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

Józef Czechowicz

Cena 85,—

AKCENT nr 2 (24) 1986

a 2

2 (24) 1986

akcent

literatura i sztuka ● *kwartalnik*

B. Okudżawa — nowe przekłady piosenek
M. Gołaszewska — esej o doskonałości
Listy Przybyszewskiego, Zegadłowicza Parandowskiego i in. do Makuszyńskiego
W. Oszajca, W. Michalski — wiersze
Z. Grzesiak, H. Pająk, J. Misiuk — proza
Eseje o Chlebnikowie, Gombrowiczu Nietzschem, Wygotskim

akcent

Na pierwszej stronie okładki
Marian Makarski *Pejzaż z czerwonym rynkiem*, ol. pł., 1980
Na czwartej stronie okładki
Marian Makarski *Pejzaż z czasów dziecinstwa*, ol. pł., 1975

Fotografie barwne
Lucjan Demidowski

Fotografie prac Mariana Makarskiego w tekście
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.

Zam. 148. Przekazano do druku w styczniu 1986 r.
Druk ukończono w czerwcu 1986 r.
Nakład 4000 egz. Cena zł 85,— F-4

a akcent

rok VII
nr 2 (24) 1986

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 1986 by „Akcent"

SPIS TREŚCI

Bułat Okudżawa: *piosenki* /7
Zofia Grzesiak: *Pajka* /14
Wacław Oszajca: *biały walc* /23
Maria Gołaszewska: *Być doskonałym* /29
Waldemar Michalski: *wiersze* /36
Jan Misiuk: *Spacer* /40
Janusz B. Roszkowski: *Tako rzecze Nietzsche* /51
Maria Korusiewicz: *wiersze* /55
Henryk Pająk: *Znaleziony (fragment powieści)* /58
Marek Tomaszewski: *Od kosmosu do chaosu. Nietzsche a Gombrowicz* /70
Jan Sochoń: *wiersze* /77
Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Świat-Dźwięk. O poezji Chlebnikowa* /79
Janusz Milanowski: *Nocny kaszel* /89
Ted Hughes: *Prometeusz na skale* /96

PRZEKROJE

Jan Zieliński: *Nasze krzywe zwierciadła*/105
Antoni Bednarek: *Lublin literacki 1932-1982*/107
Jan Trochimiak: *Klasycy prozy rosyjskiej XIX wieku w Polsce międzywojennej*/108
Antoni Bednarek: *Notatki zmęczonego historyka literatury*/112
Andrzej Tchórzewski: *Historia literatury portugalskiej*/114

FILOZOFIA

Tadeusz Szkołut: *Idea katharsis w „Psychologii sztuki" Lwa Wygotskiego*/117

PLASTYKA

Janusz Misiewicz: *Droga Malraux*/128
Zbigniew Strzałkowski: *Filozofia kolorów Mariana Makarskiego*/132

TEATR

Bożena Frankowska: *Teatr — obszary skażenia*/135
Stefan Kruk: *Monografia teatru jednego aktora*/144

ARCHIWUM

Listy W. Sieroszewskiego, E. Zegadłowicza, K. Iłłakowiczówny, S. Przybyszewskiego, J. Parandowskiego *do Kornela Makuszyńskiego 1900-1953*/146

NOTY

Paweł J. Smoczyński: *O stosunku etyki do filozofii. W stulecie urodzin Tadeusza Kotarbińskiego*/164
Maria Gołaszewska: *O istocie sztuki*/169
Lechosław Lameński: *Kryzysy w sztuce*/172
Zofia Zielińska: *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*/174
Wojciech Paszkowicz: *Muza z drugiej ręki. O tłumaczeniach piosenek W. Wysockiego*/176

BUŁAT OKUDŻAWA

Jeszcze jeden romans

W pamięci mojej obraz mam
wielbionej niegdyś pięknej pani,
jej oczy już zwrócone są w minione dni.
Tam gdzie jest raj, gdzie nie ma zwad
i strach nie zmaga się z latami
i wszyscy się porozgrzeszali ze swych win.

Jeszcze na razie na jej cześć
wysokie tony brzmią paradnie
i muzykanci uroczysty noszą strój,
lecz już batutę, Boże mój,
dyrygent z żalem w rękach łamie.
Melodii zmierzch i przemijania cierpka sól.

Nie będę sarkał na swój los
i nie uronię łzy niewczesnej,
lecz oto czasem smutku cień omroczy mnie...
Bo któż właściwie, kto to my
naprzeciw pani tej przepięknej?
Czym nasze sny, i nasze damy — wobec niej?

Być może myśli o mnie gdzieś,
gdzie są minione dni i noce
i za to niebo niech jej da koronę z gwiazd.
Być może pisze do mnie wciąż,
lecz posiwieli listonosze
i dawno już wszystkie adresy zatarł czas...

Gabinety moich przyjaciół

Rzadki jest sukcesów deszcz, daje nam niewiele,
ale życie trzeba brać takim, jakie jest.
Ot, urzędy zajmą wnet moi przyjaciele,
będzie wszystkim łatwiej żyć, mnie na pewno też.

Nowymi przekładami wierszy Bułata Okudżawy „Akcent" kontynuuje prezentację śpiewających poetów. W poprzednich numerach drukowaliśmy piosenki Włodzimierza Wysockiego (numer 4 z roku 1983), Jacquesa Brela (numer 1 z roku 1984) i Georgesa Brassensa (numer 1 z roku 1985).

Nieśmiałości mojej łach zmiecie jedna chwila,
moje sprawy ruszą w przód, dużo moich spraw.
Lewitański przyjmnie mnie, zajdę do Fazila*
i błogostan, istny raj będzie w sercu trwał.

I do Belli wpadnę też, powiem: „Witaj, miła,
Słuchaj, ciężką sprawę mam, pomóż w nią się wgryźć".
Ona powie: „Drobiazg, siądź, już ci załatwiłam"...
I od razu, powiem wam, będzie łatwiej żyć.

Często w nocy mi się śnią owe gabinety,
nie dzisiejsze, Boże broń, te jutrzejsze — tak!
Samowary, a w nich czaj, pięknych dam portrety,
no, po prostu byłby wstyd nie zaglądnąć tam.

W rusztowaniach cały kraj, pełzną buldożery,
i siekiery słychać stuk, albo piły wizg.
Dla przyjaciół może tam robią gabinety,
a jak zrobią — wszystkim nam będzie łatwiej żyć.

Dla poetów może tam robią gabinety,
a jak zrobią — wszystkim nam będzie łatwiej żyć!...

---

*Jurij Lewitanskij, Fazil Iskander, Bella Achmadulina — zaprzyjaźnieni z Okudżawą poeci.

Bułat Okudżawa w czasie koncertu w Teatrze na Tagance (XXV-lecie Teatru), 1982 rok. Fot. A. Stiernin

Romans arbacki

Arbacka wyszywanka, romansu stary szyfr,
i spacer w samotności, rzecz codzienna.
Z omszałej filiżanki szczęśliwy, chłodny łyk
i cierpki głos kobiecy: „Och, jak się masz"...

Niech myśli co kto chce, a mnie ona zawsze druh,
od wielu lat, w upale i na mrozie,
z mojego żebra ją uczynił dobry Bóg
i teraz już beze mnie żyć nie może.

Ach, miłość jest pustynią, tak łatwo zginąć w niej,
zakopać się, zaplątać, zaszamotać.
Już znamy jej pułapki — te dobre, i te złe.
Czy warto rozgrzebywać je od nowa?

Młodości pomnę dni, spacery skrajem szos,
gdy niebo w krąg syciło się lazurem.
I jeszcze cały był mój pierwszy złoty grosz
i dumne róże siały swą purpurę.

Nie budził jeszcze śmiechu mój, dziś niepewny, krok,
i jeszcze mi podeszwy nie odpadły.
A w oknach rozśpiewanych tajemny krył się mrok,
świat czekał — niespełniony i powabny.

Nie męczcie się daremnie, bo wszystko ma swój czas:
wyrośnie trawa, jesień ją pogniecie...
Z Arbatu wywiózł nas wiosenny, ciepły wiatr, —
na Arbat nas jesienny wiatr przyniesie.

Piosenka o Arbacie

Płyniesz jak rzeki nurt, nazwo z czarodziejskich ksiąg,
tuli się do mych stóp asfaltowy szlak.
Ach, Arbacie ty mój, ciebie mi przeznaczył los,
dajesz mi szczęścia blask i goryczy smak (bis).

Toczy się szlakiem twym wiele najzwyklejszych spraw,
niesie wiatr miasta rytm i obcasów stuk.
Ach, Arbacie ty mój, tyś religii mojej gmach,
tutaj wciąż modlę się pieśnią twoich dróg (bis).

Było już wiele miejsc, wiele ulubionych tras,
ale ty będziesz wciąż, boś ty serca część.
Ach, Arbacie ty mój, gwiazdo i ojczyzno ma,
ni cię przejrzeć na wskroś, ni do końca przejść (bis).

Pestka winogrona

Winorośli ja dziś małą pestkę do ziemi zakopię,
ucałuję jej krzew i oberwę dojrzałą już kiść.
Przyjaciołom dam znak, i na miłość swe serce nastroję,
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć.

Przybywajcie tu więc, zaproszeni, witani serdecznie,
i powiedzcie mi wprost kimże jestem i dokąd mam iść,
car niebieski mi da grzechów moich i win odpuszczenie,
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć.

Czarno-biały ja strój, uroczysty, ubiorę dla gości,
W purpurowym jak krew moja Dali zaśpiewa mi dziś.
I zasłucham się w pieśni, zachwycę i umrę z miłości,
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć.

A gdy w niebie już skłębią się chmury zachodem strzelistym
niechaj znowu i znów przepływają na jawie się śnić
bawół ciemnobłękitny, biały orzeł i pstrąg pozłocisty,
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć.

Piszę powieść historyczną

W butli z dymionego szkła
po importowanym piwie
purpurowej róży kwiat
pachniał dumnie i cierpliwie.
I tworzyłem w tamten dzień
swoją powieść historyczną,
wiodąc słowa, jak we mgle,
od prologu po epilog.

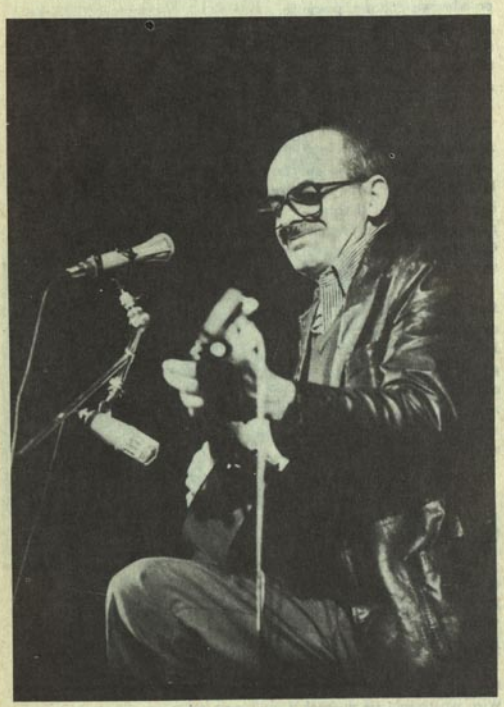
Bo pisanie jest słuchaniem,
a słuchanie przeżywaniem,
przeżywanie to pisanie, —
nic nie może względów mieć.
Takie są natury prawa.
Czemu tak — nie nasza sprawa,
po co tak? Nie nasza rzecz...

Dal błękitną dałem jej,
anegdoty i facecje,
i swojego losu sieć
wysnuwałem po niteczce.
Bohaterów moich z ram
w drogę słałem komunikiem
i minionym porucznikiem
mianowałem siebie sam.

Bo pisanie jest słuchaniem,
a słuchanie...

Choć zmyśliłem powieść mą
nie skłamałem w niej niczego.
Dajcie mi dopisać ją
do rozdziału ostatniego.
I dopóki w ciemnym szkle
purpurowa róża żyje,
z całych sił wykrzyczeć chcę
słowa, w których serce bije.

Bo pisanie jest słuchaniem...



Bulat Okudżawa. Fot. A. Stiernin

Francuskie impresje

Ma paryski spanielek oblicze
francuskiego monarchy sprzed lat.
Lecz nie tego w Paryżu ściętego,
ale tego, co błyszczał w Wersalu
niedościgły w lenistwie i chwale,
w przekrzywionej peruczce rudawej,
z miłosierdziem wszelakim w postawie,
z bystrym okiem zwróconym na świat.

Na Bulwarze Raspaille — pan Dominik.
Gospodarzy ten człek cały wiek.
W jego restauracyjce maleńkiej
południowe półtony, półcienie,
petersburskie powiewne serwetki,
staroświeckie jak jego wspomnienia,
butonierki, w nich róże czerwone,
a na stołach obrusy jak śnieg.

Widzę ziemię, co lśni się zielono,
rozdzielona garstkami wśród nas.
Jak ją wiodą troskliwie ku górze
Bóg, Przyroda i Los-Przeznaczenie,
i spaniele, i króle, i róże,
małe bistra, kojące pragnienia...
Cała mądrość skupiona w tym Prawie,
trochę smutku, no cóż, voila!...

Jeśli są jeszcze słowa spóźnione,
niech dopowie je ktoś zamiast mnie.
Ja nie proszę o rajskie ogrody,
gdzie szczęśliwe zachwyty nie milkną,
chętnie zmogę najwyższe przeszkody,
zniosę rozpacz i ból, byle tylko
w każdym geście był cień miłosierdzia,
w każdym oknie — dziewczyny był cień.

O Wołodii Wysockim

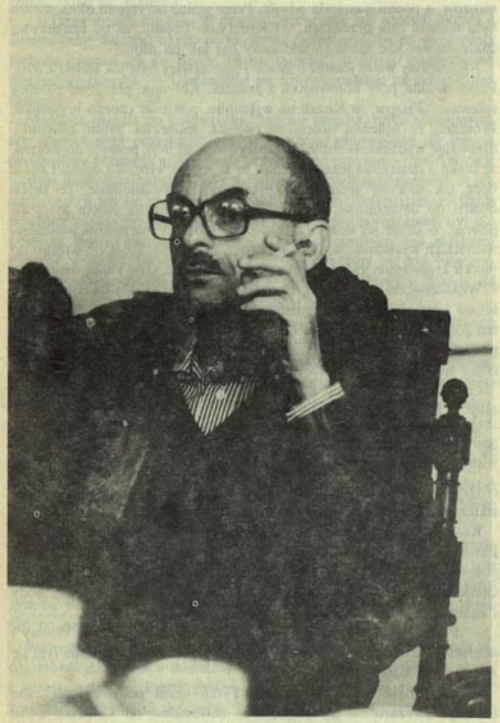
O Wołodii Wysockim poemat wyśpiewać już czas,
Zawezwano go tam, gdzie znużone schylają się cienie.
Mówią: grzeszył. No cóż, wiekim blaskiem zapłonął i zgasł.
Jak potrafił, tak żył — kto bezgrzeszny, niech rzuci kamieniem.

Nie na długo rozłąka, wkrótce za nim pójdziemy i my,
Więc wpatrujmy się w mrok i wzajemne przewiny wybaczmy.

Niech, jak dawniej, nad Moskwą ochrypły rozlega się głos,
no a my razem z nim uśmiechnijmy się, albo zapłaczmy.

O Wołodii Wysockim serdeczny ułożyć chcę hymn,
ale ręce mi drżą i na kartce się słowa splątały...
Biały bocian szybował, nad białe obłoki się wzbił,
Czarny bocian szybował, o czarne roztrzaskał się skały.

przełożył *Władysław Szwaja*



Bułat Okudżawa. Fot. A. Stiernin

ZOFIA GRZESIAK

PAJKA

Ostra zima trzymała tylko do grudnia. W styczniu było kilka tęgich mrozów, a potem nastąpiła odwilż. Przez wolne od szronu okna można było widzieć całą przestrzeń, od Rychty do Polany, aż po Szabakową chatę; nawet sad Purbego widoczny był jak na dłoni.

Nanosiwszy wody jeszcze o świcie i zgarnąwszy byle jak śmieci z izby, Pajka siadała przy kołowrotku i przędła. Kołysząc przy tym chłopca śpiewała: „Piszow, że Kozak na wyjnenku, pokinow czorno bryweńku. Proszczaj że miłeńka czorno bryweńka, może na wojni zahynut". Śpiewając wyobrażała sobie, że rzeczywiście jej miły poszedł do wojska, że czeka z dzieckiem jego powrotu, że w jesieni wróci do domu i znów będą jak dawniej szczęśliwi. Znikała gdzieś świadomość, że Bejko chodzi do Szymonowej Nastusi, że na wielkanocne święta mają się pobrać, o czym jej doniosła macocha, która o wszystkim wiedziała, wszystkich wyśledziła; wyśledziła nawet, że słoninę, którą od wtorku do piątku krom środy zajada, przynosi Wołoszywiec. Gdy Pajka wieczorem z Wołoszywcem pod chatą rozmawiała, macocha kładła głowę pod ścianę i przysłuchiwała się rozmowie. Głowiła się skąd ten gołodupiec, ten goły jak bizun znajda, co nie ma krom gołej sraki nic a nic, bierze te podarki. Nie słyszała, żeby należał do jakiejś bandy, ani z torbami na żebry nie chodzi, ani na zarobek... Skąd bierze?

Gdy Pajka wracała do domu, macocha z przekąsem, z uśmiechem, niby w żartach dogadywała:

— Pajko, już znowu jak kocica marcujesz. Jeszcze u naslednika zęby nie wyrosły, a ty już się o naslednicę starasz.

— Daj Boże, żeby ci język kołkiem stanął, żeby ci opuchł jak kłoda, chyba do śmierci jednej biedy nie zapomnę. Już mnie jeden nauczył, starczy na całe życie — odgryzała się Pajka też niby żartem.

Kowpiel jakby się postarzał i posiwiał. Przestał dokuczać, tylko na Pawuka patrzał jak na robaka, którego brzydzi się zadeptać. W drugiej połowie lutego, gdzieś już przy końcu miesiąca, jedli przy stole obiad. Ojciec obgryzał kości, które leżały koło jego miski jak koło psiej budy i zgarniając je na jedną kupkę, zwrócił się do córki:

— Pajko, jakoś nic nie myślisz. Trzeba bajstra zanieść do cerkwy i ochrzcić. Na dworze się ociepliło, mrozu nie ma. Powinnaś teraz tym się zająć, a toć bajster rośnie jak Żyd.

— Ano, bate, trzeba pomyśleć. Tylko czym popu zapłacę? Do Purbego na zarobek nie chodziłam, chwostowe od Czujesza Ulita zabrała, choć Czujesz dla mnie dał dwa złote.

Kowpiel spojrzał spode łba na żonę i nic nie powiedziawszy zaczął mięso paznokciem z zębów wydłubywać. Macocha przysłuchiwała się rozmowie i milcząc przelewała barszcz z dużego sagana w mniejszy, rzucając skośne spojrzenia na męża. Po chwili Kowpiel pokręcił głową.

— Co tam dwa złote — rzekł, wycierając wąsy końcem obrusa. — Dla samego popa trzeba pięć złotych, a z litr wódki, a mięsa, a sała — liczył zginając palce.

— Więc skąd, bate, ja mam to wszystko wziąć? — spytała Fajka zdumiona bardzo cichym głosem. W rozmowie z ojcem nigdy nie bluźniła jak z macochą, choć go jeszcze bardziej nienawidziła niż samą macochę. Tylko on był winien, że macocha rozłożyła się w tym domu jak hadiuka na ciepłym piasku.

Podkręcając wąsy w lusterku Kowpiel odezwał się nie patrząc na córkę, tylko do lusterka:

— Teraz mrozu nie ma. W dzień słońce grzeje jak wiosną. Wstań o świcie, umyj bajstra, okręć go czystymi pieluchami, nałóż swój nowy kożuch i zanieś go do Bejka. Skoro mówisz, że on go zmajstrował, niechże go ochrzci. — Uśmiechnął się krzywo patrząc na córkę lisimi oczami.

Macocha usiadła do kołowrotka, lecz nie przędła, tylko rozdziawiwszy szeroko usta przysłuchiwała się uważnie, zadowolona że jednak podrzucona przez nią myśl została przez Stiopę przyjęta — potrzebował aż dwie doby, nim babską radę rozdłubał i w głowie zakonotował. A jak się pyrgał, a jak się rzucał, jak wąż jaki, gdy mu powiedziała, że Pajus powinna bajstra do Bejka zanieść, bo jaki w tym twój janteres, byś dla popa za bajstra pieniądze wyciągał, a ileż miesięcy można niechrzta trzymać w domu? Wystarczy, że znajduch, ale żeby nie był święconą wodą skropiony, żeby różna satana miała o północku dostęp do naszego chozajstwa, tego ja nie chcę.

Mały się obudził, zapłakał i zatarmosił kołyską. Pajka ją mocno zahuśtała nogą, aż hak w belce zagrzechotał.

— Zajdziesz Pajko do Komina — odezwała się miodopitnym głosem macocha. — Pokłonisz się do ziemi, powiesz dobry deń, rozwiążesz krajkę, wyjmiesz z kożucha hołopuca i powiesz spokojnie, bez płaczu: „Przyniosłam wam wnuka, zobaczcie jaki ładny chłopiec". Zobaczysz, Pajko, ja ci to mówię, że stary Komin się ucieszy, że syn mu prędko bez wielkiego zachodu postarał się o pastuszka. Może jak raz zmięknie Kominowe serce i oboje was do siebie przyjmie. Przecież ty dla nich nie obca, przez calutki rok tłukł się ich syn w twojej pościeli. Mogę przysiąc, że calutki rok, noc w noc pod twoją pierzyną spał.

Tej nocy Pajka przez calutką noc nie spała, choć cały dzień nie mogła ani na chwilę przestać o tym myśleć. Gdyby tylko macocha o tym ozorem chlapała, wtedy by jej po swojemu błotem mordę zatkała, ale o tym mówił sam Kowpiel, ojciec, który jest podły jak wąż, ale nie głupi. On po próżnicy jadaczką nie miele.

Wczoraj przed wieczorem spotkała chrzestną koło studni, spytała ją, czy zrobić jak ojciec z macochą namawiają. Matruna pokręciła głową i powiedziała: — Przed rokiem dziewczyno, gdybyś mnie spytała, wiedziałabym jaką ci dać radę. Teraz nie mam takiej głowy jak twój ojciec, żeby radzić — plunęła i naczerpawszy szybciutko wodę ze studni

zarzuciła koromysło z wiadrami na ramię i rozlewając w pośpiechu wodę pobiegła truchtem do domu, nie spytawszy nawet, czemu nigdy do niej z dzieckiem nie przyjdzie.

Dopiero wieczorem, po ciemku, porozmawiała o tym z Wołoszywcem. Tylko z nim mogła mówić spokojnie, bez wstydu, jak z serdecznym bratem, aż ją to złościło, że z nim oprócz rozmowy nic ją nie łączy. Gdyby choć raz przeszło przez głowę, żeby na niego spojrzeć inaczej niż na nieobliczalnego Pacholuka, z którym nawet porozmawiać nie można.

Josip, którego przezywali Wołoszywcem posmutniał. Spuścił oczy i patrząc na swoje owinięte słomą stopy, powiedział:

— Niedługo zaczną się wesela, zarobię trochę grosza, ochrzcimy małego, a do Bejka nie ma po co z małym iść.

— E, bogacz się znalazł. Widzisz go jaki bogacz, syna mi za swoje pieniądze ochrzci! Gdy tylko parę groszy zarobisz twoja matka zaraz paczkę machorki, pół sztofa wódki i bochen pytlowego chleba dla czornomazoho kupi. Już tam czornomazy Kirgiz czeka, już gębę rozdziawił, żeby mu prędzej Aleksa twój zarobek wrzuciła. Nie tumań, że macie pełną beczkę żyta — uśmiechnęła się krzywo rozdrażniona do ostateczności.

Nie takiej odpowiedzi chciała od niego usłyszeć. Myślała, że powie, że powinna zrobić, jak ojciec każe. Chciała, żeby tak powiedział. Matruna wykręciła kota ogonem. Po co miałam ją przed rokiem pytać. Gdybym się spodziewała, bez pytania, sama byłabym mądra. Mądry chłop po szkodzie. Leżąc w łóżku przytuliła dziecko do gorącej piersi i całutką noc rozmawiała z Andruszą, przekonywała go, prosiła, że powinien ją przyjąć z dzieckiem do siebie, dać na zapowiedzi i niechby batiuszka im ręce stułą związał, żeby ludzie przestali ją palcami wytykać. Przecież grzechem jest kląć i poniewierać tego, kogo się przedtem kochało i swoją duszę i ciało odsłaniało, a ja ciebie Andreju wbrew woli przeklinam i to nie z nienawiści, tylko z wielkiego żalu i miłości. Aż do pierwszych kogutów prowadziła rozmowy z Andruszą, Wołoszywcem, Gutką, nawet z grubą Rejzą, a najwięcej sama z sobą, a jednak coś ją kusiło, by ojca posłuchać.

Gdy tylko drugi kogut zapiał, wstała, po cichu rozpaliła ogień na kominku, aby nikogo nie obudzić i wzięła się do zwijania przędzy. Było cicho i gorąco, aż parno. Ojciec z macochą i z Hapoczką spali w paradnej izbie za szczelnie zamkniętymi drzwiami, tylko wrzeciono szurało i cichutko chrobotał na belce hak poruszany leciutko kołyską.

Noc ciągnęła się bardzo długo. Niespokojne serce drżało jak ptak. W głowie kołowaciły się różne myśli, którym nikt nie przeszkadzał, nawijały się jak ta przędza, co układała się warstwami na kłębek. A myśli były różne — raz jej się zdawało, że Andrusza przywitał ją serdecznie, wziął małego na ręce, podrzucał do góry jak pejsaty Szymel swego kadysza i krzyczał: „Jaki ze mnie dureń! Nie wiedziałem, że mam takiego dorodnego syna! Od dzisiaj mój syn, razem Pajko z tobą, będzie mieszkał w moim domu"; to znów, że nawet nie spojrzał w tę stronę, gdzie stała z dzieckiem, a stara Kominicha otworzyła drzwi i krzyknęła: „Wont kurwo z mego domu!"

Gdy zapiał trzeci kogut odłożyła przędzę. Przyniosła z sieni kwartę lodowatej wody, umyła się nad cebrem, rozplotła warkocze, posmarowała włosy naparem z tataraku i zaczęła je rozczesywać. Czesząc pasmo za pasmem gorąco się modliła: — „Maryjo, mater boża, zmiłuj się nade mną. Uczyń łaskę, żeby serce Andreja zmiękło, żeby nas do siebie przyjął. Dziewico przeczysta, niepokalana Bogarodzico, któraś w bólach rodziła syna swego, zmiłuj się nad synem moim. Daj mu ojca. Daj mu prawdziwe imię, by go ludzie nie przezywali znajduchem". Gorąca modlitwa stworzona własnym bólem płynęła potokiem z ust, aż otworzyły się drzwi i weszła zaspana macocha, z przekrzywionym czepcem, ziewając głośno. Spojrzawszy na Pajkę spytała:

— Co, Pajko, stroisz się. Idziesz jednak do Bejka — i nie czekając odpowiedzi rzekła: — Pewnie, pewnie... Zobacz jaki już duży urósł Pacholuk. Niedługo ojcu synowę przywiezie, wtedy nam wszystkim da dioru. — Podrapała się po rozczochranym łbie i zaczęła podliznym głosem, jakiego Pajka nigdy nie słyszała:

— Podeszłam wczoraj twego ojca, powiedział mi Kowpiel, jak to było kiedyś z tą Chymką. Ty nie wiesz. Ty jeszcze nic nie wiesz... Twój ojciec też był niekiepskim łasuchem na baby. Marcował się jak kocur w młodości. Twój batko też niekiepsko sobie poczynał, tylko Pacholczycha nie była w ciemię bita. O nie... Wiedziała co ma zrobić. Przyniosła hołopuca w pieluszkach i zostawiła, nawet wtedy Stiopy w domu nie było, na froncie wojował. Stara Kowpielicha z Ulianą musiały Pacholuka hodować, a Stepan i teraz mówi, że Pacholuk weźmie największą część pola, bo prawo mu tak nakazuje.

— Słodzisz prokliata jak miodem — warknęła po cichu Pajka. Raziło ją to miodopitne kłamstwo. — Nie szczekaj jak suka — powiedziała głośniej. — Znam lepiej od ciebie jak z Pacholczychą było. Gdyby Pacholczycha chciała czekać na twego Stiopę, to byś się nie nadymała jak żaba w tej chacie i nie uczyłabyś mnie co mam robić. Jak chcesz wiedzieć Pacholczycha żyje jak bojarynia w pałatach z ruskim oficerem, a nie z takim Stiopą, co gnojem śmierdzi. Nawet syna, co z nim spłodziła zabrać ze sobą nie chciała. Ot co... — westchnęła z goryczą, wiedząc, że często bywa niesprawiedliwa dla macochy, lecz nie mogła się pohamować, zwłaszcza dzisiaj, gdy wie, że Ulita słodzi, by prędzej pozbyć się Pawuczka z domu, nawet do przerębli, by krom jej dzieci więcej nikogo przy misce z kaszą nie było.

Macocha się nie obraziła, podrapała się po rozczochranej głowie i ziewając, powiedziała: — Kto tam wie jaka dola twego bajstra czeka. Stary Komin ziemi ma dużo, cały grunt, może odkroi ze dwie dziesięciny dla wnuka — zachichotała zakręcając byle jak kimbałkę na czubku głowy. Nakryła ją płótnianą, pofarbkowaną na sino, horodecką chustką. Choć już minęło siedem lat jak ją Stiopa przywiózł z Horodca, Ulita ubierała się wciąż po horodecku, o wiele paskudniej niż Kryczyluczki, i nawet to drażniło Pajkę. Uważała, że ta przysadzista baba o szerokich biodrach, z rozpłaszczoną, nisko zwisającą zadnicą nie tylko jej nie sprzyja, nie tylko ojcu i domowi, w którym się rozsiadła, ale nawet wsi nie lubi, do której przyszła, bo w dalszym ciągu szyje sobie workowate kaftany, jakie nosiła w Horodcu.

Jeszcze było ze dwie godziny do dnia, gdy opatulona Pajka z dzieckiem przy piersi puściła się kopną drogą do Andruszy. Śnieg prószył, przyczepiał się do rzęs. Pajączek cmoktał ciepłą pierś posapując

oskiem. Raz po raz przyciskał twardymi dziąsełkami brodawki, że aż bolały. W oknach świeciło się światło. Za szybami kiwały się cienie. W bramach szczekały psy. Jakiś spłoszony kot przebiegł w poprzek drogę. Pajka przyjęła to za złą wróżbę, plunęła ze złością. Starzy ludzie mówią: „Nie spodziewaj się nic dobrego jak ci kot lub zając przetnie drogę".

Zamigała cerkiewna dzwonnica w pobliżu zabudowań Komina. Zostało tylko minąć kilka chat. W miarę zbliżania się do jego domu, Pajkę opanowywał ogromny lęk. Koło cerkwi przeżegnała się trzykrotnie, odmówiła jeszcze raz modlitwę do Bogarodzicy, której powierzała swój ból i którą darzyła największą czułością. Tylko do niej kierowała swe prośby, od niej czekała łaski. Od niej jedynej, serdecznej, spodziewała się pomocy. Była niemalże pewna, że święta dziewica zmyje z niej wstyd i obroni ją od złego. Łapcie podarowane przez Wołoszywca wrzynały się w śniegową powłokę, zostawiały za sobą ślady. „Ech, Wołoszywcze, Wołoszywcze! Dobry z ciebie chłopak... Serdeczny... Wciąż mi pomagasz, nawet w tej chwili ozułeś mnie w lipowe postoły, żeby mi nogi nie pomarzły, a ja wystroiłam się i idę do Andruszy. Niosę mu syna, chcę mu go pokazać. Nieprawda, Wołoszywcze, nie syna, tylko sama pcham mu się w ślepia. Całą noc się modliłam, żeby chciał na mnie spojrzeć. Och, Wołoszywcze, Wołoszywcze, serdeczny mój druhu, pomocniku w biedzie, przebacz i nie gniewaj się na mnie. Taka już jest moja dola niałaskawa i twoja".

Oto jeszcze jedna chata, druga, trzecia. Zostało tylko minąć chatę Szepetuchy, w której się świeci i Szwarkowskiej Tatiany. U niej jeszcze ciemno. Kurwysko jeszcze śpi, albo przytuliła się do kogoś na szerokiej ławie. Ot już i furtka, przez którą Andruszka codziennie przechodzi. Zimnymi palcami dotknęła zasuwki, serce waliło bach, bach, bach, jakby cepem, aż głuszyło. Nawet płuca się nadęły jak kowalskie miechy i sapią jak u czuchotnika. Krąg światła z Kominowego okna bije wprost w oczy, oślepia. Zamrugała powiekami. Co teraz będzie? Co to ja mam im zaraz powiedzieć? „Dobry deń. Nie bój się, rób jak każę" — powiedział ojciec. „Może was oboje Komin u siebie zostawi" — powiedziała macocha. Całe życie bym się za ciebie modliła, żeby Bóg piekło od ciebie odsunął, na które zasłużyłaś, gdyby twoje słowa okazały się prawdziwe. „Zarobię pieniędzy, ochrzcimy dziecko" — dzwonią w uszach słowa Wołoszywca. Doradź druhu, naucz, jak mam mu spojrzeć w oczy. Prawda... Jak mam im spojrzeć w ślepia? Co powiedzą? Zamknęła furtkę i szurając nogami jak stara kobieta przeszła przez podwórze. W sieni powstał rumor, załoskotały blaszane wiadra i wyszła jej naprzeciw Kominicha.

— Dobry deń — pozdrowiła niestarą jeszcze, zażywną Kominichę, ubraną w szeroką pasiastą spódnicę i taki sam szeroki pasiasty fartuch, którym przykrywała gołe łydki.

— Dobre zdorowie — odrzekła Kominicha chrapliwym głosem, jak zwykła była odpowiadać dziadom, którzy pchali się do domu by się nażreć.

W izbie jasno było tylko pod kominkiem, reszta tonęła w mroku. Przez wciśniętą drzwiami parę trudno było rozeznać, co dzieje się wokół stołu. Dopiero gdy się trochę rozejrzała zobaczyła, że wzdłuż ściany, na szerokiej ławie zarzuconej radnami leży jak długa żerdź chudy jak

czuchotnik Andruszy ojciec i jakby przylepiony do jego nóg stary Komin, dziadek Andruszy. Mimo woli jej oczy rozbiegły się jak u przestraszonego zająca. Ślizgały się po radnach, po stole, po przeciwległej ścianie i zatrzymały się na ławie, na której leżała płaska, podłużna poduszka, a na niej wiły się włosy... Och, Boże, te włosy przyciskała kiedyś do ust, gorąco je całowała. Pachniały zdrowym męskim potem. Aż w głowie się zakręciło od tego widoku. Przykuła wzrok do tych czarnych kosmyków, rozrzuconych na poduszce i zapomniała, gdzie się znajduje. Stara Kominicha milcząc podkładała na kominku łuczywo. Smolniaczki zatrzeszczały, posypały się iskry, buchnął płomień i w chacie zrobiło się widniej.

Kominicha odeszła od pieca i założywszy ręce na piersiach spojrzała ponuro na Pajkę.

— Co chciałaś, Pajko? — spytała. — O tej porze po próżnicy nie przyszłaś.

— Przyniosłam wam wnuka. Chciałam pokazać Andruszce jego syna, podobny do niego jak kropelka wody. Pora go ochrzcić. Już kończy niedługo cztery miesiące. Rośnie nie ochrzczony jak Żyd, jak jaki poganin — odrzekła z oczyma wciąż na płaskiej poduszce, na której wiły się czarne kosmyki, na czubku głowy wystającym spod radna.

— To sobie chrzcij, a kto ci nie daje chrzcić? Chrzciny to twoja sprawa, a nie nasza. Dlaczego ty z tym do nas? — usłyszała głos Kominichy, który nic dobrego nie wróżył.

— Ano przyszłam z tym do was. Do Andruszy — rzekła wbrew swojej naturze bardzo pokornie, aż się zdziwiła skąd się wzięła ta bojaźliwa pokora. Czuła nie tylko pokorę, lecz bojaźń i wstyd, który ją parzył jakby Kominicha sypnęła na nią garść żaru.

Nagle radno zsunęło się jednym rogiem na ziemię, a czarne włosy się poruszyły. Odwróciła się plecami do Kominichy i wlepiła wzrok w białe czoło i otwarte oczy Andreja, które wodziły po niej ponurym spojrzeniem.

— Dobry deń, Andruszka — pozdrowiła go raźno, udając wesołość. — Wstań i zobacz, przyniosłam ci naslednika. Niedługo zawoła tato, a tyś go jeszcze wcale nie widział. Niedługo pójdzie za wołami — uśmiechnęła się rozbrajającym uśmiechem, jakim zwykła była tylko do niego się uśmiechać.

Andrusza milczał, tylko stary Komin, dziadek Andruszy, zakaszlał kchi, kchi, kche, kchc, kchc — a ojciec Andreja, wysoki jak tyka Talimon, nieprzytomny ze snu podniósł głowę, jakby go ktoś walnął po rozkudlonym łbie i rozglądał się ponuro po chacie.

Nagle Kominicha podeszła do syna i zaczęła go ze złością tarmosić.

— Andreju, co to ma znaczyć? Nie byłeś żonatym, niewiestki nie widziałam, a ta tu przyniosła mi wnuka. Co to ma znaczyć? Mów! — szarpnęła go z całych sił za ramię, sycząc jak gadzina.

Andrusza odepchnął matkę i oparłszy się rękami o ławę, podniósł się ociężale, wsadził rękę za pazuchę i zaczął się drapać po włochatej piersi, którą lubiła niegdyś gorąco całować, i milczał.

Minuty płynęły. Duszny zapach rozgrzanych piernatów, wczorajszych kartofli z koryta, które Kominicha wyciągnęła spod ławy i zaczęła rozgniatać ręką panoszył się po całej izbie, aż w nosie wierciło. „Jak tu

ciasno i duszno, jak w lochu, gdzie gniją kartofle. U nas przestronniej i czyściej" — przeleciało Pajce nie wiadomo czemu przez głowę. Objąwszy wzrokiem całą izbę zapomniała, gdzie się znajduje i po co tu przyszła. Po chwili ocknęła się, jednym szarpnięciem rozwiązała krajkę, wyjęła dziecko z kożucha, podniosła do góry i zdecydowanym krokiem podeszła do ławy, na której siedział milczący jak kamień Andrusza.

— Andruszko — odezwała się spokojnym, lecz dobitnym głosem. — Przyniosłam ci syna, Andruszko, chyba wiesz, że naslednik ci się urodził. Musisz go ochrzcić — podchodziła uśmiechając się coraz bliżej ku niemu.

Andrusza w dalszym ciągu się nie odzywał. Zamiast niego odezwał się leżący na waleta obok dziadka kudłaty łeb, który zdążył się już rozczumać.

— Andruszo! Co to ma znaczyć! Jeszcze ci wesela nie wyprawiłem, jeszcze kieliszka horyłki za zdrowie synowej nie wypiłem, a tu już mi wnuka przyniosła — zachichotał kudłaty łeb, że aż kudły mu się zatrzęsły.

Przyjęła drwinę obojętnie i wpatrzona w Andruszę rzekła:

— Czy wesele było czy nie było. Czy pił jego batko horyłkę za moje zdrowie, czy nie pił, to wszystko jedno, ale za to wnuk jest podobny do waszego syna, jakby z niego skórę ściągnął — uśmiechnęła się też niby żartując.

Wyjęte z kożucha dziecko zawierciło się niespokojnie i zaczęło głośno płakać. Otuliła go z powrotem połą ciepłego kożucha i zaczęła uspokajać. — Nie płacz, Pajączku. Popatrz lepiej. O, tam siedzi twój tato. Zaśmiej się, Pajączku, do taty, zaśmiej. Niech twój tato zobaczy, jak ładnie się śmiejesz. — Głaskała dziecko po główce, a ono wciąż płakało.

— Już chłopczyk ma trzy i pół miesiąca. Trzeba go zanieść do cerkwy i ochrzcić, żeby nie rósł jak nie ochrzczony Żyd — powiedziała głośno, patrząc ostrym wzrokiem na Andreja.

Dziadek spuścił z barłogu cienkie jak patyki nogi i zabełkotał:

— Czy dzisiaj niedziela, że trza iść do cerkwy? Powiedzcie, dzisiaj niedziela? — zaskrzeczał rozglądając się kaprawymi szparami.

— Oj przestałbyś, dziadygo, skrzeczeć. Lepiej już byś nie wstawał — warknęła Kominicha, wybierając rozgniecione kartofle z koryta i wrzucając je do drewnianego wiadra.

Tymczasem Pajka przysiadłszy na pieńku, który stał w pobliżu Andruszy pozrzucała z małego mokre pieluszki, przewinęła go w suche i związawszy mocno jak kukłę podniosła go wysoko do góry, tak aby wszyscy widzieli.

— Wasz, czy nie wasz? Przyznaj się Andreju, twoja krew, czy nie twoja? — krzyknęła z całych sił, dziwiąc się, że gdzieś zgubiła wstyd.

W chacie zrobiło się cicho, jakby wszystkim odebrało mowę, tylko płomień w smolniaczkach trzaskał na kominku. Andrusza siedział w dalszym ciągu na posłaniu, blady, z wykrzywioną złośliwie twarzą, która nic dobrego nie wróżyła i wlepiwszy oczy w szybę patrzył na ciemne podwórko.

— Fedot! Fedot! — zaskrzeczał staruch — podaj kapszuk, a to w płucach drze. — Kchi, kchi, kchi — zakaszlał dychawicznym kaszlem, że mu aż sople z nosa pociekły.

Jego syn Fedot podniósł się z barłogu. W długachnej, do samej ziemi płóciennej koszuli wyglądał jak strach na wróble. Dostał z półki skórzany kapszuk i podał staruchowi, a potem wolnym krokiem podszedł do syna nie spojrzawszy nawet na dziecko, które Pajka trzymała stojąc pośrodku izby.

— Powiedz no mi synu, jak to się stało, że ja, twój ojciec, nie wiedziałem, kiedyś się ożenił. Ani swego batka ani matki na wesele nie poprosiłeś, ani nawet dziadka nie poczęstowałeś kieliszkiem. — A wy, dziadku — zwrócił się do pykającego z lulki i raz po raz kaszlącego starucha — powiedzcie, piliście mohorycz, gdy u mnie się syn urodził?

— Ha, co mówisz? — zachrypiał staruch okutany starą swytą.

— Bate, piliście mohorycz, gdy mi się naslednik urodził? — krzyknął mu Komin w samo ucho.

— Mohorycz? A za co mohorycz? Woły sprzedałeś?

— Nie! Jak nam Hnatko się urodził!

— Aha, jak się Hnatko urodził. Piłem, piłem, a jakże.

— Widzicie, bate, a ja nie piłem, Andrusza nawet powąchać nie dał. Choć Pajka przyniosła hołopuca i powiada, że Andruszka go zmajstrował — żartował Komin kręcąc głową i zaczerwieniwszy się raptem jak burak, krzyknął:

— Powiedz no Andruszko, jak to było? Powiedz, nie wstydź się... Jakżeś się nie wstydził zmajstrować, to się nie wstydź gadać.

Pajka wciąż stała z Pajączkiem na wprost siedzącego jak kamień, z głową wsadzoną w ramę okienną Andruszy.

— Odwróć się. Andruszko. Spójrz na swego syna... Zobacz jak na ciebie patrzy — prosiła i zrobiwszy jeszcze dwa kroki położyła nieśmiało dziecko na jego posłaniu.

Andruszka odwrócił nagle głowę i spojrzawszy przekrwionymi oczami na Pajkę wrzasnął:

— Zabierz swój pomiot k czortu, bo jak rzucę to poleci za drzwi! Ty kurwo! Ty bladiuho! Ty bezwstydnico! Czego się do mnie przyczepiłaś? Co ci jestem winien? Pieniądze u ciebie pożyczałem, a bo co? Zabierz, ścierwo, swego bajstra, bo zaraz trzasnę w twój czortowy łeb, to ci się czerep na kawałki rozleci — i zeskoczywszy z ławy stanął obok pobladłej jak ściana Pajki z ręką podniesioną do bicia.

Jego ojciec, Fedot, rozkraczywszy nogi przy piecu wlepił ślepia w syna, który się jakoś rozruszał. Wpierw Fedot nie mógł pojąć, czy czasem nie za jego, Andruszy namową, Pajka hołopuca przytaszczyła. Diabeł może z młodymi dojść do ładu. Czy za nim chodzi? Czy mu się spowiada, gdzie każdego wieczoru łazi i do kogo?

Tak to co innego — uśmiechnął się Komin. Nie zawiódł się na Andruszce, którego chce wżenić do Bartnika, co ma kawał pola pod lasem, młyn i niemało grosza, a nie w Pajkę z bajstrem, której Kowpiel nawet łaskutika ziemi nie da.

Pajka nie ruszała się z miejsca. Wciąż patrzyła na te usta, które ją tak ciężko znieważają, a które ją kiedyś gorąco całowały. Łapiąc powietrze odezwała się pokornie:

— Andruszko, choć pieniędzy u mnie nie pożyczałeś, syn jednak jest twój. Policz, ile nocy przespałeś w mojej komorze. Spójrz na małego,

albo przywołaj swoją matkę, niech się przekona, czy jesteś mi coś winien, czy nie.

Kominicha przerwała nagle krzątanie, z kociubą w ręku wyszła na środek izby i oparłszy się o osmolony kij zaskowytała nieswoim głosem:

— Ech, ty kurwysko zadrypane, trascia twoju mater, ty francowate bliadiużysko! Ty mahometański pomiocie, weź bajstra, podczep sobie na szyję i do opołonki, a moją chatę na wiorsty omijaj jak nie chcesz abym ci widłami bebechy wyprała. Jakżeś się dobrowolnie rozkładała za darmo, to nie żądaj teraz zapłaty. Nawet suka jak nie chce, nie pozwoli się psu zniewolić.

— Czy tylko ja do ciebie chodziłem? — usłyszała mrukliwy głos Andruszy. — A Szmojło to co? A Wołoszywiec? Twoja komora nie dla jednego stała otworem. Zanieś lepiej bajstra do Szmojły, niech ochrzci. Mnie do tego nie mieszaj i poszła wont — pokazał jej palcami drzwi.

