którego kulminację stanowi kadryl przeradzający się później w marsz żałobny i w którym uroczystość pogrzebowa stanowi rozwiązanie akcji, przypomina *Wesele* Wyspiańskiego, gdyż i ono kończy się ogólnym tańcem i jego zastygnięciem w bezruchu. Wyspiański dążył jako innowator do monumentalnej syntezy mitu, przeszłości i teraźniejszości w sztuce teatru i wniósł przez to decydujący wkład w rozwój polskiego modernizmu. Zaangażowany w walkę przeciwko ograniczoności sobie współczesnych, a także przeciw polskiemu mesjanizmowi, dążył do wyzwolenia jednostki i narodu od nacisku historii.

Ślub jest farsą na stosunki panujące między ludźmi, między grupami ludzkimi i wspólnotami interesów, jest wykrzywionym obrazem takiego pluralizmu, w którym tradycja działa jako multyplikator i przeszkadza uzewnętrznić się w naturalny sposób wszystkiemu co osobiste i własne. Formalnie sztuka ta jest ruchem, który skwapliwie zmienia swój stan — sztuką złożoną z wielu sztuk, które najmniejsze dotknięcie wprawia w nowy, inny ruch i inaczej mobilizuje. Dlatego też z pełnym uzasadnieniem można sztukę sceniczną Gombrowicza nazwać sztuką kinetyczną. Jest to sztuka, która całkowicie poddaje się ręce reżysera, który może z niej zrobić wszystko co zechce.

Teatr Gombrowicza porywa. Był on komediantem pełnej krwi. Artysta stanowił dla niego *Formę w ruchu. W przeciwieństwie do filozofa, moralisty, myśliciela, teologa, artysta gra permanentnie, nie jest tak, że artysta ujmuje świat z jakiegoś punktu widzenia — w nim samym dokonują się przesunięcia i może on przeciwstawić światu jedynie własny ruch.* Innymi słowy — płynąć pod prąd. Czynił to Gombrowicz wszystkimi środkami swej istoty wszędzie i (prawie) bezkompromisowo.

Największą zasługą pisarza jest to, że przenika on do najodleglejszych zakątków duszy i wyciąga na światło dzienne wstydliwie ukryte symptomy ludzkiej, także polskiej, przede wszystkim polskiej, ale ponadto ogólnoludzkiej psychopatologii, oczywiście przy pomocy środków, które wydają mu się przydatne dla takiej karkołomnej operacji. *Jednym z głównych zadań mojego pisarstwa jest przebicie się poprzez nierzeczywistość do rzeczywistości.* Taką rzeczywistością, faktem, choć snem, jest świat *Ślubu*, świat niesamowicie nieprzytulny.

Kim więc był Gombrowicz i jaki był? Gombrowicz był uosobieniem paradoksu. Przedstawiał się chętnie jako apologeta antykultury, gdyż uważał kulturę za rodzaj skamieliny, w której trwało coś niegdyś

żywego, a teraz zastygłego w martwe formy. W gruncie rzeczy jednak cierpiał na dręczącą go namiętność odnowienia kultury. Był patriotą polskim, choć niezmordowanie głosił, że miejsce flagi narodowej jest na śmietniku. Bezlitośnie wyszydzał obłędną świadomość posłannictwa u swoich rodaków: los pełen cierpień nie zwalnia od myślenia i działania, katastrofy narodowe nie są dla narodu podstawą dla wygodnego fatalizmu.

Znamienne jest to echo wywoływane przez utwory Gombrowicza, które nie może znaleźć miejsca pośrodku i waha się pomiędzy skrajnościami. Sam Gombrowicz lubił Beethovena, znajdował potwierdzenie u Sartre'a i uważał Geneta za największego pisarza francuskiego. Swoich poprzedników duchowych widział w Montaigneu i Rabelais'm, potem w Szekspirze. Podchwycili to tłumacze angielscy używając w swoich tłumaczeniach zwrotów i kadencji zdaniowych z Szekspira. Ferdinando Virdia nazwał go „uciekinierem egzystencjalistycznym" i „surrealistycznym analitykiem". Czesław Miłosz uważał męstwo za jego największą cnotę. Jan Kott łączy jego „posłannictwo teatralne" z Molierem (w pojedynku na grymasy między Tartuffem a Orgonem widzi analogię z podobnymi scenami między Syfonem a Miętusem w *Ferdydurke* oraz Henrykiem i jego ojcem w *Ślubie*). Z La Rochefoucauld'a i jego maksymy „Cały świat składa się wyłącznie z min" wywodzi się Gombrowiczowski rytuał min, o którym pisze on we wskazówkach reżyserskich do *Ślubu: Wszyscy ci ludzie nie wypowiadają siebie bezpośrednio; zawsze są sztuczni; zawsze grają. Dlatego sztuka jest korowodem masek, gestów. krzyków, min...* (s. 126).

Józef Wittlin, jeden z pierwszych rzeczników Gombrowicza, określił jego sztukę jako „błazeństwo, które jest mądrością lub mądrość, która jest błazeństwem" i to wybitnie „społecznopolitycznym". Martin Buber wreszcie uważał go za „wielki żywiołowy talent", któremu jednak życzył więcej cierpliwości i dyscypliny twórczej. Umiejscawiał go „gdzieś między Millerem a Beckettem".

Patos polskości był jego patologią. *Cenię u niego najbardziej to, że oczyścił swoje pisarstwo z grzechów śmiertelnych literatury polskiej: nagromadzenia frazesów, transparentów, uczuciowości, gadulstwa, zniekształceń i zaklamania; i to, że wspaniale orientował się w charakterze narodowym i odważnie głosił tę nieprzyjemną dla Polaków prawdę. Jednocześnie jednak był — a jest to przykład ciągłych zmagań z sobą samym — niewolnikiem tej polskości, od której nie mógł się wyzwolić — tak jak potrafił to Conrad — nie potrafił doprowadzić do tego, by człowiek stał się dla niego sprawą najważniejszą*[6].

Gombrowicz był nowatorski językowo, jak mało który pisarz naszych czasów, był mistrzem w wykorzystywaniu możliwości stylistycznych, wspaniałym twórcą intelektualnego showu non-stop, mistrzowskim zwłaszcza jako grand provocateur, prowokującym i uwodzącym równocześnie używaniem i trwonieniem różnych ekshibicjonizmów, wulgaryzmów, ekscentryzmów.

Różnorodność humoru Gombrowiczowskiego, który jest satyryczny, groteskowy, sarkastyczny, ironiczny, drwiący, absurdalny, elegancki, ordynarny, a zawsze, bez względu na rodzaj skrajny, zawsze jako parodia samego siebie — totalny — ciągle wydaje się beczką bez dna. Możliwe, że wisielczy humor Gombrowicza jest wyrazem polskiej dumy i polskiej rozpaczy. Ta sugestia występuje w jego *Rozmowach*[7]. We Francji nazywano go nieraz „metafizycznym clownem", ale jego błazeństwa miały ogromny udział w oczyszczaniu całkowicie „fizycznej" powagi. Także i tam, gdzie rozdzielał ciosy na oślep i wydawał się niszczyć, działał oczyszczająco. Potrząsał. Wzywał przed sąd.

Prawdopodobnie nikt oprócz nielicznych przyjaciół — jeśli takich

[6] Stefania Kossowska, „Wiadomości", Londyn 1969, nr 43.
[7] Dominique de Roux: *Gespräche mit Witold Gombrowicz*, Pfullingen 1969.

w ogóle miał — nie znał jego prawdziwej twarzy wśród tylu masek. Arystokratyczna głowa, lekko odchylona, dystyngowane skrzywienie w kąciku ust, raczej znak cierpienia niż uśmiechu, wyraz twarzy znudzony lub czujny — co to wszystko miało właściwie znaczyć w tej ciągle zmieniającej się grze impertynencji, obraźliwej obojętności, utajonego szukania skandalu? Co kryło się pod tą komediancką powierzchnią? Jak można było pogodzić tę impertynencką zarozumiałość z brutalnym brakiem współczucia dla samego siebie? Zarozumiały — a jednak bez cienia sprawiedliwości dla siebie? Gombrowicz wydaje się każdym zdaniem mówić, że jest najnikczemniejszym z nikczemnych — po to, żebyśmy prędzej wpadli na to, że to my tacy jesteśmy. Od czasu do czasu ktoś odkrywał, że potrafił także być cichy, skromny. *Jego listy, pisane ręcznie, atramentem, były... dla mnie niespodzianką... ostrożne, skromne, miały tę uroczą, nieco staromodną galanterię... która dla mnie łączyła się z jakąś minioną epoką wzruszających manier...*[8]

W czasach, które na łeb na szyję i niemal na oślep pędzą przed siebie, oszołomione wiarą w postęp, z obawą przed obejrzeniem się choćby na chwilę za siebie, radził uczynić krok do tyłu, uzyskać dystans. *...To błędny postulat, iż człowiek jest stały i określony, a więc niewzruszony w swoich ideach, kategoryczny w twierdzeniach, wolny od wątpliwości w swej ideologii, zdecydowany w smaku, odpowiedzialny za słowa i czyny, utrwalony raz na zawsze w swej całej jakości bytu. Przypatrzcie się bliżej temu zwodniczemu postulatowi. Naszym żywiołem jest wieczna niedojrzałość. To, co dziś myślimy i czujemy, będzie dla naszych prawnuków nonsensem. Dlatego byłoby lepiej, gdybyśmy już dziś rozpoznali w tym porcję nonsensu... a siła zmuszająca was do przedwczesnego definiowania nie jest, jak sądzicie, siłą całkowicie ludzką. Wkrótce przekonamy się, że nie to jest najważniejsze: umrzeć za ideę, za style, tezy, hasła, wiarę; a także i nie to; zamykać się w nich; lecz coś innego, a mianowicie: uczynić krok wstecz i zyskać dystans do wszystkiego, co się z nami nieprzerwanie dzieje*[9].

Utwory Gombrowicza nie są tym, na co wyglądają: powieściami, opowiadaniami, sztukami. Nawet *Dziennik* nie jest dziennikiem, lecz raczej ogromnym koszem notatek opętanego uczciwca w stanie agonii, a więc już rozsypanego, wyobcowanego. Tym niemniej jest genialny, pełen po brzegi od iskrzących się znalezisk i wynalazków. Dzieło z zamysłem? Przyznał to sam Gombrowicz: *Chciałbym otwarcie zacząć w tym dzienniczku konstruować sobie talent.* Hipokryzja? Nawet w to nie możemy uwierzyć, tak chytrze jest to sformułowane, tak niewiarygodnie uczciwe, i to, i wiele innych rzeczy, które napisał. W innym miejscu stwierdza: *Zawsze pisałem jak mały uczniak, dając posłuch pewnego rodzaju apelowi wewnętrznemu, bez stałych ambicji literackich.*

Choć rozpoczynał swoje zdania chętnie od „ja", to „ja" zawarte w nich było względnie. *Doznawaj, pojmuj, ty nie jesteś samym tobą, nigdy i w żadnym społeczeństwie, w żadnej sytuacji.*

A więc czym? Porwani przez jego wybujały, nieposkromiony talent dajemy mu się wabić od jednego odkrycia (i omamu) do drugiego. Zawoalowanie, zamaskowanie i demaskowanie, gry, maskarady i pojedynki masek, ta całkiem zwariowana maskarada działa jak odurzenie, w którym światła kontrolne stają się coraz słabsze. Nieraz mówił, że w nierzeczywistości szuka rzeczywistości. Ale czy rzeczywiście jej szukał? *Rzeczywistość niszczy samą siebie w takiej samej mierze, w jakiej się formuje.*

Zasadę porządku zestawiał z zagładą (faszyzmem), nie mógł jej więc ani chcieć, ani mieć. Formę, którą był tak zafascynowany, znał sam tylko w szczegółach, w miniaturze, w momencie. Nigdy w gotowym stanie całości, nigdy na trwale. *Człowiek jest zwierzęciem, które tworzy formy przez asocjacje swoich uczuć. Ale jego formy są zawsze nie dokończone. Człowiek ciągle ponosi porażki. Nigdy nie jest autentyczny. W moich powieściach nie ma rzeczywistości jako takiej.*

Powiedział to nie u progu swej drogi życiowej, lecz niemal u jej kresu (w wywiadzie dla „Figaro Litteraire" w lipcu 1966 roku). Jego postawa była prawie zawsze apodyktyczna, ale pisał: *Wie Pan, jak obawiam się wszelkiego pouczania, wszelkiego przywództwa duchowego... Nie chcę, żeby się ode mnie uczono, jak od jakiegoś profesora... mogą uczyć się na mnie, ale nie ode mnie*[10].

Gombrowicz był, podobnie jak Hölderlin, przekonany, że człowiek jest formą i niczym innym. Kazał tej formie działać w różnych formacjach i stąd dramatis personae to u niego nie ludzie, lecz formalności, poprzez które życie staje się farsą lub tragedią. Właściwych punktów kulminacyjnych akcji dostarczał mu jednak ceremoniał niepewności między tymi obydwiema możliwościami: brakiem zdecydowania lub bezradnością osób oraz dwuznacznością lub absurdalnością ich zachowań. Filozof-amator W. G. nie miał systemu. Wydał jednak drożdże, które sfermentowały całe obszary kultury i z pewnością będą jeszcze fermentować przez jakiś czas.

Przełożył *Jan Miziński*

[8] Stefania Kossowska, op. cit.
[9] Dominique de Roux, op. cit., s. 149.
[10] Ibidem, s. 85.

KRZYSZTOF GUZOWSKI

W drodze dzieciństwa

Od dzieciństwa otaczały mnie krzyże
wzrok małego brzdąca wytrącał się w górę
ich ramiona wskazywały na dom
i jednocześnie kazały tupać do szkoły
wskazywały Tu i tam Teraz i potem

dziś puściłem się kompasu
spódnicy
tekturowy tornister dawno spróchniał
wiem ile jest dwa razy dwa
że Twardowskiego na księżycu już nie ma
że Mikołaj od dawna ma silną miażdżycę
i zapomniał gdzie schował adresy
że diabeł niestraszny
bo go nie malują

dziś w drodze znów widzą mnie krzyże
ale mniejsze o jedno z trudniejszych
pytań

Teologia jednej kreski

I

Kreska
nuży każdą wolność
musi istnieć choćby
horyzont rozmywał się w mroku

tyczy wschód zachodowi
jest przed okrzykiem
i przed wspomnieniem

filozofia jednej kreski
kompilacje jednej myśli
stającej się od do

II

człowiek to figura
geometryczna. Zaczyna się i kończy
jako płaszczyzna wyznaczona
między planetami

gdy historia zaczęła toczyć się kołem
— zjawia się cięciwa
łącząc pamięć z obrotem historii

III

od kreski zaczyna się sportowiec
od kreski zaczyna objawiać się miasto
od kreski zgwałconej
zaczyna się nałóg
od strąconej pomnaża się
przepaść

ona ujawniła nam Boga
złamana — myślącego człowieka

Z pobytu nad morzem

15 sierpnia

Pierwszy raz w życiu widzę
tak dużo wody
    nie mógłbym jej chyba wyczerpać
    łyżką pisania
za każdym dosięgnięciem łamała obcinała
nogi Z krzykiem obrzucała świństwami
czarną ręką obejmowała każdego
    płynna w wymowie
    prostytutka

16 sierpnia rano

Oparty o morze
zanurzałem się w jego szczyty
    przepaści nie nęciły
    nękały magicznym: Oto jestem!
nawet tu żywy człowiek gubił się
w bezdennym pytaniu Tylko trup topielca był
bezinteresowny
mógł powtórnie rzucić się w otchłań

    oto wykład
    z filozofii egzystencjalnej wody

16 sierpnia nocą

Zdumiałem się
przede mną wyrosła góra
wrzeszcząca drgająca w orgiach
pomyślałem
    czas to jedna góra niepokojąca
    szczytem wydarzeń
ludzie wolą szczyty niż głębiny
nawet skandal
ich dochodzi

17 sierpnia

Pobrzeżne dno nie było kryształem
ani zatabletkowane fale
nie udawały promieni
    nie wystarczył mi też
    znaleziony bursztyn
    wszak to tylko wyrzutek

18 sierpnia

Szumne pożegnanie z elokwentną
wyrocznią
przed naszym wyjściem w wiek
fala zdążyła obmyć mi nogi
a morze nie wyszło
z brzegów

Igła

Bywa tu i gdzie indziej
zszywa koniec z końcem
gdy ma dość wychodzi
bokiem
od czasu pierwszej choroby
zabolała się w głowie
rozkochała w ostrym dowcipie

mizerne odbicie rzeczywistości
przechodzi samą siebie

gdy nie imponuje dół
góra nie pasuje
zauważa stóg
dom spokojnej przyszłości

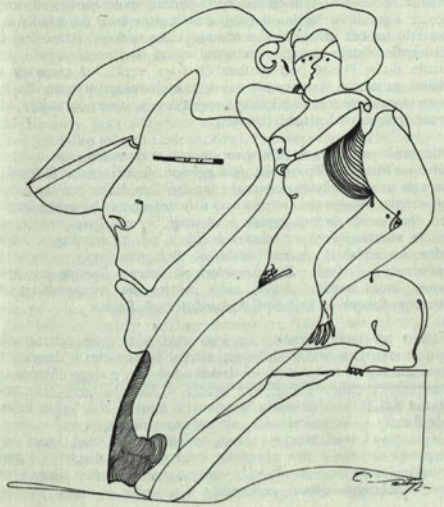
Po czterech latach tułaczki

powrót — spotkany zbłąkaniem. To domy
rozszerzone ze wsi! Budowane
po pladze siedmiu suchych kielni

domy Wielka konspiracja smutku
który zszedł do suteren

domy na trzy piętra
trzydzieści okien
trzynaście pokoi. Czasem pająk
przeleci ze skrętem kiszek
zapominając wyślinić się z obelg
domy kute na trzynaście wiatrów
wypędzonych z brzucha Belzebuba
na trzynaście chochlików
na błaznów z tapetami twarzy
przy szybach

Krzysztof Guzowski



LESZEK ŻYLIŃSKI

SUMIENIE SŁÓW

O poetyce Eliasa Canettiego

Być czytanym jeszcze za sto lat pragnął — przed dwudziestu laty — mało wtedy znany emigrant z Austrii, od ćwierćwiecza mieszkający wówczas w Anglii i piszący po niemiecku Elias Canetti. Po następnym dwudziestoleciu stwierdzić można, iż to życzenie ma wszelkie szanse spełnienia. Dzieło Canettiego jest ilościowo niezbyt wielkie: jedna powieść *Auto da fe*, kilka dramatów, zbiory aforyzmów, esejów i relacji z podróży, jeden potężny esej filozoficzny *Masa i władza* oraz trzy tomy autobiografii. Czy wystarczy to dla przyszłych pokoleń? Na późną, a przecież tak zasłużoną sławę u współczesnych pracuje wszakże jakość tych utworów. Canetti, pisarz o olbrzymiej wiedzy i samowiedzy, nigdy o sławę nie zabiegał i chyba tylko swojej długowieczności zawdzięcza, iż osiągnął ją jeszcze za życia, co nie dane było innym jego wielkim ziomkom: Kafce, Musilowi czy Brochowi.

Urodzony w 1905 roku w Ruszczuku nad Dunajem pochodzi Canetti z bogatej rodziny hiszpańskich Żydów osiadłych w piętnastym wieku na ówczesnych zachodnich krańcach imperium tureckiego. Wypędzeni Spaniole tworzyli na tym terenie hermetyczną społeczność kultywującą tradycje i język, a lojalną i przyjaźnie nastawioną do władców, co pozwoliło im bez uszczerbku przetrwać kilka wieków. Atmosferę tych lat i okolic oddaje pisarz w pierwszej części swej autobiografii, która ukazała się w Polsce pod tytułem *Ocalony język*. Już pierwszy opis rodzinnego miasta wprowadza nas w tak charakterystyczną dla życia autora *Auto da fé* mozaikę kulturowo-językową; owo pogranicze, które zawsze sprzyja rozkwitowi talentów:

Ruszczuk nad dolnym Dunajem, gdzie przyszedłem na świat, był cudownym miastem dla dziecka; jeśli powiem, że leży ono w Bułgarii, nie dam jego wystarczającego obrazu, gdyż żyli tam ludzie najrozmaitszego pochodzenia, jednego dnia można było usłyszeć siedem lub osiem języków. Poza Bułgarami, którzy często pochodzili ze wsi, było jeszcze wielu Turków, mieszkających we własnej dzielnicy, z którą graniczyła dzielnica Żydów hiszpańskich, nasza dzielnica. Byli też Grecy, Albańczycy, Ormieńczycy, Cyganie. Z przeciwległego brzegu Dunaju przybywali Rumuni, moja mamka, której sobie zresztą nie przypominam, była Rumunką. Spotykało się również pojedynczych Rosjan.

Często powtarza Canetti, że jego całe późniejsze odczuwanie i rozumienie świata wykształciło się niemal całkowicie w dzieciństwie. Bułgarskie bajki i tureckie pieśni dziadka były dla małego chłopca tym, czym później stały się angielska szkoła w Manchesterze oraz nocne czytanie Schillera i Szekspira wspólnie z matką. Niezwykle boleśnie przeżył mały Elias śmierć ojca, ale znacznie silniejszy wpływ na jego emocjonalny i intelektualny rozwój miała matka, nad którą — w zastępstwie niejako — przejął opiekę. Pełen podziwu, uległości, a przede wszystkim zazdrości, bronił jej przed zainteresowaniem obcych mężczyzn, anektując niemal całkowicie dla siebie i braci. O swojej namiętności tak kiedyś napisze: *To wtedy zrodziła się zazdrość, a siła, z jaką mnie ogarnęła — na zawsze wycisnęła na mnie swoje piętno. Stała się ona moją właściwą namiętnością, na którą w najmniejszym nawet stopniu nie wpływały moje poglądy ani wzrost wiedzy.* To piętno zazdrości pozwala czytać *Ocalony język* przez pryzmat narastającego uczucia oraz wewnętrznej walki dwu osobowości, będących dla siebie na przemian to wzorem, to godnym zniszczenia przeciwnikiem.

We wczesnej młodości poznaje Canetti wiele państw i miast, mieszkając kolejno w Anglii, Wiedniu, Zurychu i Frankfurcie nad Menem, by związać swoje dorosłe życie z Wiedniem; tym miastem, które pamiętał jeszcze z rozmów rodziców jako prawdziwe centrum skupiające najlepsze teatry, lekarzy i prasę, jako metropolię Bałkanów, którą to rolę mógł Wiedeń z powodzeniem spełniać do wybuchu pierwszej wojny.

Dziewiętnastoletni student uniwersytetu wiedeńskiego poznaje jednego dnia dwie osoby, które w sposób decydujący wpłyną na jego życie. Jedną z nich jest starsza od niego, czarnowłosa piękność spaniolskiego pochodzenia — Veza — z którą pisarz spędzi kilkadziesiąt lat wspólnego życia. Ona to wypowie zdanie, które zacytuje Canetti w pięknej scenie drugiego tomu autobiografii *Pochodnia w uchu*. W czasie rozmowy o zapiskach Gorkiego o starym Tołstoju powie Veza: *To jest rzecz, jakiej pragnęłabym najbardziej w świecie — abyś ty kiedyś tak pisał.* Życzenie to *rozerwało mi serce* — pisze Canetti — przekonany wówczas o tym, iż tak wysokiego celu nawet stawiać sobie nie można.

Druga poznana tego wieczoru osoba to Karl Kraus — pisarz-krytyk-wydawca, jednoosobowa instytucja kulturalna i wyrocznia w sprawach literackich Wiednia lat dwudziestych. To na jego wykładach kształtowała się poetycka osobowość Canettiego, to pod jego dyktatorskimi rządami — jak to formułuje pisarz w eseju *Karl Kraus, szkoła oporu* — nabiera późniejszy nobilista poczucia absolutnej odpowiedzialności za słowo oraz uczy się trudnej sztuki słuchania wyrazów, zdań, okrzyków, odgłosów miasta, indywidualnych melodii wypowiedzi. Ta lekcja zaowocuje w sformułowanej głównie na potrzeby dramatu teorii „akustycznej maski" — swoistego, niepowtarzalnego sposobu wypowiadania się postaci.

Canetti potrafi stworzyć bohatera nie tylko poprzez opis zewnętrzny i zarysowaną w działaniu charakterystykę, ale również poprzez precyzyjne oddanie aury, jaką wytwarza akustyka zdań, która jak fizjonomia właściwa jest tylko jednemu człowiekowi. Zaobserwujemy (chciałoby się powiedzieć usłyszymy) to bez trudu w galerii postaci wypełniających karty *Auto da fe*. Jak różnie bowiem władają językiem Kien, Teresa lub Fischerle, jak dalece charakteryzują ich wypowiadane zdania, słownictwo, melodia oraz składnia.

Język jest niewątpliwie fenomenem interesującym Canettiego już choćby z racji doświadczeń osobistych. Przypomnijmy: jeden z najlepszych żyjących stylistów mowy niemieckiej poznaje ją mając osiem lat. Niemiecki jest dopiero czwartym w kolejności poznanym przez niego językiem. Ale jest to przecież ów „tajemny język", którym posługują się rodzice, gdy chcą rozmawiać tylko ze sobą. Mały Elias może przysłuchiwać się jedynie niezrozumiałym dźwiękom, które jednocześnie tak zmieniają i ożywiają rodziców. *Myślałem, że z pewnością chodzi o cudowne rzeczy, które można wypowiedzieć tylko w tym języku. Gdy już dostatecznie długo nadaremnie żebrałem, uciekałem rozgniewany do drugiego, rzadko używanego pokoju i dokładnie tym samym tonem przepowiadałem sobie zdania niby czarodziejskie formuły, które od nich usłyszałem; ćwiczyłem je często, a gdy tylko byłem sam, produkowałem się całą serią zdań lub pojedynczych słów, tak szybko, że z pewnością nikt by mnie nie zrozumiał.* Taka inicjacja nie ma nic z nauki, jest pewnego rodzaju poznaniem przedlogicznym tajnego kodu składającego się niemal wyłącznie z dźwięków, a posiadającego moc magiczną. W tym

doświadczeniu dzieciństwa odnaleźć możemy bezsprzecznie pierwszą przyczynę wyczulenia na akustyczną stronę języka oraz źródło późniejszych dociekań teoretycznych.

Jest Canetti pisarzem o niezwykle szerokich i oryginalnych zainteresowaniach. Obok języka dwa co najmniej jeszcze motywy przeplatają się w jego twórczości. Fenomen władzy i opór przeciwko śmierci to tematy podstawowe jego dociekań teoretycznych oraz wielu zapisków z tomu *Prowincja człowieka*. Pisaniu wielusetstronicowego dzieła *Masa i władza* poświęca bez reszty dwadzieścia lat życia, zarzucając na ten czas twórczość ściśle literacką. Zainteresowanie władzą to głównie badanie mechanizmów powstawania hierarchii, ukierunkowania masy poprzez przemoc i rozkaz. Ale to również poszukiwanie elementów władzy w codzienności każdego z nas z wyraźnym ostrzeżeniem przed jej skutkami dla człowieka. To również konsekwentna postawa życiowa samego Canettiego, żyjącego z dala od literackiego gwaru i sukcesu, który prawdziwego pisarza jedynie zawęża. Nie oznacza to wszakże zamknięcia się w sobie i obojętności na losy świata. Jest Canetti pisarzem głęboko związanym z teraźniejszością, a jego nienawiść do śmierci daje się przełożyć na opór przeciw przemocy i wojnie. Już na pierwszych stronach *Ocalonego języka* stwierdzi: *Niewiele jest złego, czego nie mógłbym powiedzieć zarówno o człowieku, jak i o ludzkości. A mimo to moja duma z niej jest wciąż tak wielka, że naprawdę nienawidzę tylko jednego: śmierci, jej wroga.*

Negowanie śmierci — nie samego faktu biologicznego końca życia, lecz świadomości umierania, która jest swego rodzaju przyzwoleniem na śmierć — praktykowane przez wszystkie religie świata, jest ponadczasowym i najważniejszym zadaniem twórcy. W zapiskach *Prowincja człowieka* znaleźć możemy następujący fragment, obrazujący, jak dalece problem ten pasjonował Canettiego i do jakich zabiegów mógł się posunąć w zacieraniu śladów śmierci:

Tak przedstawiać śmierć, jak gdyby nie istniała. Społeczność, która tak funkcjonuje, że nikt śmierci nie przyjmuje do wiadomości. W języku tych ludzi nie ma słowa na śmierć, nie ma również żadnego świadomego opisu. Nawet, gdyby ktoś z nich zamierzał złamać prawa, a szczególnie to pierwsze, niepisane i niewypowiedziane prawo, i chciał mówić o śmierci, nie mógłby, gdyż nie znalazłby na to żadnego słowa, które inni mogliby zrozumieć. Nikt nie jest chowany i nikogo się nie pali. Nikt nie widział jeszcze zwłok. Ludzie znikają i nikt nie wie dokąd...

Znamy Canettiego głównie jako prozaika. Obok trzech tomów prozy, jakie wydano w naszym kraju, nieliczne są tłumaczenia jego esejów, które również odznaczają się mistrzostwem literackim. Ważne miejsce w eseistyce autora *Ocalonego języka* zajmuje refleksja nad powołaniem i powinnościami poety. Canetti wierzy bowiem w moralną potęgę literatury — ale tylko tej jej części, która jest dziełem prawdziwego, zaangażowanego w swój czas twórcy. W mowie wygłoszonej na pięćdziesiąte urodziny Hermana Brocha stawia trzy tezy-postulaty dla pisarza, których — jak sam stwierdzi czterdzieści lat później — starał się przestrzegać niczym przykazań we własnej twórczości. Pierwszą cechą poety (niemieckie słowo „Dichter" oznacza coś więcej niż „poeta", wyraża się w nim jednocześnie uznanie dla najwyższej jakości pisarstwa, niezależnie od uprawianego gatunku) jest jego przynależność do czasu, w jakim żyje. Nieporozumieniem nazywa Canetti stanowisko przeciwne, pragnące wynieść pisarza ponad jego otoczenie i rzeczywistość, pragnące zawiesić go niejako ponad konkretnym czasem, co zwolennicy tej tezy starają się udowodnić ponadczasowym charakterem poezji. Pisze on: *Prawdziwy poeta, tak jak my go pojmujemy, ulega swojemu czasowi, jest mu poddany i posłuszny, jest jego najniższym sługą. Związany z nim jest nierozerwalnym łańcuchem, jego niewola musi być*

tak wielka, że nie mógłby zostać przesadzony w żadne inne miejsce. Ten prawdziwy wyrok, w którym widzi Canetti pierwszy atrybut poety, pozwala mu dopiero na związek ze światem, na odkrycie i zrozumienie istoty współczesności. Prawdziwy poeta dąży wtedy do syntezy swojego czasu, pragnie objąć w dziele całość świata. Postawione zostaje przed nim zadanie, które wcześniej podejmowały teologia i filozofia. W czasach rozpadu wartości i chaosu tamte, tradycyjne dziedziny straciły bowiem grunt dla przedstawiania złożoności świata. Rolę tę winno przejąć poznanie poetyckie, które jako jedyne, wychodząc poza dogmat oraz konkretny empiryczny fakt, przekazać może istotę skomplikowanego „ducha czasu". To druga cecha i zarazem zadanie twórcy. Przypomnijmy: pisze to Canetti w 1936 roku, opierając się niewątpliwie na przemyśleniach Brocha i przywołując nawet jego trylogię *Lunatycy* za przykład dzieła, które jest realizacją nowego, totalnego poznania poetyckiego. Jak nieobco brzmi to dzisiaj, w czasach ponownego zakwestionowania dziedzictwa i metody oświecenia, w czasach, gdy racjonalizm przestał być doskonałym narzędziem zrozumienia świata.

Autor *Auto da fé* nie poprzestaje jednak na absolutnym przypisaniu twórcy do współczesności, której zrozumienie zaowocować ma uniwersalizmem stworzonego dzieła. Nakłada na *reprezentanta swoich czasów* jeszcze jeden obowiązek, *straszny* — jak sam przyznaje — *gdyż stoi w tak wyraźnej sprzeczności do wcześniejszych.* Ma oto pisarz występować przeciw swojemu czasowi, nie tylko przeciw tym lub innym nieprawościom, lecz przeciw całej zastanej rzeczywistości. To radykalne żądanie motywuje Canetti istnieniem śmierci: *Jak długo istnieć będzie śmierć, nic co piękne, nie będzie piękne, nic co dobre, dobre.* Fakt śmierci, powszechnie akceptowany przez państwa, systemy filozoficzne i religijne, język i zachowania ludzkie, musi zostać zakwestionowany przez poetę. To on — przejmując i wyrażając strach i nienawiść do śmierci, drążące wszystkich ludzi — opiera się regule i zwyczajowi codzienności oswajającej nas ze śmiercią.

Dopiero połączenie wszystkich trzech cech predestynuje pisarza do „reprezentowania" swego czasu, co bynajmniej nie ma nic wspólnego z odświętnością i zaszczytami, lecz znaczy tyle, co świadomość przyjęcia odpowiedzialności oraz... użyteczność. Nie boi się Canetti tego słowa, tak wyświechtanego przez wszelkie teorie traktujące literaturę instrumentalnie, kiedy w słynnej mowie *Powołanie poety* z 1976 roku zastanawia się, w jaki sposób poeci mieliby stać się „użyteczni". Świadom zagrożeń, na jakie wystawione jest ludzkie istnienie, widzi jedynie w przyjęciu odpowiedzialności za ludzkość moralne prawo wypowiadania się twórcy. Świat można powstrzymać w jego nierozumnym rozwoju poprzez demonstrowanie i propagowanie „przemian", do jakich zdolny jest człowiek. „Przemiana" jest centralnym pojęciem antropologii Canettiego, a oznacza zdolność wcielania się, przekształcania, przyjmowania nowych wzorów zachowań, co jedynie daje szansę przeżycia gatunkowi ludzkiemu. I nie jest to w przypadku Canettiego żadna retoryka, jego myśl jest precyzyjna, a lata spędzone na badaniu zachowań tłumu oraz życia ludów pierwotnych doprowadziły do takich konkluzji. Świat jest chaosem i tylko poeta z jego sposobem poznania może ten chaos przeniknąć, a przyjmując zań odpowiedzialność, może wskazać drogę wyjścia. Dając nadzieję, musi też wskazać ludziom szansę zmiany. Pisze Canetti:

W świecie, który opanowany jest przez wydajność i specjalizację, który nie dostrzega niczego spoza szczytów, do których podąża w swym prostolinijnym ograniczeniu, ...w świecie, który raz po raz odrzuca przemianę, gdyż przeciwstawia się ona fetyszowi produkcji, który powiększa bez opamiętania środki służące samozagładzie i jednocześnie chce zdusić wszystkie te zdobyte przez ludzi wartości, które mogłyby jej zapobiec, w takim świecie, który można by nazwać najbardziej zaślepio-

nym ze światów, ma niemal kardynalne znaczenie fakt istnienia tych, którzy ten dar przemiany wbrew niemu doskonalą.

Ochronę, doskonalenie i przekazywanie tego daru innym nazywa Canetti właściwym zadaniem poety. To powołanie pokrywa się całkowicie z walką ze śmiercią, w której widzi autor *Prowincji człowieka* głównego wroga ludzi.

Naszkicowana tu poetyka Canettiego, poetyka humanizmu i odpowiedzialności, wyprzedza o całe dziesięciolecia tak charakterystyczne obecnie w zachodnim kręgu kulturowym zachowania czasów końca, czy rozliczne refleksje nad możliwościami uprawiania literatury w cieniu atomowego grzyba. Już w 1936 roku, a więc na trzy lata przed wybuchem drugiej wojny światowej przestrzegał Canetti:

Przeciętnego człowieka ogarnia większa trwoga przed średniowieczem, niż przed wojną światową, którą sam przeżył. To odkrycie ująć można w jednym przygniatającym zdaniu: byłoby dzisiaj trudniej skazać publicznie jednego jedynego człowieka na śmierć na stosie, niż rozpętać wojnę światową (...) Największe ze wszystkich niebezpieczeństw, jakie pojawiły się w historii ludzkości, wybrało sobie za ofiarę naszą generację.

Nie jest przecież Canetti pisarzem politycznym, jego „zaangażowanie" wynika z wewnętrznego zrozumienia i przyjęcia obowiązku obrony człowieka wobec chaosu i dehumanizacji świata. Świata rozsypującego się, świata szaleństw, jaki postrzegał już w swej pierwszej powieści, pisanej na progu lat trzydziestych. *Auto da fe* przeleżała — wydana dwukrotnie — prawie trzydzieści lat, zanim zaczęła istnieć w świadomości współczesnych. Jednak jej wpływu na literaturę nie sposób już chyba dzisiaj przecenić. Czy jest Canetti — zgodnie z wyznawaną teorią — dobrym „reprezentantem" swoich czasów? Jego twórczość, tak różnorodna, która nie da się zupełnie przyporządkować żadnym prądom, grupom czy izmom, realizuje konsekwentnie własny program. Wydawać by się mogło, iż program został niejako przykrojony do dzieła, gdyby nie fakt, iż swoje rozumienie twórcy i jego powinności sformułował Canetti na początku drogi pisarskiej.

Fascynujący człowiek, który może bez końca opowiadać, ile zawdzięcza *Gilgameszowi* i *Odysei*, za co ceni Arystofanesa, Kafkę czy Gogola, których najczęściej wymienia, pytany o swoje wzory, chce być bardziej strażnikiem tradycji — stąd również zainteresowanie mitami ludów pierwotnych oraz starą filozofią chińską — niż prekursorem nowej literatury. W jego przypadku to najpewniejszy sposób, aby zyskiwać czytelników także za sto lat.

Leszek Żyliński

EZRA POUND

Widzące oko

Małe psy patrzą na duże psy:
Dostrzegają niezgrabne proporcje
i osobowe defekty zapachu.
A oto spotkanie w męskim towarzystwie:
Młodzieńcy patrzą na starszych,
Rozmyślają nad podstarzałym umysłem,
Dostrzegają jego niepojęte korelacje.

Rzekł Tsin Tsu:
Tylko u małych psów i u młodych
Występuje drobiazgowa obserwacja.

Czarne pantofelki: Belotti

Przy stoliku za nami,
Zdjąwszy pantofelki z zamszu,
Ze stopami w białych pończochach
Starannie oddzielonymi od podłogi serwetką,
Konwersuje:
„Connaisez-vous Ostende?"

Gruchająca włoska dama po drugiej stronie
restauracji
Odpowiada z niejaką wyższością,
A ja czekam cierpliwie,
By zobaczyć, jak Celestyna wbije się z powrotem
w pantofelki.
Wbija się w nie z jękiem.

Pozdrowienie

O generacjo układnych jak ulał
i ciągle sobie niewygodnych,
Widziałem rybaków na trawie w słońcu,
Widziałem ich porozkładanych z rodzinami,
Widziałem ich bielejące zęby,

słyszałem ich prostacki śmiech.
Ja jestem szczęśliwszy od was,
A oni byli szczęśliwsi ode mnie;
A ryby pływają w jeziorze
i nie mają nawet ubrania.

Pozdrowienie drugie

Chwalono was, moje książki,
bo właśnie przyjechałem z prowincji;
Byłem spóźniony o dwadzieścia lat,
więc trafiłyście do publiczności.
Nie wypieram się was,
nie wypierajcie się wy swego potomstwa.

Proszę, oto stoi — bez pomysłowych figielków,
Proszę — nie ma w sobie nic archaicznego.
Patrzcie na tę ogólną irytację;

„To mają być te brednie — mówią — jakich
oczekujemy od poetów?"
„A gdzie malowniczość?"
„Gdzie zawrót głowy od ogromnych wzruszeń?"
„Nieee! jego pierwsze rzeczy były najlepsze".
„Biedaczek! stracił złudzenia".

Idźcie, gołe i bezwstydne piosenki,
Lekką stopą biegnijcie!
(Albo, jeśli wolicie, dwiema lekkimi stopami!)
Idźcie sprośnie zatańczyć!
Idźcie, bezczelne i swawolne!

Pozdrawiajcie nadętych nudziarzy,
Marsza im grajcie na nosie.

Macie tu dzwoneczki i confetti.
Idźcie! odmładzajcie!
Spróbujcie odmłodzić nawet „Spectatora".
Idźcie i urządzajcie kocią muzykę!
Tańczcie, niech się rumienią,
Tańczcie tańce falliczne,
opowiadajcie anegdotki o Cybele!
Mówcie o nieprzystojnych poczynaniach bogów!
(Opowiedzcie o tym p. Stracheyowi)

Tarmoście cnotki za spódnice,
mówcie o ich kolanach i kostkach.
Ale przede wszystkim idźcie do ludzi praktycznych —

jazda! urywajcie im dzwonki u drzwi!
Mówcie im, że bąki zbijacie po całych dniach
i że będziecie żyć wiecznie.

Gentildonna

Przeszła nie wzbudziwszy w niczyich
żyłach dygotu, a teraz
Biegnie pośród drzew i trwa w rozdartym
przez siebie powietrzu,
I rozwiewając trawy, po których szła wtedy
nie przemija:

Szare liście oliwek pod zimnym od deszczu niebem.

Temperamenty

Dziewięć cudzołóstw, 12 romansów, 64 miłostki
i coś zbliżonego do gwałtu
Ciąży co noc na duszy subtelnego przyjaciela naszego
Florialisa,
A jednak zachowuje się on tak spokojnie i z taką
rezerwą,
Że uchodzi za bezkrwistego i bezpłciowego.
Natomiast Bastidides, który gada i pisze wyłącznie
o kopulacji,
Został ojcem bliźniaków,
Ale, że nic nie ma darmo,
Cztery razy musiał być rogaczem.

Albatre

Ta pani w białym płaszczu kąpielowym, który
nazywa peniuarem,
Jest chwilowo kochanką mego przyjaciela,
A delikatne białe łapki jej białego pieska
Nie są delikatniejsze niż ona
I sam Gautier nie pogardziłby kontrastem
ich bieli,
Kiedy ona tak siedzi w ogromnym fotelu
Pośrodku dwóch mdłych świec.

Faun

Ha! mój panie, widzę jak węszysz i wietrzysz
w moich kwiatach.
Czy ty się w ogóle znasz na ogrodnictwie,
kozłonogu?
„Chodźcie tu, Auster, Apeliota,
Patrzcie, faun jest w naszym ogrodzie.
Tylko cicho i nie ruszajcie się,
Bo rzuci się na was
I ze strachu dostanie drgawek".

Wrzosowisko

Czarna pantera stąpa u mego boku,
A z palców
Ulatują mi płomyki podobne płatkom kwiatów.

Białe jak mleko dziewczęta
Odginają się od ostrokrzewów,
A ich biały jak śnieg lampart
Wypatruje, aby pójść za nami w trop.

Coitus

Złotocne phalloi krokusów
bodą wiosenne powietrze.
Po zmarłych bogach nic tu nie zostało
Prócz świątecznej procesji,
Procesji, o Giulio Romano,
Godnej ugościć twego ducha.
Dione, twe noce spadły na nas.

Rosa spadła na liście.
Niespokojna jest noc wokół nas.

Towarzystwo

Pozycja rodziny zaczęła się chwiać,
Przeto mała Aurelia, która
Przechichotała osiemnaście wiosen,
Znosi dzisiaj paralityczne uściski Fidypa.

N.Y.

Moje miasto, moje miłe, moje białe! Ach, smukłe,
Posłuchaj! Słuchaj mnie, a ja tchnę w ciebie duszę.
Czule, na fletni, nadstaw ucha!

Teraz już wiem, że jestem szalony,
Bo oto milion ludzi szorstkich od zgiełku;
To nie dziewczyna.
Zresztą, gdybym miał fletnię, to nie umiałbym zagrać.

Moje miasto, moje miłe,
Tyś jest dziewczyną bez piersi,
Tyś jest smukłe jak srebrna fletnia.
Posłuchaj mnie, nadstaw ucha!
A ja tchnę w ciebie duszę
I żyć będziesz wiecznie.

przełożył *Leszek Engelking*

ZOFIA BESZCZYŃSKA

JEDNOROŻEC

Nora pojawiła się znienacka, nie wiadomo skąd i jak, po prostu przyjechała, jakby wynurzyła się z morza na swym szarym koniu. Z krótkimi jasnymi włosami, w niebieskich spranych dżinsach wyglądała z daleka jak chłopak.

I tak to się zaczęło.

Chociaż, właściwie, co?

Zawsze chadzała samotnie, z jakimś psem przyklejonym do nogi: zwierzęta ją kochały, bo zawsze czymś je podkarmiała. Nie rozmawiała z nikim, prawie się nie pokazywała tam gdzie chodzili inni, a jednak od razu znalazła się w centrum zainteresowania.

Może przez konia?

A może przez to, że nikt nic o niej nie wiedział?

Dziewczyny zazdrościły jej szczupłej sprężystej sylwetki i chyba wyniosłego milczenia, a potem także jadowicie zazdrościły jej chłopców.

Zawsze kilku z nich stało przed namiotem, nocne ciemności zdawały się przesycone tajemnymi westchnieniami i jękami. Nora, z nitkami światła we włosach (co noc uczestniczyliśmy w melancholijnym pławieniu księżyca w morzu), z błyszczącym w mroku złotym ciałem, wsuwała się cicho między koce, a za namiotem, w cieniu drzew, przesuwał się tajemniczy kształt jej konia.

— Nazywa się Anastazja — szepnęła pewnej nocy, dotykając dłonią mojej ręki (nasze łóżka stały obok siebie); jej zęby zalśniły w ciemności, jakby sama była klaczą — ale tak naprawdę to jest...

Dalej nie usłyszałam, noc ogarnęła nas milczeniem i snem. Następnego dnia śledziłam jej oczy: były nieprzeniknione, ale twarz zdawała się uśmiechać.

Wieczorem szłam za nią jak cień, bezwiednie powtarzając ruchy jej szczupłych bioder; rzucała mi zza pleców spojrzenia srebrnych oczu.

— Muszę iść do chłopców — powiedziała wreszcie; widziałam jej profil na tle pokrytego łuską morza — czekają na mnie — westchnęła. Ale ja wiedziałam, że mówi tylko o Marcinie.

Nie chciało mi się jeszcze wracać, śledziłam jej długi cień na piasku, osypujące się ziarenka i drobny pył w załamaniach dżinsów; potem szłam jeszcze kawałek patrząc, jak noc niechcący przesiła się w sen, który chciałam pochwycić. I wówczas, tak, właśnie wówczas usłyszałam rżenie tej dziwnej klaczy o imieniu pięknej kobiety. Biegła po piasku zostawiając lśniące ślady podków, a na jej białosrebrnej głowie błyszczał jeden, zwężający się ku górze i ostro zakończony róg. Była to Anastazja,

czy jakieś inne nieznane — a tak w tej chwili realne zwierzę? Anastazja czy jednorożec? A może i jedno, i drugie?

Koń znikł, a ja wróciłam do namiotu, nie spałam jednak; noc zaczęła szarzeć, gdy usłyszałam szelest brezentu i zobaczyłam Norę wślizgującą się do środka: wyraźnie widziałam nagle zmętniałe złoto jej skóry, małe ostro zakończone piersi.

Potem, oczywiście, zachowywała się jakby nic się nie działo, ani koń, ani Marcin dla niej nie istnieli, cóż z tego, że ten ostatni skamlał co noc przed jej namiotem. Jak zwykle znikała na całe dnie, Anastazji też nikt jakoś nie widział; tylko ja wiedziałam, że każdej nocy srebrny jednorożec czeka na mnie na plaży i że to ja przynoszę mu chleb i mleko, a on pozwala mi dotykać swego błyszczącego rogu. Biedna Nora zmieniła się jednak, widywałam ją teraz siedzącą całymi godzinami ze skrzyżowanymi nogami na łóżku, bladą i wychudłą, z coraz większymi sińcami wokół oczu; zauważyłam, że gryzie palce, a w nocy często płacze. Nie rozmawiałyśmy jednak, każda przeniknięta własną tajemnicą, zresztą wszystko się zmieniło. Marcin i pozostali chłopcy wyjechali, wyjechały też ukradkiem dziewczyny, znikły nawet psy; niedługo i na nas przyjdzie pora. Lustro morza powiedziało mi, że urosłam i zeszczuplałam a moje włosy wyjaśniały na słońcu. Jednorożec wtulał mi głowę pod pachę, bardzo go kocham. Wieczorem obcięłam włosy,

wciągnęłam stare dżinsy i koszulę zostawioną przez któregoś z chłopców i słysząc za plecami cichnący płacz Nory, pobiegłam nad morze. Jednorożec przyklęknął i znalazłam się na jego grzbiecie. Pędzi teraz rozpryskując kopytami morze i niebo, pędzimy tak oboje, wszystko znikło i tylko wiatr śpiewa w naszych włosach.

DOM

Kochaliśmy się tak bardzo, że postanowiliśmy wynająć dom i zamieszkać w nim, by móc przebywać razem tak często, jak tylko było to możliwe. Więc nasz „Wóz Drzymały", zwyczajny wóz na kółkach, który był nam domem podczas wakacji, oddaliśmy, choć z żalem, do depozytu, zabierając zeń koce, maszynę do pisania i papier, kilka świeczek i parę puszek konserw, a pozostawiając barwne freski na ścianach i na suficie dumne hasła wypalone papierosem.

Nora odprzęgła konie i — jak gdyby były drewniane — odkręciła im łby i nogi, aby pomalowane na nowo, zostawić do wyschnięcia na słońcu. Wreszcie jednak, nie tracąc zbyt wiele czasu na próżne rozmyślania i łzy, spakowaliśmy plecaki i cały nasz dobytek — nie zapominając o psach — do wspólnego samochodu, automobilu raczej, pięknie pomalowanego przez nas w kwiaty, ptaki i fruwające motyle — i wyruszyliśmy, szukać nowego. Po drodze żegnały nas jeszcze listy tych, którzy zostali z braku czasu, ale bardzo prędko się od nich uwolniliśmy i pozostawiliśmy daleko za sobą, zaplątane w drzewa, albo — żałośnie postrzępione — zwisające z telegraficznych drutów.

Rozpoczynając poszukiwania wiedzieliśmy tylko, że dom musi być duży — tak by mógł pomieścić nigdy nie określoną, wciąż zmieniającą się liczbę osób — i musi stać w jednym miejscu, żebyśmy zawsze mieli dokąd wracać.

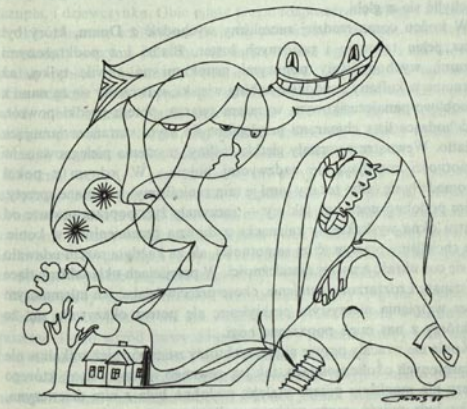
Byliśmy grzeczni i mili, a w naszych twarzach (więc luster nie potrzebowaliśmy) odbijała się wrodzona wrażliwość i inteligencja; mieliśmy też nieco pieniędzy, uzbieranych dzięki własnej pracy i wynajęcie domu, o jakim marzyliśmy, nie było dla nas rzeczą zbyt trudną. Był on dosyć zniszczony, to prawda, a nawet — chcąc wyrazić się w sposób poetycki — wyraźnie już chylił się ku ruinie; ale stał nieco dalej od innych domów, właściwie na uboczu, i był otoczony drzewami, co nam dawało złudzenie posiadania również kawałka świata; tego świata, który tak bardzo kochaliśmy — w sposób dla innych może niezrozumiały i ekscentryczny — w wielkim bolesnym podziwie.

Psy zaraz wykopały sobie jamy w dzikim ogrodzie, a my zajęliśmy się naszym Domem, spróchniałym już prawie ze starości, z oknami, w których tkwiły kawałki potłuczonych szyb i tajemniczymi rozpadlinami pełnymi pajęczyn i kurzu. Złożyliśmy pod ścianami sterty książek i maszynę do pisania z wkręconym w nią jeszcze tekstem czyjegoś wiersza; po niebezpiecznie uginających się schodach wdrapaliśmy się na górę, gdzie mieliśmy urządzić sobie pokoje sypialne i może ciemnię fotograficzną. Z braku innego oświetlenia w korytarzach ustawiliśmy świeczki i już zaczynaliśmy się bać, widząc swe postacie miękko okrążone tajemniczym blaskiem i w kłębach kurzu, który rozbijaliśmy

każdym najmniejszym poruszeniem; na strychu wiatr łomotał drewnianymi okiennicami.

Znaleźliśmy jakieś sprzęty i skrzynie pełne rupieci, które wyciągnęliśmy na światło dzienne — w myśl zasady, że nic nie może pozostać bez użytku. Potem kwiaty i drzewa z maski samochodu powędrowały na ściany Domu; w najważniejszym pokoju postawiliśmy zegar, największy, na jaki było nas stać, i powiesiliśmy na ścianie symboliczny obraz zatytułowany „Samotność" naszego pomysłu — jak zresztą wszystko, co miało się tu znajdować. Była to bardzo piękna drewniana rama jakiegoś starego obrazu, ciężka i rzeźbiona, z widocznymi, choć prawie już zupełnie startymi śladami pozłoty; rama była pusta i tylko pośrodku niej zawiesiliśmy kartę tytułową książki pod tytułem „Samotność". Ci z nas, którzy umieli malować, rozpięli na wolnych ścianach olbrzymie olejne płótna; pod zwieszającymi się z sufitu sieciami pełnymi rybich szkieletów odbywać się miało nasze codzienne misterium życia.

Gdy przyjechaliśmy, lato miało się już ku końcowi. Wkrótce wiatr wwiewał przez okna chmary suchych liści, po opustoszałym ogrodzie zaczęły wałęsać się psy. Dom też nie wyglądał przytulnie, kwiaty na ścianach więdły zbyt szybko; lecz już od początku odwiedzało nas dużo gości, znajomych i przyjaciół. Niektórzy z nich zostawali na dłużej; zaczynali pisać lub malować, albo grać na przywożonych do Domu instrumentach.



Wieczorami powstawały najpiękniejsze opowiadania i wiersze; niekiedy nawet pisaliśmy po ciemku, albo w nikłym krążku światła świecy — tak mało rzeczy mieliśmy na własność; ale za to na podłodze stał

magnetofon, którego zielone oko błyszczało w ciemności, dając nam znak, że żyje i że my żyjemy również; a mogliśmy łatwo o tym zwątpić, gdy leżeliśmy pokotem obok siebie na rozłożonych na podłodze kocach, w milczeniu patrząc w sufit.

Niedaleko był sklep, z którego — w przypływach naglej a niemożliwej do odparcia chandry — zaczęliśmy przynosić olbrzymie ilości piwa; skrzynki stopniowo wypełniały przestrzeń pod ścianami. Noce były teraz pełne żółtozielonego alkoholu, my tańczyliśmy przytuleni, a raczej snuliśmy się wokół magnetofonu, ściany lekko falowały; spaliśmy na stojąco, w tańcu, w głowach wirowały nam wszystkie złote słowa, myśli, które zapisze się jeszcze, kiedyś, uwięzi na papierze, na razie jednak — nie chcieliśmy odbierać im wolności...

Całowaliśmy się w mroku gęstym od różnych dziwacznych straszydeł, depcząc nie zapisane arkusze papieru, na których miały powstać nasze rozpalone do białości erotyki. W pokoju wyrastał nagle las pełen kłującej zieleni i letnich zapachów, wołał nas sen, świeżo opadły śnieg i świat, szczelnie zamknięty w szlanej kuli.

Las „prawdziwy" był widoczny z naszych okien: wewnątrz niego było ukryte piękne jezioro, do którego jeszcze wczesną jesienią chodziliśmy się kąpać i pławić nasze zwierzęta. Las był też dla nas azylem samotności; potem jednak odwiedzaliśmy go coraz rzadziej — znały nas wszystkie drzewa, rozpoznawaliśmy już siebie w zastygających nagle pniach i gałęziach; pod korą biły nasze żywe serca. Wodę w jeziorze zatruwały wczesne bure zmierzchy; żadna twarz nie mogła teraz wychylić się z głębi.

W końcu coraz rzadziej zaczęliśmy wychodzić z Domu, który był teraz pełen tajemnic i pozornych luster. Bladzi i z podkrążonymi oczami, wychodziliśmy ponurymi grupkami na chwilę tylko, aż zakutane w kaftany i spódnice babiny wiejskie odwracały się za nami z frasobliwo-panajezusikowym wyrazem twarzy; potem prędki powrót, nadchodzące listy chmarami przylepione do szyb, szarańcza tamująca światło. Wewnątrz wyrastały giętkie rośliny: marzenia pielęgnowane w samotności rozwijają się nadzwyczaj bujnie... W jednym z pokoi zgromadziły się (albo też my sami je tam zanieśliśmy) połamane sprzęty, które podobno nocą, tak jak my — zaczynały żyć; poprzez otwarte od wiatru okna wyskakiwały znienacka z drewna przemienione w konie. Nie chcieliśmy przerywać im samotności, ale za każdym razem udawało im się coś ukraść z naszej niezależności. W przejściach układaliśmy tlące się szmaty i rozżarzone kamienie, chcąc przeciwdziałać ich tajemniczym i bez wątpienia nieczystym praktykom; ale potem okazywało się, że niektórzy z nas mieli poparzone nogi.

Konie nie wracały prawie nigdy, niektórzy z nas również znikali w nie wyjaśnionych okolicznościach, tak jak pewnego wieczoru ktoś, którego rzeczy nie mogliśmy potem znaleźć; podobno była z nim dziewczyna, chyba była miłość, może próba samobójstwa, ale mroczne (nie było światła) ściany Domu wchłonęły tajemnicę. Gdy pod koniec stycznia zrobiła się prawdziwa zima i całą okolicę zasypał śnieg, on — albo też oni — wrócił, ale wtedy nie było już w Domu nikogo i chyba także nie było już Domu.

Podobno pijaństwa i awantury, rozsypujące się pokoje i sprzęty

zmieniające się w pokraczne stwory, dziwaczne obyczaje damsko-męskie ściągnęły wreszcie uwagę właścicieli — i to tak skutecznie, że musieliśmy odjeżdżać. Inni opowiadają też drugą wersję: Dom otoczono płotem i zamknięto, zostaliśmy tam, bardzo młodzi ludzie, bosko, karmiąc z ręki potwory i przylatujące do okien chmury. Niektórzy z nas, już dorośli, przyjeżdżają jeszcze oglądać Dom, a właściwie ślad po nim, i całą okolicę: cienie zwierząt wśród drzew, blaszane serduszko zawieszone na gałęzi, maszynę do pisania z wkręconym w nią zapisanym do połowy arkuszem papieru.

KRÓLOWA PTAKÓW

Jest piękna. Ma piękną twarz, zupełnie białą. Ma czarne oczy i włosy jak popiół. Szare. Uśmiecha się do mnie we śnie.

Zapadał letni wieczór, drzewa stały podobne do świec. Niebo opadało, ciemność rosła jak trawa. W tym zmroku poczuł nagle zapach dymu: coraz silniejszy, jakby gdzieś zaczął się palić las. A potem dostrzegł między drzewami różowe światło. Szedł w jego stronę, ale było tak, jakby to ono się do niego zbliżało, powiększało, rozszerzało. Aż zobaczył polankę, pośrodku której płonęło małe ognisko; nad nim, na skrzyżowanych gałęziach, wisiał kociołek.

Przy ognisku były dwie kobiety. A właściwie jedna kobieta wysoka i szczupła, i dziewczynka. Obie miały długie rozpuszczone włosy i ciemne szerokie płaszcze; ich twarze świeciły w mroku różowym blaskiem. Rozmawiały o czymś po cichu schylając się nad ogniskiem i ich włosy opadały prosto w płomienie. Nie słyszał słów, zagłuszały je tajemne nocne odgłosy lasu; dopiero po chwili dobiegły go dziwne dźwięki, gwizd, albo śmiech. Nagle dziewczynka odwróciła się od ognia i pobiegła prosto ku niemu. Jej płaszcz uniósł się i wtedy chłopiec zobaczył, że dziewczynka zamiast ramion ma skrzydła.

Zamknął oczy — gdy je znów otworzył, siedziała na czubku najwyższej jodły. Powoli unosiła i opuszczała skrzydła, jej płaszcz poruszał się razem z nimi. Patrzył na nią nie mogąc ochłonąć, z szeroko otwartymi ustami; wtedy nagle usłyszał świst i zaraz po nim krótki, cienki krzyk. W gałęziach jodły coś zaszumiało i... ciemny kształt spadł na ziemię. Wysokie paprocie zagłuszyły odgłos upadku.

W lesie jakby się coś zmieniło. Nastała cisza. A gdy spojrzał w stronę ogniska, zobaczył, że go nie ma. Znikła też wysoka kobieta w ciemnym płaszczu. Tylko wśród trawy dogasał różowy poblask, jakby ktoś tam zostawił czerwone szkiełko. I zaraz zapadła ciemność.

Nie wiadomo jak długo stał bez ruchu; wreszcie przypomniał sobie, że ma zapałki. Gasły jedna po drugiej, w końcu jednak udało mu się trafić na miejsce, którego szukał. Wśród paproci leżał mały szary kłębuszek: mógł go ukryć w dwóch dłoniach. Pióra były zlepione czymś mokrym i lepkim, ale serce biło. Delikatnie owinął ptaka w chustkę i schował pod kurtkę. Las znów się przed nim otworzył i chłopiec bez trudu mógł znaleźć drogę do domu.

Na podwórku dwie dziewczynki bawiły się ze skakanką. Przystanął: coś go w nich uderzyło. Ich wygląd... obie były jakoś do siebie podobne, bardzo drobne i zwinne, miały okrągłe czarne oczy i długie włosy nieokreślonego koloru splecione w warkocze, rytmicznie podskakujące na ich plecach. Tak — ale nie to było najważniejsze. One śpiewały, czy raczej mówiły do siebie w jakimś dziwnym, zupełnie nieznanym języku. Rozmawiały tak dość długo, śmiejąc się i skacząc, a on stał, zagapiony — jak wtedy — usiłując zrozumieć. Nagle zapadła cisza, nawet skakanka znieruchomiała w powietrzu i bezszelestnie opadła na ziemię: dostrzegły go. Wszyscy troje stali teraz bez słowa, aż wreszcie jedna z dziewczynek postąpiła krok naprzód. Jej twarz była blada ze złości, a w oczach widniała niewysłowiona pogarda. Odwrócił się szybko i uciekł, przed oczami mignęła mu tylko jej biała sukienka.

Kukułka zdrowiała. Chodziła po stole, trochę tylko jeszcze powłócząc skrzydłem i głośno domagała się jedzenia. Miała srebrnoszary łebek, jej pióra błyszczały. Gdy lekko drapał ją w gardziołko, mrużyła okrągłe oczy.

Jeszcze nie wypuszczał jej na dwór: mówił, że za wcześnie. Ale tak naprawdę to się bał. Chociaż, na dobrą sprawę, tak myślał, powinien bać się cały czas, właśnie trzymając ją w domu.

Podobno w pobliżu kręciły się ptaki: całe mnóstwo ptaków, zwłaszcza gdy było otwarte okno. Mama mówiła:

— Może ją wyniesiesz do lasu albo chociaż na trawnik, zostawisz, żeby wróciła do swoich?

— Ona jeszcze nie może latać — odpowiadał szybko. Ale się bał.

Była też dziewczynka ze skakanką. Widywał ją teraz co dzień, samą albo z przyjaciółką: chyba mieszkała w sąsiedztwie. Widywał ją tak często, iż pomyślał sobie, że ona specjalnie kręci się koło jego domu: wszędzie, wszędzie czuł uporczywe spojrzenie jej czarnych oczu. Wiedział już, że nazywa się Marta.

— Marek, koleżanka do ciebie.

W drzwiach stała Marta. Patrzyła na niego z jawną nienawiścią.

— Cześć — powiedziała. — Czy mógłbyś mi powiedzieć, co było z matmy? — skłamała bez zająknięcia.

— Wejdź — słowa z trudem przechodziły przez ściśnięte gardło. Za plecami usłyszał gwałtowny trzepot ptasich skrzydeł. — O co chodzi — zaczął niepewnie, gdy weszli do pokoju.

— Zamknij drzwi — rozkazała. Patrzyła na kukułkę. Ptak skakał po stole, nerwowo powłócząc jednym skrzydłem. Dziewczynka spojrzała na Marka, jej oczy złowrogo błyszczały. — Nie udawaj — powiedziała. — Przyszłam po nią. Musisz mi ją oddać.

Milczenie.

— No?

Milczenie.

Wyciągnęła rękę w kierunku stołu.

I wtedy Marek się ocknął.

— Wyjdź — powiedział.

Uśmiechnęła się, i to mu coś przypomniało. Ale dziewczynka już się odwróciła.

— Cześć — powiedziała tak, żeby wszyscy słyszeli. — Dziękuję.

Ale jej oczy mówiły: — Pożałujesz tego!

Obudził go krzyk kukułki. Okno było otwarte, w gałęziach drzew coś gwizdało i piszczało. Po podłodze przemknął prędki cień. I cisza. Ptak milczał, tylko jego serce biło mocno, tak mocno, że usłyszał je w drugim końcu pokoju. Potem zasnął, a rano znalazł na podłodze kilka szarych i białych piór.

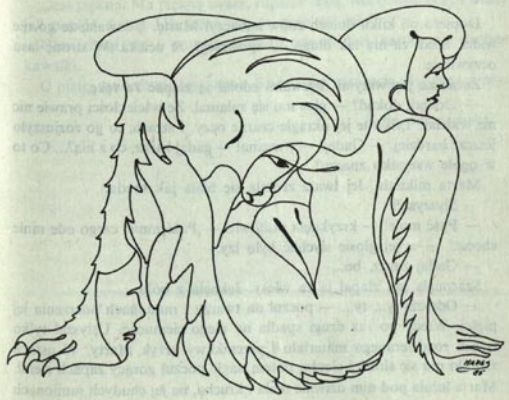
— Czy chcesz, żebym cię wypuścił? — szeptał.

Kukułka milczała.

Gdy wrócił do domu po południu, okno znów było otwarte, a w pokoju bałagan. Kukułka znikła: w powietrzu jeszcze wisiał jej krzyk.

Wyskoczył z domu. Instynkt podpowiedział mu, żeby biec w kierunku lasu; zaraz też zobaczył przed sobą białą sukienkę i szary warkocz Marty. Biegła szybko, on jednak biegł jeszcze szybciej. Byłby ją pewnie wreszcie dogonił: już mu się zdawało, że słyszy pisk kukułki, że widzi, jak trzepocze skrzydłami w dłoniach Marty. Ale właśnie zaczął się las i zaraz za pierwszymi drzewami dziewczynka znikła mu z oczu. Nie wiadomo dlaczego nagle zrobiło się szaro, mroczno; szedł coraz wolniej, rozglądając się na wszystkie strony. Gdzieś w oddali głośno trzasnęła gałązka, znów usłyszał wysoki krzyk ptaka.

Szedł, potykając się, wśród szumu i ćwierkania, sam nie wiedząc dokąd. Było ciemno jak w nocy, nie mógłby już znaleźć drogi do domu.



Nagle, tak jak poprzednio, zobaczył światełko. Blask rozszerzał się, drzewa majestatycznie wychodziły z mroku. W pewnej chwili spostrzegł, że jest w pałacu. Przed nim otwierała się ogromna sala. Między potężnymi kolumnami podtrzymującymi strop drgały ściany z różowego blasku. I skrzydła... Tysiące, miliony tęczujących ptasich skrzydeł, ptasich dziobów i oczu, ptasiego gwaru. Ale nie, to nie były ptaki: przynajmniej nie wszystkie. To były dzieci. Na posadzce leżało ogromne lustro, i w suficie chyba musiało być lustro; lub może jedno było wodą, a drugie — niebem. Nad wodą i pod niebem wirowały małe szare i różnobarwne kształty; powietrze było wypełnione ich śmiechem i krzykiem, jakimiś dziwnymi dźwiękami i słowami, których nie znał, a które zdawały mu się coś przypominać... Znów zaczął powoli iść, ale nikt go nie zatrzymywał. W oddali mignęła mu i znikła biała sukienka, ale już jej nie szukał. Jego wzrok przykuła bardzo jasna twarz siedzącej w głębi kobiety.