— Ty dobrze Andreju wiesz, że Szmojło nie ma żadnego prawa do dziecka, że nie Szmojło jest jego ojcem, tylko ty, ale tfu na takiego ojca — plunęła mu prosto w twarz i odwróciwszy się zawinęła dziecko w kożuch. — Nic synu, może cię jakoś wychowam... Może gdzieś u Boga zostało trochę ziemi pod pazurem, to i ciebie obdzieli. A ty, Andreju, żebyś nigdy swoich dzieci nie hodował. Żebyś usechł na tym świecie jak kołek, żeby po tobie śladu nie zostało!

Klnąc i płacząc otulała dziecko, a łzy jak groch spadały na brwi Pajączka, które były tak samo zrośnięte nad nosem jak u Andruszy.

Zofia Grzesiak

Marian Makarski *Rynek z kuglarzem*, ol. pł., 1983

WACŁAW OSZAJCA

biały walc

biegałem tam i z powrotem
z nosem przy ziemi
wysoko podnosząc stopy
a kamienie szczerzyły zęby
woda wężowato łasiła się do kolan
kiedy grzbiet prostowałem
słońce oślepiało oczy
widnokrąg pochmurniał
zrywał się wiatr
i wraz z ulewą
na zjeżoną głowę
spadały błyskawice

solą świętej Agaty
ubezpieczałem cztery węgły chałupy
krztusząc się czerstwym świętym chlebem
od lutego trzymanym w kufrze
razem ze złotą obrączką babki
dziadek zabrał swoją do grobu
szeptałem pacierze nad poświęconą
w oktawie Bożego Ciała gałązką leszczyny
wielkosobotnią wodą przemywałem oczy
zapalałem w oknie gromnicę
i
każdego lata
żyto stawało dęba
aby lec jak zdechła krowa
w sadzie ojciec wycinał
wyrwane z korzeniami jabłonie
ledwo rozkwitłe
w przetaku wynosiłem na drogę pszenicę
na pogorzelców od pioruna
dosadzałem nową rozsadę kapusty
w miejsce wymarzniętej
i przeorywałem zagon kartofli wyschniętych
mimo łacińskich śpiewów i mszy
pod figurą odprawianej
na obchód pól
później już sam
po sześcioletniej kwarantannie

od spraw roli lasów pól łąk i chałup
za murami i wśród murów
gdzie blade i wybujałe tulipany
sprzedaje się już w grudniu
i śnieg wywożą samochodami
jak owce z buchty do rzeźni
ja sam przyuczony zaklinałem
burze słońce i choroby
a żywioły pozostawały głuche
a chorzy umierali przed ite missa est

przestałem wierzyć
w prostą zależność
spraw ziemskich od wyroków nieba

nie
nie wyprostowałem grzbietu
jeszcze bardziej przylgnąłem do ziemi
jak pięść zwinąłem się w kłębek
zjeżyłem
przyjaciołom
czule nade mną pochylonym
warknąłem
wszystko łajno

i wtedy przypomniałem słowa
marność
wszystko marność
o tak
wyprostowałem nogi
i jeszcze zgięty w kabłąk
krok za krokiem
zacząłem wspinać się na zbocze
uciekałem ze szpitala dla nerwowo chorych
przed szczytem grzbiet wyprostowałem
dlatego że zagrzmiało
a zaśniedziała tablica ostrzegała
tutaj wtedy a wtedy piorun poraził
grupę harcerzy
podczas burzy przebywanie na szczycie
zabronione
wyprostowałem plecy
no
teraz
uderz
uderzaj
nie mam przy sobie ani różańca
ani soli świętej Agaty
a pacierza od lat nie odmawiam
obydwie nogi wparłem w kamień

no
ruszaj
osuń się
won w przepaść

i wtedy po raz pierwszy
uwierzyłem ziemi
przecież już mnie uczyli poeci
woda jest po to aby zatapiać
ogień by spalać
skała by opornie trwać
wiatr by rozwiewać
choroby żeby umierać
umierać żeby
a co w tym niestosownego
dziadkowie Kazimierz i Rozalia
najmłodszy brat bez imienia bo urodził się
po swojej śmierci ciotka Kazia i Szymek
maturalni koledzy profesor Szubińska
i kto tam jeszcze to już nawet
nie takie ważne
do tego wielkanocne prosiaki owce
i niedzielne koguty
do tego zielona sałata też żywa przecież
żyłem z nich
więc wet za wet
nosił wilk razy kilka
teraz sprawiedliwie zjedzą wilka
a jednak równanie nie zgadza się
pozostaje reszta
znowu się chmurzy
a do gór daleko
staję zatem twarzą do ściany
może tym razem równanie uzgodnię

przecież algebra materii
jest miłosna
z niewiadomych
rozstań spotkań i przemijań
daje wiadome
spermę ikrę nasiona łodygi
kijanki kwiaty szerść pazury
oczy serca nerwy mózg
i oto z proscenium
chyłkiem skrada się pani Makbet
z trucizną pod językiem
pocałuj mnie mój mały
a królestwo twoje
Spinoza szepcze wszystko bóg
Kirkegaard wrzeszczy

skaczę w przepaść ciemności
Marks monologuje ja brodę
kształtuję czy ona mnie
Tomasz stoi bezradny na rozstajach
pięciu dróg
Teilhard chrzci wierzącego Darwina
i znowu kurtyna
i znowu odsłona
i Pitagoras Arystoteles Sofokles
i znowu kurtyna
nie
dosyć
twarzą do ściany krzyczę
nie
nie urywaj łba chydrze
nie rozszarpuj lwa
nie krusz kamiennych bogów
kobieto nie grzeb umarłych
prędzej wrócą
dawajcie na scenę komedię
tragedia jest tylko półsylabą
chcę tańczyć
tańczyć
wina

i wtedy zjawiła się święta Agata
i powiedziała
dobry pomysł
tańczmy jak tańczą w Grecji
w wieczór młodego wina
jak tańczą w Jeruzalem
przed Murem Płaczu
jak tańczą w Galicji
na stypie
jak tańczą w Zamojskiem
w huczną noc zaślubin

Agato
jak to tak
popatrz w lustro

zamilcz
pamiętam
suchy chrzęst koła i kości
widzę błysk noża i moje piersi
dwa jagnięta dogorywające
na rozżarzonych węglach
w glinianych skorupach
krzepnie moja krew
a przecież

dopiero gdy zatrzaśnięto
za mną drzwi więzienia
i kiedy nastała cisza
zadrżałam
ściany celi zaszeleściły
lekki powiew rozchylił
drobne listki oliwek
zapachniały cedry
i ktoś podał mi kielich
gorzkiego wina
piłam krztusząc się
aż do dna
chciałam pusty kielich
cisnąć za siebie
odpędzić złudę
ale omdlałam szepcząc
amen
i wtedy wzeszło słońce
ale już nie dla mnie
oślepłej
płomiennie wirującej
kamieniejącej
by na kamienną posadzkę
opaść bryłą rozmiękłej gliny
cóż lustro
tyle co ukąszenie skorpiona
tyle co twoje równanie
zawsze z tą jedną niewiadomą
nie do odgadnięcia
i nie do obliczenia

Agato
więc to tak
więc to tylko canzonetta
piosneczka country
zabawna i melancholijna dumka
z farmy zwanej Ziemia

tak
to tylko melodyjka
ustnej harmonijki
ale ty uważaj
kto gra
i kto taniec prowadzi

Agato
odchodzisz
tak
swoje wytańczyłam
proszę przyjmij moje lusterko

na szczęście
dla ciebie zaczynają grać
biały walc

Agato
powiedz
ja mam prosić czy mnie poproszą
kto tamtej nocy podał ci kielich
no i ta reszta zawsze większa od całości

a to już jest ten który być powinien

Wacław Oszajca

Książki nadesłane

Instytut Wydawniczy PAX

Simone Weil: *Myśli.* Wybór Aleksandra Olędzka-Frybesowa. Str. 236, nakład 20 000 egz., cena zł 210,—

Clive Staples Lewis: *Podróż „Wędrowca do świtu".* Przełożył Andrzej Polkowski. Str. 174, nakład 100 000 egz., cena zł 190,—

Zofia Kossak: *Kłopoty Kacperka góreckiego skrzata.* Wyd. IV, str 88, nakład 100 000 egz., cena zł 150,—

Josef Imbach: *Wielkie tematy Soboru.* Posłowiem opatrzył Maciej Wrzeszcz. Przełożyła Marta Szafrańska-Brandt. Str. 62, nakład 20 000 egz., cena zł 100.—

Alfred Łaszowski: *Literatura i styl życia. Szkice, wspomnienia, rozmowy.* Wybór, opracowanie i przemowa Stefan Jończyk. Str. 431, nakład 5000 egz., cena zł 420,—

Marian Piechal: *Światło wewnętrzne. Wybór wierszy.* Str. 85, nakład 5000 egz., cena zł 90,—

Josef Pieper: *W obronie filozofii.* Przełożył Piotr Waszczenko. Str. 87, nakład 5000 egz., cena zł 120,—

Andrzej Grzegorczyk: *Moralitety.* Str. 176, nakład 20 000 egz. cena zł 200,—

Stefan Andres: *Rycerze sprawiedliwości.* Str. 240, nakład 20 000 egz., cena zł 250,—

Jan Paweł II w Polsce 1979 — 1983. Homilie i przemówienia. Str. 285, nakład 50 000 egz., cena zł 370,—

MARIA GOŁASZEWSKA

BYĆ DOSKONAŁYM

Hasło doskonałości nie jest dziś popularne. Traktuje się doskonałość bądź jako wzniosły ideał, będący ze swej natury poza zasięgiem ludzkich możliwości, bądź jako wartość wprawdzie osiągalną, lecz zastrzeżoną tylko dla nielicznych: bohaterów, geniuszy czy świętych. Stawianie samej doskonałości jako celu kryje pewne niebezpieczeństwo i sprzeczność: jest to cel abstrakcyjny, który odrywa człowieka od rzeczywistości; łatwo też można popaść w faryzeizm, stać się w imię doskonałości nieczułym na potrzeby innych, społeczeństwa, narodu. A nawet gdyby ktoś osiągnął doskonałość w jakiejś dziedzinie — np. moralności, stylu życia — mógłby nie znaleźć dla siebie miejsca w świecie, który jest z natury niedoskonały a nawet mógłby wyrządzić więcej zła niż dobra. Znany jest fakt nadużywania cudzych zapędów ku perfekcji — np. ambicja doskonałego spełniania swoich obowiązków służbowych każe pracować za innych, sankcjonując w ten sposób ich lenistwo czy brak odpowiedzialności. A wreszcie cóż mówić o doskonałości, skoro w skali globalnej nie osiągnięty został nawet stan zadowalającej przeciętności: jakże wielu ludzi żyje poniżej minimum — moralności, wiedzy, poczucia odpowiedzialności, wiary w przyszłość. Czy nie lepiej zatem zabiegać o powszechną przeciętność niż wciąż zaczynać coś co wykracza daleko ponad tę przeciętność, lecz jest bez szans zdobycia?

Jeśli jednak przyjmiemy, że doskonałość to nie abstrakcja, że nie idzie w niej o to co nieosiągalne, wówczas według tej naszej, realistycznej koncepcji, doskonałość może stać się wiernym towarzyszem życia, poczynań, pracy. Tak jak na twórczość można spojrzeć z perspektywy codzienności (twórczy staje się każdy, kto swe obowiązki wykonuje nie stereotypowo, lecz nowatorsko, z pełnym zaangażowaniem), tak też można odnaleźć potoczne oblicze doskonałości.

Rozpocznijmy nasze analizy od przyjrzenia się kilku typowym sytuacjom, w których pojawia się doskonałość.

Doskonałość dana, czyli Wielka Dama. Przytoczmy cytat o Wielkiej Damie: *Otacza ją pustka, lecz nie dojmująca i bolesna pustka nicości i zapomnienia, a dystans uwielbienia, trwałego i powszechnego przekonania, że samym swym istnieniem wypełnia ona to, bez czego nie warto by w ogóle żyć — należy bowiem do wartości najwyższych. Pustka wokół niej składa się również z nieuchwytności, braku potrzeb, absolutnej czystości i swobody życia, nieosiągalnej w innym stanie istnienia. Fundamentem bytowym jest tu urok osobisty, lecz cała reszta zalicza się do tęsknot, onieśmieleń, nieprawdopodobieństwa spełnienia czegoś, co nawet nie powinno być wyobrażone.*

Aforyzm ten powstał w toku rozmowy na temat pewnej osoby, która „pisze wiersze", „mimochodem uprawia filozofię", jest zawsze pięknie ubrana i stanowi niewątpliwą ozdobę grona, w którym się obraca. Może dlatego wydaje się niezbędna, że jest „damą"? Ktoś zadał pytanie: czy gra wielką damę? Nie, robi bowiem wszystko naturalnie, z wdziękiem, w niewymuszony sposób. Ale jednak damą do końca nie jest, ponieważ otacza ją melancholia, może czasem gorycz, niespełnienia: jej wiersze

uznawane są raczej za wierszyki, a filozofowanie za rodzaj lenistwa. Wymieniono kogoś ze stolicy kto umiejętnie i skutecznie gra damę i potrafi onieśmielać samym spojrzeniem — lecz to nie Wielka Dama. Doszukano się jednak także ich; tak powstała definicja. Przy czym rodzaj żeński jest tu przypadkowy, bo i mężczyzna może być „Wielką Damą".

Doskonałość „czysta", osobowościowa, unikająca dalszych określeń — nawet takiego jak: „pod każdym względem" — jest dana, posiada się ją bez starań, wysiłków. Doskonałość to niejako egzystencjalna, przynależna w sposób przedustawny do gatunku „człowiek"; nie jest bowiem chyba tak, że każdy egzemplarz ludzki to pomyłka natury, a wielkość, doskonałość, interesująca jedyność owych poszczególnych egzemplarzy leży chyba nie jedynie w błędach, potknięciach, manifestacjach złego.

To co doskonałe bywa dane w przeżyciu jako doznanie dystansu — oddalenia niezbędnego by dostrzec przedmiot, a zwłaszcza jego doskonałość. Spoufalenie z doskonałością przygasza samą doskonałość. Oczywiście, gdy obcujemy z Wielką Damą, człowiekiem obdarzonym urokiem osobistym danym w nadmiarze, onieśmielającym, mamy poczucie, że ocieramy się o jakiś rodzaj doskonałości, wprawdzie nieuchwytny, ale wysokiej próby a mający swe źródło w samej istocie człowieczeństwa. Czasem myślimy, że i my pragnęlibyśmy posiąść status Wielkiej Damy, lecz jednocześnie odczuwamy niestosowność takiego pragnienia. Ostatecznie każdy woli i powinien być sobą. A Wielką Damę traktujemy jak dzieło sztuki, stworzone przez naturę. Doskonały może być kwiat, doskonały jest wszechświat, a także i człowiek bierze udział w tym obszarze perfekcji powstałej poza jego wysiłkami. W ścisłym jednak rozumieniu o doskonałości można mówić wtedy, gdy bierzemy pod uwagę człowieka jako ens per se — byt, który tworzy sam siebie; gdy bierzemy pod uwagę możliwości, nie zaś konieczności natury. O takie właśnie zjawisko chodzi nam w naszych rozważaniach.

Zakładana doskonałość artysty. Ilekroć słyszymy wyznanie artysty, że nie sięga zbyt wysoko, nie aspiruje do genialności czy choćby nieprzeciętnych osiągnięć, odczuwamy szczególne zażenowanie — jest w tym wyznaniu coś z ekshibicjonistycznego przyznania się do klęski, coś z amor fati, coś z masochizmu lecz, pocieszmy się, też wiele w tym obłudy. Zawód artysty zakłada ex definitione doskonałość, genialność, wyjątkowość, jedyność, nieporównywalność. Istnieją zapewne marginalne odmiany artystów, jak artysta dla pieniędzy, przez pomyłkę, przez snobizm, modę, lekkomyślność, przypadek itp., lecz my mamy tu na myśli artystę sensu stricto, a więc człowieka, który tworzy dzieła sztuki z motywów właściwych, autentycznych, zakorzenionych w głębokich strukturach osobowości.

Doskonałość artysty to jego wzgląd na doskonałość dzieła. Doskonały jest nie artysta, lecz właśnie jego dzieło, zaś ten blask doskonałości zobiektywizowanej pada na proces twórczy (zdolności, pracowitość, umiejętności techniczne itd.) a także na samą osobę jako nosiciela doskonałości przedmiotowo-podmiotowej. *To nie ja osobiście czuję się artystą lecz jest tak, że zdolności zostały mi jakby pożyczone, a ja mam obowiązek je maksymalnie wykorzystać* — powie Witold Lutosławski na uroczystości nadania mu tytułu doktora honoris causa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

Trzeba przyznać, że czym innym jest rzeczywista doskonałość artysty przejawiająca się obiektywnie w jego dziele — a czymś zgoła innym bufonada tych, którzy rozpierani siłą wewnętrzną, lub próżnością czy pychą głoszą urbi et orbi swą doskonałość artystyczną. To bywa równie żenujące jak niewczesna pokora artysty.

Doskonałość wbrew. Powie ktoś: to nie sztuka zabiegać i stać się doskonałym, gdy ma się urok osobisty, talenty, sprzyjające warunki,

gdy żyje się w dobrych czasach, wśród życzliwych ludzi — ale co ma zrobić ktoś, kto został brutalnie i nieodwołalnie pozbawiony tego wszystkiego? Czy ma się zatem radykalnie wyrzec wszelkiej doskonałości, czy ma zabiegać o doskonałość negatywną, satanistyczną (ale pamiętajmy: do zła, okrucieństwa, niszczenia trzeba też mieć talent, a bywają też geniusze tego rodzaju, czyli geniusze antydoskonałości).

W takich sytuacjach ludzie najczęściej „przewracają się na drugi bok", jak chorzy, którzy w ten sposób chcą choć na chwilę ulżyć swoim cierpieniom — a więc zmienia się warunki, pracę, miejsce zamieszkania, sposób życia, znajomych; czasem emigruje się a czasem wystarczy tylko powiedzieć sobie: no to będę doskonale mierny, niezauważalny, ażeby nikt nie poczuł mego ciężaru. Jak wiadomo, już realizacja takiego programu jest trudnym zadaniem na całe życie.

Czy można osiągnąć prawdziwą „doskonałość wbrew"? Doskonałość ta wyrażałaby się w walce z trudnościami. O braku możliwości by osiągnąć jakiś stopień doskonałości w jakimś działaniu dowiadujemy się z niepowodzeń, z braku obiektywnych osiągnięć. Bywa to miara zwodnicza (ogromne powodzenie niektórych grafomanów) — cóż bowiem łatwiejszego niż niecierpliwość w uzyskiwaniu sukcesów, cóż łatwiejszego niż pomyłki w ocenie. Bywa i tak, że niedostrzegalny przypadek decyduje o braku społecznego uznania, o tym, że nasze dzieło okazuje się chybione, nieudane. Doskonałość wbrew uzyskać można jedynie dzięki niezłomnej cierpliwości, wyrozumiałości dla kaprysów losu. Próby podejmować trzeba do końca i wbrew wszystkiemu. A jeśli mimo wszystko nie nastąpi osiągnięcie? Wówczas mamy do czynienia z doskonałością pełną, lecz niespełnioną, z doskonałością nadziei, siłą tęsknoty, życiem skierowanym ku doskonałości. Człowiek uwikłany w przeciwności powiada: jest nader dużo rzeczy, których nie mogę osiągnąć, ponieważ nie jest to ode mnie zależne (zdolności, warunki ogólne, nadmierny, bierny opór otoczenia), ale przecież zawsze jest coś, co zależy tylko ode mnie: i w tym mogę osiągnąć swoje optimum; przecież nie tak głupi doskonali się w swojej głupocie, zły w byciu złym, brzydki w swojej brzydocie — tylko: brzydki pozostaje cnotliwy, ktoś bez potrzeb intelektualnych pozostaje użyteczny spełniając drobne prace pomocnicze, itp.

Satysfakcje, jakie uzyskuje się z osiągnięcia doskonałości, np. z wykonania czegoś optymalnego, na naszą miarę — owo samozadowolenie, upajanie się sukcesem — sprzeczne jest z istotą doskonałości: do końca nie przekraczać granic skromności. Jest tak, że z sukcesu, powodzenia, dobrego wykonania tego co się zamierzyło twórca czerpie siły do dalszej pracy twórczej a siły te potęgują się, niekoniecznie lądując na mieliźnie samouwielbienia.

Doskonały jestem nie ja osobiście, tylko to, co zrobiłem okazało się optymalne w określonych warunkach. Zrobiłem coś czego nie muszę się wstydzić — powie artysta. A w takim razie nie musi się też wstydzić satysfakcji osobistej; jaką zyskuje z poczucia, iż przedmiot jest optymalny ani tego, że cieszy się, iż on to jest twórcą tak dobrego przedmiotu. Osiągamy obiektywizację wytworu nie tracąc satysfakcji subiektywnej twórcy.

Prawdą też jest, iż dla twórcy krytycznego o taką kontemplację przedmiotowo-podmiotową (siebie i swego wytworu) jest bardzo trudno, lecz wchodzą tu w grę rozmaite typy osobowości a i ważne są dalsze konsekwencje — nadmiar samopotwierdzenia prowadzić może do spaczenia charakteru, pychy, pogardy dla innych itp., zaś nadmierny samokrytycyzm hamuje potencję twórczą.

W przekonaniach potocznych kryje się uznanie doskonałości za wzniosłą i godną zalecenia, lecz wymagającą zbyt wiele trudu, a więc, ostatecznie, nieopłacalną, zwłaszcza że na co dzień jest dość obowiązków, których spełnianie gwarantuje niejako zachowanie zadowalającej średniej. Niekiedy też uznaje się doskonałość za relatywną cechę osób i

ludzkich wytworów: co jest doskonałe dla jednego, dla drugiego nie jest. Sądzi się, że jest to coś wyłącznie subiektywnego, pochodnego od naszych odczuć i ocen. Są więc różne miary doskonałości dla różnych ludzi, a miary obiektywnej nie ma: jeden doskonale wychowuje dziecko, opiekuje się słabymi, drugi doskonale dokonuje zbrodni, ktoś inny tworzy doskonałą sztukę.

Oczywiście słuszność powyższych zarzutów pod adresem doskonałości zależy od tego jak się ją pojmie. Odrzucimy zarówno relatywistyczne pojmowanie doskonałości (znosi ono niejako zasadność samego pojęcia doskonałości, które w takim przypadku przestałoby w ogóle coś oznaczać) jak i absolutystyczną koncepcję czyniącą z doskonałości niedostępny ideał — zajmiemy natomiast stanowisko realistyczne, zgodnie z którym doskonałość to stan optymalnej realizacji wartości przez człowieka w określonej sytuacji. Podkreślmy, że mowa tu o optimum, a nie o maksimum; doskonałość jest kategorią jakościową a nie ilościową. Nie każdy wzrost wiedzie do doskonałości np. sądzi się, że rozwój współczesnej techniki by w sposób optymalny służył człowiekowi, winien być zahamowany — nie chodzi tu o więcej lecz o lepiej. Podobnie zdobywanie wiedzy: nie chodzi o jak najwięcej, lecz o to, by wiedza była zinternalizowana, by nie przesłaniała człowiekowi innych aspektów życia, lecz je właśnie na nowo rozświetlała.

Doskonałość jest, dalej, związana z istnieniem i realizowaniem jakichś innych wartości. Człowiek uzyskuje doskonałość nie wtedy, gdy o nią wprost zabiega, bo istotnie „sama w sobie" nie istnieje, jest czystą abstrakcją. Osiąga się ją, gdy się stara „być jakimś", gdy wytworom swoim nadaje się określone własności, gdy postępuje się w określony sposób. Gdy stara się wykonać coś jak najlepiej przy użyciu dostępnych środków i gdy osiąga się wartościowy rezultat. Doskonałość dostępna człowiekowi powstaje zawsze w pewnej sytuacji, nazwiemy ją sytuacją aksjologiczną, jako że wyznacza ona i warunkuje realizowanie wartości.

Na sytuację aksjologiczną składają się zatem czynniki współdziałające przy kreowaniu wartości, utrwalaniu ich w świecie człowieka, realizowaniu ich i uzyskiwaniu szczególnej mocy ich oddziaływania. Za punkt wyjścia sytuacji aksjologicznej uznajemy pewne opozycje tkwiące w rzeczywistości ludzkiej, stwarzające stan napięcia, walki, niepokoju (np. wolności i konieczności; tego co racjonalne i tego co pozaracjonalne; fantazji i realności, itp.). Człowiek usiłuje te sprzeczności pogodzić, opowiedzieć się po którejś stronie, uzyskać równowagę, a czyni to mając na uwadze pewien ideał, taki jak szczęście, dobro ludzkości, prawda itp. W imię ideału podejmuje zamierzenie, decyduje się na działanie a następnie owo działanie spełnia, pragnąc osiągnąć określony rezultat. W tej złożonej sytuacji powstają wartości, gdy rezultat zgodny jest zarówno z intencją i zamiarem działającego, jak z nadrzędnym ideałem-wartością, jakim jest człowieczeństwo (dobro człowieka). Wszystkie te czynniki są ze sobą ściśle związane i wzajem na siebie oddziałują. Gdzie jest tu miejsce doskonałości? Czy tkwi ona w intencji, czy w przebiegu działania, czy wreszcie w rezultacie? Zgodnie z naszą koncepcją doskonałości pojawiałaby się ona jako szczególna kwalifikacja zarówno sposobu realizowania wartości, jak rezultatu — wtedy, gdy zachodziłoby pewne optimum.

Człowiek, który zadowalając się dobrymi intencjami, nie podejmuje prób ich realizacji, nie tworzy wartości. Ten, kto podejmuje decyzje bez zastanowienia, gdy jego działania nie są podejmowane z uwagi na ideał, wysoki cel — może coś osiągnąć jedynie przypadkowo. „Optimum" o jakim mowa, związane jest zarówno z działającym człowiekiem, jego uzdolnieniami, możliwościami, z jego osobowością, jak też z realnymi okolicznościami w jakich sytuacja aksjologiczna powstaje. Niekiedy sytuacja aksjologiczna „rozpada się" na skutek tragicznego splotu zdarzeń, gdy mimo intencji, decyzji, podjętego działania, zostaje udaremniony rezultat, albo też jako rezultat powstaje coś, co nie jest

zgodne z wartością człowieczeństwa. Ktoś np. zamierzał pomóc, a tymczasem zaszkodził. Doskonałość zatem powstaje wtedy, gdy zostaje zrealizowana wysoka, dodatnia wartość.

Człowiekowi możemy przypisać doskonałość jedynie pod pewnym względem, jako że jest on ograniczony w swoich możliwościach. Nie może ona objąć całego człowieka. Każdy natomiast jak się wydaje, ma pewien zakres spraw, gdzie może doskonałość osiągnąć. Każdy ma zatem swoje „pole doskonałości", dziedzinę gdzie może optymalnie realizować wartości. A zarazem każdy rozgrywa swoje życie również w takich dziedzinach, gdzie doskonałości nie osiągnie nigdy. Ważne jest rozpoznanie, gdzie leży pole owej dostępnej nam doskonałości. Jest ono różne w indywidualnych przypadkach. Wyznaczają je uzdolnienia (talenty) człowieka, a także niezłomna wiara w ideały i zdecydowane dążenie by się ku nim przybliżyć. Wskażmy przykład artysty o wielkim talencie, dla którego polem dostępnej mu doskonałości jest tworzenie dzieł sztuki, lecz w innych dziedzinach bywa on często nie tylko niedoskonały, lecz nawet sytuuje się poniżej przeciętnej (brak zasad moralnych, niedostatki wiedzy itp.). Jest to zresztą questio facti. A jak być powinno?

Czy wystarczy, by człowiek znalazł swoje „pole doskonałości", gdzie może uzyskiwać rezultaty wysoce wartościowe, doskonałe, by być usprawiedliwionym, jeśli w innych dziedzinach zadowala się przeciętnością, bylejakością, czy byciem poniżej minimum? Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, gdyż wartości, zwłaszcza najwyższe, wiążą się ze sobą i przenikają, istnieją też sfery ich wzajemnych zależności. Na ogół jesteśmy skłonni wiązać doskonałość dzieła z jakąś stroną osobowości artysty i sądzić, że w niej właśnie tkwi coś, co umożliwia tworzenie dzieł doskonałych. Chodzi przy tym o dzieło doskonałe jakościowo, nie zaś w sensie absolutnym, iż nic doskonalszego być nie może. Na ogół jesteśmy też skłonni z wielu rzeczy artystę rozgrzeszać, bo nigdy nie wiadomo, co z jego realnego życia, jego ewentualnych występków czy niedostatków wpłynęło na doskonały kształt jego dzieła. Sami artyści mówią, że fascynuje ich zło, lecz zło to może być ujarzmione, i stać się „materią" tworzonego dzieła. Zło pociąga nie tyle może jako samo zło, lecz jako żywioł napięcia, konfliktów, jako zagadnienie — zadanie, w jaki sposób je ukazać i jak je opanować. Skoro jednak istnieje związek twórczości z osobowością artysty, jest zapewne także granica, poza którą nie możemy przyznać doskonałości artyście: gdy sugestywnie przekazuje treści wrogie człowiekowi, gdy totalną propagandą odbiera ludziom swobodę wyboru i wolność myślenia. Nie przyznamy mu wtedy doskonałości, choćby nawet tworzone dzieła były artystycznie dobre. Doskonałość jest bowiem jakością wiążącą wartości moralne i estetyczne z jednej strony, z drugiej zaś wysokie wartości estetyczne transcendują ku innym wysokim wartościom (dobro, prawda, sacrum). Wartości estetyczne „średnie", „słabe" nie mają tego charakteru i dlatego nie czynią one dzieła doskonałym (np. ładność w porównaniu z pięknem, melodramatyczność w porównaniu ze wzniosłością czy tragizmem).

Podejmijmy dalszą wątpliwość: czy człowiek ma prawo, czy też powinien ograniczać się w swoich aspiracjach i działaniach do osiągania wartości „średnich", do działań przeciętnych, skoro sprzyjają one zachowaniu status quo, są „bezpieczne", utrwalają osiągnięcia sprawdzone, podczas gdy dążenie do doskonałości więcej może zburzyć, niż zbudować, więcej obiecuje niż daje. Odpowiedź tkwi już w samym sformułowaniu pytania. Stan rzeczy, który chcemy utrwalić jako dobry i wart zachowania, musiał być kiedyś wprowadzony, kreowany, a to z kolei zakłada uprzednia aspirację człowieka do osiągnięcia czegoś lepszego niż mieściło się w status quo. Świat człowieka jest tak zbudowany i taka jest natura wartości, że giną one, jeśli nie są pomnażane; podobnie jak człowiek cofa się w rozwoju, gdy nie pracuje, gdy się nie rozwija. Gdyby człowiekowi zależało jedynie na tym, by

zachować to co zostało osiągnięte i uznane za dobre, uległby degradacji i on, i jego świat. Wynika to ze wspomnianego rysu natury ludzkiej, którą ujęliśmy w formułę „ens per se" — w istocie człowieka tkwi potrzeba twórczości, a zarazem podejmowanie wysiłków w tym kierunku jest czynnikiem jego rozwoju i umacniania wartości w świecie ludzkim. Doświadczenie historyczne uczy, że słupami milowymi postępu było sięganie człowieka po to, co było niemożliwe do osiągnięcia w poprzednim etapie rozwoju. Wyobraźnia jest tu napędem wyznaczającym wielkie cele i poddającym sposoby ich realizacji. Aspiracje ku doskonałości jako tego, co wydaje się niemożliwe są jednym z czynników zarówno rozwoju w skali indywidualnej, jak ludzkości. Chodzi tu o dążenie — podkreślmy — nie do „więcej" lecz do „lepiej", a jeśli nawet do „więcej", to zawsze o tyle, o ile jest ono podporządkowane temu co ma być lepsze, doskonalsze. Pamiętajmy też, że owe aspiracje o tyle wolne są od powyższych wątpliwości, o ile występują w sytuacji aksjologicznej, która z kolei rozgrywa się na tle sytuacji człowieka w świecie. Dlatego też aspiracje ku doskonałości jeśli mają być owocne, muszą się wiązać z całokształtem wartości określających człowieczeństwo (np. wolność, samowiedza, zdolność do twórczości i autokreacji) — wtedy doskonałość w jednej dziedzinie nie umniejsza wartości w innych. Doskonałość nie jest zatem sama w sobie wartością, jest ona jakością życia, działań, wytworów, wyborów; może też funkcjonować jako ideał, gdy w imię doskonałości podejmuje się pewne działania, by realizować jakieś wartości w optymalny sposób.

Wreszcie wątpliwość związana z przypadkami, gdy człowiek osiągający w jakiejś dziedzinie doskonałość, staje się przedmiotem nadużyć ze strony innych (w skali globalnej mało jest wszak ludzi o aspiracjach wyższych niż zdobywanie dóbr materialnych). Przypomnijmy jednak, że doskonałość pojawia się zawsze „w sytuacji", nie jest czymś „sama w sobie". Człowiek ma nie tylko podjąć decyzję w dobrej intencji, lecz nadto winien przewidywać skutki swoich działań — gdy skutki te przeczą intencji, sytuacja aksjologiczna rozpada się, a zatem doskonałość nie zostaje osiągnięta. Gdy np. ktoś narzuca innym swoje poglądy czy sposób bycia by ich uszczęśliwić, choć pełen żarliwej wiary w słuszność w poszukiwaniu doskonalszego statusu świata, osiąga często rezultaty sprzeczne z zamierzeniem: nie tylko ludzi nie zjednuje, lecz wręcz odstręcza od owych ideałów. Zabrakło uwzględnienia reakcji innych na próby ingerencji w ich świat, zabrakło wiedzy o ludzkiej psychice, jej prawie do odrębności i szczęścia „na swój własny sposób"; zabrakło przewidywania skutków — czyli tych czynników, głównie intelektualnej natury, które są niezbędne do tworzenia wartości, i które stanowią komponentę sytuacji aksjologicznej. Z drugiej strony zdajemy sobie sprawę z siły człowieka, który bez względu na wszystko uparcie dąży do udoskonalenia świata w imię najwyższych ideałów. Spotyka się często z niezrozumieniem, nie ma naśladowców, nie narzuca też innym swoich ideałów. Ma jednak moc oddziaływania na innych. Polega ona na „promieniowaniu" własną wiarą i zdecydowaną postawą moralną. Sam fakt istnienia ludzi, którzy wierzą w ideały, porzucają drobne zabiegi życiowe dla wartości wyższych, takich jak prawda, dobro, piękno, wzmaga naszą wiarę w wartości i utwierdza przekonanie, że człowiek zdolny jest do rzeczy wielkich. Choć nie naśladujemy ich, to jednak sam fakt ich istnienia czyni nas w jakiś sposób lepszymi.

Kto aspiruje ku doskonałości, ten w określonej dziedzinie życia może osiągnąć tę jakość swoich działań czy wytworów jedynie na swój własny indywidualny sposób. Dlatego też nie ma recept na „bycie doskonałym" poza pewnymi najogólniejszymi tylko stwierdzeniami, jak niezbędność znalezienia właściwego sobie „pola doskonałości" i odrzucania pokusy zadowalania się bylejakością, przeciętnością, jakimś minimum w imię własnej wygody i niechęci do wysiłku.

Doskonałość jest czymś więcej niż powinność: dlatego nie mówimy o doskonałości tam, gdzie są spełniane obowiązki, lecz tam, gdzie powstaje pewne „naddanie", coś więcej niż robienie tego, co robić się powinno — czy to w sferze obowiązków zawodowych, czy w sferze moralności, lub obowiązków wynikających ze statusu bycia członkiem określonej społeczności. Dlatego też mówimy o optymalnym realizowaniu wartości, a nie jedynie o dobrym, wystarczającym z uwagi na powinność. Nie jest więc doskonałością pomaganie innemu w potrzebie, należy to bowiem do obowiązków moralnych człowieka. Jakość doskonałości pojawi się, gdy pomaga się z uśmiechem i życzliwą serdecznością — we wszystkich dziedzinach życia takie „naddanie" jest możliwe, i jest ono inne, zależnie od dziedziny. Owo „naddanie" właśnie nasyca świat człowieka jakością doskonałości.

*

Życie doskonałe polega nie na tym, by czuć się doskonałym, lecz by tworzyć dzieła o optymalnej wartości w określonych warunkach i przy określonych możliwościach — a więc na własną miarę. „Dziełem" zaś może być nie tylko dzieło sztuki, przekaz wiekopomnych odkryć naukowych, czy dokonanego wynalazku technicznego — dziełem jest również własne życie, rozgrywające się na płaszczyźnie osobistej, intymnej, życia rodzinnego, pracy zawodowej i społecznego współistnienia.

Maria Gołaszewska

Marian Makarski *Kwiaty w oknie*, ol. pł., 1985.

WALDEMAR MICHALSKI

Z Janem w Czarnolesie

Dwór płonął dokoła sobótkowym ogniem
i księżyc jak latarnia wokół każdej lipy chodził
w rytmie pieśni kołysały się cienie
gasły w mroku pobielane ściany.

Wyszliśmy z Janem na trakt szeroki
nad głowami ze wschodu na zachód ciągnęły żurawie
jakby duchy poległych wracały do kraju
gdzie drogi znowu białe krzyże znaczą.

Nikt nie dał wiary słowom Ulissesa
Hektor zabity — Achilles poległ — Kassandrę obejmie
kolejna amnestia: będziesz mógł żyć
nie będziesz jeść nie będziesz pić.

W Czarnym Lesie zapalono świeczki
wiatr słowa pieśni z serca wyrywa
po horyzont niesie — Czego chcesz od nas Janie...?
— Ach, tylko głowę gorącą oprzeć o tę lipę złotą!

Mój mały jubileusz

Trzy krwawe goździki na stole i astry dokoła
czterdzieści cztery stuknęło jak amen
a teraz pieczęć kładę ci na usta
i co prawdziwe będzie zakazane.

Będziesz dowolł tańczył na premierze
język wywalał głównemu artyście
czterdzieści cztery to więcej niż będzie
to tak jak gdyby wszystko już było.

Trzy róże więdną w podręcznym bukiecie
byłeś hodowcą od siedmiu boleści
teraz już możesz być pierwszy w szeregu
tylko że szereg wcale nie jest pierwszy.

Czterdzieści cztery i już po fanfarach
niech żyje słowo które pierwsze stoi

w krwawym dekalogu — pokusy tylko
lecz prawda co znaczy tego już nikt nie wie.

Droga do Emaus

O jedną łzę za dużo co spada w gorzki popiół
jak rubin dłonie krwawi i ogniem w piersiach płonie.
Iluż to proroków zamykało twoje bramy kratując usta
i ściany krwią barwiąc w imię znaku
który budzi wiarę i nadzieję?

Wiarą była cena krwi nie denar
choć chleba i ryby zaledwie starczało
i byłem jako ślepiec co laskę niby sztandar nosi
ale odpuść Panie abym łzę uronił bo nie gwiazdy szukać mi
w popiele ani kamień z błota podnosić nad głowę.

Co jest napisane ślepi odczytują
każdy twarz swą bieli gdy staje przed bramą
ogień płonie nadal — sól pieni się w ranach.

Wszystko jest w nas

Droga której sosny i głogi na przemian
znaczą bieg — gdzie trawy świeży pokos
łasi się stopom a pies prowadzi do źródlanej wody
to mocne z nadzieją podane dłonie
i wpół słowa wpół gardła uwięzłe pytanie:
co jest prawda i czy jest kochanie?

Wszystkie wojny i wszystkie zaklęcia
niczym próba ognia i sens u szyi kamienia
kto nie kochał ten lęku nie pojmie
kto nie płakał temu radość zawsze będzie obojętna:
czarny kalendarz na rozstaju drogi
tylko gwiazdy nad nami tylko wiara jest w nas.

Dokąd zmierzasz Panie?

Ze wszystkich stron byłem oblężony
mój Rzym w gruzach dymił i krwawił
Panie gdzie byłeś — barbarzyńca na forum
stanowił nowe prawa i ład moralny.

Co chcesz uzyskać pociechę czy prawdę
jedna złotą trucizną jak wężem się mieni
na każdy sabat zwołuje igrzyska — rozdaje laury
druga nadzieją i maścią na rany.

Wiem: Bóg wszystko może — nie może tylko
być w sprzeczności z prawem rzymskim
oddaj co cesarskie — rozpacz i radość
będą także rozdane — narodzi się nowy poeta.

W jednym domu żyjemy osobno
jedną modlitwę wznosząc do tej samej ściany
dramat rozumu bez wiary i wiary bez duszy:
dokąd zmierzasz Panie?

Exodus na Zachód

Ta ziemia nie była dla mnie ojczyzną
a dom z wyboru nie był rodzinny
matka płonąca ikona z drewna
i ojciec do wrzosu jak krzyż przypięty.

Na drogach ślad kopyt zostaje
i grzebień pancernych gąsienic
do przodu poganiaj kolumny trzymaj
dzień nowy świta — gaśnie widmo łuny.

Potykał się wóz o próg spalonej
wołyńskiej chaty — Bug księżycowy
w oddali skrzył się — strzelały pąki wiosny
i granaty — u dyszla koń spieniony sapał.

Modli się Niobe wojenna — psalm gorzki
na ustach kamiennych zostaje — przyklękła
piach jak klepsydra sypie się z dłoni
czas nie przybliża — wciąż ogniem płonie.

Kartka z albumu

W ogrodzie kwitnących jabłoni
daleko śpiew jeszcze zostaje
chleb pachnie z nagrzanego pieca
strumieniem dymu w niebo uchodzi.

W starych wierszach na strychu czytanych
migotały na ścianach fale Świtezi

słowo jak tęcza płynęło
po gruzach i stosach zgrzytających szkieł.

Wrzesień w górach — i zapis
na kryształowej wodzie kamiennego potoku
ostateczny: kimkolwiek jesteś — kimkolwiek jestem
bądź ze mną i we mnie.

Nasz dom czyli kres i początek

W jakim pejzażu żyć nam pisano
gdzie mosty budować od nowa
panie szanowny skrzypi podłoga
jutro już było co będzie wczoraj?

Myśl słowu bluźni a prawda
się ima psiego ogona
mutację przechodzi kolejna republika
pisząc list nowy do Suworowa.

Na ołtarz kładę ostatni swój talar
i co mojego wierszem tylko stoi
słowo niełatwo poddaje się czasom
lecz kto poezji słucha?

Stare Bizancjum żyje wbrew historycznej prawdzie
logiką dziejów wspiera się Rzym bogaty
dźwigając wciąż swój garb goryczy
sekundy nowa Europa liczy.

Moje wojsko na regałach
moje czołgi na kolanach
między modrzewiem a brzozą nasz dom
jako kres i początek solą i chlebem trwa.

Waldemar Michalski

JAN MISIUK

SPACER

— A ten widziałeś?
— Skąd go masz?
— Dostałem od Piotrka za scyzoryk.
— Daleś mu scyzoryk?
— No! Nic innego nie chciał... Zobacz jeszcze ten.
— Fajny!
— Dla niego musiałem stłuc świnkę.
— Wydałeś wszystkie pieniądze?
— Trochę mi jeszcze nawet zabrakło.
— Skąd wziąłeś resztę?
— Z kieszeni ojca. Tylko nie mów mu nic!
— Nie powiem.
— On i tak niczego się nie domyśli. Wart był tyle, prawda?
— Fajny jest.
— Jak go pokażę Piotrkowi, to się zdziwi.
— Mhmm...

Drzwi do pokoju otworzyły się. Jacek i Krzyś podnieśli głowy znad klasera.

— Chłopcy, prosiłam was o coś!
— Zaraz pójdziemy, mamo!
— Nie zaraz, tylko już! Nie mam zamiaru do was zaglądać po raz trzeci!
— Oj, już dobrze, dobrze!
— Schowajcie te znaczki i ubierajcie się! Marek dzisiaj w ogóle nie był na powietrzu.
— Już wychodzimy!
— Tylko się pośpieszcie!

Jacek jeszcze raz zerknął na swój najnowszy znaczek i schował klaser do szuflady. Krzyś wybiegł do przedpokoju i tam zakładał buty. Nie bardzo mu się chciało iść na ten spacer. Przecież można go wystawiać na balkon, pomyślał, tam też miałby świeże powietrze i nie byłoby problemu z wyprowadzaniem.

— Mamo, gdzie jest wózek?! — dopytywał się Jacek.
— Stoi w kuchni! Poczekajcie chwilę, pomogę wam.
— Sami damy radę!
— Tylko bądźcie ostrożni!

Marek siedział na tapczanie. Jadł pestki słonecznikowe. Chłopcy podeszli do niego i chwycili pod pachy.

— Nie tak mocno! To boli! — krzyknął.
— Mówiłam, żebyście uważali!

Chłopcy posadzili Marka na wózku.

— Nic mu nie będzie, mamo — burknął Jacek. — On jest coraz cięższy. Musimy go mocno trzymać.
— Jeszcze pestki! — Marek wskazał ręką torebkę z pestkami.

Krzyś podał mu ją.

Jacek ostrożnie wypychał wózek z pokoju.

— Za godzinę macie być z powrotem! — usłyszeli chłopcy głos matki, kiedy wsiadali do windy.
— Wiemy, wiemy! — zawołali obaj.

Zjechali windą na parter. Mieli jeszcze do pokonania ostatnie sześć schodków.

Krzyś z całej siły chwycił wózek od spodu, a Jacek mocno zacisnął dłonie na jego górnym ramieniu. Marek kurczowo trzymał się oparcia i podskakiwał zabawnie na każdym z sześciu schodków. Śmiał się przy tym jak podczas łaskotek i wcale nie zauważał wysiłku swoich dwóch starszych braci.

— On kiedyś wypadnie nam na tych schodkach — powiedział Jacek, kiedy wreszcie znaleźli się na podwórku.
— Ee tam, niech się porządnie trzyma! — odparł Krzyś, — Zresztą, możemy go zdejmować i sadzać na samym dole. Wtedy byśmy się tak nie namęczyli.

Jacek przyznał mu rację.

Pierwszy prowadził wózek, a Krzyś szedł obok niego. Potem co jakiś czas zmieniali się.

— Dokąd pójdziemy z nim dzisiaj? — zapytał Jacek.
— Prawie wszędzie już byliśmy... — stwierdził Krzyś. — Ale możemy pójść tam, gdzie wczoraj... Znowu się powozimy, co?! — uśmiechnął się przy tym tajemniczo do brata, a po chwili delikatnie przesunął jego ręce na metalowym ramieniu wózka nieco na bok i obaj puścili się pędem po asfaltowym chodniku.