Miała długie popielatoszare włosy, na których tkwił wieniec z opalizujących piór; pióra z jej włosów spływały na szyję i ramiona, barwiły ciemny płaszcz... Wokół niej siedziały, leżały lub tańczyły dzieci, dziewczynki i chłopcy, wszyscy prawie nadzy, przybrani tylko w pióra. I nagle znów zobaczył Martę: nie miała już białej sukienki, a zamiast ramion — skrzydła. Dłoń Jasnej Pani, zakończona dziwnymi długimi paznokciami, łagodnie głaskała jej włosy i ramiona; Marta uśmiechała się mrużąc oczy. Obok niej siedziała w milczeniu inna dziewczynka: ona miała jedno ramię i jedno skrzydło. Niemal z przerażeniem stwierdził, że jest całkiem naga.

Jakiś chłopiec obok niego zaniósł się wysokim świdrującym chichotem; Marek poczuł na twarzy dotknięcie czyjejś miękkiej ręki. Wtedy kobieta podniosła oczy i spojrzała prosto na niego. Coś go ścisnęło w brzuchu i w tej samej chwili spadła na niego gorąca ciemność.

Dopiero po kilku dniach znów zobaczył Martę. Udawała, że go nie widzi. Szedł za nią tak długo, aż spostrzegł, że ucieka. W stronę lasu oczywiście.

Zaraz za pierwszymi drzewami zdołał ją złapać za rękę.

— Dokąd, dokąd? — głos mu się załamał. Ze wściekłości prawie nic nie widział. Tylko te jej okrągłe czarne oczy. I strach; to go rozjuszyło jeszcze bardziej. — Gadaj! — wrzasnął — gadaj zaraz, co z nią?... Co to w ogóle wszystko znaczy?

Marta milczała. Jej twarz zrobiła się biała jak kreda.

— Słyszysz?!

— Puść mnie! — krzyknęła piskliwie. — Puść mnie, czego ode mnie chcesz? — w jej głosie słychać było łzy.

— Gadaj zaraz, bo...

Szarpnęła się, złapał ją za włosy. Jęknęła z bólu.

— Odejdź, ty... ty... — poczuł na twarzy i ramionach uderzenia jej pięści. Wtedy po raz drugi spadła na niego ciemność. Usłyszał tylko trzask rozdzieranego materiału i przenikliwy krzyk Marty. W ustach zrobiło mu się słono i ciepło, potem nagle poczuł gorący zapach ziemi. Marta leżała pod nim dziwnie mała i krucha, na jej chudych ramionach

i szarej twarzy wykwitły czerwone pręgi. Rozdarta sukienka odsłaniała wilgotne uda i wklęsły brzuch. Już nie czuł nienawiści.

A potem przyszła noc. Znów wędrował po lesie, na ramieniu siedziała mu kukułka. Miała bladą, słodką twarz Marty, ale czarne oczy patrzyły z nienawiścią. Usłyszał krzyk i obudził się. W pokoju było gęsto od ptaków. Ich skrzydła łaskotały go po twarzy, brzuchu, udach. Wszędzie czuł miękkie pełzające rączki. I słyszał śmiech, cichy śmiech i szepty, pełne powietrze szeptów, ich język, znany i nieznany jednocześnie... Unosiły go w głąb snu, skąd uciekał z krzykiem. Rano cała podłoga była zasłana piórami.

Zasypiał na chwilę i budził się czując pochyloną nad sobą jasną twarz: to ona, Królowa Ptaków. Przyszła po niego... Żeby jak Marta... jak oni wszyscy...

A oni z zazdrości przyfruwali, aby w mroku wydziobać mu oczy. Bał się: gdy się wreszcie budził, jego uda były mokre i lepkie, całe ciało przygniatał nieznośny ciężar.

— Gdzie Marta?

— Marta? — mama odwróciła się od okna i popatrzyła na niego uważnie. Miała bladą zmęczoną twarz i podkrążone oczy, jakby wiele nocy nie spała. Nie była podobna do Niej. — Jaka Marta, synku?

— Nie, nic — westchnął. — Tak tylko...

Cicho położyła mu rękę na czole. Było chłodne.

Wszędzie leżał śnieg. Znikły zapachy i dźwięki, nawet ptaki umilkły. Świat wydawał się nieprawdziwy, ale dobry, kojący. Szkoła i dom. Dom i szkoła. Las widział tylko z daleka. Wyglądał jak martwy.

Po kilku tygodniach usłyszał pierwszego ptaka: zbliżała się wiosna. A jeszcze potem wpadła mu w ręce ta kartka. Zapisana jego charakterem pisma:

„Jest piękna. Ma piękną twarz, zupenie białą. Ma czarne oczy i włosy jak popiół. Szare. Uśmiecha się do mnie we śnie".

Uśmiechnął się i powoli, metodycznie podarł kartkę na drobne kawałki.

O piątej rano zbudził go szpak. Siedział na parapecie. Był prawdziwy.

Zofia Beszczyńska

ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ

NADZIEJE ORIENTACJI

Nie szukałem tego cytatu. Gdy tekst był po raz pierwszy drukowany zapewne go przeczytałem, ale nie zapamiętałem, teraz gdy wertowałem książkę współuczestnika tamtych sporów, zwrócił on moją uwagę: *Twórczość tego poety rozwijała się w połowie lat sześćdziesiątych, to znaczy w okresie największej popularności maniery tzw. Orientacji. Burtowy jeszcze raz potwierdza tezę, że wszystko, co w tym czasie interesującego w młodej liryce, rozwijało się w opozycji do tej maniery.* Są to zdania, które nadzwyczaj precyzyjnie określają, kim jest ich autor. Nie jest to młody krytyk, bo dla takiego spór, o którym mowa, to egzotyczny epizod dawno przebrzmiałych dziejów. Nie jest to też nikt z krytyków czynnych przed 1960 rokiem, dla nich bowiem z kolei jako utarczka w młodoliterackim przedszkolu nie był po prostu godny uwagi. Gdyby jednak któryś z nich, przypadkowo raczej, był zainteresowany sprawą, i przyszłoby mu zinterpretować wyizolowane zdanie metaforyczne (cytowane także przez autora przytoczonych wyżej słów): „Zatrzymuje mnie przepaść... na równinie pogody" przypisałby je zapewne, automatycznie, nawykowo niemal do „kręgu Orientacji".

Jest wszakże coś zastanawiającego w tym, iż z licznych grup i grupek lat sześćdziesiątych jedynie Orientacja budzi dziś żywsze emocje. Jako świadectwo pomyłek, zbłąkania autorów, nierozpoznania rzeczywistych procesów społecznych. Jako — także — fałszywej świadomości. Z perspektywy lat może się nawet wydawać, iż była to dominująca tendencja lat sześćdziesiątych. Że — jak pisze Krzysztof Nowicki (to z jego książki *Dziennik krytyczny* (1981) pochodzą przytoczone uprzednio zdania) — tylko nieliczni autorzy potrafili ustrzec się tej zgubnej maniery.

Odmienny obraz rysują intencjonalnie wielkie bilanse (szkic Sandauera, antologie Lama) — w tej perspektywie Orientacja albo w ogóle znika z pola widzenia, albo — nawet w obrębie lat sześćdziesiątych — stanowi drobny, pozbawiony konsekwencji epizod. Tak jak — w tradycyjnych bilansach dwudziestolecia — epizod „Almanachu Nowej Sztuki". Z tej perspektywy Orientacji po prostu nie było.

Z perspektywy pierwszej, którą egzemplifikuje tu głos Nowickiego, nie było jej zresztą także — roztopiła się bowiem w wielkości rozwiązań, pozornie tylko podobnych, zredukowała do kilku stylistycznych wyróżników; stała się manierą.

To prawda — nie bez winy samych uczestników ruchu. „Antologia poetycka kręgu Orientacji", wydany w 1972 r. zbiór *Wnętrze świata* prezentuje czterdziestu poetów. Spośród nich także takich, których dziś raczej nie posądzilibyśmy o związki z „manierą". To dopiero później odbywała się stopniowa eliminacja nazwisk.

Szczególne usytuowanie tej grupy wobec instytucji literatury i życia literackiego sprawiło, iż nie sposób było — do pewnego przynajmniej momentu — ostro rozdzielić sfery poetyki i sfery ruchu literackiego. Wydawało się nawet, iż ta druga jest ważniejsza. Fenomen ruchu upodrzędniał niejako sprawy wewnątrzliterackie. Nie chciałbym wracać tu do tych problemów, opisywałem je w *Formach obecności „nieobecnego pokolenia" i w Modelach i formule*. Z różnych perspektyw. Jedna z nich dotyczyła miejsca kręgu Orientacji w pokoleniu Orientacji, a więc wyodrębnienia programu grupy spośród systemu tyleż opozycyjnych co komplementarnych tendencji rówieśniczej zbiorowości. Dziś wszakże ważniejsza wydaje się próba odpowiedzi na odmiennie sformułowane pytanie. Jakie to mianowicie nadzieje kryły się w intuicjach programowych tej w gruncie rzeczy izolowanej grupy. Co z tego — po latach — zostało?

Otóż gdyby brać pod uwagę perspektywę indywidualnych pisarskich losów okazałoby się, że zaskakująco mało, nic prawie. Któż dziś jeszcze przyznaje się do związków z tą odrzuconą niegdyś poetyką. Odrzuconą podwójnie: wpierw bowiem nieobecną w społecznej recepcji, potem zanegowaną w wystąpieniach następców. Któż dziś jeszcze gotów przyznać się, iż w niespójnych, budowanych na intuicjach programach tych poetów kryje się coś więcej niż tylko świadectwo, być może tragicznych, pomyłek?

Z perspektywy wczesnych lat sześćdziesiątych propozycje Orientacji sytuując się w opozycji wobec dominujących rozwiązań poetów Współczesności stanowiły forpocztę nowego (ostrożniej: odmiennego) rozumienia literatury. Odmiennego na tyle, iż nie mieściło się w obowiązujących wówczas zwyczajach języka poetyckiego (o czym pisał Janusz Sławiński), bądź dlatego, iż usiłowało nawiązać dialog ze — zdawało się — przezwyciężonymi — tradycjami (o związkach z modernizmem pisał Julian Rogoziński). Nie jest prawdą, iż krytyka nie usiłowała rozpoznać reguł tego nowego języka. Powstało sporo tekstów, które próbowały badać mechanizmy tej poezji: od szkiców Rogozińskiego (które przecież są nie tylko pamfletem), poprzez teksty Andrzeja Gronczewskiego, Eugeniusza Czaplejewicza, Barbary Biernackiej, po wypowiedzi rówieśników — zwłaszcza Krzysztofa Mętraka. Są to, w większości, teksty analityczne. Rekonstruujące system, bądź opisujące jego elementy. W drugiej połowie dekady ten typ postępowania ustępuje na rzecz wypowiedzi polemicznych. Formułowanych przez poetów-rówieśników, ale także przez krytyków nie związanych z opozycyjnymi względem Orientacji ugrupowaniami literackimi. Z perspektywy drugiej połowy lat sześćdziesiątych propozycje Orientacji nie są już szansą, nadzieją literatury ale wyrazistym stylem poetyckim wyczerpującym się w licznych powtórkach, mającym swych naśladowców, wyradzającym się w stylistyczną tylko manierę. Funkcjonuje on obok innych stylów wytwarzanych przez tę samą zbiorowość rówieśniczą, mniej wszakże — wciąż rekonstruujemy sądy zawarte w tekstach krytycznych — manierycznych, bardziej funkcjonalnych, bądź po prostu bardziej „operacyjnych". Obok poezji lingwistycznej, neoklasycznej, mitologizującej wersji „nurtu wiejskiego", różnych odmian wiersza porożewiczowskiego. Z perspektywy przełomu dekad, najpełniej wyrażonej w tekstach Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Adama Zagajewskiego, ale także Stanisława Stabry czy Leszka Szarugi, ta wielość rozwiązań znika. W oczach następców „lata sześćdziesiąte" redukują się do jednej postawy, której ucieleśnieniem jest Barańczakowy homo fugiens i do jednej tylko poetyki — właśnie Orientacji. Sytuacja jest o tyle paradoksalna, iż rzeczywiście w społecznej świadomości Orientacja zaistniała dopiero w tej trzeciej fazie. Weszła do świadomości czytającej publiczności (także tego jej odłamu, który stanowi krytyka) nie jako zbiór tekstów poetyckich, zespół wypowiedzi programowych, ale jako przedmiot negacji. Dziś jest to jej podstawowy sposób istnienia.

Z perspektywy lat osiemdziesiątych Orientacja istnieje jako fantom, bądź projekcja cudzej świadomości. Oto omawiając *Konflikt nurtu narodowego z zachodniofilskim (1963-1968)* Artur Sandauer wspomina („Polityka 1979, nr 20): *W literaturze jest to okres niewesoły. W prozie panuje tzw. „mały realizm", którego twórcami są zapomniani dziś*

autorzy; w poezji — smutnej pamięci Hybrydy rozdające bez opamiętania debiuty na prawo i lewo. To zagadkowe zdanie o Orientacji mogłoby ilustrować fantom Orientacji — organizacyjnego molocha. Nie jet to zresztą wynalazek Sandauera, on tylko wyrwał z kontekstu — symplifikując go do granic zrozumiałości — osąd Zagajewskiego. Z tej perspektywy Orientacja to tylko wynaturzony, bo nie służący wartościom, a tylko osobom — ruch wokółpoetycki. Fantom drugi — który mogłaby ilustrować cytowana na wstępie wypowiedź Nowickiego — to fantom stylu zbiorowego. Fantom trzeci to — również genetycznie związane z pierwszymi wystąpieniami Nowej Fali — przeświadczenie, iż istota stylu poetyckiego tego kręgu wyczerpywała się w „pulchryzmie", w estetyzacjach.

„Problem Orientacji" tak czy inaczej powraca w licznych wypowiedziach młodych zwłaszcza poetów. Niezależnie od tego jak jednak wartościują dokonania poetów Orientacji, przyjmują perspektywę przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Perspektywę jednoznacznie polemicznych wypowiedzi twórców Nowej Fali. To, że od tego czasu ukazało się szereg ważnych książek tych poetów, iż zmienił się kontekst, w którym funkcjonują, jest jak gdyby nieistotne. Orientacja stała się częścią historii literatury. Nie należy do rzeczywistości, w której żyją wypowiadający się o niej autorzy. Jest zjawiskiem z innej, już zamkniętej epoki.

Lata sześćdziesiąte skończyły się bowiem w r. 1968. Wówczas to zamknął się pewien szczególny etap nadziei (a może tylko złudzeń) polskiej inteligencji. Tu zapewne przebiega jedna z dużych cezur periodyzacyjnych dziejów polskiej kultury, a więc także literatury. Orientacja należy zapewne do okresu sprzed tej daty.

Punktem wyjścia była bowiem diagnoza społeczna i cywilizacyjna, która się nie sprawdziła. Formułowano ją co prawda w perspektywie psychicznych i świadomościowych skutków. *Pokolenie 60* — pisał w głośnym artykule *Koniec czarnego poloneza* Krzysztof Gąsiorowski — *stanowi właściwie pierwsze od stu kilkudziesięciu lat w Polsce pokolenie, które nie znajduje się pod dławiącą presją totalnej doraźności historycznej, które nie jest obciążone strasznym i nieprzekraczalnym wspomnieniem osobistym. Jest pierwszym pokoleniem literackim, które wypadło z czarnego korowodu naszej narodowej tradycji i które do tego musi się pod groźbą samozatraty przyznać. Niebagatelne powinny być psychologiczne, artystyczne i społeczne skutki takiej samowiedzy.* Znacznie prościej podobne przeświadczenie wyrażał Zbigniew Jerzyna, gdy pisał iż czas, który wyraża jego poezja jest „czasem pokoju". Wbrew pozorom sądy te nie zwalniały poezji od służby społecznej, kazały ją wszakże widzieć odmiennie. Nie jako doraźną interwencję, ale jako konstrukcję skupioną na tym, co jest w rzeczywistości progresywne i otwierające potencjalnie największe możliwości przekształceń. Progowe doświadczenie współczesności, po przekroczeniu którego rozwija się ona już ewolucyjnie (skokowo natomiast rozwija się świadomość społeczna i artystyczna) sytuowano różnie: w r. 1947, 1945. Nieantagonistyczny charakter sprzeczności w rzeczywistości współczesnej umożliwiał z jednej strony uniknięcie „presji totalnej doraźności historycznej", a więc — powiedzmy tak — ponadincydentalne zorientowanie wypowiedzi poetyckiej, projektuje ona pewne zadania, które możliwe są do realizacji w planie epoki, nie chwili historycznej; z drugiej zaś — funkcjonalne włączenie tak pojętych działań w strukturę społeczną. Poezja — po pierwsze — nie komentuje rzeczywistości wobec niej uprzednich, ale je powołuje do istnienia, jest — po drugie — nieredukowalna do innych rodzajów wypowiedzi językowych, komunikuje więc sądy o świecie (czy raczej — ten świat odkrywa) w inny sposób nie dające się wyartykułować, po trzecie wreszcie — istnienie poezji „jest konieczne dla organizacji społecznej" (Gąsiorowski), stanowi, jak to formułuje w innym szkicu, już nie jedną z form ujawniania się świadomości, ale jest jedną z form jej istnienia. Poezją jest to, co nie potrzebuje dla uzasadnienia swego istnienia innych racji niż wewnątrzpoetyckie. W tym sensie język poetycki jest równie pierwotny jak rzeczywistość. Tak należy rozumieć zdanie Gąsiorowskiego o tym, iż wiersz nie jest obrazem „krajobrazu historyczno-społecznego", ale jego elementem.

Wpisana w porządek historyczno-literacki Orientacja jest zapewne jedną z możliwych kontynuacji awangardowego przełomu. Tak często w eseistyce Gąsiorowskiego (ale nie tylko) akcentowane „brzemię początku" jedno ze swych źródeł ma w uświadomieniu — i zinterpretowaniu zgodnym z duchem awangardy — psychicznych skutków odmienności doświadczeń. Konsekwencją bowiem było dążenie do zbudowania nowego języka poetyckiego odbijającego w swej głębokiej strukturze nowe, konstytuujące się dopiero więzi społeczne, fundujące się na innej zasadzie niż wspólnota jednoznacznych w swej istocie doświadczeń biograficznych („świadomość kombatancka"). Niejednoznaczne, rozproszone doświadczenia scalać się miały nie na gruncie werbalizacji tych samych przeżyć, ale na gruncie podobnych rozpoznań tego, co jeszcze nie nazwane. Znakiem tożsamości stawały się persewerujące obrazy, one to bowiem stawać się miały „stałymi wyobrażeniowymi".

Orientacyjna koncepcja obrazu poetyckiego odsyłała tyleż do awangardowej koncepcji metafory, co do symbolizmu. Poezja stawała się tu formą poznania, nie zaś opisu świata. Świat bowiem, w sensie psychicznym, tak jak dostępny był poznającej świadomości, był jakby niegotowy, wciąż in statu nascendi. Podobnie tworzyły się dopiero, oparte o inne niż dotychczas reguły, więzi międzyludzkie. Tyle tylko, i tu wyjściowa sytuacja różniła się radykalnie od tej z lat dwudziestych, że była to rzeczywistość nieznanego czy zagubionego paradygmatu. Zagubionego — sądził Żernicki pisząc *Poezję wzoru*; nieznanego — zdawał się sądzić Gąsiorowski. Ów nowy paradygmat, umożliwiający strukturyzację rzeczywistości nie posiadał swych materialnych równoważników. Wzorce nowej organizacji społecznej nie kryły się — jak sądzono w latach dwudziestych — ani w sferze produkcji, ani w sferze związków konstytuujących się na gruncie społecznej konsumpcji. Szło tu już nie o to, iż nierozpoznawalne, nienazwane są poszczególne przejawy dziejącej się rzeczywistości, ale nierozpoznana, nie wchłonięta przez świadomość jest jej zasada.

Przygoda poznawcza Orientacji, a w konsekwencji jej dylemat etyczny, miały u swej genezy proste w istocie założenie: iżby ta wciąż stająca się rzeczywistość mogła być poznana musi wprzódy być zaakceptowana, przyjęta do wiadomości. Tak jak wstępnym warunkiem zrozumienia wiersza jest zgoda na to, iż stanowi on przedmiot estetyczny, tak wstępnym warunkiem poznania świata jest zgoda na ten świat. Zgoda ta, dodajmy nie ma implikacji etycznych, jest jedynie dyrektywą metodologiczną.

Dalszą wszakże konsekwencją było przeformułowanie zobowiązań poezji, na tym etapie jej zadania prymarne koncentrować się muszą na problematyce ontologicznej, upodrzędniając problematykę etyczną; to co nieznane nie może być sądzone.

Czysto zewnętrznym symptomem tych przemian były takie struktury poetyckie, które zewnętrznie zdawały się dążyć do totalnej estetyzacji rzeczywistości, znosząc w ogóle możliwość wartościowania etycznego. To przypadek Bordowicza i jego poematu *Ite*, to przypadek Żernickiego autora zdania *ludzie są nieskończonością gdzie eksplodują zetknięte równolegle różami krematorium.* Można by w tym widzieć ścieranie się dwu przeciwstawnych tendencji — opozycji wobec już istniejących wartościowań i — przeciwnie — wiary w etyczne nacechowanie motywów — w istocie jednak „estetyzacja" była tu sygnałem dążenia do „oswojenia" rzeczywistości. Tylko na tym gruncie dawała się ona nazwać na nowo, bez przywołania spetryfikowanych diagnoz. W istocie bowiem, na tym etapie, problemem nie była etyczna ocena rzeczywistoś-

ci, ale zdolność jej przeżycia (zrozumienia). Poeci Orientacji — i to ich różniło od następców — nie mieli gotowej odpowiedzi na to jakim jest świat, sądzili tylko, iż jest różny od istniejących już werbalizacji. A skoro tak, skoro istniejące rozpoznania odnosiły się do innej struktury, zawieszeniu niejako ulegała dotychczas obowiązująca aksjologia. *Zderzamy się* — pisał Gąsiorowski — *z faktami nie mieszczącymi się już w strukturze starej, a jeszcze nie pozwalającymi powołać nowej struktury.*

Stwierdzenie to, zakładające, iż rzeczywistość jest jakby niegotowa, tworząca się dopiero, odnosiło się do różnych jej sfer: społecznej, ustrojowej, antropologicznej wreszcie; w podobny sposób niegotowa jest także osobowość podmiotów w niej egzystujących. Suma doświadczeń jest większa niż zdolność ich wypowiedzenia. Być może tworzą one system, strukturyzują nowy typ osobowości, nie da się on wszakże wyartykułować w istniejącym języku. Owa nowa osobowość jest faktem społecznym, który nie jest społecznie uświadomiony. Istnieje, nie wiedząc o tym, że istnieje.

Nie inny jest status podmiotu lirycznego tej poezji. Nie posiada on oparcia w spójnym systemie aksjologicznym, nie zna — nazwijmy to tak — wzorców przeżycia świata. Świat zaś, w którym żyje, jest in statu nascendi, jego struktura dopiero się tworzy (a w każdym razie nie jest społecznie uświadomiona), więzi międzyludzkie dopiero się kształtują.

Tak silnie akcentowane odrzucenie „świadomości kombatanckiej" było — pośrednio — stwierdzeniem niewystarczalności dotychczas znanych więzi spajających zbiorowość. Szło tu bowiem nie tylko o ten zespół doświadczeń, który wiązał się z przeżyciem wojny i okupacji, (choć właśnie na tym gruncie był formułowany), ale raczej o przeżycie współczesności. Rozciągnięte w czasie i niejednoznaczne doświadczenia składające się na przeżycie pokoleniowe generacji nie pozwalały sformułować takiego zespołu spraw, który w obrębie pokolenia mógłby być przyjęty bez dodatkowych uzasadnień. Musiało to — w konsekwencji — prowadzić do przeformułowania statusu poety. Nie był on ani Przybosiowym „przewodnikiem ludzkich gromad", ani sędzią rzeczywistości, nie wytwarzał — jak poeta-lingwista — narzędzi weryfikujących rzeczywistość; jego pracy nie sankcjonowały racje zbiorowości, albowiem należało je dopiero sformułować. Istniała pewna odpowiedniość pomiędzy postawą podmiotu tych wierszy a generalnymi założeniami poetyki Peipera. Polegała ona na wyczuleniu na strukturalne przemiany rzeczywistości, dążeniu do odszukania ich fundamentalnej zasady. Sprawdzającej się na wszystkich planach realności i na wszystkich planach wiersza.

Odbywało się to za cenę rezygnacji z tego, co jest powierzchnią zjawisk.

Jest to newralgiczny punkt tej koncepcji. Opozycja „wnętrza świata" i jego zewnętrzności, czyli tego, co uchwytne w poznaniu potocznym, daje się bowiem sformułować na bardzo ogólnym planie. Wymaga spojrzenia na teraźniejszość z perspektywy historycznej. Odbywa się wreszcie za cenę zabiegów redukcjonistycznych. To bowiem, co stanowi w potocznym doświadczeniu osnowę współczesności: realne przebiegi zdarzeń, przeżycie codzienności — ulega upodrzędnieniu. Nie one się liczą, a to, co da się nad nimi nadbudować: wizja kultury odbywającej się bez zbiorowych emocji, społeczeństwa, które scala się nie na płaszczyźnie funkcjonalnej, lecz wspólnych świadomościowych komponent, jakkolwiek o tym, iż jest właśnie społeczeństwem decydują związki funkcjonalne. W wypowiedziach programowych ta sfera jest zresztą wyraźnie niedookreślona. Istnieją wszakże sygnały (znamiennym przykładem jest tu artykuł Gąsiorowskiego *Próba sensu*) pozwalające uzasadnić twierdzenie, iż u podstaw orientacyjnej wizji świata leżało przeświadczenie o nieuchronności historycznych doświadczeń. Tu racje zbiorowe górują nad racjami indywidualnymi, świadomość polityczna (pragmatyczna w swej istocie) nad bezwzględnymi racjami etycznymi. Cytat jest długi, warto go wszakże przytoczyć, precyzyjnie bowiem ukazuje tryb rozumowania, dotyczy ponadto sprawy, która dla tego pokolenia była jedną z istotniejszych:

W konkretnym układzie politycznym lat czterdziestych, wobec wszystkich nawyków, które wbudowała w nas nasza historia — nieuchronna katastrofa polityczna i militarna Powstania Warszawskiego była najmniejszą ceną za nieuchronną rewolucję socjalistyczną w moim kraju. Rewolucja jest rewolucją i każdy kraj, historia każdego kraju inaczej ją wycenia. Powstanie, aczkolwiek wszczęte z przeciwnych politycznych pobudek, w części dopełniło nadchodzący przewrót społeczny, również było jego ceną, którą i tak, najprawdopodobniej, musielibyśmy zapłacić. Gdyby nie dramat warszawski, wcale niełatwe lata powojenne byłyby o wiele trudniejsze, kto wie, czy nie kosztowałyby nas więcej lub bolały bardziej. I to przekonanie zamyka moją rozbudzoną czy rozpoczętą Powstaniem historię, jest jedyną znaną mi formułą, jedyną próbą sensu, która pozwala mi ze wspomnieniem Powstania jeszcze się jakoś pogodzić.

Zasada mniejszego zła sankcjonująca działania polityczne jest tu przełożona na język obiektywnych praw historii, nie jest ona domeną irracjonalnych sił, ale obiektywnych praw. Prawa te działają niezależnie od woli jednostki. Autentyczne uczestnictwo w teraźniejszości zyskuje się wszakże działając wewnątrz tych praw, zgodnie z nimi, rozpoznawszy swe rzeczywiste miejsce w historii.

Bardzo upraszczając powiedzielibyśmy, iż progowe doświadczenie współczesności, które lokowano w 1917 r. i progowe doświadczenie polskiej współczesności, które lokalizowano w doświadczeniach lat 1944-1946 były ostatnimi, które posiadały charakter zmian rewolucyjnych, następne były już ewolucją. Skokowo natomiast rozwijała się świadomość społeczna. Jedną z cezur stanowiły tu lata siedemdziesiąte.

Przeświadczenie, iż „żyjemy w innej epoce" było wspólne niemal wszystkim debiutantom lat sześćdziesiątych. Gąsiorowski sądził, iż tu właśnie ma swój kres ujednolicająca doświadczenie świata „świadomość kombatancka". Głównym zadaniem poezji staje się „odsłonięcie rzeczywistości" w przypadku zaś polskim „młodej przecież i nie rozpoznanej do końca rzeczywistości antropologicznej w naszym ustroju". Nowa rzeczywistość społeczna wytwarza bowiem odmienne od znanych więzi międzyludzkie, przebudowuje świadomość, zmienia więc sytuację kulturową, to zaś wytrąca ze stanu równowagi „ustalony zespół wyobrażeń, jak i ustalony system znaczeń". Przestają one odnosić się do rzeczywistości faktycznej.

Otóż zadaniem poezji staje się — w tym ujęciu — stworzenie nowego „zespołu wyobrażeń" i ustalenie odmiennego od zastanego „systemu znaczeń". Nie ocena świata, ale jego rozpoznanie. To, co ma być osądzone wprzódy musi być poznane. Wartości etyczne bowiem, jeśli nie sprowadzimy ich do dekalogu, są historycznie i społecznie zdeterminowane, systemy etyczne tworzą się na gruncie konkretnych rozpoznań rzeczywistości, są służebne względem społecznych systemów. Tymczasem naczelnym zadaniem było nazwanie świata. Odnalezienie jego nowego kształtu i sensu.

Odbywać się to mogło tylko wówczas, gdy się uznało, iż bytuje się w rzeczywistości nie wymuszającej „doświadczeń ostatecznych", iż teraźniejszość jest z typu „sytuacji historycznych na tyle, ogólnie rzecz biorąc, spokojnych, że ciśnienie wydarzeń nie ujednorodnia emocji, wyobraźni i zachowań całej zbiorowości" (Gąsiorowski). Owa, jak ją nazwałem, rzeczywistość w wymiarze nadziei przypomina tyleż słoneczne utopie wczesnosocjalistyczne co Teilhardowską koncepcję ludzkości zmierzającej do „punktu Omega". Nie należy wszakże zapominać, iż punktem odniesienia, który pozwalał określić teraźniejszość mianem

„spokojnej" były doświadczenia wojenne. Ostatecznie jednak tworzyła ona podstawę, na której można było budować zręby programu poetyckiego. Stanowiła, by tak rzec, pierwsze założenie pozytywne.

Sprzężona była bowiem ze stwierdzeniami wcale nie optymistycznymi. Z przeświadczeniem o tym, iż sytuacja, w której się znajdujemy nosi wszelkie cechy kryzysu, że zasada kryzysu określa sytuację literatury dwudziestowiecznej. Jest to kryzys form, kryzys wartości (także etycznych), kryzys poznawczy wreszcie. Moment wystąpienia pokolenia (lata sześćdziesiąte) był — na lokalnym, polskim gruncie — w równym stopniu momentem kryzysu kulturowego (związanego z postępującą heterogenizacją kultury), co świadomościowego — ujawniała się bowiem nieprzystawalność „świadomości kombatanckiej" do zmieniającej się rzeczywistości społecznej. Coraz większe jej obszary wymykały się poznaniu; narzędzia poznania okazywały się niewystarczające.

Postulat zaczynania od nowa nie był wymysłem poetów, raczej koniecznością. Oznaczał on bowiem nie dążenie do zanegowania dotychczasowego języka (systemu wartości) ale stworzenia słownego równoważnika świata. Bez rozrachunku z przeszłością, z przeświadczeniem natomiast, iż wszystkie znane z tradycji obrazy świata są — w różnym co prawda stopniu — niewystarczalne, odnoszą się bowiem do rzeczywistości już przeszłej. Przeszłość tym głównie różni się od teraźniejszości, że ta ostatnia nie posiada — w stopniu uchwytnym — czynników ujednolicających przeżycie. Nie posiada także — na razie przynajmniej — uchwytnych kształtów. Wszelako konstrukcja nowej całości miała się zacząć nie od gromadzenia obserwacji, elementów, z których jak w mozaice, miała się owa całość złożyć, ale od szukania jej zasady. Na płaszczyźnie osobowego kontaktu ze światem.

I tu rysowała się główna różnica, oddzielająca intuicje programowe Orientacji od tego, co je poprzedzało i od tego, co po nich nastąpiło. Terenem, na którym dokonywał się kontakt z rzeczywistością, a zarazem tym, co spajało zbiorowość była wyobraźnia symboliczna. Persewerujące obrazy (o wyraziście archetypicznym rodowodzie) wprzęgane były w nowe konteksty. To, co wieczne, spotykało się z tym, co zmienne w czasie. Te struktury ujawniać miały, niejako ponad rzeczywistością pojętą jako zbiór faktów i procesów, nowe do niej ustosunkowania podmiotu. Ujawniały to, co jest już istniejące w psychice, ale jeszcze nie uświadamiane. Genetycznie dążenia te uwarunkowane były szczególną sytuacją pokolenia, które wstępowało do literatury w momencie, gdy już istniejące struktury pojęciowe ujawniały swą niewystarczalność, wymykały się im całe obszary rzeczywistości, nowe zaś nie były jeszcze ukształtowane. Ponadto, o czym już była mowa, rozproszone, niejednorodne doświadczenia składające się na przeżycie pokoleniowe nie były zdolne powołać silnych więzi, uformować zbiorowej tożsamości. Moglibyśmy rzec, iż to co subiektywne — poczucie własnej nietożsamości, podmiot przenosił w rzeczywistość społeczną. Widział ją na wzór własnej w niej sytuacji. Podobnie rozproszoną i nie całkującą się; podobnie — jak jego świadomość — inicjalną.

Generalny wniosek, jaki stąd wyprowadzał, brzmiał: świadomość społeczna musi być odbudowana od wewnątrz. Od wewnątrz — to znaczy od tego, co sprawia, iż zbiorowość nie jest tylko zwykłą sumą jednostek: od skonstruowania struktur wyobrażeniowych ujmujących (na płaszczyźnie wartości usymbolizowanych) jej relacje ze światem i wewnątrzspołeczne powiązania.

W takich sformułowaniach etycznych zobowiązań poezji kryło się coś więcej niż diagnoza kryzysu wartości, kryło się poczucie niewystarczalności istniejącego repertuaru symboli. Stąd koncepcja J. M. Rymkiewicza zostanie przez Gąsiorowskiego nazwana „pokuśliwym chwytem psychologizmu" sugeruje bowiem „szansę porządku w jeszcze nieprzeliczonej współczesności". Zasoby kulturowe współczesności są,

tak jak ona sama, in statu nascendi, wiemy wszakże (intuicyjnie), iż nie są one sprowadzalne do zasobów epok historycznych. W tym ujęciu etyczną funkcją poezji nie jest weryfikowanie znanych już (dyskursywnie sformułowanych) obrazów świata, czy też obrona ponadczasowych wartości etycznych, ale dawanie — powiedzmy nieprecyzyjnie — zmaterializowanych dowodów wewnętrznego doświadczenia. Przeżycia świata.

Owo doświadczenie wewnętrzne, nieredukowalne do przeżycia potoczności, nie wymagało jak gdyby oparcia w rzeczywistości przedmiotowej (zdarzeniach i procesach), sytuowało się ponad nią, choć z niej genetycznie wynikało, przekraczając równocześnie jej granice. Ślady podobnego myślenia odnajdujemy w programie „Almanachu Nowej Sztuki". *Figura psychiczna skonkretyzowana w zakresie sztuki* — pisał Stefan Kordian Gacki — *może i powinna stać się wzorem dla realizacji innych warsztatów społecznych.* U Gackiego tok rozumowania wyglądał następująco: rzeczywistość (zdarzenia i procesy, a także materialny kształt cywilizacji) kształtuje „nową organizację psychiczną" artystów, ich twory zaś stwarzają modele przyszłej organizacji społecznej, równocześnie na planie mentalnym i rzeczowym. Punktem wyjścia była tu analiza osobowości, nie zaś rzeczywistości przedmiotowej.

Koncepcja Orientacji była wszakże o tyle różna, iż związek przyczyny i skutku pozbawiony był prostej odpowiedzialności. Zakładano mianowicie, iż „niewystarczalność" wartości usymbolizowanych uniemożliwia głębokie doświadczenie rzeczywistości współczesnej. Prowadzi albo do jej zafałszowań (gdy współczesność wydaje się sprowadzalna do przeszłości, wówczas możliwa jest repetycja wzorców), bądź do ujmowania jej na płaszczyźnie doświadczenia potocznego (wówczas pozbawia się ją sfery sacrum, życie wewnętrzne jednostki traci tożsamość, jest jednopłaszczyznowe).

Kryzys poznawczy jest tu sprzęgnięty z kryzysem wyobraźniowym, rzeczywistość nie tylko staje się „niestrukturyzowalna" nie daje się racjonalnie uporządkować, ale jest coraz bardziej „obca", nie daje się przyjąć jako własna. Przywołując terminologię Eliadego powiedzielibyśmy, iż aby zrealizować naczelny postulat humanizacji rzeczywistości, uczynienia z tego, co jest zbiorowiskiem rzeczy i zdarzeń rzeczywistości ludzkiej, Orientacja dokonywała jej totalnej sakralizacji. To, co dostępne w doświadczeniu potocznym, występowało w roli epifanii, odsyłało do innego, wyższego porządku. Działo się tak bez czynnika sankcjonującego — Boga, w jego miejsce postawiono hipostazę duchowej przestrzeni osoby ludzkiej.

Kłopoty, jakie ta koncepcja nastręczała, były — przywołajmy znów nieprecyzyjny termin — kłopotami świeckiej metafizyki. Poezja bowiem jawiła się tu nie jako gatunek literacki, ale jako nieredukowalna funkcja duchowa. Doświadczenie poetyckie występowało tu w tej funkcji, jaką w koncepcji Rudolfa Otto pełni przeżycie religijne, było doświadczeniem numinosum...

Zajmujemy się tu — w trybie sygnałów, nie zaś rekonstrukcji systemu — poetyką sformułowaną. I to sprowadzoną do najbardziej ogólnych problemów. Do tego właściwie, co wchodziło w zakres pojęcia zaangażowania społecznego, rozumianego jako nieredukowalne funkcje spełniane przez poezję w procesie społecznej komunikacji. Funkcje, które wynikają z jej istoty, nie zaś te, które są naddane, bądź zdeterminowane potrzebą chwili.

Chyba, że „chwilę historyczną" rozumieć będziemy tak, jak pojmowano ją w tym kręgu: jako inicjalny człon procesu. W tym sensie poetyka Orientacji była odpowiedzią na potrzebę chwili, inicjowała bowiem — w sferze duchowej — proces, który w sferze rzeczywistości społecznej zaczął się o moment wcześniej.

Wśród bardzo wielu, najczęściej polemicznych określeń miejsca Orientacji najbardziej zastanawiające zostało sformułowane niemal

u punktu wyjścia. *Nie tylko nowe pokolenie jest w fazie ewolucji* — pisał w „Widzeniach" (1962) Piotr Kuncewicz — *odpowiednie, przychylne ich usiłowaniom zamówienie społeczne też nie całkiem przebiło jeszcze swą wapienną „skorupkę"*. Na tym też, jak się zdaje polega rzeczywisty dramat tej formacji (która — czy muszę to mówić — jest także moją formacją). Rzecz bowiem w tym, iż tak naprawdę to owo „zamówienie społeczne" nigdy nie przebiło swej „skorupki", nawet jeśli — w wymiarze społecznym — istniało w połowie lat sześćdziesiątych, to potem stało się niemal niewyczuwalne. Społeczny odbiór literatury programował się (lub — był programowany) na zupełnie inne wartości. Choć zapewne i względna popularność twórczości Stachury, i — z drugiej strony — recepcja twórczości Wojaczka mogłyby świadczyć, iż potrzeby te istniały. Nie jest to, jak chce Gąsiorowski, główna „wina" krytyki. Krytyka może dostarczyć narzędzi interpretacji, może ukierunkować odczytanie dzieła, to wszakże, co może mu zapewnić rzeczywisty odbiór społeczny, mieści się w dziele samym: to współbieżność propozycji pisarza i oczekiwań odbiorców. Odbiorcy zaś — jeśli tak można upraszczać — oczekiwali raczej na *Jednym tchem* niż na *Tonące morze*, raczej na *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* niż na *Trzynaście miesięcy*. Nie tylko zdradą krytyki da się tłumaczyć zupełna cisza wokół dramatycznego tomu *Kurz, życie moje* Żernickiego, niewrażliwość na poezję i eseistykę Gąsiorowskiego...

„Presja doraźności" okazała się silniejsza niż głębokie potrzeby duchowe epoki. Zapewne z dużej perspektywy historycznej doraźności te okażą się mniej ważne niż to, co wyznaczało puls i kształt epoki. Choć dziś jeszcze nie wiemy, gdzie będą rzeczywiste, nie zaś hipostazowane cezury.

Nie mamy też pewności czy to, co wydawało się doraźnością nie zapoczątkuje przemian strukturalnych. Obszary niepewności są, wbrew pozorom, wcale nie mniejsze niż wówczas, na początku lat sześćdziesiątych. Tyle tylko, że na plan pierwszy wysuwają się emocje zbiorowe, odpowiedzi na sytuacje, które są (lub wydają się) jednoznaczne.

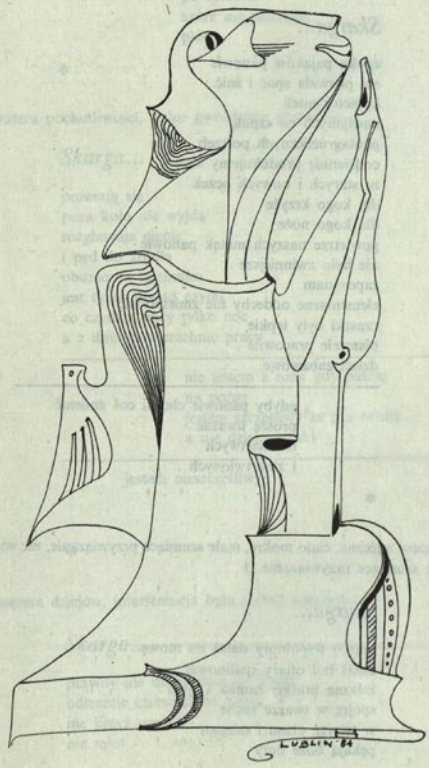
Tak naprawdę to nadzieje, którymi żywiła się formacja Orientacji upadły w roku 1968. Być może — z perspektywy, którą stwarzają kampanie polemiczne Nowej Fali — należy Orientację oskarżyć o ślepotę historyczną, brak wyczulenia na to, co w rzeczywistości dramatyczne, ukryte pod pozorami uspokojonej powierzchni. Co do mnie sądzę, iż rzecz się ma akurat odwrotnie. Świadectw bezkrytycznego zaufania rzeczywistości znajdziemy w tej poezji niewiele, już raczej wizje niemalże katastroficzne (w poezji Żernickiego zwłaszcza). Tyle tylko, iż nie wyklinano rzeczywistości w imię hipostaz; dylematów etycznych, jakie stwarza współczesność nie redukowano do wskazań dekalogu. Płynność bowiem i względność wartości wydawała się być tym przymiotem teraźniejszości, który był na tyle istotny, iż stawał się jej cechą strukturalną, nie zaś skazą. Z tego chaosu, sądzono, musi wyłonić się nowy świat wartości. Śledzono pierwsze litery jego alfabetu.

Nadzieje Orientacji wydają się nieprzedawnione. Wciąż nieprzedawnione, mimo że zainteresowanie tymi rozwiązaniami jest niewielkie, automatyczna ich negacja stała się zaś częścią rytuału życia literackiego. Z dzisiejszej bowiem perspektywy, gdy śledzimy meandry ewolucji pisarzy wszystkich niemal aktualnie czynnych pokoleń, niespodziewane sojusze, olśnienia konwertytów, krachy „twardych" zdawałoby się światopoglądów, literacka przygoda tej niewielkiej w końcu grupki pisarzy, która zdołała wzbudzić wobec siebie tak powszechne emocje negatywne jest zjawiskiem zastanawiającym. Mniej dziwne jest to, że z grona licznych „pisarzy towarzyszących", adeptów i naśladowców wszyscy niemal zwrócili się ku innym szansom. W końcu krąg Orientacji, mimo faktu istnienia oddziaływań tej poetyki u bardzo różnych poetów, pozostał niewielką, względnie izolowaną grupką.

Grupą pisarzy, których zapewne więcej dziś dzieli niż łączy, mimo iż (w odmienny co prawda sposób) wyrażają te same nadzieje.

Być może jest to pośredni dowód na to, że rzeczywistość, która domaga się (w imię swych głębokich racji) programu konstruktywnego, nie jest go w stanie przyjąć. Racje chwili preferują bowiem gesty burzycielskie, sprzeciw i negację. Ale i to potwierdza konieczność krytycznej analizy nadziei, jakie żywili poeci kręgu Orientacji.

Andrzej K. Waśkiewicz



ZBIGNIEW LOBA

SKARGI TRUMIENNE

(fragmenty)

*

(kwatera bezsenna, zakurzone kwiecie, rumowisko wolnej woli, gorsze czasy lepsze sieci...)

Skarga...

epoka pająków panowie
nie pozwala spać i śnić
kobietek-nitek
nawijanych na szpulę
pantagruelicznych potrzeb
codziennie produkujemy sieci
ze starych i nowych oczek
dla kogo krzyże
dla kogo noże
powietrze naszych matek panowie
nie było zwinniejsze
zapewniam
elementarne oddechy nie zmieniły się
czaszki były lepkie
piszczele pracowite
dzieci zabawowe

---

gdyby panowie chcieli coś zmienić
proszę uważać
na martwych
i zmartwionych

*

(kwatera mleczna, ciało mokre, małe szumiące przywiązanie, nic więcej, małe szumiące przywiązanie...)

Skarga...

matko wspólnoty dałaś mi mowę
dałaś ból ofiary spalinowej
żelazną liturgię zamka i rygla
spójrz w twarze suche
w twarze czasu i miejsca
pękają boże oczy

w oczodołach człowieczych
rozbryzguje się ciągła granica
między ludźmi
i brudzi wolę przeżycia
szukam ciepła
przeklinam ciebie

---

ty się starzejesz
piasek przesypujesz
z ust do ust
i stąpasz ostrym butem
po neurotykach
po kłosach
które nie przeżyją
plew

*

(kwatera pochutliwości, kolor gwoździem postękuje...)

Skarga...

pożerają się
poza koło nie wyjdą
rozgłaszaja cienie
i pęd do źródła
oburęczna tajemnica
jest tylko ponad czymś
co czyni z nocy tylko noc
a z dnia powierzchnię pracy

---

nie jestem z nimi gdy patrzę
na pożar
jestem szczęśliwy że psa ratuję
a nie dzieło sztuki

---

jestem nieszczęśliwy

*

(kwatera dziejów, interferencja bytu, istoty i pojęcia...)

Skarga...

prawdy nie udowadnia się krwią
odłączcie czerwień od ziemi
nie krzyż urośnie
nie młot

niewiasta w bólu nie będzie rodziła
ofiara nie stęknie
na stosie rozłączonych elementów
nie spęta nikogo podobieństwo
pana i niewolnika

---

prawda suszy
jeśli odbiera

*

(kwatera...)

Skarga...

teraz widzę nieznany
że dziurawa była łódź
którą płynęliśmy
fale okrywały nas lękiem
a piasek tłumił podrobiony czas
teraz rozumiem że jesteśmy
plagiatem tego świata
zatopionego w skale
nawet cierpienie
nie rusza się
z tego miejsca

---

teraz nie widzę
teraz nie rozumiem

---

nigdy nie zrozumiem

*

(kwatera patrrrrrr..., na prawo patrz, na lewo patrz,
lecz ty nie po środku leżysz...)

Skarga...

znowu mnie pogrzebano
a już zmartwychwstałam
zamknęłam w klatce
czarnego kruka który
naśladował gołębia
czy ja mam dziobać
czy głaskać
czy ostrzyć pazury

czy tępić ostrza
na waszych ciałach

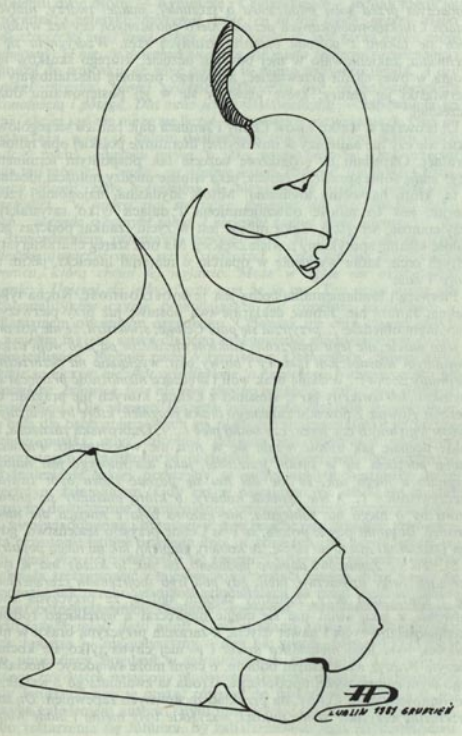
---

nie wiem
po co
jestem

---

wiem dlaczego
nie
jestem
zmartwychwstaniem

Zbigniew Loba



MARCIN KRZESZOWIEC

CELINA — AMANS DOLOROSA

Pani Michalina w progu świątyni zetknęła się z panną młodą. Nie mogła się powstrzymać, aby jej nie uściskać, przy czym nienaumyślnie wytrąciła jej z ręki wiązankę kwiatów. Janusz schylił się, podniósł i podał. Zobaczyła przed sobą młodzieńca o szczupłej, śniadej twarzy, małych ustach i turkusowobłękitnych oczach, nieco zmrużonych czy też wydających się takimi z powodu bujności czarnych rzęs. Wzdrygnęła się i zachwiała, zakiełkowało w niej bowiem uczucie, którego skutków nie mogła w owej chwili przewidzieć, a którego przebieg ukształtowały te pierwiastki jej natury, które ujawniły się w jej postępowaniu dużo wcześniej.

Dąbrowska w wątku losów Celiny i Janusza daje bardzo szczegółowy i kto wie czy nie najlepszy w nowożytnej literaturze polskiej opis miłości idealnej. Określam to wyjątkowe uczucie tak pospolitym terminem, gdyż zdaję sobie sprawę z różnicy, jaka istnieje między miłością idealną, a tą, którą nazwiemy idylliczną. Miłość idylliczna, najogólniej rzecz biorąc, jest to miłość odwzajemniona i dająca tylko satysfakcję, przyjemność, szczęście. Taka miłość jest w życiu rzadka, podczas gdy miłość idealną spotykamy o wiele częściej. Ma ona szereg charakterystycznych cech, które wymienię w oparciu o materiał literacki, jakim są *Noce i dnie*.

Pierwszą i fundamentalną cechą jest jednostronność. Kocha tylko Celina, Janusz nie. Janusz deklaruje swą postawę już przy pierwszym wspólnym obiedzie: *... przyjrzał się pani Celinie, stwierdził, że nie jest ona w jego guście, ale jego spojrzenie, całkiem niezależne od jego woli, dzięki powabnym własnościom budowy i barwy oka, wyglądało na bezbrzeżny, nieśmiały zachwyt*. Właśnie brak woli i *dręcząca niemożność przejęcia się czymkolwiek* uwikłały go w stosunki z Celiną, których nie pragnął, bo cierpiał głównie z powodu *zupełnego braku pragnień, które by związały z bytem jego umysł czy serce, czy bodaj płeć (...)*. Dąbrowska zaznacza, że takie uczucie jak miłość wcale się w nim nie wykształciło. *Pierwsza próba poczucia się w swoim jestestwie, jaką dla młodego jest miłość, wypadła u niego tak, że nie dał mu się poznać żaden opór twardej rzeczywistości. (...) Nie spotkał kobiety, o którą musiałby się starać, która by o niego nie zabiegała, nie gotowa była z miejsca dla niego oszaleć*. Bogumił powie potem, że i na Celinę przyszło szaleństwo, gdyż *ten Ostrzeński ma to do siebie, że kobiety głupieją, jak na niego popatrzą (...). To się Januszowi dopiero podobało, bo jak to każdy ma w tych rzeczach swoje dziwactwa, lubił, gdy pod jego spojrzeniem czerwieniono się i spuszczano oczy*. Jesteśmy skłonni sądzić, że przyczyną owej łatwości, z jaką świat mu się ciągle nastręczał z wszelkiego rodzaju możliwościami życia i nawet użycia, a zarazem przyczyną braku w nim miłości, była jego *niebiańska uroda* i w niej chyba tylko się kochał, niczym Narcyz we własnym odbiciu, o czym może świadczyć chociażby jego wymienione wyżej upodobanie. Uroda ta zwalniała go z wszelkich powinności wobec Celiny, na przykład ze słownych zapewnień. *On sam przerastał wszystkie słowa miłości, wszystkie były mętne i blade wobec jego niebiańskiej urody. Toteż nie powiedział jej ani jednego czulszego słowa, jak zresztą nie mówił go nikomu*. Podobnie od strony werbalnej wyglądała strona fizyczna jego kontaktów z kobietami. *Do tego stopnia był tylko sam ze sobą, kiedy którą trzymał w objęciach, że nie umiałby powiedzieć, czy miał w życiu dużo do czynienia z kobietami, czy mało, czy może wcale. Dochodził w milczeniu do przekonania, że trzeba jednak skończyć z tym ponurym, jak to brutalnie nazwał — samogwałtem we dwoje*.

Tak więc miłości nie było w Januszu. Na jej miejsce przyszedł *dziwny, drobniutki strach nie wiadomo przed czym, ciągłe nasłuchiwanie*, wsłuchiwanie się *w pustkę swego wnętrza* (którą właśnie miał na myśli, nazywając się w rozmowie z Agnieszką „dziurawym workiem"), *drżenie, przykry stan wiecznego oczekiwania*. Czy jednak przyczyną tego stanu na pewno była uroda? Chociaż doskonale tłumaczy ona jego zachowanie i strukturę psychiki, Dąbrowska nie chce wskazać na nią bezpośrednio, lecz usuwa odpowiedź w cień tajemnicy Janusza. Powiadomił on o jej istnieniu dwie osoby — Agnieszkę i Ceglarskiego — jednak nigdy jej nie zdradził. Ceglarski *zapytywał siebie, co to być może: grzech wielki czy nieszczęście, jakiś brud, jakaś ciężka niedola?*, lecz zaraz *mówił sobie zniechęcony, że nie, ta powabna zagadka nie miała żadnego rozwiązania* i dochodził do wniosku, że winę ponosi tu mimo wszystko uroda. *A czy on mógł sprostać swojej urodzie? Musiałby być chyba największą doskonałością i potęgą. Dla mnie jesteś doskonałością* — zapewniała go Celina, ale jej sąd nie może się liczyć w trzeźwych rozważaniach. Ona go ubóstwiała, a w jak dalece dosłownym znaczeniu tego słowa niech świadczy pycha, *głupawa pycha*, w jaką wbiła Janusza. Ona przecież kazała mu mówić: *... może... ja właśnie jestem Bogiem?* Nie tylko Celina, wszyscy chcieli, żeby *był zdolny do niezwykłych rzeczy, wspaniałych namiętności... w końcu stał się tylko tematem do przeżywania przez innych... legendą o samym sobie. I nie miał żadnej innej tajemnicy...* Za tym stwierdzeniem przemawia również fakt, że *ile razy chciał przed Agnieszką otworzyć swoje serce, stwierdzał, że nie wie, na czym polega tajemnica, którą chciał jej wyjawić. Może w ogóle nie miał żadnej tajemnicy? Upierał się jednak przy tym że ją ma*. Ten upór byłby dla psychoanalityków czymś pojawiającym się zupełnie naturalnie — mechanizmem obronnym organizmu. Człowiek nie chce stanąć oko w oko z nagim faktem, szuka dla jego zanegowania niedorzecznych często usprawiedliwień. Pięknie pisze o tym sama Dąbrowska: *Nawet kiedy nadzieje są niczym nie usprawiedliwione, a zwątpienie, rozpacz więcej niż uzasadnione, człowiek żyje nie swą słuszną rozpaczą, tylko swą niedorzeczną nadzieją*. Dla samego Janusza jego uroda nie była tą wartością, jaką była dla osób otaczających go, nigdy nie utożsamiał jej z przyczyną poczucia pustki, gdyż człowiek skłonny jest upatrywać przyczynę niekorzystnych dlań stanów w zjawiskach względem niego zewnętrznych — odnalezienie takiej przyczyny w sobie samym nierzadko grozi noogennym załamaniem. Gdy zaś w zewnętrzu nie udaje się znaleźć przyczyny dostatecznie uzasadnionej, człowiek buduje przyczynę-hipotezę, nieuświadomioną i bytującą w jego psyche pod postacią *tajemnicy*, która przestanie istnieć pewnego dnia (a dzień ten, jak mówi Janusz we łzach, *musi przyjść*) i wszystko się zmieni. Dąbrowska jednak wyraźnie nie chciała zrezygnować z tajemniczości postaci Janusz, gdyż nawet po wytoczeniu tak przekonywającej argumentacji na rzecz tego, że Janusz nie miał żadnej tajemnicy, Ceglarski *wyszeptał... do siebie... z rozpaczą: A jeśli jednak miał? Jeśli miał?* Tymi słowami kończy się w powieści wątek Janusza — nie usłyszymy o nim nic więcej, zobaczy go jeszcze tylko umierający Bogumił w gorączkowych majakach. Ten otwarty, atektoniczny wątek nasycony mnóstwem dygresji na temat nieziemskiej urody Janusza, czyni tę postać również po trosze nieziemską. I to było chyba założeniem autorki. Było nim pewnie także to, by nie dopuścić do zestarzenia się Janusza, by zabalsamować jego trzydziestodwu-

letnią urodę w pamięci czytelnika. By stworzyć właśnie legendę o Januszu.

Jednostronność, jako pierwsza cecha miłości idealnej, była również wyraźnym założeniem Dąbrowskiej. Nie znajdując w Januszu upustu ani przeciwwagi, namiętność Celiny była tym bardziej intensywna. Ponadto intensyfikują ją (jeśli można się tak wyrazić o namiętności) wypływające z pierwszej kolejne cechy miłości idealnej — niepewność i pokora — o których będzie mowa później.

Czytelnikom niezadowolonym być może z tej zbyt obszernej dygresji na temat Janusza, który w końcu, jak wykazałem, w omawianym procesie nie uczestniczy, a tylko go warunkuje (czyli mamy tu do czynienia ze swojego rodzaju katalizą!) chciałbym wyjaśnić, że dopraw dy trudno jest nie popaść w dygresje przy pracy z tak wielopoziomowym i wieloaspektowym tekstem, jakim są *Noce i dnie*. Wnioski formułowane przez Dąbrowską mają swoje odniesienie do szeregu sytuacji i kilku bohaterów, jeden fragment może uzasadniać kilka tez, toteż niełatwo jest podzielić je na grupy, które ilustrowałyby kolejne cechy miłości idealnej. Przeciwnie, kilka cech możemy zaobserwować w jednym urywku tekstu. Wiele więc będzie dygresji i powrotów do już cytowanych zdań, które będziemy ujmować z innych punktów widzenia.

I oto w czasie, gdy skoncentrowaliśmy się na postaci Janusza, wyłoniły się dwie następne cechy miłości idealnej. Jedna z nich to katalizator procesu — wybitna uroda człowieka kochanego. Uroda jest tym, co dostrzega się na pierwszy rzut oka, a miłość idealna powinna się zacząć od pierwszego wejrzenia — umożliwiają to właśnie dodatnie zewnętrzne człowieka kochanego. Im bardziej są dodatnie, tym namiętność człowieka kochającego jest większa, a że uroda Janusza umiejscowiła się na szczycie piękności męskiej (Ceglarski nazywa go męską Gioconda), miłość Celiny przebiega w paśmie najwyższych częstotliwości. I jeszcze dwie uwagi. Powiedzenie „miłość od pierwszego wejrzenia" stało się banałem i, jak każdy banał, zdaje się nie zawierać tzw. życiowej prawdy. W tym wypadku jednak ją zawiera. Uczucie rzeczywiście budzi się (znów banał!), powiedzmy, kielkuje w tej pier(w)szej chwili. Potem dopiero następuje stopniowe uświadamianie sobie tego uczucia aż do chwili, gdy stanie się ono dla człowieka kochającego faktem. Ten obowiązujący czas między „wejrzeniem", a właściwym pokochaniem musi upłynąć i w *Nocach i dniach* — jest to okres między ślubem Celiny a ową pechową wizytą Ostrzeńskiego w Serbinowie, pod nieobecność Katelby przy żonie. Mówiąc o miłości trudno uniknąć banalnych sformułowań, gdyż o żadnym z uczuć nie pisano dotychczas tak wiele, a ja muszę te banały omijać, piszę bowiem o uczuciu naprawdę wyjątkowym.

Druga uwaga to wyjaśnienie, dlaczego bawię się w peryfrazy: „człowiek kochający", „człowiek kochany", a nie powiem po prostu: „partner", „partnerka". Otóż w świetle pierwszej cechy miłości idealnej — jednostronności — o żadnym partnerstwie nie może być mowy.

Przejdźmy jednak do meritum sprawy. Na czym polegają katalityczne własności urody, poza tym że inicjuje ona uczucie? Otóż uroda człowieka kochanego staje się dla człowieka kochającego wartością samą w sobie. Celina nie szuka w Januszowej *twarzy anioła* odbić jego życia wewnętrznego. Inna rzecz, że Janusz takowego nie posiadał, *jego młodociana, niewinna piękność była niezdolna wyrazić żadnego z uczuć, których doznawał*. Doznawał, odbierał, ale nie emitował. Był jakoby bezodpływowym kondensatorem, tranzystorem bez emitera. Jeśli stosuję czasem tę może dziwną i nieodpowiednią stylizację techniczną, to ośmiela mnie Wilhelm Feldman, który chociażby Żeromskiego nazwał był „najczulszym radiometrem".

Dość na tym, że Janusz stał się dla Celiny fetyszem i jej miłość w istocie będzie nosiła do końca pewne znamiona fetyszyzmu. Będzie to miłość w dużej mierze wizualna. Przy braku satysfakcji w zbliżeniach

cielesnych i wobec wielu przeszkód uniemożliwiających spotkania, o których to przeszkodach powiem później, spojrzenie będzie dla Celiny najłatwiejszą w realizacji i nierzadko jedyną formą obcowania. Mamy na to liczne przykłady w tekście. Dowiedziawszy się, że Katelba został poinformowany o zajściu z Januszem, Celina *podlegała... zrozpaczonej pewności, że jeśli nie zobaczy natychmiast Janusza, to zginie!* Po pierwszej rozmowie z Januszem, w nowej sytuacji, widząc, że nie uzyska żadnych obietnic ani zapewnień, błaga: *Ale dasz mi się ze sobą widywać. (...) Choć popatrzeć czasami, to wystarczy (!). Pożerała Janusza zachwyconymi oczyma*. Jego uroda stanowiła niewyraźną treść szczęścia pani Celiny, swą wyjątkową pięknością usprawiedliwiał i uświęcał najmniej formalne związki, a więc uroda jego również regulowała (jak się później okaże: tylko w pojęciu pani Celiny) jej stosunki ze światem, które uległy zerwaniu. Janusz przyznaje w duchu, że *z podobnie żywiołowymi spaleniem za sobą mostów jeszcze się nigdy nie spotkał*. Choćby z tego względu *nie mógł pani Celiny nie poddziwiać*.

Trzecią, już sygnalizowaną cechą miłości idelanej jest jej kultowość. Janusz, jak wiemy, był dla Celiny doskonałością, mógł jej zastąpić Boga, a więc jej stosunek do niego posiadał wyznaczniki kultu. Janusza predestynowała do roli przedmiotu kultu jego wyjątkowość, wyłączność i jedyność, dawane mu przez urodę. Celina pyszni się początkowo tym, że *naj-piękniejszy, jakiego w życiu spotkała, chłopiec na nią zwrócił swe niezrównane oczy*, natomiast w ostatnim tragicznym liście wyznaje: *Powiem ci, że na całym świecie nie ma nikogo piękniejszego od ciebie, ani mężczyzny, ani kobiety, więc możesz sobie nic z nikogo nie robić, ale twoja piękność jest od czarta*. Z Januszem nie może się równać żaden śmiertelnik, więc jego miejsce jest ponad światem — na miejscu raz Boga, raz czarta. Te wariacje powoduje apercepcja Celiny, trafnie określona przez Dąbrowską w innym miejscu: *Nienawidziła go, ponieważ oznaczał jej klęskę, jak pysznilaby się nim, gdyby towarzyszył jej tryumfowi*. Bez wielkiej przesady można stwierdzić, że uroda Janusza wzbudzała w umyśle Celiny pewne przedstawienia ikonograficzne — przeklina przecież *diabła o twarzy anioła, a wdzięk jego oczarował ją całkiem... niby prześliczny obraz*. I wreszcie koronny argument. Celina kilkakrotnie myślała o zabiciu Janusza, ale w końcu poszła drogą Halki. Dlaczego? Właśnie z powodu kultowości. *...myśl, że zniszczyłaby ten wzór niedoścignionej piękności, wydała jej się świętokradztwem*. Umilkła jak Halka, wsłuchana w pieśń kościelną, opuściła żagiew i, podziękowawszy Bogu, zaśpiewała:

Jaż bym cię miała
Zabić, mój drogi,
Jaśka i Pana mojego?

I rzeczywiście. *Janusz zdawał się jej niby król czy książę*, to był jej Jaśko Pan, Chrystus Pan.

Napomknąłem już o dwóch następnych cechach miłości idealnej: niepewności i pokorze. Rola niepewności w intensyfikacji namiętności jest dla każdego oczywista. Zdaje sobie z niej sprawę, i Janusz, i Celina. Janusz szepcze Celinie na ucho: *...a gdybyś była mnie tak zupełnie pewna...*, a ona odpowiada: *... to bym cię nie kochała*. Widzimy więc, że niepewność jest warunkiem koniecznym zaistnienia miłości w duszy człowieka o naturze Celiny, jeśli w ogóle można mówić o niekonieczności którejkolwiek z wymienianych cech. Dla Celiny jest to tiutczewowska podwójna niepewność — niepewność bliskości Janusza jest jednocześnie niepewnością jej losu i życia. Im większa odległość od Janusza, im mniejsze prawdopodobieństwo spotkania, tym większe zagrożenie życia Celiny. Jest to dialektyczna proporcja, wyłożona przez Dąbrowską w nader interesującej teorii, którą umownie nazwiemy teorią luk, a o której jeszcze będzie mowa.

Niepewność stale towarzyszyła uczuciu Celiny, bowiem stale *świat zagarniał Janusza*. Powieść mówi tu sama za siebie.

Gdy wstając rano ujrzała piękną pogodę, drżała, że Janusz będzie wolał raczej pójść na spacer za miasto niż do niej. Słońce, jasne niebo, majowa zieleń zdawały się spiskiem uknutym przez naturę przeciwko jej miłości. Gdy obijały się o jej uszy publiczne sprawy tego czasu, rozpaczała na myśl, że Janusz się nimi zajmie i oto nowa przeszkoda w ich tak skąpym, tak utrudnionym obcowaniu. A i poza tym ileż pokus czyhało nie już na ich spotkania, lecz na serce i wdzięki Janusza. Ile kobiet spragnionych, ile panien do wzięcia wokoło! (...) A najwięcej cierpiała słysząc zachwyty nad jego urodą, gdyż wtedy przychodziła do głosu... próżność. Nie wiedziała, że będzie kiedyś cierpieć z powodu tego, czego pragnęła dawniej, jeszcze *w egzaltacji wzburzonych uczuć*, kiedy to *nie mogła wyobrazić sobie, aby wszystkie kobiety świata nie zazdrościły jej Janusza*. Chciała, aby jej zazdrościły, bo *jeśli marzyła o powodzeniach, to o bezprzykładnych. Ale teraz, kiedy zwątpiła o jego wzajemności, snujący się za nim podziw dręczył ją tylko jak zmora. Gdybyż zaczęto go krytykować, wyśmiewać, może by wtedy został przy niej. Świat będzie go wciąż zagarniał, zostawiając ją na pastwę bólu i samotności.* Pogodziła się ostatecznie z tym stanem rzeczy, gdyż w ostatnim liście pisze: *O, nie myśl, że ja mam ci to za złe, ja wiem, że nie można cię mieć wyłącznie dla siebie, bo kto spojrzy, musi cię kochać (...).*

W komentarzu do powyższych fragmentów chciałbym zwrócić uwagę na szereg bolesnych antynomii, powiedziałbym „zgrzytliwych" antynomii — epitrochazmów, w jakie Celina uwiklana została przez niepewność. Po pierwsze, niepewność — cecha warunkująca istnienie miłości — zostaje jakby wymierzona przeciwko tej miłości, jest „spiskiem" uknutym przeciwko niej. Antynomia na granicy istnienia, u podstaw istnienia. Po drugie, maj, miesiąc miłości, jest dla jej miłości niepożądany, niepomyślny — sprzyjają jej raczej deszczowe dnie! Po trzecie, kiedyś pożądana, a później znienawidzona zazdrość i podziw innych kobiet dla Janusza. Po czwarte wreszcie, co jest antynomią chyba najbardziej przykrą dla Celiny, ukochanego nade wszystko człowieka *chciała odjąć, a nawet zohydzić światu*, chciała, by wyśmiewano się z jej bóstwa! Jej kręta droga wiodła do miłości przez nienawiść i intrygę, a z kolei ta miłość, w zależności, jak już mówiłem, od apercepcji, prowadziła ponownie do nienawiści i intrygi. Mamy tu cztery circula vitiosi, zbudowane na bazie antynomii. To ostatnie błędne koło można by wydzielić w odrębną cechę miłości idealnej — nazwijmy to: intrygancztwo niezawinione, w które, chcąc nie chcąc, popada człowiek kochający, ale my zaliczymy je do niepewności, ponieważ z niej bierze początek.