Wózek terkotał, a jego kółka obracały się coraz prędzej. Marek przestał jeść pestki i wołał:

— Nie tak szybko! Nie tak szybko!
— Daj nam pestek, to zwolnimy! — obiecał Krzyś i śmiejąc się spojrzał na Jacka.
— Dam wam! Dam! — wołał Marek.

Chłopcy przystanęli. Krzyś wyciągnął rękę:

— Dawaj!... Wszystko!
— Wszystko?
— Wszystko!
— Powiem o tym mamie.
— A tylko spróbuj!

Chłopcy znowu zaczęli pędzić z wózkiem.

— Zatrzymajcie się! — piszczał Marek. — Zatrzymajcie się!
— Więc jak będzie? — pytał Krzyś, kiedy zwolnili.
— Masz! — Marek wręczył mu torebkę z pestkami.
— I nikomu ani słowa! Słyszałeś?!

— Słyszałem... — mruknął Marek. — Tylko nie jedźcie już tak szybko.

Krzyś znowu szedł obok Jacka. Zaśmiecał chodnik łuskami pestek. Myślał o szyzoryku, który podarował Jackowi, a ten oddał go Piotrkowi w zamian za znaczek. Poczuł pretensję do brata. On sam nie rozstaje się z prezentami otrzymanymi od niego. Ale jednocześnie rozumiał czy starał się rozumieć namiętność Jacka do znaczków i wybaczał mu jego postępek. Zresztą, nie mógł się gniewać na Jacka. Nie potrafił.

Spojrzał na wózek. Głowa Marka kołysała się i powoli opadała na pierś.

— Patrz! — Krzyś trącił Jacka. — On śpi!

Chłopcy stanęli. Zaczęli tarmosić Marka.

— Nie śpij! — huczeli nad jego uchem. — W domu możesz spać! Nie tutaj!

Marek drgnął. Łypnął okiem na starszych braci.

— Dajcie mi spokój! — powiedział, opędzając się od ich krzyku. — Co innego mam robić na tych spacerach?!... One są takie nudne.

— Nudne?! To po co my się z tobą włóczymy, skoro nie chcesz spacerować! Powiedz mamie, że wolisz siedzieć w domu i będziemy mieć spokój.

— Mama się nie zgodzi.

— Czemu się nie zgodzi?!

— Bo lekarze mówili, że pobyt na świeżym powietrzu jest dla mnie konieczny.

— Lekarze tak powiedzieli?

— Sam słyszałem, jak taki jeden mówił to mamie.

— Oni są głupi... Przecież od świeżego powietrza nie odrosną ci nogi!

— Bo ja wiem?... — Marek oparł policzek na dłoni. — Ale chyba nie odrosną...

Chłopcy zbliżali się do skrzyżowania. Tramwaje ślizgały się po szynach wyrzucając w powietrze garść iskier. Ludzie przemykali na drugą stronę jezdni prawie ocierając się o boki samochodów.

— Teraz zamknij oczy i zatkaj uszy — zwrócił się Jacek do Marka. — Zaraz będziemy przechodzić przez jezdnię.

— Ja już się tak bardzo nie boję... — szepnął Marek.

— Rób to, co ci każemy! — wtrącił się Krzyś. — Znowu się rozbeczysz ze strachu!

— Nieprawda! — zaoponował Marek.

— A nie pamiętasz jak było dwa dni temu!

— Pamiętam...

— Ryczałeś na cały głos i przyniosłeś nam wstyd!

— Ale wczoraj, jak byłem z mamą, nie musiałem już zatykać sobie uszu. I prawie się nie bałem!

— Ale oczy zamknąłeś?

— Trochę.

— To teraz zamknij oczy i zatkaj uszy!

— Nie! — nie zgodził się Marek.

— Jak to nie?! — zawołali oburzeni chłopcy. — Masz nas słuchać. Odpowiadamy za ciebie przed mamą!

Jacek jedną ręką zasłonił oczy Marka, a Krzyś swoimi palcami zatkał mu uszy.

— Zostawcie mnie! — wrzasnął Marek. — Ja tak nie chcę!

— Nie krzycz! — uciszali go bracia.

— To wy ciągle na mnie krzyczycie!

— Bo nas nie słuchasz!

— Weźcie te ręce! — Marek odpychał chłopców od siebie.

— A zrobisz tak jak mówiliśmy?!

Marek milczał. Jacek i Krzyś czekali na jego reakcję.

Marek unikał ich nakazującego spojrzenia. Na pewno bym nie płakał, myślał, już się przecież nie boję samochodów. A potem posłusznie przymknął oczy i przykrył dłońmi uszy.

— Możemy jechać! — zadecydował Krzyś i pchnął wózek.

Ruch pojazdów jakby nieco zelżał. Chłopcy szybko pokonali niewielki pas jezdni.

— Jesteśmy już po drugiej stronie! — Jacek szturchnął Marka.

— Oszukałem was! — oznajmił radośnie Marek. — Udawałem, że mam zamknięte oczy i zatkane uszy! Wszystko widziałem i słyszałem! — patrzył dumny na braci i uśmiechał się do nich.

Zaskoczyła Jacka i Krzysia ta wiadomość, ale kiedy minęło zaskoczenie, oni też zaczęli się śmiać. Cała trójka braci śmiała się głośno, budząc zainteresowanie przechodniów. A z nich wszystkich najgłośniej śmiał się Marek.

— Oszukałem was! — powtarzał w kółko. — Oszukałem! Sami widzieliście, że się już nie boję! Niczego się nie boję!

— Przestań się wydzierać! — uspokajał go Jacek. — Wielka mi rzecz!

A właśnie, że wielka!, bardzo wielka! Marek był o tym przekonany i postanowił pochwalić się mamie, ona z pewnością lepiej go zrozumie i ucieszy się tak jak on sam a może jeszcze bardziej, bo mamie bardzo zależało, żeby przestał się bać pędzących samochodów, buczących silników i tego całego zgiełku ulicznego. Bardzo chciała, by podczas przechodzenia przez jezdnię zachowywał się tak jak inne dzieci, i dzisiaj właśnie tak się zachował, w ogóle się nie bał, bo czego miał się bać? Te samochody już nic złego mu nie zrobią.

Siedział na wózku i rozpamiętywał minioną chwilę triumfu. Musiał nauczyć się jej na pamięć, by móc ją wciąż na nowo przeżywać.

Wtem jego uwagę przyciągnął stragan z owocami, przy którym stał jeden klient i zaraz odszedł z wypchaną papierową torbą w ręku.

— Zjadłbym jabłko — powiedział.

— Też bym zjadł — podchwycił myśl Jacek.

— Pestki już się skończyły — dorzucił Krzyś. — Może być jabłko.

— One są tam — Marek ręką pokazywał stragan.

Chłopcy podążyli wzrokiem za wyciągniętą ręką Marka: rzeczywiście były tam jabłka, czerwone i ogromne. Ich apetyt, początkowo zupełnie letni, wzmógł się. Czuli z daleka, że jabłka są smaczne.

— Co kupujecie?! — zapytała straganiarka, kiedy bacznie zaczęli przyglądać się owocom leżącym na ladzie.

— Oglądamy jabłka — poinformował straganiarkę Marek, patrząc prosto w jej oczy. — Są bardzo ładne.

— Ile wam zważyć?

— Nie mamy pieniędzy — cichutko rzekł Marek i spojrzał na kapsel od butelki leżący na chodniku.

Jacek i Krzyś chwycili za wózek i chcieli już odjeżdżać.

— Zaczekajcie! — powstrzymała ich straganiarka i zwróciła się do Marka: — Wybierz sobie jabłko.

Marek prędko wyciągnął rękę i wziął jabłko, największe i najczerwieńsze.

— Czy mogę wziąć jeszcze dwa? — zapytał. — Dla moich braci... — dodał.

Trzy duże jabłka, to pół kilo, pół kilo to trzydzieści złotych, dzisiaj słaby ruch..., na chleb nie zarobię!, dać mu te dwa jabłka czy nie dać?, ale to kalekie dziecko..., nie wypada mu odmówić.

— Masz tu jeszcze dwa jabłuszka — straganiarka podała Markowi dwa jabłka wyciągnięte ze skrzynki pod ladą.

Marek przyjrzał się im.

— To są jakieś inne jabłka — skrzywił się. — A jedno jest zgniłe, o tu, ta brązowa plamka. Czy nie mogłaby ich pani wymienić... — znowu patrzył prosto w oczy straganiarki, a gdy zobaczył jej różowiejącą, a zaraz potem czerwieniejącą twarz, sam pośpiesznie wybrał dwa jabłka ze sterty na ladzie — na te?

Straganiarka bąknęła coś niewyraźnie. Widać było, że powstrzymywała się, by nie zbeształ go za to, że ją okrada.

— Dziękuję pani — zaszczebiotał Marek i chłopcy prędko się oddalili.

Jedli jabłka w milczeniu, co jakiś czas ocierając sok spływający po brodzie. Jabłka okazały się naprawdę smaczne i żałowali, że dostali tylko po jednym.

— Trzeba było wziąć jeszcze tamte dwa — powiedział niezadowolony Krzyś, kiedy w dłoni pozostał mu już tylko ogryzek. — Marek źle rozegrał całą sprawę.

— Znowu ja! — obruszył się Marek. — Mogliście sami to załatwić!

— Przecież to ty zacząłeś!

— I co z tego?!

— To, że powinieneś od tej baby wydębić więcej jabłek!

— Ciekawe czy wam by się to udało?! Staliście z boku i ani słowem się nie odezwaliście!

— Nie chcieliśmy tobie przeszkadzać.

— Za to teraz macie pretensje! Znowu ja jestem wszystkiemu winien!

— Nie obrażaj się! Pamiętaj tylko na przyszłość jak masz postępować.

— Już nigdy nie dostaniecie ode mnie jabłek! Sami będziecie się o nie starać!

— Z tobą to jak z dziewczyną! Byle słówko i już zagniewana!

— A wy zawsze się mądrzycie! I ciągle mnie pouczacie!

— Jesteśmy starsi! Wiemy więcej od ciebie!

— Tak wam się tylko zdaje! W gruncie rzeczy jesteście głupi!

— Cooo?! — wybuchnęli chłopcy.

Tego nie mogli mu darować. Musiał zostać ukarany. Jak on śmiał ich tak nazwać! Ten beznogi kurdupel! Pozwolił sobie z nich zażartować! Ze starszych braci, którzy, to oczywiste, są mądrzejsi od niego dziesięć, sto

a nawet dwieście razy! Nazwał ich głupcami! Zaraz się przekona, kto tu jest głupi!

Jacek i Krzyś biegli z wózkiem. Marek krzyczał wniebogłosy, lecz oni wcale nie zwracali na to uwagi. Niech krzyczy!, myśleli, zasłużył na to! Byli zacięci w swoim gniewie. Pot im się lał ciurkiem po czole, czuli zmęczenie w nogach, ale biegli dalej. Marek prosił: stańcie!, stańcie już! Nie słuchali go. Niech się trochę poboi, to następnym razem będzie wiedział jak nie powinien się do nich zwracać. I przyspieszyli trochę. Ludzie oglądali się za nimi, ale Jacka i Krzysia nie obchodzili teraz ludzie, nie obchodziło ich, co ludzie o nich sobie pomyślą, niech myślą, co chcą!, ale i tak nie przeszkodzą im w wymierzeniu surowej kary dla Marka. Zresztą, ludzie, gdyby wiedzieli jak ich nazwał Marek, z pewnością też uważaliby, że należy mu się ta kara.

Więc biegli dalej, a wrzaski Marka dodawały im sił.

Nagle obaj bracia poczuli jednocześnie na swoich ramionach zdecydowany uścisk męskich dłoni, który kazał im się zatrzymać.

— Co wy wyprawiacie! — grzmiał mężczyzna. — Nie widzicie, że on płacze! — wskazał głową na Marka. — I może spaść!

Jacek i Krzyś milczeli. Po co on się wtrąca, myśleli.

Czego on od nich chce?!, niech ten dobroczyńca pilnuje swego nosa!, myślał Marek.

— Kim są ci chłopcy? — mężczyzna rozmawiał teraz z Markiem. — Znasz ich?

— To są moi bracia — odpowiedział Marek i pociągnął nosem. — My jesteśmy na spacerze.

— Bardzo się wystraszyłeś?

Marek spojrzał ze złością na mężczyznę. Tego było już za wiele dla niego. Nie dość, że ten mężczyzna powiedział głośno w obecności braci, że płakał, choć już nawet ślad nie pozostał po jego płaczu, to jeszcze chce wiedzieć czy się wystraszył? Oczywiście, że się wystraszył! Ale nie powie mu o tym. Jacek i Krzyś znowu nazwą go beksą, tchórzem i skarżypytą. Nie może dopuścić, by tak go nazwali.

— My się bawimy! — krzyknął. — A pan przeszkadza nam w zabawie!

Mężczyzna zmieszał się.

— Właśnie! Bawimy się! — powtórzył Krzyś.

— Sam pan słyszał — przyłączył się Jacek.

Mężczyzna poczuł się intruzem. Nie bardzo wiedział, co powiedzieć i czy w ogóle powinien się jeszcze odzywać.

— To bardzo niebezpieczna zabawa — mruknął.

— Wcale — zaperzył się Marek.

Mężczyzna popatrzył na Marka. Przesunął wzrok na jego nogi czy raczej ich brak. Marek nie unikał spojrzenia mężczyzny. Z bezradną nienawiścią przyjmował jego ciekawość i współczucie. I pragnął, by już poszedł stąd sobie.

Mężczyzna jeszcze raz rzucił okiem na twarz Marka. Uśmiechnął się do niego i wyciągnął rękę, by pogłaskać go po włosach. Ale Marek uchylił głowę. Nie mógł pozwolić na tego rodzaju czułości względem siebie. Mężczyzna opuścił rękę.

— Cóż, bawcie się dalej — powiedział i zostawił ich samych.

Cała trójka przez chwilę śledziła wzrokiem oddalającego się mężczyznę. A kiedy znikł im z oczu, Jacek i Krzyś stanęli naprzeciwko Marka i zażądali:

— A teraz przeproś nas!

— Za co?

— Co, już zapomniałeś?!

— ...

— No, powiedz: przepraszam!

— Przepraszam...

— Głośniej mów!

— Przepraszam!

— Powiedz: przepraszam, że nazwałem was głupimi.

— Przepraszam, że nazwałem was głupimi — mówił Marek, a wściekłość rozrywała jego ciało i słyszał tylko jedną myśl: moi bracia to cymbały!

— I jeszcze powiedz: jesteście bardzo mądrzy, cieszę się, że mam takich mądrych braci.

— Jesteście bardzo mądrzy. Cieszę się, że mam takich mądrych braci — powtórzył Marek i niespodziewanie ogarnęła go wesołość; mógł powtarzać wszystko, czego zażyczą sobie bracia, te słowa i tak dla niego już nic nie znaczyły.

— W porządku! — odezwał się Krzyś, ale gdy na kocu przykrywającym kikuty nóg Marka dostrzegł ogryzek po jabłku, dodał: — To jednak jeszcze nie wszystko. Widzisz ten kosz?!

— Ten przy słupie?

— Tak!

— Widzę.

— Musisz swój ogryzek wrzucić do kosza. Z biegu. Jak trafisz, przebaczymy ci.

Marek pomyślał, że teraz na pewno wypadnie i zabije się. Musi przecież mieć jedną rękę wolną by trzymać w niej ogryzek. I przy samym koszu wychylić się nieco, by być bliżej celu. To wszystko wydawało mu się niezwykle niebezpieczne.

Bał się, bardzo się bał, kiedy wózek nabierał prędkości. Cały czas w napięciu wpatrywał się w kosz. Wszystko wokół zlało mu się w jedną wrzeszczącą plamę, tylko kosz widział wyraźnie, kosz ogromniał, potężniał, zbliżał się do niego, kosz był jego zgubą i ratunkiem, pogardzał koszem i błagał go o przychylność, a kiedy znalazł się już bardzo blisko niego, zamknął oczy i rzucił ogryzkiem.

— Jeeest!!! — zawołali Jacek i Krzyś.

Trafiłem, odetchnął Marek, jak to dobrze, że trafiłem. Cieszył się, chociaż mniej niż się spodziewał i wcale nie opuściło go widmo chwili, która mogła nastąpić, gdyby nie trafił do kosza. Czułby się wtedy na pewno gorzej. Zależało mu, żeby trafić i był zły na siebie, że tak mu na tym zależało. Jestem w rękach braci, pomyślał, i zawsze robię to, co oni chcą, a i tak jestem dla nich obojętny..., Jacek nigdy nie pozwoli mi obejrzeć swoich znaczków, a Krzyś..., Krzyś chodzi na te spacery, bo nie lubi rozstawać się z Jackiem...

— Pójdziemy tam dalej — mówił jeden z braci. — Tam jest mniej ludzi.

— Będziesz pierwszy jeździł? — pytał drugi z braci.

— Jak chcesz!

Chłopcy skręcili w wybrane przez siebie miejsce. Zatrzymali się przed ławką, na której posadzili Marka.

— Trzymaj się oparcia, żebyś nie spadł — pouczyli go,

Marek zmrużył oczy i przyglądał się zabawie chłopców. Wrrrr, wrrrr, Krzyś naśladował głos samochodu i z całych sił pchał wózek zajmowany teraz przez Jacka. Jacek wyciągnął przed siebie zaciśnięte dłonie i udawał, że obraca kierownicą. W lewo!, krzyczał i Krzyś kierował się w lewo, w prawo! — i Krzyś natychmiast zmieniał kierunek, a teraz slalom! — i Krzyś zaczynał omijać nie istniejące słupki. Jeździli naokoło placu. Inne dzieci przypatrywały się im z zazdrością, też chciałyby mieć taki wózek jak ci dwaj, a nie wciąż siedzieć na drabinkach albo zsuwać się na ślizgawkach. Jacek i Krzyś domyślali się tej zazdrości i z jeszcze większą energią angażowali się w zabawę. Wrrr — warczał Krzyś, wrrr — wtórował mu Jacek, kiedy rozpaleni przemykali obok Marka.

Marek już nie obserwował tak uważnie braci. Czuł się zmęczony i pragnął wrócić do domu. Dzika radość Jacka i Krzysia budziła w nim rozdrażnienie i smutek, który próbował odeprzeć mocno ściskając zębami obie wargi. Gdyby musieli spędzać na tym wózku tyle czasu, co ja, pomyślał, byłoby to dla nich mniej przyjemne. Pomyślał jeszcze, że gdy znowu będą przejeżdżać obok niego, zatrzyma ich, bo inaczej nie wytrzyma. Chciało mu się siusiu, a sam przecież sobie nie poradzi. Potrzebna jest pomoc Jacka i Krzysia, którzy zdejmą go z ławki i zaniosą gdzieś za krzaki.

Wypatrywał ich niecierpliwie. Nabrał w płuca powietrza i już miał krzyknąć kiedy wydawało mu się, że bracia zaraz go miną. Ale oni sami zatrzymali się (widocznie dosyć się już najeździli), czym zaskoczyli Marka i z jego przygotowanego donośnego okrzyku: ja chcę siusiu! pozostał tylko nikły cień, przypominający głos zranionego wróbla, żałosny, proszący i śmieszny.

Bracia zabrali go w ustronne miejsce. Ściągnęli mu spodnie, wbrew jego woli odsłaniając zaczerwienione od ciągłego siedzenia pośladki, i czekali aż załatwi swoją, komiczną dla nich, potrzebę. Podglądali go przy tym z zaciekawieniem. Bezwstydnie patrzyli na jego drobne przyrodzenie, jakieś takie blade, z którego wyciekał, rozpryskując się na chropowatej korze drzewa, żółtawy strumień moczu.

— O czym myślisz...? — zaszeptał Krzyś w ucho Jacka.

— O tym... — zamruczał Jacek i wolno wsunął rękę między lekko rozstawione nogi Krzysia wyraźnie wyczuwając jego chłopięcość.

— Puść mnie! — parsknął śmiechem Krzyś i zwarł mężniejące uda.

Marek słyszał rozmowę braci, słyszał ich śmiech, ich szturchańce i wolał tego wszystkiego nie słyszeć. Wstydził się, że tkwi tu wśród nich odsłonięty, sięgający głową zaledwie do ich brzuchów i skazany na ich łaskę.

— Pośpiesz się! — popędzali go chłopcy.

Marek nie odzywał się. Wreszcie, korzystając z despotycznej pomocy Jacka i Krzysia, podciągnął spodnie, po czym znalazł się na siodełku uplecionym z ich rąk i na nim dotarł do wózka.

— Wracamy do domu! — oznajmili chłopcy i razem poprowadzili wózek.

Wracali inną drogą. Krótszą.

Rozdzwoniły się dzwony i z wieży kościoła sfrunęło stado wystraszonych gołębi. Gołębie sfrunęły prosto na chodnik, po którym poruszali się chłopcy, rozbiegały się na obie strony, ustępując im miejsca, ale jeden, ogłuszony nawoływaniem dzwonów, znieruchomiały i nie pasujący do ruchliwej reszty stada, zaplątał się i o mało co nie pozostałby na zawsze na chodniku rozduszony kołem wózka, gdyby w ostatniej chwili, nieporadnie trzepocząc skrzydłami, nie odskoczył na bok. Marek obejrzał się za nim: gołąb znowu znieruchomiał, łebek wcisnął w puszysty tułów, z przyzwyczajenia wypiął ptasią pierś i nie pozostało na nim nic, co świadczyłoby o niedawno przeżywanej trwodze. Marek wcale nie żałował gołębia.

Ludzi na ulicy było teraz znacznie mniej. Wszyscy śpieszyli się gdzieś, tak samo jak dzień śpieszył na spotkanie nocy.

Z zakładu fryzjerskiego wybiegł młody chłopak, przyjrzał się swojej nowej fryzurze w szybie i zadowolony poszedł dalej. Marek przypomniał sobie, że nigdy jeszcze nie był u fryzjera, zawsze włosy podcinała mu mama, a raz, gdy wybrał się sam do fryzjera, nie dotarł tam. Coś mu przeszkodziło. Już nie pamięta dobrze jak to się stało. Nie pamięta dobrze wielu następnych dni. Nie chce ich pamiętać.

Zobaczył jeszcze jak chłopak z zakładu fryzjerskiego zwinnie przechodzi przez jezdnię. Najpierw rozejrzał się na boki, a potem jednym susem przedostał się na drugą stronę. On wtedy zapatrzył się na coś. Nie wie, co to było. I zaraz otoczyła co ciemność. Ciężka i bolesna.

Nie, nie żałował gołębia...

Mijane sklepy z niecierpliwością czekały na zamknięcie. Najchętniej wyrzuciłyby marudzących klientów. Jeszcze chwila i opustoszeją. W ciągu nocy odpoczną, a rankiem z radością powitają nowych klientów. Najwięcej sympatii żywią do tych, którzy przychodzą do nich po raz pierwszy. Lubią obce twarze z nadzieją rozglądające się po ich wnętrzu i bardzo pragną urzeczywistnić ich nadzieje.

— Chodźmy szybciej! — ponaglił brata Jacek.

— I tak nie zdążymy! — powstrzymywał go Krzyś.

— Zdążymy! — upierał się Jacek.

Dokąd oni usiłują zdążyć?, zastanawiał się Marek, nim ujrzał daleko przed sobą wielki napis: filatelista. Więc to był cel, do którego zmierzali obaj bracia. Jacek chciał koniecznie obejrzeć znaczki. Marek nie był w stanie pojąć co on takiego widział w tych małych obrazkach przedstawiających zwierzęta, kwiaty, a czasem czyjąś głowę, najczęściej ponurego starca? A Jackowi bynajmniej wcale nie zależało na tym, by ktokolwiek rozumiał jego pasję. Świat znaczków, świat, w który wnikał wraz z otwarciem swego klasera, był wyłącznie jego światem. Wiele osób miało do niego dostęp, ale żadna z nich nie była jego uczestnikiem. Nawet Krzyś. Krzyś towarzyszył mu w wędrówkach po jego świecie tylko dlatego, że był zazdrosny o znaczki. Obawiał się, że one mogą zabrać mu Jacka i z tego powodu nie spuszczał z nich oka. Tak naprawdę to Jacek najczęściej samotnie przebywał w swoim świecie i — co tylko pozornie mogłoby się wydawać dziwne — nigdy nie czuł się w nim samotny.

Teraz, gdy pochylał się nad gablotą, w której dojrzał najnowszą serię z motylami, wyglądał jak najdoskonalszy powieściowy kochanek wchłaniany przez przedmiot swojej miłości i pożądania. Motyle obdarzone siłą jego wzroku rozkładały skrzydła i próbowały wyrwać się z papierowej niewoli. Te delikatne istoty żyły dla Jacka.

— Patrz! — szepnął do Krzysia. — One zaraz stąd uciekną!

Krzyś przysunął swoją twarz blisko szkła gablotowego. Głowy obu braci niemalże stykały się ze sobą. Obaj w skupieniu przyglądali się przezroczystym ciałom owadzim.

Marek widział ich przez okno wystawowe. Przez moment bardzo pragnął być tam razem z nimi i tak samo jak oni pochylić się nad gablotą i patrzeć na znaczki, i widzieć w tych znaczkach to samo, co Jacek, pragnął zaznać ich wspólnej tajemnicy, przeczuwanej i zakazanej dla niego. Ale natychmiast zdusił w sobie to pragnienie. To była zbyt nierealna tęsknota, należało ją zabić pewnie i zdecydowanie.

Siedział na wózku sam. Przed nim stromo opadała w dół uliczka. Była wąska i pusta. Zagubiona wśród innych ulic, samotna i pogodzona ze swoją samotnością. Pozbawiona znaczenia, bo nawet nie miała nazwy. Wstydliwie ukrywała się w cieniu starych topoli, wdzięczna im za ich cień i nieme towarzystwo. Była pewnie tak stara jak rosnące po jej obu stronach topole. Bardzo rzadko trafiał tu obcy przybysz, bo prowadziła donikąd. Na jej końcu sterczała niewielka kamienica odcinająca kontakt z innymi ulicami. Kamienica wyglądała na opuszczoną. Tylko w kilku oknach powiewały pożółkłe firanki i stały pelargonie w doniczkach. W jednym z nich pojawiła się zasuszona twarz i ona obserwowała Marka.

Marek dostrzegł, że koła wózka znajdują się na skraju spadku. A wcześniej pomyślał, że z tej ślepej uliczki komuś, kto by się tutaj zabłąkał, bardzo trudno byłoby uciec. I znienacka dopadła go myśl, że wózek może potoczyć się w dół, w dół, w dół... Chciał, żeby bracia zabrali go już stąd. Lękał się i był ciekaw jak to jest, gdy wózek zaczyna się toczyć w dół, w dół... Ostatni raz rzucił okiem na sklep ze znaczkami. Wydawało mu się, że Jacek i Krzyś zaraz go opuszczą. Może wyrzucała ich stamtąd sprzątaczka, która akurat zmywała podłogę zamaszyście kołysząc obfitym zadkiem? Ten sklep w pewnej chwili zaczął się oddalać od Marka. Dwa koła wózka zaczęły się obracać. Zasuszona twarz cofnęła się w głąb pokoju. Marek kurczowo chwycił się bocznego oparcia. Wstrzymał oddech i usłyszał nie swój głos: tak to wygląda! Usłyszał też czyjeś przerażone kroki za sobą. Otulił go cień starych topoli i wtedy przestał kurczowo zaciskać palce na oparciu wózka. Ta uliczka wiodła go w nieznane. Ta uliczka była wspólniczką w jego ucieczce. To nic, że wózek okazał się szybszy niż kroki niosące mu coś, co nazywają pomocą. To nic, że zabolało go trochę, kiedy wózek przechylił się na bok, a on sam uderzył głową o krawężnik. Nie czuł już bólu. I tylko do końca nie był pewien czy ta zasuszona twarz to twarz jego matki. Ale co ona robiłaby w tej kamienicy, w tym oknie?...

Krzyś przyklęknął przy Marku. Uniósł jego głowę, ale kiedy poczuł na ręku krew, która zaplamiła spód jego dłoni, opuścił ją i odsunął się od martwego ciała. Wiedział, że gdy ktoś umrze, to ludzie płaczą. Jemu nie chciało się płakać. Otarł dłoń chusteczką i wyrzucił ją na bruk.

Pomógł Jackowi postawić wózek, a potem razem usadowili na nim Marka.

— Wygląda jakby spał... — powiedział cichutko Krzyś i zobaczył, że głowa Marka opadła na ramię.

— Ale on nie śpi... — powiedział smutno Jacek i już uwierzył w prawdę tych słów, mocna była to wiara i nic nie było w stanie jej zniszczyć.

— To co on teraz robi? — dopytywał się Krzyś.

— Nie wiem...

Chyba nikt nie wiedział, co teraz robi Marek. Może on jeden wiedział to, lecz nikomu nie chciał zdradzić własnego sekretu.

Jacek i Krzyś wieźli Marka do domu. Mało kto zwracał na nich uwagę. Dwóch chłopców wiozło na wózku trzeciego chłopca, tyle że kalekiego. Nie był to niezwykły obrazek dla przechodniów przyzwyczajonych do różnych form kalectwa. Nikt też nie zwrócił uwagi na cienką stróżkę krwi wyciekającej przez szparę wózka. Tylko Krzyś wpatrywał się w nią, a kiedy urwała się nagle, pomyślał, że z Marka wypłynęła wszystka krew.

Drzwi otworzyła im matka. Chłopcy prędko wsunęli się z wózkiem do przedpokoju. Odwrócili się w stronę matki. Ona szła ku nim. Uśmiechała się do nich. Mówiła coś. Nie słyszeli jej głosu. Spoglądali bezradnie na siebie. Ona zatrzymała się. Już zauważyła ślad ściętej krwi w szparze wózka. Już usłyszała tę groźną ciszę.

— Mamo, Markowi coś się stało — odezwał się któryś z braci.

Dopadła do wózka. Wzięła Marka na ręce. Mareczku, synku mój, tuliła go do siebie. Mareczku, całowała małą ranę na jego głowie. Powiedz coś, prosiła, odezwij się. Usiadła z nim na tapczanie i nie wypuszczała z objęć. Trzymała go mocno i nie pozwalała mu odejść. Przez moment mogło się wydawać, że Marek zaraz wyciągnie ręce i obejmie nimi matkę.

Chłopcy ukryli się w swoim pokoju. Nie rozmawiali ze sobą. Unikali się. Jacek wyjął klaser z szuflady i prawie natychmiast go odrzucił. Krzyś oparł się na parapecie okna i patrzył w dół. Mieszkali wysoko. Na siódmym piętrze.

Obaj położyli się do łóżek znacznie wcześniej niż zwykle.

Nocą Krzyś wstał i wyszedł do kuchni. Był głodny. Na stole znalazł trzy talerze z wystygłą kolacją. Opróżnił jeden i sięgnął po drugi. Potem zajrzał do pokoju. W mroku dostrzegł postać Marka leżącą na tapczanie. Obok czuwała matka. Drzemała. Powtarzała coś przez sen. Ciało Marka nie zajmowało dużo miejsca.

Wypłoszony nieznośnym spokojem panującym w pokoju wrócił do siebie. Przycupnął na łóżku Jacka. Zapytał go czy śpi.

— Nie śpię — odparł Jacek i podsunął się pod ścianę.

Krzyś wśliznął się w nagrzaną pościel. Położył głowę na piersi Jacka. Przymknął oczy.

— To nasza wina... — wyszeptał.

— Nie... Chyba nie... — Jacek przeciągnął ręką po włosach Krzysia i pocałował go w kącik ust.

Jan Misiuk

JANUSZ B. ROSZKOWSKI

TAKO RZECZE NIETZSCHE

Czas, by człowiek cel sobie wytknął; czas,
by zasiał ziarno swej najwyższej nadziei.
Powiadam wam: trzeba mieć chaos w sobie,
by porodzić tańczącą gwiazdę.

(Fryderyk Nietzsche — *Tako rzecze Zaratustra*)

Istnieją pewne obiegowe prawdy, które w czasie swego obiegu ulegają zatarciu, zniekształceniu, zafałszowaniu, stając się w najlepszym wypadku półprawdami. Dotyczy to w takim samym stopniu spraw błahych, codziennych, jak i spraw ważnych, istotnych w rozwoju myśli ludzkiej. Szczególnie wtedy, gdy dzieło jakiegoś twórcy dosięga zbyt głębokich pokładów ludzkiej psychiki, odkrywa w niej starannie maskowane (przez kulturę, w jakiej żyjemy) przepaści.

Od czasu do czasu możemy w polskim piśmiennictwie przeczytać jakiś uczony traktat o Nietzschem, z którego wynika tylko jedno: że autor pisze o czymś, czego absolutnie nie rozumie albo pojmuje to w sposób tak rozlewny i powierzchowny, iż pozostaje z tego mętna papka niemożliwa do strawienia. Miałbym wtedy ochotę powiedzieć, że: nadczłowiek (właściwiej: nad-człowiek) Nietzschego to człowiek, który przekracza siebie, wynosi się nad siebie (a nie nad innego człowieka), płacąc zresztą niejednokrotnie za to wyniesienie poniżeniem (z rąk szlachetnych „niewolników"); że Nietzsche był wrogiem niewolnictwa (pojętego w sposób bynajmniej nie dosłowny, w znaczeniu społeczno-ekonomicznym), o czym świadczy znakomita analiza uczucia nazwanego przez niego "resentymentem"; że postawa dionizyjska nie jest „postawą panów", chociaż jest postawą dynamiczną, atakującą, walczącą, ale po prostu postawą ludzką (niewolnik może również przyjąć taką postawę, o czym świadczy chociażby przykład Spartakusa), a postawa apollińska nie jest „postawą niewolników", ale po prostu postawą harmonijną, zrównoważoną (występującą równie często w „panu", co w „niewolniku"; że Nietzsche zajmował się nie tyle „antycznymi plotkami" na temat Dionizosa czy Apollina, ile odbiciem mitów związanych z tymi bogami w powszechnej tradycji kulturowej, a „apollinizm" czy „dionizyzm" w jego rozumieniu to raczej kategorie estetyczne wprzęgnięte w filozoficzno-poetyckie wizje postaw (odnoszących się bardziej do temperamentu niż charakteru człowieka) — zresztą i jedna, i druga postawa może być postawą twórczą lub niszczącą w zależności od form, jakie przybierze (wszystko sprowadza się w nich do form; nie mówiłbym o przeciwieństwie postaw, raczej o przeciwieństwie form w postawach w ogóle).

To, że faszyzm „czerpał" z Nietzschego, nie upoważnia absolutnie nikogo do patrzenia na tego filozofa przez pryzmat tak pokracznej optyki, tym bardziej, że nie żył on w owym czasie i nie mógł się bronić przed takim interpretowaniem swoich myśli (nie ulega dla mnie wątpliwości, iż gdyby żył, wylądowałby jako jeden z pierwszych w hitlerowskim obozie koncentracyjnym). Jedno jest pewne — był wrogiem wszystkiego, co człowieka ogranicza, dławi, a więc również państwa; cóż dopiero mówić o państwie totalitarnym! *Państwem zwie się najzimniejszy ze wszystkich zimnych potworów („Ja, państwo, jestem*

narodem"). Państwo lże we wszystkich językach dobra i zła. Wszystko w nim jest fałszem. (...) Gdzie państwo się kończy, tam dopiero zaczyna się człowiek...[1]

Gdy Zaratustra mówi do ludu: *Człowiek jest czymś, co pokonanym być powinno. Dziś jest jeszcze człowiek bardziej małpą niźli jakakolwiek małpa. Patrzcie, ja wam wskazuję nad-człowieka* — i gdy poprzestaniemy na tym fragmencie lub skwapliwie dodamy to, co wcześniej rzekł starzec do Zaratustry: *A jeżeli chcesz ich (ludzi) koniecznie obdarzyć, nie dawaj więcej nad jałmużnę i każ im jeszcze żebrać o nią!*, wówczas możemy wmawiać sobie i innym, że pobrzmiewają tu (wnioskując z racji o następstwach) echa czasów pogardy, kult „übermenscha" (wszak nawet w wielkim słowniku języka polskiego pod hasłem "nadczłowiek" możemy przeczytać, że „według Nietzschego" jest to „osobnik, którego nie dotyczą powszechne normy etyczne, władczy i bezwzględny") itd. Ograniczoność takich sądów nie świadczy być może o ograniczoności ludzi, którzy je wypowiadają (tak czy owak wszelka ograniczoność stanowi przeszkodę — według Nietzschego — w stawaniu się nadczłowiekiem), ale na pewno świadczy o tym, jak twardy żywot mają pewne mity. *Nie grzechy wasze — wasze przystawanie na małym wola do nieba! Gdzież jest ten piorun, który by was liznął swym językiem? Gdzież jest ten obłęd, który by wam zaszczepić należało? Patrzcie, ja was nauczę nadczłowieka. On jest tym piorunem, on jest tym obłędem! (...) Biada! Zbliża się czas po tysiąckroć wzgardy godnego człowieka — człowieka, co nawet samym sobą już gardzić nie zdoła.*

Ludzie (Nietzsche opatrzyłby to słowo w tym kontekście znakiem zapytania) lubią tych, którzy im kadzą, dogadzają ich próżności, wybaczają im małość (czy mężczyźni nie wybierają zazwyczaj takich kobiet, w których oczach mogliby rosnąć, nawet gdyby w rzeczywistości karleli?), a boją się lub nienawidzą tych, którzy na siłę otwierają im oczy (na nich samych lub na otaczający ich świat), mówią prawdę (zazwyczaj mało pochlebną dla nich), zmuszają ich do wewnętrznego wysiłku (w sytuacji, gdy ci nie są w stanie ruszyć nawet przysłowiowym palcem w bucie). Czy nie o takich ludziach mówił z nieskrywaną ironią: *Patrzcie na tych dobrych i sprawiedliwych: kogóż oni najbardziej nienawidzą? Tego, kto kruszy tablice ich wartości, tego burzyciela, tego niszczyciela — a ten jednak jest twórcą.* To nadczłowiek udręczony swym dobrem i złem, przygwożdżony do krzyża swym współczuciem dla innych ludzi — pragnie ich „nauczyć duchowej treści ich istnienia", albowiem to, co nazywają swoim szczęściem, rozumem, swoją cnotą, sprawiedliwością jest „mostem, a nie celem" (tacy ludzie są również tylko mostem, a nie celem); pragnie, żeby dzięki przemianom ducha byli silni i zarazem pokorni, biorąc na siebie wszystko, co ciężkie i najcięższe, żeby potrafili „żywić się żołędźmi i trawą poznania i w imię prawdy na głód duszy cierpieć", potykać się z Wielkim Smokiem, który zwie się „Musisz", w imię głęboko ludzkiego „Ja chcę!"

Być nadczłowiekiem to znaczy stworzyć w sobie — poprzez przemiany swego ducha — innego człowieka, to znaczy stworzyć sobie (i w sobie) wolność, albowiem „swojej woli pożąda duch, swój świat odnajduje, kto się w świecie zatracił". Czy nie to miał na myśli filozof, głosząc: „człowiek jest czymś, co powinno być pokonane"? Nie człowiek w ogóle, ale człowiek słaby (słabością wewnętrzną, której pokonanie leży w granicach jego możliwości — ukrytych przed nim samym częściowo lub całkowicie), będący „biednym ułomkiem człowieka i jaźni" lub zupełnie pozbawiony swego „ja" (między innymi na rzecz bogów i zaświatów), które jest „miarą i wartością rzeczy", będący niewolnikiem swoich namiętności (zazwyczaj tych niskich) lub cnót powszechnie uznanych za „ludzkie", pozbawiony dumy, tej dumy, której mogłoby go nauczyć jego nowe „ja", sprawiając, że namiętności, których był niewolnikiem, staną się — dzięki świadomości celu, jakiemu mogą służyć — cnotami, a zło, które wynikało z ich istoty, jeśli nawet nie zaniknie w ogóle, może się przeistoczyć co najwyżej w zło, które wynika z samej „walki cnót" (tylko cnoty wyrastające z namiętności mogą owładnąć całym człowiekiem, całym jego duchem, bowiem zawiera się w nich cała jego siła „w gniewie, nienawiści i miłowaniu").

Ktoś może powiedzieć, że zastępowanie w człowieku jednego zła drugim nie jest zabiegiem najbardziej humanitarnym. I jest to kolejne nieporozumienie! To, co było „złem" niegdyś, może być dzisiaj cnotą. W innym wypadku nie przestawano by wznosić stosów, na których w dawnych czasach płonęli kacerze, czyli ci, którzy wątpili w oficjalne dogmaty nauki lub wiary, oraz czarownice, czyli te, w których istniała „wola samoistności". Ludzie którzy cierpią dążąc do samodoskonalenia, mogą (niejednokrotnie pragną), jak wszyscy cierpiący, zadawać ból, sprawiać cierpienie. I to jest to zło, które może wyniknąć z „walki cnót". Rzeczą człowieka — i tylko jego — jest dążyć do tego, aby zanikało ono wraz z kolejną przemianą jego ducha. Po stokroć rację miał Nietzsche mówiąc, że wiele z tego, co uważamy za dobro, jest gorsze od zła, czyni w człowieku większe spustoszenia wewnętrzne i nie pozwala mu na to, aby człowiekiem stać się naprawdę. A nawołując do zabijania (nie człowieka przez człowieka, ale tego co w człowieku „chore i zamierające"), przestrzegał: *Gdy zabijacie, baczcie, abyście sami życie usprawiedliwiali.*

Kiedy ten „immoralista" (obowiązujące w swoich czasach normy moralne pragnął zastępować nie innymi normami, na przykład estetycznymi, ale normami etycznymi wyższego rzędu, w których mógłby się zmieścić nowy człowiek) rozpatruje problem „ja" i „ty" („my" i „wy"), czyli tego, co nazywamy m.in. przyjaźnią (przyjaciel powinien być naszym najlepszym wrogiem) albo miłością bliźniego (jest ona „złym umiłowaniem samego siebie") nie znaczy to, że występuje przeciwko więzom międzyludzkim w ogóle. Znaczy to jedynie, iż pragnie, aby te więzy łączyły, a nie krępowały czy dławiły: *Jeden idzie do bliźniego, ponieważ siebie szuka; drugi, ponieważ siebie zatracić pragnie. Zła miłość wasza ku sobie czyni wam samotność więzieniem.*

Być nadczłowiekiem to znaczy być twórcą, twórcą tego człowieka w sobie, któremu brak było prawdziwej ludzkości, stworzyć go na nowo albo przezwyciężyć; być wolnym nie tyle od czegoś, co ku czemuś; nie po to zmieniać wartości, aby zmienić siebie, ale odwrotnie: zmieniać siebie, aby zmienić wartości; miłując siebie (to „ja", które winno się wreszcie uświęcić po tylokrotnym uświęceniu „ty"), gardzić sobą (tą cząstką siebie, która nie jest godna naszej miłości do nas — tworzących siebie ponad siebie); wierzyć w innych nie po to, żeby pokazać, jak moglibyśmy wierzyć w siebie, ale po to, żeby pokazać, że i oni mogą w siebie uwierzyć, skoro my — tak niewierzący — nauczyliśmy się „wierzyć w wiarę"; nie dawać bliźniemu tego, co jest jego (bo jakże może być naprawdę jego to, co jest w nas, jeśli nie jest naprawdę z nas?), ale to, co jest w nim nieświadomą „tęsknotą ku nadczłowiekowi"; szukając wyzwolenia z cierpień, związanych z poszukiwaniem istoty życia (czy jest nią szczęście? a jeśli nie — to czym w ogóle jest szczęście?), nie bać się cierpienia ani przeistoczeń, albowiem „wiele gorzkiego zamierania musi być w waszym życiu, wy twórcy!"; nie być litościwym dla ludzi, którzy cierpią (właśnie w imię owej „tęsknoty ku nadczłowiekowi"), ponieważ powinniśmy dbać nie o to, aby własna litość przejmowała nas błogością, ale w imię miłości do tego człowieka (szacunku dla jego zmagań z własną słabością, niemocą), która powinna być „ponad współczuciem", uszanować jego dumę; uniknąć fałszywych wartości, obłędnych słów (nie obłęd w nich tkwi, bo obłęd, jeśli świadomy, może być twórczy, ale ta słodka trucizna, ten wonny jad, który niepostrzeżenie przeżera ludziom dusze), bo są one jak „fałszywe

[1] Wszystkie cytaty z: Fryderyk Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Bernat, Warszawa 1905-1906.

światło, zdławione powietrze"; być ślepcem ssącym „u piersi światła", niemową mówiącym w oczy „własnym prawdom prawdę", głuchym z obracającym się wokół niego niesłyszalnie światem nowych wartości, włóczęgą nie pytającym o drogę, ale zapytującym drogi same i doświadczającym ich (zadeptującym je na śmierć), żebrakiem o tysiącu dłoniach, dobrowolnym żebrakiem trwoniącym natychmiast lub oddającym z nawiązką to, co mu darowano...

Ludzie lubią gładkie, proste szlaki; baczą, aby koleiny, jakie wytyczają im filozofowie, nie były nazbyt głębokie, nierówne, kręte. Przyjemniej mieć niebo gwiaździste nad sobą i prawo moralne w sobie, niż wypaloną ziemię wokół siebie, jeszcze dymiącą po pożarze, pokrytą kraterami, które w każdej chwili mogą zacząć znowu zionąć ogniem. Dlatego boją się Nietzschego — filozofa, który cierpiał nie nad sobą (do tego zdolni są wszyscy), ale nad człowiekiem. Boją się jego miłości, ponieważ za bardzo ich rani, zbyt wiele od nich wymaga. *Ja nie mówiłem: „człowiek jest zły", lecz przeciwnie: jam wołał, jako nikt dotychczas jeszcze nie wołał: „och, że też to jego najgorsze jest tak bardzo małe! Och, że też to jego najlepsze jest tak bardzo małe! Nazbyt mały największy!" — to mi obrzydło uczyniło człowieka!"*

To prawda, że nie jest to filozofia spójna. To prawda, że zawiera wiele nie wykończonych myśli, a nawet sprzeczności (wynikających z samej natury emocji, które towarzyszyły powstawaniu tego dzieła), ale trzeba jeszcze więcej złej woli, żeby zwracać uwagę jedynie na te myśli, wydobywać tylko te sprzeczności (są one naprawdę niewielkie, a w każdym razie zupełnie nieistotne dla całości jego poglądów). Albowiem tako rzecze Nietzsche: *Takim jest oto szlachetnych dusz obyczaj: niczego nie chcą mieć one za darmo, najmniej zaś życia samego.*

Janusz B. Roszkowski

Marian Makarski *Pejzaż z drzewem*, ol. pł., 1978.