Sięgnijmy do tekstu po odpowiedź na pytanie, jak przedstawia się w świetle niepewności strona fizyczna miłości Celiny i Janusza. *Wieczny strach, że nie sprosta jego niepodobnym do odgadnienia chęciom, paraliżował i niweczył w niej wszelką możliwość rozkoszy, sprawiał, że zaledwie poważała się istnieć w jego uścisku. Ona mu nigdy tego nie dała poznać, przeciwnie, utrzymywała go w pewności, że zaznaje z nim rajskich upojeń, bo, widząc go tak opornym, sądziła, że tylko poczucie dawanego jej szczęścia może go przy niej zatrzymać.* Oto jeszcze jedna antynomia — dążenie do zatrzymania przy sobie Janusza zdominowało wszystkie inne, nawet chęć maksymalizacji rozkoszy fizycznej. Mamy więc odwrócenie toposów, zamianę celów miłości — cel pierwotny, właściwy, ustępuje celowi pośredniemu, który żadną miarą nie powienien być głównym. Co gorsza, łudząca się niemalże do śmierci Celina stawia tu na altruizm Janusza, jego „poczucie dawania", którego w nim przecież nie było! Janusz nie tylko nie umiał dawać, ale *i przyjmować nie potrafił*. Gdy to odnieść również do przyjmowania bodźców i uczuć, których, jako się rzekło wyżej, doznawał, to nawet to doznawanie wyda się połowicznym. Dąbrowska ironicznie twierdzi, że dla Janusza

myśl o małżeństwie z Agnisią Niechcicówną *była najbardziej altruistyczną postacią egoizmu, do jakiej w ogóle mógł dojść*. Gdyby nie istniała obiektywna przeszkoda — małżeństwo Celiny z Katelbą — z pewnością myślałby tak w stosunku do niej, bo, jak mówi Barbara, *Janusz zajmuje się tylko miłostkami.*

Pokora, piąta cecha miłości idealnej, nie opuściła Celiny nawet wtedy, gdy zobaczyła Janusza na ulicy z Lalicką. Zapewnia w liście: *wszystko bym przebaczyła i zniosła, oddana ci jak pies, wszystko bym przyjęła, nawet zdradę.* Pierwsza rozmowa z Januszem w Serbinowie, po odkryciu prawdy przez Katelbę, unaocznia nam ogrom jej ukorzenia i upodlenia. Celina *leżała prawie w progu* jak *szmat ludzki. Chciała go całować w rękę. Upadła ciężko na ziemię, Januszowi do nóg. Poczuwszy przez skórę obuwia gorąco jej ust Janusz żachnął się i cmoknął niecierpliwie. (...) Przypadła do jego kolan (...).* Długo potem, widząc, że ich znajomość rozpada się, *chwyciła się ostatniej deski ratunku. Zaczęła po raz pierwszy mówić o swoim cierpieniu. Upokorzyła się.*

Ta ponad miarę pokorna Celina w niczym nie przypomina dumnej i nieprzystępnej panny Mroczkówny, jaką znamy z II i III tomu powieści. Czyżby zmieniła się do tego stopnia? Wielu z nas zgodziłoby się z tym, uważając, że miłość potrafi przekształcać natury ludzkie, popychać do zupełnie nowych zachowań. Tego zdania jest początkowo Celina, bo przecież pyta Janusza: ... *teraz świat się zmienił, nie czujesz tego?* Była pewna, że dawne przyzwyczajenia i odruchy, wyhodowane na gruncie przybyszewszczyzny, zanikły raz na zawsze. A jednak wraz z rozwojem wydarzeń te właśnie nawyki zaczęły kierować jej postępowaniem i one w końcu doprowadziły ją do samobójstwa. Wyjaśnienie jest jedno — Celina pozostała wierna swej pierwotnej naturze. Poprzednia duma i sztuczność w zachowaniu były jedynie konsekwencją kompleksu niższości, który był z kolei wynikiem schizotymicznych zestawień własnej osoby z bohaterkami czytanych przez nią powieści. Można go tłumaczyć także ucieczką ulomnych fizycznie lub psychicznie do lektury lub twórczości, znaną z biografii wielu twórców. A Celina *lubiła bardzo czytać. Najwięcej zajmowały ją zgodne z jej marzeniami romanse*, podczas ich lektury dokonywała projekcji własnej konstrukcji psychicznej na bohaterkę powieści, dzięki czemu mogła myślami znaleźć się w tak pożądanych, a jak dotąd niemożliwych w życiu sytuacjach. Owa projekcja, jak również supresja poczucia niższości przez demonstrowanie właśnie wyższości i wyniosłości, to znane psychoanalitykom mechanizmy obronne organizmu.

Późniejsze postępowanie Celiny było kontynuacją jej posunięć z okresu poprzedzającego małżeństwo z Katelbą, a jak bardzo teza ta jest uzasadniona niech świadczy fakt, że decyzja o samobójstwie została podjęta przez nią właśnie wtedy, gdy jeszcze nie znała Janusza — jej realizacja pozostawała tylko kwestią czasu. Postawa panny Celiny jest jedną wielką antycypacją losów Katelbiny, dlatego też jej wątek, zdominowany przez tragiczny koniec, do którego zmierzają wydarzenia, można nazwać fatalistycznym. Ten fatalizm będzie tu szóstą cechą miłości idealnej.

Panna Celina marzyła zatem *o królu czy księciu*, lecz *nie widziała przed sobą człowieka, dla którego zdolna byłaby o wszystkich względach światowych zapomnieć.* Będzie nim dopiero Janusz. Tymczasem miotała się między dumą a pokorą, nadzieją a rozpaczą, ambicją a rezygnacją z niej — powodem była właściwa każdemu człowiekowi apercepcja. Dąbrowska twierdzi, że *w pannie Celinie istniała ta potrzebna dwoistość ducha*, potrzebna, *gdyż człowiek obdarzony tylko dumą albo tylko pokorą, nie jest całkowitym człowiekiem. Los tak chce, że trzeba nosić w sobie jedno i drugie z tych dwu tak sprzecznych uczuć, aby należycie podołać życiu.* Również u Agnieszki objawił się ten dualizm apercepcyjny i to właśnie przy kontaktach z Januszem. *Przeżywała na przemian uniesienia bez granic i rozpacze bez dna. Czy jestem aż taka ładna i wiele*

warta, że mogło mnie to spotkać? — myślała w chwilach szczęścia. — Czy jestem aż tak brzydka i marna, że boję się do niego zbliżyć? — myślała w chwilach rozpaczy? Podobnie panna Celina. *Niekiedy wydawała się sobie tak piękna, że nie mogła oczu oderwać od swojego odbicia. Chwytał ją wtedy żal, dlaczego nikt na nią w danej chwili nie patrzy, czemu nie zaprosiła gości. (...) Nazajutrz jednak, spojrzawszy w lustro stwierdzała, że ma nos cokolwiek za wydatny. Nie, z takim nosem nie tylko o powodzeniu ani o miłości nie może być mowy, ale jak tu w ogóle z nim żyć?* Zrozpaczona *zamykała się u siebie i tam nie pozostawało jej nic innego jak wydłubywać z przeszłości nikle okruchy wspomnień o przelotnych dniach, gdy ktoś był nią zajęty.* To ją ożywiało jakiś czas nadziejami na przyszłość (...), lecz *znów nadciągała pustka.* I ponownie panna Celina *to wbita w pychę swą urodą przygotowywała się do niebywałych wydarzeń, to posępnie rozmyślała, że ona jest widać przez kogoś kiedyś przeklęta (fatalizm) i że powinna się otruć (fatalizm!).* Element fatum daje tu znać o sobie wyraźniej niż gdziekolwiek indziej. Jak się za chwilę okaże, Celina nieraz zapowiadała swoje samobójstwo i ciężar przepowiedni nakierowywał jej wątek zgodnie z regułami fatalizmu do tragicznego końca. Ów „ktoś", kto miał przekląć Celinę, okazał się Januszem, a trzeba zaznaczyć, że na przestrzeni utworu w Januszu konkretyzują się wszystkie przeczucia panny Celiny. W pełni zdaje sobie ona z tego sprawę na kartach wielokrotnie już cytowanego listu, gdzie pisze: *Kochać ciebie nie można, ja cię też już nie kocham, ale kto raz był z tobą, nigdy już nikogo nie pokocha, do śmierci nieszczęśliwy.* Fatalizm tych słów jest oczywisty.

Wracając jednak do apercepcyjnej gry rozpaczy i nadziei w pannie Celinie należy zaznaczyć, że, podobnie jak inne pierwiastki jej natury, będzie ona miała swoje przedłużenie w losach Katelbiny. Prześledźmy kolejne wydarzenia. Celina *znalazła się w nowym dla siebie świecie, który wydał jej się od razu możliwym do istnienia,* w pierwszej rozmowie z Januszem, po ujawnieniu przez Katelbę ich związku, jest pełna nadziei (+). Te nadzieje zachwieje odebranie jej dziecka przez Katelbę (−), lecz nie na długo. To jej da swobodę widywania się z Januszem! (+) Ponownie przychodzi zwątpienie. Janusz w lipcu był trzy razy, w sierpniu tylko raz. *Dlaczego mnie unikasz?* — pyta z rozpaczą (−). Wreszcie grozi, że *jeśli będzie ją dalej tak męczył — popełni samobójstwo.* Lecz wystarczy jedno niewiele właściwie mówiące, przelotnie rzucone pytanie Janusza: *Czy jesteś pewna, że ci jest ze mną tak źle?* aby *w pani Celinie natychmiast wszystko porwało się na nowo do życia* (+). *Tak mówił, więc jednak nie chciał zerwać.* Ostatecznie niczego nie obiecywał, przeciwnie, skracał i tak już rzadkie spotkania. Celina znów poddaje się rozpaczy (−), czuje się więźniem, niewolnicą Janusza, który rządzi wszystkimi jej uczynkami i myślami. *Zwykła ludzka wolność jest już tylko dla innych. Dla niej wolność istnieje, o zgrozo, tylko w jednej postaci, w postaci nieodwołalnego zniknięcia Janusza ze świata. Poczuła, że on nie jest już dla niej prawie człowiekiem, tylko uosobionym nieszczęściem, które — oby przepadło. (...) Chciała mu odjąć świat. (...) Postanowiła, że go zabije.* Podjęła decyzję Halki i jak Halka ukorzyła się przed bóstwem. *W takim razie nie ma innego wyjścia, jak tylko samej się zabić. Zrobię to. Ale jak? Mieszkała na parterze. Sznur? Nie. To za wstrętne. Tylko trucizna albo kula.* Trucizna gości w jej myślach nie po raz pierwszy, konkretyzuje się tak jak i inne panieńskie wyobrażenia. *Nagle oczy jej padły na stolik z bukietem czerwonych mieczyków. Koło wazonu leżała papierośnica Janusza. Chwyciła papierośnicę, okryła ją pocałunkami.*

— *Zostawił papierośnicę! Zapomniał! Może wróci!*

Papierośnica czyniła to miejsce jakby po trosze jego domem. Jakby tu mieszkał... był jej mężem, wychodząc na chwilę, zostawił swoje rzeczy. Z oczu jej popłynęły zdroje łez. Życie było uratowane. Papierośnica zapewniła kolejny nadpływ nadziei (+). Nawiasem mówiąc Celinę

cechowało też pewne przywiązanie do przedmiotów należących do Janusza, były dla niej jego cząstką, kochała je tak, jak ich właściciela, pewną część jej namiętności stanowiła też żądza ich posiadania, będąca zastępczą formą fizycznego obcowania. Nazwiemy to fetyszyzmem przynależności, który łącznie z omówionym już fetyszyzmem wizualnym będzie zawierać się w cesze urody człowieka kochanego. Tymczasem krótkotrwała nadzieja ustępuje ponownie miejsca rozpaczy (−). Janusz był u kogoś w nocy, w jej domu. Celina jest chora *i umrze z tej choroby.* Janusz drwi z niej:

— *Wybiegłaś w nocy na ulicę? Prosto z łóżka? Nie, wiesz mnie się to bardzo podoba.*

— *Podoba ci się taka męka... rozpacz...*

I, jak poprzednio, wystarczy jedna obiecanka (bo nie obietnica!) Janusza: *Przyjdę do ciebie dziś albo jutro,* aby *pani Celina wróciła do siebie jak na skrzydłach* (+). Ach, może wreszcie, może dopiero od tej chwili zacznie się między nimi prawdziwe porozumienie. Jednak następnego dnia dostrzega go z okna, idącego z Lalicką. W liście definitywnie zrywa z Januszem. Przeklina go: *Zgiń, przepadnij, ty diable z anielską twarzą... jak ja ginę przez ciebie...* (−) Pisze te słowa z myślą o całkiem już dojrzałej w jej umyśle decyzji otrucia się, tak, aby ten list miał charakter listu pożegnalnego. Ale nie, zlękła się mocy tych słów, skreśla je. To jeszcze nie jest ostateczna rozpacz. Trzeba poczekać kilka dni, może Janusz, otrzymawszy list, przyjdzie, zacznie się usprawiedliwiać, może jest jeszcze szansa. Jeszcze przed chwilą *wszystkie możliwości jakiegokolwiek życia wydawały jej się bardziej nęcące niż stosunki z Januszem,* ale *nowa, jeszcze jedna po stu zabitych nadzieja* (+) *odebrała jej rozum i wolę.* Celina była skazana na oddawanie się niedorzecznym nadziejom tego jednego rodzaju, bo jej życie było w sposób fatalny przypisane do Janusza. *Bywa, że w ciemność (...) nadciągnie inna pociecha i nadzieja. Lecz na to trzeba być związanym z wielu sprawami życia,* a Celina świadomie je od siebie odsuwała i biała się, by Janusz się nimi nie zajął, gdyż czyhały na ich spotkania. Świadomie wyalienowywała siebie i jego z wiru życia. *A kto odda się cały jednej, wielkiej czy małej sprawie, w dodatku sprawie beznadziejnej — ten musi umrzeć w końcu za nią albo też przez nią.* Pani Celina trafiała coraz częściej na okresy pustki, owej „ciemności", na... luki. Luki te to *zator w nadpływie ratującej zagrożone życie nadziei. Luki te bywają nieuchronnie coraz częstsze, aż w końcu nadzieja nie dogoni rozpaczy. Chyba namiętność do Janusza istotnie żyła już tylko cierpieniem, bo nasycona chwilowo nowymi nadziejami zaczęła jakby przygasać.* Ta ostateczna luka, ostateczna „ciemność" zapadła, gdy Janusz bez ogródek przyznał w krótkiej rozmowie na ulicy, że jego uczucia zmieniły się. Nie było już nadpływu nadziei, ostateczna ciemność wydłużyła się w ciemność wieczną.

Dąbrowska zbudowała w oparciu o wątek Celiny swoistą dialektykę rozwojową, koncepcję życia jako gry przeciwieństw: rozpaczy (której stadia zostały w powyższym wyszczególnieniu chronologicznym opatrzone znakiem (−) i nadziei (znak +), która to gra wygasa z brakiem tej ostatniej — siły podtrzymującej płomień życia. Świadomie używam tu tej znanej skądinąd metafory, bo i Dąbrowskiej najbliższa była tzw. światłocieniowa wizja życia, która w dużej mierze uzasadnia tytuł powieści. *Noce i dnie* miały autorkę doprowadzić do odpowiedzi na pytanie: czym jest życie? Odpowiedź ta powinna paść na ostatnich stronach tego monumentalnego dzieła. Jednak nie pada. Dąbrowska unika rozwiązań skrajnych, nie zamyka utworu śmiercią Barbary i rezygnuje z finalnych sformułowań. Decyduje się tylko na przypuszczenie: *Czym jest życie (...) czy drogą przez ciemną noc spośród pożogi w nieznane?* Drogą, którą pokonuje Barbara na wozie Szymszela (właśnie ta koncepcja została wyeksponowana w filmie Antczaka, gdzie wszystkie wydarzenia są tylko retrospekcją w stosunku do finałowej drogi

Barbary, która to droga tym samym rozciąga się na całość fabuły)? Może całe życie jest po prostu jedną wielką luką, jedną *pustą ciemnością, rozpostartą między rozpaczą a nadzieją?* Tą ciemnością, przez którą *nie zdołała raz jeszcze przebrnąć* Celina?

Omówiliśmy tu zmiany gradientu nadziei i rozpaczy w psychice Celiny. Nadzieja i rozpacz są, jak już podkreśliłem, paralelne w stosunku do dumy i pokory oraz do ambicji i rezygnacji z ambitnych planów. Gdy Celina ma nadzieję, pozwala sobie również na dumę, pychę, dopuszcza do głosu próżność i ambicję (lecz już tylko w niewielkim stopniu, dla samego zachowania schematu dialektycznego, bowiem duma nie może osiągnąć takiej wielkości, przy której pozostawałaby w konflikcie z pokorą, którą wymieniliśmy w rzędzie cech miłości idealnej!); w chwilach rozpaczy, w lukach, na miejsce tych wartości wchodzą pokora i rezygnacja. Pokora w krótkim czasie zdominuje uczucia i przeniesie się z luk na stadia nadziei.

Duma Celiny była *chęcią wywyższenia się ponad drugich*, a jej pokora *dręczącym poczuciem upośledzenia i niższości*. Kompleks ten podsycał niezdrową ambicję, *jej starania skierowane były wiecznie ku temu, żeby uwydatnić swe wdzięki, albo ku temu, żeby ukryć swe braki*, kierowała się więc adlerowskim instynktem mocy, chcąc pokazać się otoczeniu w lepszym świetle i tym sposobem przezwyciężyć kompleks. Stąd też *w napięciu ambicji... nie mogła przejawić, ani swobody, ani bezpośredniości.* Ambicja zaczynała tu graniczyć z próżnością, tą próżnością, która potem *zraniona, doprowadzona niemal do obłędu* była tym, *co mnożyło w nieskończoność jej mękę*. Dąbrowska daje wykładnię próżności jako wariantu instynktu mocy przejawianego w tej formie, w jakiej sterował postępowaniem panny Celiny. Próżność zatem jest to *ta najżałośniejsza postać miłości do ludzi, która gdy nie stać nas na samych siebie, każe nam żyć nie tyle dla drugich, ile przez drugich i w oczach drugich*. Próżność będzie „przychodzić do głosu" oczywiście tylko w stadiach nadziei w miłości do Janusza, a zanikać będzie w lukach.

Duma, próżność i ambicja ukształtowały w panieńskiej głowie koncepcję romansu z nie znanym jeszcze wówczas „księciem". A więc podstawowy warunek: trzeba mieć powodzenie. Ale *za nic nie chciała komukolwiek dać poznać, że jej na takim powodzeniu zależy. Cierpiała na myśl, że mogłaby zostać posądzona o zalotność, o to, że stara się na przykład zdobyć względy jakiego młodego człowieka. Wzbudzić w kimś uczucie staraniem i zabiegami, w dodatku tak, żeby to było dla każdego widoczne* (próżność), *to byłoby dla niej tylko pół tryumfu* (duma). Powodzenie to musi być nie wyżebrane, ale, jak zaznaczyłem powyżej, „bezprzykładne" oraz „widome". To chyba najważniejsza jego cecha, podyktowana przez próżność.

Znajomość z Januszem zaczyna się w stadium nadziei (zob. powyższą analizę przebiegu stadiów nadziei i luk), toteż w Celinie *zagrała pycha* (+), *że najpiękniejszy, jakiego w życiu spotkała, chłopiec na nią zwrócił swe niezrównane oczy. (...) Zrazu pragnęła ten stosunek ujawnić przed wszystkimi, jeśli nie przez rozwód i ślub, to chociażby tak, jako romans i szał.* To jednak nie byłoby łatwe, bo *ostatecznie z takim romansem trzeba by się ukrywać i byłoby znów to samo — brak widomego powodzenia. (...) ona zaś pożądała rzeczy budzących ogólny podziw.* Gdy jednak nadeszła pierwsza luka (−), pierwsza niepewność i ochłodzenie, Celina *zdołała puścić w ruch paraliżującą wszystko ambicję i wyobraźnię.* Zdołała ograniczyć jej zasięg do tego stopnia, że Michalina twierdziła stanowczo, iż Katelbina *nie ma za grosz ambicji ani godności*. Niemal nieodłączna później pokora była nie tyle założeniem Celiny, lecz raczej tym, co otrzymała od Janusza. *... uzyskała swymi szalonymi krokami... upokorzenie i wyżebraną, przymuszoną wzajemność.* Zagrożona w każdej chwili odejściem Janusza musiała się trzymać pokory już jako zasady. Mimo tak oczywistej hegemonii pokory w dalszych stadiach tego uczucia, nie możemy twierdzić, że duma i ambicja zanikły. Jak

powiedziałem, są one kontynuowane, realizują schemat dialektyczny, mocno przygłuszone odzywają się w stadiach nadziei.

Jak Celina spędzała swój wolny czas jeszcze w stanie panieńskim? Spędzała go *zupełnie samotnie, na przymierzaniu sukien, przestawianiu mebli i badaniu swej urody przed lustrem. (...) wbita w pychę swą urodą przygotowywała się do niebywałych wydarzeń...* I *Janusz zastał ją całkiem przygotowaną.* Czy to przeskok? Czy wolno zestawiać zdania, które dzieli odległość całego tomu? Wolno. W tym przypadku wolno. Przecież nie przestała ubierać się w najrozmaitsze stroje, z tą różnicą, że teraz czyniła to dla niego. A może mimo wszystko dla siebie? *...ileż sukien ozdabiało ją w ciągu nieprzeliczonych godzin, aby nadeszła wreszcie taka chwila, dały się słyszeć takie słowa: Jesteś naprawdę piękna.* Uzyskiwała przez to zapewnienie, które było potrzebne przede wszystkim jej samej. Więc znowu podsycenie nadziei (+), a co za tym idzie, paralelnej w stosunku do niej dumy. Celina nie wyzbyła się nigdy tych duchowych dyspozycji, które wykształciły się w niej w młodości. One właśnie zemszczą się na niej, nie Janusz. Nie jego, lecz ich będzie niewolnicą. To one ograniczą jej wolność, jak onegdaj *paraliżowały wszystko*. A zatem, wbrew pozorom, Celina nie jest bohaterką dynamiczną, lecz wybitnie statyczną, w naturze swojej niezmienną, choć zawikłaną w rozgrywkę nadziei i rozpaczy. Teorię luk zaprezentowałem tu jako rozwinięcie cechy pokory, a tymczasem stała się ona uzasadnieniem siódmej cechy miłości idealnej — statyczności. Zwróćmy uwagę, że statyczność to nie to samo, co stałość uczucia — jej odpowiednik w miłości idyllicznej. Człowiek w miłości stały może na jej ołtarzu złożyć ofiarę z wielu niepożądanych przyzwyczajeń. Człowiek statyczny, będąc stałym, swego charakteru ponadto nie zmienia i pragnie, by człowiek kochany akceptował ten charakter w całej jego rozciągłości, gdyż jeśli prawdziwie kocha, nie powinien czynić różnic pomiędzy jego poszczególnymi cechami, dzieląc je na dobre i złe. O tym, że się to nigdy stać nie może, świadczy historia Katelbiny.

Pozostała nam do omówienia ostatnia, ósma cecha miłości idealnej, która niekoniecznie musi wynikać z poprzednich, jako że miłość ta może równie dobrze pozostać platoniczną. Cechą tą jest konflikt z otoczeniem i normami obyczajowymi, tiutczewowskie „kochanie na przekór losowi i ludziom". Panna Celina *była zwolennikiem wolnej miłości. Tymczasem, mimo że obracała się śród ludzi postępowych, czuła, że oni tym nie byliby zbudowani, związek nieślubny uważaliby nie za sukces, ale... no, może i nie za zbrodnię, jednak za fatalną pomyłkę.* Zdecydowała się jednak na taki związek, gdyż pozostała wierna do końca pierwotnym przekonaniom. Z kolei ambicja powodowała, że *zamążpójście jedynie wydawało jej się oficjalnym stwierdzeniem kobiecości.* Czyli, parafrazując cytowany już fragment, wzajemność nie przypieczętowana oficjalnym aktem to byłoby dla niej tylko pół tryumfu. Ślub był zaś w świetle obowiązujących norm obyczajowych i w świetle prawa niemożliwy, a wzajemność zaledwie *wyżebrana i przymuszona*. Ambicja tym razem *mnożyła w nieskończoność jej mękę* — nie była zaspokojona już w punkcie wyjścia, w którym się właśnie (wspomnijmy schemat dialektyczny) pojawiła. Do tego zaś punktu — do drzwi kościelnych, w których po raz pierwszy ujrzała Janusza — nie było powrotu, gdyż „żywiołowo" spaliła za sobą mosty. Zresztą, zarażona tą miłością, nawet nie chciałaby wracać. *Oddała się cała* tej sprawie, *poszła za głosem serca. Zaryzykowała opinię, wszystko* — powie Barbara, *zagrała ostatnią stawkę* — pomyśli Janusz, czytając list, a Michalina podsumuje Celinę jednym tylko dobitnym słowem: *Tfu!* Prawdę mówiąc, jedynie Michasia pozostanie do końca nieprzejednanym wrogiem Celiny. Katelba zapała po pewnym czasie chęcią ponownego nawiązania kontaktów, Holszańska zaofiaruje się, może i szczerze, z „resocjalizacją" Katelbiny, lecz ta nie zauważy tych gestów. *Barbara zobaczyła ją biegnącą prawie kłusem i potykającą się na nierównościach bruku*, biegnącą z oczami utkwionymi

w ten jeden cel, którym przestawał być Janusz, a zaczynało być unicestwienie.

Najbardziej wyrozumiałą dla Celiny okazała się Barbara. Uważała, że Celina *właściwie... bardzo ładnie postąpiła*. Może dlatego, że w naturze Barbary znalazł się duży procent tego idealizmu, który całkowicie wypełnił duszę Celiny. I Barbara marzyła o miłości idealnej, chciała wyrwać się ze sfery przyziemnych uczuć, Bogumił pozostał dla niej zawsze dobrym rzemieślnikiem, nigdy nie nazwała go choćby najlichszym, ale artystą. I ona miała szansę rzucić się w wir miłości idealnej — związać życie z Toliboskim. Jednak miała ku temu mniej predyspozycji niż Celina. Los Celiny pokazał jej, *jak wyglądałby jej los, gdyby była uległa tym szaleństwom, co ją kiedyś kusiły. (...) Przyciągnęłaby go była może do siebie, ale tak jak żebrak przyciąga jałmużnę. Co za hańba!*

I tutaj dygresja na temat interesującej metody narracyjnej, zastosowanej przez Dąbrowską. Życie Barbary w dużym stopniu było odzwierciedleniem życia pisarki, chciała je więc przedstawić możliwie najpełniej, poczynając dosłownie od urodzenia. Tymczasem narracja, wychodząca od narodzin i prowadząca bohatera przez fabułę powieści, była nie tylko nieznośnym szablonem, ale i niezbyt przydatna w powieści-rzece, w której Dąbrowskiej zależało na stworzeniu portretu rodzinnego, nie zaś na stylizowaniu dzieła na biografię jednej osoby. Dlatego Barbarę włączyła do akcji jako pannę na wydaniu, rozwój zaś wielu zawiązków bocznych odgałęzień biografii Barbary, w których ta, mając tylko jedno życie, nie mogła uczestniczyć, oraz te fakty z życia samej autorki, których nie udałoby się pogodzić z realiami fikcyjnego życia Barbary, przeniosła do życiorysów innych postaci utworu. Tak więc losy Agnisi wypełniają lukę (rozumianą tym razem potocznie, nie jako ogniwo łańcucha dialektycznego) w życiu Barbary-Marii od narodzin do zamążpójścia: są to lata dziecinne w Serbinowie-Russowie, nauka na pensji, na uczelni, praca w ruchu spółdzielczym. Z chwilą wyjścia Agnieszki za mąż jej status fabularny staje się tożsamy ze statusem Barbary z początku powieści, jej dzieje znajdują w losach Barbary kontynuację, a sama Agnieszka, choć przykro to mówić, z punktu widzenia konstrukcji narracyjnej przestaje być potrzebna, nie tyle uczestniczy w wydarzeniach, co „obsługuje" opisowo-ideologiczno-polemiczno-epistolograficzną warstwę powieści, aż w finale, gdy kwestie przez nią poruszane autorka uznała za wyczerpane, usuwa się zupełnie z planu wydarzeń, to znaczy odpływa wraz z mężem na statku *Queen Mary*. Podobnie dzieje Marii Hlasko mogłyby być dziejami Barbary, gdyby pozostała przy zawodzie guwernantki i oddała się oświacie i walce o polskość szkoły. W ten sam sposób dzieje Celiny i Janusza mogłyby być dziejami Barbary i Józefa. Dzięki temu chwytowi narracja jest ciekawsza, a obraz przedstawionej rzeczywistości tak wielopłaszczyznowy.

Mam nadzieję, że w sposób w miarę przejrzysty przedstawiłem osiem cech miłości idealnej, które uważam za najistotniejsze. Wymieńmy je jeszcze raz: jednostronność, wybitna uroda człowieka kochanego, kultowość, niepewność, pokora, fatalizm, statyczność i konflikt z otoczeniem. Celina Katelbina jest jedyną ze znanych mi literackich postaci, której uczucie skupia w sobie wszystkie te cechy. Najbliższą temu wzorcowi wydaje mi się miłość Salomei Brynickiej do Józefa Odrowąża, brakuje jej chyba tylko kultowości (element ten koncentruje się w klechdzie Żeromskiego na motywie wiernej rzeki). Oczywiste są: niepewność, pokora, statyczność oraz konflikt z normami obyczajowymi i otoczeniem, mniej klarowne: jednostronność, uroda i fatalizm, niemniej jednak i na ich istnienie są w tekście liczne dowody. Można zbadać pod tym kątem wiele par bohaterów (wykluczając, rzecz jasna, typowe pary idylliczne!) i wyłonić wiele kobiet lub mężczyzn, kochających idealnie. Dla mnie jednak Celina będzie wśród nich tą najgodniejszą i najwznioślejszą.

Na zakończenie uwaga, dotycząca formy tego szkicu. Czytelnik zorientował się, że praktycznie jest to zestawienie odpowiednio dobranych cytatów, ułożonych tak, by możliwie jak najlepiej uzasadniały stawiane przeze mnie tezy i ilustrowały zaproponowaną tu klasyfikację cech. Czytelnik może więc zarzucić tekstowi brak odkrywczego charakteru i znikomość przemyśleń własnych. Na swoją obronę mogę powiedzieć tylko tyle: *Noce i dnie* mówią same za siebie, są doskonale zamkniętym zbiorem prawd o życiu i nawet najbardziej szczegółowa i najbardziej naukowa analiza nie pozwoli do książki nic dodać. Dla mnie zaś, jako dla jej wielbiciela i wnikliwego odbiorcy, stała się ona Talmudem, Ewangelią — Księgą Życia.

Marcin Krzeszowiec

Lublin, w maju 1984

LESZEK KIENIEWICZ

Gryps

przesyłam ci
kartkę papieru
nad którą zasnąłem
pisząc list do ciebie

spal ją
i zobacz jaki
miałem sen

Panienka z okienka

jak drzewko szczęścia stoi
w oknie ukryta za firanką
z papieru milimetrowego
nie upozowana jak zdjęcie
człowieka w locie
niewidoczna jak złapana
w siatkówkę łza

* * *

Budzik wlecze się
za mną
jak kotwica po dnie.
Otwieram oczy
i widzę białe słońce
we mgle jak zegarek
z zaparowanym szkiełkiem.

* * *

Jesteś ostatni.
Ta kolejka
czekała tylko na ciebie.

Tak się składa

że najlepiej pamiętamy
numery telefonów
pod które nie możemy
się dodzwonić i
najchętniej nucimy piosenki
których nie znamy na pamięć
a naprawdę możemy się przyjaźnić
tylko z kimś z kim byśmy
mogli się pojedynkować

Pamięć

czas jest bardzo
krótką smyczą

* * *

To miasto traci pokarm
i zamarza jak mleko
pod drzwiami.
W akwarium sklepu
pada wieczny śnieg
a dla rybołówstwa
zamyka się kolejne akweny.
Pogoda, jak zsiadłe mleko,
utrzyma się do wieczora.

* * *

Nasze sny idą na przemiał
wyskakujemy z nich w biegu.
Sen jest jak samolot
którego nie da się porwać.

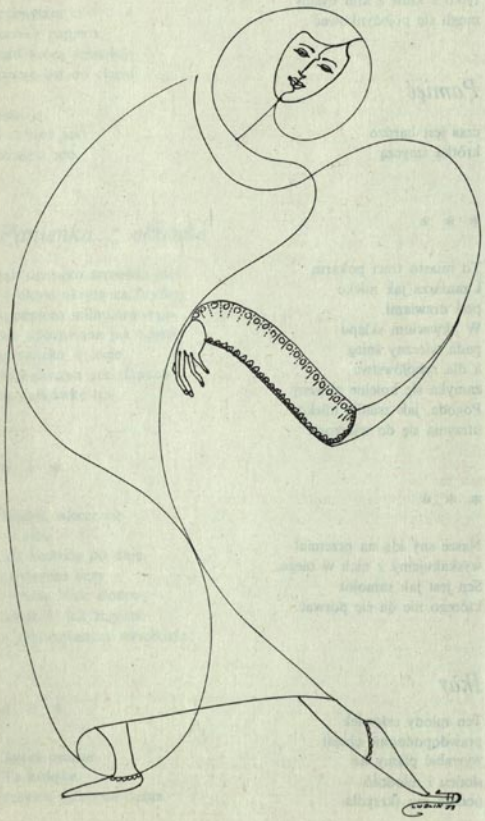
Ikar

Ten młody człowiek
prawdopodobnie chciał
wywabić plamy na
słońcu i młodość
podała mu skrzydła.

Wieczorem

tłuczemy komary
wkręcamy żarówki
wieczorem księżyc
wyskakuje jak bezpiecznik
i bije czołem w szybę

Leszek Kieniewicz



ZDZISŁAW KŁOSOWSKI

* * *

Ten, którego dwaj młodzi nazywali wujkiem upierał się żeby jednak wysiąść przy stawach rybnych i łowić w stawach, a nie w jeziorze. Bo on, jak to kilkakrotnie powtarzał — nie jedzie na ryby, ale po ryby. Młodzi straszyli go wysoką karą pieniężną w przypadku kontroli, a on im wyjaśniał, że ma wariackie papiery i kar nie płaci.

— Do wojska chcieli mnie zabrać, to opieprzyłem ich, a oni wysłali mnie do psychiatry. U lekarza zrobiłem awanturę, że nie chcę iść do świrowa tylko do wojska, a taki facet zaczął mnie uspokajać i coś tam napisał, włożył do koperty, zalakował i kazał komisji to zanieść. Komisja powiedziała won, a ja się wkurwiłem i przy nich podarłem książeczkę wojskową — o, nie wierzycie, to popatrzcie. — Kolejno podsuwał pod nos pasażerom książeczkę wojskową posklejaną z kawałków.

Wujek umilkł na chwilę, a potem głośno i z oburzeniem wypowiedział się na temat młodzieży i jej wychowania.

— Stary człowiek stoi, a ta hołota siedzi i nic.

— Czego się śmiejesz durniu? — zwrócił się do chłopca, który akurat się nie śmiał. Wstał i siłą posadził Siwego na swoim miejscu, obok dziewczyny. Dziewczyna widząc konsternację Siwego powiedziała tonem uspokajającym jak do chorego:

— Nie tylko starym ustępuje się miejsca, dzieciom też — i uśmiechnęła się.

— Co to? Cały autobus wariatów? — przemknęło przez myśl Siwemu, ale nic nie odpowiedział dziewczynie. Po chwili ona znowu zwróciła się do Siwego:

— Co pan myśli o tym rybaku z wariackimi papierami?

— Wydaje mi się, że to jest zdrowy facet, a robi z siebie czubka i świruje.

— Pan jest psychologiem?

— Nie.

— W porządku.

— A pani?

— Ja też nie — powiedziała takim tonem, jakby to było nieludzkie być psychologiem.

— Ja pracuję w takim bardzo starym, bardzo pustym i bardzo dziwnym domu, w Warszawie. Wie pan, jest tam dużo dziwnych przedmiotów. Same się nagromadziły, jakoś tak — i gestem dłoni pomogła słowom wyrazić to co chciała.

— Dużo jest naczyń — dodała, prawie szeptem.

— To chyba muzeum, albo magazyn muzealny — powiedział Siwy.

Popatrzyła na niego, tak jak kobiety patrzą na dzieci, którym opowiadają bajki. Kiedy przerwą opowiadanie, albo im ktoś przeszkodzi, wtedy na chwilę zatrzymują oddech, a twarz przyozdabiają wyrazem tajemnicy, zapowiedzią rychłego podzielenia się nią. Nieoczekiwanie dla Siwego, ujęła jego dłoń w obie swoje i opowiadała dalej:

— Dużo garnków, takie różne naczynia. Jest w nich coś. To taki osad po czymś, co w nich było. Są też meble, na meblach też jest ten osad. Trzeba to wszystko oczyścić. Taki stary dom, taki duży. Dziwne, co? — mgłę miała w oczach i nie widziała Siwego.

— Dziwne.

Wujek z wariackimi papierami nachylił się do dziewczyny i zapytał:

— Nie wie pani, jak się tam idzie od przystanku do tych stawów?

— Wiem. Tam dużo ludzi wysiądzie, bardzo dużo — powiedziała przeciągając słowo „dużo" — każdy znajdzie tam swoją ścieżkę i pan też. Pójdzie pan prosto ścieżką i to właśnie będzie ta droga, o którą pan pyta. Skończyła.

Znowu odwróciła się do Siwego.

— Hm, taki bardzo duży i stary dom.

Siwy, choć bardzo chciał, nie wiedział co jest grane. Próbował wejść w to na oślep.

— Korniki tam są i chrupią po nocach stare ściany i meble, a pani nasłuchuje i nie śpi.

— Jakie korniki, co pan? — zawołała ze szczerym oburzeniem i tak głośno, że się Siwy skulił i ludzie się w ich stronę poodwracali.

— Ja tam po prostu jestem — powiedziała cicho, żeby tylko Siwy słyszał.

— Czasem jestem przezroczysta jak mgła, czasem jak we mgle.

— Niedługo wysiądzie — myślał Siwy — więc po co się w jej głos tak wsłuchiwać, po co? Już nie pamięta kiedy ostatni raz z czymś takim musiał sobie radzić. W głowie miał zamęt, a „wujek" z młodymi szykował się do wyjścia.

— No, no, ktoś musiałby opracować taki sposób na te naczynia, na te meble, żeby ten osad sam się ulatniał, bo przecież z nim ma pani tyle kłopotu. — I już zupełnie głupio zakończył: — Chyba, że teflonowe garnki spełniają jakoś ten warunek.

— Tak — zgodziła się dziewczyna — to znaczy niezupełnie, ale tak, tak — i znowu jeden z jej uśmiechów, w miejsce nie wypowiedzianych słów.

— Dziwne.

— Czy pracując w tym domu spotkała się pani kiedyś z człowiekiem o nazwisku Omla; Jarek ma na imię.

— Tak, z Jarkiem tak, to znaczy tak — uśmiechnęła się — w przejściu. Otarłam się o niego. Stał we drzwiach, miał gruby brzuch i zwichniętą nogę, zdaje mi się, że lewą... a skąd pan go zna?

— Niech go pani pozdrowi, jak go pani spotka, od Pawła z Leszczyny.

— O, jak pięknie, to tak, jak Michał z Mielna, Filip z Konopnicy, Piotr z Lublina, czy Rej z Niewęgłowic.

— Z Nagłowic.

— Może, nie pamiętam — a ja jestem po prostu Daria, dobrze? Pawle z... no jak się nazywa ta miejscowość?

— Leszczyna, z Leszczyny...

— Pawle z Leszczyny, gdzie ty jedziesz i po co?

— Jadę z taką dziwną misją do Mszanki, jadę osiedlić się w starej chałupie z osiemnastego wieku i będę w niej mieszkał dwa, może dwa i pół roku.

— A potem co?

— A potem? Potem tę chałupę rozbiorą i zawiozą do miasta.

— Jadę z tobą, weźmiesz mnie? To musi być fantastyczne, uwielbiam takie rzeczy. Dobrze? Weźmiesz mnie?

— Zabrać — myślał Siwy. W Mszankach mieszkają ludzie normalni i zdrowi, a ona może zrobić coś, czego się nie da przewidzieć i trzeba będzie stamtąd uciekać. Nieważne.

— Dobrze.

Dziewczyna z roziskrzonym wzrokiem nie dała aż do Mszanek dojść Siwemu do głosu i niszczyła w nim resztki zdrowego rozsądku, a potem razem szli do wyjścia, wysiedli za wsią i było już przed zmrokiem, mgła jesienna na polach od jeziora i stawów, dogasające ogniska na kartofliskach, jakieś drzewa przy drodze, jedno stare i spróchniałe, jakaś grobla za rowem i ten dom na skraju wsi.

— To chyba to — zawołała i okręciła Siwego wkoło i uchacha zawołała i Siwy się z nią zakręcił, a potem zatrzymali się, a ona jakby znalazła coś czego szukała i wpatrzyła się w niego. O, jak fajnie, znowu się kręcili, a potem on położył palec na jej ustach: „ciiicho" — powiedział, a ona go ugryzła w ten palec i śmiała się. Weszli na podwórze. Dom już nie był Korgi, był państwowy, ale stał jeszcze na placu Korgi i on czuł się tu gospodarzem. Ktoś, kto chciałby wejść do starego domu, obejrzeć go, musiał wejść w komitywę z Korgą. W nowym, obok postawionym domu była stara Korgowa.

— Mąż w polu, ale ino go nie widać, poczekajcie państwo zaraz przyjedzie.

Potem przyszedł kościsty Korga i weszli do starej chałupy. Daria z Korgową zatrzymały się w alkierzu. Kiedy Siwy wszedł pierwszy raz do alkierza Daria dała mu znak ręką, żeby wyszedł i nie przeszkadzał, po chwili wyszła i powiedziała:

— Pawle, tu się dzieją dziwne rzeczy, ta kobieta chce mi coś wyznać, bądź cierpliwy, poczekaj i nie przeszkadzaj.

Kiedy wszedł do alkierza drugi raz, zniecierpliwiony czekaniem, zastał je klęczące obok siebie i obejmujące się. Korgowa płakała, a Daria nie przeszkadzała jej w tym. Wyszedł. Minął studnię i zatrzymał się przy płocie.

— Co one tam robią? — zapytał Korga.

— Nie wiem, ale niech pan tam nie wchodzi, nie trzeba.

— Znowu ta stara nagada jakichś głupot. Tu się nic nie dzieje, tu wszystko jest jak trzeba, no, wie pan... normalnie.

Siwy nie słuchał, oglądał kontury wyłaniających się z mroku zabudowań i szedł wsią wzdłuż płotów. Kiedy wrócił usłyszał głos Darii:

— Pan się czegoś boi, czego? Przecież tu nie ma tramwajów ani

autobusów, samolotów też nie ma, więc czego. Nie rozumiem. Wojny? Wojny też nie ma. Spokój, cisza — a pan się boi.

Korga coś mówił, a potem ktoś zamknął drzwi.

Kiedy Siwy spojrzał na zegarek było pół godziny do ostatniego autobusu, którym można było jeszcze stąd odjechać. Nie usłyszeli jego wejścia. Daria siedziała na krześle, a Korga walił się pięścią w pierś i mówił łamiącym się głosem: — „Jak Boga kocham niczego nie zataiłem" — drugą pięścią ocierał łzy spływające po czerwonej twarzy. Siwy wymknął się cicho. Po chwili wyszła Daria.

— Gdzie jesteś Pawle? Odprowadź mnie na przystanek. Jutro muszę być w Zagroblanach, tam gdzie wysiadł ten rybak z wariackimi papierami. Mieszka tam młody człowiek z dziećmi, ma dużo dzieci. Dziwne, co? Młody człowiek i dużo dzieci. On pracuje naukowo i nie ma czasu wychodzić z dziećmi na spacer. Pisze na maszynie całymi dniami, a dzieci są bardzo biedne i siedzą w domu, nudzą się i czekają aż ja przyjadę i pochodzę z nimi. Jak przyjedzie autobus nie żegnaj się ze mną, nie trzeba żeby ktoś widział, wracaj i pilnuj tej starej chałupy, to jest ważne, Pawle. Przyrzekasz?

— Tak.

Korga stał w kręgu światła, oparty o studnię, a Siwemu zdawało się, że czeka na jego powrót.

— No i co?

— Pojechała — odpowiedział Siwy.

— Kto? — zapytał Korga.

— No ta pani.

— Jaka pani?

— Jak to jaka? Ta co tu była i rozmawiała z panem.

— Patrzaj pan — Korga wyciągnął przed siebie rękę i pokazywał — tu jest studnia, tu drewutnia, tu stara chałupa, tam nowa, a tam stodoła. Za stodołą sześć mórg piachu i to wszystko, a żadnej pani tu nie było. Tak będzie lepiej — dodał i poszedł w stronę domu.

* * *

Ciżba ludzi, w przejściach między stołami więcej oglądających, mniej kupujących. Rozmowy głośne i półszeptem, typowe dla giełdy, zrozumiałe dla bywalców i dziwne, nadające koloryt, wzmagające egzotykę tego osobliwego rynku.

— Ma pan może Krzyż Świętego Jerzego?

— Mam, której klasy?

— Abo ja wiem. Skradli nam z gabloty i trzeba coś powiesić na puste miejsce.

— Proszę. Pierwszej klasy sześćset złotych, drugiej pięćset, trzeciej i czwartej — po czterysta. Pasuje? O, a ten obtłuczony sprzedam za trzysta — dodaje widząc wahania klienta. — Bierz pan — zachęca.

— A czegoś tańszego nie ma pan?

— Mam. Za pożycie małżeńskie — 200 złotych.

Klient speszony odchodzi, a przy stole-kramie z insygniami nobilitacji

wszechczasów rozmowa rodzinna pełna dydaktyki historycznej i familiarnego ciepła.

— Tata, a to sprzedajemy?

— Co?

— No, te medale i krzyże.

— Mówiłem ci, że sprzedajemy, ty jołopie. To dla amatorów, ale schowaj pod stół. To hitlerowskie.

— No to co, jak hitlerowskie to nie można sprzedawać?

— Można, ale nie teraz. Kręcą się takie różne...

— I patrz pan, co to się narobiło, Order Białego Kruka też można kupić.

— Ile to kosztuje?

— Sto pięćdziesiąt, dla pana za sto.

— A to?

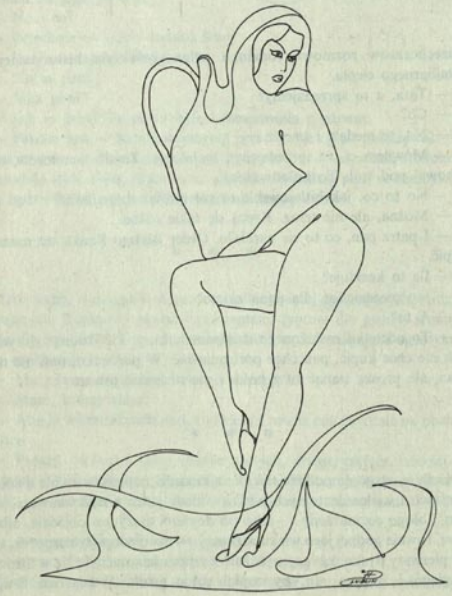
— To odznaka zasłużonego działacza kultury. Pięćdziesiąt złotych. Pan nie chce kupić, pan chce porozmawiać. W porządku, pan nic nie płaci, ale proszę stanąć tu z boku i nie zasłaniać towaru.

* * *

Kiedy w wagonie podmiejskiej kolejki siedzi naprzeciw siebie dwóch starszych i wielce dostojnych panów i kiedy jeden z nich zauważa, że drugi, błogo rozmarzony — albo po dopiero spożytym obiedzie, albo innej, równie godnej jego wieku rozkoszy — ma niedopięty rozporek, to ten pierwszy dyskretnie acz wyraźnie z wyższością nachyla się w stronę drugiego i szepcze mu, by zapiął sobie guzik. Wtedy ten drugi

spłoszywszy swe marzenia, jakby od niechcenia coś robi wokół rozporka, ale nie aż tak starannie żeby go zapiąć. Uśmiecha się przy tym czyniąc dziękczynny gest głową. Najstaranniej jednak zaczyna obserwować tego pierwszego, a nade wszystko okolice jego rozporka. Jeszcze nic nie mówi, jeszcze nic nie robi, bo własnym oczom nie wierzy, ale coraz pełniejsza radość rozkwita w jego przypełzłych oczach. Ucisza ją jednak, by w miarę była dostojna — potem ze skromnością dłużnika i swawolą wierzyciela nachyla się w stronę sąsiada i: — a to co? he, he — powiada — guziczek się szanownemu panu nie dopina. Wtedy ten pierwszy, też jakby nigdy nic, porusza ręką w okolicy gdzie ujawniona została rzecz — co tu ukrywać — wstydliwa, ale też robi to niedbale. Po tym pogrążywszy się w zadumie jadą dalej. A osoby, jak się to mówi postronne, które to zajście pilnie obserwowały, uprzednio sprawdziwszy swe rozporki — uśmiechają się, są zadowolone i też jadą, ale w wyraźnie poprawionym nastroju, jakby to, w czym są w porządku, było najważniejsze.

Zdzisław Kłosowski.



RYSZARD KORNACKI

oddalamy się

oddalamy się od siebie
jak statki
o różnych banderach
pozdrawiając jedynie
ciepłe sny i złudzenia
nie mamy wspólnych przodków
racji i przekonań
nie słuchamy tych samych
audycji
improwizujemy własne partytury
na pojmowanie
uczciwości i braterstwa
złoty środek jest ironią
która już dawno podważyła
z góry upatrzone pozycje

przypadek tylko
styka nas
w tym samym porcie
w trakcie podnoszenia
kotwicy

*
* *

niepostrzeżenie
zmarł
malutki staruszek
bibelot
w rękach
pewnej damy
która pochowała
już wszystko
co mogła pochować
teraz zapala
codziennie
kolejną świecę
na ołtarzu

swojej obojętności
i odkłada
czarno-białą fotografię
do kosza myśliwskich
trofeów

*
* *

przetacza się łoskot
przekleństwa
nad głowami w popiele
nad rękami zimnymi
przed reanimacją

przetacza się jęk
sygnału
jeszcze tlen w atmosferze
jeszcze serce pracuje
skurczami paniki

biały archanioł chirurgii
lancetem
otwiera dzień
cały świat
pod kroplówką

*
* *

nie kradnij więc
i nie zabijaj
wystarczy to
na pochód w wieczność
i szczerość
ponad czasem
choć wiem
na pewno
że łamany kołem
z urwanym językiem
wyłupionym okiem
wypowiem się
pełniej

Ryszard Kornacki

JERZY KANDZIORA

CZYTELNIK W POSZUKIWANIU AUTORA

O dziennikach kreacyjnych Tadeusza Konwickiego

Umówmy się, że jestem dobrze napisanym bohaterem powieściowym...
(T. Konwicki *Wschody i zachody księżyca*)

W roku 1976, kiedy ukazał się *Kalendarz i klepsydra*, Tadeusz Konwicki znany był w literaturze jako autor powieści współczesnych. W powszechnym odbiorze czytelniczym powieści te były synonimem pisarstwa nietradycyjnego, literatury nowoczesnej. Nasycone subiektywną aurą z pogranicza snu i jawy, pełne obsesji, przeczuć i nostalgii, kreujące rzeczywistość niemal afabularną, świat zdeformowany, bo widziany z perspektywy tkwiącego w egzystencjalnym dramacie bohatera, z trudem poddawały się usiłowaniom interpretacyjnym i lekturze racjonalizującej. Z tym większym zainteresowaniem przyjęto książkę, która, zdawało się, pozwoli wreszcie publiczności literackiej przeniknąć mroczne pisarstwo autora *Sennika współczesnego* i da wiarygodny komentarz lub przynajmniej stworzy przesłanki dla rozwikłania zagadek tej twórczości. Książką tą miał być *Kalendarz i klepsydra* — dziennik Tadeusza Konwickiego, choć dodajmy zaraz, iż tę gatunkową klasyfikację przyjdzie nam później nieraz opatrzyć cudzysłowem.

Publikacja dziennika każdego pisarza, a tym bardziej pisarza o osobowości literackiej Tadeusza Konwickiego, znanego z twórczości powieściowej niosącej sensy o szczególnej złożoności, rodzi wielorakie oczekiwania. Autor, ukryty dotąd za fikcją literacką, ogłaszając swój dziennik jakby zapowiada, że odtąd wypowiedzi jego będą miały najzupełniej dosłowny charakter. Z punktu widzenia czytelnika przejście od lektury powieści do lektury dziennika oznacza rozstanie się ze swoistą, właściwą fikcji literackiej transcendencją. Transcedencja ta polega najpierw na tym, że dzieło literackie nigdy nie daje się zracjonalizować do końca, że jest wielointerpretowalne. Zatem lekturze dzieła towarzyszy zwykle niepewność co do pełni odczytanych znaczeń, świadomość ograniczoności własnej percepcji utworu. Z drugiej strony, właśnie ze względu na wielość sensów skrytych w utworze, powstaje w trakcie lektury domniemanie szczególnej omnipotencji poznawczej dzieła i literatury w ogóle, w zakresie opisu i komunikowania świata.

Innym źródłem swoistej transcendencji, jakiej doznaje czytelnik w kontakcie z dziełem, są mechanizmy, poprzez które dokonuje się w utworze uprawdopodobnianie fikcji literackiej. Chodzi o ów proces zniewalania i hipnotyzowania, doprowadzania odbiorcy środkami retoryki literackiej do stanu „ograniczonej poczytalności", w rezultacie czego, by odwołać się do powszechnie znanego przykładu, inteligentny i dobrze znający historię Polski czytelnik Sienkiewicza z zapartym tchem oczekuje rezultatów oblężenia Zbaraża czy bitwy pod Grunwaldem.

Zatem, o ile obcowanie z dziełem literackim w rzadkich tylko wypadkach prowadzi do konfrontacji z autorem — dzieło bowiem, by tak rzec, trzyma czytelnika na dystans między innymi stopniem komplikacji swej struktury, a co za tym idzie, swoistym rozmyciem

odpowiedzialności autorskiej — o tyle lektura dziennika stwarza szansę repliki. bowiem wolny od opisanej wyżej transcendencji jest dziennik wypowiedzią pisarza niejako w kodzie czytelnika. W rezultacie pojawia się cały szereg nastawień czytelnika do autora nieobecnych przy lekturze powieści. Jakiekolwiek by one były, od nobilitującego poczucia udziału w misterium pisarskim, poprzez instrumentalny stosunek do dziennika jako klucza do dzieł, aż po traktowanie dziennika jako dowodu rzeczowego w procesie wykazującym artystyczne klęski pisarza, za każdym razem mamy do czynienia z sytuacją pełnej odpowiedzialności autora wobec czytelnika.

Z pozoru taka właśnie sytuacja zaistniała w momencie pojawienia się na rynku czytelniczym pierwszego z dzienników kreacyjnych Tadeusza Konwickiego — *Kalendarza i klepsydry*. „Z pozoru", wkrótce bowiem okazało się, że przynależność gatunkowa utworu jest nader niejasna. Oto recenzenci albo w ogóle nie dokonują jednoznacznej klasyfikacji książki, albo, jeśli już decydują się na użycie określenia gatunkowego, na ogół opatrują je licznymi zastrzeżeniami i dodatkowymi komentarzami. Wielu krytyków nie ukrywa bynajmniej swego zniecierpliwienia i irytacji w związku z niemożnością jednoznacznego potraktowania książki jako dziennika. Są też i tacy, którzy, jakby na przekór własnym wątpliwościom, z całą ostentacją rozstrzygają ten problem, nieodwołalnie nazywając *Kalendarz i klepsydrę* już to dziennikiem, już to opowieścią beletrystyczną, a zdradzana w tym przypadku nerwowość jest także potwierdzeniem nietypowości omawianej przez nich książki.

Głównym źródłem niepokojów jest widoczne od pierwszych stron dziennikowych narracji Konwickiego załamanie się żelaznej zasady dziennika, jaką jest wiarygodność autora. Konwicki zdaje się robić wszystko, by autentyczność jego wypowiedzi wydała się podejrzana. I nie chodzi tu nawet o autentyczność bezwzględną, o zgodność każdej wypowiedzi autora z obiektywną rzeczywistością (w dzienniku autor może się mylić, oceniać sytuację w stanie niepełnego poinformowania, w afekcie itp.), lecz raczej o pewną elementarną stabilność pozycji autora w tekście, o jednoznacznie autorski właśnie charakter i proweniencję wypowiadanych w dzienniku opinii i opisywanych zdarzeń. Tymczasem narracje *Kalendarza i klepsydry* i *Wschodów i zachodów księżyca* wydają się rozwijać w oderwaniu od powyższej zasady. Kolejne fragmenty i sekwencje książek wprowadzają jakby za każdym razem odmienną z gruntu perspektywę narracyjną, zarówno w sensie stylistyki zapisu, jak aury emocjonalnej. Mamy więc niezwykłe bogactwo i przemienność tonacji: od spokojnej, wspomnieniowej impresji wileńskiej lub kronikarskiej rejestracji codzienności we współczesnych realiach, poprzez reportażowo-behawiorystyczne opisy dalekich krajów czy ironiczno-parodystyczne fragmenty w rodzaju opisu przyrody budzącej się do życia wśród fenolu i siarki, aż do zapisów, w których dominuje już czysta retoryka. Szczególnie ta ostatnia postać narracji zdumiewa swoją niedziennikową dynamiką, zmiennością i ostentacją. Konwicki, niejednokrotnie na niewielkim obszarze tekstu, atakuje czytelnika całym arsenałem figur retorycznych, mnoży inwokacje i apostrofy, suplikacje i pytania retoryczne, popada w teatralne oratorstwo. I oto znika nieodwołalnie intymność i poufność dziennikowego zapisu, ustępując miejsca wiecowej zgoła deklamacji i coraz to nowym falom orkiestracji stylistycznej. Jest tak, jakby głównym celem autora było raczej stworzenie możliwie kompletnej antologii „zachowań językowych", natomiast ważność poruszanych zagadnień zaczyna być dziwnie problematyczna. Czytelnik z rosnącym niedowierzaniem reaguje na autorskie tyrady i nabierać zaczyna podejrzeń co do autentyczności demonstrowanych przez autora nastawień i stanów emocjonalnych. Może najwyraźniej ujawnia się to w sferze autocharakterystyki. Demonstruje tu Konwicki tak niezwykłą amplitudę nastrojów, że trudno oprzeć się wrażeniu mistyfikacji. Mamy więc autora w stanie depresji, autora zdesperowanego własną niemocą twórczą, konstatującego w ponurym nastroju postępującą sklerozę i jej rezultat — powtarzalność motywów i wątków w pisanych utworach. Ale w innym miejscu w równie sugestywny sposób kreśli Konwicki swój autoportret jako pisarza będącego w zenicie twórczych możliwości i w tonie zawadiackiego i rubasznego samozadowolenia kontempluje własną maestrię i prekursorstwo pisarskie. Wyraźne znamiona mistyfikacji noszą również okazywane przez autora nastawienia wobec innych, jak choćby pojawiający się raz po raz ton profesjonalnej zawiści i związana z tym kreacja Konwickiego na starzejącego się profesjonała literackiego, obsesyjnie lękającego się o swoją pozycję na rynku pisarskim. Punktem wyjścia tego rodzaju stylizowanych zapisów mogą być niekiedy całkiem realne skądinąd odczucia i refleksje, które jednak w trakcie rejestracji dziennikowej poddane zostają przekształceniu, spotęgowaniu. Skala zjawiska, pierwotnie epizodycznego, ulega zwielokrotnieniu. Chwilowe doznanie nie zostaje po prostu zapisane, lecz staje się punktem wyjścia dla kreacji fikcyjnego układu emocjonalnego, filozofii życiowej itp. Tadeusz Konwicki z całą ostentacją przyznaje się do tych mistyfikacji i raz po raz sygnalizuje je czytelnikowi:

„(...) No i zagalopowalem się, no i zaczynam leciutko egzegerować, no i zdemonizowalem drobny incydent, który nie wiadomo, czy się w ogóle zdarzył. Ale działa przecież mechanika literacka, funkcjonuje automatyzm dramaturgiczny (...)"[1]

„(...) Zajęczalem spomiędzy pokrzyw. Ale i to było na pokaz. Pragnąłem, żebyście się przyjrzeli literatowi cierpiącemu ambicyjne katusze"[2]

„(...) W tym miejscu pora spuścić z tonu. Przez sztuczny wigor, który wzniecam w sobie, żeby dogodzić cennym czytelnikom, popadam w trywialność, staję się niesmaczny i niestrawny. Dobrze by było przejść teraz lekko w prozę rytmiczną, opartą na trocheju albo jambie, w prozę szlachetnego wykwintu, prozę misternie haftowanych uogólnień, które pachną osiemnastowiecznym salonem i dwudziestowiecznym biurem przepustek. Tak bym sobie coś pięknego pięknymi słowami opisal, tak bym was oszolomil zastosowaną znienacka poezją, tak bym jakąś olśniewającą urodą okupił niezdarność poprzednich akapitów i fingowanych na pokaz irytacji"[3].

Popadanie w ów „automatyzm dramaturgiczny", uleganie potrzebie kreacji nie kończy się bynajmniej na osobie samego pisarza, na automistyfikacji. Przetworzeniu, rozwinięciu w fikcję podlegają również opisywane osoby czy zdarzenia. Ich obecność w dzienniku przeważnie nie ogranicza się do rzeczowego opisu, czy zwykłej, sprawozdawczej i beznamiętnej rejestracji autorskiej:

„(...) Pisać dziennik, choćby nawet trochę fałszowany, to bardzo niebezpieczne zajęcie. Oto nagle normalny człowiek, w pełni sceptyczny i rozsądny, zaczyna mimo woli przyglądać się sobie z wytężoną uwagą, podpatruje swoje odruchy, podsłuchuje swoje myśli, powiększa swoje codzienne emocje (...) Szuka sztucznych podniet w sobie i w skromnym otoczeniu. Zaczyna czarować, demonizować i mistyfikować (...)"[4].

Konwickiego nie zadowala czysto faktograficzne czy też gawędowo-anegdotyczne ujęcie życiorysu. Jawnie i z wyraźną satysfakcją poddaje on literackiej obróbce elementy cudzych biografii. Fabularyzuje, na

[1] T. Konwicki: *Kalendarz i klepsydra*, wyd. 2, Warszawa 1982, s. 67.
[2] T. Konwicki: *Wschody i zachody księżyca*, Warszawa 1982, s. 83.
[3] *Kalendarz...*, s. 161-162.
[4] Tamże, s. 374-375.

zasadzie wypełniania pustych miejsc mnoży warianty, układa hipoteczne związki przyczynowe. Rozbudowuje nadrealnie sferę motywacji psychologicznej sugerując jakieś demoniczne, głębsze i nie zauważone dotąd determinanty tkwiące w osobowości postaci znanych skądinąd i cieszących się od dawna ustaloną reputacją.

Oto na przykład Stanisław Dygat jawi się w *Kalendarzu i klepsydrze* jako postać nader dwuznaczna. W rezultacie zagadkowej ewolucji charakterologicznej pisarz i przyjaciel Tadeusza Konwickiego, w młodości wybitnie utalentowany, subtelny i — jak donosi autor — przystojny pięknoduch „ze świetnego polskiego domu", przeistacza się jakoby z czasem w swoje przeciwieństwo, w jednostkę wybitnie destruktywną. Znajduje mianowicie szczególne upodobanie w tłamszeniu i deprawowaniu wszelkich napotkanych a nieprzeciętnych osobowości. A wszystko po to, by zniszczyć w sobie bez reszty znienawidzone pozostałości niegdysiejszego pięknoduchostwa.

Również w życiorysie Stanisława Lema, którego portret odnajdujemy we *Wschodach i zachodach księżyca*, kryją się dramatyczne zwroty i duchowe zmagania, których postronny obserwator i czytelnik zapewne nie podejrzewał. Układa się ta biografia w splot tragicznych wyborów i konieczności, straconych nadziei i poniechanych możliwości, zakończony aktem heroicznego samoumartwienia pisarza, który mając niegdyś szansę stania się wielkim, w imię wierności swoim ideałom skazał się na getto science-fiction, na wygnanie z „normalnej" literatury. Światowa sława dzieł Stanisława Lema to rezultat gigantycznej kompensacji własnych, świadomie niegdyś stłamszonych możliwości w dziedzinie literatury nie-fantastycznej.

W tym kontekście powróćmy raz jeszcze do problemu wyjściowego, a mianowicie do sprawy wiarygodności autora, która tak bardzo skomplikowała recenzentom odbiór *Kalendarza i klepsydry* i odgrywa także dużą rolę w odbiorze *Wschodów i zachodów księżyca*. Wyżej zaprezentowane przykłady, a podobnych im dałoby się znaleźć znacznie więcej, wydają się wskazywać, że Konwicki narusza zapisany w formule dziennika imperatyw pełnej prawdomówności diarysty. Podkreśla on ciągle swoją imienną obecność w książce, ani przez chwilę nie zamierza rezygnować z autorstwa formułowanych sądów i relacji, a jednocześnie jakby nie poczuwa się bynajmniej w związku z tym do obowiązku ścisłego opisu świata. Konwicki zdaje się zawieszać problem odpowiedzialności za słowo w utworze, zdaje się mówić, że jego personalna obecność w tekście nie odbiera mu prawa do kreacji, stylizowania i mistyfikacji. W rezultacie jawi się on czytelnikowi w *Kalendarzu i klepsydrze* i *Wschodach i zachodach księżyca* jednocześnie w dwóch rolach: jest tym, który mówi — diarystą, ale także jest tym, o którym się mówi, więc niejako bohaterem literackim. Nie zadowala Konwickiego prezentacja prawdy o sobie wyłącznie w trybie zwerbalizowanej autorefleksji, jak to się na ogół odbywa w klasycznym dzienniku intymnym. Zamiast tego uruchamia podwójną optykę: raz opowiada, a innym razem sam fakt opowiadania czyni przedmiotem prezentacji. Zamiast mówić o sobie jako pisarzu, działa na obszarze dziennika jako pisarz. Symuluje stany psychiczne i zachowania językowe, stylizuje własną i cudze biografie, kreuje, a jednocześnie, gdzieś spoza tekstu, zdaje się anonsować: „oto patrzcie, jak się robi z życia literaturę, oto Tadeusz Konwicki jako pisarz na wybranych przykładach". Czytelnik przyzwyczajony do tradycyjnej formuły dziennika intymnego łatwo może nie dostrzec, nie odróżnić tych dwóch stanów narracji: werbalizacji i prezentacji. Wówczas autor oceniany jest przezeń jako niepoprawny i nieodpowiedzialny za słowa mistyfikator, a kreacja, jakkolwiek dostrzeżona, traktowana jest jako naganne sprzeniewierzenie się zasadom prawdomówności. Oto fragment recenzji będącej świadectwem takiego odczytania:

(...) narrator książki pt. „Kalendarz i klepsydra" demonstracyjnie nas stale zapewnia, że nazywa się „Tadeusz Konwicki" i że jest identyczny z autorem dzieła. Nie mamy najmniejszego powodu, by mu nie wierzyć, ale i sprawdzić niczego nie jesteśmy w stanie (...) Każdy niemodny i zacofany romansopisarz dziewiętnastowieczny był w tym względzie po prostu o wiele literacko uczciwszy. Tutaj natomiast mamy coś, co można by określić tak oto: pod płaszczykiem całkowitej szczerości i pozorów bezwzględnej brutalności wobec siebie — mamy do czynienia z niezwykle przemyślaną i w każdym calu z czułością wystudiowaną autokreacją (...). Ale byłbym niesprawiedliwy, gdybym twierdził, że to autokreacyjne skażenie jest w omawianej prozie bezwyjątkowe. Nie — są tam spore partie, gdzie pisarz decyduje się na ten nieodzowny wymiar myślowej ogólności, od którego dopiero zaczyna się literatura (...). Te partie książki są po prostu przedstawione w ten sposób, że pozostając własnością pisarza, stają się także i własnością powszechną, a to jest właśnie ów próg krytyczny, od którego w ogóle zaczyna się literatura. Niestety — na całej reszcie obszaru tej prozy trwa gra![5]

Bez przesady powiedzieć można, że w powyższym cytacie słowo „autokreacja" tożsame jest z niczym nie usprawiedliwionym rozmijaniem się autora z prawdą o sobie samym. Krytyk zdaje się zawiedziony sposobem istnienia autora w książce i zirytowany jest nawet nie jakimś określonym, wykreowanym przezeń obliczem własnym, ale samym faktem autokreacji.