MARIA KORUSIEWICZ

Taniec I

tętnił we mnie jak morze całą noc
a ja bokami robiłam
by nadążyć

bojąc się tej śliskiej rzeczy
która rosła we mnie jak
rozgrzane jajko

teraz pod nosem tam gdzie
puchną płacze i katary
pachnie pierzem

a ja twarz mam jak plaster
i spokojnie
rozluźniam stopy

Pokój nr 2

znowu mam tę biedną chorą głowę
a za szybą jak słup stoi dzień

a ja nie zasłoniłam okien nie spuściłam powiek
i nie zdążyłam zaszyć się pod kołdrą

wiem że trzeba spać trzeba spać nawet gdy już parzy
nawet gdy jak ślimak podchodzi do gardła

i kiedy chce wyskoczyć z najwyższego piętra
pamiętam że spokojnie moja droga spokojnie

ale teraz znów mam tę skaleczoną głowę
i nie zdążyłam związać sobie rąk

a za oknem jak słup jak piorun
jak Empire State Building

jak włócznia jak archanioł jak Marylin Monroe
stoi dzień

Czego boi się kobieta... III

te obcasy połknęły mi już całą stopę
i co będzie co będzie jak ja pójdę dalej

tutaj leżą tylko zapłakane łydki
i jaki to chłód jaka wilgoć w nosie

teraz kiepska jestem od pasa w dół
teraz rękami drepcę dookoła siebie

zgnieciona aż po brzuch jestem jak syrena
w bucie aż po gardło

może teraz rozlegnie się mój śpiew

zapiski nocne — część V (baśń)

ja młoda jabłoń nie pamiętam morza
ja młoda jabłoń nie pamiętam snów

i tylko nocą blady opar ciała
i wyostrzone kilometry węchu

mdły ból rodzących się w gałęziach dłoni
biały lęk pnia chciwa ślina liści

aż słony mrok twoich pobożnych ramion
nasieniem przemył głos

i teraz z rąk twych z mojej krwi kobieta
przez rozpalony pokój w ślepe ściany biegnę

na nagim morzu łóżka bezimienna skóra
walczy o twarz

zapiski nocne — cz. VI (chłód)

czekam na ciebie tak miękko jakbym zmarła
spod powiek biały i mroźny uchodzi sufit

i nagle — pękły okna ciężkim tętnem
rozkaszlały się drzwi ściany dopadły do gardła

i już — biegłam boso po niebie w obłąkane
katedry strachu (że nie przyjdziesz)
w zimne przedpokoje nocy

aż pościel sztywniejąc do brzucha przymarzła
nie ujawnioną ciążą twym uśpionym cieniem
który gdy go zerwę — rece utnie

11 Maja

Tak więc stanęliśmy na skraju nieba i wiatr
Błękitnych równin jakby wyrwał skrzydła

lęku co wpełzł pod kołdrę i rozdziobał stopy
a teraz, stara wrona, skrzeczy w głębi

łóżka białej od pajęczyn
a ja leżę cicho w ślubnym worku ciała

bo to był chyba ślub ten gwałt
co z nory jego ust jak mysz wyskoczył

w biegu rozgryzając oczy i teraz martwy, brudny
leży w prześcieradłach bo kto widział żeby niebo otwierać

żyletką

Katar

raz na jakiś czas
wyrastam w sypialni miękka jak chustka do nosa

moja twarz w cienkim obrąbku warg
cztery rogi brzucha moja skóra

maszeruje na każde kichnięcie
czerwone frędzelki krwi zwisają czule

kiedy przychodzą twoje palce robię się żywa
owijam się wokół kciuka śpiewam wśród paznokci

biały jedwab okrywa
okrywa wszystkie draśnięcia

raz na jakiś czas
można mnie używać.

Maria Korusiewicz

HENRYK PAJĄK

*ZNALEZIONY**

— Ta kobieta stanowiła, chyba pan się ze mną zgodzi, jedyny radośniejszy moment w życiu Józka Osucha.

Pani Maria nie skąpiła metafor dla zobrazowania roli, jaką podstarzała panna spełniała w życiu tego chłopaka.

Powiedziała to i zamilkła pośród własnych i moich domysłów. Nie nalegałem na szczegóły. Znała ich niewiele. Tamci kochali się skrycie, w naiwnej wymuszonej konspiracji, w zakamarkach tych niezliczonych miejsc, które tylko zakochani wynaleźć potrafią: poza wsią, na łąkach, w lesie, u niej lub u niego w domu. Między zmierzchem a ledwo przeczutym świtem, pomiędzy szarówką letnich wieczorów a nienarodzonym porankiem... „Ale był to związek tak jątrzący wieś, tak dla niej obraźliwy, że stawał się niemożliwy ani do ukrycia, ani do szczęśliwego zakończenia".

Powiedziała to z żalem, starannie dobierając słowa, aby najwierniej oddać istotę tego związku, lecz i tak nie były to słowa najtrafniejsze. Mówiąc „jątrzący", miała na myśli poniżające szyderstwa, stale będące udziałem tego uczucia. Jej oczy, ciepłe niczym spojrzenie jej wielkiej imienniczki z lewej nawy osińskiego kościoła, z przejęcia zapominały o mruganiu, tak wielki sekret powierzała przybyszowi, tak wielką ochotę mając na to, aby wreszcie ktoś obcy, a więc w miarę obiektywny, właściwie ocenił pełną hipokryzji postawę mieszkańców Osin. Patrzyła na mnie tak, jakby zwracała się do kogoś ukrytego za moimi plecami, do niezliczonych świadków, którym należy się dodatkowy komentarz.

— Znam wieś. Potrafi być bezlitosna w swych uprzedzeniach. To straszne!

— To znaczy? — pytałem w imieniu tych wszystkich niezdolnych do zrozumienia więzi łączących Krystynę i Józka.

— Ubzdurano sobie, że oni swoim romansem hańbią wieś i pamięć tamtych, pomordowanych rzekomo z jej winy. Trzy grzechy: grzech jako taki, jego wina, jej wina. To było obelgą. Gdy to mówię, przychodzą panu na myśl dewotki i tak dalej. Nic z tych rzeczy. Właśnie nie takie rzeczy działy się w tej wsi, zwłaszcza po wojnie, gdy na jednego mężczyznę przypadało tu po kilka wdów. Rzecz właśnie w tym, że oni oboje byli przeznaczeni do zniszczenia, wyklęci i odsunięci na margines życia. Zapadł wyrok bez odwołania. Sprzeciwili się temu, a reszty dokonała ich rzeczywista czy urojona wina. Krystyna nie miała prawa do związku z kimkolwiek z tej wsi, a już w żadnym razie z młodym Osuchem. Był przybranym dzieckiem tej, która straciła własnego syna w wyniku rzekomej zdrady niemieckiego lekarza adorującego Krystynę. Potem miała czelność wziąć się za jej przybranego syna! Dla tych ludzi było zupełnie bez znaczenia, że ci dwoje po prostu kochali się. Dla mnie jest rzeczą najzupełniej pewną, że gdyby go nie zabili, byliby małżeństwem.

Nie ma tego wyznania pani Marii w aktach procesu o zabójstwo Józka Osucha. Odmówiła wszelkich wyjaśnień. Prowadzących śledztwo przyjmowała na progu ganku. Za jedyną odpowiedź na wszystkie pytania mieli wzruszanie ramion poparte zapewnieniem, że trop zabójcy Osucha nie urywa się na progu jej drzwi.

Tę niechęć wyjaśniła mi po latach, kiedy od dawna nie funkcjonowałem już w Osinach na prawach gościa. „Nie mówiłam nic dlatego, że nie miałam nic konkretnego do powiedzenia tym mistrzom od linii papilarnych, lub bałam się. Cóż mogłam im powiedzieć? To było śledztwo przeciwko Osinom. A więc po części i przeciwko mnie, nauczycielce tych ludzi, których chciano oskarżyć. Oni szukali sprawcy, a ja musiałabym oskarżać siebie. Musiałabym obciążać ludzi, których uczyłam pisać, których wychowywałam... Ale, jak widać, niezbyt dobrze wychowywałam... Czy miałam powiedzieć, że to cała wieś, tyle tylko, że czyją konkretną ręką, zabiła Józka, a przedtem Durlika? Nigdy się stąd nie ruszę. Jestem stara. Jestem starsza niż stara. Czeka mnie już tylko jedna przeprowadzka. Tam — wskazała głową w kierunku, gdzie rozciągał się osiński cmentarzyk.

Starcze łzy żalu, przywiązania i zawodu zakończyły to wyznanie. Wiedziony pierwszym impulsem zapragnąłem pogłaskać jej dłoń spoczywającą na stole, lecz w porę powstrzymałem się od tego gestu Jak na swój wiek i życie spędzone w samotności kobiecego serca, pozostała dzielną, może nawet zbyt oschłą. Dożywała swych dni w powszechnym szacunku. Z umiarem korzystała z przywilejów tego imperium o granicach sołectwa. Wzniosła je na fundamencie bardzo zwyczajnym i bardzo kruchym — na własnej skromności i oddaniu.

Znalazła się w Osinach przed pierwszą wojną, a słowo znalazła jest tu najbardziej właściwym określeniem. Wylądowała tu wprost ze swej nieznanej przeszłości, w cudacznym kapeluszu sięgającym epoki dagerotypu. Leśniakowa, prawie dzieckiem będąc, pomagała przy osiedlinach nowej pani.

Opisywała wygląd nieznanych przedmiotów, strojów, kobiece drobiazgi o nieznanym przeznaczeniu. Była wśród nich jedwabna mantyla, wyblakła etola, sięgające łokcia rękawiczki, zapewne przeznaczone do żniw. Zdumiewały ją sznurowane gorsety, haftowane obrusy i serwety. Poznała przeznaczenie wachlarza, wkładała dłonie w puszyste wnętrze mufy, otwierała puzderka i drzwiczki zegara oprawnego w czarne drzewo. Było tam ubranie męskie rozdarte na dwa jęzory, frakiem zwane, a liczne pudła po kapeluszach kryły delikatną choć mocno już wysłużoną bieliznę. Tych rzeczy nie znała w swym wiejskim życiu podlotka, nie znała ich nazw, nie domyślała się przeznaczenia większości z nich.

Nowa pani klęczała obok niej i choć zdrożona podróżą odbytą zakurzonym wasążkiem z jakiegoś ordynackiego folwarku, cierpliwie objaśniała nazwy, przeznaczenie, a nawet przeszłość przedmiotów. —

* fragment powieści, która ukaże się w Wydawnictwie Lubelskim.

To po mamusi — informowała, delikatnie ujmując tkaninę z trudem trzymającą się całości, broszę czy sutą suknię na fiszbinowym rusztowaniu. — To po cioci, gdy umierała. To frak tatusia, prawie nie używany, gdyż wcześnie przytył.

Znała swój fach. Dzika prostota wiejskiej dziatwy wprawiała ją na przemian w zachwyt i przerażenie. Swój język i wiedzę przyginała do umysłów dzieciarni. Jej zrazu wyszukane słownictwo z czasem osunęło się w ludowy konkret osobliwej półgwary.

Dała się polubić. Doszło do tego, że nawet najgorsze głąby uczyły się pilniej, by tylko ich pani nie sprawić zawodu.

Świadkowała egzekucji z czterdziestego czwartego roku. Gdy na szkolne podwórze spędzono wyłapanych mężczyzn, kobiety musiały być świadkami selekcji, dokonywanej wedle absurdalnego kryterium brudnych lub czystych dłoni. Dwoje oczu, zimnych jak dwa otwory strzelnicze wyłowiły z grupy kobiet jej wzrok. Popatrzyły na nią tak, jak mogły patrzeć na zwłoki, więc i ona zwątpiła, czy przetrwa.

Kiwnął palcem, by zbliżyła się do niego. Zwrócił się do niej bez pośrednictwa nieudolnego tłumacza, żandarma spisującego nazwiska skazanych.

— Jesteś tu nauczycielką?

Potwierdziła.

— Który z nich — wskazał na mężczyzn oddalonych o kilkanaście kroków — nie jest partyzantem? Pokaż. Będzie żył.

Powiodła niewidzącym spojrzeniem po skazańcach. Kolejno rozpoznawała twarze naznaczone już piętnem wyroku. Większość z nich była niegdyś jej uczniami.

— Nie wiem — powiedziała zgodnie z prawdą. Jeszcze do niej nie dotarła diabelska logika tego pytania, zaskoczyła ją głównie niemczyzna, skierowana do niej i tylko do niej. Oddzieliła ich od świadków osobliwą przegrodą porozumienia.

Otwory strzelnicze znieruchomiały z ironiczną wzgardą, która po chwili ustąpiła pewnemu rozbawieniu.

— Czyli wszyscy są bandytami?

Pojęła swój błąd, lecz brnęła dalej, tropem poprzednich słów.

Był zmęczony i znudzony. Rysy miał ściągnięte trudami obławy, nudą zbędnych formalności.

Zmienił ton na prywatny.

— Kto ciebie nauczył niemieckiego? — spytał bez większego uznania, jakby znajomość tego języka była wykroczeniem jedynie mniejszym niż inne, nie poprzedzone zezwoleniem.

— Moja matka czytała Goethego w oryginale — wyjaśniła.

— Ach ja, ja — uniósł brwi. Odwrócił się i było po rozmowie.

— Gdybym wymieniła choć jednego, dla pozostałych byłby to dodatkowy wyrok śmierci. I tak już postanowionej. Co za perfidia! On miał to pytanie przygotowane, wypróbowane w wielu podobnych sytuacjach! Gdy po kilku dniach kobiety pytały, co chciał ode mnie ten esesman, one także nie zorientowały się w obłudzie tego pytania, któraś nawet czyniła mi wyrzuty, że nie wskazałam choć kilku, by ich ratować. Arytmetycznie rzecz biorąc, nawet mogło to mieć swój sens. Mój Boże! I jeszcze ta pogarda w oczach. Gdyby nienawiść, zgoda. Lecz on patrzył

na mnie z pogardą, wystudiowaną pogardą! Czy dlatego, że skalałam jego język? Ojczystą mowę nadludzi? Znałam język niemiecki, a wybrałam pobyt pośród istot niższego gatunku?

— Wydaje mi się — próbowałem pozostać w tonacji mojej rozmówczyni — że osobą najbardziej upokorzoną w tej scenie był sam Goethe. Niewykluczone, że do tej bestii coś dotarło z tego upokorzenia wieszcza i dał pani spokój.

Pomiędzy nami zwolna pojawiły się nici przyjaźni babci i wnuka, dwóch istot przedzielonych oceanem doświadczeń. Używaliśmy tych samych prastarych sylab, lecz jakże inaczej rozumianych.

Jej pamięć z eteryczną lekkością unosiła się i gubiła pośród cieni przeszłości, nazwisk, twarzy, dat, zdarzeń, lecz w tym pozornym chaosie tylko czas przestawał się liczyć. Tylko on trwał w miejscu, dając świadectwo tym samym prawdom o zmiennych imionach. Pamięć przeszłego zachowała u niej zadziwiającą ostrość. Mogłem to podziwiać w chwilach wypraw w jej dziecięce zdarzenia z ostatnich lat poprzedniego wieku, w okupacyjną przeszłość, w szczegóły egzekucji mieszkańców Osin, a nawet w drobiazgi z życia Józka Osucha, jednego z kilku tysięcy jej uczniów. Nawet drobne zdarzenia, jego dziecięce figle czy późniejsze konflikty z rówieśnikami na tle przezwiska, miały tam zapewnione miejsce, uszeregowane w hierarchii czasu i jej tylko znanych wartości. Sądy padały jak wyroki bez odwołania, szybkie, władcze, oczywiste.

Działo się to znacznie później niż owego dnia, gdy po raz pierwszy siedliśmy na dłużej przed jej domem. Była wczesna jesień, ociężałe liście berberysu obejmowały jeszcze z niesłabnącą siłą sztachety jej płotu, lecz przejrzałe zapachy jesieni już wisiały nad ziemią w niezmąconym smutku przemijania.

Wtedy dowiedziałem się, po raz pierwszy, ku jej zdziwieniu, że po wojnie głowa Krystyny Bąkówny została jeszcze raz ostrzyżona na zero, a w czterdziestym siódmym strzelono do niej z lasu, gdy wiązała krowę na łące. Strzał był niecelny.

— Dlaczego to mówię... Bo ja, proszę pana, przyjęłam to tak, jakby strzelano do mnie. Poza najstarszymi ludźmi w tej wsi, wszyscy są moimi uczniami. Pamiętam ich siedzących w ławkach, ufnych, naiwnych. Potem stawali się zaprzeczeniem tego, co im wpajałam. Tak więc to ja byłam i pozostałam naiwna... To ich ciągłe rozdrapywanie tamtej okupacyjnej rany, ta ich pamiętliwa mściwość, te ich nienawiści idące z ojca na syna, z syna na wnuków. Nawet pięcioletni brzdąc potrafi omijać jak przezroczystą przeszkodę kogoś z dorosłych, nad którym wisi przekleństwo jego rodziców... Strasznie się rozgadałam... Znów rozboli mnie głowa. Mnie nie wolno się denerwować, ale muszę dokończyć. W moim wieku ważnych spraw nie odkłada się na jutro.

Chwilę milczała, chcąc przeczekać zadyszkę. Uniosła wskazujący palec ku niebu, wyraźnie biorąc jego moce na świadków.

— Jest pan człowiekiem prawie tutejszym, oni zaakceptowali pana. Na swój sposób, oczywiście, na swój sposób... A skoro tak, to staje się pan takim samym nosicielem tutejszych tajemnic, tutejszego zła, jak wszyscy inni. Proszę nie liczyć na to, że uda się panu zachować tak zwaną neutralność. Zresztą i tak jest pan trochę podpadnięty z powodu

kontaktów z młodym Osuchem. Nie mógł pan wybrać gorzej dla swojej reputacji. Informowanie o okupacyjnej przeszłości tej wsi jest przywilejem nielicznych. Osuch do nich nie należy. Szuka pan jego rodziców, a przed wsią udaje zainteresowanie pacyfikacją, czasami wojny. To może się źle skończyć. Tu obowiązuje następująca reguła: ostatecznie można o tym mówić, można to nawet opisać. Ale niedopuszczalne jest w tym wszystkim jedno: głośne pytanie o sprawcę. Nie wolno doprowadzić do tego, że zostaną zmuszeni do wskazania Krystyny. I wcale nie dla jej dobra zamilkną i będą milczeć do końca pańskiego wyjazdu... Nogi mi marzną... Chodźmy do środka...

Wstała z ławki. Nieporadnie stawiając drobne kroczki, skierowała się w stronę sieni. Wąska dróżka nie pozwalała nam iść razem. Dopiero wtedy, gdy spróchniałe stopnie ganku okazały się zbyt trudną przeszkodą, ująłem ją pod ramię. Z powiewem jesieni zmieszał się trumienny zapach starego ciała.

Zamieszkiwała drewnianą budowlę o nieokreślonej architekturze, jakich niewiele ocalało w zapomnianych osadach. Był to domek z kamiennym podmurowaniem i gankiem wyróżniającym go spośród otaczających chałup, zapewne rówieśny szkole i dla jej potrzeb wzniesiony. Zdążył już spłaszczyć się pod ciężarem czasu, lecz wciąż jeszcze trwał na powierzchni, może z samego przyzwyczajenia. Z ciasnego wiatrołapu wchodziło się do dużego i jednego z dwóch pokoi, a jego wnętrze dawało pogodny kontrast z zewnętrznym wyglądem domu. Dwa okna przepuszczały dostatecznie dużo światła, by można jednym spojrzeniem ogarnąć skrzętną schludność pomieszczenia. Jego umeblowanie stanowiło drewniane łóżko, ogromna szafa z ciemnego dębu, w tym samym kolorze utrzymany kredens oraz wysoka etażerka, w całości przytłoczona książkami.

Lecz centralnym akcentem izby był przepyszny żyrandol, czy raczej wystawny kandelabr: siedmioramienny, cały z misternie rżniętych sześciokątnych kryształów. Każde z siedmiu ramion składało się z trzech przegubów rozchodzących się w trzypiętrowy stożek. W każdym tłoczyły się szkła o różnych płaszczyznach i kątach szlifu, dając w ten sposób niezliczone refleksy. Całość spinała u sufitu szklana podstawa wzmocniona od wewnątrz pociemnionym brązem, w kształcie spłaszczonej misy. Zaskakujące były same rozmiary tej iście barokowej konstrukcji na tle wnętrza, któremu służyła. Pośrodku zwisała urągliwa żarówka kończąca gruby przewód niedbale przytwierdzony u zwieńczenia. Nasuwało się porównanie z jakimś świetlistym dzwonem zanurzonym w mętnym akwarium.

— Pożydowski — poinformowała pani Maria, uprzedzając pochwały i pytania. — Po przyjaciołach ze Szczebrzeszyna. Stolik także.

Dopiero wtedy zwróciłem uwagę na wskazany sprzęt. Z dalszej odległości prezentował się dość zwyczajnie, przytłoczony przepychem świecznika, lecz jeden rzut oka na blat zmuszał do szacunku. Brzozowe czy też orzechowe podłoże pyszniło się mozaiką tanecznych intarsji wykonanych z mahoniu, czerwonego drzewa, laki i masy perłowej. Biegły tak gęsto, tak przemyślnie, jakby nieznany artysta rozporządzał czasem dożywotniego więźnia własnego dzieła. Brzegiem spinała to wszystko mosiężna kryza, ujmując w karby kapryśne rozpasanie motywów.

Stara kobieta tkwi naprzeciwko mnie, cierpliwie oczekując końca oględzin. Jej wzrok błądzi po zakamarkach pomieszczenia.

W pewnej chwili uśmiecha się z pobłażaniem, lecz jej usta natychmiast wracają do kształtu podkówki.

— Gdyby te dwa przedmioty mogły mówić! Mój panie! Ale to dobrze, że nie mogą. Im w zupełności wystarczy to, że ja do nich przemawiam. Gadanie do siebie jest niby przywilejem starości, lecz tak naprawdę, to ludzie z tym niechętnie się godzą sądząc, że to słabek zbzikowania. Później sami stają się takimi gadającymi mumiami. Potrzeba do tego niewiele. Kilkadziesiąt lat obcowania ze sobą i własnymi ścianami wystarczy w zupełności...

Pochyla się ku mnie, wciąż jeszcze skulona, z powodu zimna lub nowych emocji. Wsłuchuję się w jej głos, gdy lekko drży z przejęcia.

— Kiedyś, innym razem... Proszę przyjść wieczorem. Zgasimy światło i tu, w tym miejscu — samym wzrokiem wskazuje środek stolika — tu ustawimy świeczkę. Ta mątwa jest zdolna do życia jedynie w blasku świec. Jej szkiełka natychmiast ożywają, zaczynają krwawić. Tak, one zaczną ociekać krwią! To stygmaty po ich właścicielach. Są im wierne do dziś. Tęsknią za nimi. Te kropelki będą drgać, pulsować, przemieszczać się we własnym krwiobiegu. Będą skapywać, rzucać tysiące rozbłysków i nowych kropel. Będą żyć. Będą oskarżać, czegoś żądać, kogoś przywoływać...

Śmieje się. Suchy rozbity śmiech nabiera szklanych, zgrzytliwych tonów, rozpada się na drobiny zapowiadanej czerwieni. Ożywia je jakaś treścią, a dzieje się to zapewne w rezultacie skomplikowanych rezonansów w sypkim zlepku sześcianów.

Jej poprzedni, pobłażliwy uśmiech przyobleka się w słowa.

— Pan też nabiera przekonania, że zbzikowałam. Wiem o tym, widzę to w pańskim spojrzeniu. Proszę nie zaprzeczać, nie przejmuję się tym. Przywykłam to takiego traktowania. Jedynie oni — wskazujący palec znów zastyga w pionie — dobrze wiedzą, o czym mówię. Są tu zawsze, gotowi na każde zawołanie. Ich dusze mieszkają pośród tych wisiorków. Proszę spojrzeć, jak im tam dobrze. Są nie do wyśledzenia. Żyją sobie jak w środku rzęsiście oświetlonej bożnicy. Nikt ich tam nie niepokoi, nie ciągnie do getta, do gazu. Siedzą tam całą rodziną...

Tę ostatnią informację rzuca takim tonem, jakby to ich wspólne obcowanie było nie lada wyczynem, aktem przekory czy niebywałej odwagi, podjętym na przekór niszczycielskim żywiołom. Wzdrygnąłem się. Zapewne sprawił to chłód wieczoru, lecz niewykluczone, że to sami zmarli dawali mi sygnał do odwrotu. Jeszcze przez chwilę łudziłem się, że po tym seansie z duchami staruszce uda się powrócić do rzeczywistości. Oczekiwania okazały się daremne. Jej myśli pogrążały się w gąszczu błahostek i do końca spotkania nie udało mi się sprowadzić ich na interesujące mnie tory. Nie dowiedziałem się, jakaż to tajemnica, jakie fatum unosi się nad życiem mieszkańców Osin.

Głos pani Marii wynurzał się jakby z oddali, którą w jednakiej mierze mogły stanowić przestrzeń i czas, oba te molochy razem wzięte, lub też samo wnętrze kryształowej czaszy, z duchami przyczajonymi w jej wnętrzu.

Poczułem się tak, jakby zamknięto mnie w środku mechanizmu, który

samoczynnie nakręca i uruchamia bolesną wirówkę przeszłości, wspomnień, duchów oraz ich złowrogich tajemnic.

Wyszedłem w samą porę, czując, że jeszcze chwilę, a sam pogrążę się w malignie. Wcale nie byłem taki pewny, że kiedyś jeszcze odważę się powtórnie skorzystać z zaproszenia, że zdecyduję się na podobny seans.

W jakiś czas później ponownie stukałem do jej drzwi, a czas, który przedzielał te dwa spotkania wypełniły znikome w skutkach poszukiwania matki Józka Osucha, poprzedzone dwiema notatkami w gazecie oraz dwuszpaltowym artykułem pod ekscytującym tytułem: „Gdzie są rodzice Tadzia Pająka, dziecka Oświęcimia?"

Skąpe szczegóły wsparła tym razem fotografia chłopczyka w wieku około sześciu lat, najstarsze zdjęcie, jakim dysponowaliśmy. Spod platynowej czuprynki patrzyły w obiektyw oczy szeroko rozwarte, zastygłe w nieruchomej ucieczce. W podbródku tkwił miękki dołeczek, zapowiadając dorosły upór lub tylko kaprysy dziecka, lecz usta, w przeciwieństwie do ich obecnego, dorosłego wykroju tworzyły płaską kreskę wyzbytą złudzeń dzieciństwa.

Zanim zdecydowaliśmy się powielić zdjęcie w nakładzie osiemdziesięciu tysięcy egzemplarzy, spędziliśmy z Józkiem sporo godzin na dociekaniu skutków takiej decyzji. Czy w owej chłopczynie ktoś miejscowy zdoła rozpoznać, wbrew naszym oczekiwaniom, nie Tadzia Pająka, tylko właśnie Józia Osucha z Osin? Do tej zapadłej wsi nie docierał regularnie ani jeden egzemplarz popołudniówki i z tym faktem wiązaliśmy większość naszych oczekiwań: tam nasze wołanie ma przejść bez echa, wszędzie indziej ma trafić do tysięcy czytelników, a wśród nich do jedynego naszego adresata. Zaczynała się ryzykowna gra. Nasze życzenia, nasze oczekiwania miały stać się rzeczywistością. Zawsze jednak istniała groźba przypadkowej identyfikacji z udziałem kogoś z mieszkańców Osin, a zwłaszcza rówieśników Józka. Miał pozostać nierozpoznany przez wszystkich, oprócz tej jednej jedynej istoty, do której kierowaliśmy nasze wołanie. Wizerunek dziecka, nie istniejący przecież w jej pamięci w tym sześcioletnim wydaniu, miał wstrząsnąć niezawodnym kodem serca, cofnąć film, poczynając od tej ostatniej klatki ze zdjęcia, aż do tamtej sekundy, gdy powierzając niemowlę zakonnicom, rzuca im pożegnalne spojrzenie. Ostatnie, niezniszczalne spojrzenie matki.

Pozostawał jeszcze atut nazwiska. Z nim wiązaliśmy nasze największe oczekiwania. Nazwisko to mocny trop w ludzkim mrowiu, to niemal dowód osobisty. Jakaż przewaga nad tysiącami tych wszystkich istot, które do dziś zmierzają ku sobie omackiem, dysponując jedynie mglistym strzępem matczynej chustki, jakimś ulotnym szczegółem, który ma odtworzyć całość dopiero w zetknięciu z resztą owej materii utkanej z czasu i niepamięci.

Lecz i ono, w miarę upływu czasu, a zwłaszcza kolejnych wzmianek w gazecie, zatracało moc tego niemal niezawodnego hasła. Stawało się dźwiękiem, echem samego siebie, odbitym w pustce milczenia. Jego identyczność z tym dźwiękiem, który był moim nazwiskiem, wzmagała przygodę, lecz i zwiększała rozczarowania. Umowność nazwisk, tych

pseudonimów wlokących się z ojca na syna, z syna na wnuków! Niekończąca się lista książki telefonicznej, dźwiękopodobny zapis!

Już pierwsza notatka przyniosła wynik w postaci kilku adresów ludzi o tym nazwisku, a także szereg odsyłaczy do nazwisk przybliżonych: Pajek, Pyjak, Pajuk. W następnej publikacji znalazły się i te wersje. Bez rezultatu. Z redakcyjną delegacją w kieszeni przemierzałem wschodnie peryferie Zamojszczyzny, docierałem do ludzi, którzy okazywali uprzejme zdziwienie na wiadomość o tym, że ktoś noszący ich nazwisko poszukuje matki. We wsi D. natknąłem się na cały klan Pająków, kilka rodzin, w sumie kilkanaście osób legitymujących się tym samym nazwiskiem, zasiedziałych tam od dziadów, wczepionych w tę ziemię i wieś od pierwszych zapisków w parafialnych księgach. Znalazł się nawet Tadeusz Pająk, młody człowiek w wieku zbliżonym do wieku Józka, lecz ani on, ani pozostali mieszkańcy wioski nie byli w stanie wykrzesać z okupacyjnych przeżyć niczego, co by dawało powód do dalszych dociekań. Co więcej, wieś przetrwała wojnę w stanie niemal nienaruszonym. Ominęła ją pożoga pacyfikacji i wysiedlenia, nikt z tej wsi nie znalazł się w Oświęcimiu. Okupacyjną przeszłość zasnuła w ich pamięci mgiełka ponurego ale nie najtrudniejszego dla nich samych okresu i dopiero pierwsze lata powojnia, z grasującymi tam bandami nacjonalistów zapisały się w ich pamięci jako koszmar prawdziwej wojny.

Czas płynął, redakcyjna poczta przynosiła wraz z mylnymi tropami i radami przeróżnych maniaków listy z pytaniami o postępy w poszukiwaniach. Czytelnicy domagali się rozwiązania, szczęśliwego oczywiście, z fotografią matki w objęciach odnalezionego syna. Jakby przez dwadzieścia kilka lat nie czyniła nic innego, tylko szukała go nieprzerwanie, a jedynie zły los sprawiał, że dopiero teraz, dopiero w wyniku naszych poszukiwań, dzięki potędze gazetowego przesłania ów złośliwy los został wreszcie zmuszony do kapitulacji.

Nasza decyzja o zamieszczeniu fotografii była więc tyle naiwna, co wymuszona. Naiwna i ryzykowna. Kod serca mógł okazać się zawodny, lecz takimi nie musiały okazać się spojrzenia rówieśników Józka, rzucane na podobiznę ich dawnego kolegi szkolnego. Owa wymuszona naiwność naszych oczekiwań brała się z paradoksalnej sprzeczności tkwiącej między potęgą wielotysięcznego przesłania, a jego dyskrecją wobec niepożądanych czytelników!

Na tym etapie poszukiwań nie mieliśmy w Osinach godnych zaufania powierników. Krystyna dopiero dołączyła do naszego spisku, lecz ją interesowała wówczas i później jeszcze jej własna sprawa, rola Udiego w pacyfikacji Osin. Na koniec porwały ją nasze wspólne już poszukiwania domniemanych zdrajców.

Wraz z Józkiem doszliśmy do przekonania, że przed opublikowaniem jego podobizny warto pokazać jego zdjęcie komuś, kto znał go z tamtych lat. Nasz wybór, a w zasadzie decyzja Józka, padła na panią Marię.

Udałem się z wycinkami z poprzednich notatek, przedtem jednak położyłem przed nią podobiznę małego Osucha, powiększoną do rozmiarów pocztówki.

Jak na swój wiek dysponowała jeszcze niezłym wzrokiem, lecz do czytania wzmacniała go sfatygowanymi okularami w drucianej oprawie. Ich zakładanie zamieniało się w skomplikowany ceremoniał. Uchwyty

okularów drżały nieposłusznie w jej dłoniach, gdy dopasowywała je do krzywizny ucha.

Po tych przygotowaniach znieruchomiała nad fotografią. Nie dało to widocznie rezultatu, bo uniosła ją ze stołu i zmieniając to odległość od oczu, to kąt ustawienia w stosunku do światła mizernej żarówki, długo studiowała twarz dziecka.

— Powiada pan, że znałam go... To by oznaczało, że był moim uczniem...

— Pomogę pani. To zdjęcie powstało około 1951 roku. Może rok później.

Znów nastąpiła długa przerwa. Pośród niewyraźnych pomruków, poprawiania szkieł oraz manewrowania odbitką, usiłowała rozpoznać chłopca. Jej wysiłki i tym razem okazały się daremne.

Na koniec z nie mniejszą uwagą przyjrzała się mnie. Musiałem w owej chwili mieć dość zawiedzioną minę, bo rzuciła tonem usprawiedliwienia.

— Nie poznam tego dziecka, choć wiem, że bardzo panu na tym zależy. W tym wieku buzie są jednakowe. Pyzate, niewinne, jakby anonimowe. Trochę kojarzy mi się z Ligęzą... Bo ja wiem. Tyle lat, tyle dzieciaków...

— To jest Józek Osuch — wyjaśniłem w końcu. Teraz już nie kryłem własnego zadowolenia. — Przyznam, że niczego tak nie pragnąłem, jak tego, by pani nie udało się rozpoznać tego dzieciaka. Od tego właśnie zależy, czy uda mi się pchnąć do przodu pewną niezmiernie dla niego ważną sprawę...

I wyjaśniłem istotę oraz rezultaty naszych poszukiwań. Opowiedziałem o dotychczasowych ustaleniach, o bezowocności dwóch apeli w prasie, na koniec o zamiarze wsparcia kolejnego i może już ostatniego anonsu z podobizną Józka Osucha. Rozłożyłem przed nią wycinki obu wzmianek.

Czytała je starannie, z przerwami na westchnienia i okrzyki zadziwienia.

— Coś podobnego! — powtarzała wielokroć, a gdy zakończyła lekturę, powolnym ruchem zdjęła okulary, lecz w następnej chwili znów umieściła je na nosie.

— Mój Boże! — powtarzała swoje ulubione zawołanie, wtórując w ten sposób własnemu poruszeniu i przenosząc spojrzenie z wycinków, to na fotografię to na mnie.

— Teraz rozumiem, dlaczego pan tak bardzo rozkochany w Osinach! To nie egzekucja, nie mogiła, nie partyzantka. To ta sprawa tak pana wciąga!

— Nie przeczę. Ale tamte również nie są mi obojętne. Z tym, że od Józka Osucha zacząłem się mój mariaż z Osinami. I na nim zapewne się zakończy. I to wkrótce, bo wygląda mi na to, że wyjadę stąd z niczym. Chyba zgodzi się pani ze mną, że odnalezienie rodziców dziecka, które przeszło tak dramatyczne koleje losu, szansa przywrócenia go matce — trącałem czułą strunę mojej rozmówczyni — to rzecz pilna i fascynująca. Powiedziałbym, że obecnie jest to już mój moralny obowiązek. Wystarczy tylko wyobrazić sobie na chwilę przyszłe spotkanie matki z odnalezionym synem! Dla samego tego widoku warto się potrudzić.

Gdy zwłaszcza ona już dawno straciła wszelką nadzieję na takie spotkanie.

Przerwała mi z ożywieniem.

— Nadzieję? Skąd pewność, że ona go poszukuje? Że oczekuje takiego spotkania? Mam podstawy wątpić, czy słowo nadzieja jest tu właściwym określeniem. Przecież ona doskonale pamięta, gdzie go pozostawiła, a właściwie to porzuciła... Dlaczego nie wróciła po swoje dziecko? Co zrobiła aby je odzyskać? Wygląda mi na to, że nic. Dlaczego więc inni mają ją w tym wyręczać?

Kiwałem głową ze zrozumieniem.

— Tego rodzaju pytania mogą tylko pobudzać do poszukiwań. Są fragmentem całej przygody. Przyznam, że dotąd ani razu nie pokusiłem się o moralną ocenę jej odejścia, jej dobrowolnego rozstania z dzieckiem na progu własnego domu. Jest coś tragicznie niespójnego w tym, że wyniosła dziecko z takiej otchłani, jaką był Oświęcim, a potem dobrowolnie rozstała się z nim. Spójrzmy jednak na to od innej strony. Oto zostawia niemowlę w najbardziej bezpiecznym miejscu, w idealnej na tamte czasy przechowalni. Teraz pozostaje pytanie o to, dlaczego nie wróciła. Pytanie rozstrzygające. Zakładając, rzecz jasna, że nie mamy tu do czynienia z tak zwaną wyrodną matką.

Zatrzepotała rękami, jakby odpędzała stado os.

— Chwileczkę, zaraz najgorsze! To prawda, że łatwo osądzać cudze postępki, a zwłaszcza postępki tych, którzy są nieobecni i nie mogą się bronić. Dajmy temu spokój. Ja nic nie powiedziałam, skreślam. Co na to Józek? — próbowała zgubić niebezpieczny wątek.

— No cóż, jak powiedziałem, szuka jej obsesyjnie. Podziwiam i rozumiem jego upór. Osuchowa umierając sama go do tego zobowiązała, a jej śmierć w pewnym sensie usunęła opory, jakie odzywały się w nim przedtem. Trochę mi dziwno, że nie zwierzył się pani z tego zamiaru jeszcze przede mną, że nie zaczął od pani.

Zdumiona, broniła się z przestrachem.

— Ode mnie? A czemuż to ode mnie? Nie powiem, że nie cieszę się w tej wsi czymś co można nazwać szacunkiem, lecz z nikim nie utrzymuję bliższych więzi, a cóż dopiero mówić o powierzaniu mi takich tajemnic! Czasem zajdzie ta czy inna kobieta, lecz przeważnie wtedy, gdy nie ma odwagi wyszeptać swoich sekretów sąsiadkom, w obawie przed śmiesznością czy plotkami, wiedząc że tu, w tym domu, kamień w wodę! Józek był wyjątkowo skryty. Dzieci przezywały go „Znaleziony". Zwalczałam to jak tylko mogłam. Nie na wiele się to zdawało. Kończyło się bijatykami i przenosiło na rodziców. Mitygowałam zarówno dzieci, jak i matki. Ale dzieci są takie okrutne w swojej nieświadomości! Na osobności tłumaczyłam im, jak straszną rzeczą jest nie mieć matki, nie znać własnych rodziców. Nie wiedzieć kim byli, gdzie się znajdują, czy jeszcze żyją...

Nie przerywałem. Należało dać upust dawnym i nowym rozterkom.

— Byłam tak bardzo po jego stronie, a jednak on nie odwzajemniał tego ani jednym cieplejszym odruchem. Zadziwiał mnie chłód tego chłopca, opancerzonego wrogością do całego świata. Czułam, że spełniam jedynie powinność policjanta... Zacząć ode mnie? Byłam ostatnią, a nie pierwszą osobą, do której mógł zwrócić się w tej sprawie!

Wtem wycelowała we mnie oskarżycielsko palec. Pochłonięta nową myślą, nerwowo obracała w ręku fotografię dziecka.

— A czy pomyślał pan o tej przybranej matce? O kobiecie, która go usynowiła? Przedtem jeszcze wychowała własnego syna, tracąc go w siedemnastym roku jego życia? Ten drugi, który zajął jego miejsce, miał wypełnić tę przerażającą pustkę po tamtym!

— Ona przecież nie żyje — przerwałem. — A poza tym nie zapominajmy, że sama nakłoniła go do poszukiwań. W czymże więc naruszam pamięć, pragnienia, prawa, bo ja wiem co jeszcze, tej kobiety?

Rzuciła mi przelotne, nieuważne spojrzenie. Jej twarz nabrała zagadkowego, nie znanego mi spokoju. Nie znałem jej jeszcze na tyle, by wiedzieć, że dzieje się z nią tak zawsze, gdy pragnie bronić własnego sądu, lecz brak jej sił lub argumentów. Wówczas, w tym krótkim momencie namysłu staruszki odniosłem raczej wrażenie, że czymś urażona zaczyna powątpiewać, czy wart jestem dalszej polemiki.

Uznała jednak za konieczne doprowadzenie swojej myśli do końca.

— W czym? A w tym, że żyje jej wola. Jej tamto, trwające przez dwadzieścia kilka lat pragnienie posiadania go bez reszty, na matczyną własność. Bez dzielenia się jego uczuciami z tą drugą, choć prawdziwą. Posiadania go bez jego przeszłości. Powiadam, na własność, do końca życia. I życia jego dzieci. I życia dzieci jego dzieci. Cóż z tego, że przed śmiercią kazała mu jej szukać. Ona tylko zwracała go tamtej. Któż to wie, co dzieje się z nami w godzinie śmierci...

Była to już fraza, której nie powstydziłby się ksiądz Sadza, ale ja nie zamierzałem kapitulować, zwłaszcza przed nią, gdy jeszcze przed chwilą zdawało mi się, że mam ją po swojej stronie, że uczestniczy w naszym spisku przeciwko losowi.

— Osuchowa umierając kategorycznie domagała się od Józka, aby wszczął poszukiwania. To nam rozwiązuje ręce. Nawet i bez jej przyzwolenia, czy raczej polecenia, pozostaje jeszcze wola, czy dobro tamtej, jego prawdziwej rodzicielki. Dlaczego mamy uparcie, z góry odrzucać ją jako potwora, który dobrowolnie wyzbył się własnego dziecka?

Łzy skrywanego wzruszenia zabłysły pod szkłami okularów. Roztrzyganie o sprawach sięgających poza grób widocznie nie leżało w jej kobiecej naturze. Cienie zmarłych były dla niej nietykalne.

Lecz raz podjęta myśl wciąż nie dawała jej spokoju. Powtórzyła raz jeszcze.

— W każdym razie to wiemy z pewnością, że w Lublinie wyczerpały się zasoby jej macierzyństwa. Jeśli żyje, gdziekolwiek teraz przebywa, nic jej nie uprawiedliwia. Nic a nic. Tylko sto kilometrów dzieliło ją od syna!

Dyszała w tłumionej pasji, ale ja nie czułem się winny. To ona sama bezwiednie zadawała rany macierzyństwu nie tylko jednej czy drugiej matki, lecz również własnemu nie spełnionemu macierzyństwu starej samotnej kobiety.

Ujrzałem, jak jej palec po raz drugi tego dnia mija moją sylwetkę i nieruchomieje pionowo, jakby powoływała się na świadectwo gnomów zamieszkałych w kryształowym labiryncie cieni i blasków.

I na kogoś jeszcze.

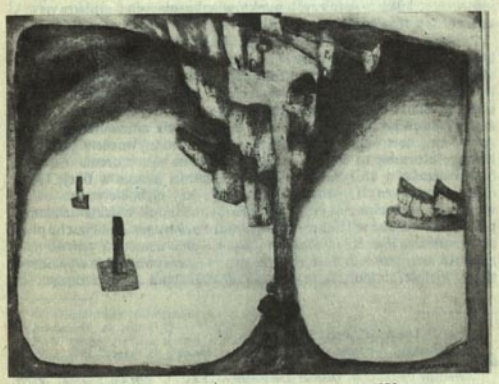
— Tylko Bóg zna odpowiedzi na nasze pytania. Na nasze oskarżenia. Tylko on!

Ośmieliłem się uzupełnić.

— Oraz obie matki Józka Osucha!

Udała, że nie słyszy, lub moja uwaga rzeczywiście nie dotarła do jej uszu. W majestacie uniesionego palca wstałem i zacząłem zbierać ze stołu swoje szpargały.

Henryk Pająk



Marian Makarski *Spotkanie z miastem*, ol. pł., 1975.

MAREK TOMASZEWSKI

OD KOSMOSU DO CHAOSU

Nietzsche a Gombrowicz

Gdybym miał wskazywać na duchowe parantele „Dziennika", dopisywać Gombrowiczowi genealogię — stwierdza Wojciech Karpiński w swym artykule *Styl Gombrowicza — nie wymieniłbym żadnego Polaka, wskazałbym na Nietzschego*[1]. Myśl ta wyjątkowo trafnie określa na pozór tylko przypadkowe pokrewieństwo istniejące między „poetą formy" a filozofem chaosu. Karpiński dostrzega słusznie, iż *Dziennik* Gombrowicza jest kontynuacją w XX wieku *Wiedzy radosnej*, nietzscheańskiego krytycyzmu i nietzscheańskiej poezji. Można by jednak zastanowić się, czy tylko *Dziennik* odsłania powinowactwa z dziełem niemieckiego myśliciela. Trudno określić dokładnie rozmiary owego powinowactwa, choć sam Gombrowicz daje nam w tej mierze pewne wskazówki. Zarówno w *Dzienniku*, jak i w *Rozmowach z Dominique de Roux* przywołuje on nazwisko Nietzschego w istotnym kontekście rozważań o *Człowieku zbuntowanym* Camusa, o młodzieńczym poszukiwaniu stylu czy też o dylemacie „odcięcia się od samego siebie".

Charakter dyskursywny *Dziennika* upraszcza i równocześnie komplikuje zagadnienie. Gombrowicz-esecista, mocno osadzony w roli obnażyciela ukrytych pokus ludzkich oraz burzyciela kapliczek kultury, może być w każdej chwili złapany za słowo, poddany niejako rezonerskiej weryfikacji. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa w planie powieściowym, gdzie odnalezienie śladów nietzscheańskiej myśli jest zadaniem bardziej skomplikowanym. Dlatego też, dla jasności wywodu, wypadałoby ustalić kilka zasadniczych punktów wskazujących z grubsza na taki właśnie typ inspiracji.