Opinia cytowanego krytyka nie jest odosobniona i stanowi typowe świadectwo tego właśnie stylu lektury, wobec którego nade wszystko Konwicki ustawia się w opozycji. Bowiem w *Kalendarzu i klepsydrze* i, w mniejszym stopniu, we *Wschodach i zachodach księżyca* Tadeusz Konwicki aranżuje pewien stan obecności pisarza wobec czytelnika, realizuje pewną formułę istnienia wobec publiczności literackiej, która jest wyrazem niezgody na stale aktualną i przypisaną autorom alternatywę. Konwicki nie godzi się na tradycyjny przymus wyboru między dwiema, z aktem twórczym związanymi, sytuacjami.

Sytuacja pierwsza, to całkowite wejście w konwencję literacką. Konwencja, licentia poetica, zwalnia pisarza z odpowiedzialności, zapewnia mu pełne bezpieczeństwo. Ale jednocześnie konwencja unicestwia bezpośredni, autentyczny i osobisty kontakt pisarza z czytelnikiem przez to, że pozbawia jakby pisarza własnego głosu w dziele. Ponadto podjęcie konwencji literackiej skazuje pisarza na egzystencję niezbyt serio także i dlatego, że czyni jego publiczną wypowiedź bezbronną wobec wszelkich dowolności interpretacyjnych, a więc i tych, wynikających z przesłanek czysto instrumentalnych, na co pisarz z doświadczeniami Tadeusza Konwickiego ma prawo być szczególnie uczulony.

Sytuacja druga to właśnie przypadek dziennika pisarza. To stan personalnej obecności pisarza wobec czytelnika, który wiąże się z rygorystyczną odpowiedzialnością za wypowiadane słowa przy jednoczesnej utracie prawa do kreacji. Stan taki daje oczywiście autorowi satysfakcję wyjścia z anonimowości, zażywania sławy i popularności, ale kryje w sobie również ryzyko rozliczania z każdego wypowiedzianego sądu, ryzyko czytelniczej odmowy prawa do obłędu, czy choćby oczekiwania od autora podejmowania przezeń misji w sferze pozaliterackiej, których autor podjąć nie chciałby.

Dostosowując się do jednej z tych sytuacji Tadeusz Konwicki nieuchronnie, po raz kolejny w swojej pisarskiej biografii, zgodzić by się musiał na tradycyjny status literata, przedstawiającego kolejne swoje dzieło do łaskawej oceny i akceptacji publiczności. Sądzić można, że sprzeciw wobec takiego, bądź co bądź, zniewolenia, sprzeciw wobec roli petenta, kazał Konwickiemu skomplikować jednoznaczność swojego

[5] S. Melkowski: *Autokreacjonizm*, „Literatura" 1976 nr 34, s. 12.

autorskiego statusu wobec czytelnika. Stworzył więc Konwicki w swoich dziennikach obszary jawnie ograniczanej wiarygodności autorskiej i, jak wolno przypuszczać, wyznaczył im funkcję swoistej bariery, powstrzymującej niewczesne zapędy czytelników i krytyków, którzy jak zwykle zabrać by się chcieli do wystawiania autorowi cenzurek, bezceremonialnie buszując w szczególnie delikatnej tym razem materii, w materii autorskiej biografii. Szansę pełnego odczytania utworu zyskają tylko ci, którzy w obliczu stworzonych przez autora komplikacji zachowają powściągliwość i brak uprzedzeń, wyzbędą się nastawień konfrontacyjnych i protekcjonalnych, którzy, innymi słowy, rzeczywiście przyznają autorowi prawo do własnej, jakąkolwiek by ona była, osobowości.

Jerzy Kandziora

JANUSZ OLCZAK

PIĘKNA W RZEŹNI

(fragment)

Pijak wracał właśnie ze swojej pierwszej zmiany w fabryce siekier (jego dzień pracy dzielił się na kilka zmian, między którymi wyskakiwał sobie na piwko) gdy dobiegł go skądś czyjś głos. Obejrzał się dokoła i nikogo nie zobaczył, ale przestraszył się dopiero wtedy, gdy spojrzał w górę i też nikogo nie ujrzał. Był pewien, że to pijackie omamy, przecież we śnie tak nadużywał alkoholu! Wtedy kiedy człowiek musi odpoczywać, przychodzą do niego rozpustne sny, po których cały dzień jest się skacowanym. Z przestrachu uwolniły go gromkie śmiechy zza krzaków. Stamtąd go przywoływano!

W najstraszniejszych widziadłach nie mógłby się dopatrzyć tego, co zobaczył za krzakami. Leżeli tam pomieszani na trawie trzej jego kumple — Opuchły, Pobity i Ślepy. Nazwy te doskonale zazwyczaj określały właścicieli, ale dziś jakby na dodatek Opuchły był cały pobity, Pobity opuchł, a Ślepy i spuchł i potłukł się głośnego dnia wczorajszego. W sumie leżał na trawie potworny ochłap zmaltretowanego mięsa człowieczego, śmiejący się na widok Pijaka. Jedna z sześciu rąk tego roześmianego potwora podała mu butelkę, a gdy Pijak przechylił ją do gardła i stwierdził, że jest pusta, przypomniał sobie swoje abstynenckie postanowienia i powiedział „nie piję", co przyprawiło potwora o jeszcze silniejsze konwulsje śmiechu. Nagle jedna trzecia część potwora oderwała się od reszty bryły i zniknęła w zagajniku. „Poleciał chyba po nową butelkę", pomyślał Pijak i zastanawiał się, czy nie skorzystać z okazji i nie wypić, ale z przykrością usłyszał informację Ślepego, że tamten pogonił do Lolity.

— Co to jest? — przestraszył się Pijak. — Czy to czasem nie ona tak ich pokiereszowała? Widać było, że ta Lolita żadnemu nie wyszła na zdrowie.

— On chce wiedzieć, kto to jest Lolita! — śmiał się Ślepy wtórując Opuchłemu. — Po co ci to wiedzieć? Myślisz, że ona rozdaje pełne butelki?

Pójdę dalej, myśli Pijak, z tymi pijakami nie ma co czasu marnować.

— Wiesz kto to jest Lolita? — spytał go wtedy Ślepy, żeby podniecić w nim ognie ciekawości.

— Skąd mam to wiedzieć do cholery!

— To jest mieszkanka rzeźni.

— Żona rzeźnika?

— Żona stu mężów. Więcej nie musisz wiedzieć.

Zapalili papierosy i dymem z tych papierosów dmuchali sobie w nosy.

To był dobry sposób na komary, tylko że komarów tutaj nie było. Zresztą papierosy to dobry sposób na wszystko.

— Nie musisz wiedzieć, kto to jest Lolita. Gdyby każdemu powiedzieć o niej choć jedno słówko, to szybko nie zostałoby z niej nawet strzępów.

Powrócił właśnie Pobity i w dodatku do chronicznego pobicia dorzucił teraz jeszcze totalne zabłocenie, szczególnie na łokciach i rękawach. „Lolita jest zakopana", stwierdził Pobity i teraz Pijak już koniecznie chciał wiedzieć, co to za jedna. Ale skoro zakopana to trup. Nie lubił takich kawałów.

— Czy Lolita jest na cmentarzu?

— Widywałeś ją na cmentarzu? — zainteresował się Pobity. — Na którym? Na żydowskim?

— Nie na żydowskim.

— Na ewangelickim?

— W ogóle jej nie widziałem.

— On w ogóle jej nie widział — śmiał się Ślepy.

— Ale ty Ślepy też przecież jej nie widziałeś. Masz jedyne oko, które ci wczoraj podbił sanitariusz, a lekarz zalepił plastrem.

— Ale Pijak nawet nie wie, kto to jest Lolita.

— Nie musi wiedzieć.

— Wiem, że jest w rzeźni.

Koniecznie chciał wiedzieć coś więcej na jej temat. Gdy wrócił Pobity, poszedł gdzieś Opuchły, a gdy wreszcie i on powrócił, to również okazał się bardzo zabłocony. Rzeźnia, błoto? Coś chyba jednak wspólnego ze świniami, może ze spędem?

Nagle stracił doszczętnie ciekawość dla tej tajemnicy i zatęsknił do swego warsztatu pracy w fabryce siekier. Oni jednak widząc, że odchodzi, poprosili, żeby usiadł, a kiedy usiadł i spoglądał w ich pokiereszowane gęby, opowiedzieli mu wszystko, co było im wiadome.

Państwo buduje nowe domy i inne budynki, na przykład rzeźnie, tak jak teraz u nich. Niektórzy zaś ludzie opuszczają swoje domy i zamieszkują puste, nie dokończone rzeźnie, opuszczone przez budowniczych. W tej rzeźni mieszka teraz jedna dziewczyna, która uciekła z domu. Nocami przychodzą do niej amanci i przynoszą śledzie, ona z tego żyje jak wieloryb. W biały dzień też przychodzą i przynoszą coś albo i nie. Ślepy zaniósł jej nową suknię swojej baby. Wpierw poszedł do niej Pobity i zapowiedział, że Ślepy przyniesie jej suknię, potem poszedł Opuchły potwierdzić tę zapowiedź, aż wreszcie Ślepy zaniósł suknię po dwakroć zapowiadaną.

Pijak stracił całe zainteresowanie dla tej sprawy. Takimi bzdurami mu czas marnują. Szybko pomaszerował na swoją drugą zmianę do fabryki siekier, ale praca szła mu nietęgo. Ciągle wydawało mu się, że w pustych murach rzeźni, jeszcze bez dachu, w tym zakładzie przystosowanym do przetaczania krwi, żyje jakiś bezdomny człowiek, który nie ma na sobie nawet sukni. Postanowił zobaczyć, jak to wygląda na miejscu. Po drodze zastanawiał się, czy to nie jest ktoś niebezpieczny dla zdrowia, skoro trzej tędzy mężczyźni, którzy ją odwiedzają, wyglądają jak ranni znoszeni z pierwszej linii frontu. Długo myszkował po opustoszałej rzeźni, której budowę na jakiś czas wstrzymano, bo budowniczych

podobno wsadzono do więzienia za machlojki. Przelazł wreszcie przez jakąś dziurę i zobaczył Lolitę.

Spoglądał na nią przez szparę, przez którą filtrowało światło słoneczne i może dlatego wydało mu się, że ciało kobiety jakby pulsuje, emanując z siebie te właśnie promienie, zmuszające go do zmrużania powiek. Nawet Ślepego oczarowała, skoro przyniósł jej suknię, a Ślepy był znany jako wróg kobiet. Nic nie widział od paru dni, a uległ jej czarowi, choć nic czarującego w niej nie było. Nie było w niej nic nadzwyczajnego poza tym, że mieszkała w rzeźni i że zjawiła się tu bez sukni, że musiano jej organizować coś w rodzaju pomocy zimowej. Chowała się tu zapewne przed miejscowymi kobietami, które uważały, że w rzeźni straszy, czego najlepszym dowodem było uwięzienie budowniczych. Miała tu być rzekomo rzeźnia rytualna, czy jak niektórzy mówili, rzeźnia jednorożców. Pijak nagle tak się przestraszył tej kobiety, że czuł, jak portki łopoczą mu na łydkach. Miał szerokie robocze spodnie, których nogawki raz porwała maszyna w fabryce siekier i omal nie przerobiła go na siekierę. Wycofując się z tej zasadzki o mało nie zgubił się w labiryncie różnych pomieszczeń, w których trudno się było rozeznać przed zakończeniem budowy. Postanowił zawiadomić o wszystkim Profesora, do którego nabrał wielkiego zaufania.

Profesor wprowadził od razu encyklopedyczny ład do chaotycznej relacji Pijaka. Ustalmy konkrety. Miejsce wypadku? Rzeźnia. Czy chodzi o zwierzęta? O kobietę. Nielegalny ubój kobiet? Nie, a więc co? Aha, kobieta jest bez sukni. Czy jest naga? Ubrana. Ale czy ona w ogóle żyje? Siedziała i spoglądała w pańską stronę. Hm.

Profesor uzyskał w ten sposób schemat, szkielet całego wydarzenia i teraz kości tego szkieletu postanowił uzupełnić mięsem własnych empirycznych doświadczeń. Dopadli szpary, z której emanował obraz kobiety. Mogła mieć lat dwadzieścia a mogła mieć i czterdzieści. Encyklopedysta był krótkowzroczny, a Pijak nie znał się na kobietach.

Są jeszcze piękne zakątki na świecie, na przykład wnętrze rzeźni pod gołym niebem. Szczelina w ścianie rzeźni miała w sobie coś mistycznego. Śledzili ruchy kobiety, ale ona siedziała prawie bez ruchu, jak gdyby wydana na rzeź i już pogodzona ze swym losem. Miała na sobie piękną suknię. Czyżby Ślepy na oślep dokonał tego tak gustownego wyboru? Ogarnęła ich taka melancholia, że Pijak tylko z trudem powstrzymywał się, żeby nie zachichotać. Encyklopedysta chciał przystąpić do rzeczy metodycznie, ale gdzie tu jest pierwsze „A"?

Nagle dziewczyna pochyliła się i zerwała mak rosnący przy ścianie, wpinając go sobie we włosy. „Piękna i zbierająca po rzeźniach kwiaty" — sparafrazował Profesor najpiękniejsze określenie kobiety. Powie jej to, gdy tylko zaczną ze sobą rozmawiać.

Był biały dzień, a oni śnili na jawie. Świadomość ograniczała się do wąskiej szpary w ścianie, przez którą pulsowała kobieta w słonecznym rytmie. Może to promienie odbite gdzieś od jakiejś planety rzutowały na ekran tej rzeźni obraz kobiety z odległej przeszłości!

Pijak koniecznie chciał mieć teraz pod ręką jakąkolwiek butelkę, nie tyle może w celu pociągnięcia łyka, co na wypadek gdyby kobieta ta zażądała jakiejś butelki. Encyklopedysta doszedł do wniosku, że jedyną

rzeczą, która poruszyła go w tym nowym życiu jest człowiek, obojętnie jakiej płci. Nagle usłyszał czyjś przeraźliwy głos ściszony do szeptu. Przyjrzał się ustom kobiety, ale ona milczała. Szept powtórzył się wyraźnie z lewej strony. To Pijak oznajmił, że w tej sytuacji chętnie wypaliłby papierosa. Encyklopedystę zmartwiło to, że człowiek zawsze, w każdej sytuacji historycznej wymienia swoje wzruszenia na takie pokątne gesty, zachcianki. Jednak cieszyło go, że Pijak pomimo swojego paskudnego życia zachował zdolność do wzruszeń i kontemplacji. Uwierzył nawet w Pijaka! — jakimże jest humanistą! Myślał o sobie w samych superlatywach — a więc uwierzył nawet w siebie samego!! Powinno się teraz sprowadzić malarza, żeby na desce utrwalił pejzaż tej szpary. Ale malarz delektuje się chyba grobowymi nastrojami swej muzy, która zdziczała w ciągłej wędrówce. Ani ludy wędrowne nie stworzą wielkiej cywilizacji, ani wędrowny malarz nie stworzy arcydzieła.

Nagle Lolita zaczęła śpiewać. Z zaciśniętych ust wydobywał się cieniuteńki strumyczek pisku, który olśnił Profesora. „Sza!" — szepnął do Pijaka, który żył wzruszeniem Profesora i ledwo oddychał z emocji. „Profesor jest zadowolony — myślał. — Teraz będzie się zawsze jego, Pijaka trzymał". Ma fajnego przyjaciela. Zawsze mu coś fajnego wyszuka i zawoła na oględziny.

Tymczasem pisk Lolity rozbiegał się po kątach jak stado czerwonych myszek. Kochany Profesor, myślał Pijak. Kto dziś się tak potrafi wzruszać muzyką pozostając w nieruchomości? Ale ta Lolita ma talent! Tak Profesora rozgrzała.

Encyklopedysta chwalił w duchu Pijaka za zdolności kontemplacyjne, ale nie docenił go w tym względzie, bo tamten posiadał zdolności podwójnej kontemplacji. Obserwując Lolitę jednocześnie nie rezygnował z przyglądania się Profesorowi i stwierdził, że ten jest w gruncie rzeczy zwykłym babiarzem. Napalił się wpierw na Lalunię a teraz na tę czerwoną Lolitę, której on osobiście się bał. Ale strach to też forma podziwu. W stosunkach międzyludzkich nie ma dobrego współżycia bez autorytetu. Autorytet w jego małżeństwie opierał się na ostrzu siekiery. Może dlatego pracował w fabryce siekier, żeby zachować trwałość małżeństwa? Pogrążony w tej podwójnej kontemplacji, w czasie której myśli wyciekały z niego jakby z dwu stron, nie dopilnował własnego organizmu i puścił bąka, czym uraził przede wszystkim własne poczucie godności. Oblał się rumieńcem i wyszeptał przeproszenie, ale Profesor myśląc, że tamten znów mówi o papierosach, skarcił go surowym „proszę mi nie przeszkadzać". Pijak zamierzał się oburzyć, ostatecznie jest dorosłym człowiekiem, ale nie zdążył, bo nagle kobieta przemówiła.

— Wiem, wiem, że tam jesteście chłopcy.

Encyklopedysta, który ściśle rozumując doszedł do przekonania, że ta kobieta jest nie z tego świata i jako taka nie może mówić — spojrzał na Pijaka, mniemając, że to on przemówił, głośniej niż poprzednio domagając się papierosów. Ale Pijak wlazł cały w dziurę i spoglądał zachłannie na kobietę. Głos jej wydał mu się straszliwy. Ona umie chłopów bić — najlepszy dowód jak tamci wyglądali.

— Panie Profesorze, patrz pan! — krzyknął widząc, że kobieta wstaje.

Encyklopedysta spojrzał i zobaczył kobietę idącą w całym swym

majestacie. Posąg ożywił się i wyruszył. Nagle Encyklopedyście zamarzył się jakiś olbrzymi pomnik, do którego miał już modelkę. Prawdziwy humanista nie powinien ograniczać się do żywych ludzi, ale powinien sławić ich w monumentach. O tym jeszcze pomyśli, może razem z malarzem.

— Czemu jeszcze nie poszliście do szkoły chłopcy? — spytała kobieta w przekonaniu, że podglądają ją harcerze. — Czemu podglądacie kobiety?

— Nie pracuję już w szkolnictwie — odparł Profesor. — Jestem rencistą.

— Wiedziałam, że to harcerze albo renciści.

— Gdybym był harcerzem na pewno starałbym się w czymś pani pomóc zgodnie ze statutem. Ale na rencistę też może pani liczyć pani Zuzanno — nie mógł się odpędzić od biblijnych analogii.

— Jestem Lolita i wiem, że na mężczyzn można liczyć, na mężczyzn w każdym wieku. Wśród kobiet zginęłabym już dawno.

Pijak wyobraził sobie, że to kobiety zamurowały ją w tej rzeźni, chcąc spospolitować ze stadem kwiczących świń, ale świat budowali mężczyźni i gdy na budowie zagnieździł się ten wspaniały ptak, postanowili odejść z budowy.

— Czemu nie zajdziecie do mnie?

— Nie znamy drogi.

Wyznaczyła im pokrótce trasę. Odsłaniały się przed nimi coraz to inne perspektywy nie dokończonej budowli, bardzo imponującej jak na zakład uboju bydła. Widocznie secesyjny pałacyk udający rzeźnię okazał się za mały jak na rosnące potrzeby. W pałacyku tym ma być potem dom kultury rzeźników. Doszli wreszcie tym labiryntem do tej samej dziury, spod której wyruszyli.

— Dlaczego nie wchodzicie, wejście jest przecież obok.

Rzeczywiście, obok prowadziły w głąb jakieś schodki wiodące do olbrzymiej sali, zapewne wybiegu dla bydła. Pośrodku tej sali znajdowało się coś na kształt tronu krytego baldachimem. Był to jedyny daszek tej budowli i chyba dlatego osiedliła się tam Lolita. Siedziała teraz w cieniu, wystawiając na słońce swoje nogi, z którymi powitał się Encyklopedysta.

— Co pani tu robi?

— Przyjmuję wizyty.

— Czy z tego można się utrzymać?

— Jak najbardziej.

Pijak zachichotał. Już wiedział z kim ma do czynienia. On długo nie da sobie oczu zamydlać! Wie kto lubi się tak owijać w czerwone szmaty.

— Panie Profesorze? Pan tu nie da rady! Do niej trzeba specjalisty, Amanta. Niech wpisze ją do swoich rejestrów.

Ale Amant spalił już swoją dokumentację. To był niepotrzebny wysiłek, bo duplikował prace Światowej Agencji Prowadzenia Rejestrów zatrudniającą wielu pracowników i studentów na praktykach wakacyjnych. Podobno Amant chce nawet żenić się z Laleczką, której szofer wjechał po pijanemu do jeziora i nigdy stamtąd nie wyjechał.

Pomimo to Pijak pobiegł do Amanta, żeby ratować Profesora. Dopóki był jeszcze Pijak, to Lolita traktowała go jako swojego

ewentualnego zalotnika, który był podobny trochę do mężczyzny. Gdy tamten odszedł zwróciła uwagę na jego nędznego towarzysza. „Suchotnik" — pomyślała i odsunęła się od niego z niesmakiem i z żalem. Obserwowała go dalej z aseptycznej odległości. Nawet u żaby nie widziała takich wielkich oczu. Wspomnienie żaby przejęło ją wstrętem, bowiem w rzeźni było ich pełno. Pociągnęła powietrze nosem spodziewając się zapachu zgnilizny, ale o dziwo dobiegła ją wielce przyjemna woń wykąpanego mężczyzny. Rozejrzała się dokoła, czy nie ma tu jakiego chłopa z prawdziwego zdarzenia, który tak przyjemnie pachnie.

Nie znalazłszy takiego zwróciła uwagę na pierwszego lepszego z brzegu mężczyznę, jakiego miała pod ręką, a był nim Profesor i wielce się na niego napaliła. Szurając tyłkiem przysuwała się do niego i tu kończył się jej instynkt seksualny a zaczynał finansowy. Tylko do tego momentu, do zetknięcia się z marynarką odczuwała potrzebę mężczyzny. Po tym kulminacyjnym momencie odczuwała jedynie potrzebę pieniędzy. Każdy z nas potrzebuje od czasu do czasu parę groszy i nie dziwimy się wcale, że takie same potrzeby miała Lolita. Nie znalazła w jego kieszeni ani grosza i ze wstrętu gotowa go była ukamienować tym stosem cegieł pod nogami jako niewypłacalnego dłużnika, bo wszystkich mężczyzn uważała za dłużników swej płci. Przed nędzną śmiercią uratowało Profesora wejście Amanta.

— Pan tu z kobietami czas trawi bezczynnie, a my od pana oczekujemy wielkich czynów. Niech pan słucha, do pana przemawia głos rozsądku. Kobiety nie są godne pańskiego wysiłku. My wszyscy tyle się po panu spodziewamy. Czynów z marmuru i brązu. Pan wzniesie nam pomnik. Dziwkami nawet ja już się nie zajmuję. Jest od tego specjalna komisja.

Tak grzmiał Amant i karcił Encyklopedystę, lecz słowa jego ginęły w huku i przekleństwach jeszcze potężniejszych. To robotnicy wypuszczeni z więzienia, jak mówili jedni, czy z knajpy, jak mówili drudzy, zdobyli mury tej warowni. Budowa zaczynała być godna tej nazwy.

— Ty od samego rana masz fajrant — krzyczeli wesoło robotnicy do Pijaka, a Amanta klepali po łopatkach i mruganiem wskazując kobietę, dawali do zrozumienia, że też są mężczyznami. Majstrzy i inżynierowie zamknęli się od razu w swoich pracowniach, żeby nie mieć do czynienia z tym bałaganem. Robotnicy wciskając się w różne zakamarki palili papierosy. Pomimo tego jednak budowa wyraźnie wznosiła się do góry. Od strony miasta nadciągali tu pokątni kontrahenci, oferujący swoje usługi w handlu wymiennym.

Encyklopedysta i jego towarzysze spoglądali w zdumieniu, jak wszystko nagle ożyło, zdynamizowało się w pędzie w górę i na boki. Zdumienie ich przerwał malutki, ale bardzo agresywny człowieczek, dopytujący się czego tu chcą. Pierwszy spostrzegł go Pijak, człowiek najbardziej spostrzegawczy. Po nim inni wyczuli na wysokości własnych pępków niebezpieczeństwo awantury.

— Czego tu chcą? Papy? Nie? Cementu? Też nie? No to proszę opuścić ten teren surowo wzbroniony. O, tutaj, w tej teczce ma dokładne plany i zaraz im pokaże drogę wyjściową. Że też ludzie mają czas na szwendanie się w najgorętszym okresie prac budowlanych i to jeszcze w kobiecym towarzystwie.

Robotnicy kręcili się tymczasem dokoła budowy w promieniu kilku kilometrów. Stróża spotkano nawet w sąsiednim miasteczku, gdzie znalazł sobie narzeczoną. Jeden tylko myślał perspektywicznie i zajęty był gorączkową pracą, szykował wiechę na zakończenie budowy, ale inni monitowali go kpiącymi głosami i wyzywali od lizusów.

Większość brała Encyklopedystę za kontrolera z centrali, ale nikt nie zwracał na niego większej uwagi. Ci, którzy przyjrzeli mu się bliżej, stwierdzili, że jest bardzo chudy. Wszyscy za to zwrócili uwagę na Lolitę. Nawet dziadkowie rodzin wykrzykiwali coś spod nieba,

ryzykując wypadnięciem z rytmu pracy. Niektórzy, choć ostrzy w słowach, byli łagodni w spojrzeniu i tym spojrzeniem próbowali oczarować Lolitę, ale ona źrenice trzymała utkwione w dół i widziała setki pustych butelek, od których zaroiło się na budowie.

W pobliżu rzeźni wyminęli splątaną grupę znajomków. W grupie tej nastąpiło nowe przemundurowanie, w wyniku którego ani Lolita ani Pijak nie rozpoznali swych towarzyszy. Opuchły miał podbite oko i naderwane ucho, a Ślepy złamał nos. Oni to nieśli Pobitego, który chwilowo stracił przytomność, ale przed omdleniem zauważył, że spacer mu dobrze zrobi. Wyszli więc na spacer niosąc go na rękach. Pobity był najodważniejszym bandytą w mieście, ale nie miał się z kim bić, bo każdy chciał jeszcze pożyć. Tym razem Pobity w jakimś nadludzkim zacietrzewieniu ruszył na konia, własność woźnicy, z którym miał na pieńku — i koń go zwyciężył, co było obraźliwe dla człowieka.

Encyklopedysta mijał ich w przekonaniu, że mija stos trupów ekshumowanych z cmentarza. Opuchły domyślał się w osobie Profesora inspektora milicji obyczajowej napuszczonego przez Amanta na Lolitę. Ślepy nic nie widział i nic nie myślał. Cały był jednym rozkwaszonym nosem, z którego ból zdawał się promieniować nawet na jego buty. Pobity, jak wiemy, znajdował się między życiem a śmiercią.

Lolita była zachwycona aparycją Amanta, ale ten martwił się, że Profesor, na którego tak liczył, skończy na babiarstwie, tak jak wiele innych obiecujących talentów.

— Panie Profesorze, my się po panu mamy prawo spodziewać czegoś wielkiego, jakiegoś monumentu, pomnika.

— Nie jestem kamieniarzem.

— Jak panu nie wstyd? Chce pan obrabiać najbardziej miękki materiał — kobietę? Boi się pan popracować nad kamieniem?

Profesor tłumaczył, że zanim zabierze się do wielkich czynów, do monumentów, chce być użyteczny w małych sprawach. Zamierza dać schronienie bezdomnemu człowiekowi bez względu na jego płeć. Nie jest purytaninem. Pani Lolita nie może już mieszkać w rzeźni i zamieszka w jego podręcznej encyklopedziarni bez względu na to, czy to się Amantowi spodoba czy nie.

Posadził Lolitę na kanapie i ona tam sobie siedziała, gdy nagle w drzwiach stanął Bliźniak i nieśmiało spytał, czy tu mieszka pani Lolita. Tak go poinformowano. Przyniósł jej śledzia. Ona je bardzo lubi. Profesor nie znosił śledzi, ale skoro jego gość ma taki ostry apetyt, to nie miał nic przeciwko temu.

Bliźniak natomiast dziwił się, że Lolita znalazła sobie takiego niezwykłego Alfonsa, najwyraźniej z uniwersyteckim wykształceniem. Czekał cierpliwie, dopóki ten dorabiający rajfurstwem uczony opuści pokój. Nagle zameldował się następny bliźniak, również ze śledziami. Widocznie Lolita miała gust ustalony. Na to, że lubiła wojskową kuchnię, wskazywała trzecia porcja śledzi. Czwartym intruzem był ojciec bliźniaków.

— Czy pan tu ogłosił mobilizację? — krzyknął. — Co to za melina? Jak panu nie wstyd!

— Panie ładny — powiedziała Lolita. — Nie jesteśmy dziećmi. Niekoniecznie musi być wszystko na słodko.

Ojciec bliźniaków plunął z rozmachem entuzjasty i wyszedł piorunując Profesora spojrzeniem. Taki chudy szczap, ale szczęśliwy, bo kawaler. Chudy, ponieważ żyje samymi śledziami. U niego w domu nikt śledzi nie je. Może by tak jemu opchnąć śledziowe remanenty za pół ceny? Pogada o tym z emerytem, który zajmuje się pośrednictwem w handlu starzyzną.

Emeryt nabechtany przez ojca bliźniaków po kwadransie był już w encyklopedziarni. Słyszał, że pan profesor szuka śledzi. On mu może sprzedać pół tony po niskiej cenie. Jest w stałym kontakcie z flotyllą rybacką.

Profesor był zaskoczony, że wszyscy nagle proponują mu śledzie. Czy wygląda na śledziennika? Tymczasem emeryt przystąpił do krytykowania śledzi poniewierających się na stole.

— Czy to są śledzie? To sama skóra, wspomnienie po tej szlechetnej rybie. Gdzie tu jest tłuszcz? Czy widzi pan tłuszcz? Niech się pan nie brzydzi, to pańskie ryby, niech je pan pomaca.

— Nawet te śledzie wydają mi się za tłuste.

— Moje są o wiele chudsze.

W końcu sytuacja tak się zagmatwała, że sam emeryt nie wiedział, czy ma sprzedawać czy kupować śledzie, w rezultacie czego kupił je. Była to najdoskonalsza transakcja handlowa dokonana w życiu przez Profesora. Całą wyczarowaną z niczego sumkę podarował Lolicie, która była bardzo rozgorączkowana po wizycie pięciu mężczyzn, którzy tak bardzo byli do siebie podobni, jednakowi jak ryby. Monety wsunięte za biust nieco ją ochłodziły. Dalej jednak palił ją hutniczy żar biologicznego świata. W tej temperaturze człowiek może wykuwać i hartować swoje cnoty albo też rozklejać się razem ze swoimi grzechami. Lolita Profesora dalej nie uważała za mężczyznę. Nie mogła się przecież pomylić. Był dla niej dowodem tego, jak nisko może mężczyzna upaść. A tych dowodów zbierała coraz więcej. Oto otworzył książkę i czyta w okularach, wyolbrzymiających jego i tak wielkie oczy. Ona tego człowieka zaczyna się bać. Tak! Powiedziałaby mu coś do słuchu, ale zna tylko dwadzieścia słów i oszczędnie korzysta z tego zasobu, by nie wyczerpał się do końca i nie zabrakło jej języka w gębie, gdy trzeba będzie powiedzieć coś niezbędnego. Straszny jest ten okularnik. Usiadł przy drzwiach i udaje, że czyta grubą powieść. Żeby to choć jedną powieść czytał naraz, ale on dwadzieścia romansów rozłożył przed sobą i raz czyta od początku a raz od końca.

Kulturalne czynności Profesora przekonały i ją do tego zajęcia. Niech sobie ten typ czyta, a ona pójdzie do kina. W kinie zawsze dają fajny film. Profesor był zadowolony, że Lolita pragnie rozwijać się kulturalnie i dał jej pozwolenie.

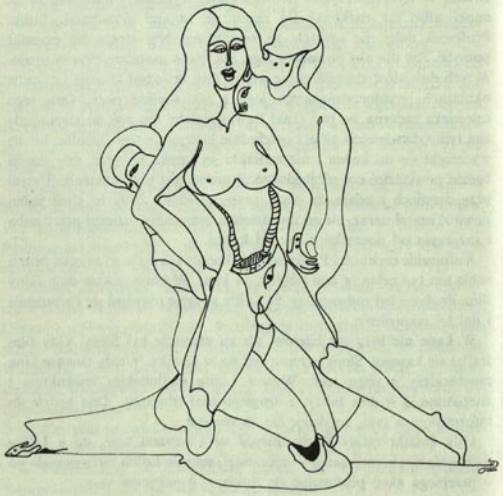
W kasie nie było już biletów, ale na szczęście był Ślepy. Gdy film trafiał się kasowy, Ślepy przemieniał się w konika. Wtedy finanse kina przechodziły w jego ręce. Wyczuł Lolitę nadludzkim instynktem i zaopatrzył ją w dwa bilety, z drugiego sam skorzysta. Ona będzie go informować o tym, co dzieje się na ekranie.

Gdy światła zgasły Ślepy chwycił się i trzymał tego, co u Lolity nadawało się do trzymania — ręce, nogi, suknia. Lolita informowała go o przebiegu akcji posługując się zasobem dwudziestu słów.

— Fajny chłop strzelił w drugiego fajnego chłopa i zabrał mu pieniądze. Pieniądze były nie dla niej, ale dla jednej fajnej babki.

— To ty jesteś fajna babka — szepnął Ślepy nie zważając na protesty kinomanów, wyżej ceniących tę babkę z ekranu.

Janusz Olczak



GEORGE MACKAY BROWN

Listy do rzeki

1

Spodziewam się gościa wieczorem.
Nie przynoś odoru rzeki pod mój próg.

Posyłam ten zwitek przez starego człowieka.
Robi to czy tamto za mały pieniążek.
On nie potrafi czytać.
Nie zrań starca złym słowem.

Jego córka szyje moje maski.
Albo kwiat postawiła w oknie
Albo szarą nie zapaloną świecę.
(Zimny wosk na noce kiedy nie tańczę)

2

Nigdy nie miałam się lepiej.
Na łożu leżą trzy suknie, wielkie motyle.
Mam sakiewkę z jedwabnym sznurkiem.
Pod drzwiami czekają podarki.
Poeta, którego nie znam,
Podobno wysławia mnie po wsiach.
A dzieci naśladują mój taniec.

3

Jakiś człowiek na koniu zbliża się od strony ogrodów.
Ciekawam co u Ciebie?
Czy udaje Ci się coś złowić przy wyspie?
Ktoś zostawił rzeczną rybę na progu.
Czy przechodziłeś tędy zeszłej nocy?
Jeśli tak, to Ci dziękuję. Podarki jak jesienne liście wciskają się przez drzwi.

Pokrajałam rybę na zgrabne kawałki.
Teraz suszą się na wietrze.
Położę je wieczorem na talerzu, dla mego gościa.
Przybiorę kwieciem.

Może pomyślę o Tobie przy samotnej wieczerzy.
Mój biały kotek
Pożarł już oczy i ogon.

Moje palce cuchną. Wypłuczę je w różanej wodzie.
Kiedy pokaże się pierwsza gwiazda
Włożę do filiżanki kwiat. Potem
Zaniosą mnie w lektyce do teatru.

4

Czy to nie dobra nowina?

Jakiś człowiek przypłynął skifem.
Ja stałam w trzcinach.
Powiedział: „Opowiem, co widziałem".
Powiosłował na środek rzeki,
A potem szybko oddalił się z prądem.

Księżyc zaszedł i wzeszedł, a ja myślałam
O tym co powiedział człowiek z łodzi.

Mam już list.
Pewien jeździec podał mi go na lasce.
Jego pan przypłynie barką,
Pod prąd, w przyszłym tygodniu.

„Wieść o Pani gładkości przywróciła mi młodość".

5

Tyle listów napisałam do Ciebie.
Ty nic
Nie posyłasz przez starego człowieka.

Powiada starzec: Przy drugim
Liście nie zapłakał,
Ale twarz nosiła jeszcze ślad dawnych łez.
Przy czwartym, może piątym liście
Śmiał się.
(Nie jak człowiek rzeki, raczej jak aktor.)
Pani ostatni list
Ukrył w sieciach, nieczytany.

Kiedyś, częstując mnie winem
Rzekł: *Pij stary,*
Za zdrowie dziewczyny znad rzeki, sprzed dwóch wiosen.

6

Wkrótce opuszczę ten dom.
Zamieszkam w willi.
Milę za miastem jest ogród.
Będę miała dwie służące.

Goniec za usługi żąda srebra.
Nie zobaczysz już więcej starego człowieka.
Starzec teraz
To popiół w urnie, cichy duch snujący się po ogrodzie.

Uczę się jeździć konno.
Przy kąpieli, czesaniu, ubieraniu
Dwie kobiety nazywają mnie „jaśnie panią".
Potrafię nalewać wino nie roniąc ani kropelki.
Umiem napisać tuzin słów na jedwabiu.
Zapominam języka rzeki.

Może mój koń zatrzyma się przy nadbrzeżu.
Zawsze, podróżując do miasta,
Przyglądam się łodziom.

7

Ktoś powiedział: „Dwa dni temu
Wyciągnięto z rzeki jakiegoś rybaka".

Moje serce było ulem pytań.
Czy oplątały Cię sieci?
Może masz wodę w płucach?
Czy odwiedzi Cię siostra?
Czy zechce Cię pielęgnować wśród sieci?
Może on nie żyje.
Poszedł może z sinymi rękami i wyżartą przez kraby twarzą w ogień.
W końcu jednak list. „Bardzo dziękuję.
To tylko zapalenie gardła.
Nie, nie chcę żyć
Z motylami w Twoim ogrodzie.
Nie obchodzi mnie i nie dbam o to,
Czy i kto Cię odwiedza czy żegna".

Czemu wciąż jeszcze wieczorem myślę
O rzece, o jej zapachu i mowie?

Wikingowie: Trzy pieśni z harfą

Szetlandczyk Bjorn żegluje do Largs (1263)

Jestem rolnikiem z Yell na Szetlandach.
Bjorn nazwała mnie matka.
Wyrosłem wśród fok i chmur i ptaków i kobiet.
W żniwa wracali mężczyźni
Z ładunkiem ran i srebrnych monet.

Któregoś roku mój ojciec nie wrócił.
Opodal Lindisfarne zabrało go morze.
Tamtej zimy nauczyłem się pić i kochać.
Radzę sobie z koniem i łodzią.
Na tym mężczyzna musi się znać.
I podobno jestem dobrym szachistą.
I nieźle gram na harfie.
W przyszłym roku jeśli jeszcze będę żył,
Moja broda wzbogaci się o piękny złoty kędzior.
Może wtedy Thora mnie pokocha.
Nie dotarłem nigdy dalej na południe niż Whalsay.
Czy to prawda co Wikingowie mówią
O bukłakach, burdelach, czarnych twarzach na południe od Hiszpanii
I kościołach zimniejszych od nadmorskich pieczar?
Jak to dobrze, że widziałem już piętnaście wiosen.
Jutro, z moimi braćmi Paulem i Sverrem,
Płynę do Szkocji.
Tysiąc niesionych falą mieczy, złota maska.

Nowy kapitan

Arn, Thorvald, Sven, Paul, Grettir, Harald
Z szopy wyciągnięto *Wilka Morskiego* o świeżo nasmołowanym kadłubie.

Ruch fal pod kilem.
Kobiety wniosły na pokład piwo, chleb i solone mięso.
Kiedy fala odbije od Birsay
Zostawimy Orkady za sobą.
Poszarpane wzgórza, zastawione więcierzem cieśniny,
A wieczorem zarzucimy kotwicę u ujścia szkockiej rzeki.
Tego roku popłyniemy na wschód.
Słyszeliśmy o takich miastach: Aberdeen, Grimsby, Londyn,
I o kupcach, którzy mieszkają w wysokich domach.
Kościołom dostało się od naszych mieczy
I dziewcząt, które ze słów potrafią utkać przekleństwa i czary.
Tej wiosny nie popłyniemy na zachód
W świętość i siekący deszcz.
Mało świętych kielichów zostało na tych wyspach.
Już czas, by dowiedzieli się o nas kupcy.
Wrócimy na zbiór owsa.
Wy, kobiety, zadbajcie, aby kosy były ostre a stodoły zamiecione,
A piwo gęste od miodu.
Zmęczyły nas skaliste brzegi.
Tego lata zajmiemy się wełną i pożyteczną monetą.
Te dziewczęta ze wschodu nie są zbyt gładkie.

Bitwa w Ulsterze

Jednako wstrętne dla mnie
Charkot na białej poduszce

I znojne do grobu chromanie
Zarzynanego przez skąpstwo, chuć, zazdrość —
Rzekł Einar i pobiegł, gdzie miecze siekły najgęściej.

Irlandzki topór
Poraził prawe ramię Sweyna, skalda.
„W przyszłości — rzekł Sweyn —
Będę pisał wiersze lewą ręką.
Będę spijał ponury bulion łyczkami".

Pod koniec bitwy
Rolf wrócił na statek, markotny.
„Gudrun — rzekł — to dumna kobieta.
Nie zlegnie z chłopcem.
Srogich ran dziś pragnąłem
Dla mego uda i piersi i czoła
A skończyło się na
Złamanym zębie, oku sinym jak ostryga
I podrapanym języku.
Od dziś, Gudrun,
Będę się zalecał do mniej kapryśnych dziewcząt".

przełożył: *Andrzej Szuba*

Syn listonosza i krawca w jednej osobie, GEORGE MACKAY BROWN — najwybitniejszy współczesny pisarz szkocki, urodził się w Stromness na Orkadach w roku 1921.

Pierwszą edukację odebrał w miejscowej szkole, potem krótko kształcił się w Newbattle Abbey College w Midlothian pod kierunkiem Edwina Muira. Stopień naukowy uzyskał po studiach w Edinburgh University. Przez ostatnie trzydzieści lat praktycznie nie opuszcza rodzinnych Orkadów.

One też, ich burzliwa historia i dzień dzisiejszy, bez reszty wypełniają całą jego twórczość. Jest Brown autorem dwudziestu kilku książek — zbiorów wierszy, opowiadań, esejów, m. in. *The Storm* (wiersze; 1954), *Loaves and Fishes* (wiersze; 1959), *The Year of the Whale* (wiersze; 1965), *A Calendar of Love* (opowiadania; 1967), *A Time to Keep* (opowiadania; 1969), *An Orkney Tapestry* (eseje; 1969), *Fishermen with Ploughs* (wiersze; 1971), *Winterfold* (wiersze; 1976), *Voyages* (wiersze; 1983), *Andrina* (opowiadania; 1983).

Jeśli przestrzeń, w której porusza się Brown, jest dość ograniczona i najczęściej zamyka się w niespełna 1000 kilometrów kwadratowych hrabstwa Orkney, to czas obecny w jego utworach jednako chroni przed zapomnieniem orkadyjskiego męczennika i świętego z XI wieku Magnusa, poetę, męża stanu i krzyżowca Rognvalda Kolsona, jak i anonimowego chłopa z czasów wiktoriańskich pędzącego życie między pługiem a siecią, czy też jego prawnuka pobierającego nauki w najlepszych uniwersytetach Zjednoczonego Królestwa. Zresztą ci ostatni, przekonuje nas Brown, są ważniejsi.

Mała społeczność na północnych krańcach Brytanii, mężczyźni i kobiety, po stoicku i z godnością, z jednakim spokojem przyjmują Dobro pełnego kufla i Zło pustej sieci, radość kołyski i żal morskiego pochówku. To wszystko jest dla Człowieka.

(A. S.)

przekroje

TADEUSZ SZKOŁUT

FILM I HISTORIA

Filmowa pop-historia — najnowsza książka znanego filmologa Rafała Marszałka — dotyczy problemów z pogranicza historii sztuki filmowej i historii idei społecznych. Głównym zamierzeniem autora nie jest opis formalnych wyróżników filmu historycznego, lecz analiza funkcji, jakie filmowa opowieść o historii spełnia w życiu społecznym i w kulturze. Taka perspektywa narzuca metodę interpretacji badanych zjawisk. Marszałek deklaruje się jako zwolennik metody socjologicznej, wzbogaconej o pewne elementy semiotyki, teorii komunikacji masowej oraz antropologii kultury.

Jest rzeczą naturalną, że pierwszoplanowym pytaniem, które pojawia się przy odbiorze fabularnego filmu o historii jest pytanie o prawdę dziejową. Zarówno tzw. zwykły odbiorca, jak i profesjonalny historyk domagają się od twórcy filmu rzetelnej wiedzy o przeszłości, pragną jednocześnie potwierdzenia swych wcześniejszych wyobrażeń na temat minionych zdarzeń czy wybitnych postaci historycznych. Od tego, w jakiej mierze film spełnia owe oczekiwania uzależniona jest ocena jego walorów poznawczych. Wydawałoby się, że skonfrontowanie ekranowej i pozaekranowej historii jest sprawą względnie prostą. Okazuje się jednak, że próby ustalenia obiektywnej wartości poznawczej filmu historycznego napotykają na różnorakie trudności. Sami historycy nie zawsze są bowiem zgodni co do tego, jak przebiegała „prawdziwa" historia, jaka była faktyczna ranga poszczególnych wydarzeń, ich wpływ na późniejsze losy ludzkości. Krótko mówiąc, istnieją jedne dzieje, lecz wiele historii (por. s. 13).

Związki filmu z historią są również brzemienne w konflikty innego rodzaju. Obok funkcji poznawczej filmowa relacja o historii realizuje inne, nie mniej istotne funkcje socjokulturowe, przede wszystkim — ludyczną (zabawową) i perswazyjną. Nie wyklucza to bynajmniej łączenia w jednym utworze różnych funkcji. Autorowi chodzi jedynie o wyodrębnienie podstawowych modeli filmu historycznego ze względu na funkcję genetycznie dominującą. W zależności od intencji, którymi kieruje się twórca (wypełniający zlecenia mecenasa) możemy więc wyróżnić film historyczny stawiający sobie cele oświatowo-rozrywkowe i film mający ambicje oddziaływania na ludzkie postawy (aspekt ideologiczny) bądź zachowania (aspekt propagandowo-agitacyjny). Zrozumiałe, że w obu tych typach filmu odniesienia do rzeczywistości historycznej kształtują się odmiennie.

Odtworzenie przeszłości w filmie rozrywkowym stanowi zawsze zadanie wtórne wobec skonstruowania zajmującej fabuły. Mimo iż dąży się tutaj do zachowania historycznych rekwizytów, to jednak wydarzenia historyczne mają całkowicie umowny sens i stanowią wyłącznie pretekst do przeżycia interesującej przygody. Wszystko to sprawia, iż film rozrywkowy z wyraźnie wpisaną weń funkcją oświatową zmuszony jest wydatnie ograniczyć swe możliwości poznawcze. Porozumienie autora z widzem dokonuje się zazwyczaj na poziomie świadomości potocznej, opanowanej przez różnego rodzaju stereotypy i mity. Chcąc nawiązać kontakt z widownią, twórca zmuszony jest odwoływać się do standardowych wyobrażeń i przeświadczeń masowego odbiorcy, do obiegowej, popularnej wiedzy historycznej (stąd tytuł książki Marszałka: pop-historia, czyli historia w wersji popularnej.) W rezultacie historyczny film przygodowy unika jakiejkolwiek pogłębionej analizy realnych problemów społecznych i psychologicznych, charakterystycznych dla przedstawianego okresu dziejów, a jedyne konflikty, o jakich traktuje umieszcza w pozaczasowej przestrzeni i nadaje im zmitologizowaną postać (motywy przeznaczenia i buntu przeciwko losowi, rozłąki miłosnej, walki dobra ze złem, samotności wyjątkowej jednostki itp.). Nie ma w nim więc miejsca ani na bardziej wnikliwą prezentację przeżyć wewnętrznych bohatera, ani na pełniejsze oddanie atmosfery epoki.

Nie znaczy to, że wszelka filmowa popularyzacja historii skazana jest na banał. Konwencjonalizacja form narracyjnych i schematów dramaturgicznych jest niezbędnym warunkiem powszechnej dostępności filmu. Marszałek przytacza przykłady świadczące o tym, że popularność filmowych wizji historii może iść w parze z doniosłością artystyczną, że w ramach formuły edukacyjno-zabawowej możliwe są autentyczne osiągnięcia artystyczne. Film historyczny może z powodzeniem bawić i nie kłamać, uczyć i nie nudzić (por. s. 67). W zdecydowanej wszakże większości utworów należących do tego gatunku równowaga między pierwiastkami rozrywkowymi a poznawczymi ulega zakłóceniu na niekorzyść tych drugich. I chociaż estetyzacja i dramatyzacja wydarzeń historycznych w celu wydobycia z nich maksymalnego efektu emocjonalnego niekoniecznie musi prowadzić do jawnych zafałszowań, to jednak wiąże się z istotnym ograniczeniem perspektyw poznawczych. Z obrazów filmowej pop-historii zostaje wyeliminowane to wszystko, co mogłoby zmuszać odbiorcę do dodatkowego wysiłku intelektualnego, co powodowałoby konieczność uświadomienia sobie przezeń głębszego sensu przedstawianych wydarzeń. Nawet jeśli przygodowy film historyczny zahacza o konfliktowe kwestie społeczno-polityczne (np. wówczas, gdy podejmuje temat wojny czy rewolucji), to przenosi je na płaszczyznę czysto psychologiczną. *Losy wojen i rewolucji decydują się na psychologicznym, a nie politycznym (rzadziej jeszcze na ekonomicznym) planie. Wzajemna sympatia czy antypatia bohaterów determinuje charakter dziejowej konfrontacji. Mitologia żołnierskiego losu czy narodowego przeznaczenia przyciąga uwagę widowni, uprzedza ewentualne pytanie o źródła i konsekwencje wydarzeń (s. 112).*

Powierzchowność ujęcia przez reżysera pewnych zagadnień historiozoficznych, przemilczanie przezeń spraw drażliwych, mogących zakłócić dobre samopoczucie widza wynika nie tylko z nakazów swoistej poetyki filmu rozrywkowego, lecz nierzadko jest rezultatem ograniczeń nakładanych na autora przez oficjalną świadomość epoki. Rozpatrując liczne ekranowe portrety sławnych postaci historycznych, Marszałek dochodzi do wniosku, że niekiedy mówią one znacznie więcej o świecie współczesnym niż o minionych czasach. Zwłaszcza wówczas, gdy filmowym biografiom patronują instytucje państwowe. Dotykamy tutaj złożonej problematyki perswazyjnego oddziaływania filmu historycznego.

W gruncie rzeczy, jak trafnie pokazuje autor, granica między filmem edukacyjno-rozrywkowym a lekcją historii, wyłożoną w języku perswazji ideowej jest dość płynna. Z jednej strony film rozrywkowy nie jest wolny od interwencji ideowych, z drugiej zaś propagandowo-perswazyjne obrazy pop-historii w poszukiwaniu atrakcyjności fabularnej często odwołują się do wzorów wypracowanych przez film rozrywkowy. Obok tych hybrydycznych gatunków można jednak wyróżnić filmy historyczne o wyraźnej intencji rozrywkowo-oświatowej oraz filmy stawiające sobie za cel integrację zbiorowości wokół pewnego zespołu wartości społecznych. Ten pierwszy wzorzec cechuje względna bezinteresowność ideologiczna, historia jest w nim wartością samoistną. Natomiast w drugim modelu filmowej pop-historii na pierwszy plan wysuwa się nie funkcja „odtwarzania" przeszłości, lecz funkcja kształtowania opinii publicznej i wpływania w ten sposób na teraźniejszość. Obraz rzeczywistości historycznej poddawany jest takiej obróbce, która ma służyć bieżącym zadaniom politycznym — najczęściej wsparciu autorytetu władzy. Zamysł interpretacyjny poprzedza w tym wypadku rekonstrukcję wydarzeń i postaci.

W ramach wzorca propagandowo-politycznego możliwe są zresztą różne modyfikacje. Bywa tak, że film historyczny obliczony jest na doraźny efekt społeczny, zakłada zmianę (bądź utrwalenie) pożądanych zachowań w przeciągu stosunkowo krótkiego czasu. W odniesieniu do tej kategorii utworów Marszałek używa terminu „propaganda filmowa". Istnieją jednak również filmy bardziej ambitne, które jednocząc ludzi wokół wspólnych wartości, nie kierują się bynajmniej względami natychmiastowej użyteczności politycznej. O ile filmy pierwszego rodzaju odznaczają się jednoznacznością przesłania moralno-politycznego, o tyle filmy reprezentujące rodzaj drugi starają się wpływać na postawy ludzkie, pobudzając refleksję nad wartościami, poprzez zderzanie przeciwstawnych racji.

Autor występuje tutaj wobec widza nie w roli mentora, lecz w roli partnera dialogu. Tego typu wypowiedź filmową Marszałek określa mianem „perswazji ideowej".

Omówieniu różnorakich przejawów propagandy i perswazji ideowej poświęcony jest trzeci, bez wątpienia najciekawszy, rozdział książki. W nim zaś przyciągają uwagę przede wszystkim błyskotliwe analizy filmów radzieckich z lat dwudziestych — czterdziestych. Konstytutywne cechy filmów historycznych tej epoki można najlatwiej uchwycić, zdaniem Marszałka, badając ich aspekt pragmatyczny. W związku z tym autor stara się odpowiedzieć na pytanie, *jak są one zorientowane społecznie, co wnoszą w obręb zbiorowej świadomości, jakim strategiom politycznym służą?* (s. 245). Podstawową funkcją, realizowaną przez filmowe obrazy rosyjskiej rewolucji i wojny domowej jest internalizacja zbiorowego doświadczenia, pozyskanie wyobraźni widzów dla komunistycznej idei. Najwybitniejsze utwory Eisensteina, Pudowkina, Dowżenki z okresu kina niemego nie przynoszą wyczerpującej informacji o rewolucyjnych wydarzeniach, lecz zmierzają do wytworzenia identyfikacji emocjonalnej widza z bohaterami rewolucyjnego przełomu. Patos samego tematu wymagał patetycznej kompozycji. Stąd też częste stosowanie skrajnych form ekspresji, podniosła symbolika, świadoma idealizacja historii. Film dźwiękowy, wprowadzający nowe reguły estetyczne narzuca równocześnie konieczność zmiany dotychczasowego kanonu wykładu historycznego. Punkt ciężkości perswazji filmowej przesuwa się w stronę prezentacji ideowych racji rewolucjonistów. Retoryka i patos pozostają wyznacznikami wizji filmowej, ale styl naracji ewoluuje w kierunku realizmu. A ponieważ przedmiotem opowieści jest przeszłość dość bliska, film coraz bardziej ulega presji polityki. Marszałek formułuje wniosek, że tezy polityczne manifestowane w radzieckim filmie lat trzydziestych wykazują bliskie podobieństwo, a niejednokrotnie są nawet tożsame z oficjalnymi tezami stalinowskiej doktryny. *Kategorię „my" kształtowało wzorzej triumfalne uczestnictwo w rewolucji. Dzisiaj radziecką wspólnotę integrować będzie reprezentacja instytucji: państwa, partii, armii. Postulat typowości artystycznego obrazu — interpretowany zazwyczaj jako wykwit poetyki realizmu socjalistycznego — ma swoją praprzyczynę wcześniejszą i głębszą. Instytucjonalizacja myślenia o życiu społecznym znajduje odbicie w filmie, tak jak w innych dziedzinach* (s. 249-250).

Dla filmowych perswazji należących do epoki stalinowskiej znamienna jest wszechobecność autorytetu wybitnej jednostki. Portrety przywódców partyjnych spełniają w tych filmach funkcję integracyjną. Sądy i oceny wypowiadane przez Lenina czy Stalina mają walor bezwzględnej słuszności zarówno dla bohaterów filmowych, jak i dla widzów. Świat dzieli się na swoich i obcych, na towarzyszy walki i na wrogów. Ideały rewolucyjne można w całości przyjąć bądź w całości odrzucić, innej możliwości nie ma. Jednakże nawet w tym sztywnym schemacie ideologicznym istnieje pewien margines swobody twórczej. Jak przekonująco uzasadnia Marszałek, w filmach Romma i Cziaurelego filmowe sytuacje służą wyłącznie dla egzemplifikacji założonych tez programowych, a owe tezy nie podlegają żadnej dyskusji. Natomiast w *Czapajewie* Wasiliewów czy *Szczorsie* Dowżenki, przy zachowaniu jednoznacznej wymowy ideologicznej, zakres możliwych ocen postępowania bohaterów jest znacznie szerszy. Docieklliwość psychologiczna, jaką wykazują ci reżyserzy (także wówczas, gdy rysują sylwetki wroga) sprawia, że wymienione filmy wykraczają poza prymitywny wzorzec propagandy historycznej. Nie można tego powiedzieć o większości filmów historycznych tego okresu. Widoczne w nich dążenie do heroizacji historii tak czy inaczej pociąga za sobą rezygnację z krytycznego oglądu przeszłości. Dla osiągnięcia pożądanej jedności społeczno-politycznej eksponuje się najmniej dyskusyjne elementy tradycji. Głosiciele racji politycznych opozycyjnych wobec racji oficjalnych przedstawiani są jako pospolici zdrajcy, z którymi należy wszelkimi sposobami walczyć, a nie polemizować. Dlatego też zbędne jest nawet przedstawianie ich stanowiska. Marszałek dość trafnie określa ten zdeformowany obraz przeszłości mianem spiskowej wizji historii (s. 274-275).

Jak już zaznaczyliśmy, obrana przez autora perspektywa badawcza preferuje analizę społeczno-kulturowych funkcji filmu. W tej sferze dociekań Marszałek wykazuje największą przenikliwość i odkrywczość. Jednakże odnajdziemy również w *Filmowej pop-historii* uwagi, które pobudzają do refleksji nad problemem współzależności między artystycznymi zaletami filmu a jego walorami poznawczymi i ideologicznymi. Nie zawsze współistnienie tych wartości w strukturze dzieła filmowego ma charakter bezkonfliktowy (s. 434-437, 462-463).

Według kryteriów doraźnej perswazji politycznej dążenie artysty do wzbogacenia filmowego obrazu świata o wartości nie podyktowane wprost wymogami propagandowymi musi zostać uznane za przejaw niekoherencji między hasłami a ich realizacją. Tak też stało się z *Iwanem Groźnym*, ostatnim i zarazem najwybitniejszym utworem Eisensteina. Zdaniem Marszałka, główne walory filmu Eisensteina nie leżą bynajmniej w sferze poznawczej. Nie było zresztą zamiarem reżysera rzetelne odtwarzanie rzeczywistości historycznej. Film powstał na konkretne zamówienie polityczne i miał za zadanie umacniać poczucie wspólnoty narodowej w obliczu zagrożenia wojennego, uzasadniać potrzebę skupienia narodu wokół przywódcy-wybawiciela. Motywem przewodnim filmu jest rosyjska racja stanu, a tytułowy bohater miał być jej uosobieniem. Dydaktyczne funkcje *Iwana Groźnego* są więc skierowane na współczesność i zamykają się w systemie pojęć stalinowskiej epoki. Gdyby jednak Eisenstein na tym poprzestał, film pozostałby interesującym świadectwem historycznym, symptomem swego czasu, ale niczym więcej. Marszałek wykazuje wszakże, że między wartościami deklarowanymi przez twórcę a wartościami ostatecznie zrealizowanymi w filmie, między ówczesnym słownikiem pojęć politycznych a światem przedstawionym w utworze istnieje znamienna rozbieżność. Film poszerza formułę dydaktyczno-propagandową o refleksję nad mechanizmami funkcjonowania absolutnej władzy, ukazuje moralne rozterki i wątpliwości władcy, który buduje potęgę państwa przy pomocy nieludzkich metod. Nie naruszając jednoznacznej wymowy politycznej filmu i konsekwentnie głosząc apologię politycznych celów Iwana Groźnego, Eisenstein nie rozciąga swej aprobaty na sposoby sprawowania przezeń władzy. Posługując się specyficznie artystycznymi środkami wyrazu, buduje kontrast między triumfalną retoryką a klimatem emocjonalnym otaczającym postać cara. To, co z punktu widzenia propagandy było zbędne, czy wręcz szkodliwe, okazało się nader żywotne i płodne pod względem artystycznym. Mimo swej politycznej interesowności, mimo wypaczania prawdy historycznej film Eisensteina jest niewątpliwym arcydziełem. Jest nie tylko faktem społecznym, lecz również faktem artystycznym, ponieważ obok aktualnych treści społecznych zawiera również doniosłe wartości ogólnoludzkie, wyrażone w oryginalny, pełen inwencji sposób (piękno formalne). Zdaniem Marszałka, casus Eisensteina przekonuje o błędności rozpowszechnionego poglądu, że kreacja artystyczna stanowi pustą formę wypełnianą następnie dowolnymi treściami. Kreacja artystyczna sama jest wypowiedzią o świecie (s. 316). Ścisła współzależność wartości artystycznych i ideowych w filmie Eisensteina została zauważona przez współczesnych mu krytyków, reprezentujących stanowisko oficjalne. Nie bez powodu druga część *Iwana Groźnego*, po surowej krytyce sformułowanej przez KC KPZR, została zakwestionowana w całości.

Nie sposób w krótkiej recenzji omówić całego bogactwa wątków tematycznych zawartych w studium Marszałka. Zasygnalizowaliśmy jedynie najistotniejsze, naszym zdaniem, treści teoretyczne. Tymczasem najciekawszymi fragmentami *Filmowej pop-historii* są właśnie fragmenty poświęcone analizom konkretnych utworów. Marszałek prezentuje się tutaj nie tylko jako wrażliwy krytyk artystyczny, lecz również jako kompetentny historyk idei społecznych. Stąd też z lektury książki możemy wiele dowiedzieć się nie tylko o filmie, ale i o historii. Dodatkowym czynnikiem podnoszącym atrakcyjność lektury są zalety stylu. Książka Marszałka jest nader wymownym świadectwem płodności esesistycznego „myślenia z pogranicza".

Rafał Marszałek: *Filmowa pop-historia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 503.

FRANCISZEK PIĄTKOWSKI

PROWOKACJA W IMIĘ SZLACHETNYCH RACJI

Małgorzata Dziewulska ujawniła się... Dając swoje nazwisko zbiorowi esejów pod tytułem *Teatr zdradzonego przymierza* przyznała, że drukowane w „Dialogu" teksty pod pseudonimem Jerzy Raban wymyśliła i napisała ona sama. Zasłużony w ujawnianiu refleksji o teatrze wydawca uzasadnia cel wydania tych tekstów, w formie druku zwartego, następująco:

„Teatr zdradzonego przymierza" jest książką o polskim teatrze od początku lat siedemdziesiątych po dzień dzisiejszy, o teatrze jednak widzianym nie w rozproszeniu na poszczególne przedstawienia, lecz w perspektywie jednego, za to podstawowego problemu: postępującej alienacji teatru, utraty związku z rzeczywistością, z życiem. Z życiem, to znaczy

z widzem, z publicznością. To znaczy dalej — z prawdą. Dla ustalenia miary oddalenia polskiego teatru od prawdy, publiczności, widza, życia i rzeczywistości Dziewulska — według wydawcy — *wybiegać musi daleko poza teatr: w sferę polityki kulturalnej i stereotypów myślowych, tradycji dziewiętnasto-, a nawet osiemnastowiecznej i „awangard" dzisiejszych, kiczu, chałtury i wydarzeń artystycznych, prowincji i stolicy, życia społecznego i życia sztuki.* Dużo tego. Bardzo obszerne i zróżnicowane pola rzeczywistości obejmuje ten wybieg poza teatr. Tak obszerne, że zasadnie wątpić można — a *Teatr zdradzonego przymierza* tę wątpliwość umacnia — czy możliwe jest zawłaszczenie tak zróżnicowanych pól jako obszarów metodycznych badań i prawomocnych refleksji. Jeżeli tak nie jest, jeżeli autorka „zdrady klerków", którzy ukształtowali rzeczywistość teatralną w Polsce w latach siedemdziesiątych nie ma ambicji wygłaszania jedynie słusznych sądów wspartych na fundamencie empirycznych ustaleń — to co ona w tych zróżnicowanych obszarach porabia? R. K. Merton powiedziałby zapewne, że ona tam swobodnie medytuje. Uważam podobnie, a wydawca w swej nocie przyznaje mi rację pisząc, że w zbiorze pomieszczone są rozprawy o teatrze widzianym nie poprzez poszczególne przedstawienia, lecz poprzez pryzmat najważniejszego dla autorki problemu, jakim jest nadwątlenie więzi zakotwiczających sztukę teatru w egzystencjalnych doświadczeniach jednostki i w doświadczeniach tak specyficznej zbiorowości, jak teatralna widownia. Inaczej mówiąc: mniej ważne jest dla Dziewulskiej gromadzenie, rejestrowanie i rozpoznawanie empirycznych danych, aby — następnie — skonceptualizować je w orzeczenie o stanie spraw teatralnego świata, a ważniejsze są dla niej osobiste doświadczenia, trochę empatii i uzyskana na ścieżkach medytacji — koncepcja. Jaką ma ona wartość?

B. Croce — bliski w poglądach na autonomię intelektualistów poglądom autora *Zdrady klerków* — zanotował, że *świat nie wie, jak cenne są dla niego rozproszone jednostki, mały oddział kierujący się zawsze nie ku powszechnemu fałszowi, lecz ku prawdzie.* Dziewulska, która już w tytule donosi o zdradzie, jakiej dopuścił się mały oddział ludzi teatru uważa, że polski teatr lat siedemdziesiątych dał się uwikłać w fałszywą sytuację i zdradził swoją rudymentarną prawdę, jaką jest prawda teatralnej „thesis" rozpiętej pomiędzy sceną i widownią. Pisze więc: *przyzwyczailiśmy się do tego, co jest. Jest przecież jakaś umowa, jakieś ogólne porozumienie krytyki, SPATiF-u, Ministerstwa, dyrektorów teatrów, redaktorów pism teatralnych oraz kilku wybitnych artystów-działaczy wokół oceny tego, co w teatrze dobre, a co złe* (s. 40). Zauważmy, że w rejestrze sygnatariuszy tej umowy nie ma widza. I jego właśnie bierze Dziewulska w obronę przed słabowitym w duchu reżyserem, który przez słabość ducha stał się bezradny wobec rzeczywistości. Przed człowiekiem, który potrafi manipulować organizmem teatralnym („postać gangstera — s. 16), ale jednocześnie błądzi we mgle refleksji o stanie spraw tego świata i w gruncie rzeczy nie wie, czym w tym świecie jest, a czym może być teatr. Nie wie zaś i wiedzieć nie może, bo jest osobnikiem wyposażonym na drodze edukacji i w procesie uspołecznienia w „mózg chłopca" (s. 16). Widz teatralny — według Dziewulskiej — nie może też spodziewać się pomocy od aktora, który *odcięty od emocji, od metafizyki, od lęku człowieka, zna tylko strach aktora* (s. 25), a tym bardziej nie może jej oczekiwać od teatralnych urzędników. Bezduszny reżyser, strachliwy aktor i ograniczony w myśleniu urzędnik to — dowodzi Dziewulska — strażnicy i promotorzy takiego teatru, w którym *wyznaje się nie człowieka, lecz teatr* (s. 26). Dodajmy: teatr raczej statyczny niż żywy, teatr dryfujący po obszarach rzeczywistości, a nie w tę rzeczywistość wtopiony, teatr przegrywający merytoryczną więź ze swoją widownią, teatr uwikłany w sieć podejrzanych zależności. W sieci tych podejrzanych zależności, w polu z wyłączoną autonomią i podmiotowością znaleźli się według Dziewulskiej wszyscy, którym los przydzielił udziały w teatralnym interesie: reżyserzy, aktorzy, dramaturdzy, krytycy, urzędnicy i działacze. Po drugiej stronie teatralnej rampy pozostała osamotniona i pokrzywdzona publiczność. I tu medytacje Dziewulskiej zaczynają zawodzić. Dokąd oskarżała, dokąd z pasjonacką zaciętością osądzała świat dobrze sobie znany (we wstępie ujawnia podwaliny tego rozpoznania pisząc: „my, reżyserzy" — s. 8) wystarczało jej dowodów i błyskotliwych ustaleń wspieranych niejednokrotnie na sympatycznym i budżącym zaufanie zapleczu erudycyjnym (S. Brzozowski, M. Mochnacki, P. Brook, Ortega y Gasset). Nie wahała się także — gdy trzeba było zwiększyć perswazyjność tez — przed przydawaniem im atrakcyjnej, zmetaforyzowanej postaci. Dzięki temu te partie *Teatru zdradzonego przymierza*, w których Dziewulska dopomina się o teatr urzeczywistniający się wśród ludzi i na widowni, a nie w sztuce i na scenie — budzą uznanie. Dla temperatury wywodu, dla zalet stylu, dla celności albo choćby dolegliwości ustaleń, a więc dla cech, które w uprawianych u nas rozważaniach

o sztuce — zbyt często bezosobowych i pretensjonalnie „naukowych" — zdarzają się nad wyraz rzadko.

Gorzej się dzieje, gdy Dziewulska zaczyna mówić o publiczności, o stanie jej oczekiwań, a choćby o domniemaniu tych oczekiwań będących funkcją skomplikowanego w Polsce zatopienia jednostki w historii i współczesności. Wtedy poprzestaje na apelach. Że trzeba. Że można. Ale nie wiemy, ani jak można, ani w którą stronę trzeba. Być może brak precyzji w określaniu owych oczekiwań z jednej i powinności z drugiej strony wynika z niewiary w możliwość rozpoznania społecznych problemów. Pisze wszak Dziewulska, że cała nauka o społeczeństwie, istnieje... w naszym kraju jedynie po to, by zamaskować społeczne problemy. Osobiście mam w tej mierze inne zdanie i osobiście zawahałbym się przed zapisaniem tak pośpiesznie arbitralnego sądu. I to nie tylko przez pamięć na dorobek Marii i Stanisława Ossowskich, Pawła Rybickiego czy Jana Szczepańskiego.

Jeszcze więcej wahań musiałbym pokonać przy diagnozowaniu sytuacji teatru na prowincji, któremu Dziewulska poświęca w swoich rozważaniach bardzo dużo uwagi i to nie tylko w tekście pt. *Prowincja*. Sądy wygłaszane w tej partii książki osiągają taki stopień uogólnień, że przyjęcie ich do akceptującej wiadomości bardziej zależy od wiary czytającego, niż od dowodów, jakich może dostarczyć rozum i empiria. Składa się zresztą może niezbyt zręcznie, że w sprawach, o których pisze Dziewulska w *Prowincji* i o których medytuje na wyżynach stołeczności — po prostu współuczestniczyłem. Dlatego do katalogu cech redaktora naczelnego białostockich „Kontrastów" — który to **katalog** Dziewulska wypełnia etykietami wskazującymi na sylwetkę gracza, a może nawet manipulatora — dodałbym tylko jedną, ale bardzo ważną: fachowość. Dlatego nie mógłbym skwitować dorobku cyklu publicystycznego pod hasłem „Czy prowincja ma szansę?" na sposób felietonowy, bo wcale nie felietonowy charakter miały ustalenia spisane przez — choćby — J. Chłopeckiego, J. E. Osmańczyka, J. Kmitę, F. Topolskiego, W. Pisarka i wielu innych. Dlatego nie mogę zgodzić się z tezą, że *kłopot z prowincją polega na tym, że samo pojmowanie kultury jest tam zmistyfikowane*, albo z arbitralnym orzeczeniem, *że prowincja może wiele wnieść do kultury pod warunkiem, że dostanie w zamian realne w swoim pojęciu dobro: nie żadne ogólne wartości, lecz na przykład wielkiego artystę, będącego synonimem światowego sukcesu i że wtedy sytuacja jest czysta: prowincja płaci za festiwal — stolica przysyła sławnych ludzi*, bo — rzekomo — w obszarach prowincjonalnych wszystko się wspiera na *wzorach przywiezionych z wielkiego miasta*, a kłopot w tym tylko, że wzory owe w pozastołecznych obszarach rozwadniały się, *tracily swój charakter, swój sens i styl*. Boże ty mój! Przecież sformułowany przez Dziewulską warunek współudziału prowincji w kulturze, wymyślony przez nią sposób na wnoszenie do rezerwuaru dóbr i wartości udziałów prowincjonalnych (ten handel wymienny: stolica wam wielkiego artystę, a wy stolicy — forsę) jest pomysłem na hipercentralizm i ostateczne ubezwłasnowolnienie prowincji. A poza tym to nieprawda, że Grotowskiemu do Opola i Wrocławia, Kantorowi do Krakowa, Staniewskiemu pod Lublin i — żeby z innej beczki — Redlińskiemu do Białegostoku, Panasowi do Olsztyna, a Różewiczowi na Śląsk dowożono wzory z wielkiego miasta. W każdym bądź razie ja takiej kontrabandy nie przyłapałem. Nie jest też prawdą — jak chce Dziewulska — że pozastołeczne teatry to tylko poligon doświadczalny (dla ludzi teatru) i nikczemna zmowa władz, dyrektorów i krytyków oraz publiczności, która *udaje, że chodzi do teatru*. Oczywiście udowodnienie, że obszar pozastołeczny w polskim życiu teatralnym nie jest jedynie polem próbnych przebieżek i ćwiczebnym poligonem, na którym odbywają się harce podobne tym z opisów pomieszczonych w *Rycerzu nie istniejącym* — byłoby niezbyt proste. Nie dlatego, że trudne dowodowo, lecz dlatego, że pracochłonne. Ale zrobić to można. Na przykład tak:

Kiedy Dziewulska analizuje tzw. teatr festiwalowy w latach siedemdziesiątych, naganną jej zdaniem praktykę robienia teatru „pod festiwal" — stwierdza, że *ogromna w skali krajowej produkcja na festiwal zorientowana i w festiwalu się nie mieszcząca* uprawiana była w Grudziądzu, Wałbrzychu, Słupsku, Białymstoku, Gnieźnie, Gorzowie, Bielsku, Koszalinie, Olsztynie i że teatry te pnąc się ku festiwalom — zapomniały drogi powrotu do własnej publiczności. Znam wyjątkowo dobrze działalność dwóch, z wymienionych przez Dziewulską, scen. Nie sądzę, aby festiwalowa produkcja A. Witkowskiego w Białymstoku nie mieściła się w festwialu, bo było inaczej. Nie sądzę też, żeby przez to zapomniał teatr białostocki pod jego kierownictwem o drodze powrotu do własnej publiczności, bo ją odnalazł. Po prostu. W dużym stopniu dotyczy to także teatru olsztyńskiego i to zarówno w czasie, gdy kierował nim K. Rościszewski, jak i wówczas, gdy kierował nim A. Rozhin.

Zresztą: nie chodzi o potłuczone talerze. Chodzi o danie główne, jakie serwuje Dziewulska prowincji, o branie pod stołeczny i oświecony protektorat nieoświeconej prowincji, przy daleko idących wątpliwościach co do stopnia oświecenia stołeczności, która — w wersji zaproponowanej przez M. Dziewulską — jest ślepa i głucha na problemy obszaru zamieszkiwanego przez 94 procent polskiego społeczeństwa. Chyba że otwarciem na te problemy ma być „poligon doświadczalny", ale to zbyt daleko idący protekcjonizm, paternalizm i zbyt krótkowzroczna łaskawość.

Małgorzata Dziewulska: *Teatr zbradzonego przymierza*, PIW, Warszawa 1985, s. 150.

MAKARY KRZYSZTOF STASIAK

TWÓRCZA PRZYCZYNOWOŚĆ

Ostatnimi czasy narasta zainteresowanie wielu dyscyplin naukowych problematyką twórczości a badania prowadzone są przy użyciu różnych metod i drążą różne aspekty zjawiska. Morawski typologizuje sytuacje rejestrowane jako twórcze; spotyka się próby budowy teorii twórczości — Harre; od dawna formułowane są definicje pojęcia — Tatarkiewicz. Nad rekonstrukcją aktu twórczego pracują psychologowie, a na użytek techniki rozwijana jest heurystyka.

Mimo to nadal nie ma powszechnie uznawanej definicji twórczości. Zauważa się także rozdźwięk i niezgodność pomiędzy naukowym obrazem świata o koncepcjami ludzkiej kreacji. Świadczy to o potrzebie sformułowania takiej wizji rzeczywistości, której integralnym składnikiem będzie twórczość. Innymi słowy, brak jest spójnej propozycji ontologicznej uzgadniającej opis zmian wywołanych przez człowieka, jego twórcze działanie z opisem zmian nie będących jego dziełem. Książka Władysława Stróżewskiego *Dialektyka twórczości* taką właśnie ontologię proponuje, przedstawiając filozoficzną teorię twórczości. Prowadzony wywód jest bogato ilustrowany przykładami z filozofii i sztuki, których obfitość utrudniać może śledzenie głównego toku rozumowania. Liczne odwołania do różnych stanowisk filozoficznych, specyficzny język i erudycja autora czynią książkę niełatwą w lekturze. Jest to propozycja dla przygotowanego, zaznajomionego z filozofią czytelnika.

Postaramy się pokrótce omówić najistotniejsze zagadnienia *Dialektyki twórczości*. Stróżewski twórczość wyjaśnia poprzez kategorię nowości, poświęcając sporo miejsca analizie tego pojęcia. Nowość jest wedle niego:

1. *Przezwyciężeniem niczego, szczególnym wejściem w byt i realizacją czegoś, czego przedtem nie było (...)*
2. *Przeciwstawieniem się dawnemu, jest w określonych własnościach radykalnie różna od tego, co było przedtem (...)*
3. *Czymś, co rozgrywa się i aktualizuje wyłącznie w teraźniejszości; moment „bycia teraz" stanowi całkowicie pozytywny wyznacznik nowości. I odwrotnie: nowość jest pozytywną własnością tego, co dzieje się lub zachodzi w teraźniejszości.* (s. 52)

Z rozważań nad kategorią nowości wynika, że twórczość polega na wzbogaceniu świata, wzbogacenie to jest oryginalne, ponadto dzieje się w teraźniejszości, nie jest kontynuacją, nie ma swoich poprzedników i jest pozytywną wartością. Twórczość jest więc cennym wzbogaceniem świata. W najbardziej radykalnym rozumieniu jest więc *zwycięstwem nad faktem swego uprzedniego nieistnienia* (s. 54). Jest powstawaniem z niczego, creatio ex nihilo.

Po określeniu, na czym twórczość polega, przychodzi kolej na drugie pytanie. Jak twórcza nowość powstaje, co jest siłą przywołującą ją do istnienia? Stróżewski szczególnie drobiazgowo analizuje sytuację pojawienia się twórczej nowości, szuka sprawcy tego aktu. W momencie pojawienia się twórczej nowości autor wyróżnia dwa, czasowo przylegające do siebie, stany. Wcześniejszy to sytuacja wyjściowa nazywana też punktem wyjścia. Po nim następuje drugi, nazywany początkiem. Punkt wyjścia to rzeczywistość tuż przed zapoczątkowaniem aktu twórczego. Składa się na niego współczynnik podmiotowy i przedmiotowy — stan świata natury oraz wszelkie twory kultury. Punkt wyjścia zostaje zanegowany i przekroczony w momencie zapoczątkowania aktu twórczego. Początek polega na dodaniu czegoś nowego, czegoś, co będzie konstytutowało nową sytuację.

Początek należy immanentnie do procesu, który się zaczyna i chociaż jeszcze nie jest w pełni tym, co zapoczątkowuje, to równocześnie nie jest tym, co go poprzedzało, a więc punktem wyjścia (s. 151), *bowiem do istoty aktu twórczego należy powołanie do bytu czegoś nowego, co winno być przedmiotem nowych pozytywnych wartości* (s. 150).

Rozdzielenie tych dwóch stanów: sytuacji wyjściowej i początku, przyczyniło się do ostrego postawienia pytania o autorstwo początku, o źródło twórczości. Dalsze drobiazgowe pytania pozwalają Stróżewskiemu na stwierdzenie, iż wartościową nowość potrafi wytwarzać człowiek, źródłem twórczości jest wolny akt człowieczego działania.

Akt twórczy, jak każdy zresztą czyn człowieka, zakłada samą możliwość działania. Możliwość ta kumuluje się w doświadczeniu własnej mocy, w świadomości tego, że mogę coś uczynić lub mogę czegoś zaniechać. (...) Dopiero autentyczne chcę — nie chcę zakłada wyraźnie podmiotową wolność. (...) Źródłem wolności jest tedy sama możność działania, dynamis, która urzeczywistnia się w wolnych aktach. Dynamis należy do istoty najgłębszego archaicznego ja. To dzięki niej „biją" z nas źródłowo akty naszego autentycznego chcenia i naszych decyzji. Okoliczności zewnętrzne mogą je ograniczać, a nawet uniemożliwiać ich aktualizację, nie są jednak w stanie stłumić siły drzemiącej u ich podstawy (s. 168).

Rozważania autora nad tym, czym jest twórczość można więc zebrać w następującej definicji: Twórczość to szczególnie cenna i wcześniej nie istniejąca nowość, która została przywołana do istnienia w wolnych aktach działania człowieka.

Jest to wniosek z pozoru oczywisty, ale w filozofii nie wykorzystany. Wniosek ten przeciwstawia się dotychczasowym wyobrażeniom o świecie. Szeroko uznawane koncepcje rzeczywistości, zarówno deterministyczne jak i indeterministyczne nie przewidują, iżby człowiek wzbogacał świat o jakieś nowe elementy.

Stróżewski nie kończy rozważań na zdefiniowaniu twórczości. Kontynuuje je i proponuje własną koncepcję rzeczywistości, w której mógłby funkcjonować twórczy człowiek. Ta nowa koncepcja ontologiczna została nazwana twórczą przyczynowością lub koniecznością aksjologiczną. Pomysł tej propozycji jest następujący: człowiek jest taką samą, jak inne, przyczyną zmian i nowych zjawisk w świecie.

W koncepcji determinizmu jak i indeterminizmu przebieg zjawisk decyduje się poza świadomością człowieka. W twórczej przyczynowości świadomość ludzka poprzez wolny akt działania może być przyczyną sprawczą wzbogacania bytu.

Stróżewski pisze: *Determinizm odnosi się przede wszystkim do sfery faktów. Stwierdzić, że coś jest zdeterminowane, znaczy wykazać, że coś się faktycznie rozgrywa, przebiega w ściśle określony sposób. (...) Bezpośrednie doświadczenie zdeterminowania wykazuje przede wszystkim jego szczególną apodyktyczność, wykluczającą jakikolwiek wyjątek i jakąkolwiek możliwość wyboru. To co zdeterminowane, zdeterminowane jest jednoznacznie i nieodwołalnie. (...) Typowe doświadczenie determinizmu dokonuje się w postawie bierności; to, co aktywne odczuwane jest jako zewnętrzne, a źródło działania nie leży w podmiocie, lecz jego przedmiotowych uwarunkowaniach. Ani wolność wyboru, ani wolność rozumiana jako spontaniczne zachowanie się podmiotu nie dochodzą tu w ogóle do głosu* (s. 269).

Przeciwieństwem determinizmu jest indeterminizm polegający na braku jakichkolwiek praw i jakichkolwiek uwarunkowań zewnętrznych. Wolność od praw oznacza tu absolutny chaos zachowań, prowadzący m. in. do niemożliwości jakiegokolwiek przewidywania zjawisk następnych w oparciu o znajomość stanów je poprzedzających. (s. 269) Zachowanie człowieka w koncepcji deterministycznej jest całkowicie określone przez warunki zewnętrzne, człowiek nie ma wpływu na bieg wydarzeń. W koncepcji indeterministycznej brak jest jakichkolwiek uwarunkowań; tutaj człowiek również nie może wpływać na otaczające go zdarzenia. W obu koncepcjach nie przewiduje się, aby człowiek oddziaływał na kształt świata.

W koncepcji twórczej przyczynowości Stróżewski zakłada, iż *wśród zmian zachodzących obiektywnie w świecie istnieją takie, na które człowiek może w pewien sposób wpływać. Umożliwia to przekształcenie świata (przynajmniej częściowe) przez człowieka i kierowanie niektórymi procesami, jakie tu zachodzą. Dochodzi zatem do szczególnego „współdziałania" procesów przyczynowych i procesów świadomościowych. Świat, ulegając działaniom kierowanym świadomą aktywnością człowieka, wykazuje swoistą „plastyczność" swej natury* (s. 184).

Koncepcja twórczej przyczynowości tym różni się od poprzednich, że przyjmuje się w niej, iż kształt przyrody zależy także od działań człowieka. Co prawda, człowiek nie jest absolutnie wolny, ale nie jest też w całości zdeterminowany. Może realizować własne idee, z tym tylko, że musi pokonywać opór materiału. *Każdy ruch działającego podmiotu*

napotyka na opór materiału, opór, który przezwyciężyć można jedynie poprzez pracę (s. 195).

W czym upatrywać oryginalność myśli Stróżewskiego? Na pytanie czym jest twórczość odpowiada, że jest nią szczególnie cenna nowość będąca wytworem człowieka. To, iż z twórczością nieodmiennie związana jest cenna nowość, twierdziło już wielu autorów. Nowy jest drugi człon tej odpowiedzi. Twórczości nie należy szukać poza człowiekiem. Leży ona w obszarze jego aktywności. Chcąc poznać twórczość należy więc badać ludzkie działania.

Bardziej oryginalna jest odpowiedź na drugie pytanie — jakie jest miejsce twórczości w strukturze bytu? Szczególnie cenną nowość wytwarza człowiek. To on istotnie wzbogaca świat. Stwierdzenie to prowadzi Stróżewskiego do sformułowania nowej i ciekawej koncepcji rozumienia rzeczywistości — twórczej przyczynowości.

Dotychczas twórczość sytuowano w węższych ramach, widząc ją na przykład jako specyficzne myślenie czy wysoką jakość działania. Stróżewski nadaje jej wymiar ontologiczny: twórcze działanie człowieka istotnie wzbogaca świat.

Zastanawiający jest natomiast sposób prezentacji, ujęcia problemów. Zawarte w *Dialektyce twórczości* dość naturalne propozycje wyłożone zostały przy pomocy skomplikowanego i trudnego języka. Być może to samo można byłoby powiedzieć prościej, choćby językiem prakseologii Tadeusza Kotarbińskiego. Autonomicznie działający podmiot, który wytwarza nowe sytuacje w rzeczywistości to w języku prakseologii — sprawca. Przekształcana zgodnie z wolą człowieka rzeczywistość to tworzywo. Pojęcie „tworzywo" obejmuje wyjściowy stan rzeczywistości — surowiec, materiał, a kolejne stadia jego przekształcania oraz uzyskane nowe stany to wytwory. Można więc sądzić, że język prakseologii byłby bardziej odpowiedni do opisu twórczości niż tradycyjny język filozoficzny.

Jednakże przyjęty przez Stróżewskiego sposób wykładu ma swoje uzasadnienie. Nie wszyscy łączą twórczość z wolnym działaniem człowieka i szukają jej w innych obszarach. Dobitne wykazanie związku twórczości z pracą ludzką ma ogromne znaczenie i jest jednym z walorów *Dialektyki twórczości*, książki trudnej lecz godnej uwagi.

Władysław Stróżewski: *Dialektyka twórczości*, PWN, Kraków, 1983, s. 265.

DOROTA MAZUREK

„GŁOWA ORFEUSZA" CZYLI ROMANTYZM I INTELEKT

W książce *Głowa Orfeusza* Sergiusza Sterny-Wachowiaka zwraca uwagę charakterystyczny styl. Jego istotą jest eurydycyjna zwinność, ale jest to eurydycja gorączkowa, pośpieszna, niecierpliwa, jakby chcąca wykorzystać natychmiast, w jednej chwili, maksimum lektur i wyrazić nagły natłok myśli. Tę gorączkowość podkreślają zresztą emocjonalne metatekstowe przerywniki, liczne wtrącenia, nasycenie tekstu elementem polemicznym i dialogowym. Jednym słowem — elegancja połączona z emocją. Wywód oparty o zasady chłodnej logiki a jednocześnie bardzo żarliwy. Ten styl idealnie odzwierciedla sens zaprezentowanego w książce programu. Bo jest to, bez wątpienia, książka o ambicjach programotwórczych. Odczytuję ją jako próbę werbalizacji świadomości artystycznej i społecznej szeroko rozumianego pokolenia poetyckiego, którego wejście do literatury przypadło na późne lata siedemdziesiąte i początek osiemdziesiątych, a więc okres burzliwy i przełomowy. Czy ów program koresponduje z czasem wielkich przeistoczeń? Tak. Propozycja Wachowiaka jasno wykłada coś, co mieści się w duchu przemiany — jest szukaniem nowej drogi moralnej albo duktu (tak raczej by to określił autor) dla artystycznego działania i społecznej obecności sztuki dzisiaj. Jak każda propozycja o charakterze systemowym, tak i ta zaczyna się od rysu metodologicznego i od następujących zdań:

Jak godnie — to jest prawdziwie — badać dzieło sztuki literackiej? Jakich użyć narzędzi — i gdzie je przyłożyć? Co to jest wiarygodność krytycznoliterackiej interpretacji? Czy — pytam siebie bezustannie — istnieje literaturoznawcze kłamstwo, a dalej: analiza jako świadectwo etyczne? Co na to (...) dzieło literackie, w jakie urządzenia obronne, chroniące przed inwazją ewentualnego literaturoznawczego fałszu (...) jest wyposażone? Gdzie i jak (...) są one rozlokowane. Ta introdukcja służy odpowiedzi na pytanie o interpretacyjną uczciwość krytyka, ale także o coś więcej. Niemałże o ontologię bytu literackiego, o ingardenowski problem sposobu istnienia dzieła literackiego. Z tym, że Wachowiaka interesuje szczególny rodzaj tego istnienia, na styku z odbiorcą, a bliżej — z odbiorcą szczególnego rodzaju: krytykiem. Na pytanie tak postawione autor odpowiada:

W tekst artystyczny wmontowana jest swoista śluza, „otwarta" na przyjęcie badacza godnego i „zamykająca" się przed literaturoznawczym (poznawczym, interpretatorskim) niegodziwstwem. Właśnie dzięki temu urządzeniu w tekście — istnieje wiarygodność i szlachetność sztuki interpretacji, krytycznoliteracka prawda i kłamstwo; ono zapewnia literaturoznawstwu etykę i podaje ją bezustannej kontroli. (...) Nazwijmy je zatem; spróbujmy mu się przyjrzeć i postarajmy się je oswoić. Nazwijmy je przekształceniem. Anamorfozą.

Jeśli dzieło literackie jest przekształceniem (czyli swoistą literacką wizją świata) to krytyka literacka jest przekształceniem przekształcenia, anamorfozą anamorfozy. I tu dochodzi Wachowiak do problemu prawdy pisarza i prawdy interpretatora. Trudno do końca przeniknąć jego skomplikowaną argumentację, można jednak wychwycić ideę, która, jak mi się wydaje, stanowi centrum założonego programu krytyczno-światopoglądowego. Istotą prawdy pisarskiej i interpretacyjnej jest czuwanie. Adoracja. *Prawdę egzemplifikują adresy Adoracji, jest ona zawarta w „idei" Anamorfozy, a nie w jej treści.* A więc owa prawda to prawda ideologii, to prawda określonej postawy wobec świata, zapisanej w dziele i odtwarzanej przez krytyka, to w końcu czuwanie przy owej idei, jej adoracja.

Taki jest pierwszy wątek systemu programotwórczego Wachowiaka, w moim odczytaniu. Odczytaniu zafascynowanym, ale i nieco zniecierpliwionym, ponieważ ten system ma formułę logicznej łamigłówki i niczego nie chce obiecać wprost. Idźmy jednak dalej. Rozdział *Warianty*. Domyślam się anamorfozy. I omówienie dwu nurtów poetyckich z przełomu lat 60 i 70-tych: Orientacji i kręgu Nowej Fali. W interpretacji Wachowiaka te dwa tak odległe nurty (by wspomnieć chociażby polemikę Barańczaka) łączy jedno: złe uwikłanie w sprawy języka. Inne u Orientacji. Inne w kręgu „nowofalowym". A przecież, mające wspólny mianownik, którym jest zbyt wąska rekwizytornia słów, zamykająca poezję w gorset konwencji. Orientacja: kamień, ryba, ptak. Krąg „nowofalowy": mięso, krew, gazeta, nóż. Jest więc to diagnoza anamorfozy nieudanej. Nieudanej z punktu widzenia systemu autora. Przekształcenie trzecie: poezja „nowej prywatności", debiutantów drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Wyróżnia tu Wachowiak trzy warianty poezjowania: synkretyzm, ideowiersz i panpoetyzm. Z tych trzech najbliższy wydaje mu się ideowiersz, ponieważ jest to już poezja, która zapowiada jego własny program. Stąd jest już blisko, to jakby po drodze. A fascynuje autora: *potrzeba świadectwa (zaświadczenia) siebie i udokumentowania swojego losu zbiorowego, tęsknota do języka, który godziłby własne z cudzym, prywatne z powszechnym.*

I oto rozdział tytułowy *Głowa Orfeusza*. Przynosi centrum programu. Pierwsza zasada wszelkiej twórczości — wolność. Ale wolność od... antynomii. *Być wolnym — to przede wszystkim: uwolnić świat od narzuconej mu — i doprawdy nigdy nie oswajającej go — „logiki antynomii"*. Na przykład antynomii prywatnego i społecznego, irracjonalizmu i racjonalizmu, harmonii i ironii, natury i kultury. Takie myślenie antynomiami było udziałem poezji pokoleń starszych. Natomiast:

W młodej poezji, naturalnie po części dzięki artystycznym losom poprzedzających ją wariantów („orientacyjnego" i „nowofalowego": klasycystycznego i romantycznego), myślenie dogmatem może zostać przezwyciężone. Raz na zawsze. Metaforą poezji może okazać się zdekapitowany Orfeusz. Głowa Orfeusza.

Czym więc jest „głowa Orfeusza", co oznacza. Wachowiak nie ułatwia zadania. Trzeba dedukować, by pojąć znaczenie uruchomionej tu symboliki orfickiej. Jeśli głowa, a nie lira, to raczej poetyckie znaczenia, niż liryczna instrumentacja. Raczej więc sens, niż styl. A skoro ma być to przeciw antynomiczności, to może sens pośredniczący, dialektyczny, otwarty, a będący emanacją także otwartej postawy wobec świata, takiej która chce bardziej świat przeżywać (intelektualnie, etycznie) niż opisywać poprzez określoną estetykę. Rozdział tytułowy niczego nie precyzuje. Sam autor stwierdza: *Pora jednak kończyć nazbyt może wypełniony symbolami wywód. Przejdźmy do konkretów.*

Owe konkrety to dwie partie krytycznoliterackie, będące analizą postaw poetyckich

autorów różnych (także pokoleniowo), ale związanych wspólną cechą. Jest nią owo metaforyczne przyjęcie zasady „głowy Orfeusza" w poezjowaniu. Co zatem oznacza w końcu ów swoisty orfeizm? Z analizy wszystkich przykładów, wynika dla mnie jedno. Intensywność doznawania problemów etycznych i egzystencjalnych ludzkiego społeczeństwa („roju" — w przyjętej przez Wachowiaka nomenklaturze) jako zasada poezjowania, ale intensywność wsparta na filarze intelektualnego zaplecza. Uczucie płynące z rozumu. Czy może rozum wynikający z uczucia. Byłaby to więc propozycja najnowszej wersji romantyzmu. Użyjemy tego terminu choć autor, jak sam podkreśla, nie akceptuje tego typu fomul-etykiet. Jest to jednak dla mnie romantyzm, czy raczej neoromantyzm intelektualny, a więc tworzący coś nowego. Poezja winna być wielokrotnym przeżyciem świata, ale przeżyciem silnie zakorzenionym w intelekcie, bowiem ważna jest zarówno emocjonalna jak i intelektualna intensywność wiersza. Tak jak to jest w poezji np. Benki czy Opolskiego. Język staje się wtedy takim narzędziem komunikacji, które jest podległe myślom i jeśli jest ważny to o tyle, by dobrze przekazać sens, znaczenie postawy intelektualnej. Stąd może także, nie do końca uświadomiona przez Wachowiaka, traktatowość tej poezji. Taka postawa poetycka wydaje się być gwarantem właściwej perspektywy etycznej, zarodem tych treści moralnych, które wedle autora są szczególnie ważne w „roju" ludzkiej społeczności.

I jest to punkt dojścia do ostatniego wątku programotwórczego, zawartego w rozdziale pt. *Społeczeństwo Adoracji*. Treść tego rozdziału przekracza granice programu literackiego. Jest to bowiem propozycja ethosu moralnego nie tylko literatury ale i całego społeczeństwa. Zatem także wizja przebudowy świadomości społecznej. Są w tej koncepcji dwa słowa znaczące: „spoina" i znowu „adoracja". Myślę, że warto przytoczyć najbardziej nośny fragment tekstu:

Społeczeństwo Nadziei (termin równoznaczny ze „społeczeństwem adoracji" — przyp. mój) *silne jest właśnie mocą swego wewnętrznego zespolenia. Mogłoby przypominać gromadę apostołów, obdarzonych zesłaniem Ducha, łaską cieplej jak wosk ludzkiej spoiny, która bierze cię w posiadanie w porannym tramwaju, w kolejce po mleko, na zaduszkowym cmentarzu i pod bożonarodzeniową choinką, lecz także w okopie sprawiedliwej wojny lub w tłumie sprawiedliwie strajkujących (...) która bierze cię w posiadanie i krzepnąc zespala i godzi społeczność, czyniąc jej obcym każdą niegodziwość i każdy rodzaj lęku przed wskazaniem fałszu.*

Adoracja to w tym przypadku wierne czuwanie wokół wartości i idei, które taką „spoinę" (myślę, że to pojęcie podobne do gombrowiczowskiego „kościoła międzyludzkiego") czynią możliwą. Rola poety w owej spoinie jest znowu rolą wyraźnie romantyczną, bo przecież czytamy: *Społeczeństwo Adoracji jest społecznością różnorodności, wspaniałej różnorodności, która potrafi się wzajem tolerować i porządkować we wspólnych aktach komunikacji, bezustannie podejmowanych, wyszukiwanych i sprawdzanych. Rola artysty w roju polega zatem także na poszukiwaniu lub wskazywaniu form pośrednictwa komunikacyjnego oraz argumentów Tolerancji, których w tej olbrzymiej zgodnej różnorodności musi istnieć nieskończenie wiele.*

Jest to zatem rola tak czy inaczej charyzmatyczna, poeta ma być przewodnikiem moralnym, ale zwróćmy uwagę na sformułowanie „argumenty Tolerancji". To bardzo charakterystyczne dla programu Wachowiaka. Poeta powinien być przewodnikiem, ale takim, którego charyzmat realizuje się przy pomocy intelektu, będzie mówił o Tolerancji, szukając argumentów. Słowo argumenty kojarzy mi się nieodmiennie z zasadami logicznego dowodzenia. Tekst tego rozdziału powstał, jak głosi dołączona do książki nota bibliograficzna, w roku 1981. Myślę, że nadal może być przesłaniem do budowania „Wspólnoty Nadziei" przeciw niebezpiecznej „Wspólnocie Milczenia". Taka właśnie antynomia, jako jedyna w tej książce, pojawia się w jej zakończeniu.

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Głowa Orfeusza. Eseje i szkice*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 266.

WALDEMAR MICHALSKI

DOM ŁAGODNY I PEŁEN WIARY

Pragnienie spokojnego i łagodnego domu nie jest obecnie tylko marzeniem emerytów. Coraz częściej sztuka a szczególnie poezja rejestrują naturalne dążenie człowieka do życia w pokoju, prawdzie i sprawiedliwości. Te niemal ewangeliczne zasady współżycia człowieka z człowiekiem, czy też człowieka z naturą, nie są prawdą nową, zastrzeżoną dla wybranych religii czy ideologii. Godząc się z faktem, że poezja nie może być tylko zwierciadłem tego, co się wokół nas dzieje przyjmujemy założenie, że w jej funkcjach społecznych głos poetycki utożsamiać można ze słowem nadziei i mądrej wiary. Takie przynajmniej refleksje nasuwają się przy lekturze wierszy Wacława Oszajcy, autora ostatnio opublikowanego, trzeciego z kolei, zbioru poezji pt. *Łagodność domu* (1984). Jego debiutancki tom *Zamysł* (1979) a także następny *Z głębi cienia* (1981) stały się okazją przemyśleń o potrzebie poezji syntetyzującej wielowiekowe doświadczenia człowieka w nieustannym dążeniu do życia w prawdzie i godności.

Wśród recenzentów i komentatorów wierszy Wacława Oszajcy znaleźli się i profesjonalni krytycy, i.:. pooci. Ksiądz Jan Twardowski bilansując swoje uwagi stwierdził krótko: *ta poezja ma swoją dobrą duszę (...) ma swoją prawdę, wyraz, dykcję poetycką, dyskrecja tematu religijnego otwiera mu daleką drogę* („Więź", 1980 nr 6).

Jan Bolesław Ożóg dopatruje się w wierszach Oszajcy chyba akurat tego, co chciałby, aby zauważone zostało w jego własnej poezji, a więc wszelkich archetypizacji rodem z Junga oraz zakorzenienia w chłopskiej autentycznej świadomości a także słusznego przekonania o ponadczasowej i ponadprzestrzennej jedności ludzkiej natury. Z tej „jedności wielości" narodził się, jak sugeruje Ożóg, *naprawdę świetny tomik* Wacława Oszajcy pt. *Z głębi cienia* („Życie Literackie", 1982 nr 11).

Interesujące wnioski z lektury wierszy Oszajcy wyciągnął Bogusław Wróblewski („Twórczość", 1983 nr 11): *Tytuł drugiego tomu jest znaczący dla określenia charakteru tej twórczości — wyraża chrześcijańską pokorę podmiotu, który „z głębi cienia" niewiedzy, zła, codziennej, szarej egzystencji podąża ku transcendentalnemu Światłu... Pokora to jednak specyficzna — jest źródłem mocy w ścieraniu się ze światem i sobą samym, stać ją na wiersz tak zuchwały jak „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
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.

Komentując sytuację podmiotu lirycznego tych wierszy Wróblewski trafnie zauważa: *Człowiek w poezji Oszajcy nie żyje w cieniu Boga — przeciwnie: to, co pochodzi od Boga, pozwala wydobyć człowieka na światło i tak oświetlony staje się on głównym przedmiotem zainteresowania poety (...) Nie ma w filozofii Oszajcy łatwych, czarno-białych podziałów, moralne światło i cień nie rozkładają się na zasadzie ostrych kontrastów. Nawet wiara, która ocala człowieka, to wiara patrzących „w ziemi ciemną twarz trudnego boga"*. W centrum tej

poezji jawi się zawsze człowiek i to wcale nie kreowany na modlę heroiczną czy boską — jest nim każdy z nas (banalne?) ze swoimi problemami, nadziejami, ciekawością świata, chytrością i naiwnością, kamieniami sprzeniewierzeń i gotowością służenia bliźniemu.

Poczynione uwagi znajdują swoje uzasadnienie w odniesieniu do wierszy Oszajcy opublikowanych ostatnio w tomie pod wymownym tytułem: *Łagodność domu* (1984). W poezji tej kontynuowane są syntetyczne refleksje podmiotu, który świadomy jest swojej pozycji:

szepniesz Boże
i raz jeszcze sklamiesz
potrzebowałeś bowiem człowieka
człowieka wolałeś
(westchnienie)

Nie jest to zadufanie — jest to wiara w sens ziemskiego posłannictwa człowieka, w jego możliwości twórcze i świadomość ich zagrożenia. W tym kontekście „łagodność domu" jest nie tylko azylem, ale i warunkiem każdego działania, każdego spełnienia. Świat poezji Oszajcy nie zna granic, barier czasowych ani tematów zakazanych. Człowiek jest tu także nieustannym pielgrzymem, wędrownikiem szukającym śladów swojej odwiecznej obecności w obszarze kultury śródziemnomorskiej. Podmiot liryczny swobodnie porusza się z północy na południe, ze wschodu na zachód, jest równocześnie w rozmowie z *Niemcem który walczył na Wschodzie*, i staje przed *Grobem Nieznanego Żołnierza na Placu Czerwonym*, pochyla się w zamyśleniu u stóp Jasnej Góry i obok przydrożnej kapliczki w Macedonii, wędruje do Jeruzalem i Ostrej Bramy, zagląda do knajpy, w której pojawia się „prawie święta Magdalena".

Fakt, że Wacław Oszajca jest księdzem, nie jest dla tej poezji sprawą istotną. Jego wiersze wyrosły z tradycji kultury chrześcijańskiej, ale nigdy nie zostały zdominowane przez łzawo-sentymentalne manifestacje religijne. Bóg i człowiek istnieją tu jako sprzężenia zwrotne, wzajemnie siebie potrzebujące, wzajemnie oczekiwane. Oczekiwanie to spełnia się w kontemplacji i świadomym wyznaniu wiary, w modlitwie i szepcie, w łagodności domu, a nie w kościołach pełnych wrzaskliwych nalegań (*Trop*, z tomu *Z głębi cienia*).

Poezji Oszajcy obca jest egzaltacja, patos, fanfaronada, ale obce jest też zniechęcenie, zagubienie, destrukcyjna apatia. Zasadę chrześcijańskiego posłannictwa człowieka na ziemi przekazuje poeta w słowach i obrazach, które uchodzić mogą za epigramatyczne zapisy przemyśleń do dalszego opracowania:

na Akrokorynt wstępowały
lekko zwiewne
na śladach zostawiając
dwa słowa
pójdź za mną
ktoś już tak do mnie mówił
(zaproszenie)

Jest to liryka pełna podtekstów i paraleli obrazowych, bardzo umiejętnego zestrojenia elementów przedstawieniowych i odautorskich komentarzy. Nawet delikatnie pulsująca w niej erotyka jest tylko przejawem akceptacji życia i bliźniego. Obraz poetycki nie istnieje tu w kategoriach ilustracji, ale jest przede wszystkim formą wyrazu dylematów czy też problemów moralnych współczesnego człowieka. Tylko w tych kategoriach można mówić o pokrewnym charakterze wierszy Oszajcy i Twardowskiego. Myślę natomiast, że analityczne zestawienie utworów Oszajcy z wierszami Kazimierza Wójtowicza dałoby wiele ciekawych spostrzeżeń do portretu polskiej współczesnej poezji kapłańskiej. Zastanawiające są bowiem analogie w twórczości obydwu poetów, szczególnie w zakresie postawy podmiotu lirycznego wobec otaczającego świata, jak również i sposobu kreowania sytuacji lirycznych.

Twórczość poetycka Wacława Oszajcy rozgrywa się w płaszczyźnie refleksji etyczno-moralnej. Jest to liryka poszukiwań i dylematów, mądrej wiary i budującej nadziei, wyjścia z cienia i łagodności domu.

Wacław Oszajca: *Łagodność domu*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1984, s. 102.

BOHDAN ZADURA

„SKOK WIELKIEJ ŚRUBY OBRACAŁ SNY NIERZECZYWISTE"

Nie mistyczne zawołanie, nie semantyczna próżnia, nie frazes wznioślej etymologii. Nie list przybity nożem do drzwi, nie ulotka, nie gryps, nie szyfrogram. Nie chusteczka do otarcia łez (dziewczęcych, a dokładnie: dziewczyńskich). Nie to. Telefon w środku nocy, znak, sygnał. Skrzynka kontaktowa, punkt informacyjny. Prostokąt światła i okno, które nigdy nie broni wejścia. Napisać wiersz to jakby zawiadomić przyjaciela — powiada Jerzy Górzański w tytule jednego z wierszy swego najnowszego, świetnego moim zdaniem, tomu. I w dwóch pierszych linijkach tego utworu powtarza:

Napisać wiersz
To jakby zawiadomić przyjaciela.

A skoro mówi to na początku i dwukrotnie, widać przywiązuje do tego wagę. Mówi to i już mnie ma. Czy z wzajemnością? — oto pytanie. Czy ja go mam? Już mnie kupił, ale czy ja go kupiłem, zatrzymując się na utworze, który na pewno siłą ekspresji, oryginalnością, dramatyzmem, złożonością ustępuje kilkunastu innym wierszom *Świętego brudu*? Ale: pomieszczony w cyklu *Oczekiwania i przyrzeczenia* z pewnością chce być i jednym, i drugim. Jest. Czym więc ma być poezja według Górzańskiego? Czy można i trzeba wyrażać to prościej, innymi słowami? Ma być środkiem porozumienia. Czy to oczekiwanie, czy przyrzeczenie raczej? Pewnie oczekiwać można więcej niż przyrzekać. Oczekiwania — jeśli z nadziejami się kojarzą — nie muszą mieć granic, przyrzeczenie — odpowiedzialne — wynikać musi z rozpoznania i siebie, i rzeczywistości, jej charakteru, mechanizmów, praw, reguł. *Czym jest poezja, która nie ocala ludzi ani narodów?* Ukochany idzie w śniegi i mróz, ale mój wiersz nie będzie chusteczką o czterech rogach na otarcie jej łez. Dziewczyńskie łzy odsyłają nas do dziewczyńskiego (panieńskiego) pokoju; nie będzie więc wiersz czytanką. Chciałbym oczekiwać wiele, ale przyrzec mogę tyle, ile dotrzymam. *Ja, ze starej gwardii poètes maudits.* Poezja to środek porozumienia, wiersze to rozmowa z przyjaciółmi. Tym jeszcze może być, nie chcąc być czytanką ani — tak nas te dziewczyńskie łzy prowadzą — piosenką tych, którym wkrótce poderżną gardła. To można przyrzec i — bo — można tego dotrzymać. To się nie kłóci z wiedzą o świecie, poezji, przyjaciołach. Jeśli oczekiwania należą do tej samej rodziny co nadzieje, to pragnęłoby się jednak więcej. No, nie wszystkiego, ale to „nie wszystko" też wydaje się nieprawdopodobne. Mało prawdopodobne — zostawmy jakąś szansę. W wierszu *Biała kurtka, biała kura, trzycalowe gwoździe z Zapisów terapeutycznych*, zaczynającym się od przywołania (tego słówka „podobno" lekceważyć nie trzeba; o roli, jaką pełni w tym wierszu, można by napisać esej i gdybym miał więcej czasu i wiary, to bym napisał) historii zniesienia przez Kongres USA w roku 1850 kary chłosty, do czego doprowadziła powieść Melville'a *White Jacket*, czytamy:

O nic innego dziś nie modlimy się, Panie,
Jak tylko o taką książkę-bestseller
W dziedzinie łagodzenia metod.

Niechaj stanie jako nakaz jurysdykcji obok Biblii, Marksa, Koranu, Lincolna, Deklaracji Praw Człowieka i albumów z wycinkami z gazet (a nie z fotografiami) w bibliotekach oprawców, morderców, i katów.

Jednym z najpiękniejszych wierszy *Świętego brudu* jest *Tsanta*, wspomnienie dzieciństwa, w którym powraca *codzienna rozhuśtana wędrówka* z puszką po marmoladzie po

zupę do kościoła, *skrzypiąca podróż do raju miłosierdzia* w roku 1946. Jak wspaniale się ten wiersz zaczyna:

Z Jivarosami zetknąłem się
Na początku lat pięćdziesiątych.
Mieszkałem na Pradze — mojej Amazonii.
Dworzec Wileński szumiał po nocach
Jak lasy dziewicze z okolic Tefe.
Ten szum niósł się aż do granicy z Peru.
Lokomotywy wjeżdżały w wilgotną zieleń.
Z sykiem pary grzęzły w rozlewiskach Juruá.
Leticia była blisko jak Wołomin.

Właściwie trudno powiedzieć, skąd się bierze zniewalająca, olśniewająca i, powiedziałbym, porażająca uroda tego wiersza. Z zestawienia tego, co najbliższe, z tym, co tak odległe? Z nałożenia — czy raczej nakładania, bo dzieje się to konsekwentnie przez cały utwór — egzotyki rodzimej i tej dalekiej?

Którejś nocy wyprawiłem się do Mayanas.
Ucieczka z domu na Wileńskiej to wielka podróż.
Mityczna przygoda XVII wieku
W parku Skaryszewskim —
Hiszpański misjonarz Figueiro wtajemniczał mnie
W technikę miniaturyzacji czaszek.

Węże syczały w ciemności, zasypiałem siedząc,
A ogień spalał karłowate krzewy
(...)

Dopiero kiedy wąskie smugi świtu
Poczęły się przebijać przez sklepienie liści,
Wróciłem do swojej Amazonii studziennych podwórek,
Gdzie nastroszone dzikie koty
Przyczajone po bramach,
A szczury ciężkie i ospałe w cieple śmietników
Łby wychylały siwe od popiołu.

Newcastle is Peru — woła brytyjski rówieśnik Górzańskiego, Tony Harrison w tytule tomu swych wierszy. Praga jest Amazonią — powiada Górzański. To jednak tylko stwierdzenie koincydencji, które nie odpowiada na pytanie o sekret *Tsanty*. Wiersza bardzo prostego, choć z pewnym niedopowiedzeniem. Czyja to twarz przekreślona w połowie trzymała straż przy bramie? Któż był jednookim wodzem Jivarosów z rozdartego plakatu? Nie musimy pewnie tego wiedzieć; nigdy nie wie się wszystkiego. Gdzie indziej Górzański pisze:

Mądrzy poeci dopisują mitologię zdarzeniom.
Głupi poeci tworzą nową wrażliwość.
(Kronika wypadków)

W *Tsancie*, w całym otwierającym *Święty brud* cyklu *Piękne cienie* jest Górzański poetą mądrym. W licznych wierszach osiąga ten stopień panowania nad słowami, że ich porządek odbiera się jako naturalny, konieczny i jedyny. Jest to poezja myśli, ale i obrazu, jest to również poezja słowa; to być może jej trudne do określenia — nie będziemy tu liczyć zgłosek i akcentów — rytmy zniewalają. Gdy myślę o jej specyficznej przejrzystości, nasuwa mi się nie najbardziej oryginalne porównanie z dobrze przefermentowanym winem, klarownym, nie pozbawionym garbnika, a po destylacji zachowującym aromat owoców, które wchodziły w skład moszczu. Mądrzy poeci i nowa wrażliwość — tą opozycją można coś wytłumaczyć, ale zastosowana jako klucz do wszystkich zamków może popsuć niektóre z nich.

Aczkolwiek *Święty brud* jest książką bardzo serio, książką prawdomówną *(Dawniej podobno istniał wstyd mikrokosmosu/ Dzisiaj ćma trzepoce wokół mojego języka./ Muszę zamykać usta, żeby nie kłamać. — Cisza 1974)*, w swej głębszej istocie nie jest wcale książką, której obca byłaby tak zwana nowa wrażliwość.

Chciałem stworzyć język, a więc wyzwolić ironię
z faktów oczywistych

I powiadam wam: jeśli jest ironia,
To nie spala naszych przyrzeczeń, Lecz tylko zamiary.
(Język się mówi i język się tworzy...)

Ironia jest jedną z konstytuujących poezję Górzańskiego wartości. Specyficzny humor bywa solą tych wierszy. *Kontynuować to, czego nie można było nigdy wyrazić. To w rzeczy samej najlepszy środek na wrzody żołądka* — czytamy w *Zamieszaniu*. Jest to poezja pełna kulturowych aluzji i odwołań jawnych — chociażby sześciowierszowy cykl *Na temat Konstandinosa Kawafisa* — ale i ukrytych. Skoro mówiliśmy przed chwilą o ironii, zacytujmy po raz trzeci utwór *Język się mówi i język się tworzy:*

i jakby na niewielkiej terasie
Ograniczonej z jednej strony żelazną balustradą,
Siedział mężczyzna i uśmiechał się na powitanie.
— Siadajcie — zapraszał, poprawiając szeroki krawat.
A po korytarzu, gdzie osób przechadzało się wiele,
Rozmowa się ślała o potrzebie wzmożenia w celu zwiększenia.

A po korytarzu, gdzie osób przechadzało się wiele — coś to nam przypomina. Oczywiście, już to mamy:

W salonie, gdzie kobiet przechadza się wiele,
Rozmowa o Michale Aniele.

Pieśń miłosna J. Alfreda Prufrocka T. S. Eliota w przekładzie Władysława Dulęby. Czy ta wiedza dla zrozumienia wiersza jest ważna? Jest. Nie chcę wszakże zajmować się interpretacją, raczej postawiłbym pytanie dotyczące zrozumiałości poezji w ogóle. Lista nazwisk, jakie pojawiają się w tomie Górzańskiego, jest tak obszerna, że ich wyliczenie zajęłoby ze stronę maszynopisu — poeci, prozaicy, dramatopisarze, malarze, filozofowie, psychologowie, socjologowie, aktorzy, reżyserzy, architekci, politycy, anarchiści... Postaci rzeczywiste, z którymi wiążą się określone zdarzenia, sprawy, wartości, określona problematyka. Żeby odczytać możliwie dokładnie konkretne wiersze, wypadałoby coś wiedzieć o ludziach, którzy się przez nie przewijają. Nie grzeszę fałszywą skromnością nie mam powodu (ochota może by się i znalazła) popadać w drugą skrajność. Przypadkiem wpadłem na odwołanie do Eliota, ale być może przeoczyłem inne tropy. Oczywiste jest dla mnie, że w wierszu, od omówienia którego zacząłem ten tekst, Górzański odwołuje się do Miłosza i tak samo w utworze *Pavor nocturnus:*

Do kogo należy ten dom, wzgórze, obłok
Jak nie do języka,
Który narzuca sposób, w jaki ludzie
Myślą o sobie i innych.

Tu zresztą bardziej wyraźnie (choć zależy dla kogo: jeśli książki po angielsku są dla znających angielski, po chińsku dla znających chiński, to poezja jest dla znających język poezji; to też jest swego rodzaju obcy język) daje to do zrozumienia, podpowiadając:

To trawestacja z poety,
Który mieszka nad Zatoką San Francisco.

Wiem, że Albert Speer był architektem Hitlera, ale z nazwiskiem Jean Améry pierwszy raz spotkałem się w wierszu Górzańskiego i nie mam pewności, czy jest to postać rzeczywista, czy wymyślona (imię raczej francuskie, tytuł jego książki o samobójstwie przytoczony po

niemiecku *Diskurs über den Freitod)*. Czy tytułowy bohater wiersza *Profesor Zen Folder znów staje się modny* jest bytem fikcyjnym, jak podpowiada intuicja? W tym przypadku akurat rzecz wydaje się mniej istotna, bo wiersz jest czytelny i świetny niezależnie od tego. Nie ulega jednak kwestii, że wyczerpujący, solidny opis poezji Górzańskiego wymagałby ustalenia faktów, wymagałby wiedzy, której nawet można by w nim nie wykorzystać, ale mieć by ją wypadało.

Tekst niniejszy, ani wyczerpującym, ani solidnym opisem *Świętego brudu* nie jest. Znamy wszyscy taką formułkę: W krótkiej recenzji nie sposób — trudno — nie podobna — nie jest to możliwe (niepotrzebne skreślić) i tak dalej... Chociaż najczęściej bywa to wierutne kłamstwo, tym razem chciałbym się nią posłużyć. Poeci nie powinni pisywać o poetach. Jeśli istnieją krytycy poezji, niechaj się zajmą twórczością Górzańskiego poważniej. *Święty brud* jest tego warty; podzielony na 9 części stanowi polifoniczną całość — te części i wiersze łączą się, rozmawiają ze sobą, wiążą, żyją. Żaden nie jest przypadkowy. Gniew i pokora, bunt i pojednanie. Klasycyzm i awangardowość. Ulica Wileńska i świat, MacLuhanowska wioska. Najistotniejsze problemy kultury. Erudycyjność i zmysł obserwacji. Kunszt i wrażliwość. Ironia i elegijność. Gorycz i nadzieja.

Zjechało do mnie trochę gości.
I Sted przyfrunął. Bruno przywiał.
Michał przypłynął greckim morzem.
I siedzieliśmy przy tym stole,
Na którym książki, ser i piwo.
Ktoś nagle krzyknął: Gorzko! Gorzko!
I wszyscy śmiechem wybuchnęli.
A potem cień po twarzach przemknął.
I każdy wiersz ten ucałował.
Ten wiersz o prawdzie i nadziei.
(Przy tym stole)

Wszystko w *Świętym brudzie* ma godność i rangę. Tę godność i rangę ma w *Świętym brudzie* sztuka, choć nie ma złudzeń. W wierszach Górzańskiego próżno by szukać lirycznego ple-ple, znaczeniowego klituś-bajduś. Problematyka społeczna, jaka znajduje w nich wyraz, też wolna jest od schematyzmu i uproszczeń czegoś, co niektórzy określają mianem socidealizmu, a co jest zwierciadlanym, bliźniaczym, choć o ładnych parę lat starszym, bratem socrealizmu.

Kiedy kończę, dochodzę do wniosku, że niewiele z tego, co miałbym do napisania o tej książce, napisałem, że właściwie dopiero teraz ten tekst powinien się zaczynać. Takie odczucie miewam tylko przy książkach ważnych. Kartkuję jeszcze raz ten gruby, 3,6 arkusza liczący tom. *Piękne cienie, Portret zbiorowy starego poety i jego żony, Mglisty dzień na drodze pod Jeziorną, Epitafium* (poświęcone Grochowiakowi, z *urodą, najbliższą siostrą wiecznego rozpadu), Tsanta, Dedykacje, Kronika wypadków, Miłość z Orsona Wellesa, Ciemny deszcze pada w tej okolicy, Magdalena 1947, Stwórzmy nowy obwód, jak chce Henri Michaux, Żywa magia, Wielki Nieporządek, Skorupa żółwia, Lodowiec, Profesor Zen Folder..., Chodzi tym razem o Lopeza, Dwie wersje nieistnienia, Ciasto z rodzynkami, Biała kurtka, biała kura, trzycalowe gwoździe, Epyllia osobista* — oto, nie wszystkie zresztą, wiersze, których Górzańskiemu zazdroszczę. Znam go prawie od ćwierćwiecza, ale nigdy nie byliśmy przyjaciółmi. I wygląda na to, że obojętny na *Próbę z przestrzenią* i *Czynności*, przekonany przez *Młode lata bezsenności* i *Kontrabandę*, teraz się oświadczam. Dość niezgrabnie, bo wątku skoku wielkiej śruby obracającej sny nierzeczywiste zupełnie nie podjąłem. Miało być to również nawiązanie do skoku, jaki w moim odczuciu dokonał się w tej poezji. Ale niech już tak zostanie.

Jerzy Górzański: *Święty brud*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 140.

KONSTANTY PIEŃKOSZ

BUNT MAŁO USPRAWIEDLIWIONY

Tragarze zdań wydawać się mogą kaprysem autora antologii i wydawcy. Nie dość, że gromadzą wiersze młodych poetów serbskich — urodzonych w latach czterdziestych i wchodzących do literatury na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych — to jeszcze pomijają tych twórców, którzy — jak można przypuszczać — mogliby osłabić wrażenie ostrości „nowej fali" jugosłowiańskiej i jej artystycznej odmienności na tle współczesnej poezji. To nie konkluzja, ale tylko mój domysł wywiedziony z Łonstatacji Juliana Kornhausera: *Nie chodziło mi tylko o typowość. Thumaczyłem te wiersze, które przemówiły do mnie swą artystyczną motywacją i które (...) zaciekawią swą odmiennością polskiego czytelnika.* Nigdy nie ośmieliłbym się czynić zarzutu twórcy antologii z tego powodu, że jego propozycja jest „antologią osobistą" i subiektywną. Zapewne obiektywnymi antologiami chciały być monotematyczne zeszyty „Poezji" czy „Nowego Wyrazu". Czy były? Nie wiem, raczej wątpię, wiem tyle, że były to najnudniejsze lektury, chociaż prezentowano rzeczywiście różnych poetów, także młodych. Nie mam tu na myśli tylko poezji narodów Jugosławii. Wszakże porcja poezji danego narodu zaprezentowana w jednym czasopiśmie przekraczała możliwości percepcyjne czytelnika. Zwykle odkładało się lekturę na lepsze czasy, które nie nadchodziły. Czego nie przeczytałeś dziś, tego nie przeczytasz jutro — niestety w odniesieniu do wielu tekstów jest to zdanie prawdziwe.

Jednak w dzisiejszych warunkach (edytorskich, kulturalnych itp.) antologia Juliana Kornhausera *Tragarze zdań* jest luksusem. Przede wszystkim dlatego, że — jak dotychczas — nie możemy doczekać się choćby podobnych antologii współczesnej liryki polskiej. Czytelnik sam może sobie odpowiedzieć, jakie polskie antologie — w pewnym sensie analogiczne, skonstruowane według klucza generacyjno-estetycznego — należałoby wydać w pierwszej kolejności. Poeci serbscy mogliby sobie jeszcze poczekać na swoją kolej, dojrzeć nieco, spoważnieć w swym buncie artystycznym. Tyle dosyć gorzkich uwag zupełnie na marginesie i nie na temat *Tragarzy zdań* nasunęło mi się jeszcze przed lekturą antologii młodej poezji serbskiej.

Z pewnością *Tragarze zdań* zaskakują czytelnika, który miałby się zetknąć z poezją serbską po raz pierwszy. Nawet biorąc pod uwagę fakt, że antologia jest manifestacją wrażliwości i artystycznych upodobań pewnej młodej generacji. Nie da się ukryć wrażenia jednostronności i swoistej jednobiegunowości owej manifestacji literackiej. Chyba, że przyjmiemy, iż prawdziwie nowatorski i awangardowy biegun wyznacza dopiero poezja wizualna (u nas nazywana częściej konkretną) funkcjonującą w książce raczej jako oprawa plastyczna. Serbscy poeci konkretyści czy sygnaliści prezentowani w antologii (Miroljub Todorović, Žarko Rošulij, Vojislav Despotov, Vladan Radovanović) zdobyli sobie wprawdzie znaczny rozgłos, lecz nie sądzę, by tzw. poezja wizualna czy verbo-voco-wizualna tak naprawdę zagrażała poezji „tradycyjnej", by właśnie owe eksperymenty narzucały główny kierunek awangardowych poszukiwań artystycznych. Podejrzewam, że podobny pogląd wyznaje Julian Kornhauser, skoro wierszom wizualnym przeznaczył rolę materiału ilustracyjnego, swoistych przerywników graficznych. Nie udało mi się dotrzeć do jego rozprawy poświęconej tym tendencjom *Sygnalizm — propozycja serbskiej poezji eksperymentalnej*, trudno więc być całkowicie pewnym swego zdania. Ale jeszcze jeden wzgląd praktyczny pozwala mi wątpić w ekspansywność owych eksperymentów; tzw. poezja wizualna wymaga czegoś więcej niż kartki papieru, czcionki drukarskiej, książki. Przynajmniej nie zawsze ten materiał wystarcza. Poza tym, piszący te słowa nie zalicza się do entuzjastów konkretyzmu i z niejakim zakłopotaniem musi wyznać, że kiepsko się w tej dziedzinie rozeznaje.

Pozostańmy zatem przy tym, co stanowi ów „biegun tradycji" w antologii poezji serbskiej. Powiedzieć można potocznie, na pierwszy rzut oka po lekturze kilku czy kilkunastu wierszy, że w przypadku nowej poezji serbskiej mamy do czynienia z przejawem jakiegoś bliżej nie sprecyzowanego awangardyzmu. Wystarczy chwila refleksji, by poprzednią myśl gruntownie zweryfikować. Cóż to bowiem za awangarda, która nie kryje swego sceptycyzmu, ironii, złośliwości, zwątpienia wobec swej własnej sztuki? Nie znam manifestów dyskursywnych prezentowanych poetów, które być może niejednokrotnie stałyby w sprzeczności z tym, co można znaleźć w niejednym wierszu. W szerokim, rozpowszechnionym rozumieniu za awangardę bywa uważane wszystko, co przeciwstawia

się tradycji, co ją kontestuje, przedrzeźnia, wykpiwa, lekceważy. Nawet gdy w owych gestach przejawia się tylko poczucie zwątpienia, goryczy, jakiegoś duchowego znużenia — gdy nie towarzyszy im myśl konstruktywna. Takich wierszy w antologii Kornhausera znajduje się sporo, niektóre stawiają problem bardzo wyraźnie:

W naszym szarym, powtarzającym się, okrutnie długim życiu
można jeszcze tylko pisać wiersze.
Czy do czegoś godniejszego nie jesteś zdolna, ma wstydliwa młodości?
Popatrz: na polu minowym spokojnie pasą się owce,
a dzikie psy wdzięcznie machają kusymi ogonami.
Z mansard, z poddaszy zamiast do więzień
schodzimy w życie. (...)

Kim będzie ten, kto może powiedzieć, nie wiadomo kiedy,
bez obawy, że go wyśmieją:
szturmujemy historię!
(Rajko Petrov Nogo, *Zamknij swoje okno i pisz ten wiersz*)

Można powiedzieć paradoksalnie, że cały awangardowy potencjał utworu został zaadresowany w jakąś mityczną przyszłość: kto i kiedy nie zostanie wyśmiany, jeśli powie: szturmujmy historię! — pyta poeta w imieniu swej generacji. Z pewnością Nogo ani Vujica Rešin Tucić nie mają żadnych optymistycznych złudzeń. Możliwa jest, co najwyżej, repetycja kilku mitów, dysonansów i nadrealizmów:

Szczęście zawitało na prowincję.
Dada i nadrealizm, jeszcze raz tylko!
Dysonans i anormalność to dobre na zdrowie.
Lecz od kiedy pojawiła się myśl o awangardzie?
Przeklęci poeci, têrmin Verlaine'a.
(Vujica Rešin Tucić, *Poeci przeklęci, termin Verlaine'a*)

W wierszach tej generacji poetów serbskich próżno by szukać ważniejszych toposów kulturowych, śladów erudycji, klasycznej śródziemnomorskiej harmonii, poczucia złotego środka, umiaru. Bunt obejmuje wszelkie konwencje artystyczne, które mogłyby odwołać się do tradycji. Przejawia się w kolokwialności czy bylejakości zapisu, w sprozaizowaniu frazy — a więc dotyczy formy, ale także w kontestowaniu sfery obyczajowej, współczesnych trendów cywilizacyjnych, kultury masowej, jej hasłowości i racjonalizmu. Jednak jest to bunt, który — powiedzieć można — zatrzymuje się w strefie przedracjonalnej, wyraża odruch zniecierpliwienia, znudzenia i znużenia formą, ale nie potrafi usprawiedliwić sam siebie, zrozumieć siebie do końca. Jednakże siła talentu poetów sprawia, że ów bunt jest autentyczny, przekonywający, chociaż w wierszach nie do końca usprawiedliwiony społecznie i intelektualnie. Niekiedy, co najwyżej obyczajowo jak u Stevana Tontica:

Choć wierzę w miłość platoniczną
mam swoją żonę ziemską
bez żadnych tajemnic bez metafizyki
zupełnie nieskomplikowaną
Jakby mnie dotykała puszkiem
kiedy mówi Kocham cię
zniszczy mnie bydlę
faszyzmem cichym implicytnym
(*Moja żona*)

Wydaje się — zbudujemy pewną paralelę — że bunt polskich rówieśników serbskiej „nowej fali" posiadał głębszą motywację estetyczną i społeczną. Podobna antologia polskiej „nowej fali" byłaby interesującym materiałem porównawczym. Można ją sobie ułożyć w myśli, lecz na razie musimy cieszyć się z kaprysu Kornhausera, który stworzył najbardziej jednorodną artystycznie antologię, jaką zdarzyło mi się mieć w ręku.

Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej. Wybór, przekład i wstęp Julian Kornhauser, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1983, s. 192.

filozofia

JANUSZ JUSIAK

Pojęcie trwania w filozofii i muzyce

Poszukiwanie niezmiennej zasady bytu jest odwiecznym zajęciem filozofii. Niezmiennej, czyli trwałej; trwałej, a więc niepodatnej na upływ czasu. Niezmienność absolutna kojarzy się z aczasowością niemal automatycznie. Lecz równie szybko pojawia się pewna niepokojąca wątpliwość. Bo skoro świat empiryczny jest w najdrobniejszym szczególe nieustannym tworzeniem i przemijaniem, całkowitą zmiennością objętą działaniem czasu, to jak należy szukać w jego obrębie rzeczy absolutnie stałych, zdolnych oprzeć się naporowi każdej zmiany, trwających niezmiennie wbrew wszystkiemu? Czy rzeczy takie w ogóle istnieją? A jeśli nawet istnieją i jeśli uda się nam je w jakiś sposób dojrzeć, to czy tym samym zrozumiemy, jak łączą się z rzeczywistością, w której żyjemy?

Od uświadomienia istotnego sensu podobnych pytań rozpoczyna się każda szkolna edukacja filozoficzna. I jest to rzecz naturalna, ponieważ pytania takie zapoczątkowały narodziny filozofii. Historycy myśli na ogół w różny sposób tłumaczą przyczyny wysunięcia w Grecji na plan pierwszy zagadnień tego typu. Jedni podkreślają doniosłość wpływu czynników ogólnokulturowych, odsyłają do symbolicznej treści wyobrażeń religijnych, wskazują, że w myśleniu mitycznym zagadnienie związku zmiennej wielości ze statyczną z natury jednością dało o sobie po raz pierwszy znać. Drudzy skłonni są raczej wyprowadzać rodowód tych problemów z teoretycznych wymagań, jakie przyniosła ze sobą odkryta przez Parmenidesa sfera czystej *episteme*. Są też inne interpretacje. Ale rzadko zaznacza się, że podstawowy dylemat ontologiczny w utajonej postaci zawarty jest już w potocznym pojmowaniu trwania, a dokładniej — w pewnej wewnętrznej antynomii znaczeniowej, która z treścią pojęcia trwania się wiąże.

Przekonanie, iż aktualnie doświadczane rzeczy trwają, mieści się w zakresie naszych najbardziej elementarnych przeświadczeń. Przekonanie to jest jednak niejednorodne pod względem znaczeniowym, gdyż można w nim wydzielić dwa przeciwstawne wyobrażenia, które wprawdzie ze sobą współistnieją, ale jedno z nich najczęściej przesłania drugie. W znaczeniu pierwotnym, potoczno-zdroworozsądkowym, wyrażenie „trwać" znaczy „zachowywać całość", „nie ulegać zewnętrznym wpływom", „być niezmiennym", „pozostawać nienaruszonym". Kiedy mówimy, że coś przetrwało, mamy zazwyczaj na myśli fakt, że to coś — wbrew nie sprzyjającym warunkom zewnętrznym — ostało się w dobrym, nienaruszonym stanie. W tym sensie najczęściej posługujemy się terminem „trwać".