Punktem wyjścia niech będzie nietzscheańska postawa filozofa, który łączy w sobie wiedzę i niewiedzę, rozum i nierozumienie[2]. Wszelka logika prowadzi nas na bezdroża. Dla osiągnięcia w pełni ludzkiego wymiaru niezbędne jest zatem włączenie w krąg doświadczenia tego co niewyrażalne, szalone. W swej moralnej i duchowej autobiografii *Ecce Homo* Nietzsche stara się uniknąć pułapki „bycia zrozumianym", jako że rozumienie trudne jest do pogodzenia z intensywnością poznania. Mówienie o sobie to ciągłe wyrażanie zgody na uproszczenia intelektu. Stąd ucieczka w aforyzm, zagadkę, a wcześniej jeszcze w fikcję (*Tako rzecze Zaratustra*). U podstaw tej strategii leży głębokie przeświadczenie, iż nie istnieje nic takiego, co mogłoby uzasadnić ludzkie działanie i przeznaczenie. Już w 1872 roku, w *Narodzinach tragedii*, Nietzsche pisał, że *egzystencja ludzka i świat dają się wiecznie uzasadnić jedynie jako zjawiska estetyczne*[3]. A więc z jednej strony intensywne życie wywodzące się z wielości impulsów, z drugiej abstrakcyjna wiedza dążąca do jedności i prawdy. Do tej prawdy, której ułomność ujawniają cięte aforyzmy *Wiedzy radosnej*.

Nie ma bowiem logicznego uzasadnienia świata i ludzkich wartości, nie ma zastanej rzeczywistości, lecz jest chaos sądów i rzeczy, wśród których każdy z nas musi sobie znaleźć swoje miejsce. Im silniej do głosu dochodzi dynamika ciała, tym większa jest nieufność do osoby, która jest jego wyrazicielką. Cielesny podmiot buntuje się przeciwko świadomej osobie. Usunięcie na bok i zdrada ciała leży u źródeł ludzkiej tragedii. Walka przeciwko osobie jest walką jaką człowiek toczy z własną kulturą. Jednostka ludzka jest przedłużeniem chaosu w ciele. Natomiast skodyfikowany system znaków porozumienia przykrywa prawie w całości świat wewnętrzny impulsów. Nietzsche twierdzi, że jesteśmy tylko *ciągiem następujących po sobie przerywanych stanów*. Żyć zatem to nic innego jak wyrażać siebie w ciągłości. Czy istnieje jednak język, który ponad intelektem zdolny byłby rejestrować dionizyjskie stany, nie poddając tych ostatnich kontroli świadomości?

I tutaj właśnie dochodzimy do Gombrowicza, który próbuje przemówić do nas z tego nie zawsze wygodnego miejsca, jakim jest fikcja powieściowa. O źródłowym charakterze cielesności w powieściach Gombrowicza świadczą erotyczne symbole w *Kosmosie* oraz erotyczna pantomima w *Pornografii*. (Dodajmy, że w ostatnim utworze teatralnym Gombrowicza, *Operetce*, młode ciało uznane zostaje za naczelną wartość człowieka, za substrat wszelkiej inicjatywy duchowej.) Już wcześniej jednak pojawiają się tego typu akcenty. Truizmem stało się twierdzenie, że *Ferdydurke* porusza problem „upupiania" jednostki pod naporem wszechwładnej kultury. Warto przypomnieć w związku z tym fragment rozdziału II, w którym gwałt dokonywany na umyśle uczniów wyrażony jest poprzez określoną mimikę: *Słowa wchodziły przez uszy i dręczyły umysł, a twarze wykrzywiały się coraz przeraźniej, zrywały z pojęciem twarzy i zmiętoszone, znużone i wymaglowane gotowe były przyjąć każdą twarz — z tych twarzy można było zrobić wszystko, co się zamarzyło*[4]. Bardziej jeszcze dobitnym przykładem okrutnych praktyk cielesnych w służbie moralnego wyglądu jest sławetny pojedynek Miętusa i Syfona na miny, w czasie którego ten ostatni kwiczy jak zarzynane prosię i rzuca się jak ryba wyjęta z wody[5]. Zaznaczmy, że we wstępie do *Poza dobrem i złem* Nietzsche podkreśla, iż *wszelkie wielkie sprawy, chcąc lepiej wyryć swe roszczenia w sercu ludzkości, muszą przywdziać monstrualne i przerażenie budzące maski*[6]. Zbieżność metafory czy powinowactwo myślowe?

Idąc dalej tą drogą wypada zatrzymać się dłuższą chwilę przy *Kosmosie* i *Pornografii*. Przypomnijmy słynny aforyzm Nietzschego, że *chęć posiadania prawdy, to chęć panowania nad wielością doznań i wrażeń*[7]. Aforyzm ten opiera się zresztą na innym twierdzeniu, według którego *świat nie jest żadnym organizmem, lecz chaosem*[8]. *Kosmos*, pisze Gombrowicz w *Dzienniku, jest rodzajem powieści kryminalnej, próbą uporządkowania chaosu*. Sam początek jawi się jako zapowiedź opowiedzenia *innej przygody dziwniejszej*. Tymczasem, gdy dochodzimy do ostatniego rozdziału, dowiadujemy się, że nie da się opowiedzieć dalszego ciągu historii. *W ogóle nie wiem czy to jest historia, stwierdza narrator, trudno nazwać historią takie ciągłe* [...] *skupianie się i rozpadanie elementów...*[9] Czyż powieściopisarz nie jest właśnie tym, który panuje nad wielością elementów i zdarzeń? Czym jest historia, jeśli nie organizacją elementów z natury swej rozproszonych? Otóż całe

[1] „Zeszyty Literackie", Paryż 1985, nr 9, s. 98.

[2] P. Klossowski: *Nietzsche et le cercle vicieux*, „Mercure de France" 1969, s. 99, (o sensie zrodzonym z chaosu).

[3] *Narodziny tragedii*, w: *Oeuvres Complètes de Nietzsche (Dzieła zebrane)*, Paryż, Gallimard 1968, t. 1, s. 21.

[4] W. Gombrowicz: *Ferdydurke*, Paryż 1969, s. 51.

[5] *Ferdydurke*, op. cit. s. 72.

[6] F. Nietzsche: *Par delà le bien et le mal*, Paryż, Aubier Montaigne 1978, s. 18.

[7] *Oeuvres Complètes de Nietzsche*, t. 13: *Fragmenty pośmiertne 1887-1889*, Paryż, Gallimard 1976, s. 53.

[8] Op. cit., t. 13, s. 235.

[9] W. Gombrowicz: *Kosmos*, Paryż 1970, s. 146.

opowiadanie zbudowane jest na tej metafizycznej hipotezie. Jej to zawdzięczamy najprawdopodobniej oba tytuły mówiące same za siebie: *Kosmos*, czyli pojęcie wszechświata w całej swej złożoności, oraz *Pornografia*, czyli dążność do wyodrębnienia poszczególnych elementów całości (wysiłek zmierzający do rozłożenia wszechświata). Tylko tytuły zresztą przeciwstawiają się sobie: przygoda bowiem jest ciągle ta sama, a istotą jej jest właśnie „skupienie" i „rozpadanie", opierające się wszelkiej spekulacji psychologicznej. Filozofia też nie ma dla Gombrowicza najmniejszego znaczenia. Celem jego jest, jak zresztą sam przyznaje, wykorzystanie pewnych możliwości tematycznych, „piękna" wynikającego z samego konfliktu. Można zatem powtórzyć za Nietzschem, że wszystko to jest tylko „grą estetyczną" i że zarówno egzystencja, jak i świat przedstawiony może być uważany za zjawisko estetyczne. Skoro zaś poruszamy zagadnienie piękna w gombrowiczowskim wydaniu, zacytujmy zdanie Nietzschego współczesne *Narodzinom tragedii: W każdej dziedzinie sztuki piękno zaczyna się tam, gdzie czysta logika ulega przezwyciężeniu*[10].

Początkowym zabiegiem *Kosmosu* jest próba zestawienia świadomości z chaosem: *Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wleczemy się, wleczemy, ziemia, koleiny, gruda,* [...] *skąd, jak, dużo by gadać*[11]. Istotnie, trudno znaleźć uzasadnienie dla tej dziwnej narracji. „Skąd" i „jak" pozornie tylko organizują opisywane wydarzenia, w rzeczywistości zaś opowiadanie wymyka się prawom podstawowej logiki. Pozostaje tekst, który odsłania mnogość doznań i wrażeń, to wszystko, co Nietzsche nazwałby „chaosem odczuć". Albowiem język obrazuje tutaj właśnie ów nietzscheański *ciąg następujących po sobie przerywanych stanów*. Techniką konsekwentnie stosowaną będzie nie kończące się, beznamiętne wyliczanie przedmiotów i wrażeń. W rezultacie narrator wykaże absurd paradygmatu pozorując jedynie konkluzję: *koleiny, grudy, obcasy, nogawki, kamyczki, liście, wszystko w ogóle przypadło naraz do tego wróbla, jak tłum na kolanach*[12].

Mamy tu do czynienia z niczym innym jak z karykaturą zasad przyczynowości, ośmieszającą wszelkie zabiegi rozumowe. Od tego momentu opowiadanie mnożyć będzie figury chaosu:

rozdz. III, str. 45:	*siatka z nogą skręcone wykręcone i cisza głucha cisza jama nic... a z zamętu, z rozbeltania* [...], *jawi się konstelacja ustna*
rozdz. IV, str. 62:	*luksus bezładu, przepych chaosu*
rozdz. VIII, str. 112:	*jakbym nie żył, chaos, kupa śmieci, miazga*
rozdz. IX, str. 139:	*figura ginie, zginęła, jest chaos i brudny nadmiar*
rozdz. IX, str. 145:	*Nic. Wszystko znów jak brudna ściana. Zamęt*

Konsekwentne nawroty słowa „chaos" i jego pochodnych wskazują na swego rodzaju obsesję. Chaos panuje w zagajniku koło powieszonego wróbla oraz w pokoiku Katasi. Jest on także obecny pośród zielsk, drobin, śmieci: *Przytłaczająca obfitość powiązań, skojarzeń* [...] *bezlik i nawał* (str. 33). Taki sam zamęt odnaleźć można zresztą w paplaninie Leona, który wypluwa z siebie potok nie uporządkowanych słów, przy czym niektóre rozważania narratora żywo przypominają aforyzmy Nietzschego, jak np. ta oto refleksja: *nikt nigdy nie zdoła oddać belkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już pod naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt* (str. 28). W tym chaosie pojawia się więc prawo serii i strzałka. Jakiś czas działa chimera logicznego porządku. Niemniej jednak owa gombrowiczowska „podziemna logika" (sic) roztapia się w nikłości jak we mgle (str. 150). Dowiadujemy się, że odkryć strzałkę znaczyłoby tyle co znaleźć igłę w stogu siana. Bo *któż mógłby fabrykować sieć znaków tak nikłych?*

Tak więc po nieudanych próbach ulogicznienia opowiadania, wracamy znowu do punktu wyjściowego, czyli do rozpadu. Sam Gombrowicz przyznaje się do tego otwarcie, używając w *Rozmowach z Dominique de Roux* na temat *Kosmosu* takich określeń jak „forma" lub „konstrukcja gubiąca się w chaosie"[13]. Misternie opracowana historia rozpływa się w niebycie. *Patyk wisi wróbel wisi Ludwik kot powieszę...*, zdanie to mające charakter konkluzji (nieprzypadkowo zakończone wielokropkiem), tłumaczy lęk przed wszelkiego typu uporządkowaniem myślowym. Klęska świadomości nie polega na tym, że chaos jest na początku, ale przede wszystkim, że jest on na końcu. Kosmos nie jest niczym innym jak chaosem, a tekst, który go wyraża zrywa definitywnie z logiką składniową. Także brak interpunkcji podważa umowność znaku językowego. Powtórzenia zaś jawią się już nie jako układ seryjny zmierzający do celu, lecz jako pustosłowie, osobliwa forma słownej anarchii.

Akcja *Kosmosu* oparta na procesie *stawania się rzeczywistości*, umotywowana jest obecnością dwóch kobiet: Katasi i Leny. Bez nich nic nie mogłoby się wydarzyć, a seria powieszeń (wróbel, patyk, kot) pozbawiona byłaby jakiegokolwiek sensu. Podobnie jak w rebusie, jeden znak nasuwa drugi, aż w końcu poruszony dyszel naprowadza Witolda i Fuksa na pokoik Katasi. Można powiedzieć w uproszczeniu, że tajemnicza sprężyna owego tworzenia rzeczywistości w *Kosmosie* jest natury erotycznej. Należy jednak uściślić pojęcie erotyzmu, który zresztą u Gombrowicza nabiera najczęściej cech porno-grafii. Sam erotyzm mógłby być rozumiany jako zwykła inklinacja Witolda do tych dwóch kobiet. Natomiast porno-grafia to graficzny obraz pożądania, określony sposób wyrażania się w formie opowiadania, przy użyciu odpowiedniej scenografii (język i inscenizacja).

Aluzyjność tekstu pozwala na dokonywanie ciągłych przejść i połączeń między poszczególnymi słowami (warga, łóżko, grzech). Ten typ wypowiedzi preferuje związki symboliczne. Warga przywołuje np. pojęcie śliskiej wilgoci właściwej dla węży i płazów. Pewne czyny zaś, zaledwie sugerowane, symbolicznie łączą się z pojęciem grzechu. Grzech „śliski i śluzowaty" prowadzi, poprzez usta Katasi, do ust Leny. Prawdziwa akcja rozgrywa się zatem w planie czysto seksualnym, a metonimia, dzięki licznym powtórzeniom i przyległościom słownym, prowadzi proces „tworzenia rzeczywistości" w kierunku metafory. Popielniczka z siatką z drucików nieuchronnie przywołuje wargę Katasi, a ta z kolei wskazuje na usta Leny. Oczywiste jest, iż podobne zestawienia słowne pozwalają uruchomić cały łańcuch znaczeń leżący u podstaw tropu poetyckiego.

Pożądanie przeznaczone jednej kobiecie zbacza w kierunku drugiej. To „zboczenie" jest przez nas rozpoznane, ponieważ, jak powiedziałby Nietzsche, próbujemy zawsze ulogicznić elementy chaosu uniwersalnego. Tymczasem jednak rzeczywisty przedmiot erotycznego pożądania nie jest nawet nazwany. Jedyny związek jaki tekst z nim utrzymuje to znaki i symbole.

Nietzsche uczy nas, że w miarę jak triumfuje intensywność doznania, świadomość cofa się, a tożsamość ulega rozmyciu. Jest to sytuacja, w której umowność znaków językowych schodzi na plan dalszy. Pojawia się wtedy charakterystyczne „błądzenie intencji" (której normalną funkcją jest przystosowanie doznania do określonego celu). Otóż negacja celu i intencji stanowi jeden z dominujących rysów nietzscheańskiego systemu. Im bardziej impuls seksualny wzmacnia intensywność doznania, tym bardziej daje znać o sobie zagubienie intencji i celu.

[10] F. Nietzsche: *Dzieła zebrane*, op. cit., t. 1, s. 161.

[11] *Kosmos*, op. cit., s. 7.

[12] Op. cit., s. 8.

[13] Wyd. Pierre Belfond, Paryż 1968, s. 92 i 197.

W trakcie rozmowy Witolda z Leonem (*Kosmos*, rozdz. VIII), ten ostatni wypowiada wprawdzie sąd, że *rozkosz to kwestia intencji*. Nie chodzi tutaj jednak bynajmniej o intencję zwróconą w kierunku aktu płciowego, ale, wprost przeciwnie, w kierunku obojętnie jakiego przedmiotu (ręka, gałeczka chleba, ucho itp.). Ów intensywny erotyzm pozbawiony intencji posiada charakter anarchiczny czy też peryferyjny w stosunku do określonego przedmiotu seksualnego. W tej samotnej działalności ukrytej przed otoczeniem i oddalonej od potencjalnego partnera seksualnych zmagań, można rozpoznać inną jeszcze odmianę metonimicznego zabiegu (w sensie retorycznym). Nie mogąc dokonać na nikim seksualnego gwałtu, Witold mści się na języku, burząc jego semantyczny porządek. Określenia takie jak *rozchylenie dziewiczego stulenia wargowego* (str. 17), lub *jama ust spartaczonych Katasi* (str. 56) zdradzają maniakalny, obsesyjny charakter języka. To samo dotyczy zresztą całej gamy czynności sugerujących wbijanie począwszy od wbitej igły (str. 58), wbitej agrafki w tekturkę (str. 59), wbitego gwoździa w ścianę, aż po oszalałe walenie w pień drzewa pani Kulki (str. 60), które zapowiada rozpaczliwe dobijanie się Witolda do pokoju Leny. Działa tutaj prawo serii o silnym zabarwieniu seksualnym. W konsekwencji jednak sugerowane czynności erotyczne nie są wyrażone w sposób jednoznaczny. Metafora znowu umyka umowności znaku językowego. W tym sensie seria opisanych działań zbacza nieuchronnie z obranego kierunku, by rozpłynąć się ponownie w chaosie.

Leonowi jednak, nie Witoldowi, przypadnie w udziale prawdziwe mistrzostwo w dziedzinie gwałcenia języka. Gwałt ten polega głównie na wprowadzeniu do mowy elementów obcych polskiemu językowi. Berg i jego gramatyczne derywacje, czyli osobliwe „szaleństwo językowe", o którym słusznie wspomina Andrzej Kijowski[14], tyleż nieuniknione co niedopuszczalne, wyraża najpełniej konflikt jaki rysuje się między światem indywidualnych impulsów a zesztywniałą skorupą społecznych zachowań.

Szaleństwo językowe nie eliminuje jednak całkowicie obiegowych norm językowych. Przygoda Witolda kończy się opisem orgazmu, któremu przyświeca logika dość spójnej narracji. Zakończenie to jest zarazem potrzebne i bezcelowe, gdy uwzględnić fakt, iż całe opowiadanie dąży przede wszystkim do ustalenia partnera seksualnego. Tak się składa, że partner ten jest nadal nieobecny, a sam orgazm wysoce problematyczny. Zupełnie jakby tekst działał w próżni, marnując i trwoniąc swe możliwości językowe. Najwidoczniej chodzi tutaj o akt pozorowany. I w tym wypadku, tak jak i poprzednio, użycie znaków językowych dla obalenia podstawowych funkcji języka nie może mieć innego uzasadnienia niż czysto estetyczne.

*

W swoim wstępie do francuskiego wydania *Pornografii*, Gombrowicz cytuje fragment *Dziennika*, w którym przyznaje, iż nie wierzy w filozofię nieerotyczną, nie mogąc wyobrazić sobie świadomości inaczej niż zanurzonej w ciele, w seksie, w Erosie. Wszelka metafizyczna spekulacja przybiera więc nieuchronnie formy erotycznej hiperboli. Owo centralne miejsce erotyki odnajdujemy zarówno w *Ferdydurke*, jak i w *Pornografii* i w *Kosmosie*. Powieściowa strategia Gombrowicza oparta jest na szczególnej „pantomimie" erotycznej o silnych konotacjach estetycznych. W pornograficznym świecie tożsamość głównych aktorów zdarzeń ulega zamazaniu. W *Pornografii*, Karol, który pojawia się na początku jako szesnastoletni chłopiec, zatraca w toku akcji swą dziecięcą osobowość: *Rozdarty pomiędzy dzieckiem i mężczyzną (i to czyniło go niewinnie naiwnym i nieubłaganie doświadczonym), wszelako nie był ani tym, ani tamtym, był czymś trzecim*[15]. Ujęcie pornograficzne

[14] A. Kijowski: *Strategia Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984, s. 455.

[15] W. Gombrowicz *Pornografia*, Paryż 1970, s. 28.

obala społecznie usankcjonowane rozróżnienia między dzieckiem i dorosłym, kobietą i mężczyzną. Wacław np. uważa, iż Henia zdradza męskość nie zdradzając go z mężczyzną tylko z Karolem i zastanawia się czy jest ona naprawdę kobietą (str. 151).

Innym aspektem spojrzenia pornograficznego jest uprawianie paradoksu polegającego na przywiązywaniu znaczenia do czynności zgoła bezsensownych, takich jak np. wsadzanie palca do ust trupowi (*Kosmos*) lub podnoszenie kiecki starej kobiecie (*Pornografia*). To ostatnie zdarzenie opatrzone jest następującym komentarzem przez narratora: *istnieją czyny ludzkie, na pozór zgoła bezsensowne, które jednak są człowiekowi potrzebne dlatego, że go w pewien sposób określają*[16]. Otóż podobne gesty są wynikiem wprowadzonej do powieści reżyserii. Wszyscy spełniają jakieś czynności i wygłaszają jakieś kwestie, których sens jest nieuchwytny. Reżyseria ta oparta jest w dużej mierze na sztuczności, ponieważ, jak twierdzi Witold, *zjawiska wywoływane sztucznie są bardziej nieokiełznane* (*Pornografia*, str. 135). Następuje zatem wypracowanie przeróżnych układów i relacji międzyosobowych składających się na wielką inscenizację. Tym oto sposobem Witold zawieszony zostaje *między trzema mistyfikacjami, bardziej natężonymi niż wszystko na co mogłaby się zdobyć rzeczywistość*. Ciąg przedstawionych zdarzeń nie odpowiada żadnemu z ogólnie przyjętych kodów postępowania. Tutaj także chodzi najwyraźniej o tworzenie jakiejś innej, odrębnej rzeczywistości. Główny reżyser, Fryderyk, wymyśla coraz to nowe „figury" teatralne, żywo przypominające „kombinacje" Witolda w *Kosmosie*. Młoda para będąca centralnym obiektem reżyserii, wciąga w swoje choreograficzne układy inne osoby, takie jak Olek czy Józio. Liczne paralelizmy uwydatnić mają sceniczne ruchy osobliwego baletu. Karol wbija nóż w Siemiana podczas gdy Fryderyk wbija nóż w Józia. Podobne typy symetrii odnaleźć zresztą można w innych powieściach Gombrowicza. W *Ferdydurke* (rozdz. VII) Miętus atakuje służącą, podczas gdy Józio zabiera się do licealistki. W *Kosmosie* normalne parki „w miodowym stanie" oddają się „łulusiowaniu" w czasie gdy Leon celebruje swoje „bergowanie". Prawie wszędzie zbrodnicze czyny idą parami: zamęczona mucha zapowiada przygodę z pensjonarką (*Ferdydurke*), powieszony kot zapowiada powieszenie Leny (*Kosmos*), zdeptana glista zapowiada zbiorową zbrodnię (*Pornografia*).

To właśnie w *Pornografii* gest pornografa osiąga maksimum teatralności. Zakończenie tej powieści wydaje się być z gatunku najokrutniejszych. Karol nie zabija w rzeczywistości Siemiana, lecz Wacława, którego śmierć nie była bynajmniej przewidziana. Wydarzenia przechodzą oczekiwania swych inspiratorów-reżyserów. To samo zresztą ma miejsce w *Kosmosie*, gdzie do licznych powieszeń dołączy nieoczekiwanie samobójstwo Ludwika, choć śmierć tego ostatniego nie była objęta żadną reżyserią. Można zatem dostrzec wyraźny związek między tymi dwiema powieściami. Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, iż zarówno „pornografia" Witolda i Fryderyka, jak i machinacje Witolda i Fuksa składają się tak samo na proces „tworzenia rzeczywistości". Kosmografia funkcjonuje w pełni tylko jako pornografia. W obu przypadkach mamy do czynienia z tym samym mechanizmem pozwalającym z elementów nieożywionych i nieznaczących wytworzyć system, który narzucony zostaje czytelnikowi jako jedyna możliwa rzeczywistość. Przy czym proponowana cielesność daleka jest od naturalnego porządku. O ile bowiem stosunek seksualny ma zasadniczo charakter organiczny, to erotyzm w ujęciu Gombrowicza ma charakter anarchiczny. W normalnym stosunku partnerzy posiadają swą określoną tożsamość, podczas gdy błądzący erotyzm nie uwzględnia wcale partnerów i sam staje się celem dla siebie. Tak rozumiane poczynania erotyczne pobudzają

[16] *Pornografia*, op. cit., s. 52.

aktywność seksualną jednostek po to tylko, aby rozpłynąć się mogła w wielości doznań i wrażeń. W tym świetle niewinność Heni i Karola bliska jest wyobrażeniom markiza de Sade. Pojęcie grzechu staje się dopiero wtedy naprawdę wyraziste, gdy nie towarzyszą mu żadne uczucia. Pornografia jest to do pewnego stopnia, by posłużyć się sformułowaniem Pierre Klossowskiego *rodzaj walki duchowej skierowanej przeciwko ciału*[17]. W zdziwieniu Wacława odkrywającego „nienormalność ruchów" młodej pary można odnaleźć ślady nietzscheańskiej ironii, podważającej zasadność instynktu stadnego, leżącego u podstaw powszechnej etyki. Wacław dochodzi do wniosku, iż zło nie leży w zdradzie, lecz właśnie w tej „dziwności ruchów", którym obce jest wszelkie uczucie, rozkosz czy też wzruszenie.

Na koniec refleksja osobista. Mam ciągle w pamięci wnikliwy esej Michała Głowińskiego na temat parodii konstruktywnej w *Pornografii*[18]. Można powtórzyć za autorem, że pominięcie żywiołu parodystycznego takiego jak trawestacja powieści wiejskiej, pusta epickość itd., powoduje nieuchronnie rozminięcie się z tekstem. Z drugiej jednak strony kładzenie ciężaru na parodię odrywa nas niejako od innych istotnych rozważań. Gdyby przyjąć bowiem wariant parodii konstruktywnej jako wyczerpujący, Gombrowicz, obnażyciel wzorów moralnych i epickich, jawiłby się nam przede wszystkim jako *pozytywny budowniczy konstruujący z nowych elementów coraz to nowe układy*[19]. W tak rozumianej twórczości granica między negacją a formułą pozytywną przebiega, jak zresztą przyznaje Głowiński, kapryśnie i nie daje się jednoznacznie zarysować. Jakkolwiek by spojrzeć na to zagadnienie, wydaje mi się, że konstruktywna działalność Gombrowicza, o której mowa, ma charakter i zakres czysto formalny. Natomiast właściwe podłoże gombrowiczowskiej inspiracji dotyczy sfery par excellence metafizycznej. Może właśnie w tym miejscu (a nie w innym) rwie się cienka nić jaka łączy Gombrowicza z tradycyjnym modelem polskiej literatury. Literatury w gruncie rzeczy obywatelskiej i tyrtejskiej, która w chwilach największej beznadziejności i zwątpienia zostawia nikłe chociaż miejsce, często nawet mimo otwartej negacji, na humanistyczną nadzieję i złudzenie. Otóż powieściowe zmagania Gombrowicza nie są jedynie buntem przeciwko wypełniającym rzeczywistość formom i wzorcom. Niekoniecznie są też one, jak chciałby tego Marek Zieliński, artystycznym wyrazem „tragicznego wcielenia" autora[20]. Są one przede wszystkim odbiciem głębokiego nihilizmu podważającego zasady jakiejkolwiek celowości. Nie chodzi tutaj przecież o zakwestionowanie jednych form na korzyść drugich. „Tworzenie rzeczywistości" w *Pornografii* i *Kosmosie* nie jest procesem porządkowania świata. Można by z powodzeniem powtórzyć za Nietzschem, że *proces stawania się nie prowadzi do niczego i niczego nie osiąga*[21]. Owo zwątpienie w celowość przedsięwzięcia stanowi istotę nihilizmu. To właśnie ten nihilizm rzucił autora *Pornografii* i *Kosmosu* w ramiona zmęczonej świętością Europy. Nietzsche, zrywając raz na zawsze z idealizmem, uległ w końcu fascynacji tym co „nadludzkie"; Gombrowicz, przeciwnie, starał się konsekwentnie odsłaniać tajemnicze sfery niedojrzałości i niższości. To co łączy jednak obu, to metafizyczna przygoda z formą, która korzeniami swymi tkwi w chaosie.

Marek Tomaszewski

[17] P. Klossowski: *Un si funeste désir*, Paryż, Gallimard 1963, s. 124.
[18] *Parodia konstruktywna*, w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 279-303. Artykuł ten ukazał się ponownie w zbiorze *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984.
[19] *Parodia konstruktywna*, op. cit., s. 293.
[20] Mowa tu o artykule pt. *Tragiczne wcielenie*, „Zeszyty Literackie" 1985, nr 10.
[21] F. Nietzsche: *Dzieła zebrane*, op. cit., t. 13, s. 242.

JAN SOCHOŃ

*

* *

Naprawdę jestem
gdy ciało pręży się
wewnątrz miłości
którą ukryłem
wśród kartek brewiarza

*

* *

Kasi Boruń

Dokąd biegnę jeżeli ciało drży
i w głębi nocy rani

dokąd wiara prowadzi
moją odwagę tak grzeszną

dokąd biegnę
jeżeli skończył się czas
i chwila nie zatrzymuje wyobraźni

dokąd po dniu troski
noc troski ogarnia rzeczy
i rośnie wzwyż

Panie Twoja zachwycająca bliskość
tak daleko

*

* *

Wita mnie lęk
i miłość pozostawiona

o drugiej nocnej straży
czułość ukryta pośpiesznie
w torbie podróżnej
i słowo zagubione w uśmiechu
kiedy ciemnieje dzień
wita mnie jeszcze jedno pożegnanie
nagły poryw unosi
w dół milczenia
jakbym to nie ja
ale duch unosi się
nad Polską
wita mnie lęk
jak brat

*
* *

Wytrwajmy do ostatniej chwili
z rękami zajętymi świętą pracą

wysłuchajmy drgania słowa
jak Hiob stary
„Nie wymówią moje wargi nieprawdy
i mój język nie wyszepcze zdrady"

Wytrwajmy w próbie życia
na przekór swojej słabości
na jedność między ludźmi
na niespotykaną ciszę

Tak jakby nic się nie stało

Jan Sochoń

SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK

ŚWIAT — DŹWIĘK
O poezji Chlebnikowa

Kiedy się razem zbieracie, ma każdy z was już to dar śpiewania hymnów, już to laskę nauczania albo objawienia rzeczy skrytych, lub dar języków, albo wyjaśniania: wszystko niech służy zbudowaniu (św. Paweł, *Pierwszy list do Koryntian*, 14.26).

Uwagi św. Pawła z Tarsu w *Pierwszym liście do Koryntian*, tyczące się darów Ducha i zasad korzystania z charyzmatów, na przełomie XIX i XX wieku „zazieleniły" się jako pędy nowej religii, zielonoświątkowej, zwiastującej nadejście epoki Ducha Świętego, Trzeciego Królestwa, przychodzącego po starotestamentowej epoce Boga i nowotestamentowej epoce Chrystusa. Charyzma, epifania, teurgia stawały się pojęciami-kluczami rozmaitych kontrkultur religijnych, teozofii, okultyzmu, neobuddyzmu i mistycznych nurtów filozoficznych, jak w myśli Jamesa, Nietzschego, a zwłaszcza w pismach nowych spadkobierców myśli Sołowjowa, wielkiej czwórki filozofów prawosławia, Dymitra Mereżkowskiego, Wasyla Rozanowa, Lwa Szestowa i Mikołaja Bierdiajewa[1]. Przełom wieków, przejście z dziewiętnastowiecczyzny w dwudziestowiecze, charakteryzuje dążenie do połączenia zagadnień filozoficznych, społecznych i estetycznych z kwestiami wiary. Również poezja w nowej świadomości religijnej poszukuje świeżych impulsów i w paulińskim darze języków, w charyzmie mówienia w językach rozpoznaje dawno sobie znaną, ale pochopnie lekceważoną — albo jako znamię autyzmu czy obłędu, albo jako ludową magiczną zabawę dźwiękonaśladowczą — glosolalię. Dar języków, dar mówienia w językach obrasta w liczne — często znakomicie wykonane — wierszowe wota.

W *Głodzie* Hamsuna: *Stoję i patrzę jej prosto w oczy — i nagle przez mój mózg przebiega imię, którego nigdy dotąd nie słyszałem, imię, brzmiące jakimś prześlizgującym się dźwiękiem: Ilajali.* Słów, wyrażeń, zdań, strof, wierszy, brzmiących jakimś prześlizgującym się dźwiękiem, powstaje coraz więcej. *Yabberwocky* Lewisa Carrolla, *Ballada o Persse O'Reillym* Jamesa Joyce'a, *Chora fontanna* Aldo Palazzeschiego, *Zaklęcie przez śmiech* Wielemira Chlebnikowa, *Ur-Sonata* Kurta Schwittersa, *Futurobnia* Stanisława Młodożeńca, *Dyr bul szczyl* Aleksieja Kruczonycha, *Namopanik Barwistanu* Aleksandra Wata. W tych i innych z tej samej glosolalicznej rodziny utworach, rozwiązany zostaje fundamentalny teoremat poezji XX wieku: wyprowadzenie „rzeczywistego" z opozycji do realnego i z opozycji do idealnego. Jak nietrudno spostrzec, pauliński zapis przypomina tezę teoriopoetycką, gdy ukazując uwolnienie się „daru języków" z opozycji do klasycystycznego „daru śpiewania hymnów" i z opozycji do romantycznej „łaski nauczania albo objawienia rzeczy skrytych" — odsłania jakość transcendencji takich wierszy, które „służą zbudowaniu" przyczynowościowej i zarazem apercepcyjnej zasady istnienia „rzeczywistego".

Kwestia, która w poezji, w sztuce wiersza ma wiele znaczących

[1] Przystępny wykład idei w: W. Krzemień, *Filozofia w cieniu prawosławia. Rosyjscy myśliciele religijni przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1979.

odmian — ma także i kilka pewników. Tworzą one niekiedy swego rodzaju systemy, a między innymi system „języka pozarozumowego" (*zaumu*), wykładający się w sposób szczególnie klarowny w dziele Wielemira Chlebnikowa.

„Wiara tylko Ducha i wiara tylko Ciała"

Nieustępliwe, twarde reguły konstruowania języka symbolistycznego, zanurzone w pasmach tradycji, w dziejach obrzędu mowy od świętych rytmów zaśpiewu prymitywa po nowoczesne impresje symbolistyczne — i nieokiełznana swoboda wolnego potoku słów, który sam z siebie czerpie reguły, nieporównywalne z jakimikolwiek obrazami tradycji. Między takimi oto językowymi nieskończonościami, nieskończonością konwencji i nieskończonością szyfru, sztuka wiersza zaczęła jakby nieruchomieć, gdy i samej siebie nie potrafiła już niczym więcej zadziwić.

Z jednej strony — jak to w *Emblematyce sensu* streszcza Andriej Biały — zwarstwiony, lecz poddany żelaznej logice język symboli, rozwijający się od sacrum rytmu po teurgię. Jedność rytmicznych ruchów w pierwotnym chaosie uczuć jako sacrum rytmu, muzycznego żywiołu duszy w twórczości prymitywnej. Symboliczny obraz przeżyć wyniesiony z duszy i odbity w materiale obrazowania jako jedność bardziej złożona, symbol artystyczny. I wreszcie symbol religijny, jedność symbolu religijnego, uzyskiwana poprzez ożywienie symbolu artystycznego językiem ludzkich postępków, poprzez nierozłączną, religijną jedność formy i treści[2].

Z drugiej strony — jak na to wskazuje Jurij Apresjan — komunikat, o którym nic nie wiadomo z góry. Nie jest znany ani język-kod, użyty do zaszyfrowania tekstu, ani związki genetyczne tego języka z językami już znanymi, ani przekłady tekstu na języki znane, ani też dziedzina rzeczywistości, którą tekst opisuje. Informacje o elementarnych jednostkach tego tekstu, to jest literach lub głoskach, morfemach, wyrazach, zdaniach i wreszcie znaczeniach, o klasach jednostek elementarnych, to jest samogłoskach, spółgłoskach, częściach mowy, typach zdań, połach semantycznych, o prawach łączenia jednostek różnych klas w związki syntaktyczne — powinny być zupełnie automatycznie otrzymane z tekstu[3].

Pierwsze reakcje sztuki wiersza na owe historyczne, prastare skrajności — kiedy już je sobie poezja uprzytomniła — mają znaczenie afirmatywne: tu reguła, tam żywioł, tu klasycyzm, tam romantyzm, tu rozum, tam czucie etc. Powstaje wizja człowieka jako rezultatu dwu przeciwnych sobie sił, walczących zajadle o dominację nad stylem myślenia i stylem życia. Osiągane w ten sposób horyzonty przeciwieństw także przestały wystarczać — i zaciekawiać. Zostały więc zremisowane, co w poezji miało wyraz tak w modernistycznym synkretyzmie, jak w grotesce menippejskiej. W końcu poezja potraktowała postawione na skraju nicestwa opozycje i przeciwieństwa jako narzuty, nadwyżki, a nie organiczne cechy rzeczywistości. Najpierw opanowane, okiełznane myślowo, manichejskie a potem dialektyczne reguły istnienia — wreszcie zostały w swej mniemanej prawdziwości zakwestionowane. Świadomość dialektyczna, wyżej skomplikowana wersja świadomości manichejskiej, ustąpiła z wolna świadomości dążącej, twórczej. Tę rzeczywistą rewolucję nowoczesnej poezji poprzedziły dwa starania: próba dekonwencjonalizacji skamieniałych reguł wiersza i próba deszyfracji, racjonalizacji najbardziej nawet skrajnego eksperymentu w

[2] A. Biały: *Emblematyka sensu. Fragmenty*, tł. A. Tanalska, „Literatura na świecie" 1981, hr 9, s. 302.

[3] J. Apresjan: *Koncepcje i metody współczesnej lingwistyki strukturalnej. Zarys problematyki*, tł. Z. Saloni, Warszawa 1971, s. 159.

języku poetyckim. Trzy fazy rozwoju języka symbolistycznego — jak je ujął Biały: faza czystego rytmu, faza symbolu artystycznego i faza teurgii — zostały więc niejako „nałożone" na komunikat, o którym nic nie wiadomo z góry, jak go scharakteryzował Apresjan. I to właśnie nałożenie, wyzwalające słowo poetyckie z potrzasku antynomii, pozwoliło nieoczekiwanie zrozumieć — i dalej swobodnie już konkretyzować — rzeczywistość języka jako takiego. Komunikat, któremu przygląda się Apresjan, zostaje zdeszyfrowany regułami konwencji, streszczonej przez Bielego. W eseju o głośnych *Atuli mirohładach*[4] i innych utworach, w których słowa istnieją same przez się i dla siebie samych, sumując tę wielką woltę dwudziestowiecznej sztuki wiersza, Julian Tuwim nieomal dosłownie mówi językiem Bielego o tożsamych z rozwojem symbolu trzech fazach kształtowania się sensu w rzeczywistości języka samego w sobie; interesująca nas faza jedności treści i formy, teurgia w języku symbolicznym, to tutaj faza bryły, faza „rzeczywistego":

Naszą dźwiękową apercepcję każdego utworu poetyckiego dałoby się przedstawić w trzech etapach. Pierwszy to sama linia rytmiczna jakiegoś faktu poetyckiego(...). Drugi to płaszczyzna, która powstaje przez ruch linii. Uruchamia ją zjawienie się grup dźwiękowych, obrastających ją niejako zestrojem samogłoskowych i spółgłoskowych pierwiastków (...). Wreszcie etap trzeci, gdy dwuwymiarową płaszczyznę glossolaliczną wprawia w ruch czynnik treści: urytmizowane słowa (...) stają się skończonym dziełem. Ruch płaszczyzny w przestrzeni tworzy bryłę.

Dekonwencjonalizacja i deszyfracja, zawrócone z przeciwnokierunkowych pasm tworzenia, pospołu wytyczyły nowy dukt sztuki wiersza. U jego początków pojawiła się poezja będąca rezultatem świadomości otwartej, dążącej — u jego końca natomiast miałaby odsłonić się poetycka ekspresja rzeczywistości, uwolnionej z opozycji do realności i uwolnionej z opozycji do idealności. Dukt, na który otwierają się dekonwencjonalizacyjne programy symbolizmu i deszyfracyjne osiągnięcia lingwistyki, wiedzie w linii prostej do — na przykład — stylu i poetyki twórczości Chlebnikowa.

Kwestionując w *Tablicach losu* możliwość zrozumienia rzeczywistości tylko poprzez Ducha lub tylko poprzez Ciało, Chlebnikow podkreśla „martwy", statyczny, przeciwny wzrostowi i życiu typ refleksyjności tak platońskiej, jak mahometańskiej. „Idealność" w ujęciu Platona i „realność" w ujęciu Mahometa, Duch i Ciało („wiera tołko Ducha i wiera tołko Tieła") — oto dwie opozycje „rzeczywistego":

Zimne znaki Platona, jego eteryczne urojone cienie, bogowie rzeczy, i nauka, jak nie żyć, ale śnić o życiu, i prawo metempsychozy, i słodki, podobny do snu jaśnie pana dziedzica, pełen pańszczyźnianych dziewuch Briullowa, pozagrobowy świat Mahometa, dalibóg, brak tu tylko epoletów i cybuszka, cóż to za tak i nie! (...) Tam jeszcze trochę, a z człowieka pozostanie sama liczba, tu jeszcze troszkę, i — „ile za noc? Smutek, nuda, duszko moja". Wiara tylko Ducha i wiara tylko Ciała (tł. A. Pomorski)[5].

[4] J. Tuwim: *Pegaz dęba*, Warszawa 1950, s. 297; por. także: R. Ingarden, *Graniczny wypadek dzieła literackiego*, w: *Szkice z filozofii literatury*, t. I, Łódź 1947, s. 87-94; H. Pustkowski: *Próba gatunkowego określenia mirohładów — słopienni*, w zbiorze *Rzecz poetycka. Środowisko*, Łódź 1975, s. 224 i nn. W rozważaniach Tuwima o naturze „mirohładów", literacką tradycję głosolalii ilustruje również — wcześniej przez nas przytoczone — imię Ilajali z *Głodu* Hamsuna. Podobnie imię to interpretował Kruczonych; por. A. Kruczonych: *Diekłaracija zaumnogo jazyka*, przedruk w zbiorze *Manifiesty i programmy russkich futuristow*, oprac. V. Markov, München 1967, s. 179-181.

[5] Utwory i manifesty Chlebnikowa dostępne są w wydaniu zbiorowym: W. Chlebnikow, *Sobranije sočinenij*, t. I-V, oprac. J. Tynianow, N. Stiepanow, Leningrad 1928-1933. Cytowane przez nas przekłady i spolszczenia wg: W. Chlebnikow, *Wlamanie do wszechświata. Poezja i proza*, wybór i tł. A. Kamieńska, J. Śpiewak, Kraków 1972; W. Chlebnikow, *Poezje wybrane*, wybór i tł. A. Pomorski, Warszawa 1982; „Literatura na świecie" 1984, nr 2 (tzw. „chlebnikowowski").

Tablice losu (Doski sud'by), nowa wersja „tablicy przeciwieństw" Pitagorasa, zawierają wyliczenia przeciwnokierunkowych pasm czasu i obrazy spiralnie ukształtowanych osi bytu. Dopiero — twierdzi Chlebnikow — to, co zderzone ze swoim przeciwieństwem, z „odwrotnym duchem", może odwzorowywać prawdę. Repertuar chwytów stylistycznych w znacznej mierze opiera się na różnorodnych wcieleniach dialogu, opozycji, sprzeczności[6].

Tak by się mogło wydawać: opozycja „życia i wzrostu" i „stagnacji i śmierci" (ujęta cyfrowo jako sprzeczność 2 i 3, parzystego i nieparzystego, a dźwiękowo jako dialogiczność spółgłosek D i T, „dwa" i „tri") w *Tablicach losu*, dialog dwu rosyjskich odcieni semazjologicznych spalatalizowanego i niespalatalizowanego fonemu L-Ł w *Słowie o El*, budowane na wewnętrznych opozycjach konstrukcje zdań i fabuł *Rusi zielonej w miesiącu Aju*, *Zaglady Atlantydy*, *Zangezi*, *Wojny w pulapce na myszy* czy *Poety*. Tak by się mogło wydawać — i jest tak istotnie — z dwoma zastrzeżeniami. Chlebnikow — to zastrzeżenie pierwsze — używa przeciwieństw jako środka wyrazu, nie zaś jako argumentu na rzecz świadomości dogmatycznej manichejskiej lub dialektycznej. W *Słowie jako takim*, manifeście podpisanym z Kruczonychem w 1913 roku, zastrzega:

Pytają nas o ideał, o patos? — Ani chuligaństwo, ani bohaterstwo, ani fanatyk, ani mnich — wszelkie talmudy są tak samo zgubne dla twórcy, a pozostaje z nim tylko zawsze słowo jako takie (tł. J. Śpiewak).

Opozycje — jako znamiona żywego dziania się bytu i wyrazy odbijających to dzianie się napięć słowa — uczestniczą w utwierdzaniu się świadomości dążącej, twórczej, założonej na wartości czyli na „rzeczywistym", a nie na dogmacie lub talmudzie czyli „urealniającej" lub „idealizującej" opinii. Poeta — to zastrzeżenie drugie — nie upędza się za wciąż nowymi pojęciowymi, słownikowymi, cyfrowymi czy dźwiękowymi przeciwieństwami, lecz poszukuje takiej osi czasu, takiego środka świata, w którym odsłoniłaby się zasada pojednania, to jest: prawo (co najmniej) remisu przeciwieństw.

Łączenie przeciwieństw — remis, synkretyzm, menippeja — owocuje u Chlebnikowa, owszem, nieoczekiwanymi ożenkami zwyczajowo obcych sobie czy wzajem odległych słów, wyrażeń, obrazów:

A ja wyswatałem w dziwnym stadle
krowę ze słowikiem,
krzesiwo i krzemień,
a czasem i noc i dzień,
byk i bóg.
(tł. A. Pomorski)

Jednak prawo remisu przeciwieństw, chociaż funduje atrakcyjne metafory i obrazy, nie odsłania środka świata, nie ustanawia osi czasu. Skutkuje w estetycznych tylko wymiarach poezji, na niewiele zdaje się w poszukiwaniu jej nowych wymiarów świadomościowych. Kompromituje w sposób szczególnie trafny wizję świata założoną tylko na „realnym" lub tylko na „idealnym", demaskuje „wiarę tylko Ducha i wiarę tylko Ciała" — lecz równocześnie, kompromitując i demaskując, nie otwiera języka poetyckiego na „rzeczywiste", nie jest więc wyrazem prawdziwego związku rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem. Ale — uwaga — to właśnie szczegółowe zrozumienie ról i granic remisujących się przeciwieństw daje posmak tajemnicy istnienia, przybliża ludzkiemu poznaniu środek świata i oś jego czasu. Wiedzie od zdania „wiara tylko Ducha i wiara tylko Ciała" do wyznania:

[6] Na ten temat por. szczególnie: B. Lönnqvist, *Karnawalowe przebrania*, tł. A. Pomorski, „Literatura na świecie" 1984, nr 2, s. 74-115.