Ale słowo to posiada również pewien mniej widoczny odcień znaczeniowy, który ujawnia się wówczas, kiedy z pojęciem trwania rzeczy łączymy wyobrażenie wewnętrznego dynamizmu, ruchu i energii, jakie muszą rzeczy tej przysługiwać. Muszą dlatego, gdyż bez nich — narażona na zewnętrzne zakłócenia swej tożsamości — przetrwać by nie mogła. W tym znaczeniu pojęcie trwania kojarzy się z wyobrażeniem sił wewnętrznych, przeciwstawiających się wpływom otoczenia, z czymś zmiennym w sobie, dynamicznym i ukierunkowanym w czasie. Trwanie można w tym przypadku utożsamiać z czasem i wyobrażać sobie, iż jest ono ciągłym tworzeniem rzeczy nowych. Kiedy termin „trwanie" odnosimy wprost do czasu, wewnętrzny dynamizm rzeczy, które trwają, staje się bardziej widoczny. Zwrot „czas trwa" sugeruje bowiem nieprzerwane płynięcie, wywołujące nieuchronne przemiany.

Jeżeli jest prawdą, że już intuicja potoczna dopatruje się w pojęciu trwania dwu przeciwstawnych znaczeń, z których każde oddaje inny aspekt rzeczy, nie powinno dziwić, że filozofia niezgodność tę wyniosła do rangi głównego problemu. Grecka refleksja nad przyrodą rozpoczyna się od próby zrozumienia związku niezmiennej jedności świata z uformowaną w proces stawania się zmiennością. Chodzi w tej próbie o odpowiedź na pytanie, jak to się dzieje, że świat, mimo zachowywania swej tożsamości wewnętrznej oraz wiecznego trwania, nieustannie się zmienia i nigdy nie powtarza. Dwuznaczność trwania stanowi w tym zagadnieniu punkt wyjścia, ale jest też punktem dojścia. Okazuje się bowiem, że zmienność a zarazem stałość nie tylko przysługują światu jako całości, ale również ontologicznej zasadzie świata.

Pierwsi filozofowie przyrody musieli głęboko przeczuwać dwojaki charakter tej zasady.

U Anaksymandra jednoczący zmienność zjawisk *apeiron* nie jest żadnym z bezpośrednio poznawalnych żywiołów w rodzaju wody, powietrza, ziemi czy ognia. Gdyby był którymś z nich, musiałby podlegać prawu powszechnej transformacji elementów; stałby się zmienny i przypadkowy. Odróżnienie go od żywiołów byłoby niemożliwe. Swój wyróżniony charakter *apeiron* zyskuje poprzez to, że wykracza poza żywioły i wyjęty jest spod praw, jakie obowiązują w świecie zjawisk. Lecz choć jego absolutna trwałość ma tłumaczyć wieczne trwanie świata, niezmienność nie może mu przysługiwać w pełni. Z jednej strony jest arcysubtelnym ciałem, bezjakościowym i bezkresnym, wewnętrznie stabilnym. Ale z drugiej, jego statyczność musi być okresowo zakłócana, bo w przeciwnym razie nie można byłoby wytłumaczyć genetycznej zależności powstających światów od jednoczącej zasady.

Ten brak jednoznaczności w pojęciowym określeniu zasady ontologicznej został przez późniejszych filozofów greckich uznany za rezultat naiwnej wiary w prawdziwość doznań zmysłowych oraz nieumiejętności wzniesienia się na odpowiedni poziom abstrakcji. Zapoczątkowana przez Parmenidesa metafizyka radykalnie oddzieliła niezmienny byt od zjawiska ruchu, któremu odmówiła ontycznej realności. Platon zaś dokonał sprowadzenia rzeczy do wiecznych Idei. Polegało ono na rozłożeniu stawania na szereg nieruchomych momentów, z których każdy miał przedstawiać statyczny „widok" rzeczy, sięgający swoimi korzeniami świata wiecznej idealności. W kosmologii Platońskiej upływ czasu posiadał znaczenie negatywne. Twórca idealizmu obiektywnego był przekonany, że każdy nowy moment stawania oddala rzeczy od Idei oraz zbliża je ku metafizycznej pustce materii, która napełnia wszechświat wiecznym niepokojem. Stawanie było dla niego procesem degradacji, a czas — ledwie „ruchomym obrazem wieczności"[1]. Realne trwanie, fizyczność i czasowość świata zostały uznane za czynniki zakłócające logiczność istnienia.

[1] Platon: *Timaios*, 37 D.

Negatywne osądzenie znaczenia zmienności, jakie dokonało się w początkowym okresie rozwoju filozofii, nie zostało przezwyciężone nawet przez empirystycznie myślącego Arystotelesa. Świadczy o tym najpełniej jego fizyka, opisująca ruch przy pomocy kategorii „miejsc naturalnych". Miejsca te, jako cel każdej zmiany, są wyraźnym odpowiednikiem Platońskich Idei. Wprawdzie Stagiryta wiąże czas z ruchem (*czas* — pisze — jest to ilość ruchu ze względu na „przed" i „po"[2]), ale zmienność rzeczy nigdy nie przestaje być dla niego aktualizacją statycznej formy. Zgodnie z tą koncepcją realny upływ czasu jest dla zmiany nieistotny, ponieważ ruch daje się w pełni opisać w drodze wyszczególniania pewnych uprzywilejowanych momentów. To, co leży między nimi jest bez znaczenia.

Ale filozofia grecka miała tylko częściowy wpływ na utratę zainteresowania realnym trwaniem. Zasadniczej przemiany w jego pojmowaniu — przemiany pogłębiającej tendencję zapoczątkowaną przez Platona — dokonał Augustyn, a w ślad za nim cała filozofia nowożytna. Przemiana ta wiąże się z dokonywaną stopniowo subiektywizacją czasu oraz z radykalnym oddzieleniem czasu od trwania.

Skrupulatny historyk filozofii bez trudu wykaże, że pomysł wiązania czasu z umysłem nie był obcy już Grekom i że *Fizyka* Arystotelesa relacjonuje większość sporów, jakie starożytni na ten temat toczyli. Wydaje się, iż nawet sam Arystoteles miał spore wątpliwości co do tego, czy racje przemawiające za realistyczną koncepcją czasu, uznającą go za miarę ruchu, spoczynku i trwania bytu są wystarczająco silne. Z jednej strony — rozumował — czas jest jeden *i dla ziemi, i dla morza, i dla nieba*, ale z drugiej, skoro jest wielkością liczoną, zależeć musi od właściwości duszy, która dokonuje liczenia. *Jeśli (...) nic nie potrafi z natury liczyć prócz duszy i zdolności umysłowej duszy* — zauważał — *wobec tego nie może istnieć czas bez duszy, lecz tylko substrat czasu, czyli ruch*[3].

Żyjący w kilkaset lat później Augustyn na nieco innej drodze potwierdza wahania Stagiryty. Oto czas ma trzy dziedziny — przeszłość, teraźniejszość i przyszłość. Ale o żadnej z nich nie da się sensownie powiedzieć, że istnieją. Bo przeszłości już nie ma, przyszłości — jeszcze, a teraźniejszość kurczy się do rozmiarów punktu matematycznego pozbawionego trwania i rozciągłości. Jak wobec tego wytłumaczyć — zastanawia się Augustyn — iż potrafimy czas mierzyć, porównywać różne jego upływy, sensownie mówić o trwaniach długich i krótkich? Otóż należy umysłowi przypisać trzy funkcje: oczekiwanie, uwagę i pamięć. Przyszłość jest oczekiwaniem umysłu, przeszłość — tkwiącą w nim pamięcią przeszłości. *Czas teraźniejszy nie ma żadnej rozciągłości, bo istnieje tylko w samym momencie swego przemijania. Ale trwa skupienie umysłu, w którym to, co ma być, przebiega ku nieistnieniu*[4]. Augustyńska subiektywizacja czasu polega więc na przypisywaniu umysłowi trwania przy jednoczesnym odebraniu tej własności zewnętrznemu wobec jaźni światu. Tym samym czas traci swe znaczenie ontyczne. Przestaje być realnym składnikiem istotny rzeczy, czy nawet ich własnością. Jest pochodną psychologicznie rozumianych dyspozycji duszy.

Przykład Augustyna wskazuje pośrednio na jeszcze jedną dwuznaczność kryjącą się w pojęciu trwania. Trwanie może być uważane za realną siłę i ruch, za coś, co — jak u Anaksymandra — tworzy rzeczy nowe lub — jak u Platona — niszczy. W obydwu tych przypadkach trwanie posiada właściwy sobie wymiar metafizyczny, co upoważnia do nazywania go czasem twórczym, albo degradującym. Augustyn mianem trwania określa stabilną uwagę umysłu, umożliwiającą zestawianie

[2] Arystoteles: *Fizyka*, 219 b.
[3] Tamże, 223a.
[4] Augustyn: *Wyznania*, XI, 28.

kolejno po sobie następujących momentów i porównywanie ich wzajemnego oddalenia. Trwanie nie oznacza według niego żadnej siły czy ruchu, ale zdolność jaźni do postrzegania upływu czasu, który jest pewną projekcją umysłu. Augustyn podaje więc rację uzasadniającą niemożliwość utożsamienia trwania umysłu z czasem pojmowanym metafizycznie. Czas i trwanie przestają być w jego filozofii pojęciami synonimicznymi. A ma to swoje konsekwencje. W filozofii nowożytnej pojęcie trwania praktycznie znika ze słownictwa filozoficznego, a jeśli nawet ktoś przypadkowo posługuje się tym terminem, to ma najczęściej na myśli czas w rozumieniu fizyki Newtona. Mechanika klasyczna nadaje co prawda czasowi interpretację realistyczną, ale uznaje go za bierną substancję, niezależną od przestrzeni i materii, a także nie mającą wpływu na zmiany wewnętrznego charakteru rzeczy.

Filozoficznego uzasadnienia tej teorii dostarczyła *Krytyka czystego rozumu* Kanta. Kant wykazał, że obiektywna realność czasu, o której mówią fizycy jest złudzeniem. Postępując tak podpisywał się pod powszechnie panującą w filozofii pokartezjańskiej tendencją do wyprowadzania wszelkich treści poznawczych z podmiotu poznania. Główny swój wysiłek skupił jednak na wykazaniu absolutności czasu, przez co zbliżył się do Newtona. Mechanika Newtona uznawała czas za zmienną niezależną, tzn. ze pewną wielkość wymierną wstawianą do równań ruchu w celu znalezienia prędkości i przyspieszeń w dowolnej chwili przyszłości. Analogicznie postępował Kant, kiedy sprowadzał czas do czystej formy oglądu zmysłowego, apriorycznej, absolutnej i subiektywnej, będącej czymś zewnętrznym wobec wrażeń. Czas jest dla niego — tak jak w mechanice — prostym następstwem chwilowych momentów, porównywalnym do następstwa liczb, czyli podzielną wielkością matematyczną poddawaną operacjom rachunkowym.

Pojęcie trwania prawdopodobnie nigdy nie doczekałoby się należytej analizy filozoficznej, gdyby metodologii mechanistycznej, wypracowanej na terenie fizyki, nie przeniesiono do psychologii i psychologistycznie rozumianej teorii poznania. Mechanistyczne wyróżnianie w psychice elementów pierwotnych (tzw. *idei prostych* w sensie nadanym przez Locke'a), przypominające fizyczny podział materii na zamknięte w sobie atomy, prędzej czy później musiało wywołać protesty. Chociaż empirystyczna psychologia kojarzeniowa odniosła początkowo pewne sukcesy, pod koniec wieku dziewiętnastego nastąpił jej gwałtowny zastój. Kryzys ten okazał się jednak w dalszej perspektywie budujący. Dzięki niemu coraz powszechniejsze stawało się przekonanie, że psychika ludzka jest w swej wewnętrznej budowie zbyt skomplikowana i niejednorodna, aby można było jej funkcjonowanie ująć w ścisłe prawa, o jakich marzyli pozytywiści. Z różnych stron zaczęły się odzywać głosy krytyczne, ale najdalej idącego rozrachunku z myśleniem mechanistycznym dokonał Bergson.

Bergson był niewątpliwie pierwszym myślicielem, który z pojęcia trwania uczynił ośrodkową kategorię metafizyki. Jemu też zawdzięczamy pierwszą, wieloaspektową analizę treści tego terminu.

Wskazując na pojęcie trwania Bergson mówi często o intuicji trwania, która w jego przekonaniu nie jest ani czystym rozumem filozofii racjonalistycznej ani zwykłym poznaniem zmysłowym. Intuicja jest pewną specjalną władzą poznawczą, umożliwiającą uchwytywanie świadomości w czystym trwaniu, wolną od form poznania intelektualnego, bezinteresowną, dostarczającą wiedzy bezpośredniej i absolutnej. Jednakże intuicja trwania umyka ciągle naszej uwadze i jest wypierana poprzez wytworzone przez intelekt nawyki myślowe. Dlatego Bergson stara się ją wstępnie opisać w drodze naprowadzającej analizy pojęciowej. Choć z trwaniem rzeczywistym możemy mieć kontakt jedynie w bezpośrednim przeżyciu intuicyjnym, pojęcie trwania jest dla Bergsona również kategorią filozoficzną, która daje się opisowo lub metaforycznie wyrazić.

Wedle Bergsona trwaniem objęty jest cały wszechświat[5], ale bezpośrednio obcujemy z nim obserwując nasze stany świadomości. Lecz nie każda obserwacja tych stanów prowadzi do intuicji trwania. Świadomość jest bowiem z natury dwuaspektowa. Albo skupimy naszą uwagę na jej przedstawieniach statycznych albo dynamicznych. Do trwania realnego — twierdzi Bergson — możemy przybliżyć się tylko wówczas, kiedy uda się nam wniknąć w dynamizm postrzeganych obrazów. W przedstawieniach statycznych stany świadomości dane są w postaci sztywno odróżniających się od siebie elementów-jakości, przypominających atomarne „całostki" związane ze sobą w pewne „ja". Sztywne odgraniczenie jakości oznacza, że występują one obok siebie, tj. w jednorodnej przestrzeni oraz że łączą je tylko tzw. „prawa kojarzenia" w sensie nadanym przez Hume'a. Stany te istnieją również w jednorodnym czasie. Nie można jednak powiedzieć, że stają się w czasie, ponieważ ich zmiana polega jedynie na wymiennym występowaniu jednych i zastępowaniu ich przez inne, same w sobie niezmienne. W przedstawieniu statycznym czas i przestrzeń — analogicznie jak u Newtona — nie mają żadnego wpływu na przeżywane jakości. Nie ma również tworzenia się jakości bezwzględnie nowych; wszystkie stany są gotowe i dane od razu. Nowość jest tylko nową kombinacją elementów już wcześniej istniejących. Bergson utrzymuje, że przedstawienia statyczne zdecydowanie dominują w naszej świadomości, uniemożliwiając bezpośrednie obcowanie z realnym trwaniem. Odgradzają nas one od prawdziwej rzeczywistości, ponieważ ujmują wszystkie przeżycia w formy zapożyczone ze stworzonego przez intelekt świata przestrzennego. Mechanicyzm, który od czasów Kartezjusza zapanował w filozofii i nauce, wyrasta — zdaniem Bergsona — z bezkrytycznego zaufania, jakim intelekt obdarza statyczną stronę życia psychicznego.

Zupełnie innego obrazu dostarcza obserwacja stanów świadomości w ich aspekcie dynamicznym. Bergson wskazuje, iż dopiero tutaj stany te dane są w czystym trwaniu. W przedstawieniu dynamicznym nie tworzą one zespołu stałych, ułożonych obok siebie jakości, lecz stapiają się w jedną, prostą całość. Czyste trwanie jest następstwem przenikających się wzajemnie zmian jakościowych, które nie są wyraźnie ograniczone i nie dążą do uzewnętrzniania się. Tworzą ciągły strumień zmian pozbawiony jakichkolwiek jednorodnych składników, zaś przejście od jednych jakości do drugich polega na ciągłym przedłużaniu się tego samego stanu. W strumieniu świadomości nie ma żadnych zmian skokowych ani zastępowania czegoś, co było, przez coś, co się nagle pojawia i zostaje zastąpione przez element następny. Trwanie nie jest więc dla Bergsona chwilą, która zastępowana jest przez inną chwilę, ta zaś przez następną. Gdyby tak było, przeszłość nie mogłaby przedłużać się w aktualność — istniałaby zatem tylko teraźniejszość. *Trwanie* — pisze on — *jest to ciągły postęp przeszłości, który wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód*[6]. Na aktualną teraźniejszość nakłada się nieustannie przeszłość, która niezależnie od naszej woli i pamięci podąża za nami w każdej chwili życia. Znaczy to, że każdy stan aktualny przesiąknięty jest własną historią, czyli przeszłością stanów, które go poprzedziły. Przeszłość stanów nadaje każdemu aktualnemu przeżyciu niepowtarzalny charakter osobisty. Czyste trwanie jest zatem nieodwracalne, bo jeśli wszystkie stany obciążone są swoją przeszłością, to każdy z nich różni się od każdego stanu wcześniejszego choćby tym, że po nim następuje i jest od niego młodszy. Jest ono również nieprzewidzialne, ponieważ w swej indywidualności ogniskuje w każdej chwili wszystko to, co już było, z tym, co dodaje teraźniejszość. Trwanie

[5] Pogląd ten pojawia się w pełni dopiero w *Ewolucji twórczej*. Bergson przez całe życie pozostawał pod dużym wpływem Kanta i w pierwszych swoich pracach zawężał trwanie do stawania się stanów świadomości.

[6] H. Bergson: *Ewolucja twórcza*, Warszawa 1957, s. 18.

to rzeczywista przyczyna działająca — konkretny, bezpośrednio ujmowany postęp twórczy.

Nietrudno zauważyć, że teoria dwu aspektów świadomości Bergsona wyraźnie odzwierciedla dwuznaczność terminu „trwać", o której była mowa na początku. Dwuznaczność tę Bergson pozornie usuwa, ale czyni to kosztem zawężenia znaczenia trwania do jego aspektu dynamicznego. Trwaniem jest u niego tylko to, co będąc absolutną różnorodnością jakości podlega nieustannym przemianom wewnętrznym. Stałość, powtarzalność, jednorodna przestrzenność są obce trwaniu. Bergson starał się wykazać, że narzuca je intelekt kierujący się w swym działaniu skutecznością działań praktycznych.

Filozofia Bergsona spotkała się w swoim czasie z niezwykle szerokim odzewem, zarówno pozytywnym jak i zdecydowanie wrogim. Wiele zarzutów kierowanych przeciwko jej szczegółowym tezom wypływało z nieporozumień, ale zdarzały się również dyskusje owocne. Większość polemik, jakie z początkiem wieku rozgorzały wokół teorii *élan vital* obracało się wokół pytania, czy stałość, którą filozof francuski z pojęcia trwania usunął, należy na powrót mu przypisać i podjąć się innego wytłumaczenia jego genezy, czy też zgodzić się z rozstrzygnięciami, jakie padły w *Ewolucji twórczej*. Był to więc spór o to, jak szerokie granice należy zakreślić trwaniu.

Jednym z pierwszych krytyków Bergsona był Ingarden, który w swej dysertacji doktorskiej dowodził, że przy zupełnym usunięciu wszelkiej tożsamości i stałej formy *jest rzeczą niemożliwą oddać strukturę czystego trwania*, i że wobec tego *konieczne jest rozróżnienie między stale płynącą materialną zawartością świadomości i jej strukturą*[7]. Na początku lat dwudziestych podobną krytykę — choć wyrastającą z zupełnie innych przesłanek filozoficznych — przeprowadził w Anglii Whitehead. Dążył on do epistemologicznego uzgodnienia sensu podstawowych pojęć nowej fizyki z danymi bezpośredniego doświadczenia. Przez całe życie pozostawał pod dużym wpływem Bergsona, ale będąc przekonanym o obiektywnym charakterze wiedzy przyrodoznawczej odrzucał sugestię o deformującym wpływie poznania intelektualnego. Utrzymywał, że poznanie pojęciowe znajduje swe ostateczne ugruntowanie w procesie zmienności świata, który dla każdej abstrakcji stanowi oglądowy punkt wyjścia. Proces ów jest w metafizyce Whiteheada odpowiednikiem Bergsonowskiego trwania, ale obok elementów, które w nim wiecznie *płyną* (zdarzeń), zawiera składniki stale powtarzające się. Te stałe składniki są tzw. wiecznymi obiektami umiejscowionymi w strukturze zdarzeń i usprawiedliwiającymi prawomocność abstrakcji dokonywanych w nauce[8].

Chęć złagodzenia drastycznych jednostronności filozofii Bergsona była w latach dwudziestych charakterystyczną cechą niemal wszystkich twórczych z nią polemik. Znamienne, że myśl pierwszej połowy wieku dwudziestego w pełni uznała Bergsonowski postulat powrotu do przedpojęciowego konkretu. Trwanie rzeczywiste stało się wkrótce przedmiotem wnikliwej analizy tak różnych orientacji myślowych, jak fenomenologia, egzystencjalizm, radykalny empiryzm, konkretyzm, a nawet — choć w dalece ograniczonym sensie — neopozytywizm.

W jaki sposób pojęcie trwania można odnieść do zjawisk muzycznych? Możliwość takiego odniesienia istnieje dlatego, że każda kompozycja muzyczna, będąc bezpośrednio doświadczaną organizacją dźwięku rozgrywającego się w czasie, stanowi pewną postać trwania, które wygodnie jest nazwać trwaniem muzycznym. Formalnie rzecz biorąc, trwanie muzyczne można więc badać w taki sam sposób, jak

[7] R. Ingarden: *Intuicja i intelekt u H. Bergsona* (w:) *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963, s. 130 i n.

[8] A. N. Whitehead: *An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge*, Cambridge 1919, cz. II-IV; *The Concept of Nature*, Cambridge 1920, rozdz. IV.

trwanie realne, pamiętając jedynie, że jest ono tworem inwencji artystycznej i bez niej istnieć nie może. Zwłaszcza zaś wolno zapytać, czy wiążąca się z trwaniem realnym antynomia znaczeniowa, która jest źródłem problemów, jakie rozważa się w filozofii, znajduje w muzyce albo w procesie jej tworzenia jakieś odzwierciedlenie.

Podobieństw sugerowanych w tym pytaniu należałoby poszukiwać zarówno na płaszczyźnie rozważań ontologicznych, jak i estetycznych. Ontologicznych dlatego, że trwanie muzyczne jest bytem, którego specyfika winna dać się uchwycić poprzez zestawienie i porównanie go z trwaniem realnym, a ściślej — z jego ujęciami, jakie zostały wykształcone na terenie filozofii. Estetycznych stąd, że trwanie muzyczne może być — analogicznie jak trwanie realne — różnie rozumiane, zaś rozumienie to może mieć decydujący wpływ na kształtowanie procesu twórczego oraz na związane z nim odkrywanie nowych środków wyrazowych muzyki.

Nie jest chyba rzeczą przypadku, że Bergson, chcąc w obrazowy sposób oddać swą intuicję trwania, tak często odwoływał się do analogii muzycznych. Musiał widocznie widzieć w muzyce niezwykle plastyczny symbol trwania realnego. Porównując trwanie do przepływu melodii sugerował, że źródłem niesłychanego uroku, jaki muzyka wywiera, jest fakt, iż pozwala doświadczać trwanie w postaci wewnętrznego ruchu, który rodzi określoną treść dźwiękową. *Motyw muzyczny* — pisał — *najlepiej symbolizuje naturę jaźni, bo tak samo jak kolejno przepływające stany świadomości jest wielkością niewymierną, będącą stale jakby na ukończeniu, ale ustawicznie zmienianą poprzez dodawanie coraz to nowej nuty*[9]. Wielość tonów tworzących melodię i pamiętanych w każdym aktualnym momencie, dostarcza przeżycia zróżnicowanej wewnętrznie, dynamicznej jakości muzycznej, której nie można uchwycić w drodze składania oddzielnie ujętych dźwięków. Melodia, tak jak czyste trwanie, jest wzajemnym przenikaniem się stanów minionych i teraźniejszych — następstwem, które nie posiada wyraźnie wyodrębnionych części, ścisłą organizacją dźwięków, dających się rozdzielić jedynie w przestrzeni abstrakcyjnej, czyli w zapisie nutowym.

Przyrównywanie trwania realnego do trwania melodii na pewno jest trafne, ale nie prowadzi do uchwycenia zjawisk muzycznych w całej ich pełni. To prawda, że melodia nieustannie się zmienia w trakcie swego trwania, będąc niezwykle dynamicznym składnikiem kompozycji. Są jednak utwory, w których kompozytor świadomie rezygnuje z wysuwania na plan pierwszy czynnika melodycznego. Rozwój nowej muzyki dowiódł, iż właściwie każdy składnik tworzywa dźwiękowego może być uznany za czynnik dominujący w kompozycji. Nie ma więc potrzeby preferowania melodii, kiedy zestawia się ze sobą trwanie realne z trwaniem muzycznym. Chociaż w wielu utworach tradycyjnych prymat melodyki znajdował swe uzasadnienie w odwiecznych kanonach estetycznych to z chwilą ich odrzucenia stało się oczywiste, że wybór składnika dominującego, czy też zrównanie znaczenia wszystkich składników tworzywa, jest w kompozycji kwestią decyzji kompozytora. Melodia, rytm, harmonia, barwa, dynamika, głośność, artykulacja, wysokości dźwięków oraz długość ich trwania — wszystkie te parametry tworzywa są w muzyce zmienne i dynamiczne; wszystkie zatem mieszczą się w szeroko rozumianym pojęciu trwania muzycznego. Każdy z nich oddzielnie i wszystkie razem mogą być uznane za symbol trwania realnego.

Ograniczona przydatność przytoczonych sugestii Bergsona ujawnia się także wówczas, kiedy stawiamy problem tożsamości dzieła muzycznego. Język Bergsona pozwala dość trafnie opisać wewnętrzny dynamizm muzyki, ale pomija wszystkie stałe wyznaczniki, bez których utwór istnieć nie może. Tymczasem każda kompozycja jest tworem do

[9] H. Bergson: *O bezpośrednich danych świadomości*, Warszawa 1913, s. 74.

pewnego stopnia ustalonym, a przynajmniej ogólnie zaplanowanym. Zewnętrznym przejawem tego stanu rzeczy jest istnienie zapisów nutowych, w których przebieg zdarzeń dźwiękowych jest mniej lub bardziej sztywno przewidziany. Można oczywiście powiedzieć, że nuty w ogóle nie są muzyką, a co najwyżej statycznym obrazem rzeczywistego trwania muzycznego. Argument taki nie jest jednak przekonujący, gdyż wskazywany problem nie daje się sprowadzić do pytania, czy zapis nutowy jest organicznym składnikiem bezpośrednio wykonywanego utworu. Na pewno nie jest, ale to nie oznacza, że utwór muzyczny pozbawiony jest wszelkich stałych ograniczeń. Brak takich ograniczeń uzasadniałby dopatrywanie się w nim wiernego obrazu Bergsonowskiego trwania. Ale pozostaje faktem, że ograniczenia takie zawsze istniały. Były one zazwyczaj wiązane nie tyle z konkretnym przebiegiem dźwiękowym kompozycji — ten mógł być wprawdzie ściśle zapisywany, ale też zmieniany lub nawet improwizowany — co z formą oraz akceptowanym w danym momencie historycznym systemem tonalnym, który znajdował swój bezpośredni wyraz w notacji.

Stałe wyznaczniki utworów muzycznych nabrały szczególnie doniosłego znaczenia w muzyce epoki klasycyzmu i romantyzmu. Zamknięta forma muzyczna do końca wieku dziewiętnastego uważana była za schematyczną konstrukcję architektoniczną, dającą się pomyśleć niezależnie od jej konkretnej realizacji. Przypominała niezmienny wzorzec, który za każdym razem wypełniany był skomponowaną treścią muzyczną. Wzorzec ów stanowił integralny składnik bytowy kompozycji — poza nim żadna muzyka istnieć nie mogła. Podobną rolę spełniał, uchodzący powszechnie za „naturalny", system dur-moll. System ten, nadając specjalne znaczenie subdominancie, dominancie i tonice, dostarczał zasady tworzenia podstawowych napięć akordowych w utworze. Utwór respektujący tę zasadę utkany być musiał z siatki wielorakich zależności harmonicznych i dźwiękowych, obracających się wokół centrum tonalnego. Umiejętność utrzymania się w tej samej tonacji oraz konieczność wypowiadania się w określonych formach muzycznych wyznaczały podstawowe wymogi dobrej kompozycji. Forma oraz system dur-moll były więc obok zmiennej treści muzycznej równorzędnymi składnikami dzieła muzycznego.

Charakterystyczne dla muzyki klasycznej oddzielenie formy od konkretnie realizowanej akcji dźwiękowej nasuwa skojarzenia z krytykowanym przez Bergsona — a później przez Whiteheada[10] — oderwaniem abstrakcyjnego czasu nauki od bezpośrednio doświadczanego trwania świadomości. Mamy tutaj do czynienia ze zjawiskami analogicznymi: tak jak fizyka mechanistyczna konstruuje czas, którego nie można uzgodnić z niejednorodnym czasem psychologicznym, tak samo architektonicznie rozumiana forma nie daje się wpleść w konkretny przebieg narracji muzycznej. Stoi ona ponad realnym trwaniem utworu, wyznaczając jedynie ogólne ramy, w które jest on wpisywany. Aby sens kompozycji mógł być uchwytny, forma musi być pomyślana wcześniej; już przed rozpoczęciem słuchania trzeba wiedzieć, jaką ideę wyrażają np. w cyklu sonatowym poszczególne jego części, po co przeciwstawia się sobie tematy, czemu służy kadencja itp. Rozumienie muzyki klasycznej wymaga uprzedniej znajomości teorii formy, a jej percepcja nigdy nie może się przekształcić w pełną kontemplację.

Niedogodność ta stała się na początku naszego stulecia punktem wyjścia w poszukiwaniu całkowicie nowego kształtu formy muzycznej. Do głosu doszły oczywiście także inne czynniki. Rozwój muzyki romantycznej wraz z towarzyszącym mu rozkładem tradycyjnego systemu tonalnego doprowadziły z końcem wieku dziewiętnastego do zupełnego rozmycia klasycznych zasad budowy utworu. Dawna forma-wzorzec została całkowicie podporządkowana subiektywnym treściom

[10] *The Concept of Nature*, rozdz. II.

programowym, które zgodnie z wolą kompozytora podkładano pod tworzone dzieła. Straciła tym samym swe samoistne znaczenie, jakie niegdyś miała, a jej status stał się niejasny. Niby ciągle tkwiła ponad realną treścią dźwiękową, nadając jej kształt i wyraz, ale w rzeczywistości zmuszona została do służenia przekazowi subiektywnych uczuć twórcy. Analogiczne przemiany spotkały tradycyjny system tonalny. W *Tristanie i Izoldzie* Ryszarda Wagnera chromatyka kroków dźwiękowych oraz mnożenie napięć dysonansowych stały się podstawowymi środkami języka muzycznego, co niemal zupełnie zlikwidowało poczucie tonacji. Narastająca powoli świadomość zbędności tradycyjnie rozumianej formy i harmonii wywołała w rozwoju muzyki końca wieku dziewiętnastego i początku dwudziestego ostry kryzys. Procesowi temu towarzyszyło jednak coraz śmielsze w kręgach ówczesnej awangardy opowiadanie się za ideą wplatania formy w sam proces ustalania się muzyki.

Hasło zarzucania formy zamkniętej na rzecz otwartej było pierwszym symptomem narodzin całkowicie nowego pojmowania muzyki. Natrafiamy tutaj na istotną zbieżność z tendencjami, jakie mniej więcej w tym samym czasie pojawiły się w filozofii. Opanowana przez pozytywizm i neokantyzm myśl końca wieku dziewiętnastego również przeżywała kryzys. Toteż kontynuatorzy filozofii Bergsona, zwłaszcza fenomenolodzy, głosili dążenie do przywrócenia autentycznego kontaktu z realnym światem, odsłonięcia pierwotnych danych świadomości, zniwelowania sztucznych podziałów na bezpośrednio poznawalne przejawy życia i nieuzasadnione konstrukcje intelektu. Filozofowie na różne sposoby negowali wartość oderwanych od doświadczenia systemów, kierując swój wysiłek na odnalezienie pierwotnej jedności natury i kultury. Podobnie twórcy nowej muzyki stanęli przed koniecznością zarzucenia klasycznego rozdziału treści od formy. Jakość ich dokonań artystycznych w poważnym stopniu uzależniona została od umiejętności wypracowania zasady, pozwalającej dokonywać organicznego wyprowadzania formy z odpowiednio dobranego tworzywa dźwiękowego. Muzyka dwudziestego wieku nie wyzbyła się zatem stałych wyznaczników określających jej istotę, chociaż zdecydowanie odrzuciła wyznaczniki stare.

Ponieważ ustanawiane formy stało się integralną częścią procesu twórczego, sytuacja ta wyzwoliła nie znane wcześniej możliwości kształtowania nowatorskich technik kompozytorskich, które bezpośrednio określały typ ekspresji i estetyki powstających utworów. Pierwszym, niezwykle znamiennym przykładem tego zjawiska była twórczość Debussy'ego. Debussy gwałtownie przeciwstawił się wpływom romantycznej muzyki niemieckiej, która pod postacią wagneryzmu zdominowała pod koniec wieku dziewiętnastego twórczość kompozytorów francuskich. Był to w istocie sprzeciw wobec maniery rozwijania akcji muzycznej w oparciu o nieustanne repryzy identycznych motywów, służących wyrażaniu subiektywnych przeżyć. W ocenie Debussy'ego Wagnerowskie leitmotywy zostały obciążone zbyt jednoznaczną symboliką semantyczną, uniemożliwiającą przekaz niewyrażalnych w mowie treści muzycznych. *Wmawiać* — twierdził w jednej ze swych wypowiedzi — *że dane następstwo akordów ma przedstawiać pewne uczucie, a znów jakaś fraza którąś postać — to przecież dość osobliwa zabawa w antropometrię*[11]. Ideałem estetycznym była dla twórcy *Popołudnia fauna* muzyka *rzeczywiście wyzbyta motywów, a raczej zbudowana z jednego ciągłego motywu, którego toku nic nie przerwie, i który się nigdy nie powtórzy* (...). *To, co bym chciał zrobić* — wyznawał — *to coś najbardziej rozproszonego, zróżnicowanego, wyzbytego związków, nieuchwytnego, coś nieorganicznego, a jednak w istocie zorganizowanego* (...),

[11] Podaję za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 105; pierwotnie opublikowane w „Revue Blanche" 15 V 1901.

prawdziwy tłum ludzki, gdzie każdy głos jest swobodny i gdzie wszystkie pospołu stwarzają wrażenie i ruch całości[12]. Rozbijając klasyczną formę, Debussy pragnął stworzyć w swej muzyce wizję nieodwracalnego postępu zdarzeń wolnego od patetycznej emfazy, utkanego z szeregu dysonansowych plam dźwiękowych. Forma, jaką miał na myśli, mogła być ustanawiana jedynie w trakcie komponowania. Jej głównym przesłaniem stało się symboliczne wyrażanie prawdy obiektywnej, wykrywanie *utajonego związku między naturą a wyobraźnią*[13].

Poglądy estetyczne Debussy'ego są bardzo bliskie koncepcji organizowania przestrzeni dźwiękowej na wzór Bergsonowskiego postępu twórczego. W zestawieniu z tradycją romantyczną są wynikiem zupełnie nowego podejścia do zagadnienia trwania w utworze muzycznym. Nowatorstwo to przejawia się nade wszystko w trosce kompozytora o organiczne wtopienie wszystkich ustalonych elementów klasycznej formy w jednokierunkowy nurt narracji muzycznej. Oddaniu wrażenia postępu twórczego służy w muzyce Debussy'ego dalece wyzwolona ze związków tonalnych autonomia dźwiękowa, a także asocjacyjne kształtowanie harmonii. Urzeczywistnienie tej obiektywistycznej estetyki dokonało się również dzięki unikaniu mnożenia spięć chromatycznych, bazowaniu na skali całotonowej i pentatonice, częstym posługiwaniu się arabeską i orientalną meliką, zacieraniu konturu melodii na rzecz autonomicznych brzmień akordowych, stosowaniu niezwykle oszczędnej i przejrzystej instrumentacji w orkiestrze.

Twórczość Debussy'ego jest chyba najdobitniejszym przykładem wpływu, jaki na odkrycie nowych środków wyrazu może mieć wyznawana koncepcja trwania muzycznego. Wypowiedzi kompozytora wskazują, że koncepcja ta najbliższa jest teorii trwania Bergsona. Ale kiedy na rozwój muzyki początku dwudziestego wieku spojrzymy z szerszej perspektywy historycznej, stanie się jasnym, że rewolucyjne osiągnięcia twórcy *Morza* stapiają się w jedno ze zdobyczami, które inni muzycy wypracowali w odmienny sposób, z dala od twórczych impulsów, jakich mogła dostarczać intelektualna atmosfera ówczesnej Francji. Obok Debussy'ego nadrzędność tradycyjnej harmonii negują jednocześnie Aleksander Skriabin i Arnold Schönberg. Skriabin, w całkowitym przeciwieństwie do Debussy'ego, wyznaje estetykę subiektywistyczną. Podnosi dlatego znaczenie chromatyki, mnoży komplikacje fakturalne, unika przejrzystego opisu oraz dąży do wywołania wstrząsu. Schönberg z kolei, nie przestając być ekspresjonistą, lubuje się w intelektualnych spekulacjach nad naturą dźwięku, z których wyprowadza podstawowe zasady dodekafonii[14]. Obaj jednak, podobnie jak Debussy, dochodzą w końcu — jak to określił Schönberg — do całkowitej emancypacji dysonansu: dysonans uznany zostanie odtąd za podstawową kategorię strukturalną nowoczesnej kompozycji.

Doniosłość nowego podejścia do zagadnienia wewnętrznej struktury trwania muzycznego ze szczególną siłą dało o sobie znać w praktyce kompozytorskiej szkoły wiedeńskich ekspresjonistów[15]. Dodekafonia Schönberga, dzięki wprowadzeniu nakazu równorzędnego traktowania wszystkich dwunastu dźwięków skali oraz zastąpieniu ich hierarchii porządkiem następstw, stała się najbardziej radykalną metodą zespalania myślowo skonstruowanej formy z bezpośrednim dokonywaniem się poszczególnych zdarzeń dźwiękowych. Elementarnym składnikiem tej

[12] Tamże, s. 107 i 108. Fragment pierwszej wypowiedzi opublikowany został w pracy A. Fontainasa *Mes souvenirs du symbolisme*, Paris 1928, s. 92. Fragment drugiej jest urywkiem rozmowy Debussy'ego z P. Lalo przeprowadzonej około roku 1911 i opublikowanej w książce L. Vallasa *Debussy et son tems*, Paris 1958, s. 364.

[13] Tamże, s. 100. Jest to fragment oświadczenia Debussy'ego złożonego na ręce G. Rocou w kwietniu 1902 roku w związku z wystawieniem *Peleasa i Melizandy*; „Comoedia" 17 X 1920.

[14] Por. A. Schönberg: *Pisma wybrane* (w:) L. Rognoni, *Wiedeńska szkoła muzyczna*. Kraków 1978, aneks I.

[15] Szkołę tę tworzyli A. Schönberg, A. Webern i A. Berg.

formy jest seria, która określając uszeregowanie wszystkich dźwięków skali, pełni zarazem rolę pierwotnego klucza poddawanego przez kompozytora odpowiednim transpozycjom. W aspekcie twórczym rola serii stała się pierwszoplanowa, gdyż jej dominację można było rozciągać na wszystkie parametry określające trwanie dźwiękowe. Schönberg posługiwał się tylko seriami interwałowymi, tzn. porządkował jedynie odległości dźwiękowe, ale już jego uczeń Anton Webern, a po nim Olivier Messiaen, dążąc do maksymalnego zróżnicowania kolejnych brzmień, stosowali pełną serializację materiału dźwiękowego. Serializacja ta polegała na wprowadzeniu oddzielnych ciągów wartości rytmicznych i dynamicznych, a nawet serii barw, które następnie przyporządkowywano serii wysokości. Messiaen operował ponadto specjalnie skonstruowanymi skalami muzycznymi — tzw. *modes* — otrzymywanymi z podziału skali chromatycznej na równe części. Dzięki wszystkim tym zabiegom technicznym forma została wpleciona w cały materiał dźwiękowy, co uczyniło ją zdolną do determinowania przebiegu kompozycji w najdrobniejszych szczegółach.

Zasada pełnej serializacji tworzywa jaskrawo uwidacznia intelektualizm leżący u podstaw odkrycia Schönberga. U Debussy'ego i Skriabina porządek dźwiękowy jest wyrazem intuicyjnego wyczucia zasad tworzenia trwania muzycznego. Dodekafonia wyrasta natomiast z przekonania o możliwości zracjonalizowania procesu twórczego, tj. znalezienia skutecznej metody pozwalającej wprowadzać taki ład dźwiękowy, który jest wolny od niepożądanych współbrzmień i powtórzeń. Nie znaczy to oczywiście, że stosowanie techniki dodekafonicznej musiało prowadzić do automatyzacji procesu twórczego; wybór serii oraz reguł jej przetwarzania nie był przecież w żaden sposób narzucony. Podlegać mógł subiektywnym ocenom smaku i wchodzić w zakres szeroko rozumianej inwencji artystycznej.

Sedno racjonalizmu muzycznego Schönberga nie tkwi bynajmniej w chęci odkrycia jakichś obiektywnych praw muzyki, lecz w dążeniu do metodycznej eliminacji przypadku. Dodekafoniści pragnęli totalnej władzy nad trwaniem muzycznym. Fakt ten zdaje się tłumaczyć, dlaczego serializm jest techniką, po którą najczęściej sięgali ekspresjoniści. Ktoś, kto pragnie wyrażać w muzyce swe subiektywne przeżycia, winien ją traktować jako środek, którym jest w stanie swobodnie dysponować. Winien umieć nie dopuścić do pojawiania się nie zaplanowanych zdarzeń dźwiękowych, które mogłyby rodzić tradycyjne skojarzenia muzyczne i w następstwie fałszować odbiór prawdziwych intencji kompozytora. Ścisła dyscyplina dźwiękowa okazuje się być sprzymierzeńcem swobodnego wyrażania ekspresji.

Jeśli Debussy daje w swej muzyce wyraz intuicyjnego przeżycia trwania, a dodekafoniści dążą do jego racjonalizacji podyktowanej względami ekspresji, to aleatoryzm Johna Cage'a zdaje się całkowicie pomijać problem władzy poznawczej zdolnej transponować trwanie realne na trwanie muzyczne. W estetyce Cage'a nie istnieje problem takiej transpozycji, ponieważ trwanie realne utożsamia on z dowolnie rozgrywającą się wokół słuchacza akcją dźwiękową. Aby powstała muzyka nie jest potrzebny ani intuicyjny ani intelektualny wgląd w trwanie realne, gdyż powstające w każdej chwili dźwięki całkowicie zlewają się z bieżącymi zdarzeniami, w jakich aktualnie uczestniczymy. Skrajność stanowiska Cage'a dobitnie ilustruje słynny jego utwór fortepianowy zatytułowany *4' 33"*, będący kompozycją trzyczęściową, której się nie gra. Wykonawca zasiada do fortepianu i przez czas określony w tytule nie wydobywa z instrumentu ani jednego dźwięku. Sala chłonie przypadkowe szmery i odgłosy, jakie sama wytwarza. Muzyka jest tym, co się aktualnie wydarza. Inne utwory Cage'a są w większym stopniu „skomponowane", ale w każdym z nich ingerencja kompozytora jest ledwie widoczna. Ogranicza się ona najczęściej do określenia rodzaju materiału dźwiękowego, ogólnego przebiegu utworu

(bez wyszczególniania kolejności części) oraz odpowiednio obliczonego czasu jego trwania.

Wydawać się może, iż Cage zmierza do całkowitego rozbicia wszelkich składników formalnych utworu. W rzeczywistości jednak chodzi mu tylko o usunięcie z muzyki wszystkich wtrętów konstrukcyjnych wynajdywanych w abstrakcji od konkretnie zachodzących zdarzeń dźwiękowych. Dodekafonia maksymalnie potęguje znaczenie stałych wyznaczników przebiegu narracji muzycznej; aleatoryzm — przypisując przypadkowi moc kształtowania piękna oraz nie dającej się w swym bogactwie przewidzieć formy — sprowadza je do niezbędnego minimum; eliminuje formę sztucznie ustanawianą w imię formy spontanicznie tworzonej w trakcie wykonywania muzyki.

Estetyka Cage'a jest wynikiem wyciągnięcia ostatecznych konsekwencji z odkrytego przez Schönberga faktu, iż w nowoczesnej kompozycji nie istnieje żadna logika dźwiękowa związana z samym materiałem. Logika ta musi być w każdym utworze wytworzona przez samego kompozytora. Dlatego Cage, radykalizując to stwierdzenie, może powiedzieć, że ostateczny kształt kompozycji winien być rezultatem całkowicie spontanicznego procesu twórczego.

Stanowisko takie jest z punktu widzenia tradycyjnej estetyki muzycznej anarchistyczne. Posiada ono swój ciekawy odpowiednik w anarchistycznym nurcie współczesnej filozofii nauki, który m. in. głosi, że nie można znaleźć zasady pozwalającej w zbiorze dowolnie utworzonych interpretacji danych faktów empirycznych wskazać interpretacje „prawdziwie naukowe". U podstaw tego poglądu leży przekonanie, że fakty naukowe występują zawsze w otoczce jakichś teorii, ale teorie te nie dają się z nich indukcyjnie wyprowadzić. Anarchizm w metodologii powstaje w rezultacie wyciągnięcia ostatecznych konsekwencji z powyższej tezy. Skoro bowiem wszystkie fakty, posiadające w nauce jakieś znaczenie, muszą być ujęte w ramy jakichś teorii, które z nich wprost nie wynikają, to każda próba ich wyjaśnienia musi być brana pod uwagę. Analogicznie rozumuje Cage. Ponieważ materiał dźwiękowy ma sens muzyczny tylko wówczas, kiedy zostanie poddany odpowiednim zabiegom kompozycyjnym, a wiadomo, że zabiegi te nie mogą wprost wypływać z niego samego, gdyż jest on pozbawiony immanentnie przysługującej mu logiki dźwiękowej — należy dopuścić wszelkie możliwe sposoby jego organizowania, w szczególności te, które w proces twórczy włączają działanie przypadku.

Związki trwania realnego z trwaniem muzycznym można również rozważać w aspekcie ich ciągłości wewnętrznej. Dla Bergsona trwanie realne jest ciągłe. Ale czy musi być takim trwanie muzyczne? Być może istnieją względy natury estetycznej, uzasadniające celowość rozbicia stawania się utworu na pojedyncze punkty-momenty. Względy takie odkrył Webern. Temperament artystyczny najbardziej radykalnego ucznia Schönberga od początku cechowało upodobanie do komponowania niezwykle krótkich, aforystycznie zamkniętych w sobie utworów, które na przestrzeni niewielu taktów potrafiły zawrzeć bogate treści emocjonalno-wyrazowe. Z preferowania takiego stylu narodziło się zainteresowanie każdym dźwiękiem z osobna a także jego relacjami do pozostałej części tworzywa. Celem kompozycji Weberna stało się dlatego możliwe bogate wykorzystanie wszystkich treści wyrazowych, kryjących się w pojedynczych, punktowo traktowanych dźwiękach oraz w ich konstelacjach grupowych rozpatrywanych w odniesieniu do innych podobnych grup. Realizując to zamierzenie Webern dokonał maksymalnego rozproszenia materii dźwiękowej na oddzielne, relacyjnie ujęte cząstki dźwiękowe, które następnie organizował w ściśle zaplanowane całości wyższego rzędu. Powstała w ten sposób muzyka cechuje się swoistym liryzmem i pięknem, całkowicie odmiennym od wyrazu tradycyjnego, bazującego na utartych zasadach kształtowania melodyki, harmonii i rytmu.

Punktualistyczny konstruktywizm Weberna do złudzenia przypomina dokonane przez Whiteheada rozbicie trwania Bergsona na wzajemnie urelacjonowane zdarzenia zawierające wieczne obiekty. Badając relacje między zdarzeniami Whitehead starał się wyprowadzić z nich podstawowe pojęcia nauk ścisłych. Analogicznie postępował Webern. Manipulując poszczególnymi parametrami tworzywa dźwiękowego dążył do nadania rytmowi wydarzeń muzycznych pożądanego kształtu artystycznego.

Dodekafonia, aleatoryzm i punktualizm są zjawiskami, które w chwili obecnej zaliczane są do klasycznych już osiągnięć twórczych naszego stulecia. Współczesne oblicze muzyki, zwłaszcza muzyki ostatnich trzydziestu paru lat, jest zbyt bogate stylistycznie, aby można je było poddać jakiejś wyczerpującej klasyfikacji pojęciowej. Bezkrytyczne stosowanie sztywnych schematów wyjaśniania na ogół nie ułatwia rozumienia nowych kierunków w sztuce i choćby z tego względu kategoria trwania nie może mieć tutaj zastosowania uniwersalnego. Lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte przyniosły eksperymenty, które w wielu wypadkach całkowicie wykroczyły poza dotychczasowe pojmowanie muzyki. Dzięki paru radykalnym nowatorom odrzucono pojęcie skali i tradycyjnego sposobu notacji muzycznej, niepomiernie rozszerzono zakres dopuszczalnych brzmień, zmatematyzowano proces twórczy, a nawet — jak w przypadku muzyki elektronicznej — zupełnie zrezygnowano z wykonawcy. Jest rzeczą zrozumiałą, że dla dokonania właściwej interpretacji wszystkich tych złożonych procesów pojęcie trwania nie może wystarczać. Z drugiej jednak strony upływ czasu wykazał, że zapoczątkowane w szkole wiedeńskiej myślenie serialne oraz niebywała bezkompromisowość pomysłów Cage'a określiły dwa przeciwstawne paradygmaty twórcze, między które została wtłoczona niemal cała muzyka drugiej połowy wieku. Dylemat: „logiczna koncepcja czy twórczość spontaniczna?" jest obecnie problemem, z którym musi się uporać każdy nowocześnie myślący kompozytor. Nieusuwalność tego problemu sprawia, że związek muzyki z trwaniem nabiera dodatkowego znaczenia i jeszcze mocniej uwypukla jego ontologiczny sens.

Janusz Jusiak

plastyka

JOLANTA CIESIELSKA

Cyrk, sztuka i rzeczywistość

Cyrk kojarzy nam się zwykle z barwnym, podniecającym, pełnym magii i czarów widowiskiem. Widzów przyciąga do niego egzotyka, niecodzienność sytuacji, twarzy, strojów, możliwość podziwiania wirtuozerii ciała ludzkiego w popisach akrobatów, żonglerów, woltyżerów i zwierzęcego w tresurze, ponadto elementy napięcia, grozy związane z występami linoskoczków, trapezistów, treserów dzikich zwierząt, połykaczy ognia, mieczy, rzucających nożami w żywy obiekt itd. Odbiór upraszcza łatwo przyswajalny język widowiska cyrkowego, znoszący zarówno wśród publiczności, jak i aktorów przedziały wieku, pochodzenia, narodowości, odwołujący się jedynie do naszej percepcji audiowizualnej i w tym podobny do innych sztuk, takich jak teatr czy film, a nawet przewyższający je pod względem uniwersalności z uwagi na swój internacjonalny charakter. Dodajmy jeszcze, że żadna ze sztuk pokrewnych, ani komedia dell'arte, ani pantomima czy kabaret nie dorównały nigdy dynamice sensacyjnych przedstawień cyrkowych, rozmachowi i pomysłowości numerów, w których łączyły się odwieczne modele odwagi z doskonałością ciała i jego estetyką. Trudno się zatem dziwić, że cyrk był zawsze przedmiotem zainteresowania twórców innych dziedzin sztuki. Z tych spotkań zrodziło się wiele dzieł literackich, plastycznych, filmowych, niejednokrotnie stojących na najwyższym poziomie artystycznym. Interesują mnie tutaj dzieła związane z powstaniem i rozwojem cyrku nowożytnego jako instytucji, w okresie od końca XVIII wieku, poprzez wzmożone zainteresowanie cyrkiem w drugiej połowie XIX stulecia, do lat pięćdziesiątych naszego wieku.

W dziełach posługujących się motywem cyrku dają się wyróżnić trzy paradygmaty interpretacyjne, związane z kolejnymi warstwami sensów w nim zawartych. W pierwszym artysta występuje w roli obserwatora, kładącego nacisk na dokumentalne ujęcie widowiska cyrkowego jako całości. Daje to w rezultacie obrazy przedstawiające znane gwiazdy areny, bądź w formie ujęć portretowych, bądź scen z konkretnych, wykonywanych przez nich popisów. Mam tu na myśli portret komika Grimaldiego Antoine'a Watteau, ryciny Carola Verneta z cyrku Franconich, fascynujące dociekliwym studium ruchu obrazy impresjonistów Renoira *Clown*, Degasa *Miss Lola w cyrku Fernando*, Lautreca *W cyrku Fernando*, postimpresjonisty Seurata *Cyrk* czy doskonały obraz Jamesa Tissota *Cyrk amatorów*, a także liczne portrety clownów, wykonywane m. in. przez Henri Toulouse-Lautreca, Maurice'a Utrilla, Ericha Heckla i innych. Do tej samej grupy należą bardziej lub mniej uogólnione impresje na tematy cyrkowe, bez możliwej do ustalenia konkretyzacji czasoprzestrzennej: obrazy Fernanda Legera *Treserka ptaków* i *Żongler*, Roaula Dufy *Koń cyrkowy*, Maxa Jacoba *W cyrku*, collages Matisse'a z serii *Jazz*, litografie, akwaforty i drzeworyty Georga Rouaulta z serii *Le Cirque Forain*, *Le Cirque*, *Le Cirque de l'Etoile Filante*, także liczne obrazy Tymona Niesiołowskiego *Cyrkowiec*, *Ćwiczenia cyrkowe*, *Przed cyrkiem* i wiele innych.

Aby przybliżyć czytelnikowi drugi sposób interpretacji tematu cyrkowego proponuję zmianę postawy — podobną do tej jaką musieli przybrać wymienieni niżej artyści — z zadowolonego widza konsumującego biernie (co nie wyklucza dobrej zabawy!) widowisko dziejące się na jego oczach, w przyjaciela cyganerii, wnikliwego obserwatora typów ludzkich, wrażliwego na los bliźnich, ciekawego ich życia, problemów i obyczajów. Wyobraźmy sobie teraz przedmiot naszej rozrywki, postać komika, kuglarza pozbawiony kontekstu sytuacyjnego, który czynił go postacią komiczną. Gasną światła rampy, ktoś zamiata arenę, ktoś inny zbiera rekwizyty, clowni zdejmują wielkie buty i nosy, wycierają szminkę z ust, woltyżerka biegnie nakarmić zapłakane dziecko. Oto mamy przed sobą prawdziwych ludzi z prawdziwym wnętrzem, z życiem często tragicznym i powikłanym, z problemami bliskimi każdemu z nas, z jego samotnością, poczuciem odrębności, alienacji. Pragnienie przedstawienia ich ethosu, ich zmagań z losem, przeznaczeniem, ich smutków i radości było głównym powodem, dla którego podjęli ten temat Honore Daumier, Henri Toulouse-Lautrec, Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Rouault.

Nie przypadkiem zestawiłam tu nazwiska pięciu, wielkich artystów związanych ze sztuką francuską (choć listę tę poszerzyć można o Niemców Ericha Heckla, Otto Gribla, Maxa Beckmana, Czecha Franciszka Tichego, Polaka Tymona Niesiołowskiego), na gruncie której zrodziły się najpełniejsze interpretacje motywu w jego podmiotowej, subiektywistycznej warstwie. Istnieje bowiem wspólny mianownik łączący wszystkich tych artystów — postawa romantyczna, tak bliska polskiej duchowości, polskiemu odczuwaniu rzeczywistości. Mam tu na myśli „romantyzm" nie tylko w znaczeniu stałej dążności artystycznej, która przeciwstawia się kategorii klasyczności, charakteryzującej romantyków, neoromantyków, symbolistów, modernistów, ekspresjonistów czy nadrealistów, ale w znaczeniu postawy scharakteryzowanej przez Wiesława Juszczaka: *Romantyka obchodzi przede wszystkim ludzkie wnętrze, psychika traktowana jako układ zmienny, dynamiczny, nieuchwytny: wewnętrznie skócony, słaby, samotny człowiek pozostawiony zostaje wobec tajemniczych sił, wobec dwóch nieskończoności — tej, która go otacza i tej, która w nim samym się rozwiera. Charakterystyczny więc dla tej postawy obraz świata — to nie zracjonalizowany, ujęty w rygory logiczne, zbadany i harmonijny, ale napiętnowany ludzkim cierpieniem, pełen sprzeczności i tajemnic obraz świata kreowanego jakby na nowo, na ludzką miarę, według subiektywnej miary, wtórującego wzruszeniem i przez wzruszenia zdeformowanego.* Artystów podejmujących w ten sposób temat cyrku cechuje osobisty stosunek do przedstawienia, współczucie, a nawet uczucie jedności łączące ich z osobami ukazanymi na płótnie (poprzez analogię losów wyklętego artysty i wędrownego kuglarza) oraz swoista ironiczna postawa wobec życia. Ich dzieła nie budzą śmiechu, choć to o cyrku mowa — uniemożliwiły go silne uczucia jakie wzbudzają w odbiorcy i refleksje w związku z nimi powstałe. Nawet najpogodniejszy z nich, malujący całujących się clownów i zakochane woltyżerki wirujące w powietrzu z bukietami kwiatów, Marc Chagall, mówił: *Zawsze uważałem clownów, akrobatów, aktorów za byty tragicznie ludzkie, niektóre przypominały mi postacie z obrazów religijnych.*

Wydawać by się mogło, że nie można pójść dalej: od przedstawienia rejestrującego widowisko cyrkowe do ekspresyjnego współodczuwania ludzkiej egzystencji. Jednakże obecność motywu cyrkowego w sztuce można dostrzec jeszcze głębiej. Potrzebne jest tutaj historyczne,

estetyczne i symboliczne zrozumienie postaci w cyrku najważniejszej (choć pozornie najmniej istotnej), najczęściej pojawiającej się w obrazach malarskich i filmowych (że wspomnę tylko *Światła rampy* Charlie Chaplina, *Yoyo* Pierra Etaix, *Komediantów* Jeana Louisa Barraulta czy Federica Felliniego *I clowns* i *La stradę*) jaką jest clown — groteskowa figura komiczna, a raczej tragikomiczna występująca we wszystkich wiekach kultury europejskiej.

Błazen-szaleniec-głupiec — pisze Maciej Gutowski — *stale towarzyszy ludzkości, przybiera różne postacie, pełni w jednym i tym samym czasie, w jednym i tym samym miejscu różne funkcje i gra różne role budząc uczucia oscylujące między lękiem a śmiechem, między grozą a żywiołową radością. Bywa pełnym zręczności aktorem lub odrażającym kaleką, bezmyślnym tępakiem lub ciętym spryciarzem, durniem i filozofem.* Pierwsze wzmianki o błaźnie pochodzą z dworu faraona Pepi. Pojawiał się przy okazji świąt Dionizosa w starożytnej Grecji imitując łoskot morza, śmiechy tłumu, bek owiec, uczestniczył w orgiastycznych tańcach satyrów. Odpowiednikiem greckich Dionizji w Rzymie były Saturnalia, gdzie grał postać króla-niewolnika, który swe krótkie panowanie (w skład jego przywilejów wchodziło nakazywanie żartów, szaleństw, rozpustnych zabaw) kończył prawdziwą śmiercią. Michaił Bachtin zajmujący się m. in. estetyką karnawału pisze, iż ta KORONACJA-DETRONIZACJA *symbolizuje nieuchronność, a zarazem twórczą potencję zmiany — odnowienia, ucieszną względność wszelkiego ustroju i ładu i hierarchii (...). Karnawałowy śmiech ogarnia oba bieguny zmienności, atakuje sam proces przemian, same kryzysy. (...) zespala (...) negację (kpina) i aprobatę (hołd ekstatyczny). To śmiech głęboko refleksyjny i uniwersalny.* W Rzymie wyłoniły się pierwsze stereotypy komicznej pary figur: Arlekin i Brigella. Arlekin — chudy, ruchliwy, szybki w myśleniu i akcji, przebiegły, chytry, niezbyt odważny, ale pomysłowy i zaradny, bez poczucia honoru i godności. Brigella — gruby, brzydki, powolny, tępy, sprośny w gestach i słowie, żarłok obrywający razy i podnoszący się po nich. Obaj byli służącymi. Tę parę będzie można spotkać jeszcze niejednokrotnie: zaanektuje ją komedia dell'arte w postaci Arlekina i Pierrota, posłuża się nią Szekspir, Molier, Joyce, włączy ją wreszcie na zasadzie opozycyjnej pary wesołków — clowna białego i ryżego — cyrk.

We wczesnym średniowieczu błazna spotykamy w teatrze historionów albo w wędrownych bractwach kuglarzy. Od XII wieku, tj. od czasu rozkwitu festiwali błazeńskich, ich domeną stają się place przykościelne. Najlepsi trafiają na dwory książąt i króli. Największy rozwój instytucji błazna dworskiego przyniósł XV i XVI wiek, a jej zmierzch nastąpił dopiero w XVII, a niekiedy nawet w XVIII wieku. Przez całe średniowiecze błazen był osobą stojącą ponad prawem, korzystał z absolutnej swobody, traktowano go na równi z oprawcami i katami. Objawiał się jako obsceniczny i wulgarny głupiec (osie uszy w czapce symbolizowały zepsucie i rozwiązłość płciową) albo podejrzewany o koneksję z diabłem, obdarzony przez niego siłami nadprzyrodzonymi spełniał rolę proroka, wieszcza, chłopskiego filozofa. Wiele z tych cech przejął clown, potomek w prostej linii Szekspirowskich wesołków (jesters). Sama nazwa „clown" pochodzi od angielskiego „clod" co oznaczało gbura, gamonia, kogoś nieokrzesanego, kogo trzymały się „końskie żarty" (horse-play). Określenie komika cyrkowego przyjęło się dopiero w latach sześćdziesiątych XIX stulecia. Zanim pojawił się pod koniec XVIII w. w cyrku Astleya, a potem Franconich w Paryżu, był nieodzowną postacią tzw. pantomim gwiazdkowych odgrywanych w londyńskich teatrach Drury Lane i Covent Garden. Wykształcony clown, w odróżnieniu od wesołka, zajmował się robieniem aluzji politycznych, roztrząsaniem tematów społecznych, improwizował tyrady zapożyczone od Szekspira, umiał jeździć konno, znał doskonale elementy gimnastyki parterowej. Innym zadaniem clownów było

odgrywanie scenek mających zachęcić publiczność do wstąpienia do środka cyrku. W zależności od przewagi danego środka wyrazu wyróżniamy clownów-akrobatów, clownów muzykujących, clownów monologujących oraz ekscentryków (byli to komicy, parodyści robiący na scenie cokolwiek pod warunkiem wywoływania śmiechu u innych). Dla poetów i malarzy XIX wieku clown przestał być bezduszną zabawką, symbolem upadłej duszy, został postawiony pendant żywota artysty, który odnalazł z nim mnóstwo analogii. Artyści XX wieku posuwają się jeszcze o krok dalej (w XIX wieku uczynił to z całą otwartością Charles Baudelaire w *Starym łinoskoku*) wybierając tę najbardziej złożoną pod względem osobowości, najbardziej sprzeczną wewnętrznie postać, jaką jest clown i czyniąc z niego swoiste alter ego artysty, aby błazeństwo z nim związane potraktować jako swoistą drogę do prawdy o wszechświecie, a także pewną formę wolności.

Sam cyrk wówczas w znaczeniu kosmicznej, absurdalnej błazenady staje się metaforą całej ludzkiej egzystencji. Daje to w rezultacie tragiczną wizję świata i człowieka zanurzonego w chaosie, umieszczonego na ostrej krawędzi bytu i niebytu, prawdy i fałszu, sensu i absurdu (Piotr Łaguna *Ironia jako postawa i jako wyraz*). Tworzy się wówczas obraz na wskroś symboliczny i metaforyczny, nazwijmy go umownie portretem psychologicznym wnętrza artysty. Posiada on w wielu przypadkach (u Matejki, Picassa, Wojtkiewicza, Rouaulta, Kuttera, Buffeta) także rysy twarzy autora. Wówczas mamy do czynienia z autoportretem symbolicznym pod postacią clowna. Zaryzykuję na koniec stwierdzenie, że cechy tej postaci, sposób dochodzenia do prawdy przez jej negację, do sensu przez absurd, lekceważenie ustalonych norm, działania o charakterze bulwersującym, a nawet skandalicznym, posługiwanie się perwersją i obscenami nieobce były każdemu XX-wiecznemu ruchowi kontestującemu, począwszy od wystąpień dadaistów i futurystów, poprzez ruch happeningowy i performance. Zygmunt Korus, pisząc o zjawiskach parateatralnych w polskiej sztuce początku lat siedemdziesiątych, zauważa: *Rodzi się też nowy rodzaj bycia artystą, zapoczątkowany u nas przez kontestacyjną postawę Anastazego Wiśniewskiego* (dodajmy, że już wcześniej objawiło się na gruncie polskim kilku groteskowych ekscentryków, myślę tu np. o S. I. Witkiewiczu). *Nieustanna autokreacja na oczach publiczności, w połączeniu z totalną drwiną z uświęconego tradycją artystostwa, osiągana za każdym razem przez ostentacyjne akty autoironii — tworzą z jego egzystencji społecznej swoisty, ciągle samokształtujący się monodram, w którym aktor-błazen i „sieriozna" widownia mogą jak w zwierciadle (...) kontrolować stereotypy i konwencję zachowań, są ciekawi własnego postępowania i wzajemnie się uzupełniają.*

Oto trzecia, najbardziej płodna kulturowo odmiana cyrkowych inspiracji.

Jolanta Ciesielska

MONIKA SZEWCZYK

BRACTWO ŚW. ŁUKASZA

W Polsce powojennej Warszawska Szkoła uczniów Tadeusza Pruszkowskiego nie cieszyła się dobrą sławą. Skojarzenia z „Bractwem św. Łukasza", jako czołową grupą Szkoły, bywały w intencjach nawet

obraźliwe. Zapamiętano ją jako wtórną, uznano za nie nadążającą za potrzebami nowoczesnej sztuki.

W istocie, przemiany i bunt w sztuce, charakterystyczne dla okresu międzywojennego, były w Warszawie mniej radykalnie, a to ze względu na ciągle żywy tu i prezentujący wysoką klasę nurt sztuki realistycznej. Dziś z perspektywy czasu inaczej patrzymy na malarstwo grupy. Widzimy przede wszystkim jej odmienność, świadomie wybraną drogę, która wcale nie była łatwiejsza. Wartość jej znajdujemy w alternatywności wobec sztuki abstrakcyjnej i przetwarzania na grunt polski francuskiego impresjonizmu, ponieważ właśnie te tendencje dominowały w sztuce Polski międzywojennej. Z jednej strony polscy koloryści (na czele z „Komitetem Paryskim"), z drugiej zaś skrajna awangarda (grupy: „Blok", „Praesens" i „ar"), a w obydwu przypadkach chęć nawiązania do osiągnięć i zdobyczy sztuki światowej. Odmienność Szkoły Warszawskiej wynikała z przekonania, że trzeba stworzyć nową sztukę polską opartą na dawnych doskonałych wzorcach.

Idea założenia „Bractwa św. Łukasza" zrodziła się z potrzeby dalszego kontaktu i współpracy byłych uczniów Pruszkowskiego. Dużą rolę odegrały tu plenery kazimierskie, doświadczenia wspólnego działania i przekonanie o jego skuteczności. Grupa powstała w sierpniu 1925 roku w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą, kiedy to Pruszkowski uznał Bolesława Cybisa i Antoniego Michalaka za zdolnych do rozpoczęcia samodzielnej pracy artystycznej. Moment ten pociągnął za sobą decyzję kontynuowania wspólnie tego, czego nauczyli się w pracowni Pruszkowskiego. Ideowe założenia Bractwa przekazał Jan Zamoyski, który pisał we wspomnieniach: *Organizacja ma samą nazwą akcentować skrystalizowany już wyraźnie nasz pogląd na twórczość artystyczną, czyli podkreślać konieczność oparcia jej na bazie możliwie najdoskonalszego rzemiosła, przy jednoczesnym respektowaniu całkowitej swobody wypoweidzi indywidualnej jej członków. W ten sposób chcieliśmy się odciąć od rozpanoszonego dyletantyzmu w malarstwie.*

Przyjęcie nazwy „Cech" byłoby zbytnim określeniem się w czasie historycznym, pociągało za sobą również skojarzenia z cechem malarzy pokojowych. Termin „Bractwo" nawiązywał do tradycji cechowej mniej jednoznacznie. Wybranie za duchowego przewodnika jakiegoś malarza, sugerowałoby zawężenie programu. Patronem wszystkich malarzy jest św. Łukasz — stąd też nazwa „Bractwo św. Łukasza" wskazywała m. in. na związki koleżeńskie panujące w grupie.

Jadąc na pierwszy plener do Kazimierza w 1923 roku, Jan Gotard i Antoni Michalak sformułowali swoje pierwsze malarskie credo: *Musimy umieć malować kota, konia i psa... Jak malować? Dobrze!*[1] Właśnie w Kazimierzu Dolnym tworzyło się to, co było zalążkiem Bractwa. Jego założyciele to, oprócz Cybisa, właśnie uczestnicy pierwszego pleneru w nadwiślańskim grodzie. Wszystko zaczęło się od Pruszkowskiego, który rozwinął w nich zainteresowanie malarstwem holenderskim i hiszpańskim do tego stopnia, że stało się dla nich inspiracją. On też nauczył „przywiązywania wagi" do strony warsztatowej dzieła. *Spokojne dążenie do coraz lepszego opanowania formy u utalentowanego artysty wywołuje wartości indywidualne* — twierdził Pruszkowski. I nie mylił się: niezależnie od zarzucanego mu tradycjonalizmu i tendencji do „kopiarstwa", „Bractwo św. Łukasza" wiązało wiele twórczych indywidualności. Najczęściej wymienianą zaletą Pruszkowskiego było nienarzucanie uczniom swoich koncepcji, niepodpowiadanie gotowych rozwiązań. Atmosfera jaką stwarzał, jaka towarzyszyła jego zajęciom, plenerom w Kazimierzu i częstym dyskusjom w domu profesora, bezsprzecznie wpłynęła na charakter Bractwa. W jego domu w październiku 1925 roku, Gotard i Zamoyski odczytali ułożony przez siebie statut czyli „Regułę Bractwa", która stwierdzała, że Bractwo to zrzeszenie ludzi

[1] Cyt. za I. J. Kamińskim: *Kazimierz nad Wisłą*, Warszawa 1983, s. 141.

pracujących fachowo na gruncie sztuki polskiej; ich celem jest dbanie o najwyższy poziom prac, dyscyplinę organizacyjną, wspólne kwalifikowanie obrazów przeznaczonych na wystawy, wybór Kapituły (większością głosów), własny fundusz powstały z 10% sumy od sprzedanych płócien. Piętnasty, a zarazem ostatni paragraf statutu zawierał prowokacyjny dwuwiersz:

Taka jest regula Bractwa bez gadania i krętactwa
A kto jej nie uszanuje niech nas w dupę pocałuje.

Dyskusyjny, obok kwestii finansowych, był punkt dotyczący warunków i zasad przyjmowania członków. Wspominam o nim, ponieważ wydaje mi się, że trafnie oddaje charakter Bractwa jako przyjacielskiego związku, zakładającego nie tylko wspólną działalność artystyczną. *Bo nam nie o to chodzi, aby uczynić z Bractwa instytucję gromadzącą najlepszych artystów, ale o to, by członkowie Bractwa mogli dorównać najlepszym* — odpierał ataki autor projektu statutu Jan Zamoyski. Poza wymienionymi, tj. Tadeuszem Pruszkowskim, Bolesławem Cybisem, Janem Gotardem, Antonim Michalskim i Janem Zamoyskim, członkami Bractwa zostali: Aleksander Jędrzejewski, Eliasz Kanarek, Edward Kokoszko, Jeremi Kubicki, Janusz Podolski, Mieczysław Szulc, Jan Wydra i Czesław Wdowiszewski.

10 grudnia 1925 roku dokonano w pracowni Pruszkowskiego pierwszych „wyzwolin", których bohaterami byli Cybis i Michalak — najstarsi i najbardziej doświadczeni studenci pracowni. Cybis rozpoczął studia w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych w 1923 roku, wcześniej studiował w Petersburgu. Michalak także uczył się w Rosji, po powrocie do kraju wstąpił do pracowni Konrada Krzyżanowskiego, a po jego śmierci do pracowni Pruszkowskiego. Talent plastyczny Michalaka eksplodował naprawdę dopiero w Kazimierzu podczas plenerów, wówczas to powstały jego najlepsze obrazy.

Powróćmy jednak do wypowiedzi Zamoyskiego, który na otwarciu retrospektywnej wystawy Cybisa, Gotarda i Linkego w Toruniu w 1970 roku powiedział: *Prawdziwe odrodzenie sztuk plastycznych widzieliśmy w powiązaniu z architekturą i życiem w ogóle. Marzyła nam się sztuka wkraczająca jako element stały do lokali użyteczności publicznej: do kin, teatrów, poczt, dworców kolejowych itp. Sztuka taka odpowiadając na potrzeby życia musiała siłą rzeczy uzyskać prawdziwy współczesny wyraz.* W myśl tej zasady członkowie Bractwa wykonali między innymi: plafony w sklepie E. Wedla (Kubicki, Michalak) oraz na statkach „Batory", „Sobieski" i „Piłsudski" (Cybis, Kubicki, Zamoyski). Ponadto Zamoyski i Cybis namalowali freski w Wojskowym Instytucie Geograficznym w Warszawie (*Bolesław Chrobry wbija słupy graniczne na Odrze*) oraz w Gimnazjum Polskim w Gdańsku (alegoryczne przedstawienie historii Polski).

Zasady głoszone przez Bractwo były w pełni realizowane przez jego członków, którzy wybrali jako środek wypowiedzi plastycznej malarstwo tematyczne. Gruntownie poznawali stare techniki, co zadecydowało o tym, że właściwie wszyscy stosowali gładkie i silnie błyszczące powierzchnie o głębokim i dramatycznym światłocieniu, charakterystycznym dla malarstwa holenderskiego XVII wieku. Tematy religijne, tak silnie kojarzone z „Bractwem św. Łukasza", nie tkwiły w jego założeniach, pojawiały się jednak często ze względu na doskonałą możliwość wykorzystania ekspresji głębokich czerni i ostrego nienaturalnego światła (np. *Ukrzyżowanie* Michalaka). Zupełnie nieprogramowo pojawiają się w twórczości Cybisa i Gotarda kroki w kierunku realizmu magicznego: liryczne u Cybisa, boleśnie groteskowe u Gotarda, a także czasem symboliczne u ich mistrza i opiekuna Pruszkowskiego. Wszystkich członków Bractwa cechuje dobre rzemiosło malarskie, precyzyjny rysunek, umiejętności kompozycyjne oraz — dosyć często — spore wyczucie kolorystyczne.

Pierwsza wystawa „Bractwa św. Łukasza", otwarta została 1 lutego 1928 roku w lokalu Zachęty. Katalog wystawy zaprojektowany przez znanego i cenionego grafika S. Ostoję-Chrostowskiego, zawierał następującą informację: *„Bractwo św. Łukasza", które nazwę tę przejęło na wzór dawnych organizacji cechowo-rzemieślniczych składa się z grupy byłych uczniów profesora Tadeusza Pruszkowskiego z Warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych z Mistrzem swoim na czele. Grupa ta związana jest jedynie węzłami koleżeństwa i długotrwałej współpracy. Jedynym jej celem jest — malować jak najlepiej, oczywiście w granicach naszych możliwości.*

Twórczość „Łukaszowców" nie pozostała bez echa. Po wystawie w Zachęcie, jak i po każdym następnym wystąpieniu Bractwa, pojawiało się w prasie wiele artykułów, zarówno entuzjastycznych jak i krytycznych. Zwolennicy realizmu wychwalali drogę Bractwa jako jedynie słuszną, a entuzjaści sztuki awangardowej potępiali ją w czambuł. O pierwszym pokazie w Zachęcie pisano: *Przede wszystkim zaciekawienie wzbudzają Gotard, Cybis, Jędrzejewski i Michalak. Wystawa ta wzbudziła zasłużenie ogólne uznanie dla uczniów i dla mistrza*[1]. *W Zachęcie wystawiono teraz kilkadziesiąt płócien muzealnej wartości (...) „Bractwo św. Łukasza" to podniesienie poziomu wymagań, to zdobycz nie do przemilczenia*[2]. Niektórzy jak Ludwik Puget, widzieli w twórczości Michalaka, Zamoyskiego i innych zalążek rodzimego malarstwa polskiego, ciesząc się, że z jednej strony, zrezygnowali oni z „paryskich nowinek", a z drugiej, postawili na „zdobycze warsztatowe". Natomiast przeciwnicy znajdowali w obrazach członków Bractwa jedynie kopie z Hiszpanów czy Holendrów, zarzucali snobizm i „ubieranie się w patynę".

„Bractwo św. Łukasza", za wyjątkiem dwóch czy trzech artystów, jest bezwarunkowo na fałszywej drodze — pisał Konrad Winkler — *W jaki sposób się to stało, że spora gromadka nie pozbawionych talentu, młodych i pełnych zapału malarzy — koniecznie, za wszelką cenę pragnie narzucić warszawskim snobom swój „wielki styl" na zasmarowanych czarną lub ciemnobrunatną farbą płachtach*[4]. Zarzucano wreszcie „Łukaszowcom" zaniedbanie strony kolorystycznej, wskazując na nieco monochromatyczne, choć bardzo malarskie w operowaniu światłem obrazy Gotarda. Artyści bronili się jak mogli. Zamoyski odpowiadając na stawiane im zarzuty pisał: *Wcale nie lekceważymy, ale nie zgadzamy się na to, żeby malarstwo sprowadzać tylko do zagadnień kolorystycznych. Tak jak kolor ważny jest w obrazie i rysunek, i światłocień, i kompozycja (...) Sprowadzenie wartości obrazu jedynie do gry plam barwnych, to okradanie malarstwa.* Z kolei Kokoszko w artykule: *O właściwe drogi wychowania artystycznego*, zauważył konieczność powiązania sztuki z życiem poprzez rzemiosło, ponieważ: *atmosfera średniowiecznego lub renesansowego warsztatu cechowego nie przeraża, przeciwnie pociąga tych, którzy życie swoje widzą w służbie sztuki, sztukę zaś w służbie życia* (...)[5].

Drugą wystawę „Bractwa św. Łukasza" otworzono 21 października 1929 roku, ponownie w gościnnych salach warszawskiej Zachęty. Z Warszawy wystawa pojechała do Krakowa, gdzie przyjęto ją co najmniej niechętnie. Krytycy zarzucali artystom naśladownictwo, eklektyzm, a zwłaszcza zamknięcie się na zdobycze kolorystów. Sami członkowie Bractwa odebrali ataki jako subiektywne i wynikłe z niechęci środowisk twórczych Krakowa do Warszawy. Poza tym między kolorystami o proweniencji krakowskiej, a Szkołą Warszawską, narastały antagonizmy i animozje ściśle warsztatowe. Dowodem takiego stanu rzeczy był artykuł Mariana Dąbrowskiego w „Kurierze Literacko-Naukowym" z 3 lutego 1930 roku, w którym pomylił on Bolesława Cybisa z Janem. *Wyróżnia się przede wszystkim Cybis Bolesław* — czytamy w artykule — *gdyż kształcił się naprzód w krakowskiej ASP, a później w Paryżu u prof. Pankiewicza.*

W tym też czasie nie wytrzymali dyscypliny grupy, a może negatywnych głosów prasy krakowskiej i wystąpili z Bractwa: Mieczysław Szulc i Edward Kokoszko. Grono „Łukaszowców" powiększyli zaś Bernard Frydrysiak i Stefan Płużański.

W 1930 roku, także w Zachęcie, ma miejsce trzecia wystawa Bractwa. Wywołuje ona mniejszą reakcję prasy, ale powodzenie artystów i ich obrazów nie słabnie, choć nie brakuje im także zagorzałych przeciwników. W tym samym roku Cybis i Zamoyski wyjeżdżają do Włoch, gdzie spotykają się z Z. Waliszewskim, wybitnym kolorystą krakowskim. Podróż i zawarte znajomości znajdują oddźwięk w ich późniejszej twórczości, ale największą korzyścią wyniesioną z pobytu w słonecznej i przebogatej w dzieła sztuki Italii, była możliwość obejrzenia wielkich galerii oraz zgromadzonych w nich obrazów.

W 1931 roku Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej Wśród Obcych, organizuje wystawę Bractwa w Musee Rath w Genewie. Malarstwo Polaków, którzy nie oglądając się na współczesne prądy w sztuce francuskiej stworzyli własny świat wypowiedzi plastycznej, bardzo przypadło szwajcarom do gustu. Oceniono je jako niepowtarzalne i oryginalne.

Z równie dobrym przyjęciem spotkało się „Bractwo św. Łukasza" w USA w 1938 roku, kiedy to obok prac artystów zrzeszonych w „Ładzie", pokazano również obrazy „Łukaszowców". Wystawa eksponowana w Brooklińskim Muzeum w N. Yorku i w Albricht Art Gallery w Buffalo, wzbudziła duże zainteresowanie. Zachwycony dyrektor galerii pisał na łamach „Buffalo Times": *Żadna jeszcze wystawa z któregokolwiek kraju nie reprezentowała u nas tak świetnych artystów (...) Przed naszymi oczyma roztacza się cały dorobek twórczy narodu.* Wystawę obejrzało 12 tysięcy osób, podczas gdy przeciętna frekwencja na podobnych pokazach wynosiła nie więcej niż 2 tysiące widzów.

Zanim jednak doszło do sukcesów amerykańskich, członkowie Bractwa wzięli udział w Biennale w Wenecji w 1934 roku, podczas którego został sprzedany za sumę 25.000 złotych (5 tysięcy dolarów) obraz Gotarda, a następnie — w 1936 roku — uczestniczyli w wystawie „Bloku", gdzie obok „starych" i doświadczonych artystów wystawili: Frydrysiak, Kubicki i Płużański, członkowie grupy od 1935 roku. Także w 1936 roku, za pośrednictwem polskiego konsula w Amsterdamie, Bractwo nawiązało kontakt z grupą malarzy holenderskich występujących pod taką samą nazwą. Spotkanie zaowocowało wystawą polskich „Łukaszowów" w Amsterdamie w 1937 roku. Rewanżowa ekspozycja Holendrów w Polsce, planowana na jesień 1939 roku, nie doszła do skutku. Wybuch wojny położył kres działalności Bractwa w momencie pełnego rozwoju i w pełni sił twórczych jego członków. Cybis wyjechał na Wielką Wystawę Światową do Nowego Yorku, dokąd wysłano siedem obrazów historycznych, będących wspólnym dziełem członków grupy, i już nie powrócił do kraju ogarniętego wojenną pożogą. Michalak mieszkał w Kazimierzu i pracował nad obrazem Madonny do Gorzkowa Lubelskiego. Zamoyski realizował fresk *Sobieski w Jaworowie* dla kasyna oficerskiego w Brześciu nad Bugiem; powołany do wojska uczestniczył w wojnie obronnej, następnie trafił do niewoli. Do kraju powrócił dopiero po dziesięciu latach. Natomiast Gotard i Pruszkowski zostali zamordowani przez hitlerowców.

Sytuacja powojenna nie sprzyjała reaktywowaniu Bractwa. W 1950 roku, na sympozjum o sztuce polskiej okresu międzywojennego, padły znamienne słowa: *„Bractwo św. Łukasza" uprawiało malarstwo religijne,*

---

[1] Mieczysław Sterling: *Nowe pokolenie sztuki malarskiej w Polsce*, „Głos Prawdy" 1928, nr 45.
[2] Antoni Słonimski: *Kronika tygodniowa*, „Wiadomości Literackie" 1928, nr 8, s. 4.
[4] Konrad Winkler: *Wystawa zbiorowa Bractwa św. Łukasza w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Kurier Poranny" 1929, nr 317.
[5] Edward Kokoszko: *O właściwe drogi wychowania artystycznego*, „Plastyka" 1938, nr 5, s. 115-117.

a przez swe freski w Wojskowym Instytucie Geograficznym w W-wie i w Sali Widowiskowej przy Gimnazjum Polskim w Gdańsku wysługiwało się imperializmowi sanacyjnemu[6]. Jeszcze w 1965 roku Sławomir Bołdok pisząc o J. Gotardzie stwierdził że: *ówczesne czynniki rządowe i artystyczne poczęły popierać ten kierunek, który mógł doskonale służyć jako narzędzie propagandy państwowej*[7].

Już w 1929 roku, tuż po drugiej wystawie Bractwa, w „Messager Polonais" ukazał się artykuł, którego autor (ukrywający się pod inicjałami A.C.) radził wstrzymać się z uwagami na temat słuszności wybranej przez „Łukaszowców" drogi, ponieważ artyści wykazali się dobrym warsztatem i znacznymi umiejętnościami technicznymi, a do przyszłości należy odpowiedź na pytanie, czy potrafią wykonać coś oryginalnego i indywidualnego. „Przyszłość" dała odpowiedź w postaci artykułu Sł. Bołdoka, który pisał — we wspomnianym już 1965 roku — *Mylne byłoby mniemanie, że młodzi artyści pragnęli przywrócić malarstwu jedynie wartości materialne, osiągnąć wrażenie, iż ich obrazy mają trwałość i patynę (...) Czuli niechęć do wszelkich nowinek płynących z Paryża, uważali, że należy się ambitnie przeciwstawić bezmyślnemu naśladownictwu współczesnej sztuki francuskiej. (...)*

Trzeba sobie powiedzieć, że był to tylko epizod w rozwoju współczesnej sztuki polskiej (...) Niemniej malarstwo Łukaszowców w okresie dwudziestolecia międzywojennego jako wykwit tradycji realistycznych środowiska warszawskiego, jako próba przedłużenia i współczesnej interpretacji tego kierunku, jako droga do szukania własnego niezależnego od sztuki francuskiej stylu w malarstwie stanowi interesujący przyczynek do przemian i kształtowania się dzisiejszej plastyki w Polsce[8].

Monika Szewczyk

---

[6] Jan Zamoyski: *Wspomnienia*, maszynopis, s. 72.
[7] Sławomir Bołdok: *Artyści, o których trzeba pamiętać — Jan Gotard*, „Życie i Myśl" 1965, nr 12, s. 150.
[8] Tamże, s. 150-151.

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

Artysta nieprofesjonalny czyli krótko o Henryku Długoszu

Materiał plastyczny w tym numerze „Akcentu" stanowią rysunki, akwarele i gwasze autorstwa Henryka Długosza, twórcy — mimo braku fachowego wykształcenia plastycznego — nad wyraz dojrzałego, świadomego swego artystycznego posłannictwa, dla którego jest to pierwsza większa prezentacja wydawnicza.

Urodzony w 1932 roku, w Kościelisku koło Zakopanego, od najmłodszych lat borykał się z licznymi chorobami. Zmuszony przez naturę do unikania pracy wymagającej dużego wysiłku fizycznego rozpoczyna naukę w Gimnazjum Przemysłu Poligraficznego w Nowej Rudzie, gdzie znalazł się w rezultacie migracji części jego bliskich. Po ukończeniu gimnazjum (w 1952 roku) i rocznym stażu w miejscowych zakładach kartoniarskich a następnie pięcioletniej pracy w Łódzkich Zakładach Graficznych, przyjeżdża do Lublina. Podejmuje tu w 1958 roku pracę w Lubelskich Zakładach Graficznych na stanowisku rysownika-litografa. Zakładowi temu pozostał wierny do dzisiejszego dnia. Charakter wykonywanych czynności, obcowanie na co dzień z problematyką przygotowania szaty graficznej różnych publikacji, rozbudziły w H. Długoszu zainteresowanie grafiką książkową i malarstwem, skłoniły go do kupienia (w 1965 roku) pierwszego kompletu farb olejnych i zainicjowały nowy etap w jego życiu. Etap, w którym coraz większą rolę zaczęły odgrywać własne poszukiwania plastyczne. Początkowo Długosz był typowym grafikiem i malarzem „niedzielnym". Malował tylko dla siebie, w chwilach wolnych od codziennych obowiązków i kłopotów. Fascynował go — i fascynuje nadal — renesans włoski, dzieła wielkich mistrzów, z których ceni najbardziej portrety i kompozycje figuralne Wenecjan, stanowiące podstawę do wykonywania brawurowych kopii. Wrodzony talent i wrażliwość, a także pasja i zaangażowanie pozwoliły Długoszowi na pokonanie bariery technicznej, rozwiązanie skomplikowanych problemów kompozycyjnych i kolorystycznych. Dzięki temu na ścianach jego M-3, zawisły płótna ciekawe i dojrzałe warsztatowo.

Pod koniec lat 60-tych Długosz poznaje Włodzimierza Liagaczewa, artystę radzieckiego mieszkającego wówczas w Lublinie, od którego przejmuje zainteresowanie grafiką, przede wszystkim grafiką warsztatową. Znajomość, a następnie przyjaźń z Liagaczewem powoduje, że Długoszowi coraz bliższe stają się problemy życia artystycznego grodu nad Bystrzycą. Nawiązuje bliski kontakt z Henrykiem Zwolakiewiczem, który wyjaśnia mu zasady tworzenia drzeworytów; przyjaźni się również z Zenonem Kononowiczem. Już wkrótce Długosz znajduje w przyjemność w operowaniu kreską, z jednej strony mocną i zdecydowaną, a z drugiej miękką i delikatną.

Do swoistej eksplozji talentu Długosza dochodzi pod koniec 1979 roku, kiedy Liagaczew przywozi z Paryża katalogi wystaw i reprodukcje prac Mihaila Chemiakina, innego artysty radzieckiego od lat działającego we Francji. Twórczość tego ciekawego grafika tak dalece zafascynowała Długosza, że początkowo powtarzał niemal wiernie wszystko to, co wychodziło spod ręki Chemiakina. Z czasem zafascynowanie przerodziło się w swoistą manierę charakteryzującą się uproszczonymi formami geometrycznymi uzupełnionymi gładko kładzionym kolorem (akwarele) oraz bardzo wyrafinowaną kreską (rysunki). I chociaż kolor pociąga Długosza w dalszym ciągu, to jednak obecnie chętniej wypowiada się w niewielkich rysunkach wykonywanych czarnym rapidografem. Rysunki te, najchętniej o tematyce figuralnej, przesiąknięte atmosferą subtelnego erotyzmu, stanowią wspaniałe dopełnienie różnych tekstów poetyckich. Twórca wrażliwy na piękno słowa, pokrywa całe strony kupionych przez siebie tomików wierszy własnym materiałem ilustracyjnym, zamieniając je w niepowtarzalne i jedyne w swoim rodzaju „białe kruki".

Najnowsze, prezentowane w niniejszym numerze „Akcentu" rysunki i akwarele świadczą, że talent Henryka Długosza pulsuje ciągle mocnym płomieniem, a umiejętności warsztatowe oraz doświadczenie pogłębiają się i rozwijają.

Lechosław Lameński

teatr

FRANCISZEK PIĄTKOWSKI

I W FINALE — ŚREDNIO

1.

Ignacy Gogolewski przestał pełnić funkcję dyrektora Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie z dniem 30 marca 1985 roku. Jego odpowiedzialność za kształt i sens poczynań lubelskiej sceny dramatycznej skończyła się jednak trochę później, bo z końcem sezonu teatralnego 1984-1985. Rozbieżność pomiędzy datą złożenia dyrektorskich obowiązków i czasem uchylenia odpowiedzialności nie jest jedynie publicystycznym ustaleniem; jest stanem faktycznym wynikającym z pragmatyki i praktyki życia teatralnego, w którym sezony rozpoczynają się we wrześniu, a kończą — w gruncie rzeczy — w czerwcu. Zatem: w sezonie 1984/85 Gogolewski podpisał afisz teatru, w którym odbył się nie tylko jubileusz 40-lecia i premiera *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, ale także premiery *Świętoszka* Moliera i *Jana Macieja Karola Wścieklicy* Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Trzy lub cztery premiery w sezonie to mało. Na taki luksus może sobie pozwolić teatr w ośrodku wieloteatralnym, natomiast w ośrodku dysponującym tylko jedną sceną dramatyczną stan taki określa się mianem skandalu, a drastyczność oceny w takim przypadku wynika z dwóch przesłanek: po pierwsze — z powinności sceny, po drugie — z porównań.

Powinności przypisywane teatrom w miastach skali Lublina, Rzeszowa, Olsztyna czy Białegostoku nie mają oczywiście charakteru normatywnego, lecz ustalane są opisowo, co nie znaczy, że dowolnie. W ustalaniu tych powinności przywoływane są najczęściej dwa kryteria.

Pierwsze wynika z potencjału ludnościowego jakim dysponuje miasto — siedziba teatru oraz region, który pozostaje w obszarze oddziaływania tego teatru. Przypuszcza się bowiem, że ilość potencjalnych widzów w teatrze zależy — proporcjonalnie — od ilości mieszkańców, chociaż jest to propozycja dotychczas nie zbadana i bliżej nie określona.

Drugim kryterium pozwalającym ustalać powinności teatrów w ośrodkach jednoteatralnych jest nie tyle wiedza o zróżnicowanych potrzebach teatralnej widowni, ile domniemanie o zróżnicowaniu tych potrzeb. Pochodną tego domniemania jest wymóg ekletyzmu. Twierdzi się, że zróżnicowanej widowni — potrzebny jest zróżnicowany repertuar. Widzom z ukształtowanym gustem i smakiem, uczestniczącym w życiu teatralnym kraju i korzystającym nie tylko z usług „własnej" sceny — teatr winien jest nowości repertuarowe i inscenizacyjne. Licealistom — kanon lekturowy. Inteligentom — coś z tzw. awangardy, jakiej nb. nie ma już od dość dawna ani w dramacie, ani w .teatrze profesjonalnym. Wszystkim widzom — właściwie cokolwiek, byleby dobrze.

Tytułem komentarza można zauważyć, że taki eklektyczny styl przypisuje do uprawiania teatrom pozastołecznym najczęściej krytyka warszawska, stołeczna, która w sprawie orzeczeń dotyczących literatury otrzymała niegdyś odprawę od Mickiewicza i której nie ma kto udzielić podobnej odprawy w sprawie jej orzeczeń o prawidłowościach życia teatralnego w Polsce. Mógłby pewnie Zygmunt Greń, ale chyba nie chce. Incydentalne harce — takie, jak choćby polemiki z eksnaczelnym „Teatru" w sprawie teatru białostockiego czy awantury na sesjach Klubu Krytyki Teatralnej (np. w Białowieży) — na zmianę owych orzeczeń nie wpłynęły w stopniu najmniejszym i dzięki temu nadal jest „i smieszno, i straszno". Zabawnie jest wówczas, gdy warszawska krytyka ze zdziwieniem zauważa, że sprawy ważne dla teatralnej estetyki zdarzają się jednak najczęściej poza Warszawą (poza Warszawą „narodził się" J. Szajna, poza stolicą dopracował się swoich racji J. Grotowski, w Krakowie tworzył K. Swinarski i tworzy T. Kantor, w Poznaniu zaczęła się przygoda J. Wiśniewskiego, a pod Lublinem przygoda teatru metody, jakim jest grupa teatralna z Gardzienic kierowana przez W. Staniewskiego). Zabawnie jest także wówczas, gdy ci sami ludzie — albo zatopieni w tej samej socjosferze i uznający ten sam horyzont aksjologiczny — najpierw przepisują teatrom pozastołecznym eklektyzm, a potem łają niemiłosiernie owe teatry za bezstylowość, za fałszowanie powinności teatru; za to, że są to takie teatry, w których „publiczność o niczym nie decyduje. Decydują dyrektorzy, krytycy przyjezdni, miejscowi notable" (M. Dziewulska, *Teatr zdradzonego przymierza*, s. 35). Dopowiedzmy rzecz do końca: decydują najczęściej krytycy przyjezdni „pod których" robią przedstawienia dyrektorzy i którzy wygłaszają orzeczenia prawomocne i wiążące dla miejscowych notabli. I to wcale nie jest zabawne, o czym krytykę warszawską trzeba będzie przekonywać długo i z uporem.

Pozostaje tu jeszcze do rozpatrzenia zasygnalizowana wcześniej możliwość porównań z placówkami działającymi w podobnych uwarunkowaniach społecznych i organizacyjnych, a więc z teatrami w Białymstoku, Kielcach, Olsztynie, Rzeszowie itp. Otóż z faktu, że dawały one więcej premier mogłoby nie wynikać nic zgoła dla oceny kondycji lubelskiej sceny dramatycznej, gdyby jakość oferty przyrządzonej na tej scenie daleko dystansowała dokonania scen przywołanych tu dla porównania. Tak jednak nie było a możliwość porównań jest nadal ważnym kontekstem przy ustaleniach w kwestii „teatr dla Lublina". Dla Lublina, a więc dla miasta, które w klasie ośrodków jednoteatralnych jest organizmem wyjątkowo dostatnio uposażonym w środowiska intelektualne — naukowe, studenckie, twórcze — i które dawno osiągnęło tę ilość mieszkańców, przy której Kraków, Poznań, Bydgoszcz czy Szczecin fundowały sobie drugą, samodzielną scenę dramatyczną. Lublin o to w stosownym czasie nie zadbał, możliwości przekształcenia Teatru Akademickiego „Gong 2" w scenę zawodową przegrał i jest skazany na jeden teatr, który musi wybierać pomiędzy stylem (za dyrekcji K. Brauna) i eklektyzmem (po K. Braunie). Oczywiście obydwie możliwości wyboru będą budzić wątpliwości i trzeba dużo dobrej woli, aby nie sięgać po przykłady z czasów sekowania programu K. Brauna i tyle samo jej trzeba, aby oddać sprawiedliwość programowi I. Gogolewskiego.

2.

W bieżącej działalności recenzenckiej, uprawianej w Lublinie na użytek gazety codziennej od lat trzech — pominąłem z premedytacją jedną realizację. Było nią *Tango* S. Mrożka w reżyserii Marka Glińskiego. Premiera tej sztuki odbyła się we wrześniu 1984 roku, a więc także w sezonie 1984/85. Dlaczego zatem we wstępnych informacjach do niniejszego tekstu nie uwzględniłem tej pozycji? Najkrócej: z tego samego powodu, dla którego nie spisałem z przedstawienia recenzji. Był to bowiem przykład bezradności i to zarówno w planie decyzji reżyserskich, jak i w planie aktorskiej obsługi przedstawienia. Reżyser udowodnił jedynie, że nie widzi powodu, dla którego warto stawiać na

scenę utwór „wczesnego Mrożka", a brak uznania tego celu spowodował, że wykonawcy dali się odpytać przed widownią jedynie ze znajomości tekstu. Nie było więc powodu, aby pisać recenzję teatralną, skoro teatru także nie było, natomiast „sprawozdanie z pustego miejsca" byłoby potraktowane jako kolejny akt nieprzyjaźni wobec teatru. Tego także chciałem uniknąć w sytuacji, gdy w części lubelskich kręgów opiniotwórczych przewidywaną rezygnację I. Gogolewskiego z funkcji dyrektora zaczęto kojarzyć z klimatem nieprzychylności wywołanym przez miejscową krytykę. Nie chciałem mieć takich zasług.

Pozostałe trzy przedstawienia sezonu 1984/85 — *Wesele, Jan Maciej Karol Wścieklica* i *Świętoszek* — potwierdziły samą swoją sceniczną konkretyzacją sposób budowania repertuaru przez I. Gogolewskiego. A więc tak: wielka klasyka narodowa (w sezonie 1983/84 miejsce przeznaczone dla klasyki zajmował *Fantazy* J. Słowackiego i *Zemsta* Al. Fredry), dramaturgia współczesna, ale pozbawiona atrybutów nowości i aktualności (w sezonie 1983/84 — *Kartoteka* i *Szklana menażeria*) oraz — najchętniej — coś z dawnych Francuzów. W sezonie 1982/83 tym „czymś" była *Madame Sans-Gene*, w sezonie 1983/84 — *Porwanie Sabinek*, a w sezonie 1984/85 — *Świętoszek*. Co zastanawia w takim sposobie budowania repertuaru? Łatwo odkryć, że szczególnie zastanawiająca jest ucieczka od aktualności i ucieczka od dramaturgii wdającej się w spory ze współczesnością ponad czasem i mimo upływu czasu. A więc, i na przykład, nie *Dziady, Samuel Zborowski, Sen srebrny Salomei, Mazepa* czy *Ksiądz Marek*, lecz *Fantazy* i *Zemsta*. Nie problemy zakotwiczone w rudymentach polskiego losu i polskich dziejów, lecz staroszlachecka (*Zemsta*, a wcześniej pana Paskowe pamiętniki) bądź romantyczna (*Fantazy*) anegdota. Prawda, że finezyjna, pociągająca migotliwością frazy i sensów, lecz anegdota.

Nie inne walory decydowały o wprowadzaniu na lubelską scenę pozycji ze współczesnej literatury dramaturgicznej. „Czystych" z punktu widzenia kanonów współczesności, przykładowych, klasycznych wręcz jak *Szewcy, Kartoteka, Tango* czy *Szklana menażeria*. Wystawiając takie pozycje — teatr spłacał trybut rytmowi czasu tylko pozornie. Wybierał bowiem do realizacji pozycje nadające się raczej do scenicznego cytowania niż do prowadzenia dialogu z widownią, raczej do filologicznych debat, niż do społecznych sporów korzystnie wpływających na ukrwienie całej społecznej tkanki. Całej — w sensie: pozostającej w obszarze oddziaływania teatru.

Dotykając problemu widowni nie można zlekceważyć łączącego się z tą kategorią zagadnienia, które — wiem o tym — było dla teatru Gogolewskiego zagadnieniem ważnym. Sprowadzało się ono w praktyce teatru do instrumentalnego pytania: jak pozyskać widza ze środowisk uznanych przez kierownictwo teatru za znaczące, a chodziło przede wszystkim o widza ze środowiska robotniczego i studenckiego.

Przy całym szacunku dla podobnych zmartwień, z uporem i od dawna twierdzę, że jest to problem sztuczny. Wiele lat temu dałem wyraz takiemu przekonaniu w dyskusji pod hasłem „Jaki teatr potrzebny, jaki możliwy?" zorganizowanej przez redakcję dwutygodnika „Teatr". Na użytek niniejszego podsumowania sezonu w lubelskim teatrze dramatycznym zrekonstruuję tylko najważniejsze tezy ze wspomnianej, dyskusyjnej wypowiedzi. Otóż twierdzę, że pytania w rodzaju „jak pozyskać widza" albo „jak poznać potrzeby widza i dostosować do nich teatralny repertuar" są pytaniami — z punktu widzenia teatralnej praktyki — albo źle postawionymi, albo natychmiast sygnalizującymi nieprawidłowości w pojmowaniu teatralnej rzeczywistości. Trudno dla potwierdzenia takich przekonań przywołać uzasadnienia teoretyczne, ale bardzo łatwo można je zweryfikować w praktyce, bo — jak wiem — żaden dobry (wymiennie: porządny, prawdziwy) teatr nie zajmuje się roztrząsaniem kwestii „jak pozyskać widza". Dobry teatr po prostu go ma. Taki teatr nie wpisuje też w swoją

działalność serwitutów, ustępstw i kokieteryjnych uśmiechów, gdyż z rozpoznania istoty wszelkiej sztuki wie, że sztuka nie znosi kompromisów. Uznając za praktycznie udowodnioną tego typu prawidłowość — we wspomnianej wypowiedzi na łamach „Teatru" poddałem też w wątpliwość sens i cel przeprowadzania badań socjologicznych nad teatralną widownią, które mogłyby ustalić potrzeby widza i w ten sposób wesprzeć teatr w konstruowaniu repertuaru. Nie negując potrzeby badań w ogóle, dla ich walorów dokumentacyjnych, nie mogę przyjąć, że socjologiczny kwestionariusz może być skuteczniejszym narzędziem rozpoznawania potrzeb odbiorcy sztuki, niż sama sztuka. To także zostało w dziejach sztuki i w dziejach teatru wystarczająco dowiedzione. Sygnalizuję owe problemy nie tylko dlatego, że są generalnie ważne w teatralnej rzeczywistości; sygnalizuję je także dlatego, że są one istotne przy ocenie lubelskiego teatru dramatycznego, skoro w tej działalności były — choć bez etapu badań — uwzględniane. Sądzę, że uwzględniane były na tyle, iż — licząc się ze zróżnicowaniem potrzeb i ich domniemanym poziomem — pogłębiały jeszcze bardziej repertuarowy eklektyzm i zacierały, rozmywały oraz czyniły niezbyt czytelnymi, kontury teatralnych propozycji. Sprawiały, że były to propozycje jakby dla wszystkich i jakby dla nikogo.

3.

Sumując powyższe ustalenia można łatwo dojść do wniosku, że przez kilka sezonów mieliśmy do czynienia w Lublinie z teatrem anegdoty obliczonym — tak jak wszystkie anegdoty — na zróżnicowane i przypadkowe towarzystwo. Nie mieliśmy natomiast teatru świadomego uwikłań w historię. Takiego teatru, który programowo odnosi swoje wypowiedzi do rzeczywistości, a szczególnie — do ludzi, którzy są zatopieni w tej rzeczywistości i próbują ją jakoś rozpoznać i ocenić.

W przekonaniu, że taka ocena jest słuszna i że znajduje potwierdzenie w kilkuletniej praktyce scenicznej lubelskiego teatru — uznać ją jednak należy za jednostronną. Dlaczego? Punktem wyjścia i bazą przesłanek niech znowu będzie charakter uprawianego tu repertuaru. Otóż dobór tego repertuaru i jego sceniczna „egzekucja", wyraźnie manifestująca się w wielu realizacjach solidność teatralnej roboty i wyraźna troska o sceniczny wyraz teatralnej mowy wskazują niedwuznacznie, że I. Gogolewski zamierzył uprawiać w Lublinie teatr scenicznego ładu, teatr harmonijny, teatr oparty na uznaniu kanonicznych niemal reguł i praw rządzących organizacją wypowiedzi artystycznych. Sądzę, że nie wolno o tym zapominać i nie wolno lekceważyć tego wysiłku w sytuacji, gdy bezkrytyczne i hołdownicze wprost uznanie dla wielkiego aktora, zamieniło się w finale jego dyrektorskiej przygody w Lublinie w nadmiar krytycyzmu. Zresztą: tego rodzaju wysiłków nakierowanych na odbudowę ładu i kanonu, na uzyskanie teatru, w którym możliwe byłoby przywrócenie podstawowych reguł scenicznego języka i fundamentów teatralnej estetyki nie wolno lekceważyć w ogóle. One są ważne w całym polskim teatrze, który zbyt często — jakby w opozycji do formuły uznanej za ważną przez I. Gogolewskiego — przedkłada ponad sposób organizowania scenicznej wypowiedzi samą wypowiedź. I — niezależnie od możliwości uprawiania takiego teatru w Lublinie pozostaję z niekłamanym uznaniem dla zamierzenia i z wiarą, że to, co z tego zamierzenia zdołało się wpisać w aktorskie partytury i w gusty publiczności — będzie procentować w dalszej działalności lubelskiej sceny dramatycznej. A że zamierzenie nie przemieniło się w sukces? No, cóż: teatr ładu, harmonii i kanonu, teatr przedkładający reguły i prawa wypowiedzi ponad myślową zawartość i aktualność tych wypowiedzi można uprawiać tylko w określonych warunkach. W takich przede wszystkim, gdzie istnieje bogaty potencjał sił wykonawczych, które mogłyby sprostać wymogom harmonii i kanonu. Wątpię czy I. Go-

golewski brał to pod uwagę opowiadając się za takim teatrem w Lublinie i z tym większym trudem przychodzi mi zrozumieć jego późniejsze przyzwolenie na zbyt duży ubytek sił aktorskich.

To, co stało się w sezonie 1984/85 było już tylko funkcją prawidłowości zapisanych — spodziewam się, że trafnie — w niniejszym tekście. Nadludzka wprost próba sił, jaką dla zdekompletowanego zespołu było *Wesele* S. Wyspiańskiego mogła budzić uznanie: była solidna. Ale, niestety, na uznaniu tej solidności rzecz właściwie się kończy. Pozostała pamięć o żarliwych epizodach, o bardziej udanych rolach i żal, że rzecz nie dała się złożyć w całość, że plan myślowy dramatu został przytłumiony i w rezultacie stłamszony przez wyłażące z przedstawienia szwy, fastrygi, postękiwania i inne świadectwa warsztatowego wysiłku. Krótko mówiąc: że bardziej widoczne było malowidło niż obraz, który — w dodatku — malowany był po to, aby odmalować tekst dramatu, a nie wpisane w ten dramat problemy. O *Tangu* S. Mrożka w reżyserii M. Glińskiego napisałem już wszystko, co można. Niewiele więcej mogę napisać o *Janie Macieju Karolu Wścieklicy* w reżyserii Romana Kruczkowskiego, gdyż nie sądzę, żeby dramaty S. I. Witkiewicza mógł reżyserować specjalista od ilustracji bez wyczucia teatralnych rytmów, które organizują sceniczną przestrzeń i to, co powinno dziać się w tej przestrzeni. Otrzymujemy wówczas teatr lekturowy, teatr literatury przebrany w sceniczny kostium, a nie teatralne zdarzenie. Jeżeli w inscenizacji dramatu Witkacego na lubelskiej scenie intrygowało cokolwiek, interesowało, to tylko dobrze rokująca scenografia Ryszarda Lisa. Reszta była seansem nudy. I, w zakończeniu sezonu, znalazł się punkt jaśniejszy. Myślę tu o *Świętoszku* Moliera w reżyserii Józefa Słotwińskiego, doświadczonego fachowca od stawiania na scenie klasyki, chociaż *Świętoszek* nie uzyskał tak czystej i szlachetnej tonacji jak niegdysiejsze *Śluby panieńskie* Al. Fredry, które przysposobił dla lubelskiej sceny także Słotwiński. Zdarzyła się natomiast w *Świętoszku* rzecz radosna, a mianowicie kreacja Henryka Sobiecharta w roli Tartuffa wsparta na niezwykle bogatej partyturze aktorskich środków. Sobiechart był w tym przedstawieniu wcieleniem obłudy, precyzyjnym w każdym odruchu mimicznym, w każdym geście i ruchu. Gęsty, wyrazisty rysunek skupionych gestów zamieniał się w macki, jakimi faryzeusz, hipokryta i intrygant czynił sobie powolnym otaczający go świat; gwałtownym, zwierzęcym wprost ruchem i gestem potrafił ten świat atakować, gdy odmawiał mu swej powolności. W mowie natomiast, w sposobie podawania kwestii potrafił opowiadać starannie, ale potrafił też niemal pluć słowami, w których nienawiść i pogarda rozjuszonego samca i manipulatora w jednej osobie walczyły o prawo pierwszeństwa. Nie skrywam, — że gdy jest bezbarwnie i nijako — taka rola jest największą radością recenzenta i odpłatą za nudę w teatralnym krześle.

Franciszek Piątkowski

noty

STEFAN KRUK

WIELCY ROMANTYCY POLSCY NA SCENIE LUBELSKIEJ W LATACH 1905-1918

Jak wiadomo, Rewolucja 1905 r. umożliwiła względną liberalizację życia kulturalnego w Królestwie Polskim. Fakt ten można obserwować na terenie teatru, gdzie repertuar był czułym sejsmografem owych przemian. Tym niemniej istnieją nadto dwie istotne cezury wewnętrzne: 1908 i 1915 roku. W r. 1908 następuje reakcja stołypinowska, a więc usztywnienie polityki caratu wobec narodów podbitych, a w tej liczbie także Polaków mieszkających w tzw. Królestwie Polskim. Siłą rzeczy dyrektorzy zespołów teatralnych odtąd mieli mniejszą swobodę manewru. Istotna odmiana nastąpiła 30 VII 1915 r., kiedy do Lublina wkroczyły Legiony Polskie oraz armia austriacka. Od tej pory dramaty o problematyce narodowej lub martyrologicznej mogły bez większych przeszkód być realizowane na deskach scenicznych. Musimy o tym pamiętać, kiedy przystępujemy do omówienia problematyki związanej z inscenizacjami twórczości naszych wielkich romantyków: Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza oraz Zygmunta Krasińskiego. Kolejność prezentacji widowisk wymienionych poetów nie jest przypadkowa, decyduje o niej częstotliwość oraz ilość wystawień — pod tym względem pierwszeństwo należy do Juliusza Słowackiego.

Twórczość dramatyczna **Juliusza Słowackiego** wcześniej niż twórczość pozostałych wielkich romantyków polskich utorowała sobie drogę na sceny polskie. W Lublinie *Mazepę* grano już od 1858 r., a do 1905 zdołano wystawić nadto: *Marię Stuart* oraz *Balladynę*. Po tej dacie, w latach objętych tytułem artykułu, wprowadzono na scenę lubelską: *Lillę Wenedę*, *Horsztyńskiego*, *Złotą czaszkę*, *Sen srebrny Salomei*, *Nową Dejanirę*, *Fantazego*, *Kordiana* (fragment), wreszcie *Księdza Marka*. To dużo w tak krótkim czasie. A jak się przedstawia realizacja tych utworów? Czy staranność ludzi teatru była proporcjonalna do skali trudności oraz rangi artystycznej tekstów? Oto konkretne fakty.

Inicjatorem w zakresie realizacji scenicznej dramatów Juliusza Słowackiego na scenie lubelskiej był Julian **Myszkowski**, który w latach 1907-1909 wystawił w Lublinie cztery dramaty Słowackiego, dwa znane w tym środowisku (*Mazepa*, *Balladyna*) i tyleż nieznanych (*Lilla Weneda*, *Horsztyński*). Jaki był poziom tych inscenizacji? *Mazepę* Wystawił Myszkowski 10 I 1907 r. ze współudziałem gościnnie występującego artysty — Bolesława Bolesławskiego, który specjalizował się w rolach tragicznych i bohaterskich. Było to zatem widowisko aktorskie, w którym na plan pierwszy wysunął się wybitny solista.

Dochód z tego przedstawienia przeznaczony był na rzecz Polskiej Macierzy Szkolnej, co spotkało się z należytym odzewem społeczeństwa Lublina. *Przedstawienia na Macierz* — pisała „Ziemia Lubelska" — *stają się coraz bardziej popularne, czego najlepszy dowód mieliśmy we czwartek. Pomimo że afisz zapowiadał tragedię, a ten rodzaj sztuki najmniej jest uczęszczany — nawet w Warszawie, gdzie obsada stoi na wysokości zadania — teatr był doszczętnie zapełniony. Widziało się przy tym nie ową zwykle strojną publiczność teatralną, ale przeważnie ludzi pracy, którzy przybyli tu z rodzinami, z całą samowiedzą niosąc swój ciężko nieraz zapracowany grosz na ofiarę należycie*

ocenionej instytucji. Objaw to nad wyraz sympatyczny i pocieszający[1] (podkreślenie moje — S. K.).

W tym samym roku, jesienią (19 XI 1907 r.) Myszkowski wystawił tak trudny do realizacji scenicznej dramat, jakim jest *Lilla Weneda*. Lecz próba ta nie była udana. Tenże dyrektor teatru lubelskiego 23 XI 1909 r. w ramach wieczoru zorganizowanego ku czci Juliusza Słowackiego dał nową premierę *Balladyny*. Myszkowski nie stroniący od efektów widowiskowych w obydwu tych inscenizacjach usiłował olśnić widzów efektownością kostiumów oraz dosadnością gestyki.

W omawianym tu sezonie zimowym 1909/10 reżyser Antoni Leszczyński opracował nadto *Horsztyńskiego* (21 XII 1909 i 30 I 1910 r.).

Wymieniono już tu nazwisko Bolesława Boleslawskiego. Ten utalentowany aktor i ambitny dyrektor teatru lubelskiego wystawił 4 IV 1909 r. *Mazepę* we własnej inscenizacji. Było to przedstawienie uroczyste, uświetniające 60 rocznicę śmierci Juliusza Słowackiego[2].

Minął okres rządów Juliana Myszkowskiego w teatrze lubelskim. Nowym dyrektorem został Henryk Halicki, który w latach 1910-1921 niemal bez przerwy pełnił funkcję, albo dyrektora, albo kierownika artystycznego tej placówki; przez cały ten czas piastował równocześnie godność reżysera. On też 22 X 1910 r. opracował z zespołem Henryka Czarneckiego *Złotą czaszkę*, daną jako przedstawienie szkolne. Recenzent „Gazety Lubelskiej" dostrzegł na widowni „tłumy młodzieży" a o przedstawieniu pisał: *Najwięcej oklaskiwano obraz czwarty, bo też rzeczywiście procesja przedstawiała się nader mile dla oka, a śpiewy dla ucha. Sztukę opracowano starannie, artyści role swe wykonywali sumiennie*[3]. Słowo wstępne przed przedstawieniem wygłosił Kazimierz Świerczewski, pedagog związany z Towarzystwem Szerzenia Oświaty „Światło".

3 XII 1910 r. ten sam reżyser pokusił się o wystawienie arcytrudnego dramatu z okresu mistycznego twórczości Słowackiego — *Snu srebrnego Salomei*. Halicki wystawił *Sen — podług scenariusza sceny krakowskiej przy nowej wystawie, dekoracjach i kostiumach*[4]. Jan Iwański pochwalił wybór dramatu oraz kreacje aktorskie, ganił natomiast niedbale opracowaną scenografię: *W „Śnie srebrnym Salomei" trupa p. Czarneckiego przeszła chrzest bojowy i wykazała, że jest trupą dobrą (...) Szkoda tylko, że reżyseria zamiast liry dała (Julianowi Szelągowskiemu grającemu rolę Lirnika) jakieś zielone pudło, które psuło efekt*[5].

Natomiast 21 III 1911 r. z inicjatywy „Światła" wystawiono arcydzieło Słowackiego *Nową Dejanirę* (*Fantazego*), jednakże bez powodzenia, za co winę ponosił teatr. Zespół Henryka Czarneckiego bowiem był towarzystwem przede wszystkim operetkowym, dlatego dramat, zwłaszcza tak doskonały jak *Fantazy*, nie mógł liczyć na właściwe opracowanie. Przeto Kazimierz Głębocki, recenzent „Gazety Lubelskiej", pracę reżyserską Henryka Halickiego uznał za chybioną i sugerował, że towarzystwo Henryka Czarneckiego nie powinno podejmować tak trudnych zadań[6].

Sezon zimowy 1911/12 wypełniły występy zespołu Stowarzyszonych Artystów Dramatycznych pod kierownictwem artystycznym wspomnianego Henryka Halickiego. Reżyser ten 11 XI 1911 r. dał przedstawienie szkolne, na którym zaprezentowano młodzieży *Mazepę*. 2 III 1912 r. to samo towarzystwo dramatyczne wystawiło *Marię Stuart* na benefis Marii Nynkowskiej w reżyserii Halickiego. Przed premierą na łamach „Kuriera" ukazał się obszerny artykuł na temat tego utworu, w którym anonimowy autor pisał, że jest to *pierwsza polska rzeczywiście na to miano zasługująca tragedia*, której akcja ma *wyłącznie psychologiczny charakter*[7].

Przedstawienie nie odniosło jednak pełnego sukcesu, zabrakło bowiem dobrej wykonawczyni do roli tytułowej, w której wystąpiła Katarzyna Żbikowska. Recenzent „Kuriera" tak pisał o jej grze: *Pomimo pamięciowego opanowania roli, starannego opracowania jej i opanowania wiersza, postać stworzona przez p. Żbikowską nie była Marią Stuart Słowackiego. Nie była to damna Maria, która nigdy nie zapomina o pochodzeniu swym z rodu Stuartów*[8]. Jednakże samo przedsięwzięcie sprawozdawca „Kuriera" uznał za fakt dodatni: *Wystawienie dramatu Słowackiego na scenie lubelskiej przyjąć należy z uznaniem i publiczność nie powinna zrażać się licznymi wprawdzie usterkami, gdyż są to pierwsze próby utrwalenia poważnego repertuaru na (naszej) scenie i tylko przy rozumnym współdziałaniu społeczeństwa może nastąpić normalny rozwój teatru, czego dowody mamy już w bieżącym sezonie w porównaniu z przeszłym*[9].

Na sezon zimowy 1912/13 Teatr Wielki w Lublinie wydzierżawił Czesław Janowski, długoletni dyrektor teatru łódzkiego. On to 23 II 1913 r. wystawił *Balladynę* w reżyserii Halickiego.

Po przerwie spowodowanej wojną teatr lubelski wznowił działalność na wiosnę 1915 r. Teraz niekwestionowanym kierownikiem tej instytucji został znowu Henryk Halicki. Grał głównie operetki oraz lekką komedię, ale sięgał także do repertuaru klasycznego. 29 XI 1916 r. widzowie obejrzeli *Horsztyńskiego* w opracowaniu tegoż reżysera. *Sztuka wystawiona jest niezwykle starannie* — pisał recenzent „Ziemi Lubelskiej". Zaś 21 IV 1917 r. ten sam dyrektor wystawił *Mazepę* na benefis Wojciecha Dąbrowskiego, który wystąpił w roli Wojewody. *Sobotnia premiera „Mazepy"* — czytamy w „Ziemi Lubelskiej" — *choć nie była wolna od usterek, dowiodła ponownie, iż utwory z poważniejszego repertuaru mogą się przy odpowiednio starannym ich przygotowaniu również na naszej scenie na ogół dobrze i zadowalająco przedstawiać (...) Na scenie lubelskiej potraktowano utwór Słowackiego z należytym mu szacunkiem, co zapisać należy na rachunek zasług dyrektora Halickiego, który osobiście kierował wystawą i reżyserią. Poza małymi wyjątkami artyści grający „Mazepę" wczuli się w swoje role: opracowali je sumiennie i na ogół z talentem*[10].

Recenzent „Głosu Lubelskiego" również pochwalił realizatorów tej inscenizacji, natomiast zgłosił zastrzeżenia pod adresem widowni, której zachowanie było — jego zdaniem — oburzające, publiczność bowiem spóźniała się na rozpoczęcie poszczególnych aktów, z trzaskiem opuszczała krzesła, ba!, śmiała się w najmniej odpowiednich momentach.

Ostatnim dyrektorem, który w omawianym okresie chętnie wystawiał dramaty Słowackiego, był Edmund Rygier. Objął on dyrekcję Teatru Wielkiego na sezon zimowy 1917/18. Rygier był znanym aktorem i zasłużonym dyrektorem sceny poznańskiej, lecz w Lublinie nie spełnił pokładanych w nim nadziei. Był już po prostu sterany życiem najpierw wędrownego aktora, potem kierownika placówki wielkopolskiej, tak ważnej dla nas ze względu na germanizacyjne zapędy Prusaków. Najsłabszą stroną lubelskiej działalności Rygiera był źle dobrany zespół aktorski, posiadający kilka indywidualności (Halina Hohendligerówna, Wojciech Dąbrowski, Józef Winiaszkiewicz), lecz niemało młodych i niedoświadczonych aktorów. Dyrektor nie miał też pieniędzy na stosowne dekoracje, przeto recenzenci często narzekali na byle jakie wyposażenie sceny.

Rygier lubił organizować przedstawienia jubileuszowe oraz wszelkiego rodzaju uroczystości, które gwarantowały większą frekwencję w teatrze. W Lublinie dał 1 XI 1917 r. *Wieczór trzech wieszczów*, na który złożyły się fragmenty: *Dziadów cz. III* Adama Mickiewicza, *Kordiana* Juliusza Słowackiego oraz *Legionu* Stanisława Wyspiańskiego. Największe wrażenie wywarł fragment *Dziadów*, głównie za sprawą Jana Szkudelskiego występującego w roli Gustawa Konrada.

Wieczór trzech wieszczów był początkiem pracy Edmunda Rygiera nad realizacją dramatów wielkich romantyków na scenie lubelskiej. Następnie ten ambitny dyrekfor wystawił trzy dramaty Juliusza Słowackiego: *Mazepę*, *Balladynę* oraz *Księdza Marka*. W dotychczasowych badaniach nie ma wzmianki na temat inscenizacji rygierowskich dramatów Słowackiego w Lublinie[11].

Henryk Kaufman, recenzent „Dziennika Lubelskiego", krytycznie ocenił inscenizację *Mazepy*, wystawionego w dniu 27 X 1917 r. Jego zdaniem teatr nie wykazał należnego szacunku wobec tragedii Słowackiego. Przedstawienie było nie dopracowane. Sceny zbiorowe zaś wręcz „opłakane". Nadto *wiersz Słowackiego bywa kaleczony, bo nie wszyscy aktorzy umieją role*[12]. A i interpretacja ról poszczególnych nie przedstawiała jednolitego poziomu. Biernacki grający Mazepę *nie wydobył pełni, bujności, szalonego rozmachu kozaczej natury (...) Charakterystyka zewnętrzna (również) mogła być lepszą*. Kaufman ten sam zarzut postawił Urbańskiej, zarzucił jej *brak pełnego, silnego głosu dramatycznego*. Recenzent pochwalił natomiast grę Wojciecha Dąbrowskiego (Wojewoda) oraz Mieczy-

[1] Narda, *Mazepa, tragedia Słowackiego*. „Ziemia Lubelska" 1907 nr 12.
[2] „Ziemia Lubelska" 1909 nr 94.
[3] *Złota czaszka*, „Gazeta Lubelska" 1910 nr 113.
[4] „Ziemia Lubelska" 1910 nr 277.
[5] Jan Iwański, *Sen srebrny Salomei*, „Ziemia Lubelska" 1910 nr 280.
[6] kg. [Kazimierz Głębocki], *Nowa Dejanira*, „Gazeta Lubelska" 1911 nr 82.
[7] St. S., *Maria Stuart Słowackiego*. „Kurier" 1912 nr 50.
[8] n., *Maria Stuart, dramat historyczny J. Słowackiego*. „Kurier" 1912 nr 53.
[9] Tamże.
[10] B. n. a., „Ziemia Lubelska" 1917 nr 205.
[11] Por.: Stanisław Fita, *Słowacki w teatrze lubelskim* (Kalendarz wystawień), „Roczniki Humanistyczne" 1959 z. 1, s. 331-346.
[12] H. Ks. [Henryk Kaufman], *Z teatru i o teatrze*, Dziennik Lubelski" 1917 nr 294.

sława Batogowskiego (Zbigniew). O pierwszym pisał: *Nie mamy dość słów uznania dla p. Dąbrowskiego. Bila zeń i wspaniała powaga magnacka i namiętna, groźna zapamiętałość, która dla honoru świat zwalić gotowa. Kiedy zaś złamany już i tragicznym losem oszalały na chwilę krótką staje się żałosnym, biednym, zwykłym człowiekiem — taką chwilę pamięta się i nie zapomina.*

6 III 1918 r. Rygier wystawił *Balladynę* na benefis Haliny Hohendligerówny. Recenzent „Głosu Lubelskiego" ocenił tę inscenizację na ogół dodatnio. Odmiennego zdania był sprawozdawca „Dziennika Lubelskiego". Obaj zgadzali się jednak w negatywnej ocenie dekoracji. Kaufman opisał je bardzo dokładnie. Oto co czytamy w jego relacji z tego przedstawienia: *Tak rozmyślaliśmy i tęsknili patrząc na izbę Wdowy jakiegoś dziwnie obcego i niesłowiańskiego charakteru, to znowu obawiając się, by telepiąca się w groźny sposób górna część „lasu" nie spadła aktorom na głowę lub patrząc na „płaczącą wierzbę" która raczej do jakiegoś australijskiego krzewu była podobna*[13].

Nie najlepiej wypadła ocena reżyserii w tym spektaklu. *Po scenach silnych śród gry nawet znakomitej niektórych artystów z cichym westchnieniem oglądaliśmy „ucztę" na zamku Kirkora (jedną z najpotężniejszych grozą i demonizmem scen w poezji dramatycznej świata) — ucztę urządzoną na sposób nowożytnej kawiarni przy kilku stolikach i odegranej, o ile o zbiorową grę chodzi, w sposób zawsżydzająco niemrawy.* Obydwaj sprawozdawcy zwrócili uwagę na fakt, że Balladyna *pada bez widocznego powodu*, gdyż *żadnego piorunu nie było* (H. Kaufman).

Edmund Rygier wystawił nadto w sezonie zimowym 1917/18 *Księdza Marka* (9 IV 1918). Ale i ta inscenizacja była nieudana. *Znowu dekoratywna strona zaniedbana do niemożliwości, sceny zbiorowe, w których są postacie milczące, poniżej wszelkich wymagań, środki techniczne wprost kompromitujące*[14]. Tę samą przyganę skierował Kaufman pod adresem reżysera: *Całości pięknej nie stworzono. Gra nie zlewała się w jedno, rwała się i nużyła mimo pięknych momentów* — kończył swoje sprawozdanie — *Tylko przecudny rytm wiersza Słowackiego radował oraz wyobraźnia malująca, jak wielkim mogłoby być dla widzów i słuchaczy to dzieło (...), gdyby odpowiednio było wystawione.*

Po Rygierze dyrekcję teatru lubelskiego objął ponownie Henryk Halicki. On też 29 XI 1918 r. — a więc już w odrodzonej Polsce — wystawił *Sen srebrny Salomei*. Recenzent „Dziennika Lubelskiego" dodatnio ocenił tę inscenizację. Dostrzegł tylko braki w grze pozbawionego silniejszych indywidualności zespołu.

Tak oto rozpoczynał się nowy rozdział w recepcji scenicznej dramatów Słowackiego, temat wykraczający poza ramy czasowe artykułu.

6 IX 1906 r. „Ziemia Lubelska" zamieściła anonimowy artykuł pt. „Dziś 75-lecie rocznicy obrony Woli", a pod nim fragmenty *Reduty* Adama Mickiewicza. Wszystko, co dotyczyło cara oraz Moskali, zostało z tekstu usunięte, ściślej — zastąpione kropkami. A przecież ten drobny fakt z dziejów recepcji twórczości autora *Pana Tadeusza* zasługuje na uwagę, gdyż stanowi dowód pewnej liberalizacji stosunków w Królestwie, jaka nastąpiła w wyniku Rewolucji 1905 r. Siedem miesięcy później (4 IV 1907) zespół Bolesława Bolesławskiego wystawił w Teatrze Wielkim *Dziady* w układzie S. Wyspiańskiego i w takim rozmiarze, jaki cenzura zaborcza dopuściła; grano przeto jedynie „trzy obrazy", Bolesławski wystawił zatem trzy sceny początkowe ze scenariusza Wyspiańskiego, odpowiadające I, II i IV części *Dziadów*.

11 XII 1909 r. po arcydramat Mickiewicza sięgnął zespół Juliana Myszkowskiego. Wystawiono tym razem „cztery obrazy", a więc również fragmenty sceny czwartej scenariusza Wyspiańskiego obejmujące *Prolog* oraz urywki 1, 2, 3 i 5 sceny III części *Dziadów*. Recenzent „Ziemi Lubelskiej" zauważył, że w przedstawieniu tym „wystawa była staranna", a „gra mniej lub więcej wyrównana". W roli Gustawa wystąpił Stanisław Orlik-Hryniewicz. Guślarza grał lublinianin Julian Szelągowski.

Choć dramat wystawiony był już po raz drugi, publiczność nie rozumiała jego problematyki. Trudno się dziwić, skoro tekst docierał do widzów we fragmentach niewiele mówiących o bogactwie myślowym *Dziadów*. Tak oto publiczność — *śmiała się słuchając słów natchnionych rozpaczy i grozy*[15]. Przyczynę tego zjawiska wyjaśnił anonimowy autor w artykule „Bądźmy wyrozumiali" zamieszczonym na łamach „Kuriera". Krytyk postawił

[13] H. Kn., *Z teatru i o teatrze*, „Dziennik Lubelski" 1918 nr 117.
[14] H. Kn., *Z teatru i o teatrze*, „Dziennik Lubelski" 1918 nr 172.
[15] „Kurier" 1909 nr 296.

znamienne pytania — *Kto dał im [widzom polskim] pojęcie o Mickiewiczu? Czy szkoła apuchtinowska? Kto im dał czas i możność czytania dzieł Adama? Czy przeciążeni, doryweczo czytając utwory jego, skąd złowrogie pióro wykreśliło najbardziej porywające duszę Polaka strofy, mogło ich natknąć myślą Wieszcza?*[16] — Dodajmy, że przedstawienie, o którym mowa, było popołudniówką sobotnią przeznaczoną dla młodzieży szkolnej oraz widowni popularnej.

20 I 1912 r. Stowarzyszenie Zjednoczonych Artystów Dramatycznych pod kierunkiem artystycznym H. Halickiego dało kolejną inscenizację fragmentów *Dziadów*, tym razem „według scenariusza krakowskiego". 27 I grano tę inscenizację po raz drugi dla młodzieży szkolnej.

Na pełniejszą wersję teatralną *Dziadów* w Lublinie trzeba było czekać jeszcze cztery lata. Po wypędzeniu z miasta wojsk carskich, 3 III 1916 r. zespół H. Halickiego wystawił III i II cz. *Dziadów*. Grano wówczas sceny: czwartą, piątą, szóstą oraz siódmą w układzie S. Wyspiańskiego. Nosiły one na afiszu tytuły: *W celi więziennej*, *Sen senatora*, *Bal u Nowosilcowa* oraz *Noc dziadów*. Było to doniosłe wydarzenie w życiu Lublina i to nie tyle artystyczne, co patriotyczne. Przedstawienie cieszyło się dużym powodzeniem, gdyż grano go pięciokrotnie, co w ówczesnej praktyce teatralnej, zwłaszcza na prowincji, było znacznym sukcesem.

W omawianym okresie sięgano po tekst *Dziadów* czterokrotnie. Dodajmy jeszcze jeden interesujący szczegół. Oto 23 X 1910 r. zespół Henryka Czarneckiego wystawił adaptację *Pana Tadeusza* w reżyserii H. Halickiego. Dano wtedy dwa obrazy wyjęte z księgi I (*Gospodarstwo*) i VI (*Zajazek*). Przedstawienie kończył żywy obraz zatytułowany *Koncert Jankiela* wzbogacony recytacją odpowiedniego fragmentu księgi XII (*Kochajmy się*). Aktorzy *z całym pietyzmem należnym Mickiewiczowi odtworzyli swoje role* — pisano w miejscowym „Głosie Lubelskim".

W 1912 r. obchodzono na ziemiach polskich setną rocznicę urodzin autora *Irydiona*. W Lublinie 27 IV 1912 r. zorganizowano w Teatrze Wielkim uroczysty Wieczór Zygmunta Krasińskiego. Słowo wstępne wygłosił Jan Lorentowicz, który dokonał charakterystyki twórczości poety. Następnie Stowarzyszenie Artystów Dramatycznych pod kierunkiem artystycznym H. Halickiego wystawiło trzy fragmenty *Nie-Boskiej komedii*. Odegrano *scenę w domu obłąkanych*, *scenę na cmentarzu* oraz *scenę w lochach*.

Wiktor Lamotte na łamach „Ziemi Lubelskiej" pisał o tym przedsięwzięciu: *Utwory Krasińskiego, jak wiadomo, nie posiadają warunków scenicznych* (słowa te pisane były rok przed pamiętną inscenizacją *„Irydiona"* opracowaną w Teatrze Polskim w Warszawie obalającą zdecydowanie ów przesąd), *wystawienie powyższych fragmentów miało na celu nie odegranie, lecz raczej wypowiedzenie dialogów pisanych cudnym, nieskazitelnym językiem. Wyjątek może stanowił tylko pierwszy fragment, który wymagał gry i to gry dobrej, tłumaczącej to, czego poeta w urywku nie dopowiada*[17]. Obsada była następująca: Maria — Żbikowska, Henryk — Zawadzki, Orcio — Morozowiczowa. Po odegraniu fragmentów *Nie-Boskiej komedii* Wagner wypowiedział *Psalm nadziei*. Wieczór zakończyła scena apoteozy Zygmunta Krasińskiego układu malarza i publicysty K. Kietlicz-Rayskiego.