Poznałem:
Niewyrażalność bożystości,
Niewyczerpalność polistości,
Nienasycenie ognistości,
Nierozproszenie wodnistości,
Nieuwiędnienie dziewiczości —
Poznałem.
(tł. A. Kamieńska)

Jedność, jednoczesność. Homeostaza

Prawo remisu przeciwieństw nie odsłania środka świata i nie ustanawia osi czasu. Co najwyżej: uwydatnia, poprzez niemożność ich osiągnięcia, miejsca „niewyrażalności, niewyczerpalności, nienasycenia, nierozproszenia, nieuwiędnienia" zainstalowane nie po stronie realności, „wiary tylko Ciała", i nie po stronie idealności, „wiary tylko Ducha", lecz rozlokowane w rzeczywistości, w „rzeczywistym". Nie remis więc, równość, lecz jedność, jednoczesność — prawo homeostazy a nie prawo remisu przeciwieństw — może osiągnąć prawdę językowego obrazu środka świata i osi czasu, czasoprzestrzeni rzeczy rzeczywistej i wolnego rozumu. Związek rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem zostaje u Chlebnikowa założony na prawie homeostazy, inaczej więc niż miało to miejsce w szeroko uznanym systemie Immanuela Kanta, gdzie zakładany był na prawie przeciwieństw, na zdolności umysłu do replikowania, do remisowania każdej formy istnienia. *Rozmowa dwóch osób*, poemat prozą czy raczej powiastka filozoficzna w dialogach — rozpoczynająca się od słów *Kant, który chciał określić granice ludzkiego rozumu, określił granice niemieckiego rozumu. Roztargnienie uczonego* — przeciwstawia porządkowi spekulacji myślowej, poznaniu logistycznemu, pozarozumową mądrość i intuicję przyrody. Logistyka bowiem zdolna jest posługiwać się tylko prawem remisu i pozostaje bezradna wobec prawa homeostazy, fundamentu przyrody i konstytucji uwolnionej z opozycji do „realnego" i uwolnionej z opozycji do „idealnego" rzeczywistości. W *Liczbach* napotykamy formułę, w której prawo homeostazy podniesione zostaje jako prawdolubne i życiodajne:

Moje teraz rzeczokształtnie rozwarły się źrenice,
Aby zrozumieć, czym będzie Ja, kiedy podzielna jego —
jest jednością.
(tł. J. Śpiewak)

— zdanie, które jest jednym z najwyrazistszych w liryce dwudziestowiecza obrazów świadomości dążącej, to jest świadomości zdobywającej tożsamość poprzez odkrycie związku rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem: *zrozumieć, czym będzie Ja, kiedy podzielna jego — jest jednością.*

Ale poeta, który jak dawny astrolog czy mag prędzej aniżeli hołdujący „mądrym" wątpliwościom i „nieuniknionym" sprzecznościom nowoczesny myśliciel usiłuje odkryć prawo samostanowienia się ludzkiego Ja oraz otaczającej ludzkie Ja rzeczywistości, musi podchodzić do kwestii od strony tworzywa, języka. Jeżeli — inaczej — wiedza o świecie i świadomość człowieczej podmiotowości nie potwierdzają się w tworzywie (jeżeli tworzywo „nie zna" adekwatnych instancji), jeśli podzielna przedstawiającego i przedstawianego nie jest jednością, głos ma świadomość fałszywa. Wykryć prawo jednoczesności różnorodności w języku, zrozumieć, czym będzie słowo, kiedy podzielna jego jest jednością: oto zadanie.

Zadanie to — ustanowienie homeostazy słowa, pobudzenie jedności, jednoczesności jego wewnętrznych hierarchii — nie może polegać na

wyborze pomiędzy pierwotnym rytmem a sensem słowa, między czystym dźwiekiem a czystym rozumem, gdyż wybór taki prowadziłby do sprasowania, a nie do otwarcia wewnętrznych hierarchii słowa na siebie. Raz tylko czysty rozum, raz tylko czysty dźwięk — i od tej pokusy od razu ruch umysłu tylko wstecz, poprzez prawo remisu przeciwieństw wstecz do „wiary tylko Ducha i wiary tylko Ciała", wstecz do jednostronności Platona albo wstecz do jednostronności Mahometa, obojętnie.

Ustanowienie słowa, którego *podzielna jest jednością*, wyobrażam sobie jako możliwe tylko drogą przemieszczeń rytmu i rozumu wobec rzeczywistości, a nie wobec siebie nawzajem; innymi jeszcze słowy: tylko drogą przetwarzania się czystego rytmu w rzecz rzeczywistą a czystego rozumu w rozum wolny. Wewnętrzne napięcie między proporcją dźwięku a proporcją rozumu w słowie, już to przewaga rytmu i już to przewaga sensu, a wszystko w immanencji, w „wewnętrzności" słowa — oto i zjawiska samoswojej przyrody słowa, aby tak rzecz ująć: nieodrodne cechy materii po prostu, żywe przygody tworzywa. Chlebnikow w *O poezji współczesnej* (1920):

Słowo żyje podwójnym życiem. (...)
To rozum mówi dźwiękowi „wedle rozkazu", to znów czysty dźwięk — czystemu rozumowi.
Ta walka światów, walka dwóch władz, dziejąca się w słowie bez ustanku, daje językowi podwójny żywot: dwa kręgi wirujących gwiazd. (tł. J. Śpiewak).

Walka dwóch władz, podwójne życie, *albo kraj promienistego rozumu albo kraj promienistego dźwięku*, współkształtują „wewnętrzność" słowa. I podlegają prawu remisu przeciwieństw. Prawo jednoczesności różnorodności bowiem — jeżeli chce w słowie zapośredniczać rzecz rzeczywistą z wolnym rozumem — stanowi się na wyzwolonej w słowie transcendencji, na otwartej czy udostępnionej w wewnętrznych obszarach słowa zewnętrzności.

O poezji współczesnej i *Nasza postawa*, napisane w roku 1920, to manifesty teoretyczne poświęcone zupełnie różnym kwestiom. Za pierwszym razem, gdy Chlebnikow pisze o *dwu kręgach wirujących gwiazd*, ma na myśli pełen niespodzianek i przygód wewnętrzny kosmos słowa. *Nasza postawa* zawiera teorię słowa transcendentnego, ustala związki dwu innych *kręgów wirujących gwiazd*, mianowicie kręgu słowa, znaku z kręgiem rzeczy, znaczenia. Tam mowa o bezustannej walce władzy czystego rozumu z władzą czystego rytmu, tu — o zapośredniczeniu w słowie rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem. Tam prawo remisu, napięcie przeciwieństw — tu prawo homeostazy, jedność, jednoczesność różnorodności, ziarnistej struktury „rzeczywistego":

(...) *w trakcie mówienia i pisania maleńkie słowo słońce w umownym świecie ludzkiej mowy zastępuje wspaniałą potężną gwiazdę. Zamieniona w zabawkę słowa, potężna, spokojnie świecąca gwiazda chętnie przystaje na dopełniacz i biernik, przypadki przykładane do słowa — zastępcy jego w języku. Ale równość ta jest umowna: jeśli prawdziwe słońce zniknie, a zostanie tylko słowo słońce, nie potrafi ono świecić na niebie i ogrzewać ziemi, ziemia zamarznie, obróci się w śnieżynkę na dłoni wszechświata.* (tł. J. Śpiewak)

Najpierw można było co najwyżej stwierdzić, że *mądrość języka wyprzedzała zawsze mądrość wiedzy*, a teraz trzeba już zrozumieć, że *język jest tak samo mądry jak przyroda*. Rzecz jasna: tak samo mądry jak przyroda nie jest każdy język, lecz dopiero język na nowo zdobywany, język in statu nascendi, język główny, ten, którego dopełniacz i biernik swobodnie przemieniają gwiazdę słoneczną, język w językach.

Lecz równość ta — jednoczesność mądrości przyrody i mądrości języka — jest umowna. Czytam raz jeszcze: *jeśli prawdziwe słońce zniknie, a zostanie tylko słowo słońce...* Mało prawdopodobne. Więc może: jeśli słowo słońce zniknie, a zostanie tylko prawdziwe słońce? Tak

przecież bywa coraz częściej, słowa umierają, zanika ich pierwotny rytm, rozpadają się bryły i teurgie, nasycające „rzeczywiste" miarami i wartościami, nadające widzialność światu. Słowa odrywają się od rzeczy, więdnie przyroda żywych znaczeń. Pośród bełkotu i wysuszonych źródeł mowy wzrasta współczesny Homo Alala, z trudem zaczynający rozumieć niewspółmierność „łysego języka", którym opisuje siebie i świat swoich doznań, z „rzeczywistym". Prawdziwe słońce nadal spokojnie świeci na niebie, słowo zamarza, obraca się w śnieżynkę na ustach człowieka.

Osadzić „rzeczywiste" w żywym dźwięku słowa, odkopać wysuszone źródła mowy, zrymować rozum z rytmem — powiada Chlebnikow w *Naszej postawie:*

Słowotwórstwo to wybuch językowego milczenia, głuchoniemych warstw języka. Zastępując w dawnym słowie jeden dźwięk innym, otwieramy od razu drogę z jednej doliny języka w drugą i jak drogowcy prowadzimy drogi komunikacji w krainie słów poprzez grzbiety językowego milczenia. „Łysy język" okrywa młodymi pędami swoje polany. (tł. J. Śpiewak).

Jeśli słowo słońce zniknie, a zostanie tylko prawdziwe słońce — trzeba będzie, aby w ogóle doświadczać „rzeczywistego" w widzialnych bryłach i wyzwolonych z idealności i realności teurgiach, powtórnie wyrazić spokój, potęgę i nieskończone światło gorącej gwiazdy jej rytmem, pierwotnym dźwiękiem wyrazu, który mozół jego dziejów znów kiedyś zrymuje z rozumem. Jeśli prawdziwe słońce zniknie, a zostanie tylko słowo słońce — wówczas jeszcze, wierzy autor *Doświadczenia przesadnego*, nadzieja istnienia polegać będzie na przygotowaniu w języku miejsc samoswojego, niezależnego, rzeczywistego życia, na poznaniu słów, słów-rzeczy, niezależnych już od niczego poza sobą, stanowiących sobą tylko to, co stanowią.

Oba te kataklizmy — wydarzenia w przyrodzie i wydarzenia w przyrodzie języka — są ostatecznym i skrajnie dramatycznym przejawem jedności, jednoczesności różnorodności. Są również ekstremalnym przypadkiem przemieszczeń rytmu i rozumu wobec rzeczywistości. Ale doświadczenie ich, choćby było to tylko doświadczenie w wyobraźni, pozwala przetworzyć rozum czysty, czysty mechanizm logistycznej spekulacji, w rozum wolny, doświadczający ograniczeń i wyboru. Obok, jednocześnie, czysty rytm przemiażdża się w rzecz rzeczywistą, przesuwając się wobec „rzeczywistego" tak, aby — jeśli słowo słońce zniknie — język trwał w formie pierwotnego rytmu, i tak, aby — jeśli prawdziwe słońce zniknie — świat trwał w słowach-bryłach i w słowach-teurgiach, w glosolalicznym „rzeczywistym".

W obu przypadkach — w przypadku słów, których podzielna jest jednością i w przypadku słów, w których wolny rozum zapośredniczył się w rzeczy rzeczywistej — wartość zasadniczą, poznawczą, ma najpierw dźwięk, a potem dopiero sens; najpierw rytm, potem rozum.

Język w językach. Glosolalia

... wartość zasadniczą, poznawczą, ma najpierw dźwięk, a potem dopiero sens, najpierw rytm, potem rozum — dlatego że w ujęciu, jakie tutaj staramy się przedstawić, rytm i dźwięk są lepiej transcendentne od transcendentnych zdolności rozumu. Założona na tym przekonaniu koncepcja języka pozarozumowego (*zaumu, zaumnogo jazyka*) powołuje się na nowe słowo, które nie tylko nazywa, ale przede wszystkim dąży ku rzeczy nazwanej. Jednoczesność różnorodności, odniesiona do żywej mowy i w szczęśliwych przypadkach zakładana na słowie, którego podzielna jest jednością, polegałaby na pobudzeniu jak gdyby transcendentnego napięcia pomiędzy dźwiękiem a przedmiotem nazwy czy też pomiędzy czystym rytmem a rzeczą rzeczywistą, tak, aby zapośredniczenia takie nie mogły być zagrożone interwencjami logistycznie spekulują-

cego rozumu. Z tych przyczyn wyjaśnienie Chlebnikowa, że język pozarozumowy znajduje się poza granicami rozumu, nie ma charakteru dosłownego. Owszem *zaum* rozwija się nie tylko poza, lecz i głównie przeciw rozumowi, ale: rozumowi spekulacyjnemu, logistycznemu, tak zresztą, aby czysty rozum obezwładnić, skompromitować, napiętnować.

W ten sposób — pisze Chlebnikow (w *Naszej postawie*) — *język pozarozumowy jest przyszłym językiem świata w zarodku. Tylko on potrafi zjednoczyć ludzi. Języki rozumowe rozdzielają.* Lecz nicestwiąc znaczenie rozumu czystego, jego mechaniki, język pozarozumowy stanowi ekspresję rozumu wolnego, otwartego na apercepcyjne uczestnictwo w jednorodności różnorodności, rozumu, którego wolność zakłada się na transcendentnym napięciu pomiędzy nim a zapośredniczającą się w nim rzeczą rzeczywistą. Z jednej bowiem strony *jeśliby wziąć połączenie dźwięków w dowolnym układzie, na przykład «bobeobi» albo «dyr bul szczeł» albo «mancz! mancz! czy breo zo» — to takie słowa nie należą do żadnego języka, ale jednocześnie coś wyrażają, coś nieuchwytnego a jednak istniejącego.* Z drugiej strony *to, że w zaklęciach i zamawianiach język pozarozumowy panuje i wypiera język rozumowy, dowodzi, iż ma on szczególną władzę nad świadomością, ma prawo istnienia na równi z językiem rozumowym. Można przecież sprowadzić język pozarozumowy na drogę rozumowego.* Nieuchwytne, ale konkretne istnienie — i władza (dającego się przecież sprowadzić na drogę rozumowego) języka pozarozumowego nad świadomością: istnienie i władza dźwięku, rytmu nad sensem, rozumem. Trzeba to widzieć — rozumowość (bo nie tylko rozumność!) pozarozumowego i samowystarczalność, pełnoznaczność dźwięku, rytmu — nie jako proces, wytwarzający w rezultacie wyższość dźwięku, rytmu nad sensem, rozumem, lecz tylko i wyłącznie jako stan, w którym dźwięk, rytm znajdują się konkretami, rzeczami rzeczywistymi. Trzeba to widzieć po prostu — o co wobec przyzwyczajeń naszego myślenia do rozumienia procesów a nie rozumienia stanów rzeczy rzeczywistych nie tak łatwo — jako taki typ znaczeniowości, w którym wyrazem i obrazem rzeczy prawdziwej są sens-dźwięk i rozum-rytm, naraz sens i dźwięk i naraz rozum i rytm. A więc, jak to w 1928 roku pisał Tynianow:

Cała istota jego (scil. Chlebnikowa) teorii polega na tym, że przeniósł on w poezji punkt ciężkości z problemów brzmienia na problemy sensu. Nie istnieje dla niego dźwięk, nie zabarwiony znaczeniem, nie istnieje odrębnie problem „metrum" i „tematu". „Instrumentacja", którą stosowano jako onomatopeję, stała się w jego rękach narzędziem zmiany sensu, ożywienia dawno zapomnianego pokrewieństwa słów bliskich i powstawania nowych związków między słowami dotąd sobie obcymi.[7]

W podpisanym przez Majakowskiego, Chlebnikowa, Kruczonycha i Burluka głośnym manifeście pt. *Policzek powszechnemu gustowi* (1912) futuryści rosyjscy pisali z emfatycznym zadęciem o *drżeniu Pierwszych Zórz Nowego Piękna Samowartościowego Słowa.* Ogólnik ten — piękno samowartościowego słowa — Chlebnikow ukonkretnił w sposób szczególny, stawiając znak równości pomiędzy dwiema swoimi wizjami człowieka: między wizją „budietlanina" (będzianina, przyszłościowca) a zawartą w poemacie *Batyj i* π wizją „dźwiękoludzi". „Słowo samowartościowe" stało się słowem o samodzielnej przyszłości i o samowyrażalnym, wyrażającym tylko to co wyraża, brzmieniu; dźwięk, rytm przestały być znakami, stały się pełnymi, pełnoletnimi znaczeniami, „słowami jako takimi", uczestniczącymi w stanowieniu się dźwiękomowy (*zwukorieczy*) i dźwiekozapisu (*zwukopisu*). Wiersz nie jest już tu cieniem, opisem czy komentarzem rzeczywistości, nie jest także naddaną organizacją słów i dźwięków. Jest rzeczą rzeczywistą, wyzwoloną z opozycji do idealności i wyzwoloną z opozycji do realności, odporną na talmudy i dogmaty. Jak to chciał Kruczonych, poezja nie miała już

[7] J. Tynianow: *Fakt literacki*, wybór E. Korpała-Kirszak, tł. różni, Warszawa 1978, s. 199.

więcej szukać słów prostych jak ryk, lecz po prostu ryku. Chlebnikow nie przetwarza, lecz tworzy, nie komentuje, lecz wie. Każdy jego wiersz jest w każdym szczególe prawdziwy, zresztą prawdziwe są także przypadki, niespodziane przygody tworzywa, jako że stanowią immanentną cechę żywej przyrody języka. Można się na przykład przekonać, że *Mądrość w sidłach. Ranek w lesie* jest rzeczą rzeczywistą w ten chociażby sposób, iż wypełniające utwór głosy ptaków: pięgży, zięby, poświerki, są ściśle autentyczne: nowoczesny *Atlas ptaków leśnych* Aleksandra Habera (z 1961 r.), podający głosy ptasie według zapisów megnetofonowych, nie jest w tym względzie kompetentniejszy od poety; gdy dzięcioł w poetyckim lesie Chlebnikowa woła „kiks-kju-kju-kj ik", dzięcioł w prawdziwym lesie Habera odpowiada mu „gjuk-gli-klju-klju-klju-krri-kiks-kiks-klju", a gdy chlebnikowowska zięba woła „jer-jer-szri-szri", zięba haberowska wtóruje jej swoim „jut-jut-jut-szetir". Podobnie rzeczywisty charakter ma *Trąba Gul-mully*, dokładna, zamknięta w wierszu realność z podróży po Persji. Czy również — inny przykład — naukowa dokładność etymologiczno-słowotwórczych wynalazków językowych poety. Wszystkie te i wiele innych jeszcze przykładów odkrywają przed nami zasadę wspólną całości stylu i poetyki Chlebnikowa, różną z modelami dotychczas znanymi liryce, z gatunkami spetryfikowanymi — i przede wszystkim: zasadę, która jest wykładnikiem świadomości dążącej, twórczej. Bowiem — jak to ujmuje Tynianow — poza poety wymaga zazwyczaj albo spojrzenia na rzeczy z góry w dół, jak w satyrze, albo z dołu do góry, jak w panegiryku, albo spojrzenia kompleksowego, jak w pieśni, albo spojrzenia umykającego w bok, spojrzenia „w ogóle" — podczas gdy *Chlebnikow patrzy na rzeczy jak na zjawiska — spojrzeniem uczonego wnikającego w proces ich powstawania i przemijania, z ich poziomu".*[8] A w związku z tą zasadą, z zasadą widzenia rzeczy z ich poziomu, Tynianow nazwał autora *Ładomira* „jedynym naszym poetą epickim XX wieku".

Język pozarozumowy, i poezja epicka? Mowa magiczna, kultowy język pogaństwa, mowa dziecka i mowa dzikusa, zaklęcia szamanów, język zielonoświątkowej modlitwy, język w językach, glosolalia — i epos? Tak właśnie, gdyż widzenie słowa z jego poziomu, z poziomu dźwięku-sensu i rytmu-rozumu, jest po prostu przeniesieniem fundamentalnej zasady gatunku epickiego — widzenia rzeczy z ich poziomu — na materię słowa, w głąb historii języka i w dziedzinę żywej ludzkiej mowy. Wokół każdego pojedynczego dźwięku wyrastają bukiety znaczeń, których podzielna jest jednością (np. taką jednością jest opozycja L-Ł w *Słowie o El*, taką jednością pośród dwustu swoich pochodnych jest wyraz „latać" w artykule pt. *Mały wzór nowotworów językowych*, taką jednością jest „CHA" i „EM" pośród swoich inwariantów semazjologicznych w *Panach i chłopach w alfabecie*, etc.). Jedność jako podzielna dźwięku i jego pochodnych znaczeniowo-fonetycznych ujęta jest w dwie przesłanki języka pozarozumowego: że *pierwsza spółgłoska zwykłego słowa rządzi całym słowem — rozkazuje pozostałym dźwiękom* oraz że *słowa, które rozpoczynają się na tę samą spółgłoskę, mają wspólne pojęcie i jak gdyby lecą z różnych stron w jeden punkt umysłu* (*Nasza postawa*).

Temu widzeniu słowa z jego poziomu towarzyszy — w drugim etapie rozwoju *zaumu* — widzenie rzeczy z ich poziomu. Po pierwsze, podzielna dźwięku podstawowego i otaczającego go bukietu znaczeń jest jednością. Ale także — po drugie — jednością jest podzielna słowa widzianego z jego poziomu i rzeczy widzianych z ich poziomu. Najprostsza, przezroczyście instruktażowa jest zwłaszcza wykładnia tej koncepcji w znakomitym *Bobeobi:*

Bobeobi śpiewały się wargi,
Weeomi śpiewały wzroki,

[8] Ibidem, s. 203.

Pieeo śpiewały się brwi,
Lieeej śpiewało się oblicze,
Gzi-gzi-zgeo śpiewał się łańcuch,
Tak na płótnie jakichś współmierności,
Poza przestrzenią zamieszkiwała twarz.

(tł. J. Śpiewak)

„Proporcja jedności, tożsamości". Liczba

Ustanawianie podzielnej, uzyskiwanie proporcji jedności, jednoczesności różnorodności, a także odkrywanie „jakichś współmierności" — jak w sposób szczególny pomiędzy rdzeniem a znaczeniem słowa, czy też jak w sposób główny między rzeczą rzeczywistą a wolnym rozumem — wskazuje dość już wyraziście, aby o tym nie powiedzieć, iż „rzeczywiste" — skoro opiera się na prawie jedności różnorodności — hierarchizuje się i rozwija poprzez proporcje. Pisze Chlebnikow:

Wiele osób się zgadza: to co się dzieje, jest jednością, nikt jednak przede mną nie wzniósł swego ołtarza ofiarnego przed ogniem myśli mówiącej, że skoro wszystko jest jednością, to w świecie pozostają wyłącznie liczby, jako że liczby właśnie nie są niczym innym, jak proporcją jedności, tożsamości, tym czym może się różniczkować jedność. Stając się kapłanem tej myśli pojąłem, że jest przejawem głupoty bezrozumnie sprowadzać jedność do materii albo do ducha, czynić kamieniem węgielnym budynku kamień albo śpiew.

(tł. A. Pomorski)

Nie na duchu i nie na materii, nie na „wierze tylko Ducha" i nie na „wierze tylko Ciała", lecz na liczbie, na „proporcji jedności, tożsamości" założone zostało chlebnikowowskie rozumienie słowa i chlebnikowowska wykładnia świadomości dążącej.

Ale ponadto — ponad prawo jedności, jednoczesności różnorodności w przyrodzie i przyrodzie słowa — na liczbie ustanowił także autor *Widm* swoje rozumienie losu historycznego ludzkości. *Matematyczne ujęcie historii. Gama przyszłościowca*, trzeci i ostatni zarazem rozdział *Naszej postawy*, mówi o tajemnicy liczby 317, określającej ilość lat pomiędzy dwoma uderzeniami struny dziejów. Historia zostaje wyjaśniona wzorem amplitudy, podobieństwa punktów. Wychodząc od tajemnicy liczby 317 można na przykład powiedzieć teraz, że *Kodeks Napoleona* został wydany 317×4 po *Kodeksie Justyniana* w 533 roku i że przed walką o panowanie na morzu Anglii i Niemiec w 1915 roku była wielka wojna Chin i Japonii za Kubiłaj-chana w roku 1281, czyli 317×2, a także, że przed wielkim przemieszczeniem ludów w 376 roku 317×11 było przesiedlenie się narodów hinduskich w 3111 roku p.n.e. Wychodząc od proporcji jedności, tożsamości — poprzez liczbę — wyjaśnić można tajemnice głębokiej historii i profecje przyszłego świata. Ale kto może powiedzieć, że nie zaczyna się w tym miejscu agresja logistycznie spekulującego rozumu, przeciw któremu obwarowane zostało słowo i „rzeczywiste", lecz nie obwarowane zostało jak widać przeszłe i przyszłe pasmo ludzkiego losu?

Jak to w *Pierwszym liście do Koryntian* głosi św. Paweł, dar proroctwa, następujący w kolejności zaraz po darze mówienia w językach, jest darem wyższym — i mocniej niebezpiecznym: *Jeżeli komuś wydaje się, że jest prorokiem albo że posiada duchowe dary, niech zrozumie, że to, co wam piszę, jest nakazem Pańskim. A gdyby ktoś tego nie uznał, sam nie będzie uznany* (14. 37-38).

Sergiusz Sterna-Wachowiak

JANUSZ MILANOWSKI

NOCNY KASZEL

— motto: ...podeszłam do niego i mówię — co pan tak się odkrył, no kto to widział... I tak jakoś, nie wiem czemu, chwyciłam go za puls, bo ręka tak zwisała, a tu nic, zimny... No to ja w krzyk — on już nie żył. Później miałam nockę i tak zasnęłam na tym biurku — wiesz, ciało było jeszcze w kostnicy, no nie — i wiesz co mi się śniło? Że on wstał, chwycił taki wózek do przewożenia trupów i tym wózkiem stukał w takie żelazne drzwi od kostnicy i wołał żebym go wypuściła...

(Ze snu pielęgniarki)

Przypatrywałem się jak wbija igłę w żyłę.

...i miała takie czerwone ręce z jakąś wysypką, krótkie palce i chyba obgryzione paznokcie. Natomiast biały fartuch wydał mi się substancjalnym odpowiednikiem błysków magnezji. Może ze względu na gorączkę, a może dlatego, iż dr Tulip powiedział — w kontekście deszczu, szpitalnej kawy i tych pochmurnych dni — że rzeczy i tak spowite są atmosferą słońca i powietrza. Chciał nas pocieszyć. Dni rzeczywiście były parszywe, nawet wrony z hałdy węgla gdzieś szlag trafił, nie mówiąc już o żarciu.

Niewykluczone, że paznokcie pielęgniarki obgryzał notorycznie jakiś nałóg, pewno jeden z tych, co to zawsze na kacu tłoczą się w punktach krwiodawstwa. Co do nałogowca to mam pewne podejrzenia. Nie mogę sprecyzować bliżej, ponieważ pielęgniarka mając dość mojego bezczelnego wzroku, powiedziała słabym głosem.

— Ja już mam te ręce...

— Poparzyła je czymś pani?

Odparła niechętnie, że od penicyliny, co dało mi do myślenia, bo na ręce jeszcze plasterek...

— Tulip widział? — Zaczerwieniła się. Więc nie tylko paznokcie!?

— ...potem zaciągnął mnie taką wstawioną do swojej pracowni...

— No tak...

— ...i tam pobrał wycinek skóry, o tu gdzie mam plaster, mówił, że tą wysypką to się mogę przysłużyć dla dobra nauki, bo dostarczyłam pożywki dla jakichś tam bakterii, a potem...

— Nie! W prosektorium!?

— Już nie chodzi o to, ludzka rzecz, a ja byłam pijana, tylko rodzina... łażę z tym plastrem jak głupia, na oddziale plotkują, bo jak któraś coś takiego nosi, to wiadomo, że ją Tulip „wypreparował".

Pęcherzyk powietrza zatrzymał tłoczek strzykawki tuż przed końcem,

ratując się tym samym przed błądzeniem w przesmykach krwiobiegu. Ale nie dlatego ostatnie zdanie wymówiła prawie z płaczem, wtulając czule wacik w miejsce po igle.

— Proszę przytrzymać sobie.

Spojrzała jeszcze pytająco. — Nie, nie, nikomu nie powiem, dziękuję za ukłucie siostro. — Hy, hy, polecam się na przyszłość. — Dobra, dobra, skorpionku.

...później jak zwykle obnosiłem korytarzem ciągle bolący pośladek. Nogę miałem sztywną, jakby trwale porażoną katarynkowym tangiem. Nie mogąc chodzić po swojemu, myślałem ponuro — oto moja noga. Dobrze, że oddech był już w porządku. Ale i tak bałem się naglej dekompresji, przewiewu, który rozpyli mnie na atomy. Co prawda ciągle kłuło w piersiach — nie przeszkadzało to jednak oddychać jak wszyscy diabli. Nie wiem czy jeszcze kiedykolwiek zabiorę moją nogę na bal. Skląłem ową siarczyście w dobrym furmańskim stylu, ale i tak ból rezonował sobie tylko wiadomą falę. To „wszystko" jest cholerna emalia, dająca mniejszy lub większy blik, w zależności od tego co pokrywa: klozet, narzędzie chirurgiczne czy też człowieka.

Za oknem bez przerwy padał deszcz.

Na pewno byłoby mi lepiej przy kubku mocnej herbaty, gdybym wdychał jej aromat.

Zawarty w szpitalnym powietrzu lizol mógł w każdej chwili skroplić się w postaci radioaktywnego opadu.

Może to nawet dobrze z tym ciągłym deszczem...

Przytulam nos do szyby. — Drzewa sprawiały wrażenie scenicznych atrap, chociaż równie dobrze mogły to być zużyte latarnie gazowe, bo tylko takie znalazłyby lamus w szpitalnym parku. Jestem przekonany, że to miejsce jak żadne inne w tym mieście, nadaje się na rupieciarnię zużytych rekwizytów teatralnych. Każdy powiew wiatru uwalniałby maski otulone zwojami draperii. — Porzucona pod płotem kabina rozklekotanej ciężarówki bardzo pasowała do moich myśli.

Do płotu zbliża się zakonnica.

Na końcu korytarza ktoś krzyczy — A to mnie gryzie w to szyte, a wiesz jak boli w to szyte!

Zakonnica rozgląda się niezdecydowana.

— Siostro, szok po penicylinie, relanium i hydro dożylnie — woła Tulip.

Zakonnica przechodzi przez płot.

— ...i spytać czy nie jest alkoholikiem.

Sam jesteś alkoholikiem, pomyślałem w momencie, kiedy habit błękitnej cnoty z niejakim zdziwieniem przyglądał się swym dłoniom. Portier wysmarował płot towotem, aby ludzie sobie drogi nie skracali. Nie wiedziała o tym i teraz stoi jakby ją jakiś święty potraktował jednoznacznie — tak mówią faceci na sali przekrzykując jeden drugiego. — Zakonnica rusza przed siebie... Niechybnie Daimonion mnie opuszcza. Nie będę więc przyjmował pokarmów — w dupie mam te rozwodnione zupki mleczne — a co, moja choroba i niech się odpieprzą!

... Tyle rzeczy nakładało się na siebie, a ręce ciągle tkwiły obwisłe w kieszeniach szlafroka. Miałem wrażenie jakby cały dzień stworzony był na potrzebę gestu, który za nieokreślonymi kulisami straci moc swej

kreacji. I zmęczony Pierrot długo będzie siedział przed lustrem, aż w końcu ocknie się i zacznie ścierać — włókno po włóknie — biały puder. Pociśnie jeszcze jakiś pryszcz na gębie w nadziei, że wyskoczy perła... A gdyby w parku szpitalnym mieściło się cmentarzysko starych samochodów? Nawet taka biocenoza musi utrzymywać stały poziom. Służyłaby temu wielka maszyna, codziennie z tym samym stukotem prasująca zardzewiałe karoserie. Od czasu do czasu przychodziłby facet w białym prochowcu i wyglancowanych butach — popatrzyłby, wypalił peta, splunął... Także od czasu do czasu samochód-holownik dostarczałby nowe wraki, co pozwalałoby maszynie kontynuować nieprzerwanie zbrodniczą demiurgię, a nad wrakowiskiem krążyłyby dwa sępy otumanione jej indyferentyzmem, lekceważąc nawet trupa powieszonego na drzewku czereśni w roli straszaka na wróble. Tulip wścieka się o to. Tak więc ogrodnik nie będzie mógł jak zwykle przepić swojej premii za pielęgnowanie kwiatów w kostnicy. A wszystko przez palacza. W zeszłym tygodniu przyszedł na oddział w stanie wskazującym, a jako że promil był niedostateczny, więc zaczął od pacjentów zbierać po dwie dychy na przylot komety Halleya. Niczym stary manichejczyk groził przy tym armagedonem. Na oddziale był akurat ogrodnik. Palacz zaczął go prowokować, na co ten, że znalazł sposób. Założyli się o pół litra, że szpak nie ruszy więcej czereśni. Dlatego ogrodnik świsnął Tulipowi dopiero co obciągnięty ze skóry preparat i zawiesił na drzewku, mówiąc że pierwszy szron tak pięknie skrystalizuje obumarłe tkanki, iż trup będzie wyglądał jak żywa mumia Sokratesa któregoś. Znaczy chodziło mu o władcę Egiptu — nie greckiego filozofa. Chorzy zgodzili się z nim, takie coś budzi w ptakach dużą grozę. W ludziach oczywiście nie, bo i dlaczego? Pomysł przypadł szczególnie do gustu dziadkowi z dwójki. Powiedział, że jak go astma zadusi, to nie chce do parku sztywnych, tylko na to drzewko, i będzie jak ten św. Franciszek, co to nie mając do kogo w Asyżu kazania wygłosić, poszedł na groby, panie, i gadał do krogulców, kruków i innych gadów — na trzeźwo panie.

Myślę o tym teraz, kiedy nie mogę zasnąć — kiepska sprawa nie móc spać w szpitalu. Z korytarza dobiega odgłos kaszlu, jakby jesień i dzikie gęsi nawoływały się do odlotu. — Na pewno płuca ludzi kryją w sobie kryptę wypełnioną toksycznym gazem, który utlenia się eksplodując w gardle. Dlatego goździki na szafkach więdną tak szybko. — Dziadek nosił szelki. Był tak drobny, że nie znaleziono odpowiednich dla małych spodni, nosił więc te przeklęte szelki, choć obcierały skórę na wystających łopatkach — nie zdejmował ich nawet na noc. Zawsze gdy szedł korytarzem, miałem wrażenie jakby obnażał jakiś błąd ukryty w jego perspektywie. Na pewno przeklinał ten gmach z całego serca, bo w nocy — jeśli można spać — śni się fantazję na temat chorób, a w dzień straszy. W piwnicy powinien być bar, gdzie piłoby się choćby od rana. Dziadek mógł tak myśleć, bo kiedyś znalazłszy w koszu butelkę po winie, które wypiłem z kolegą na odwiedzinach, podszedł do mnie i z błyskiem w oku zapytał:

— A wino lubisz?

— Lubię...

— A lubisz z liści?

— Z liści?

— No, z liści.
— Z jakich liści?
— Z takich co się dupa kiści, ha, ha!
— ...a z takich, lubię.
— Znalazłem butelkę w koszu.
— „Fortowe" po 180 złotych.
— Skąd wiesz?
— Bo to ja z kolegą.
Dziadek uśmiechnął się ciepło.
— Kurwa, wiedziałem że to ty, wiedziałem...
I odszedł zamyślony kiwając głową.

Była to nasza jedyna rozmowa. Zmarł w nocy w tych szelkach, nie budząc nikogo. W ogóle był bardzo cichy...

To było przyczyną mojego milczenia, które Tulip chciał rozładować, „apologizując rolę i znaczenie śmierci".

— Czy wiesz, że potomstwo pierwotniaka pantofelka osiągnęłoby po stu dniach rozwoju masę kuli ziemskiej, gdyby nie ten czynnik wybiórczy.

— No to co. Milszy mi jest pierwotniak pantofelek od ciebie, ty skurwysynie.

Dr Tulip chciał coś gwałtownie powiedzieć, ale pod nogi zaplątał mu się rudy szczur. — Zygfrydzie, miałeś dziś asystować — krzyknął doktor. — Chromolę twoją sekcję, od nowa uderzam w kanał. — I uciekł. Kanalia — wycedził Tulip — a wracając do... Ale nie wrócił. Przy samym „do" wypadła mu sztuczna szczęka z gęby. Wystarczyło, poniósł klęskę na całej linii. Pielęgniarka mówiła mi, że ta szczęka wypada często podczas sekcji i Tulip śliniąc się i klnąc wyciąga ją z otwartej klatki piersiowej. Prawdziwą stracił ze względu na swój temperament preparatora. Pewnego razu jakiś facet miał zejście, po prostu wszystko wskazywało na koniec. Tulip od razu wziął pacjenta na stół i dalej popisywać się erudycją przed jakąś grupą studentów. — Anatomii z konieczności uczymy się na zwłokach ze względu na rozległość materiału topograficznego do pamięciowego opanowania, tylko doniosły cel naukowy usprawiedliwia... Nie wiedział, że nagi materiał topograficzny słyszy cały wykład, bowiem doznał tylko śmierci klinicznej. Jeszcze chwilę temu sufitował, ale teraz — chcąc nie chcąc — wrócił do ciała, co widocznie było przyczyną rozgoryczenia. Nawet zdanie Tulipa kładące nacisk na zachowanie naturalnych stosunków między narządami w trakcie ćwiczeń niczego nie zmieniło. Leżał z zamkniętymi oczyma i słuchał.

— Preparować należy przejrzyście, ćwiczenie zaczynamy od oglądania — inspectio, następnie obmacywania — palpatio, niech się pani nie czerwieni do cholery, potem przeprowadzamy cięcie skóry i przystępujemy do preparowania właściwego, czyli dissectio...

Facetowi podobała się ta zaczerwieniona studentka. Zrobił do niej oko. Dziewczyną zachwiało. — Znowu to samo — burknął Tulip i już chciał przejść do dissectio, gdy nagle facet uważany za trupa dał doktorowi w mordę, a następnie w ostatniej chwili podtrzymał lecącą z nóg dziewczynę. Na stół — wycharczał Tulip złamaną szczęką. Ale w tym momencie oboje mieli go już gdzieś. Facet, zauroczony dziewczyną,

nie dbając nawet o własną nagość, wyniósł ją z prosektorium. W dwa dni później odbył się ich ślub, a Tulipowi na pamiątkę pechowego ćwiczenia wypada sztuczna szczęka w chwilach zdenerwowania. Patrząc wtedy na niego, ma się wrażenie, że rozkwitnie mu na ustach — niczym topielcowi — grzybek pleśni, pękający jak balonik gumy do żucia ku radości osmarkanej dziewczynki. Ponoć od tamtego wydarzenia Tulip zamknął się w sobie i preparuje na pijaku.

Szpital...

Czy potrzebny był cały dzień milczenia, aby nauczyć się dostrzegać brak czarnych wron i rozklekotaną ciężarówkę?

Dopiero słuchając pod kroplówką tego kaszlu w nocy, zrozumiałem...

Do żył podłączono mi, za pomocą igły, płynną klepsydrę i każde jej bezgłośne tik-tak zmieszane z krwią nanosi się na wykres KARTY GORĄCZKOWEJ CHOREGO.

...był kiedyś taki słoneczny dzień i pusta ulica — jak niekończące się molo, z końca którego zbliża się sylwetka dziewczyny. Już wiem, że dziewczyna ubrana jest w białą sukienkę i widzę wiatr rozwiewający jej włosy. Słońce bardzo świeciło w oczy. — Kiedy dziewczyna była już za moimi plecami na tyle, abym mógł ją objąć jednym spojrzeniem, odwróciłem się — powiał wiatr i biała sukienka przylgnęła falą do takich białych majteczek, ujawniając ich ukryte istnienie. Bielszy odcień bieli — pomyślałem wtedy — albo jakiś rodzaj multiplikacji przestrzeni, bez lustra. Dziewczyna odwróciła się również... Wieczorem tamtego dnia, zmęczony długim chodzeniem bez celu i pływaniem, piłem wino w ogrodzie i spałem zdrowo i lekko. Teraz zrozumiałem, że wszystkie dziewczęta noszące białe sukienki, które pod wpływem wiatru wywołują akwarelowe zjawiska, stają się z czasem starymi kobietami zdanymi na łaskę elektrycznych dzwonków. Opalenizna znika z nóg, pozostają żylaki, jakaś białawość i żyłki naczyń pod skórą. — Kobieta, która minęła mnie dzisiaj na korytarzu, była wysoka i szczupła. Patrzyła łagodnie i przez to jej długi szlafrok sprawiał wrażenie postaci z cerkiewnego fresku, ożywionej błyskami świec. Szła bardzo niepewnie, widocznie musiała długo leżeć. Pielęgniarka radziła jej uważać, na co ona, że jak upadnie, to ten młody pan ją podniesie — Ja teraz naprawdę jestem bardzo lekka. Nic nie odpowiedziałem. Wydawało mi się, że po tych słowach „naprawdę" upadnie...

UWAGA — — —
GDY CHWILA OSTATNIA NADEJDZIE DAJE SIĘ KONAJĄCEMU KRZYŻYK I GROMNICĘ DO RĘKI I POWTARZAĆ NALEŻY CIĄGLE — JEZUS — MARIA — JÓZEF — KTÓRE TO MÓWIENIE NIE MA BYĆ WRZASKLIWE BO UMIERAJĄCY MA W GODZINĘ SKONANIA DOBRY SŁUCH — tak nauczają ojcowie święci...

...już wiem dlaczego Vincent malował także puste krzesła.

— Aaaa, muszę iść do dentysty, bo ta dziura w zębie nie daje mi spokoju, a jak mi zęby wylecą to sobie innego znajdziesz.

Mówił kiedyś pewien mężczyzna z rana po przebudzeniu.

— To sobie wstawisz i jeszcze jakąś znajdziesz, jak ja nogi wyciągnę. Odpowiedziała...

Oboje śmieli się, a ja jakbym dostał nagle zaproszenie do koła

wędkarskiego na coroczny konkurs podlodowy. To oczywiście kamuflaż. Wiadomo skądinąd, że miejskie gremium wędkarskie urządza bale samobójców — nie rozumiem jak godzą działalność filantropijną z częstymi połowami, a może lód na rzece przyprawia starszych panów o nastroje dekadenckie? Swego czasu sam upijałem się z powodu dziewczyny. Robiłem to w ukryciu, ponieważ w naszym mieście, ku przestrodze zakochanych rozwieszono lampy z napisem PROMIENIOWANIE SZKODLIWE DLA OCZU I SKÓRY! Jak już nie mogłem utrzymać się na nogach, to szedłem spać do kina, wykupując bilet na dwa seanse. Tego po prostu nie udało się upchnąć komuś na zasadzie złamanej obietnicy. Zamach też diabli wzięli — myślał sobie pewnego wiosennego wieczoru jakiś młody człowiek. Ręce pachniały mu tytoniem, palił już rano na czczo, nie bardzo sobie zdając sprawę z tego co robi, na dodatek zaczął gadać sam do siebie — cholera, trzeba uważać na pewien rodzaj troglodytów, jest to bardzo ważne teraz, wiadomo jak trudny jest proces pionizacji kręgosłupa, dźwigającego odrapany pysk z chodnika, najważniejsze przesuwać delikatnie, pamiętając o skutkach upadku meteorytu tunguskiego — drzewa powaliło na przestrzeni wielu kilometrów, a chłopa stojącego przed swą chatą pierdolnęła potężna fala światła i ciepła, że już nie wspomnę o ekscesach sejsmografów całego świata — wiadomo, gwiazda produkująca ilość energii przekraczającą zdolność jej wypromieniowania, musi eksplodować — jest to wyłącznie jej sprawa i nie trzeba zaraz skakać z okna, biorąc płatki śniegu za spopielone okruchy astralnego ciała, o tym powinieneś pamiętać budząc się z rana w zimnym łóżku — albo jak cię mają skopać w ciemnej ulicy — a drzwi od wszystkich pokoi są dziwnie otwarte, mieszkanie zmienia się w niebotyczny korytarz, a głos w radiu śpiewa oczywiście o miłości. Trzeba pamiętać, bo jeśli prasowy korektor zaśnie, to w eter pójdzie błędna informacja o prognozie pogody w dniu święta zmarłych i wszyscy przeczytają, że będzie padał deszcz... Jaka brama nas wtedy przyjmie? A jeśli te świnie spalą na stosie wszystkie twoje fotografie... — Na szczęście w odwodzie była taksówka.

— Zawiezie mnie pan na moją ulicę?

— A pieniądze są?

— Nie ma, przepiłem, więcej grzechów nie pamiętam.

— Ksiądz się modli za pieniądze, a ja mam... zresztą siadaj pan.

— Rozumiem, benzyna też kosztuje. — Odpowiedziałem na słuszną skargę nocnego kierowcy.

...teraz nie ma ostatniej taksówki.

Jest tylko łóżko jak nieosłonięta kloszem żarówka i prosto z korytarza świeci w oczy napis — WYJŚCIE EWAKUACYJNE. — Może w dyżurce coś mi dadzą na spanie...

— Da mi pani procha?

— Znowu... Taki młody i nie może zasnąć, na dziewuchy niech idzie.

— A co, jak jest chłop, niech korzysta, póki leży w szpitalu, jak ten, no wie pani, mówił, że tą z góry to dymał jak w akordeon, ale ja nie wierzę dziadowi, bo kobita po wylewie była. — Wtrąciła gruba salowa.

— Możemy ukłuć chłopaka jak nie może spać — powiedziała pielęgniarka otwierając oszkloną szafę — proszę.

Podziękowałem głównie za propozycję „ukłucia" — kurwy wy stare, czy wy wiecie co to jest... no powiedzmy gdzie wieloryb ma cycki skoro jest ssakiem.

...Obudziło mnie radio sąsiada.

— Wyłącz pan to, proszę pana bardzo.

— Znowu pół nocy żeś przegadał do siebie, wykończysz się chłopie zamiast odpocząć.

— Eee tam, panie młody, po co się tak denerwować i tak wyjdziemy z tego, z tego cholernego szpitala.

Na szafce stała zimna zupa mleczna.

Zaczął się kolejny dzień kaszlu i jak zwykle przespałem śniadanie.

Już w tym momencie zacząłem myśleć o takim okrągłym stole w moim pokoju, na którym obok szklanki mocnej herbaty leży otwarta książka.

Pusty stół, chłodny, jasny pokój, herbata, książka, a ja w moim grubym swetrze.

Za oknem mokre od deszczu dachówki, zawsze tak samo odbijają każdą barwę nieba.

To chyba wystarczyłoby dzisiaj na przekór pochmurnemu dniu i gorzkiej kawie...

Janusz Milanowski

Marian Makarski *Miasto w przestrzeni I*, ol. pł., 1980

TED HUGHES

Prometeusz na skale

1

Głosem wymacał drogę. „Oto", powiedział,

„Powracam" i „Teraz
Wczuwam się w swoje ciało" i „Dziwnie obco —

Coś zmieniło się". I przerwał
Pośrodku ciemności, pośrodku drętwoty.
Wychylona w dal maska jego dziobu

Niedbale zwisała w świetle.
„Cóż się stało ze mną, co się zmieniło?"
Wyszeptał i legł strwożony —

Pozwalając swym żyłom ryzykować za siebie
Czując jak sparzone lodem płuca połykają olbrzymią klarowność
Pozwalając by pracowite piersi wzniosły go w powietrze

Niby orle skrzydła
i
„Czy ja jestem orłem?"

2

Prometeusz na skale

Odpoczywa
W obliczu faktu, który się dokonał.

Siny klin — przez pierś — do skały
Nie dopasowany modlitwą ani wyobraźnią — właśnie tak.

Jego oczy — policja bez mózgu.
Jego mózg — zwyczajny jak oko.

A jednak teraz Prometeusz triumfuje — jak orzeł

W rosnącej przestrzeni, czerwieniejącym świecie
Faktu

Który nie może być inny
i nie mógł być inny

I nigdy nie będzie inny.

W tej chwili, po raz pierwszy
odpoczywający
bezradny

Tytan czuje swoją siłę.

3

Prometeusz na skale

Trapiony przez siadające wokół paskudzące ptactwo
Zgiełkliwy eter ostrzonego wiatrem szczytu
Chmary co lgną do światła zaćmiewając słońce

Zakrzyknął krzykiem końca świata.
Wtedy jaskółka zwinęła chorągiewki piór i runęła w dół
I prysła świetlista bańka gołębicy,

Słowik i kukułka
Wpadły do wyścielanych furiackich cel lasów,
Gdzie szaleństwem iskrzyły się oczy dzięcioła,

Skowytem śmiechu napełniły obumarłe nory.
I stały się ptaki tym czym są do dziś,
Kiedy tak grzebią, nurkują, wyglądają świata który minął —

Światem świętych, szczęśliwych wyobrażeń, roztrzaskanych
Przez krzyk,
Który Prometeuszowi przyniósł ukojenie

Ale zbudził sępa.

4

Prometeusz na skale

Dostrzegł sępa wylatującego ze słońca,
Gdy ten wyłaniał się właśnie zza krawędzi świata.

Nie miał nic do roboty,
Kiedy sęp rozdziobywał go od piersi do krocza,
Zajął się więc odczytywaniem piór.

Czarne, zuchwałe i proste były te litery nagłówków.
Chcecie wiedzieć co mówiły?
Każda mówiła to samo:

„Dzisiaj jest nowy początek
Wyszarpywany z korzeniami,
Tak jak ja wyszarpuję wątrobę z twego ciała".

5

Prometeusz na skale

Śnił że rozsadziwszy bryłę słońca
Stał się nieśmiertelny. Podniósł mokrą od ziemi głowę,
Jak cielę tuż po narodzeniu. Świat mroźnego powietrza

Wstrząsnął kwiatami.

Niebo po wybuchu złuszczyło się
W migotliwy bezład — nity z główkami gwiazd,
Majestaty objawień o haczykowatych twarzach

Stopione wirem z powrotem skręciły się
Do klosza serca,
Który znów zamknął w sobie

Ciszę koników polnych.
Prometeusz uporał się z tajemnicą Boga,
Jak krowa pożerająca płodowe łożysko.

Lecz ponad ciemną ziemią przemknął
Bezdenny płacz dziecka, zawodzenie matki,
Przekleństwo ojca.

7

Prometeusz

Zatrzymany w połowie drogi do nieba,
Ciśnięty pomiędzy niebo a ziemię

Połknął to co ukradł.

Łańcuchy łaknęły. Były korzeniami
Wyrastającymi z zamarzniętej ziemi.
Wniknęły w głąb jego ciała
Indagując kości.

Słońce, ograbione i wściekłe,
Zasadziło sępa.

I kwitło sycąc się Tytanem
A ziemia kiełkowała fioletem krokusa.

On też rozkwitał
zdrętwiałą rozkoszą, zaprzepaszczoną wolnością,

Jękami słońca, westchnieniami ziemi —

Zbieranymi przez usychających ludzi.

10

Prometeusz na skale

Zaczął podziwiać sępa
Ten wiedział co robi

I robił to dalej
Pożerał nie tylko wątrobę Tytana
Radził też sobie z trawieniem swojej winy

I zawisł znów pod samym słońcem
Jak niebieska konstelacja wagi
Ofiarę życia

I cenę ofiary równoważąc
Bez drgnienia
Jakby jedno i drugie było niczym.

14

Prometeusz na skale

Widzi jak wiatr
Chłoszcze wszystko a wszystko chłoszcze wszystko
Światło chłoszcze wodę woda chłoszcze światło

A mężczyźni i kobiety smagani
Niewidzialnymi językami
Wpijają w ziemię paznokcie szarpią ją brną naprzód

Albo przyparci do niej kulą się pod biczem
Chłoszczą swoje zwierzęta i swoje maszyny
Żeby je wypchnąć spod batów

Unoszą twarze rozglądają się
Za swoim mistrzem i ciemiężycielem
Gdy upadają by skurczyć się w sobie

Są jak ścięte rośliny i ślepi
Już poza bólem i strachem
Nawet ślimaki są bite

Traszki też piszczą chcąc prześcignąć bicz
Tak jakby bycie było biczowaniem

Nawet ziemia podskakuje

Niby wielka niezgrabna zabawka

17

Nie ma Boga — tylko wicher dmie w kwiat.

Nie ma łańcuchów — tylko ścięgna, nerwy, kości.
I nie ma sępa — tylko płomień

Słowo
Odgryziony kęs słońca

Pogrzebany pod pępkiem, niewypowiedziany.
Życiodajna nieśmiertelna rana.

Jedyna, nuklearna sylaba, krwawiące milczenie.

18

Postacią pominiętą w tej ikonie

Nie jest księżycogłowa Io, ani giez,
Co pociął ją ponad wytrzymałość.
Nie jest nią sęp

Ze swoim słonecznym trawieniem.
Nie jest nią nawet Epimeteusz, bliźniaczy brat,
Który uciekł na końcu z zesłaną z niebios dziewczyną.

Nie jest nią nawet dziewczyna
Z podarunkiem puszki i jego samotną nadzieją.
Nie jest nią nawet Wszechwładna Obecność

Wszystkiego.
Sylwetką przeoczoną w tej bajce
Jest mikroskopijny przeciek jaszczurki,

Co słucha tuż przy uchu Prometeusza,
Co szepcze — gdy każdy wdech rozpruwa mu płuca,
Nawet gdy sęp zanurzył w nim głowę —

„Masz szczęście, wielkie szczęście, że jesteś człowiekiem!"

20

Prometeusz na skale

Zamyślił się nad sępem. Czy ten ptak to
Nienarodzony pół-on, jakieś płodowe łożysko
Hieny, jakaś grudka jego matki?

A może jego przeklęty ludzki balast —
Jego umieranie i jego śmierć, dzień w dzień wyszarpywane
Z jego nieśmiertelności?

Albo jego bóstwo palnika
Przebijające te potworne dziury
W jego ludzkich granicach?

Czy jest to jego prorocza przyjaciółka?
Kamiennooka znajomość losów,
Które kiedyś będą cierpieć ludzie na jego obraz i podobieństwo?

Czy jest to ta trzepocząca, wystrzępiona dziura —
Zrobiona z niczego brama
Jego przyjścia, przeciągiem wiejąca przez niego?

A może atomowe prawo —
Czy życie jest jego zbrodnią
Czy on jest ukaraną aberracją złoczyńcy?

Czy sęp to ogień skradziony przez niego?
Dawniej sierota, teraz przygarnięte kochane zwierzątko,
Co tylko w nim ma swój pokarm?

Albo sama ta nadprzyrodzona siła,
Którą kiedyś okradł,
Teraz kradnąca jego własne ciało?

A może światłość ziemi —
Czy Prometeusz jest tylko niewtajemniczonym dzieckiem
Masakrowanym w imię pojednania?

A może sęp to jego alter ego —
Próżnia o jego kształcie
Wysysająca w niebyt?

A może wbrew wszystkiemu Sojusznik
Przybywający znów by rozdziobać najmocniejsze
z jego więzów...

Wizja za wizją. Wizja za wizją. Kiedy sęp
Krążył

Krążył

21

Jego matka zasłania oczy.
Góra rozłupuje swoją słodycz.
Błękitna figa rozłupuje magmę.

I wydyma się krzyk.
A żylasty muł
Bulgocze sparzony.

Góra wydaje
Krew i znów krew.
Zachlapany wymieszany z gliną gazetowy papier

Z ewangeliami krokusów
Góra rozkwita
Błyszczącym człowiekiem.

I chmurny ptak rozrywając skorupę
Odbiera płód
Spadającego do góry żłóbka płomieni.

I wyzwala się Prometeusz
Chwieje się, staje prosto.
I balansuje. I stąpa

Po zakurzonej pawiej błonce podtrzymującej świat.

przełożył *Ireneusz Szkamruk*

TED HUGHES urodził się w roku 1930 w hrabstwie Yorkshire. Studiował w Cambridge. Początkowo literaturę angielską, z której po dwóch latach zrezygnował, rozczarowany sposobem w jaki ją wykładano, następnie wstąpił na wydział archeologii i antropologii, gdzie zetknął się z autorem *Złotej gałęzi*, Jamesem Frazerem. Nabyta tam fascynacja ogólnoświatową spuścizną mitologiczną i wierzeniami ludów pierwotnych wywarła olbrzymi wpływ na jego twórczość.

U schyłku lat 50 na brytyjskiej scenie poetyckiej dominowały dwa opozycyjne nurty: „The Movement" i „The Group". Pierwszy z nich obejmował dziewięciu poetów skupionych wokół antologii *New Lines* wydanej w 1956 roku przez Roberta Conquesta i Kingsleya Amisa, drugi natomiast zaprezentował się w *Group Anthology* w roku 1963.

Atmosfera twórczych polemik między tymi kierunkami, które zresztą szybko się rozpadły, zaowocowała pojawieniem się wielu młodych, odważnych twórców, wolnych od obciążeń ortodoksyjnej poezji akademickiej. Jednym z najwybitniejszych, jak się później okazało, był Ted Hughes, którego debiut *The Hawk in the Rain* (1957) wywołał liczne kontrowersje wśród krytyków. Jedni ganili go za apologię „wyuzdania i gwałtowności", inni podziwiali oryginalność tematyki oraz sprawność techniczną debiutanta.

Już w tym pierwszym tomiku widoczne są główne obsesje poetyckie Hughesa — zainteresowanie siłą we wszystkich jej przejawach, fascynacja pełnym przemocy i gwałtowności światem zwierząt, światem pierwotnym, którego rzeczywistość jest mniej możliwa do zakwestionowania niż rzeczywistość bezkształtnej cywilizacji. Jeśli do tego dodamy niezwykłą konkretność wizji uderzających z niesłychaną mocą w wyobraźnię odbiorcy i wyrażonych bogatym, choć lapidarnym językiem, a także brak jakiegokolwiek sentymentalizmu, to otrzymamy coś zupełnie nowego w porównaniu z emocjonalną poezją uprawianą przez Dylana Thomasa i jego naśladowców.

Do wydania tego tomiku przyczyniła się poślubiona rok wcześniej znana poetka amerykańska, Sylvia Plath. Ich krótkotrwałe, tragicznie zakończone małżeństwo było okresem wzmożonej aktywności twórczej Teda. W roku 1960 ukazuje się następny zbiorek jego wierszy pt. *Lupercal* kontynuujący nastrój i tematykę poprzedniego. W latach 1960-1962 powstaje większość wierszy, jakie złożą się na opublikowane w roku 1966 i 1967 tomy *Recklings* i *Wodwo*, jak również załączone do tego ostatniego: sztuka *The Wound* i opowiadania. BBC nadaje słuchowiska radiowe Hughesa (m.in. *The House of Aries, Difficulties of a Bridegroom, Dogs*) a „New Statesman" i „The Listener" regularnie drukują jego artykuły krytycznoliterackie. Hughes jest również autorem tekstów przeznaczonych dla dzieci.

W roku 1963 Sylvia popełniła samobójstwo poprzedzone długotrwałą depresją psychiczną. Ted na pewien czas wycofał się z czynnego życia poetyckiego, by następnie w ciągu dwóch lat wydać aż cztery pozycje: dwie wspomniane powyżej oraz *The Burning of the Brothel* i *Scapegoats and Rabies*. Zamieszczone w nich utwory wnoszą nową jakość do poezji Hughesa, którą dotychczas zbywano terminem „animal poetry". Bardzo poważnie rozszerzają jej zasięg tematyczny, świadczą również o uporczywym poszukiwaniu nowego stylu. Po kilkuletnim okresie eksperymentów formalnych z wierszami, których Ted nie ceni wysoko (nazywa je „notatkami"), jego poezja stopniowo zbliża się do metafizyki. Staje się poezją o wielkim rozmachu. Obok symboliki mitologicznej i chrześcijańskiej, możemy w niej odnaleźć bardzo charakterystyczne dla Hughesa motywy zaczerpnięte z prastarych legend ludów prymitywnych przytaczanych przez Frazera, Gravesa i Lévi-Straussa.

Jeden z mitów eskimoskich rozpoczyna się od słów: *Na początku istniał tylko kruk a cały świat był czarny, tak jak on*. Motyw kruka jako istoty pierwotnej, czasami potężniejszej od bogów występuje również w mitach wielu innych plemion i narodów. Hughes czyni go surrealistycznym, groteskowym bohaterem całej serii zbiorków, którą w roku 1970 otwiera *From the Life and Songs of the Crow*. Warto tu wspomnieć o współpracy poety z amerykańskim grafikiem i rzeźbiarzem, Leonardem Baskinem, zakończonej wspólnym wydaniem tomów *Season Songs* i *Cave Birds* ilustrowanych pełnymi ekspresji, antropoidalnymi portretami drapieżnych ptaków.

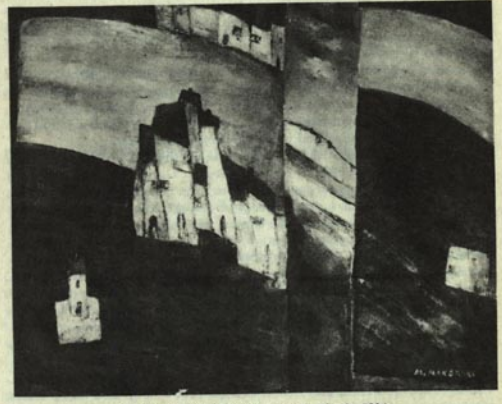
W roku 1967 na zlecenie Petera Brooka, wówczas dyrektora londyńskiego Teatru Narodowego, znanego skądinąd ze swych kontaktów z Grotowskim, Hughes dokonał adaptacji *Edypa* Lucjusza Anneusza Seneki. Cztery lata później obaj artyści wyjechali do Iranu, by wziąć udział w międzynarodowym festiwalu teatralnym. Pracowali tam nad sztuką, którą później zatytułowano *Orghast*. Ponieważ ekipa Brooka składała się z aktorów różnych narodowości, mówiących różnymi językami, postanowiono przeprowadzić eksperyment, w efekcie którego powstał zupełnie nowy język stworzony przez Hughesa na zasadzie amalgamacji elementów kilku języków starożytnych. Polegał on również w dużej mierze na improwizacji. U podłoża tego eksperymentu teatralnego leżała według słów samego poety, cytowanych przez Carol Bere w magazynie „The Literary Review", *próba uczynienia aktora narzędziem działania ducha, instrumentem, przez który przemawiają siły wywodzące się z samych źródeł. Kiedy ich przesłanie dociera do naszej świadomości, uzmysławiamy sobie całą kuriozalność egzystencji w tym wszechświecie. Zwierzęta wyrażają to w sposób czysty i nieskomplikowany — głosem, jednym wrzaskiem.*

Sztukę tę opartą na archetypie Prometeusza wystawiono zaledwie kilka razy, jednakże w trakcie jej tworzenia Hughes napisał cykl dwudziestu jeden wierszy pod tytułem

Prometheus On His Crag (Prometeusz na skale) wydany po raz pierwszy w roku 1973. Wersja poprawiona, którą wykorzystałem w pracy nad przekładem została natomiast załączona do zbiorku *Moortown* z roku 1979. Krakowskie Wydawnictwo Literackie opublikowało w 1975 r. dwujęzyczny tom *Wierszy wybranych* Teda Hughesa (w tłumaczeniu Teresy Truszkowskiej i Jana Rostworowskiego). Nie uwzględniono w nim cyklu wierszy pt. *Prometeusz na skale*.

Ted Hughes jest obecnie jednym z wiodących twórców poezji angielskojęzycznej. Dwa lata temu królowa nadała mu dożywotni tytuł honorowy „poet laureate", którym w przeszłości obdarzano tak wybitnych poetów, jak Ben Jonson, John Dryden, William Wordsworth czy Alfred Tennysen. Wytrawny krytyk A. Alvarez tak o nim pisze w prestiżowym „Observerze": *Hughesa możemy zaliczyć do garstki tych wybranych poetów współczesnych, których twórczość jest adekwatna do niszczycielskiej rzeczywistości naszych czasów*. Myślę, że w opinii tej nie ma przesady.

Ireneusz Szkamruk



Marian Makarski *Pejzaż potrójny*, ol. pł., 1984.

przekroje

JAN ZIELIŃSKI

NASZE KRZYWE ZWIERCIADŁA

Książka zbiorowa, która zawiera rzeczy tak marginalne (w dobrym znaczeniu), jak rozważania genologiczne o quasi-recenzjach czy analiza utworu, będącego parodią powieści produkcyjnej — uprawnia, a nawet zdaje się zachęcać do lektury kapryśnej, alinearnej, podejmującej jedne wątki, a inne, nieraz ważniejsze, pomijającej, słowem: zaprasza do swobodnej rozmowy.

Jan Błoński podjął trud uzupełnienia, dopełnienia słynnej wystawy przez „Polaków portret własny", zaczerpnięty nie z dzieł malarstwa, lecz z utworów literackich. Zastrzegając się, że przedstawia jedynie garść spostrzeżeń z lekturowych kaprysów, daje przecież jasno określony stereotyp narodu (*naród bez Quislinga, niesklonny do doktrynerstwa czy też... konsekwencji intelektualnej, unikający skrajnych rozwiązań politycznych, wysoko wartościujący solidarność, podatny charyzmatycznym przywódcom*), po czym rozwodzi się o tego stereotypu zaprzeczeniu, a mianowicie o trwałości „anarchicznych skłonności polskiego bohatera literackiego". Drugi to ostatnio, obok książki Rymkiewicza o wielkim księciu Konstantym, ważki głos na ten temat, jakże potrzebny w dobie stereotypowego potępienia w czambuł wszystkiego, co trąci anarchią.

Bogusław Wróblewski pyta o oblicze bohatera młodej prozy. Jego panoramiczny przegląd (dobrze osadzony w czasie dzięki podaniu dat urodzenia i debiutu autorów) pokazuje stadia procesów dezintegracyjnych bohatera wydziedziczonego, wyobcowanego, pozbawionego poglądów, budującego sobie papierowy, zastępczy świat. Rzecz ciekawa, z przeglądu tego wynika, że najdalej w procesie nijaczenia, nieokreślenia, antycharakterystyki bohatera idzie Janusz Anderman — autor, któremu czego jak czego, ale skrajności na ogół nie zarzucano. Wymowa artykułu Wróblewskiego nie jest jednak, jak można by wnosić z powyższego, pesymistyczna. Podkreślającemu artystyczny charakter „rewolucji" w prozie Berezie lubelski krytyk i publicysta przeciwstawia polityczną wymowę nowej prozy. Wymowę obecną w niej i istotną niejako mimo, żeby nie powiedzieć wbrew zamierzeniu i woli twórców.

Seweryna Wysłouch przypomina, że dwie techniki literackie wymieniane najczęściej jednym tchem — symultanizm i monolog wewnętrzny — nie są bynajmniej tym samym, przeciwnie, wychodzą z innych założeń i w innym prowadzą kierunku (symultanizm kontynuuje tradycje epickie i jest próbą stworzenia nowożytnego eposu, monolog wewnętrzny prowadzi natomiast do liryzacji i subiektywizacji prozy). Trudno wszakże zgodzić się ze zdaniem, iż technika symultaniczna „wkracza do naszej powieści w roku 1932". Na Zachodzie technika ta jest równie stara (jeśli chodzi o praktykę, nie teorię) co monolog wewnętrzny. Bodaj pierwszy jej przykład znaleźć można w powieści Hermana Banga *Stuk*, wydanej w tym samym roku, co *Wawrzyny już ścięto* Dujardina. W Polsce pierwsze realizacje dał (zestawiany nieraz przez ówczesną krytykę z Bangiem) Berent w *Próchnie* i w *Oziminie*.

Jerzy Jarzębski w bardzo obszernym studium charakteryzuje ewolucję powojennego realizmu w perspektywie, którą — nieco wyostrzając jego rozumowanie i sformułowania — nazwać by można ewolucją od fałszywego realizmu do rozmaitych realizmów fałszowanych. Fałszywy realizm to oczywiście socrealizm, dla którego od opisywania

świata ważniejszy był „proces uzgadniania empirii z teorią". Nic dziwnego, że skoro w tamtych latach tyle „w imię realizmu nakłamano", literatura polska weszła w okres odwilży z „kompleksem fałszu". Późniejsze meandry tej literatury ujmuje Jarzębski jako rozmaite warianty manipulacji pisarskiej. Słowo „realizm" ujęte jest tu najczęściej w cudzysłów. I tak Gombrowicz, wiedząc, że poprzez nieuniknione skądinąd formy „fałszujemy sobie doświadczenie", proponuje „konstrukcję równoważyć destrukcją, kreować i organizować świat na własną miarę". Hłasko miast obiektywnych faktów opiewa „marzenia wcielone w literacką sztampę". Mrożek „manipuluje przy okularach, przez które patrzymy". Itd., itd. A realizm pozostaje postulatem wychylonym w przyszłość, marzeniem krytyka o wielkiej syntezie...

Ewa Wiegandt podejmuje temat mitu Galicji w polskiej literaturze przed- i powojennej. Galicja rozumiana jest tu jako hasło wywoławcze łączenia przeciwieństw, takiej sytuacji kulturowej, w której z harmonijnego współżycia heterogenicznych składników wytwarza się nowa jakość. Mit ten ma wątek arkadyjski (*la belle époque*) i katastroficzny (*fin de siècle*). Artykuł jest próbą „pozytywnego" zracjonalizowania mitu, w wyraźnej opozycji do różnorakich ujęć publicystycznych, bądź to zarzucających pisarzom, że tworzą „temat zastępczy", bądź z innych powodów denigrujących mit Galicji — nasze okno na Europę.

Teresa Cieślikowska podejmuje temat niezwykle interesujący — choć, oczywiście, ubocznv — a mianowicie: fikcyjne recenzje i fikcyjne przedmowy. Temat osobiście mi bliski, jako że od paru lat regularnie w jednym z miesięczników literackich omawiam recenzje książek, których na ogół nie mam nie tylko czasu, ale i możliwości przeczytać. Czasem zastanawiam się, czy one w ogóle istnieją, czy nie zostały wymyślone przez recenzentów. Otóż Cieślikowska zajmuje się takimi fikcyjnymi tekstami, pióra Borgesa i Lema, precyzując ich status ontologiczny i przynależność gatunkową.

Maria Bujnicka ekshumuje międzywojenny romans popularny (ekshumuje dla historyków literatury, wśród abonentów bibliotek publicznych bowiem gatunek ten kwitnie tak samo, jak przed wojną). Przeanalizowany materiał pozwolił autorce na sformułowanie „dziesięciu przykazań" romansu popularnego, dziesięciu zasad kompozycyjnych tej „ładacznicy z zasadami".

Krystyna Jakowska zwięźle charakteryzuje odmiany w powieści lat trzydziestych. Z jej wywodu przytoczmy tu konkluzję (a ściślej część dotyczącą realizmu), ponieważ wspiera ona poniekąd tytułową metaforę tej recenzji: *W części dorobku powieściowego lat trzydziestych znajdujemy lustrzane odbicie «wielkiego» realizmu końca XIX wieku; w innej, wcale nie mniejszej i nie mniej ambitnej, dostrzegamy okruchy lustra: oczywiste fragmenty technik przed- i wczesnorealistycznych, przemieszane z różnego typu formalnymi nowościami.*

Ponadto Anna Nasalska pisze o prozie Tadeusza Konwickiego (szkoda, że nie wychodząc poza *Kalendarz i klepsydrę*, w powieściach późniejszych zaszły ciekawe zmiany, na przykład w kształtowaniu i lokalizacji pejzażu), Wojciech Tomasik interpretuje *Białe runo* Gomolickiego, Jolanta Ługowska zajmuje się prozą Nowaka, zaś Jerzy Speina — *motywacyjną funkcją paradoksu w polskiej powieści psychologicznej okresu międzywojennego*, konkretnie zaś u Nałkowskiej i Brezy.

Modele świata i człowieka nie dają — bo dać nie mogą — spójnego obrazu współczesnej polskiej prozy. Naprzeciw krzywych zwierciadeł powieści i opowiadań współautorzy tej książki postawili swoje wypukłe zwierciadła analiz i wkłęsłe — syntez. Czasem obraz się prostuje, czasem zniekształca do niepoznaki. Cała ta sytuacja wynika wszakże z uwarunkowań ogólniejszych; wiemy, jaką mamy literaturę, wiemy też, jaką mamy krytykę i historię współczesnej literatury. A przecież...

Jerzy Święch napisał we wstępie: *Tylko powieść dzięki swym możliwościom penetruje zjawiska i procesy, dla zbadania których warsztat historyka wciąż okazuje się niewystarczający, jego narzędzia — zbyt prymitywne, język — zbyt prostacki, sferę zachowań i reakcji międzyludzkich, delikatną tkankę społecznych przeczuć i nastrojów. O tym także mówią zawarte w niniejszej książce studia i szkice.* I tak jest. Nie przypadkiem w tytule książki mamy „świat" i „człowieka", a nie ma w nim „literatury" czy „modelów literackich". Redaktorowi tomu i jego autorom chodziło o powiedzenie czegoś istotnego o świecie, w którym żyjemy i o nas samych. Literatura została tu (trafnie) wybrana jako medium, bo — jak pisze Wróblewski — *te wszystkie książki, jeśli odczytać je łącznie, układają się w wielki portret współczesnej Polski, portret wierny i nie pozbawiony w zasadzie żadnego z istotnych elementów.*

Modele świata i człowieka. Pr. zb. pod red. Jerzego Święcha, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1984, str. 392, nakład 5000 egz.

ANTONI BEDNAREK

LUBLIN LITERACKI 1932-1982

Świadomość regionalnych odrębności literatury ma w Polsce dosyć długą tradycję. W okresie powojennym daje się zauważyć wiele prac próbujących w rozmaity sposób prezentować historię literatury regionalnej. Przeważają jednak opracowania faktograficzne, które w trosce o pełną dokumentację zbierają dane, ustalają szczegóły, rekonstruują biografie pisarzy, a także ich różnorodne koneksje z obszarami pozaliterackimi, z historią kultury regionu. Czasem pojawiają się prace typu interpretacyjnego, w skromnym zresztą zakresie, głównie jeśli idzie o twórczość poszczególnych pisarzy. Niekiedy też w chwili obecnej daje się zauważyć próby nowego typu przedstawień całościowego obrazu literatury regionu, refleksyjnie pogłębione, poszukujące jej specyfiki, charakterystycznych dla niej jakości. Wypracowanie nowego sposobu syntetyzowania to ważki problem współczesnej wiedzy o literaturze. Dotyczy to również badań nad literaturą regionalną, jeśli te nie chcą zatrzymać się na poziomie kulturalno-oświatowej i agitacyjnej dokumentacji. Bowiem — przypomnijmy tu przedwojenną rozprawę S. Skwarczyńskiej — *zaiste, cienka ścianka oddziela regionalizm jako motto organizujące rzeczywiste, głębinowe dążności twórcze od regionalizmu jako narzucającego się poplatnością programu* (*Regionalizm a główne kierunki teorii literatury*, „Prace Polonistyczne" 1937, s. 9). A synteza regionalnego dorobku może być tu — dodajmy — szczególnie wodzona na pokuszenie, zważywszy kolekcjonerskie zamiłowania polskiej prowincji do ilościowych głównie zestawień.

Wiele powyższych spostrzeżeń odnosi się oczywiście również do Lubelszczyzny. O faktografię zadbano ze szczególną troską, zarówno w tekstach wspomnieniowych, jak i ściśle biograficzno-dokumentacyjnych na czele z książką Augusta Grychowskiego *Lublin i Lubelszczyzna w życiu i twórczości pisarzy polskich* (1974), która, chociaż mocno już przestarzała metodologicznie, stanowi bez wątpienia niezwykle bogaty przegląd materiału. Jest ona zresztą bardzo charakterystyczna dla modelu regionalnej historiografii literackiej, zdominowanej przez faktografię (poszerzoną często o wydarzenia historyczne i kulturowe) i — co najwyżej — śledzącej teksty, w których region jest tematem, występują regionalne wątki (historyczne) i motywy (krajobrazowe). Wyłamanie się z tej konwencji jest dla wszystkich piszących o literaturze regionalnej w dalszym ciągu trudne do urzeczywistnienia. Stanowi pierwszy etap na drodze do nowego typu syntezy, która w przyszłości przyniosłaby już nie wyłącznie historycznoliteracki rejestr dat, faktów i nazwisk, ale ukazała specyfikę literatury regionu, poinformowała nie tylko co i o czym, ale i jak pisano.

Lublin literacki jest książką charakterystyczną właśnie dla okresu „przejściowego", kiedy przestaje wystarczać zbieranie materiałów, bibliograficzna dokumentacja i kronikarski zapis życia literackiego, a rodzi się potrzeba bardziej wnikliwego spojrzenia na literaturę regionu, określenia jej specyfiki, wytypowania cech nadrzędnych.

Mówiąc o tej książce można oczywiście wskazać zalety, zgłosić wiele uzupełnień, rozważać zasadność takiego a nie innego rozłożenia akcentów na poszczególne zjawiska. I tak, dobrze się stało, że edytorzy zdecydowali się na gatunkową rozmaitość tekstów (syntetyczne szkice o poezji i prozie, wspomnieniowe o znaczących etapach literatury lat 1932-1982; także biograficzne o wybranych pisarzach okresu) poszerzając tym samym możliwości panoramicznej prezentacji okresu (chociaż chyba nadmiernie rozbudowali część wspomnieniową). Dobrze też, że uwzględniono postacie badaczy literatury — poświęcając im odrębne szkice — blisko związanych z życiem literackim Lublina. Szkoda tylko, że znaleźli się tu jedynie Feliks Araszkiewicz, Janina Niemirska-Pliszczyńska i Zdzisław Jastrzębski. Upomnieć się trzeba o Kleinera i Parandowskiego, których pobyt na KUL, krótki wprawdzie, zaznaczył się jednak intensywną pracą pisarską i — szczególnie w przypadku Kleinera — znaczącym współuczestnictwem w życiu literackim regionu. W niektórych biogramach autorzy winni też okazać większe zainteresowanie twórczością pisarza, pokusić się o jej analityczną interpretację. Dotyczy to przede wszystkim sylwetki Bechczyc-Rudnickiej, zwłaszcza jeśli idzie o jej obfity dorobek recenzencki, od dawna już oczekujący na swego badacza. Przydałyby się również odrębne artykuły o Grychowskim i Mrozowskim, autorze znakomitej *Cyganerii*.

Te drobne uwagi nie wydają się jednak dotykać kwestii najważniejszych dla omawianej książki. Wartość jej bowiem tkwi w czym innym. Spróbujmy sobie odpowiedzieć na

pytanie: jakie posiada ona właściwości syntezotwórcze, co wnosi do przyszłej syntezy literatury regionu, jakie ustala cechy specyficzne tej literatury? Otóż, po przeczytaniu książki w pierwszym rzędzie uzmysławiamy sobie ważną rzecz, że literaturze lubelskiej w zasadzie udało się uniknąć tendencji, które często niejako „unieruchamiają" piśmiennictwo regionalne — pisania głównie o regionie. I jest to ważna, warta podkreślenia cecha.

W cytowanej już pracy S. Skwarczyńska pisała: *Jeśli idzie o samą literaturę to niebezpieczeństwa, które czyhają na nią od strony regionalizmu są wielorakie. Najpierw jego rozmach jako hasła popieranego przez czynniki doceniające znaczenie regionu w kulturze całego kraju budzi obawy, że hasło ideowo-społeczne i kulturoznawcze stać się może hasłem literackim.* W wielu miejscach *Lublina literackiego* autorzy pokazali, jak literatura umiała wartościom regionalnym nadać wymowę uniwersalną, nawet w wiejskim nurcie poezji lubelskiej, z natury rzeczy podatnym na dookolną tematykę, nie znajdziemy propagandowych tendencji lokalnego patriotyzmu (patrz szkic W. Michalskiego: *Od Przybosia do „Przebudzenia" czyli o poezji w Lublinie w l. 1944-1976*, s. 116-165).

Drugą symptomatyczną cechą literatury lubelskiej — dotyczy to zwłaszcza poezji — jest jej reprezentatywność. Podkreśla to w zakończeniu swego obszernego omówienia poezji międzywojennej T. Kłak: *Innym znamieniem ówczesnego życia literackiego na Ziemi Lubelskiej była jego reprezentatywność jeśli chodzi o generacje, tendencje, czy grupy poetyckie. Pracowali tu więc przedstawiciele formacji młodopolskiej (Arnsztajnowa i Leśmian) oraz poeci będący rówieśnikami skamandrytów i wykazujący z nimi wyraźne pokrewieństwa (Bocheński, Jaworski i Szczerbowski). Miała też Lubelszczyzna wielu przedstawicieli tendencji nowatorskich od futuryzmu (Grędziński i Młodożeniec) do awangardy lubelskiej (Bielski, Czechowicz, Łobodowski, Michalski). Stanisław Ciesielczuk był jednym z czołowych poetów „Kwadrygi", do „Kadry" należeli Antoni Madej i Jan Szczawiej* (s. 114-115). Podobną diagnozę można chyba postawić w odniesieniu do poezji najnowszej, jak wskazują obserwacje Bogusława Wróblewskiego w szkicu *Koniec dekady (o poezji lubelskiej lat siedemdziesiątych)*.

Już w okresie międzywojennym dała się też zauważyć właściwość, o której swego czasu pisał K. Dmitruk: *Miasto stworzyło otwarty system komunikacji literackiej (Instytucje literackie Lublina w dwudziestoleciu międzywojennym*. W: *Spojrzenie w przeszłość Lubelszczyzny*, 1974, s. 209-210). Opracowana przez Michalskiego i Ziębę książka potwierdza kontynuacje takiego modelu życia literackiego regionu. Chodzi tu o ogólnopolskie „kontakty" pisarzy lubelskich (a także związek z Lublinem tych pisarzy, którzy z niego wyemigrowali), publikowanie w wielu oficynach wydawniczych w Polsce, różnorodne powiązania z polonistyką uniwersytecką, jak również ukierunkowanie rozmaitych przedsięwzięć edytorskich w perspektywie ogólnopolskiej.

I na zakończenie jeszcze jedna cecha, którą omawiana książka przed nami odsłania, po raz pierwszy chyba tak dobitnie. Cecha — dodajmy — niezwykle istotna dla przyszłych poczynań syntezotwórczych. Otóż, w okresie powojennym coraz bardziej rozległy i znaczący staje się nurt prozy wspomnieniowej, konkurencyjny wobec dominacji poezji w literaturze regionu. Książki Klukowskiego, Bielskiego, Jaworskiego, Gralewskiego czy też wspomniana *Cyganeria* Mrozowskiego należą do najlepszych tego typu w polskim piśmiennictwie czterdziestolecia.

Lublin literacki 1932-1982. Szkice i wspomnienia. Red. W. Michalski i J. Zięba. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1984, s. 427, nakład 2730 egz.

JAN TROCHIMIAK

KLASYCY PROZY ROSYJSKIEJ XIX WIEKU W POLSCE MIĘDZYWOJENNEJ

Profesor Franciszek Sielicki jest doskonale znany w rusycystycznym świecie naukowym. Związany z Uniwersytetem Wrocławskim, gdzie pełnił w swoim czasie funkcję dziekana Wydziału Filologicznego, specjalizuje się w historii literatury staroruskiej. Ma na swoim naukowym koncie kilka książek oraz skryptów akademickich z dziedziny teorii literatury, historii literatury rosyjskiej oraz wiele wartościowych prac dotyczących polsko-rosyjskich

związków literackich. Jest także znawcą folkloru rosyjskiego i białoruskiego oraz Wileńszczyzny. W 1984 r. ukazała się w Ossolineum jego *Literatura białoruska do końca XVIII wieku*. Znakomitą zaś książką *Maksym Gorki w kręgu spraw polskich* (PAX 1971) F. Sielicki dowiódł, że również swobodnie porusza się po literaturze radzieckiej. Ze szczególną predylekcją podchodzi uczony do badań nad percepcją prozy rosyjskiej XIX i XX wieku w Polsce oraz myśli społeczno-filozoficzno-religijnej i krytycznoliterackiej w dwudziestoleciu międzywojennym. Ta godna podziwu wszechstronność naukowa zapewnia mu niezależną pozycję w polskiej rusycystyce.

Dzieło *Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej* powstało w oparciu o materiały już częściowo ogłaszane przez autora w rozprawach i artykułach na przestrzeni lat 1955-1978. W książce zostały one znacznie poszerzone, a w niektórych sekwencjach nawet podwojone w stosunku do pierwodruków. Praca przedstawia recepcję w Polsce międzywojennej twórczości Mikołaja Gogola, Iwana Turgieniewa, Fiodora Dostojewskiego, Lwa Tołstoja, Michała Sałtykowa-Szczedrina i Antoniego Czechowa. Autor omówił ich przekłady na język polski (choć nie tylko, np. przy Gogolu pisze o wydawaniu go w Polsce po ukraińsku, białorusku i żydowsku) oraz przedstawił inscenizacje ich sztuk i adaptacje teatralne oraz filmowe. Powołuje się na ówczesne recenzje, sądy zawarte w książkach, rozprawach naukowych, artykułach i notach. Uwzględnił również późniejsze opracowania naukowe oraz literaturę wspomnieniową (w wyszukiwaniu ostatnich była mu pomocna małżonka Irena Sielicka). Biorąc za podstawę wypowiedzi ówczesnych i współczesnych badaczy, zajął się F. Sielicki wpływem poszczególnych pisarzy rosyjskich na literaturę polską. Recepcję pisarzy poprzedza zwięzła informacja o ich przyjęciu na ziemiach polskich w latach poprzedzających rok 1918.

Postawę dumnej ignorancji wobec kultury i literatury rosyjskiej — pisze F. Sielicki — *zwalczał już Stanisław Brzozowski, jednakże dopiero z chwilą odzyskania niepodległości Polacy mogli sobie pozwolić na luksus pełnego rozkoszowania się poezją i prozą swego wschodniego sąsiada* (s. 14). Wyrazicielem tego nowego stosunku polskiego społeczeństwa do literatury rosyjskiej był jeden z najznakomitszych polskich uczonych Aleksander Brückner. We wstępie do wydanej w 1922 r. swej *Historii literatury rosyjskiej* pisał: *Dziś, kiedy zerwały się wszelkie więzy, co nas mimowoli z Rosją carską spętały; dziś, gdy wobec nowej bratniej słowiańskiej Rusi odpadły uzasadnione obawy nasze o własną samoistność fizyczną i moralną, nie tylko możemy, lecz winniśmy zapoznać się z jej dziejami umysłowymi, ze skarbami jej sztuki, wiedzy i myśli, z nieprzebraną obfitością, pięknością i wzniosłością formy i treści jej literatury; inaczej ubliżalibyśmy sobie sami, pozbawiając się samochcąc poznania najwdzięczniejszej, najciekawszej, nam najbliższej umysłowości największego narodu słowiańskiego, jakim i Ruś bolszewicka zawsze jeszcze pozostała* (t. 1, s. 4). Także drugi nasz wielki propagator literatury rosyjskiej (późniejszy profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, a następnie Harvard University i University of California w Berkeley), Wacław Lednicki, polemizował w 1923 r. z tymi, którzy nawoływali do zachowania postawy „dumnej ignorancji".

Talent pisarzy rosyjskich potrafił, jak to ujął F. Sielicki, *burzyć owo uprzedzenie i wrogość Polaków do Rosjan* (s. 13).

Badacz słusznie zwrócił uwagę na fakt, iż nowe pokolenie Polaków, wyrosłe po 1918 r., było wolne od obciążeń politycznych, które pozostawiły po sobie czasy niewoli. Poza tym, dzięki zmniejszeniu się analfabetyzmu, poszerzył się krąg czytelników. Odbiorca przedwojenny skłonny był *widzieć w krytycznym realizmie pisarzy rosyjskich krytykę ustroju carskiego wrogiego mu z aktualnych względów politycznych. Nowy czytelnik natomiast łatwiej będzie dostrzegał ogólnoludzkie wartości tej literatury* (s. 15).

W rozdziale pt. *Mikołaj Gogol (1809-1852)* znajdujemy dane o przekładach utworów pisarza na język polski oraz opinie o translacjach, których dokonywali m.in. Władysław Broniewski, Witold Wandurski, Stanisław Baczyński, Julian Tuwim, Jerzy Wyszomirski, a także uwagi i informacje o przekładach Gogola, autorstwa m.in. Józefa Wittlina, Antoniego Słonimskiego, Jana Parandowskiego, Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Jana Lechonia. Sądy na temat tych samych przekładów były przeciwstawne, co dowodzi pluralizmu poglądów osób oceniających je, jak i periodyków zamieszczających owe teksty.

Odrębna część rozdziału poświęcona jest Gogolowi na scenach polskich. Jest tu mowa o spektaklach *Rewizora*, *Ożenku*, adaptacji *Płaszcza* i in. wraz z przytoczeniem opinii o nich m.in. Słonimskiego, Irzykowskiego, Boya-Żeleńskiego, Parandowskiego, Zagórskiego.

Przechodząc do wypowiedzi krytyki o Gogolu i jego twórczości F. Sielicki wybija na czoło poglądy Aleksandra Brücknera, Jana Kucharskiego, Rafała Blütha, Wacława

Lednickiego. Częścią tego interesującego i wartościowego studium jest szkic pt. *Gogol w kręgu pisarzy polskich*. Sielicki przytacza w nim głosy o podobieństwach twórczości Gogola z takimi autorami, jak J. Korzeniowski, J. I. Kraszewski, B. Prus, E. Orzeszkowa, J. Tuwim, W. Gombrowicz.

Interesujący jest rozdział o recepcji Iwana Turgieniewa (1818-1883), choć Turgieniew w tym okresie miał najgorszą passę. Odwrócili się bowiem od niego, bezpodstawnie, polscy wydawcy. Autor konfrontuje ten fakt z jego diametralnie różną pozycją w świecie. Nie oznacza to bynajmniej, aby w tym okresie Turgieniew w Polsce nie był znany, czytany czy drukowany. Przekładów nie było dużo, a z powieści wydano tylko *Ojców i dzieci* oraz *Rudina*. Polska wytwórnia „Lux" sfilmowała natomiast opowieść *Wiosenne porywy* (1930). Warto wspomnieć też o wydaniu poematu symfonicznego *Epizod na maskaradzie* (1930), zaczętego w 1908 r. przez Mieczysława Karłowicza, a dokończonego przez Grzegorza Fitelberga. Turgieniew wszedł znacząco także do historii naszej literatury. Wypowiadali się o nim różni publicyści i pisarze. Wszystko to, jak wynika z książki F. Sielickiego, miało jednak relatywnie mały zasięg.

Innym luminarzem literatury rosyjskiej, Dostojewskim, w odróżnieniu od Turgieniewa, zajmowano się bardzo wszechstronnie. Już Janina Kulczycka-Saloni skonstatowała w 1972 r., że temat „Dostojewski w Polsce", m.in. swą profuzją materiału faktograficznego, zasięgiem i różnorodnością problematyki, rozproszeniem, liczbą prac „przerazić może najodważniejszego komparatystę".

Jakie były przyczyny tak wielkiej popularności pisarza? Pierwsza (i najważniejsza) to zwrot w ówczesnej literaturze powszechnej ku powieści psychologicznej; druga, to spotęgowane zainteresowanie samą Rosją, wywołane Rewolucją Październikową, i zmianami w niej zachodzącymi. *Trzeba jednak podkreślić* — pisze F. Sielicki — *że oba wymienione czynniki spowodowały tylko modę na Dostojewskiego, ale nie one same zadecydowały o jego trwałej, szerokiej popularności w naszym społeczeństwie. O popularności tej zadecydowała genialność pisarza* (s. 140). I nie przeszkodziły mu w tym ani antypolska postawa ani nienawiść do Polaków.

Rozdział *Flodor Dostojewski (1821-1881)* prezentuje się w książce imponująco (s. 139-323). Badacz zajmuje się przekładami dzieł i ich recepcją, przeróbkami scenicznymi utworów, przyjęciem publikacji o nim, pojawiających się w ZSRR i na Zachodzie, ocenami krytyków i publicystów polskich, wyrażanymi o Dostojewskim oraz jego wpływem na pisarzy polskich. Dowiadujemy się, że przekładali Dostojewskiego na język polski, oczywiście z różnym powodzeniem, m.in. Leon Choromański, Władysław Broniewski, Tadeusz Zagórski, Aleksander Wat, Julian Tuwim. Skoro jesteśmy przy translacjach: F. Sielicki nawołuje do „skończenia" z dziwolągiem językowym w tytule *Bracia Karamazow*. Powinien być poprawiony na *Bracia Karamazowowie*, którą to formę Sielicki konsekwentnie stosuje.