W tym samym roku (8 VI 1912) Teatr Zjednoczony pod dyr. Aleksandra Zelwerowicza, występujący gościnnie w Lublinie, wystawił *Irydiona* na rzecz Towarzystwa Przyjaciół Uczącej się Młodzieży. Jan Hempel w artykule „Irydion w Lublinie" pisał na łamach „Kuriera", co następuje: *U nas, gdzie kulturalne instytucje narodowe istnieć nie mogą, gdzie stowarzyszenia specjalne, jak np. Towarzystwo Przyjaciół Teatru, nie zdają sobie sprawy z celu swego istnienia i gdzie w rzeczach sztuki i wysokiej kultury panuje zupełna ignorancja — wystawienie sceniczne wielkiego dzieła na tym większe napotyka przeszkody i tym poważniejsze zadanie ma przed sobą. Toteż za wystawienie w Lublinie „Irydiona" należy się serdeczne uznanie zarówno trupie p. Zelwerowicza, jak Towarzystwu Przyjaciół Uczącej się Młodzieży, które na swoje przedstawienie tę właśnie sztukę wybrało*[18].

Niestety, realizacja sceniczna dramatu daleka była od ideału. Przedstawienie przygotowano zbyt pośpiesznie i dano go w szkaradnych dekoracjach, nadto tekst był tak okrojony, że z oryginału niewiele pozostało. *Irydiona* grano w opracowaniu

[16] „Kurier" 1909 nr 306.
[17] Wiktor Lamotte. *Wieczór Zygmunta Krasińskiego*, „Ziemia Lubelska" 1912 nr 116.
[18] J. H. [Jan Hempel], *Irydion w Lublinie*, „Kurier" 1912 nr 130.

literackim Gustawa Baumfelda. Usunięto wszystkie sceny zbiorowe oraz „te efekty, które osiągnąć można przy pomocy dekoracji". Była to więc inscenizacja rapsodyczna, zastosowana „do warunków estradowych". Hempel, którego opis tu cytuję, nie sprzeciwiał się takiej koncepcji, żałował tylko, że reżyseria dała *Irydiona* na tle *trywialnych, bezmyślnych, malomiasteczkowych dekoracji, zamiast wystawić go wprost bez dekoracji na tle jednostajnych, stosownie dobranych zasłon, bo do takiego właśnie wystawienia układ p. Baumfelda doskonale się nadawał.*

17 V 1913 r. grono amatorów z udziałem dwojga aktorów zawodowych (Dunajewska. Rdzawicz wystawiło dwa fragmenty *Irydiona* (m.in. scenę rozmowy bohatera tytułowego z Ulpianusem i Masynissą z części IV poematu) na rzecz pogorzelców z Bełżyc. Kostiumy — według „Ziemi Lubelskiej" miano sprowadzić z Teatru Polskiego z Warszawy.

W sezonie zimowym 1915/16 zamiar wystawienia *Irydiona* zgłosił Henryk Halicki, lecz do realizacji przedsięwzięcia nie doszło.

W świetle przytoczonych tutaj danych próby wprowadzenia dramatów Zygmunta Krasińskiego na scenę lubelską w okresie Młodej Polski trudno uznać za udane.

Stefan Kruk

Książki nadesłane

Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza

Leszek Podhorodecki: *Wazowie w Polsce*. Str. 496, nakład 30 000 egz., cena zł 450.—

Józef Ignacy Kraszewski: *Wspomnienia Wołynia, Polesia i Litwy*. Przygotował do druku i wstępem poprzedził Stanisław Burkot. Wyd. II, str. 384, nakład 80 000 egz., cena zł 400.—

Józef Ignacy Kraszewski: *Ulana. Powieść poleska*. Wstęp Stanisław Burkot. Wyd. XVIII, str. 152, nakład 100 000 egz., cena zł 90.—

Apophthegmata. Wyboru dokonał, wstępem i przypisami opatrzył Jakub Zdzisław Lichański. Str. 78, nakład 20 000 egz., cena zł 60.—

Poezja wyzwolenia. Antologia poetycka. Wstęp i wybór Jan Witan. Str. 214, nakład 10 000 egz., cena zł 80.—

Antologia współczesnej poezji bułgarskiej (od 1944 r.). Wybór, wstęp, noty biograficzne Wanda Medyńska. Str. 379, nakład 3000 egz., cena zł 400.—

Władysława Lubasiowa: *Wzdłuż drogi*. Str. 58, nakład 2000 egz., cena zł 60.—

Tytus Karpowicz: *Księga puszczy*. Wyd. III, str. 496, nakład 50 000 egz., cena zł 350.—

Mirosław Prandota: *Odmieńcy*. Str. 259, nakład 10 000 egz., cena zł 160.—

Józef Stompor: *Rozdroża miłości*. Str. 414, nakład 50 000 egz., cena zł 400.—

Jakub Wojciechowski: *Życiorys własny robotnika*. Wyd. III, str. 564, nakład 20 000 egz., cena zł 350.—

Juliusz Poniatowski: *Wykształcenie a zawód rolnika*. Str. 251, nakład 2000 egz., cena zł 120.—

Edward Chudziński: *W kręgu kultury i literatury chłopskiej 1918-1939. Z dziejów chłopskiej prasy literackiej*. Str. 372, nakład 3000 egz. cena zł 180.—

Mirosława Drozd-Piasecka, Wanda Paprocka: *W kręgu tradycji i sztuki ludowej*. Str. 273, nakład 5000 egz., cena zł 130.—

Stanisław Siekierski: *Życie literackie wsi współczesnej na tle jej przemian kulturowych*. Str. 468, nakład 3000 egz., cena zł 200.—

Henryk Wiktor Rostkowski: *Czas powrotu*. Wyd. II, str. 155, nakład 20 000 egz., cena zł 120.—

Jerzy Wittlin: *Vademecum zdrowego rozsądku*. Str. 192, nakład 30 000 egz., cena zł 150.—

literatura
i sztuka
kwartalnik

akcent

BIBLIOGRAFIA

osobowa i przedmiotowa za lata 1983—1985
od numeru 1(11) 1983 do numeru 4(22) 1985

Bibliografia obejmuje prace autorów, recenzentów, tłumaczy, ważniejsze osoby i instytucje oraz teksty o nich. Gwiazdka (*) przed tytułem oznacza pozycję o danym autorze. Cyfry oznaczają numer (w nawiasie umieszczono numerację ciągłą) i rok ukazania się „Akcentu" zawierającego odnotowaną pozycję. Stałe działy podano drukiem rozstrzelonym.

Skróty używane w bibliografii:

art. — artykuł
biogr. — biografia, biograficzny
fel. — felieton
koresp. — korespondencja
kryt. lit. — krytyka literacka
not. — nota, noty
oprac. — opracował, opracowanie
proza art. — proza artystyczna
proza poet. — proza poetycka
rozm. — rozmowa
tłum. — tłumaczenie
w. — wiersz, wiersze
wspom. — wspomnienie
wyb. — wybór
wyp. — wypowiedź
zob. — zobacz

Abrahamowicz Zygmunt
Kronikarze muzułmańscy o Janie III Sobieskim i bitwie wiedeńskiej. art. 3(13)1983.
Adamczyk Monika
Dziewiętnastowieczna powieść laureata Nobla XX wieku. (Singer Isaac Bashevis. *Dwór.* Tłum. Irena Wyrzykowska). kryt. lit. 2(16)1984.; *O książkach dla dzieci i dorosłych.* art. 4(18)1984.; Singer Isaac Bashevis. *Wywiad.* tłum. 1(19)1985.; *Paradoksy nihilizmu.* not. 2/3(20/21)1985.; Barth John. *Pływająca opera.* tłum. 2/3(20/21)1985.
Adamek Tadeusz
Sobieski pod Wiedniem Jana Matejki. art. 3(13)1983.
A. J.
xxx (Bernard Malamud...). not. biogr. 1(19)1985.
Anonim
Opisanie potrzeby wiedeńskiej A.D. 1683. w. 3(13)1983.
Anthony Sylvia
Przeżycie śmierci u dzieci. (Zwierzyński Dariusz). szkic. 4(18)1984.
Artraud Antonin
*zob. Rawiński Marian. *Oniryczny teatr wizjonerski od Strindberga do Artrauda.* szkic. 1(11)1983.
Auden Wystan Hugh
Pisanie. (Zieliński Jan). szkic. 1(19)1985.; *zob. J. Z. *xxx* (Wystan Hugh Auden...). not. biogr. 1(19)1985.; *zob. Zieliński Jan. *Muzyka czasu.* art. 1(19)1985.

Baczyński Krzysztof Kamil
*zob. Święch Jerzy. *Sny na jawie, czyli o juweniliach Krzysztofa Baczyńskiego.* art. 3(17)1984.; *zob. Sochoń Jan. *Baczyński — wolność na miarę śmierci.* art. 3(17)1984.; *Maszeruje pluton.* w. 3(17)1984.
Bachmann Ingeborg
Undyna odchodzi. (Wicha Elżbieta). proza art. 3(13)1983.; *zob. Wicha Elżbieta. xxx (*Undyna jest dla mówiących językiem niemieckim...).* not. 3(13)1983.

Balcerzan Edward
Poezja „tradycjonalizmu wojennego". szkic. 3(17)1984.
Barth John
Listy. (Magala Sławomir). proza art. 1(11)1983.; *Pływająca opera*. (Adamczyk Monika). proza art. 2/3(20/21)1985.
Battaglia Otto Forst
*zob. Bednarek Antoni. *Zapomniany polonista*. not. 3(13)1983.
Bauer Zbigniew
Paradoksy „prozy nowych nazwisk". szkic. 1(11)1983.; *Interpretacja: gry z tekstem*. szkic. 2(12)1983.; *Portrety bez tła*. (*Portrety twórców „Sztuki i Narodu"*. Praca zbiorowa pod red. Jerzego Tomaszkiewicza). kryt. lit. 3(17)1984.
Bąk Beata
Psychologiczne oblicza śmierci. art. 2/3(20/21)1985.
Bednarek Antoni
Syntezy kultury polskiej. (Suchodolski Bohdan. *Dzieje kultury polskiej*). kryt. lit. 1(11)1983.; *Zapomniany polonista*. not. 3(13)1983.; *Status poezji konspiracyjnej*. (Święch Jerzy. *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939—1945*). kryt. lit. 4(14)1983.; *Droga ku syntezie*. not. 4(14)1983.; *Historia literatury dla maluczkich*. not. 2(16)1984.; *Słowo pogrzebowe*. szkic. 2/3(20/21)1985.; *Dialogi o wiecznych problemach*. (*Rozmowy z Marią Kuncewiczową*. Wyb. i oprac. Helena Zaworska). kryt. lit. 2/3(20/21)1985.
Bellow Saul
Henderson, król deszczu. tłum. Krystyna Tarnowska. (Janiszewski Adam. *Saul Bellow — w obronie człowieka*). kryt. lit. 2(16)1984.
Benka Urszula Małgorzata
Nic; Taka konwencja; Drażnienie mroku. w. 1(15)1984.
Beszczyńska Zofia
Gripari Pierre. O diabelku, który chciał być miły. tłum. 4(18)1984.; *Fantastyka w prozie dla dzieci*. art. 4(18)1984.; *Jednorożec; Dom; Królowa Ptaków*. proza art. 4(22) 1985.
B K Z
Przekroje: *Otwarte podsumowania*. not. 1(11)1983.
Białasiewicz Wojciech
„Misterium Polski walczącej". art. 3(13)1983.; *Amarant na bruku*. art. 2/3(20/21)1985.
Białoszewski Miron
Pamiętnik z powstania warszawskiego. (Sterna-Wachowiak Sergiusz. *„Bo wojna jest niby zbiorem nieszczęśliwych wypadków, a powstanie — wybuchem zbioru..."*) szkic. 3(17)1984.
Bibliografia. 1(11)1983.
Bitner Dariusz
Na strychu. proza art. 4(14)1983.
Błachani Jacek
Polaryzacja; Synteza; Informacja; Równoległości; Propozycja; Konterfekt; Gusła. w. 2(12)1983.
Borowicz Aldona
Ból który nas opętał; Wiatr nigdy nie sprzyjał żaglom; To nie brzoza płacze w polu; Wyznanie prowincjuszki; Głupie są tylko skały. w. 4(14)1983.
Brassens Georges
Czas niech nie męci nam spojrzenia; Duch; Pępek żony policjanta; Tyle krzywd i taki ładny biust; Morderstwo; Mąż majsterkowicz; Liczba mnoga. (Menel Jerzy). w. 1(19)1985.; *zob. Menel Jerzy. *Georges Brassens*. not. 1(18)1985.
Brecht Bertolt
*zob. Rawiński Marian. *Teatralny apel do prawdy*. szkic. 2(16)1984.
Brel Jacques
Amsterdam; Burżuje; Flamandowie; Rosa; Jef; Kapral Pusty Łeb; Następny; Płaski Kraj; Rosa. (Młynarski Wojciech). w. 1(15)1984.
Brentano Franz
*zob. Hostyński Lesław. *Problem dobra w ujęciu Franza Brentano*. art. 3(13)1983.
Brown George Mackay
Listy do rzeki; Wikingowie: Trzy pieśni z harfą. (Szuba Andrzej). w. 4(22)1985.; *zob. A. S. *xxx (Syn listonosza i krawca w jednej osobie...)*. not. biogr. 4(22)1985.
Brożi Krzysztof Jarosław
Nazywano go „Człowiekiem Pieśni". not. 1(15)1984.; *Kolejka; Strażacy; Przypadki z życia Hieronima Kląska*. proza art. 2(16)1984.
Brzechwa Jan
Frywająca krowa. w. 4(18)1984.
Bugajski Leszek
Falkiewicz o Gombrowiczu. (Falkiewicz Andrzej. *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu)*. kryt. lit. 2(12)1983.
Busta Christine
Gdy nastanie pokój; Jesień nad Wiedniem; Przed dzieckiem z gołębiem Picassa. (Kowalowa Bożena). w. 3(13)1983.
Bytniewski Paweł, Spasiewicz Włodzimierz
„Natura" i „kultura" dwa paradygmaty filozofii języka. art. 1(11)1983.
B. Z.
Przekroje: *Zamiast powieści*. not. 2(12)1983.; *Z różnych stron. not. 1(19)1985.*

Cackowski Zdzisław
Samobójstwo. szkic. 2/3(20/21)1985.
Canetti Elias
*zob. Żyliński Leszek. *Sumienie słów — o poetyce Eliasa Canettiego*. szkic. 4(22)1985.
Chrościan Zdzisław
Austriacka literatura lat siedemdziesiątych. art. 3(13)1983.
Chrzanowski Tadeusz
Sarmatyzm, mity dawne i współczesne. szkic. 1(11)1983.
Ciesielska Jolanta
Cyrk, sztuka i rzeczywistość. art. 4(22)1985.
Cisło Maciej
Ku jednemu; xxx (Dziecko pusta karta pierwotny głód zapisu...); xxx (Czy masz przyjaciela wroga, który by —); xxx (W pierwszym kręgu pamięci...); xxx (Zimna herbata w lesie...); xxx (Wyrzucony z kołyski serca...). w. 2(12)1983.; *Od razu wtorek*. proza art. 4(18)1984.
Ciszewska Jadwiga
O złotym wieku polskiej eseistyki. (Dziemidok Bohdan. *Teoria przeżyć i wartości w polskiej eseistyce dwudziestolecia międzywojennego*). kryt. lit. 4(14)1983.
Csokor Franz Theodor
*zob. Miziński Jan. *Polskie losy austriackiego pisarza*. not. 3(13)1983.
Czarnecki Piotr
xxx (Mój drogi Rousseau...). w. 3(17)1984.
Czechowicz Józef
Koń Rydzy; Kwiatek; Rodzina; W maju; W tawernie. proza art. 2(12)1983.

Dąbrowska Maria
*zob. Krzeszowiec Marcin. *Celina — amans dolorosa*. szkic. 4(22)1985.
David Ernst
Tekst z materiałem językowym Rumi; z cyklu Alfabet-kodeks dla zakochanych: Z-zieleń; U-upał. (Kowalowa Bożena) w. 3(13)1983.
Dąbała Jacek
Kaczmarska-Gizińska Helena. *Przeżyliśmy. do druku podał...* wspom. 3(17)1984.; *W kręgu inspiracji tomistycznej*. szkic. 3(13)1984.
Dedecius Karl
Polska kraj point. (Miziński Jan). art. 1(19)1985; *Czysta forma i nieprzejrzysty sens*. (Miziński Jan). szkic. 2/3(20/21)1985.; *Parodia totalna*. (Miziński Jan). szkic. 4(22)1985.
Despotov Vojislav
Miejsce wiersza. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Djogo Gojko
Klin w mięso. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Dobrowolski Stanisław Ryszard „Goliard"
Warszawskie dzieci; Szturmówka. w. 3(17)1984.
Domań Ewa
Inteligencja polska w ujęciu Jana Ludwika Popławskiego. not. 1(15)1984.
Domański Michał
O pomnikach Jana III Sobieskiego. art. 3(13)1983.
Dras Waldemar
Pieśni z Mes. proza poet. 1(19)1985.
Dybciak Krzysztof
Gry i katastrofy. (Sterna-Wachowiak Sergiusz. *Wartość i diaspora*). kryt. lit. 2(12)1983.; *Obraz wnętrza; xxx (Czarny kot...); Z nocy polskiej do włoskiej*. w. 2(16)1984.
Dziecko i świat 4(18)1984.
Dziemidok Bohdan
Teoria przeżyć i wartości estetycznych w polskiej eseistyce dwudziestolecia międzywojennego. (Ciszewska Jadwiga. *O złotym wieku polskiej eseistyki*). kryt. lit. 4(14)1983.
Dziewulska Małgorzata
Teatr zdradzonego przymierza. (Piątkowski Franciszek. *Prowokacja w imię szlachetnych racji*). kryt. lit. 4(22)1985.

Engelking Leszek
Pound Ezra. *Widzące oko; Czarne pantofelki: Belotti; Pozdrowienie; Pozdrowienie drugie; Gentildonna; Temperamenty; Albatre; Faun; Wrzosowisko; Coitus; Towarzystwo; N. Y.* tłum. 4(22)1985.
Enright Denis Joseph
*zob. Sommer Piotr. *Denis J. Enright — kilka faktów*. art. 1(15)1984.; *Faust szuka guza; Faust staje przed senatem; Mefistofeles opowiada historię z dawno minionych czasów; Polityczne osiągnięcia Fausta; Faust ulega przypływowi dobrego humoru; Mefistofeles jest srodze zaklopotany; Faust i Mefistofeles mówią adieu*. (Zadura Bohdan). w. 1(15)1984.
Errata
1(11)1983.; 3(13)1983.

Falkiewicz Andrzej
Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu. (Bugajski Leszek. *Falkiewicz o Gombrowiczu*). kryt. lit. 2(12)1983.

Filozofia
1(11)1983.; 2(12)1983.; 3(13)1983.; 4(14)1983.; 1(15)1984.; 2(16)1984.; 1(19)1985.; 2/3(20/21)1985.; 4(22)1985.

Fedecki Ziemowit
Wysocki Włodzimierz. *Piosenka o nutach; Piosenka o białym słoniu; Piosenka o biegaczu; Dlaczego aborygeni zjedli Cooka; Wampiry.* tłum. 4(14)1983.

Ferny James
Tańczące kaczki i gadająca odbytnica. (Gilewski Czesław). proza art. 2/3(20/21)1985.

Frycie Stanisław
Literatura dla dzieci w zmodernizowanych programach szkolnych. art. 4(18)1984.

Gawarecka Izabela
Jaka jesteś ludzka naturo? art. 1(11)1983.

Gawor Leszek
Erwin Panofsky jako metodolog historii sztuki. szkic. 2(16)1984.

Gawryszewska Hanna
karnawał; Kąt; Psycholog; Pamiętnik denatki; Przed lustrem; Zenek. w. 2/3(20/21)1985.

Gembal Paweł
Jeden dwa trzy... proza poet. 1(19)1985.; *Z iwrit i jidisz.* (*Antologia poezji żydowskiej.* wyb., not. i przypisy Szymon Łastik, redakcja i słowo wstępne Arnold Słucki). kryt. lit. 1(19)1985.; *Trzynastu węgierskich poetów* (*13 poetów. Antologia poezji węgierskiej.* Wyb. i układ Szczepan Woronowicz. Redakcja poetycka Bohdan Zadura). kryt. lit. 1(19)1985.

Gilewski Czesław
Ferny James. *Tańczące kaczki i gadająca odbytnica.* tłum. 2/3(20/21)1985.

Głuziński Tomasz
**Wybór wierszy.* (Szymańska Adriana. *Poezja Tomasza Głuzińskiego)* kryt. lit. 1(19)1985.

Golding William
**Władca much.* tłum. Niepokólczycki W. (Stoff Andrzej. *Powieść jako eksperyment socjologiczny*). kryt. lit. 2(16)1984.

Gombrowicz Witold
*zob. Bugajski Leszek. *Falkiewicz o Gombrowiczu.* kryt. lit. 2(12)1983.; *zob. Dedecius Karl. *Parodia totalna.* szkic. 4(22)1985.

Górzański Jerzy
**Święty brud.* (Zadura Bohdan. *„Skok wielkiej śruby obracał sny nierzeczywiste"*). kryt. lit. 4(22)1985.

Góźdź Janina Jolanta
Wróżenie woskiem; Apokalipsa; xxx (I będę jak niewypełnione morze...); xxx (Morze, które jesteś jak powszechna spowiedź). w. 1(19)1985.

Grass Gunter
*zob. Miziński Jan. *Grassa gra w historię.* art. 2(12)1983.

Gra: temat i metoda
2(12)1983.

Grauman Piotr
Boso; Deszcz; Odlot; Świt; Na Dzień Dziecka; Wiatr wschodni; Zrównanie; Jedna strona; Zawsze. w. 1(11)1983.

Gripari Pierre
O diabełku, który chciał być miły. (Beszczyńska Zofia). proza art. 4(18)1984.

Grossi Sabine
xxx (przede mną tańczy). (Bożena Kowalowa) w. 3(13)1983.

Grzesiak Czesław
Joan Miró — bogactwo w prostocie. art. 4(14)1983.

Grzybczyk Tadeusz Milan
*zob. Sęk Jan. *Samotnik z Parany.* not. 1 (19)1985.

Guzowski Krzysztof
W drodze dzieciństwa; Teologia jednej kreski; Z pobytu nad morzem; Igła; Po czterech latach tułaczki. w. 4(22)1985.

Haller Rudolf
*zob. Jodkowski Kazimierz. *Rudolf Haller o podobieństwie teorii naukowych i bajek.* art. 3(13)1983.

Herbert Zbigniew
*zob. Zadura Bohdan. *Bliżej Herberta.* kryt. lit. 4(14)1983.

Hostyński Lesław
Problem dobra w ujęciu Franza Brentano. art. 3(13)1983.

Ibsen Henryk
*zob. Rawiński Marian. *Teatralny apel do prawdy.* szkic. 2(16)1984.

Isakiewicz Elżbieta
Oswajanie śmierci. szkic. 2/3(20/21)1985.

Isakiewicz Lech
Pogoń i ucieczka; Powrót; Duch absolutny; Taniec; Pęd ucieczki; Modlitwa; Zamach. w. 1(11)1983.

Janiszewski Adam
Saul Bellow w obronie człowieka. (Bellow Saul. *Henderson, król deszczu.* tłum. Krystyna Tarnowska). kryt. lit. 2(16)1984.; *Jeszcze o śmierci Dylana Thomasa.* not. 2/3(20/21)1985.; *Thomas Dylan. List do Pameli Hansford Johnson.* tłum. 2/3(20/21)1985.

Jaros Urszula
xxx (ach pokorna być mogłam...); Błaganie; To jeszcze taniec; Nie ty; xxx (w brzuchu nocy...). w. 1(19)1985.

Jasieński Feliks
*zob. Ryszkiewicz Andrzej. *Miriam-Przesmycki i Manggha-Jasieński.* szkic. 2(12)1983.

Jasiński Tadeusz
Inej odom. proza art. 2/3(20/21)1985.

Jastrun Mieczysław
*zob. Sterna-Wachowiak Sergiusz. *Kręgi cudzości.* kryt. lit. 2(12)1983.

Jaworska Janina
Tworzyli sztuki budując barykady. art. 3(17)1984.

Jezierski Mirosław „Karnisz"
Marsz Makotowa. w. 3(17) 1984.

Jodkowski Kazimierz
Rudolf Haller o podobieństwie teorii naukowych i bajek. art. 3(13)1983.; *Jak powstają teorie naukowe.* art. 1(15)1984.

Jusiak Janusz
Pojęcie trwania w filozofii i muzyce. szkic. 4(22)1985.

J. Z.
xxx (Wystan Hugh Auden...). not. 1(19)1985.

Kaczmarska-Gizińska Helena
Przeżyliśmy. (do druku podał Jacek Dąbała). wspom. 3(17)1984.

Kais-Badici Jolanta
W świecie komiksów i magnetowidów. not. 4(18)1984.

Kaliszewski Andrzej
**Gry Pana Cogito.* (Zadura Bohdan. *Bliżej Herberta*). kryt. lit. 4(14)1983.

Kandziora Jerzy
Czytelnik w poszukiwaniu autora. szkic. 4(22)1985.

Kara Mustafa
*zob. Witusik Adam Andrzej. *Dwie postacie spod Wiednia.* art. 3(13)1983.

Karasek Krzysztof
**Wiersze i poematy.* (Ogrodowczyk Andrzej. *Powiesiłem sobowtóra).* kryt. lit. 1(15)1984.

Karmański Jan
*zob. Postój Franciszek Jan. *Malarz Kazimierza nad Wisłą.* art. 1(19)1985.

Kazanecki Wiesław
Wszystkie okna w tym domu; Czarny ptak; Aneks do znaków drogowych; Pożeracze wolności — tylko oni znają jej smak; W takim świątecznym stroju; Gwarancja bezpieczeństwa; Yes sir; Co dzień przesuwa datę. w. 2(16)1984.

Kieniewicz Leszek
Gryps; Panienka z okienka; xxx (Budzik wlecze się...); xxx (Jesteś ostatni...); Tak się składa; Pamięć; xxx (To miasto traci pokarm...); xxx (Nasze sny idą na przemiał...); Ikar; Wieczorem. w. 4(22)1985.

Klemperer Victor
**Notatnik filologa.* przeł. Juliusz Zychowicz. (Zieliński Jan. List z Zawoi). not. 1(19)1985.

Klak Tadeusz
Ptak z węgla. Tadeusza Peipera pejzaż urbanistyczny. szkic. 2(16)1984.; *Witkiewicz na seansie.* art. 2/3(20/21)1985.

Klosowski Zdzisław
xxx (Ten, którego dwaj młodzi ludzie nazywali wujkiem...); xxx (Ciżba ludzi...); xxx (Kiedy w wagonie podmiejskiej kolejki...) proza art. 4(22)1985.

Kochańczyk Alina
Gra jako kategoria literacka. art. 2(12)1983.

Kochowski Wespazjan
**Dzieło Boskie albo pieśni Wiednia wybawionego...* (Montusiewicz Ryszard. *Pieśni Wiednia wybawionego*). art. 3(13)1983.

Kornacki Ryszard
Oddalamy się; xxx (Niepostrzeżenie...); xxx (Przetacza się łoskot...); xxx (Nie kradnij więc...). w. 4(22)1985.

Konwicki Tadeusz
*zob. Kandziora Jerzy. *Czytelnik w poszukiwaniu autora.* szkic. 4(22)1985.

Kornhauser Julian
Djego Gojko. *Klin w mięso.* tłum. 2(12)1983.; Livada Raša. *Rzut oka na asocjacje.* tłum. 2(12)1983.; Maksimović Miroslav. *Dwa czasy.* tłum. 2(12)1983.; Miodragowić Božidar. *Widok.* tłum. 2(12)1983.; Novaković Duško. *Wiersz konsumentów mleka.* tłum. 2(12)1983.; Puslojić Adam. *Na miejscu wypadku.* tłum. 2(12)1983.; Todorović Miroljub. *Języki.* tłum. 2(12)1983.; Tonić Stevan. *Port zbawienia.* tłum. 2(12)1983.; Tucić Wujica Rešin. *Tłuczenie dzieci, bicie swoją śmierć.* tłum. 2(12)1983.; **148 wierszy.* (Szewc Piotr. *148 wierszy i cały świat*). kryt. lit. 1(15)1984.; **wstęp do: Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej.* (Pieńkosz Konstanty. *Bunt mało usprawiedliwiony*). kryt. lit. 4(22)1985.

Kowalczykówna Jolanta
W świecie zagadki. art. 2(12)1983.; *Nad tomem „Dzieci miasta" Ewy Szelburg-Zarembiny.* szkic. 4(18)1984.

Korusiewicz Maria
Śmierć i spółka. art. 2/3(20/21)1985.; Plath Sylvia. *Poranna piosenka; Prezent urodzinowy; Tulipany*. tłum. 2/3(20/21)1985.; *xxx (Sylvia Plath...)*. not. biogr. 2/3(20/21)1985.; *Pokój nr 2; Taniec I*. w. 2/3(20/21)1985.
Kowalowa Bożena
Kilka uwag o austriackiej poezji. art. 3(13)1983.; Busta Christine. *Gdy nastanie pokój; Jesień nad Wiedniem; Przed dzieckiem z gołębiem Picassa*. tłum. 3(13)1983.; David Ernst. *Tekst z materiałem językowym Rumi; z cyklu Alfabet-kodeks dla zakochanych: Z-zieleń; U-upał*. tłum. 3(13)1983.; Grossi Sabine. *xxx (Przede mną tańczy)*. tłum. 3(13)1983.
Kowalski Zdzisław
Ludwig Wittgenstein — logika a metafizyka. art. 3(13)1983.
Krachelska Krystyna „Danuta"
Hej, chłopcy, bagnet na broń. w. 3(17)1984.
Kozak Henryk J.
Tego dnia; Wieczór autorski; Nad ranem; Niewiele pamiętam; Nocne miasto; O nas; Ta chwila; Mnie już nie chcą. w. 1(19)1985.
Krawczyk Wojciech
xxx (Jakbym wybierał się w podróż...); xxx (Kto by przypuszczał); Borges; xxx (Wieczorem zobaczy ich cała Polska...). w. 1(11)1983.
Kruk Stefan
Twórczość wielkich romantyków polskich na scenie lubelskiej w latach 1905 — 1918. art. 4(22)1985.
Krzeszowiec Marcin
Fiodor i Helena. art. 2/3(20/21)1985.; *Celina — amans dolorosa*. szkic. 4(22)1985.
Krzyżagórski Klemens
Społeczne funkcje teatru lalek. art. 4(18)1984.
Książki nadesłane
3(13)1983.; 1(15)1984.
Kucharski Władysław
Teatr na tle życia kulturalnego Polaków i Polonii w rdzennej Austrii w czasie pierwszej wojny światowej. art. 3(13)1983.
Kuczyński Krzysztof A.
O Polsce nad Dunajem. Polska i Polacy w literaturze austriackiej po 1945 r. art. 3(13)1983.
Kulczycki Jerzy Franciszek
*zob. Witusik Adam Andrzej. *Dwie postacie spod Wiednia — Kurier z oblężonego Wiednia*. art. 3(13)1983.
Kulik Adam
Gra. proza art. 1(15)1984.
Kuncewiczowa Maria
**Rozmowy z Marią Kuncewiczową*. Wyb., oprac. i posłowie Helena Zaworska. (Bednarek Antoni. *Dialogi o wiecznych problemach*). kryt. lit. 2/3(20/21)1985.
Kurzawa Eugeniusz
Co to jest; Poeta; Noc; xxx (Ubywam codziennie...); Zakrzepnięcie. w. 2(16)1984.
Kusiba Marek
Proste pytanie; Herbatka przy samowarze; Hodowla II; Wszystkie działa na mnie; Pilnujcie mnie jak okna. w. 2(12)1983.
Kutnik Jerzy
BorGes i pRzypadki amerykAńskie. art. 2(12)1983.
Kwiatkowski Tadeusz-Cugow
z cyklu Kolędy polskie: xxx (Kolęda — Polsko opowiedz mi zieleń); xxx (Kolęda zakreśl znak życia na czole); xxx (Kolędo pozwól że ci szepnę chwałę). w. 4(14)1983.; *Kolorowe miasto*. w. 4(18)1984.

Lameński Lechosław
Czy artysta może być dobrym krawcem? art. 1(19)1985.
Latour Dorota
Płaszczyzny nieporozumienia. Uwagi o literaturze dla dzieci. art. 4(18)1984.
Lechoń Jan
Pytasz, co w moim życiu... w. 2/3(20/21)1985.
Lentowicz Zbigniew
Legenda. w. 4(18)1984.
Leszczyński Grzegorz
Dzieciństwo za zamkniętymi drzwiami. art. 4(18)1984.
Lewandowski Bronisław "Zbyszek"
Marsz Żoliborza w. 3(17)1984.
Lipka Jerzy
Lekcja się rozpoczyna; Spłoszenie Saduceusza; Drugi „Dziady". proza art. 3(12)1983.; *Braciszku, serce moje*. proza art. 4(18)1984.; *Krótki historia II wojny światowej*. proza poet. 2/3(20/21)1985.
Lipka Krzysztof
Królem jest nagi. proza art. 2/3(20/21)1985.
Livada Rasa
Rzut oka na asocjacje. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Loba Zbigniew
Skargi trumienne. w. 4(22)1985.

Lukacs György
*zob. Morawski Stefan. *Zbliżenia do ontologii społecznej*, szkic. 4(14)1983.

Łamtiugina Asja
Spalonka. proza art. 4(22)1985.
Łastik Szymon
*Wybór, noty i przypisy do: *Antologia poezji żydowskiej*. (Paweł Gembal. *Z twrit i jidisz*). kryt. lit. 1(19)1985.
Łesiów Anna
I. B. Singera magia i rzeczywistość. (Singer Isaac Bashevis. *Sztukmistrz z Lublina*, tłum. Irena Wyrzykowska). kryt. lit. 2(16)1984.
Łoch Eugenia
Kult faktu. Kilka uwag o powstaniu warszawskim w prozie. art. 3(17)1984.
Łuczeńczyk Andrzej
Nocny tramwaj. proza art. 1(19)1985.
Łukasiewicz Jacek
**Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*. (Sterna-Wachowiak Sergiusz. *Kręgi cudzości*). kryt. lit. 2(12)1983.
Łunaczarski Anatol
*zob. Szkołut Tadeusz. *Anatol Łunaczarski i problemy sztuki awangardowej*. art. 1(15)1984.
Magala Sławomir
Barth John. *Listy*. tłum. 1(11)1983.; *Od tłumacza*. not. 1(11)1983.
Majorkiewicz Felicjan
**Lata chmurne, lata dumne*. (Wieliczko Mieczysław. *Dokąd my, jako naród idziemy...*). kryt. lit. 3(17)1984.
Makarski Marian
W lublinie i nie tylko (Kilka uwag o plastyce czterdziestolecia). art. 2(16)1984.
Maksimović Miroslav
Dwa czasy. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Malamud Bernard
Magiczna beczułka. (Janiszewcy Aneta i Adam). proza art. 1(19)1985.; *zob. A.J. *xxx (Bernard Malamud...)* not. biogr. 1(19)1985.
Malinowski Bronisław
*zob. Brozi Krzysztof Jarosław. *Nazywano go „Człowiekiem Pieśni"*. not. 1(15)1984.
Malinowski Kazimierz
**Żołnierz łączności walczącej Warszawy*. (Przemyski Andrzej P. *Żołnierze łączności*). kryt. lit. 3(17)1984.
Mańkowski Zygmunt
Ostatniemu z powstań. art. 3(17)1984.
Marszałek Rafał
**Filmowa pop-historia*. (Szkołut Tadeusz. *Film i historia*). kryt. lit. 4(22)1985.
Matejko Jan
**Sobieski pod Wiedniem*. zob. Adamek Tadeusz. *Sobieski pod Wiedniem Jana Matejki*. art. 3(13)1983.
Matwijowski Krystyn
Jan III Sobieski jako polityk i mąż stanu, art. 3(13)1983.
Mazur Zbigniew
Thomas Dylan. *List do Trevora Hughesa*. tłum. 2/3(20/21)1985.
Mazurek Dorota
„Głowa Orfeusza", czyli romantyzm i intelekt. (Sterna-Wachowiak Sergiusz. *Głowa Ofreusza*). kryt. lit. 4(22)1985.
Menel Jerzy
Brassens Georges. *Czas niech nie mąci nam spojrzenia; Duch; Pępek żony policjanta; Tyle krzywd i taki ładny biust; Morderstwo; Mąż majsterkowicz; Liczba mnoga*. tłum. 1(19)1985.
Michalski Waldemar
Dom łagodny i pełen wiary. (Oszajca Wacław. *Łagodność domu*). kryt. lit. 4(22)1985.
Mickiewicz Adam
*zob. Przechodzki Eligiusz. *Towianizm a mickiewiczowska koncepcja literatury rosyjskiej w „Wykładach paryskich"*. szkic. 2/3(20/21)1985.
Międzyrzecki Artur
*zob. Szewc Piotr. *Próba ładu*. szkic. 4(14)1983.
Mikulski Zygmunt
Kilka klisz pamięci. art. 4(14)1983.; *Jesień 1944 — kadry pamięci*. art. wspom. 2(16) 1984.
Miodragowić Božidar
Widok. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Miłosz Czesław
**Świat. Poema naiwne*. (Dąbala Jacek. *W kręgu inspiracji tomistycznej*), szkic. 3(17)1984.
Miró Joan
*zob. Grzesiak Czesław. *Joan Miró — bogactwo w prostocie*. art. 4(14)1983.
Misiec Jerzy K.
Wielomózgoczłowiek. proza art. 2(12)1983.

Misiewicz Janusz
O tragedii. szkic. 2/3(20/21)1985.
Misiuk Jan
Kot. proza art. 4(18)1984.
Miziński Jan
Grassa gra w historię. art. 2(12)1983.; *Polskie lasy austriackiego pisarza.* not. 3(13)1983.; Dedecius Karl. *Polska kraj point.* tłum. 1(19)1985.; Dedecius Karl. *Czysta forma i nieprzejrzysty sens.* tłum. 2/3(20/21)1985.; Dedecius Karl. *Parodia totalna.* tłum. 4(22)1985.
Młynarczyk Katarzyna
Zmyślowe wycinanki Marka Przybyły. not. 4(14)1983.
Młynarski Wojciech
Wysocki Włodzimierz. *Rejs Moskwa-Odessa; W górach; Tatuaż; Piosenka skoczka wzwyż; Piosenka boksera; Trójkąt Bermudzki.* tłum. 4(14)1983.; (*o Włodzimierzu Wysockim*) wyp. koresp. 4(14)1983.; Brel Jacques. *Flamandowie; Rosa; Jef; Amsterdam; Burżuje; Następny; Kapral Pusty Łeb; Plaski kraj.* tłum. 1(15)1984.
Montusiewicz Ryszard
Pieśni Wiednia wybawionego. art. 3(13)1983.
Morawski Stefan
Zbliżenia do ontologii społecznej. szkic. 4(14)1983.; *Powtórka z egzystencjalizmu.* szkic. 2(16)1984.
Myk Władysław
Wiktoria wiedeńska i Jan III Sobieski w ówczesnej prasie europejskiej, art. 3(13)1983.

Nabokov Vladimir
Don Kichot (Zadura Bohdan) szkic. 4(14)1983.
Nikliborc Anna
Recepcja francuskiej książki dla młodzieży w Polsce w XX wieku. art. 4(18)1984.
Noty
1(11)1983.; 2(12)1983; 3(13)1983; 4(14)1983; 1(15)1984; 2(16)1984; 4(18)1984; 1(19)1985; 2/3(20/21)1985; 4(22)1985.
Novaković Dusko
Wiersz konsumentów mleka. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Obyczaje
3(13)1983.
Ogrodowczyk Andrzej
Powiesiłem sobowtóra. (Karasek Krzysztof. *Wiersze i poematy).* kryt. lit. 1(15)1984.; *Złapać łyk godności.* (Woroszylski Wiktor. *Jesteś i inne wiersze).* kryt. lit. 1(15)1984.
Olczak Janusz
Uniwersytety i wampiry chorążego liszaja. proza art. 4(14)1983.; *Piękna w rzeźni.* proza art. 4(22)1985.
Opolski Dominik
*zob. Sterna-Wachowiak Sergiusz. *„Z istoty w się istoczenie".* szkic. 1(11)1983.; *aforyzmy,* 4(14)1983.
Ordęga Władysław
Cycol. proza art. 1(15)1984.
Oszajca Wacław
xxx (Synu mój rodząc umieralam...); xxx (synu mój poją cię octem: xxx (Synku); xxx (Mój synu); xxx (To nic); xxx (Synku kiedy umieraleś...); xxx (podniosą cię synku wysoko...); xxx (Synku a teraz zamilknij...) w. 3/13)1983.; ***Łagodność domu,** (Michalski Waldemar. *Dom łagodny i pełen wiary).* kryt. lit. 4(22)1985.
Ozimek Stanisław
Tylko dwadzieścia pięć słów... proza art. 3(17)1984.

Paczuski Krzysztof
O przekoszmarnej Grdzie i dzielnym szewcu Pafnucym; Wierszyk na dzień dobry; Wiersz nasenny. w. 4(18)1984.
Pankowski Marian
Moje słowo prowincjonalne. proza poet. 1(19)1985.
Panofsky Erwin
*zob. Gawor Leszek. *Erwin Panofsky jako metodolog historii sztuki.* 2(16)1984.
Peiper Tadeusz
*zob. Klak Tadeusz. *Ptak z węgla.* szkic. 2(16)1984.
Piątkowski Franciszek
Prowokacja w imię szlachetnych racji. (Dziewulska Małgorzata. *Teatr zdradzonego przymierza).* kryt. lit. 4(22)1985. *I w finale — średnio.* fel. 4(22)1985.
Pieńkosz Konstanty
Bunt mało usprawiedliwiony. (Tragarze zdań. Antologia młodej poezji serbskiej. Wybór, przekład i wstęp Julian Kornhauser). kryt. lit. 4(22)1985.
Plastyka
1(11)1983; 2(12)1983; 3(13)1983; 4(14)1983; 1(15)1984; 2(16)1984; 3(17)1984; 4(18)1984; 1(19)1985; 2/3(20/21)1985; 4(22)1985.
Plath Sylvia
*zob. Thomas Dylan. *Śmierć i spółka.* art. 2/3(20/21)1985.; *zob. Korusiewicz Maria. *xxx (Sylvia Plath...)* not. biogr. 2/3(20/21) 1985.; *Poranna piosenka; Prezent urodzinowy; Tulipany.* (Korusiewicz Maria). w. 2/3(20/21)1985.

Plisiecki Janusz
Sztuka i moralno-społeczne postawy młodzieży. art. 3(17)1984.
Polanowski Tadeusz
„Wierszami mówię o Bogu" (Twardowski Jan. *Który stwarzasz jagody).* kryt. lit. 1(15)1984.
Popek Stanisław
Dziecko jako twórca wartości plastycznych. art. 4(18)1984.; *Koncert na tryptyk skrzypcowy Jana; W poszukiwaniu wyspy szczęśliwej; Przyjdzie.* w. 2/3(20/21)1985.
Popławski Jan Ludwik
*zob. Domań Ewa. *Inteligencja polska w ujęciu Jana Ludwika Popławskiego.* not. 1(15)1984.
Popper Karl R.
*zob. Jodkowski Kazimierz. *Jak powstają teorie naukowe.* szkic. 1(15)1984.
Postój Franciszek Jan
Malarz Kazimierza nad Wisłą. art. 1(19)1985.
Poświatowska Halina
*zob. Isakiewicz Elżbieta. *Oswajanie śmierci.* szkic. 2/3(20/21) 1985.
Pound Ezra
Widzące oko; Czarne pantofelki: Belotti; Pozdrowienie; Pozdrowienie drugie; Gentildonna; Transparenty; Albatre; Faun; Wrzosowisko; Coitus; Towarzystwo; N.Y. (Engelking Leszek). w. 4(22)1985.
Przemyski Andrzej
Żołnierze łączności. (Malinowski Kazimierz. *Żołnierze łączności walczącej Warszawy).* kryt. lit. 3(17)1984.
Przesmycki Zenon (Miriam)
*zob. Ryszkiewicz Andrzej. *Miriam-Przesmycki...* szkic. 2(12) 1983.
Przybyła Marek
*zob Młynarczyk Katarzyna. *Zmyślowe wycinanki Marka Przybyły.* not. 4(14)1983.
Przechodzki Eligiusz
Towianizm a mickiewiczowska koncepcja literatury rosyjskiej w „Wykładach paryskich". szkic. 2/3(20/21)1985.
Puslojić Adam
Na miejscu wypadku. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.

Radej Henryk
Północ; Ćwiczenie II; xxx (między drzewami); Do mojej kroniki. w. 2(16)1984.
Rawiński Marian
Oniryczny teatr wizjonerski od Strindberga do Artrauda. szkic. 1(11)1983.; *Teatralny apel do prawdy (Od Ibsena do Brechta).* szkic. 2(16)1984.
van Rijsewijk Ad
Dedykacje; Dowcip; Tylko kilka słów; xxx (Podróżujcie ze mną); xxx (Rankiem); Blizny; Z podróży do... w. 2(12)1983.
Rosen Jan
*zob. Zdrojewski — Aremi Marek. *Carl Rosini — Napoleon tajemnicy.* not. 1(19)1985.
Rosini Carl
Zob. Rosen Jan.
Rozmowy
2(12)1983.
Rudko Zbigniew
Spojrzenie w lustra (fragmenty): Motyw; VI Mowa banalna; VIII Wymiary żywe; XXI Czas; XXIII Pokolenie; Nie jestem. w. 1(15)1984.
Rudziński Piotr
Poezja — typografia — awangarda. art. 1(15)1984.
Rybowicz Jan
Zuzanna i starzec. proza art. 4(14)1983.
Rymkiewicz Jarosław Marek
Juliusz Słowacki pyta o godzinę. (Szewc Piotr. *Poemat naukowy o Słowackim).* kryt. lit. 2(12)1983.
Ryszkiewicz Andrzej
Miriam — Przesmycki i Manggha — Jasieński. szkic. 2(12)1983.; *Z dziejów polskiej sztuki nowoczesnej.* szkic. 2(16)1984.
Ryszkowski Janusz
Chłopiec jeszcze oddycha; xxx (Szkoda, że nie mogę...); xxx (Odchodzila szybkimi krokami pulsu...); xxx (Trudno o lekki sen...). w. 4(14)1983.; *Poezja faktu.* (Świrszczyńska Anna „Świr". *Budowalam barykadę).* kryt. lit. 3(17)1984.

Sadurski Stanisław
Album małego Mazowsza; Album małego Mazowsza II; Album małego Mazowsza III; Album małego Mazowsza IV; Dwa wiersze dla F.D.K. (1750 — 1807); Dom; Dom II; Piosenka dla przyjaciela. w. 1(11) 1983.; *Pięć wierszy dla F.D.K. (1750 — 1807).* w. 4(22)1985.
Sebyła Władysław
*zob. Wantuch Wiesława. *Odpowiedzi zawarte w pytaniach.* szkic. 1(19)1985.
Sęk Jan
Od Kochanowskiego do Grochowiaka. Rzecz o motywach szachowych w poezji polskiej. art. 2(12)1983.; *Samotnik z Parany.* not. 1(19)1985.

Sickenius Jutta
Słowa; Kompozycja; xxx (Przemoc...); Czas; Drogi. (Wróblewski Bogusław). w. 1(19)1985.
Singer Isaac Bashevis
**Sztukmistrz z Lublina.* tłum. Krystyna Szerer. (Łesiów Anna. *Magia i rzeczywistość).* kryt. lit. 2(16)1984.;* *Dwór.* tłum. *Irena Wyrzykowska.* (Adamczyk Monika. *Dziewiętnastowieczna powieść laureata Nobla XX wieku).* kryt. lit. 2(16)1984.; *Wywiad.* (Adamczyk Monika). proza art. 1(19)1985.
Skotnicka Gertruda
Od kronik do książek dla dzieci. szkic. 4(18)1984.
Skrzydło Wiesław
„O wszystkim decyduje człowiek". (Wróblewski Bogusław). rozm. z... 2(12)1983.
Slaviček Milivoj
*Wyb., przedmowa i not. o autorach do: *Wewnętrzne morze. Antologia poezji chorwackiej XX wieku.* (Zadura Bohdan. Tin Ujević i inni). kryt. lit. 1(19)1985.
Słowacki Juliusz
*zob. Szewc Piotr. *Poemat naukowy o Słowackim.* kryt. lit. 2(12)1983.
Słowa i metody
1(11)1983; 2(12)1983; 3(13)1983; 4(14)1983; 1(15)1984; 2(16)1984; 4(18)1984;
Słucki Arnold
*Redakcja i słowo wstępne do: *Antologia poezji żydowskiej.* (Gembal Paweł. *Z iwrit i jidisz).* kryt. lit. 1(19)1985.
Sobieski Jan III
*zob. nr 3(13)1983.
Sochoń Jan
Baczyński — wolność na miarę śmierci. art. 3(17)1983.
Sołtysik Marek
Wielki spokój. proza art. 1(11)1983.
Sokołowski Michał
xxx (Mówić...); xxx (Baśniowo...) xxx (Mokry...); xxx (Spotkania ...); xxx (Szary...); xxx (Coraz bardziej...); xxx (Dary...); xxx (Coraz mniej...); xxx (Krótko...); (W przeciwne strony...; xxx (Znoszone...); xxx (Odludzie...); xxx (Działowa...); xxx (Na końcu...); xxx (Nocna cisza...) w. 1(19)1985.
Sommer Piotr
Denis J. Enright — kilka słów. not. 1(15)1984. **Antologia nowej poezji brytyjskiej.* Przełożyli: Jarosław Anders, Piotr Sommer i Bohdan Zadura. (Szymańska Adriana. *Koncert na 22 głosy).* kryt. lit. 1(19)1985.
Spasiewicz Włodzimierz, Bytniewski Paweł
„Natura" i „kultura" dwa paradygmaty filozofii języka. art. 1(11)1983.
Sprawka Jerzy
Piąty dzień lata. proza art. 1(11)1983.
Stachura Edward
**Wybór wierszy.* Wyb. i wstęp Ziemowit Fedecki. (Zadura Bohdan. *Pytajnik nad Ypsylonem).* kryt. lit. 1(15)1984.
Stanisławski Andrzej
„My będziemy robić porządki na górze, a wy róbcie na dole". szkic. 1(15)1984.
Stasiak Makary Krzysztof
Twórcza przyczynowość. (Stróżewski Władysław. *Dialektyka twórczości).* kryt. lit. 4(22)1985.
Stasiński Piotr
**Poetyka i pragmatyka felietonu.* (Stępnik Krzysztof. *Felieton; poetyka, pragmatyka i polityka).* kryt. lit. 4(14)1983.
Sterna-Wachowiak Sergiusz
„Z istoty w się istoczenie". szkic. 1(11)1983. *Kręgi cudzości.* (Łukasiewicz Jacek. *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie).* kryt. lit. 2(12)1983.; *Wartość i diaspora.* (Dybciak Krzysztof. *Gry i katastrofy).* kryt. lit. 2(12)1983.; *Między wierszem — zemstą a wierszem — wstydem.* (Święch Jerzy. *Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939—1945).* kryt. lit. 4(14)1983.; *„Bo wojna jest niby zbiorem nieszczęśliwych wypadków, a powstanie wybuchem zbioru".* szkic. 3(17)1984.; **Głowa Orfeusza.* (Mazurek Dorota. *„Głowa Orfeusza", czyli romantyzm i intelekt).* kryt. lit. 4(22)1985.
Stępnik Krzysztof
Gry filozoficzne. art. 2(12)1985.; *Felieton: poetyka, pragmatyka i polityka.* (Stasiński Piotr. *Poetyka i pragmatyka felietonu).* kryt. lit. 4(14)1983.
Stoff Andrzej
Powieść jako eksperyment socjologiczny. (Golding William. *Władca much.* tłum. W Niepokólczycki). kryt. lit. 2(16)1984.
Strindberg August
*zob. Rawiński Marian. *Oniryczny teatr wizjonerski...* szkic. 1(11)1983.
Stróżewski Władysław
**Dialektyka twórczości.* (Stasiak Makary Krzysztof. *Twórcza przyczynowość).* kryt. lit. 4(22)1985.
Styczeń Janusz
Porwanie Europy. w. 1(15)1984.
Suchodolski Bogdan
**Dzieje kultury polskiej.* (Bednarek Antoni. *Synteza kultury polskiej).* kryt. lit. 1(11)1983.

Symotiuk Stefan
Krytycyzm jako metafilozofia. art. 1(19)1985.
Szczepanik Halina
Prasa dziecięca lat wojny i okupacji. art. 4(18)1984.
Szczepański Józef „Ziutek"
Palacyk Michla. w. 3(17)1984.
Szelburg-Zarembina Ewa.
*zob. Kowalczykówna Jolanta. *Nad tomem „Dzieci miasta" Ewy Szelburg-Zarembiny.* szkic. 4(18)1984.
Szewc Piotr
O istocie sztuki; Ból; Czarnoksięstwo; Ywette; Książę; W obronie astrologii; xxx (Dobranoc...). w. 1(11)1983.; *Poemat naukowy o Słowackim.* (Rymkiewicz Jarosław Marek. *Juliusz Słowacki pyta o godzinę).* kryt. lit. 2(12)1983.; *Próba ładu.* szkic. 4(14)1983; *148 wierszy i cały świat.* (Kornhauser Julian. *148 wierszy).* kryt. lit. 1(15)1984.; *Epizod w kancelarii.* proza art. 2(16)1984.
Szewczyk Monika
Bractwo św. Łukasza. art. 4(22)1985.
Szkołut Tadeusz
Anatol Łunaczarski i problemy sztuki awangardowej. art. 1(15)1984.; *Film i historia.* (Marszałek Rafał. *Filmowa pop-historia).* kryt. lit. 4(22)1985.
Szuba Andrzej
Brown George Mackay. Listy do rzeki; Wikingowie; Trzy pieśni z harfą. tłum. 4(22)1985.
Szymańska Adriana
Usłysz mnie kamieniu. w. 1(15)1984.; *Koncert na 22 głosy.* (Sommer Piotr. *Antologia nowej poezji brytyjskiej.* Przełożyli: Jarosław Anders, Piotr Sommer i Bohdan Zadura). kryt. lit. 1(19)1985.; *Poezja Tomasza Głuzińskiego.* (Głuziński Tomasz. *Wybór wierszy).* kryt. lit. 1(19)1985.

Święch Jerzy
Słowa i metody: *Kochaj albo rzuć.* fel. 1(11)1983.; *Jeszcze o komentarzach do poezji.* fel. 2(12)1983.; *Norwid, Żeromski i inni.* fel. 3(13)1983.; *Lektura i wolność.* fel. 4(14)1983.; *Powroty do ludowości.* fel. 1(15)1984.; *Czy warto budzić demony.* fel. 2(16)1984.; *Czytanie biografii.* fel. 4(18)1984.;**Pieśń niepodległa. Model poezji konspiracyjnej 1939 — 1945.* (Sterna-Wachowiak Sergiusz. *Między wierszem — zemstą a wierszem — wstydem.*; Bednarek Antoni. *Status poezji konspiracyjnej).* kryt. lit. 4(14)1983.; *Sny na jawie, czyli o juweniliach Krzysztofa Baczyńskiego.* art. 3(17)1984.; *Literatura polska — przewodnik encyklopedyczny. (Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny).* kryt. lit. 2/3(20/21)1985.
Świrszczyńska Anna „Świr"
**Budowalam barykadę.* (Ryszkowski Janusz. *Poezja faktu.).* kryt. lit. 3(17)1984.

Taborski Roman
Między Galicją a Wiedniem. (Z problematyki polsko-austriackiego pogranicza literackiego). art. 3(13)1983.
Tchórzewski Andrzej
Wesele cygańskie. w. 4(14)1983.
Teatr
1(11)1983; 2(12)1983; 3(13)1983; 2(16)1984; 4(18)1984; 2/3(20/21)1985; 4(22)1985.
Terlecki Marek
*zob. Lamański Lechosław. *Czy artysta może być dobrym krawcem?* art. 1(19)1985.
Thomas Dylan
*zob. Janiszewski Adam. *Jeszcze o śmierci Dylana Thomasa,* not. 2/3(20/21)1985.; *List do Trevora Hughesa* (Mazur Zbigniew); *List do Pameli Hansford Johnson* (Janiszewski Adam). koresp. 2/3(20/21)1985.
Tiutczew Fiodor
*zob. Krzeszowiec Marcin. *Fiodor i Helena.* art. 2/3(20/21)1985.
Todorović Miroljub
Języki. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Tonić Stevan
Port zbawienia. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Towiański Andrzej
*zob. Przechodzki Eligiusz. *Towianizm a mickiewiczowska koncepcja literatury rosyjskiej w „Wykładach paryskich".* szkic. 2/3(20/21)1985.
Trzebiński Andrzej „Stanisław Lomień"
Wymarsz uderzenia. w. 3(17)1984.
Trzewik Michał
Nieznany dwór Stanisława Witkiewicza. not. 1(15)1984.
Tucić Wujica Resin
Tłuczcie dzieci, bijcie swoją śmierć. (Kornhauser Julian). w. 2(12)1983.
Turczyński Andrzej
Napis: Thanatos; Wiersz we mgle; xxx (Opodal ciemnej rzeki szelest gęsty...); Czuwania. w. 2/3(20/21)1985.

Twardowski
*zob. Zdrojewski Marek-Aremi. *Sztukmistrz Twardowski*. art. 2(12)1983.
Twardowski Jan
**Który stwarzasz jagody*. (Polanowski Tadeusz. *„Wierszami mówię o Bogu")* kryt. lit. 1(15)1984.
Ustasiak Barka
xxx (19 listopada w Walbrzychu); xxx (więc jeszcze trochę otworzę się do wewnątrz); Na strychu; Oddalenie. w. 2(16)1984.
Wachowiak Regina
Śmiech i etyka w poezji dla dzieci, szkic. 4(18)1984.
Wantuch Wiesława
„Odpowiedzi zawarte w pytaniach". O poezji Władysława Sebyły. szkic. 1(19)1985.
Warszawa
Powstanie warszawskie; Pieśni walczącej Warszawy. 3(17)1984.
Waśkiewicz Andrzej K.
Nadzieje „Orientacji". szkic. 4(22)1985.
wbw
Przekroje: *Trzy głosy o austriackich filozofach*. not. 3(13)1983; *Książki pionierskie*. not. 4(14)1983.; *Laureaci Nobla*. not. 2(16)1984.
Weber Stefan
Rozterki kapitana; Sprzedawca Biblii; Jej przeznaczenie; Don Kichot w naszym miasteczku, proza art. 1(19)1985.
Wicha Elżbieta
Bachmann Ingeborg. *Undyna odchodzi*. tłum.; *xxx (Undyna jest dla mówiących językiem niemieckim...)*. not. 3(13)1983.
Wieliczko Mieczysław
„Kochając sławę narodu". art. 3(13)1983.; *„Dokąd my, jako naród, idziemy..."*. (Majorkiewicz Felicjan. *Lata chmurne, lata dumne)*. kryt. lit. 3(17)1984.
Witkiewicz Stanisław
*zob. Trzewik Michał. *Nieznany dwór Stanisława Witkiewicza*. not. 1(15)1984.
Witkiewicz Stanisław Ignacy
*zob. Dedecius Karl. *Czysta forma i nieprzejrzysty sens*, szkic. 2/3(20/21)1985.; *zob. Kłak Tadeusz. *Witkiewicz na seansie*. art. 2/3(20/21)1985.
Wittgenstein Ludwig
*zob. Kowalski Zdzisław. *Ludwig Wittgenstein — logika a metafizyka*. art. 3(13)1983.
Witusik Adam Andrzej
Wiktoria wiedeńska 1683 roku. art. 3(13)1983.; *Dwie postacie spod Wiednia: Żywot i czyny wielkiego wezyra Kara Mustafy; Kurier z oblężonego Wiednia* art. 3(13)1983.
Woroszylski Wiktor
**Jesteś i inne wiersze*. (Ogrodowczyk Andrzej. *Złapać łyk godności*.) kryt. lit. 1(15)1984.
Wróblewski Bogusław
„O wszystkim decyduje człowiek...". Rozmowa z prof. dr. hab. Wiesławem Skrzydło. rozm. 2(12)1983.; Wysocki Włodzimierz. *Pieśń o ziemi; xxx (Tu jodeł ramiona na wietrze wciąż drżą...); On nie powrócił ze zwiadu; Piosenka o wędrówce dusz; W ciemności*. tłum. 4(14)1983., *Mam was już dosyć*. tłum. 2/3(20/21)1985. Sickenius Jutta. *Słowa; Kompozycja; xxx (Przemoc...); Czas; Drogi*. tłum. 1(19)1985.
Wysocki Włodzimierz
*zob. Wozniesienski Andrzej i Vlady Marina. wyp. o... 4(14)1983.; *Rejs Moskwa — Odessa: W górach; Tatuaż; Piosenka skoczka wzwyż; Piosenka boksera; Trójkąt Bermudzki*. (Młynarski Wojciech). w. 4(14)1983.; *Pieśń o ziemi; xxx-(Tu jodeł ramiona na wietrze wciąż drżą...); On nie powrócił ze zwiadu; Piosenka o wędrówce dusz; W ciemności*. (Wróblewski Bogusław). w. 4(14)1983.; *Piosenka o nutach; Piosenka o białym słoniu; Piosenka o biegaczu; Dlaczego aborygeni nie zjedli Cooka; Wampiry*. (Fedecki Ziemowit). w. 4(14)1983; *Mam już was dosyć*. (Wróblewski Bogusław). w. 2/3(20/21)1985.; *zob. Młynarski Wojciech. Koresp. wyp. o... 4(14)1983.

Zadura Bohdan
Te dzieci i wyrostki; Wyżyna Anatolii; Czerwone języki psów Shella; Te klaksony; Wiszący most nad Bosforem; II akt; Za dziesięć minut. w. 3(13)1983.; Nabokov Vladimir. *Don Kichot*. tłum. 4(14)1983.; *Bliżej Herberta*. (Kaliszewski Andrzej. *Gry Pana Cogito.)* kryt. lit. 4(14)1983.; *Pytajnik nad ypsylonem*. (Stachura Edward. *Wybór wierszy*. Wyb. i wstęp. Ziemowit Fedecki). kryt. lit. 1(15)1984.; *Czytelnicy gazet; Nigdy tak nie mówiła; Krzyżówka; Kuzynka; Pan od WF-u (J.L.1916-1983); Miodowe miesiące; Kłoposty wychowawcze; Wielka Pardubicka*. w. 3(17)1984.; *Tin Ujević i inni. (Wewnętrzne morze. Antologia poezji chorwackiej XX wieku*. Wyb., przedmowa i not. o autorach Milivoj Slaćiček). kryt. lit. 1(19)1985.; **Redakcja poetycka do: 13 poetów. Antologia poezji węgierskiej*. (Gembal Paweł. *Trzynastu węgierskich poetów)*. kryt. lit. 1(19)1985.; *„Skok wielkiej śruby obracał sny nierzeczywiste"*. (Górzański Jerzy. *Święty brud)*. kryt. lit. 2(22)1985.
Zaworska Helena
*wyb., oprac. i posłowie do: *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*. (Bednarek Antoni. *Dialogi o wiecznych problemach)*. kryt. lit. 2/3(20/21)1985.
Zdrojewski Marek — Aremi
Sztukmistrz Twardowski. art. 2(12)1983.; *Carl Rosini — Napoleon tajemnicy*. not. 1(19)1985.; *Publikacje Centrum Polonijnego w Lublinie*. not. 2/3(20/21)1985.

Zielińska Zofia
Teatr grą, gra życiem, życie teatrem. art. 2(12)1983.; *Michał i bajki*. proza art. 4(18)1984.; *Lalka, teatr i dziecko*. not. 4(18)1984.
Zieliński Jan
Auden Wystan Hugh. *Pisanie*. tłum. 1(19)1985.; *Muzyka czasu*. art. 1(19)1985.; *List z Zawoi*. not. 1(19)1985.
Związek Literatów Polskich
**50-lecie ZLP w Lublinie:* zob. Mikulski Zygmunt. *Kilka klisz pamięci*. art. wspom. 4(14)1983.
Zwierzyński Dariusz
Anthony Sylvia. *Przeżycie śmierci u dzieci*. tłum. 4(18)1984.

Żyliński Leszek
Sumienie słów. O poetyce Eliasa Canettiego. szkic. 4(22)1985.
Żurek Stanisław
I poszli burzą zbierać grom. w. 3(17)1984.

Autorzy prac plastycznych
Anetka Z. (lat 7) 4 (18) 1984; Anna T. (lat 9) 4 (18) 1984; Bednarski Piotr 2 (12) 1983; Beugovereau 3 (13) 1983; Damel Jan 3 (13) 1983; Długosz Henryk 4 (22) 1985; Duchnowski Jerzy 1 (19) 1985; Dürer Albrecht 2/3 (20/21) 1985; Elżbieta K. (lat 13) 4 (18) 1984; Fariat Ben 3 (13) 1983; Florczak Zbigniew 3 (17) 1984; Gadowski Ludwik 3 (17) 1984; Gardzielewski Leonard 2 (12) 1983; Gérome 3 (13) 1983; Gnyś M. 4 (18) 1984; Gole Jakub 3 (13) 1983; Gosieniecki Wiktor 3 (17) 1984; Grygiewski Aleksander 3 (13) 1983; de la Haye 3 (13) 1983; Höhn J. 3 (13) 1983; Janusz P. (lat 11) 4 (18) 1984; Karmański Jan 1 (19) 1985; Kossak Juliusz 2/12/1983, 3 (13) 1983; Krzysztof M. (lat 11) 4 (18) 1984; Kubalski Tadeusz 3 (17) 1984; Marchant Guyot 2/3 (20/21) 1985; Michalski Leon 3 (17) 1984; Miedza-Tomaszewski Stanisław 3 (17) 1984; Mikulski Kazimierz 2/3 (20/21) 1985; Nakonieczny Piotr 2 (12) 1983, 3 (17) 1984, 4 (18) 1984; Nowacki Andrzej 2/3 (20/21) 1985; Payne A. H. 3 (13) 1983; Piliński Adam 3 (13) 1983; Poszwińska Anna 1 (15) 1984; Przybyła Marek 4 (14) 1983; Sigmunt Marian 3 (17) 1984; Smuglewicz Franciszek 3 (13) 1983; Sołtan Aleksander 3 (17) 1984; Strzemiński Władysław 1 (15) 1984; Szancer Jan Marcin 3 (17) 1984; Szczuka Mieczysław 1 (15) 1984; Terlecki Marek 3 (17) 1984, 1 (19) 1985; Thomassin G. 3 (13) 1983; Vaillant W. 3 (13) 1983; Wereszczagin 3 (13) 1983; Żarnowerówna Teresa 1 (15) 1984.

Autorzy prac fotograficznych:
Bolesławski Romuald 1 (15) 1984; Bukowski Tadeusz 3 (17) 1984, Chrzanowski Tadeusz 1 (11) 1983; Hanusik Jan 4 (14) 1983; Jaśkiewicz Zbigniew 2 (12) 1983, 3 (13) 1983; Połakowski Andrzej 2 (12) 1983; Stępień Waldemar 2 (16) 1984, 4 (18) 1984, 1 (19) 1985, 4 (22) 1985; Suchanek Jan 4 (14) 1983; Tomaszewski Jerzy 3 (17) 1984; Urban Jerzy 2 (16) 1984, 4 (18) 1984.

Na pierwszej stronie okładki
Henryk Długosz *Fortuna*

Na czwartej stronie okładki
Henryk Długosz *Muzyk*

Rysunki w tekście
Henryk Długosz

Fotografie barwne
Waldemar Stępień

Adres redakcji
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 27-469

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

Cena prenumeraty: półrocznie 170 zł, rocznie 340 zł.

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych — instytucji i zakładów pracy:
— instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
— instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych — indywidualnych prenumeratorów:
— osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
— osoby fizyczne zamieszkałe w miastach — siedzibach Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa—Książka—Ruch";
3. prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa—Książka—Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153—201045—139—11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50%, dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.

Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
— do dnia 10 listopada na I półrocze roku następnego oraz cały rok następny.

Wydawca: Lubelskie Wydawnictwo Prasowe
RSW „Prasa-Książka-Ruch"
20-077 Lublin, ul. Jasna 6

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne im. PKWN
Lublin, ul. Unicka 4.

Przekazano do drukarni 15 lipca 1985 r.
Druk ukończono w styczniu 1986 r.
Nakład 3000 egz. Cena 65.—