We fragmentach dotyczących wypowiedzi krytyków i publicystów o Dostojewskim, autor najobszerniej omawia sądy Brücknera, Kridla, Stanisława Baczyńskiego, Lednickiego, Zdziechowskiego, Cata-Mackiewicza, Tadeusza Zielińskiego, Rafała Blütha, Jalu Kurka. Wielu krytyków frapował problem powinowactw między Dostojewskim i Conradem. Poza obszernie cytowanym w związku z tym Blüthem przytoczone zostały wypowiedzi Zofii Nałkowskiej, Juliana Krzyżanowskiego, Stefana Kołaczkowskiego. Zresztą w naszych czasach problem ten ma też swoich badaczy i to zarówno polskich, jak i obcych (np. prof. Ralph E. Matlaw z Uniwersytetu w Chicago).

Dostojewski oddziaływał m.in. na Prusa, Sienkiewicza, Przybyszewskiego, Brzozowskiego, Żeromskiego, Marię Rodziewiczównę (nawet). Nie koniec na tym. Pod wpływem Dostojewskiego znajdowali się Jan Kasprowicz, Tadeusz Miciński, Józef Relidzyński, Tadeusz Nalepiński, Antoni Lange, Janusz Korczak, Władysław Reymont, Andrzej Strug, Zygmunt Nowakowski, Zofia Nałkowska, Jerzy Adrzejewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Stanisława Przybyszewska, Witold Gombrowicz. *Byli to wszak ludzie* — pisze F. Sielicki — *o różnej orientacji ideologicznej i zbliżyły ich do wielkiego prozaika rosyjskiego nie względy klasowo-polityczne, lecz nieprzemijające wartości jego geniuszu pisarskiego. Jeżeli wśród polskich czytelników międzywojennego dwudziestolecia najpopularniejszym pisarzem rosyjskim, jak zobaczymy, był Lew Tołstoj, to w polskich kręgach pisarskich pierwsze miejsce zajmował Dostojewski. I utrzymuje to miejsce do dziś* (s. 322).

Bardzo interesujący jest także rozdział o recepcji Lwa Tołstoja (1828-1910). Z braku miejsca musimy się zadowolić tylko suchą konstatacją i ograniczyć do zacytowania ostatecznej konkluzji badacza: *Tołstoj był bardzo bliski naszemu czytelnikowi, naszym filologom, pisarzom, jak mało który inny pisarz obcy. Bliski był poprzez tematykę swej twórczości, dzięki nieprzejednanej krytyce reżymu carskiego, tak znienawidzonego przez Polaków, dzięki przyjaźni, jaką okazał Polsce, i życzliwym kontaktom z Polakami. Wreszcie — bliski był dzięki wspomnianemu wpływowi, jaki wywarł na naszą literaturę. Z tą swoją popularnością wszedł Tołstoj w okres Polski Ludowej, doczekując się nareszcie w pełni wartościowych przekładów jego dzieł i ciesząc się niesłabnącym uznaniem zarówno krytyki, jak też czytelników polskich* (s. 475).

Praca o recepcji wybitnego satyryka rosyjskiego Michała Sałtykowa-Szczedrina (1826--1889) jest równie wartościowa jak tamte. Zapoznajemy się tu z przekładami dzieł pisarza, wypowiedziami krytyków i publicystów, powinowactwami jego twórczości z utworami polskich literatów, żywotnością zwrotów i obrazów Szczedrina. Te dostrzegł badacz u Żeromskiego, Boya, Grzymały, Józefa Piłsudskiego (felieton *Granice i zieloni* z 1902 r., włączony do tomu II *Pism zebranych*, 1937), Stanisława Stempowskiego, Jana Kucharzewskiego, Brücknera, Adolfa Warskiego, Adolfa Nowaczyńskiego czy J. Wyszomirskiego. Podsumowując rozdział autor stwierdził: *Sałtykow-Szczedrin był bliski Polakom nie tylko jako bicz na znienawidzony aparat państwa carów, lecz też jako zawzięty, a przy tym nadzwyczaj utalentowany krytyk wszelkiej biurokracji i tępoty, jako rzecznik praw człowieka, jak go określił Żeromski* (s. 495).

Również mistrz nowelistyki światowej Antoni Czechow (1860-1904) cieszył się w Polsce międzywojennej dużą popularnością, a utwory jego odgrywały także rolę społeczno--wychowawczą.

I w ten oto sposób dotarliśmy do *Uwag końcowych* omawianego dzieła. Sądy zawarte w nich są bardzo wyważone. Dowiadujemy się, że proza rosyjska w tym okresie zajmowała czwartą lokatę w ówczesnych przekładach z języków obcych (po języku angielskim, francuskim i niemieckim). Uważano wówczas, że przekładów z literatury rosyjskiej było dużo, a według kręgów zachowawczych o wiele za dużo. Utyskiwano, że *polski rynek księgarski jest zalany wprost tłumaczeniami powieści rosyjskich, że na dziesięć wychodzących w Polsce powieści jest najmniej pięć rosyjskich* (s. 540).

Z „admiratorów i bezinteresownych propagatorów" autor wymienia na pierwszym miejscu Brücknera, a za nim Lednickiego i Zdziechowskiego. Nie we wszystkim zgadza się Sielicki z nimi. Nie przyjmuje bezkrytycznie poglądów Brücknera, polemizuje z Lednickim (z którym, jak się dowiadujemy, był w kontakcie korespondencyjnym), nie akceptuje sądów Zdziechowskiego. Bardzo wysoko ceni, jako rusycystę, Teodora Parnickiego, Karola Wiktora Zawodzińskiego, Jerzego Wyszomirskiego. Do grona obiektywnych i rzetelnych badaczy prozy rosyjskiej zalicza R. Blütha, S. Kułakowskiego, W. Fiszera, K. Czapińskiego, M. Kridla, K. Czachowskiego, S. Baczyńskiego, K. Irzykowskiego, T. Zielińskiego, G. Timofiejewa. Podkreśla duże zasługi dla rusycystyki polskiej Juliana Krzyżanowskiego. Z pisarzy polskich „wielbicielami i orędownikami prozy rosyjskiej" byli A. Strug, Z. Nałkowska, W. Broniewski, A. Wat, Paweł Hulka-Laskowski, Wacław Rogowicz i in.

W Polsce międzywojennej nie tylko popularyzowano literaturę rosyjską, także ją zwalczano. Z książki F. Sielickiego wyłania się pełny obraz społeczeństwa polskiego wraz z jego upodobaniami, poglądami, uprzedzeniami.

Może nie zawsze zasadne są sądy o wpływie pisarzy rosyjskich na literaturę polską. Wiadomo bowiem, że „wpływologia" była modna w ówczesnej metodologii badań literackich, dzisiejsze jednak badania potwierdzają przeważnie słuszność wcześniejszych sugestii. Uczony ma tego pełną świadomość, wyrażając nadzieję, iż sądy te dadzą asumpt do kontynuacji badań komparatystyczno-typologicznych.

Jesteśmy przekonani, że po książkę prof. F. Sielickiego sięgną rusycyści (slawiści), poloniści, filozofowie, historycy, teatrolodzy i in. Wydaje się, że książka ta ze względu na swe walory naukowe i poznawcze powinna być przetłumaczona na język rosyjski.

Warto zaznaczyć potrzebę pewnych uzupełnień bibliograficznych. W uwagach wstępnych do wczesnego okresu recepcji Tołstoja zabrakło artykułu nie żyjącej już dziś Reginy Gerleckiej *Z dziejów recepcji Lwa Tołstoja w Polsce* („Annales UMCS", vol. XV, sectio F, 6, Lublin 1963 s. 147-174) oraz artykułu Mieczysława Jackiewicza *Dramaturgia Iwana Turgieniewa w Polsce* (1951-1975) (*Z polskich studiów slawistycznych, seria 6. Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Problematyka Historyczna. Prace na IX Międzynarodowy Kongres Slawistów w Kijowie* 1983, PWN Warszawa 1983, s. 73-86). Dobrze byłoby też, gdyby w indeksie przy nazwiskach podawane były imiona i patronimiki w pełnym brzmieniu, a nie w postaci inicjałów. Przypuszczamy jednak, że było to podyktowane

decyzją wydawcy. Ostatnie uwagi i spostrzeżenia nie zmieniają w niczym wysokiej noty, na którą zasługuje omówiona książka.

Franciszek Sielicki: *Klasycy dziewiętnastowiecznej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej*. PWN, Warszawa 1985, s. 597, nakład 5000 egz.

ANTONI BEDNAREK

NOTATKI ZMĘCZONEGO HISTORYKA LITERATURY

O czym jest książka Danuty Zamącińskiej? Czy można jednym zdaniem zaanonsować czytelnikowi te kilka drobnych szkiców? Oczywiście, podtytuł i choćby pobieżny ogląd całości sygnalizuje, że otrzymaliśmy kolejną książkę o romantyzmie, o liryce romantycznej, o późnych utworach Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. I chociaż autorka we wstępnych wyjaśnieniach podkreśla, że jest to „fragmentaryczna relacja", że nie ma „nic właściwie społecznie istotnego do zakomunikowania", lektura dalszych stron umacnia nas w przekonaniu, że o sztuce poetyckiej dowiemy się tu wiele, a i finezyjne analizy nie będą nam podarowane. I zapewnieniom o subiektywnym stosunku do literatury nie dajmy się zwieść, gdyż jest to subiektywizm wyższego stopnia, ujęty w ryzy intelektualnej ścisłości, wspierany bardzo wytrawną umiejętnością dowodzenia. Romantyczna sztuka słowa otrzymała swoją kolejną, nową interpretację.

Od razu jednak we wstępie wciąga nas i staje się równoważna z przedmiotem rozważań literaturoznawcza metarefleksja. I to jest drugi, jakby podskórny temat tej książki, kto wie może nawet ciekawszy? W każdym razie należy ona do grupy niewielu prac powojennej polonistyki, w których potrzeba określenia profesjonalnej autoświadomości (cecha zanikająca u współczesnych humanistów) staje się niemal obsesyjnym nakazem. I dlatego też można powiedzieć, iż jest to również książka o kondycji współczesnego polonisty, badacza literatury osaczonego przez tzw. „stan badań". Przy czym autorka stawia bardzo trafną i obiektywną diagnozę uprawianej przez siebie dyscypliny. Wielość interpretacji i metod — zdaje się mówić — stanowi klęskę współczesnej wiedzy o literaturze, zasłania, przeszkadza, utrudnia autentyczne obcowanie z dziełem, ale jednocześnie stwarza szansę — i to jest sedno humanistyki, w tym zawiera się jej atrakcyjność — ustawicznego ruchu myśli, zaczynania wszystkiego od nowa:

Stan badań narasta jakby wbrew istotnemu „interesowi" Norwida, marzeniu o prawdziwym, samodzielnym czytelniku. Słynny „sługa pokojowy" wnoszący gotowe światło przybiera konkretne rysy to Juliusza Wiktora Gomulickiego, to Michała Głowińskiego, to Zdzisława Łapińskiego, wciela się w postaci kobiece; wciela się nawet w Wacława Borowego!

A przecież mimo wielkiej wygody i prawdziwej przyjemności obcowania z subtelnymi Przewodnikami po dziele Poety ciągle mamy jednak potrzebę lektury tego dzieła. Co więcej, mamy tu potrzebę jakby usunięcia owego Pośrednika i jego światła z przestrzeni mentalnej (s. 60).

Słowo lektura powraca na kartach tej książeczki wielokrotnie, brzmi ono miejscami dramatycznie, bowiem autorka świadomie kreuje rolę interpretatora jako tego, który z trudem przedziera się przez gąszcz własnego uzależnienia od „pośredników". Lektura więc ma to być pierwsze spojrzenie, trudna sztuka całkowitej samodzielności myślenia, pewien rodzaj intelektualnej ascezy. Jednocześnie też — tak to można w wielu miejscach odebrać — nakaz etyki zawodowej, niezwykle aktualny na dzień dzisiejszy polonistycznego rzemiosła. Tego typu postawa implikuje określone metody obcowania z tekstem. Autentyczną świeżość spojrzenia można uzyskać skupiając się na fragmencie (tekstu lub dzieła poety), wczytując się wyłącznie w to, co niejako wypreparowana z całości „próbka" językowego komunikatu mówi o człowieku, jego emocjonalnie autentycznym wnętrzu: *Wiedza o strukturze różnorakich systemów składających się na całość znakową hasłem „Norwid" nie jest wcale potrzebna jako klucz do rozumienia utworu, który właśnie czytam. Tylko lektura małego fragmentu tej całości pozwala mi się znaleźć w roli prawdziwego odbiorcy, na swój własny sposób rozumiejącego skierowane doń przesłanie. Norwid rekonstruowany jako wielki poeta pociąga wielostronnością, skomplikowaniem, ale i odpycha monumentalną konsekwencją. Człowiek zamieszkujący w przestrzeni tego jednego liryku pozwala mi czasami zapomnieć o surowych regułach, o wewnętrznej dyscyplinie, o powinnościach człowieka w towarzystwie, zdradza się bowiem z taką samą emocjonalnością, niesprawiedliwością, niestonowaniem — jakby nie był „podmiotem lirycznym" lecz kimś znacznie bardziej realnym* (s. 61). W książeczce Zamącińskiej tak rozumiane uczłowieczenie lektury urasta do rangi manifestacyjnego przesłania. Ważne jest aby dostrzec i rozpoznać niczym nie zafałszowany głos poety, jemu tylko właściwy sposób językowej obiektywizacji świata i własnej osobowości. A potwierdzeniem specyficznej indywidualności, niepowtarzalności zapisu „mowy wewnętrznej" podmiotu są jej dalsze dzieje, w tradycji poetyckiej: *Niezwykłość człowieka — podmiotu poezji stworzonej przez Słowackiego uniemożliwia skutecznie wszelkie próby naśladowania jego stylu. Ego — nie jest do podrobienia* (s. 55).

Ta niewielka książeczka posiada jeszcze jeden temat „towarzyszący", który wciąga czytelnika jakby niezależnie od tego, który stanowi jego zasadniczy przedmiot rozważań. Chodzi o „drugie życie" literatury, to z kart literaturoznawczych i krytycznoliterackich książek, a także zachodzących w wewnątrzliterackiej tradycji polemik i kontynuacji. Fascynujący jest ten — miejscami monstrualny — krwiobieg interpretacji i lektur, który autorka zdaje się tropić z niebywałym zaangażowaniem (zwłaszcza w przypisach, które czyta się niekiedy z zainteresowaniem równym zainteresowaniu tekstem głównym), aby tym bardziej przekonującą uczynić konieczność powrotu do źródeł, do tekstu, wyłącznie do tekstu. Wyłania się z tego arcyinteresujący, funkcjonujący na odrębnych prawach, osobny świat fikcji historycznoliterackiej, na który składa się popularne opinie, interpretacje zamierzone, mimowolne, swoiste „gesty" wydawnicze edytorów, a także okazyjne nawiązania w poezji późniejszej i... u historyków literatury (świetnie podpatrzona przez autorkę obecność motywów słownych Mickiewicza w pracach Kleinera i Witkowskiej). W kolejnych etapach dziejów literatura „odczytuje" swoich interpretatorów, ich rozumienie rzeczywistości, pragnienia, emocje, klimat czasu, w którym żyją (*skromny kształt wierszy lozańskich ma dziwną właściwość: wyzwalania, odkrywania najbardziej zwykle skrywanych predylekcji uczuciowych i umysłowych uczonego Odbiorcy — interpretatora*, s. 27). Myślę, że poezja romantyczna „odczytała" też autorkę książeczki *Słynne-Nieznane* (chyba nie miała ona złudzeń, że będzie inaczej), jako historyka literatury II poł. XX wieku, zmęczonego potężniejącym z dnia na dzień dominium interpretatorów, w którym przypadło jemu również miejsce, pielęgnującego jednak cichą nadzieję na możność bycia sam na sam z poezją, posiadania jedynie dla siebie przynajmniej jej niewielkiego fragmentu. I otrzymaliśmy zapis takiej interpretatorskiej iluminacji, prawdziwie nowego spojrzenia na *kilkanaście tekstów czasami ułamkowych, czasami brulionowych i prywatnych pozostawionych przez ludzi ubiegłego wieku* (s. 103). Teraz szkice Zamącińskiej omówią recenzenci, którzy (podobnie jak niżej podpisany) odkrywać będą rzeczy, jakich być może w tej książce w ogóle nie ma, pomysły i uwagi będą stopniowo wchłaniane przez przypisy cudzych prac, wciągnięte w polemiki, a kolejni następcy krążyć będą wokół nich i przeżuwać zaproponowane tu interpretacje. Koło zostanie zamknięte. Ale w tym fantomowym świecie historii literatury pozostanie piękny gest próby wydostania się z tego zaklętego koła. Chociaż nie trwa to długo, triumfuje zdolność zmysłu ludzkiego do przekraczania struktur.

Wróćmy do romantyzmu. Owe późne wiersze Mickiewicza, Słowackiego i Norwida ofiarowują trzy rodzaje wartości. Autorce zależy na tym aby — jak pisze — *mówić o trzech niezależnych propozycjach uprawiania nie liryki i literatury, ale — jak mawiał Przyboś — o trzech realizacjach w słowie człowieczeństwa* (s. 103). Obiektywizm liryki lozańskiej Mickiewicza, pozwalający „rozpoznać sytuację każdego człowieka w świecie"; elitaryzm osobowości u Słowackiego, manifestacyjny zapis własnej odrębności i samotności; poetyckie studium przezwyciężanego cierpienia u Norwida. Trzy poetyckie konkretyzacje ludzkiej kondycji. Przyznaję, że najciekawszy wydaje mi się tekst o Słowackim, bardzo atrakcyjny intelektualnie, zwłaszcza we fragmentach dotyczących mechanizmów i stylów odbioru tej poezji, przyczyny trudności percepcyjnych jakie ona stwarza (tu: świetna polemika z odnoszonym do niej określeniem „poezja ludzka"). Natomiast słabsze wrażenie zrobił na mnie szkic o Norwidzie. Po prostu interpretacja niektórych tekstów nie jest przekonywająca. Zupełnie, na przykład, trudno przyjąć nowe odczytanie wiersza *Fatum*, zbyt uległe psychologicznym zainteresowaniom autorki. Ale być może zawinili tu moi „pośrednicy": Borowy i Gomulicki; trudno mi odzwyczaić się od

ich sugestii. A tak naprawdę to wszystko jest nieistotne. Ważne jest, że lektura tej książki sprawia ogromną przyjemność. I dlatego, na zakończenie trzeba podkreślić jej najważniejszą cechę: jest to dobrze napisana książka, która nie tracąc nic z profesjonalności jest jednocześnie książką dla każdego humanisty (a może nawet nie tylko), którego niekoniecznie musi interesować temat, a pociąga inteligentne myślenie.

Danuta Zamęcińska: *Słynne-Nieznane. Późne wiersze Mickiewicza, Słowackiego, Norwida.* Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1985 s. 104, nakład 1000 egz.

ANDRZEJ TCHÓRZEWSKI

HISTORIA LITERATURY PORTUGALSKIEJ

W niezłej na ogół serii „historii literatur" wydawanej przez Ossolineum otrzymaliśmy *Historię literatury portugalskiej* Janiny Z. Klave, luzytanistki i tłumaczki literatury portugalskojęzycznej tj. brazylijskiej i portugalskiej, pionierki studiów luzytanistycznych w Polsce, wspaniałego dydaktyka i wychowawczyni — miejmy nadzieję — przyszłego zastępu tłumaczy niemal całkowicie u nas nie znanych literatur: brazylijskiej, angolańskiej, mozambijskiej i gwinejskiej. Język portugalski, którym mówi ponad 150 mln ludzi jest bowiem językiem kilku literatur tworzonych przeważnie w krajach Trzeciego Świata, byłych koloniach Portugalii. Najstarszą jest oczywiście literatura portugalska z zabytkami piśmiennictwa sięgającymi końca XII w.

Znajomość tej literatury w Polsce jest żadna lub prawie żadna. Koronnym przykładem mogą być *Luzjady*, arcydzieło poezji renesansowej, epopeja Camõesa opiewająca wyprawę Vasco da Gamy do Indii. Autor „bardziej zmysłowy niż Petrarka" (s. 76), zajmujący się nie klasyczną mitologią, jak większość renesansowych poetów, ale ważką dla cywilizacji i kultury europejskiej współczesnością (wyprawę Vasco da Gamy znany historyk Arnold Toynbee uważał za najważniejsze wydarzenie XV w.) jest u nas znany tylko ze skromnego wyboru liryki wydanego dopiero w latach osiemdziesiątych.

Luzjady — utwór o bardzo bogatej strukturze i dość skomplikowanej fabule, tłumaczony na większość języków świata, ma wprawdzie dwa stare polskie przekłady (Przybylskiego i Trzeszczkowskiej), ale oba zostały dokonane z przekładu francuskiego, co dzisiaj jest praktyką całkowicie (i słusznie) zabronioną. Trwają prace nad nowym zbiorowym przekładem (Wojciech Chabasiński, Adam Janowski, Ireneusz Kania, Janina Z. Klave i Adam Włodek), ale czas pokaże na ile będzie on wierny oryginałowi i poetycko udany.

Historię literatury portugalskiej pióra Janiny Z. Klave należy uznać za ważne wydarzenie. Przede wszystkim dlatego, że zawiera ona bardzo dużo informacji, nazwisk, tytułów. Po drugie — ze względu na aktualność i doprowadzenie jej do roku 1981. Przyzwyczailiśmy się już, że w tego typu publikacjach wydawanych w kraju — ale nie zagranicą — współczesność to w najlepszym razie tzw. klasyka współczesności, a relacja historycznoliteracka urywa się na 15-20 lat przed wydrukowaniem podręcznika. Książka Janiny Z. Klave oraz *Historia literatury Stanów Zjednoczonych*... to wyjątki w niechlubnej praktyce, przy czym podręcznik luzytanistki omawia publikacje o 2-3 lata nowsze, jest więc, jak na polskie warunki rewelacyjnie aktualny.

Wprawdzie autorka, zapewne powodowana skromnością, zastrzega się, że pominęła sporo *nazwisk, dzieł i wydarzeń... ze względu na popularnonaukowy charakter opracowania*, ale trudno byłoby takie nazwiska wyliczyć, jeśli pozostaniemy w kręgu pisarzy mających istotne znaczenie dla literatury portugalskiej. Pod względem zawartości informacyjnej jest to podręcznik nie ustępujący renomowanym publikacjom angielskim, francuskim, niemieckim, włoskim czy radzieckim, a przecież w tych krajach luzytanistyka ma ogromny dorobek i tradycje...

Nie chcę przez to powiedzieć, że książka pozbawiona jest drobnych usterek merytorycznych. Oto przykłady: wymieniony jako dramaturg na s. 333 Bernardo Santareno był również poetą, Stowarzyszenie Pisarzy Portugalskich (Sociedade Portuguesa de Escritores) powstało nie w 1955 a w 1956 r. W roku 1965 zostało zawieszone (extinta — dosł. „przygaszone") zarządzeniem Ministra Oświaty Narodowej — prof. Galvão

Telesa, a nie rozwiązane, przez cały czas wydawało własne pismo i prowadziło ożywioną działalność. „Przygaszenie" polegało na tym, że władze nie dopuszczały do walnego zebrania członków ani wyborców do zarządu, aby nie doprowadzić do jakiejś rezolucji potępiającej reżimy Salazara czy Caetano.

Skoro już mowa o dyktatorach Portugalii warto przypomnieć, że słynny pamflet na Salazara José Cardoso Piresa *Dinosaauro Excelentissimo* („Najświetniejszy z dinozaurów") ukazał się w maju 1972 r. (wyd. Arcadia), niespełna dwa lata po śmierci Salazara, a nie — jak chce Klave — w 1973 r. Zresztą, w pierwszej redakcji jako „fantazja" (capricio) utwór ten ukazał się tuż po śmierci Salazara lub w ostatnich dniach życia chorego, zniedołężniałego dyktatora. Do pisania *Dinozaura* Pires przystąpił w 1968 roku, a ukończył go w 1969 w Londynie jako wykładowca uniwersytecki w King's College.

Podobnych usterek można znaleźć jeszcze kilka. Wynikają one z tego, że w Portugalii, jak w wielu krajach zachodnich, na wydrukowanych książkach — ze względów rynkowych — nie umieszcza się daty wydania, a jedynie datę copyrightu. Ważniejszą jednak sprawą jest sama koncepcja książki. Na ogół historie literatur obcych opracowywane przez Polaków stanowią kompilację wielu źródeł — przede wszystkim opracowań — a nie rezultat dogłębnej znajomości omawianych dzieł i nurtów. W tej sytuacji trudno o własne poglądy czy oryginalne uwagi wyrażone przy okazji dywagacji historycznoliterackich. Jednak na coś trzeba się zdecydować, nawet korzystając z tak różnych źródeł jak podręcznik Jacinto do Prado Coelho i Antonio José Saraiva (Oscar Lopes). Jeśli ma to być historia literatury portugalskiej nie można do niej włączać pisarzy z Gwinei, Angoli i Mozambiku piszących po portugalsku i „kreolsku" (s. 309-310, Literatura „zamorska"), w dodatku nie wyjaśniając, jakie języki oprócz portugalskiego mają własne piśmiennictwo w byłych koloniach. Szkoda też, że wspomniawszy o pisarzach z Wysp Zielonego Przylądka autorka nie daje wzmianki o piśmie i grupie "Claridade", znaczących dla literatury tego obszaru.

Potraktowanie czasopiśmiennictwa literackiego ogromnie ważnego w różnych okresach dziejów Portugalii jest zresztą jedną z najważniejszych niekonsekwencji *Zarysu*, opracowanego przez Janinę Klave. Wspomina ona o czasopismach wydawanych przez symbolistów („Boémia Nova" — s. 269), awangardystów („Orpheu", „Seara Nova" i „Presença" tłumacząc tytuły, czego się nie praktykuje), a nie wymienia innych znaczących tytułów powojennych, np. „O Diabo", „Afinidades", „Eva", „Almanaque", „Gazeta Musical e de todas as artes", „O tempo e o modo", żeby wymienić tylko te, które miały pewien wpływ na literaturę portugalską ostatniego okresu.

Metodologiczne zastrzeżenia budzi wyodrębnienie literatury „kobiecej" w części rozdziału VI (*Twórczość literacka kobiet*, s. 321-326), po której następuje podrozdział *Poezja ostatniego okresu*, m.in. z omówieniem twórczości poetek Sophii de Mello Breymer Andresen i Any Hatherly. Warto dodać, że w partiach podręcznika poświęconych XIX stuleciu nie ma odrębnych fragmentów odnoszących się do twórczości pań. Nie wiadomo też dlaczego pewne prądy literackie jak neorealizm, surrealizm zostały wyodrębnione, a inne jak futuryzm czy ekspresjonizm — nie. Janina Klave na ogół przestrzega chronologicznego porządku relacji nie wdając się w subtelności nurtów i kierunków, które w literaturze portugalskiej, jak i w każdej innej literaturze narodowej, miały własne osobliwości i modyfikacje.

Relacja chronologiczna wymaga precyzyjnego, choć skrótowego i szkicowego nakreślenia tła historycznego. A w książce jest ono potraktowane bardzo skromnie, niekiedy niewystarczająco, np. *Rys historyczny* (s. 275-276), poprzedzający dzieje nowe i najnowsze, tzn. od 1911 do 1981 r. Nie podaje autorka wielu ważnych dat: przystąpienia Portugalii do NATO, ONZ czy EWG, pomija datę śmierci Salazara, datę dopuszczenia do władzy gen. Nortona de Mate, wydarzenia poprzedzające „rewolucję goździków" i próbę drugiego antydemokratycznego przewrotu gen. Spinoli. Czytelnik *Historii literatury portugalskiej* nie dowie się o znaczącym fakcie porwania statku „Santa Maria" i tzw. „rejsie wolności", zamieszkach studenckich w latach sześćdziesiątych, powrocie z emigracji opozycyjnego polityka, adwokata Mario Suaresa i opozycyjnego biskupa Porto Antonio Fereiry Gomesa, o liberalnym prawie prasowym uchwalonym przez Zgromadzenie Narodowe w 1971 r. (za czasów rządów Caetano).

Czytelnik nie będzie również wiedział o istnieniu *Pamiętników* Caetano napisanych już na emigracji w Brazylii, może też być wprowadzony w błąd pewnymi niedomówieniami. Weźmy np. następujący fragment: *[...] co tylko potęgowało działalność opozycji, szczególnie od roku 1957, kiedy to Humberto Delgado, wróg reżimu, zwyciężył w wyborach*

prezydenckich, a następnie został zamordowany (s. 276). Generał Humberto Delgado był kontrkandydatem opozycji w wyborach prezydenckich w 1958 r. Jego przeciwnik, kandydat rządowy, admirał Americo Tomás wg oficjalnych danych uzyskał 759 tys. głosów, a Delgado 237 tys., co i tak oznaczało wielką porażkę reżimu, z którą rząd wcale się nie liczył, dopuszczając do wystawienia kandydatury Delgado.

Ktoś powie, że fakty z dziedziny polityki czy historii najnowszej są w podręczniku historii literatury sprawą drugorzędną. Mógłbym się z tym zgodzić, ale jak wyjaśnić fakt, że po „rewolucji goździków" wiele książek sprzedawano w opaskach „publikacja całkowicie zakazana przed 25 IV 1974"?

Oprócz usterek natury historycznej książka zawiera sporo zdawkowych i kontrowersyjnych określeń twórczości literackiej. Trudno się np. zgodzić z taką charakterystyką Urbano Tavares Rodriguesa: *obfita twórczość częściowo związana [...] z tematyką nieportugalską [...] a częściowo regionalną wiąże neorealizm z psychologizmem i liryzmem* (s. 317). W prozie U. T. Rodriguesa, lektora języka portugalskiego na Sorbonie, krytyka dopatrywała się, chyba słusznie, najpierw wpływów egzystencjalizmu (np. Bastardos do Sol *Bękarci Słońca*), później francuskiej nowej powieści (np. *Os inseúbmissos)*. Umieszczenie akcji niektórych książek w Górnym Alentejo jeszcze nie kwalifikuje pisarza — notabene ogromnie wyczulonego na mody i nowinki literackie — do ubiegania się o miano „regionalisty".

Jednak te i inne drobne usterki *Historii literatury portugalskiej* w niczym nie zmieniają ogólnej oceny książki i nie pomniejszają zasług autorki, dzięki której otrzymaliśmy publikację potrzebną i pożyteczną. Szkoda, że zawartości merytorycznej nie dorównuje poziom edytorsko-poligraficzny (np. na s. 338 nie odbito początkowych liter nazwisk, w całym tekście nie przestrzega się zasady, aby najpierw podawać tytuły oryginałów, a później tytuł ewentualnego polskiego przekładu). Należy tu także zauważyć fakt, że tłumaczenia wielu tytułów są nader ryzykowne, przekłady cytowanych wierszy — bardzo surowe, prawie filologiczne, czasem nie dają pojęcia o wartości artystycznej oryginałów. Wszystkie wymienione usterki są jednak możliwe do usunięcia w następnych wydaniach *Historii literatury portugalskiej*.

Janina Z. Klave: *Historia literatury portugalskiej. Zarys*. Ossolineum, Wrocław 1985, s. 359.

filozofia

TADEUSZ SZKOŁUT

Idea katharsis w „Psychologii sztuki" Lwa Wygotskiego

Pojęcie *katharsis* należy niewątpliwie do najszacowniejszych kategorii estetyki. Zagadkowa uwaga Arystotelesa, zawarta w szóstej części jego *Poetyki*, obrosła w ciągu wieków wieloma, nierzadko przeciwstawnymi interpretacjami. Słowom Stagiryty, głoszącym że tragedia *przez wzbudzenie litości i trwogi doprowadza do oczyszczenia tych uczuć*[1] przypisywano sens religijny, medyczny, etyczny, niejednokrotnie zapominając przy tym o ich znaczeniu ściśle estetycznym. Podobny zarzut postawić można m.in. Zygmuntowi Freudowi, który posługiwał się terminem *katharsis* na oznaczenie terapii, polegającej na odreagowaniu przez pacjenta przykrych przeżyć i uwolnieniu w ten sposób jego psychiki od męczącego napięcia. Mimo iż psychoanalityczna wykładnia *katharsis* kładzie nacisk na medyczny aspekt owego zjawiska, to właśnie dzięki Freudowi i jego uczniom w dwudziestowiecznej estetyce nastąpiło wyraźne ożywienie dyskusji nad katartycznym oddziaływaniem sztuki[2].

Nowych bodźców dla rozwoju refleksji na ten temat dostarczyły również obserwacje procesów zachodzących w obrębie tzw. kultury masowej[3]. Badacze, próbujący dociec przyczyn ogromnej popularności takich na przykład postaci kultury masowej jak western, film gangsterski, powieść sensacyjna czy fantastyczno-naukowa zwracają zwykle uwagę na ich rolę w rozładowywaniu niepokojów i konfliktów wewnętrznych jednostki ludzkiej, uwikłanej w sieci zależności masowego społeczeństwa wielkomiejskiego. Jednostki, dramatycznie doświadczającej samotności i zagubienia w anonimowym tłumie, poddawanej zorganizowanym zabiegom perswazyjnym (komercyjnym bądź ideologicznym) i wiodącej najczęściej egzystencję monotonną, bezbarwną, pozbawioną autentyzmu. Reakcją na ten stan rzeczy bywa przeważnie ucieczka w świat łatwych i przyjemnych wzruszeń, w dużym wyborze oferowanych przez trzeciorzędną produkcję artystyczną spod znaku happy-endu. Z drugiej zaś strony, konsument kultury masowej poszukuje w niej namiastki silnych wrażeń, których niedostatek dotkliwie odczuwa w swym codziennym życiu. Tak więc funkcja katartyczna w ujęciu teoretyków, włączających w krąg swych zainteresowań różnorakie przejawy sztuki trywialnej, ściśle wiąże się z funkcją kompensacyjną i ludyczną (rozrywkową).

---

[1] Arystoteles: *Poetyka*, Kraków 1983, s. 17.

[2] Najpełniejszy, jak dotąd, w polskiej literaturze estetycznej przegląd współczesnych koncepcji katartycznego efektu sztuki zawiera dwuczęściowa praca B. Dziemidoka: *Katharsis*. „Studia Estetyczne", t. VIII — 1971, t. IX — 1972.

[3] Por. np. prace francuskiego teoretyka E. Morina, a zwłaszcza wydane u nas studium

Przypuszczalnie ta właśnie okoliczność przesądziła o niechętnej postawie, jaką wobec problemu katartycznego wpływu sztuki zajęła część estetyków, reprezentujących orientację metodologiczną najlepiej, zdawałoby się, wyposażoną w narzędzia badawcze, służące analizie społecznych zadań sztuki. Mamy tutaj na myśli estetyków marksistowskich. Dla tych spośród nich, którzy posługiwali się pojęciem „kultury masowej" w sensie wartościującym negatywnie i odnosili je wyłącznie do rzeczywistości kulturalnej świata zachodniego, konstatacja iż kompensacyjno-ludyczny pierwiastek odgrywa w dzisiejszej sztuce (w każdym razie w jej masowych formach) znaczącą rolę była równoznaczna z podważaniem tezy o czynnym udziale sztuki w procesie przeobrażania człowieka i społeczeństwa, zgodnie z postępowymi ideałami społeczno-politycznymi.

Dotychczasowe uwagi są, naszym zdaniem, niezbędne dla pełnego zrozumienia i właściwej oceny koncepcji sztuki wybitnego psychologa radzieckiego Lwa Wygotskiego (1896-1934). Z całą pewnością wyrasta ona z marksistowskich przesłanek teoretycznych, chociaż wiele zawdzięcza również freudowskiej psychoanalizie i rosyjskiej szkole formalnej w literaturoznawstwie lat dwudziestych (Opojaz), zachowując jednak wobec nich stosowny krytycyzm. Rzecz jednak nie w tym, aby wyliczać procentowy udział marksistowskich treści w teorii estetycznej Wygotskiego. Okres, w którym krystalizowały się jego poglądy estetyczne, wyłożone następnie w *Psychologii sztuki*[4] — jedynym (jeśli nie liczyć kilku drobnych artykułów) studium Wygotskiego, poświęconym problemom estetycznym — był czasem gorących polemik i poszukiwań w młodej estetyce radzieckiej, stopniowo dążącej do filozoficznego i metodologicznego samookreślenia. Wiele z ówczesnych prac, pretendujących do marksistowskiej ortodoksyjności, stanowi dzisiaj zaledwie ciekawostkę historyczną, podczas gdy książka Wygotskiego w swym zasadniczym zrębie nie utraciła walorów inspiratorskich i potrafi sprostać współczesnym standardom naukowości w estetyce. Tym, co korzystnie wyróżnia *Psychologię sztuki* na tle radzieckiej estetyki lat dwudziestych i zarazem decyduje o jej atrakcyjności dla dzisiejszych czytelników jest ranga, jaką Wygotski nadaje kwestiom metodologicznym. Rozważania, poprzedzające główną część wywodów teoretycznych autora świadczą o niezwykle wyostrzonej świadomości metodologicznej młodego przecież uczonego, o jego godnej podziwu sumienności naukowej. Podstawową i niezbywalną wartością w badaniach naukowych jest dlań wierność faktom oraz ścisłość przeprowadzanych analiz. Stąd też nauka o sztuce winna, jego zdaniem, obrać za przedmiot swych dociekań konkretne przedmioty i zjawiska oraz formułować wnioski podlegające empirycznej weryfikacji. Takim obiektywnie danym faktem jest dla Wygotskiego struktura dzieła sztuki oraz adekwatna do niej struktura reakcji psychicznej odbiorcy. Metodologia Wygotskiego opiera się bowiem na założeniu, że dzieło sztuki stanowi *system bodźców, zorganizowanych świadomie, w celu wywołania reakcji estetycznej. Analizując strukturę bodźców, odtwarzamy strukturę reakcji*[5].

Wygotski wyraźnie zastrzega się przy tym, iż celem formalno-strukturalnych analiz dzieła sztuki nie jest rekonstrukcja indywidualnego procesu psychicznego w pełni jego konkretności, lecz odtworzenie „bezosobowej" reakcji estetycznej, tzn. — w dzisiejszej terminologii — modelu przeżycia estetycznego odbiorcy. Rozpatrując proces reakcji estetycznej w ścisłym powiązaniu ze strukturą przedmiotu artystycznego, Wygotski ani na chwilę nie zapomina jednak o ostatecznym celu swych dociekań. A celem tym jest zbudowanie filozoficznej teorii sensu i funkcji sztuki w życiu jednostki i społeczeństwa. Problematyka społeczno-kulturowych zadań sztuki jest nie tylko stale obecna w rozważaniach Wygotskiego, lecz stanowi czynnik organizujący całokształt jego zamierzeń badawczych. W ten sposób z terenu „indywidualnej" psychologii, zajmującej się badaniem relacji: dzieło sztuki — jednostkowy odbiorca, przechodzimy na obszar psychologii społecznej i socjologii. Perspektywa badawcza ulega w związku z tym gruntownej zmianie. W centrum uwagi uczonego znajduje się teraz stosunek: dzieło sztuki — odbiorca grupowy, tj. funkcjonowanie sztuki w systemie życia społecznego i kultury.

Tak więc psychologia sztuki i socjologia sztuki wzajemnie ze sobą współdziałają, wspólnie dążąc do uchwycenia swoistości sztuki jako zjawiska socjokulturowego. Sztuka, podobnie jak inne dziedziny kultury, spełnia ważne zadania społeczne. Czyni to jednak w sposób sobie tylko właściwy. Misją sztuki jest, mianowicie, wprowadzanie ładu w sferę uczuć „człowieka społecznego" (w terminologii autora: systematyzacja uczuć). Teza ta pełni w systemie poglądów estetycznych Wygotskiego rolę fundamentalnego założenia i nietrudno ustalić jej związek z Plechanowowskim rozróżnieniem między mentalnością społeczną a ideologią. Wszystkie „formy ideologiczne" — powtarza Wygotski za Plechanowem — wyrastają z „psychiki społecznej", mają swe korzenie w zbiorowych przeświadczeniach, nastrojach, nastawieniach i emocjach, właściwych danej grupie społecznej i społeczeństwu jako całości. Jeśli jednak socjolog dostrzega w sztuce „system ideologiczny", tzn. skrystalizowany wyraz dążeń i pragnień wspólnoty, to dla estetyka-psychologa sztuka jest przede wszystkim „społeczną techniką uczucia", narzędziem „komunikacji uczuć społecznych". Tych uczuć, które szukają sobie dopiero ujścia, które próbują przedostać się do świadomości społecznej.

„Uczucia społeczne" podlegają jednak w sztuce swoistej transformacji. Ekspresja artystyczna rządzi się bowiem własnymi regułami formalno-technicznymi (estetycznymi). I ten właśnie aspekt społecznej istoty sztuki stanowi domenę badań estetyki zorientowanej psychologicznie. Trawestując wypowiedź W. Hausensteina, Wygotski zauważa, iż psychologia treści artystycznych (czyli ustalenie genetycznego związku między ideowo-emocjonalną zawartością dzieła sztuki a „psychiką społeczną") jest możliwa i potrzebna, ale należy raczej do ogólnej historii społeczeństwa niż historii sztuki. Psychologia sztuki winna natomiast skoncentrować swe zainteresowanie na samym akcie przeżywania estetycznego dzieł sztuki, a ściślej — na tych momentach reakcji estetycznej, które mają swe źródło w szczególnych właściwościach budowy utworu artystycznego. Dopiero wówczas — konstatuje Wygotski — pytanie o socjokulturowy sens sztuki uzyska poprawną postać. Wprawdzie sztuka nie ogranicza się do kreaowania wartości czysto estetycznych i oprócz nich zawiera różnorakie wartości społeczne (moralne, polityczne itp.), jednakże bez uwzględnienia tego faktu, iż twórczość artystyczna wyrasta z „żywiołu estetycznego" niemożliwe jest zrozumienie jej społecznego posłannictwa.

Okazją dla sprecyzowania przytoczonych założeń metodologicznych staje się dla Wygotskiego polemika z cieszącymi się wówczas w środowisku estetyków radzieckich mniejszym lub większym uznaniem trzema koncepcjami sztuki: gnoseologiczną, formalistyczną i psychoanalityczną. Warto przytoczyć tutaj zwłaszcza niektóre argumenty Wygotskiego, skierowane przeciwko tej ostatniej koncepcji, ponieważ ściśle łączą się one z interesującym nas problemem katartycznego oddziaływania sztuki.

Otóż głównym niedociągnięciem psychoanalitycznej teorii sztuki, w przeświadczeniu Wygotskiego, jest rozpatrywanie „zasadniczego efek-

---

Duch czasu, Kraków 1965.

[4] *Psychologia sztuki* powstawała w latach 1915-1925. Chronologicznie należy zatem do epoki lat dwudziestych w estetyce radzieckiej, lecz jej naukowy żywot rozpoczął się dopiero w czterdzieści lat później. Pierwsze wydanie ukazało się w Moskwie w 1965 roku z przedmową znanego psychologa A. N. Leontiewa i komentarzami wybitnego semiologa W. W. Iwanowa (wyd. II — 1968). Przekład polski — L. Wygotski: *Psychologia sztuki*, Kraków 1980.

[5] L. Wygotski: *Psychologia sztuki*, Kraków 1980, s. 68.

tu" dzieła sztuki (*katharsis*) w oderwaniu od estetycznego oddziaływania utworu. Psychoanalitycy ograniczają rolę formy artystycznej do wzbudzania wstępnej satysfakcji, wciągającej odbiorcę w trudne zadanie odreagowania podświadomych pragnień. Czysto zmysłowa przyjemność, jaką wzbudza forma stanowi niejako przynętę, obietnicę nagrody dla odbiorcy, traktującego dzieło sztuki jedynie jako środek do rozładowania wewnętrznych napięć swej psychiki. Forma spełnia równocześnie funkcję maskowania rzeczywistych przyczyn zadowolenia, osiąganego w wyniku obcowania z dziełem sztuki. A owo zadowolenie w ostatecznym rezultacie ma swe źródło raczej w treści dzieła niż w jego formie. W przekonaniu Wygotskiego właśnie niedocenianie przez psychoanalizę roli formy w przeżyciu artystycznym prowadzi do niezrozumienia jego społecznej natury, a w konsekwencji — do deprecjacji społecznej wartości sztuki. Sztukę sprowadza się do czegoś w rodzaju *odtrutki, której zadaniem jest ratowanie ludzkości od występków, lecz która poza tym nie spełnia żadnych pozytywnych funkcji w naszym życiu psychicznym*[6].

Z przedstawionych wyżej powodów najważniejsze — zdaniem Wygotskiego — odkrycie psychoanalizy, zawarte w stwierdzeniu, iż *sztuka jest ze swej istoty przekształceniem naszej podświadomości w pewne społeczne formy zachowania, tzn. formy posiadające jakiś społeczny sens i przeznaczenie*[7], nie znajduje należytego wyjaśnienia. Dalsze badania powinny wykazać, w jaki sposób *podświadomość w sztuce nabiera charakteru społecznego*[8]. Według Wygotskiego, najbardziej prawdopodobne rozwiązanie owej kwestii streszcza się w formule: „sztuka jako celowa (*osmyslonnaja*) działalność społeczna". Twórczość artystyczna wyrasta wprawdzie z głębin podświadomości, lecz jej misją kulturową jest opanowanie szkodliwych ze społecznego punktu widzenia namiętności jednostek. Taki właśnie sens Wygotski wkłada w określenie sztuki jako „społecznego rozładowania nieświadomości" *(obščestwiennoje razrešenije biessoznatielnogo)*. Przeżycie estetyczne, które zwykliśmy uważać za akt całkowicie indywidualny, wręcz intymny, w gruncie rzeczy pociąga za sobą doniosłe implikacje natury społecznej.

Skonfrontowanie owej hipotezy z konkretnymi faktami artystycznymi — oto kolejny etap postępowania badawczego Wygotskiego. Za przedmiot analizy estetycznej psycholog obiera jedenaście bajek Kryłowa, opowiadanie Bunina *Lekki oddech* oraz *Hamleta* Szekspira.

Nadrzędnym celem, określającym strukturę bajek Kryłowa nie jest pouczenie moralne, ilustracja ogólnej reguły etycznej. Główną osią konstrukcyjną, którą Wygotski odkrywa w rozpatrywanych bajkach jest paralelny rozwój dwóch przeciwstawnych uczuć, nastrojów, motywów działania przedstawionych postaci. Np. w popularnej bajce *Wrona i lis* nie chodzi wcale o zdemaskowanie pochlebcy i łgarza, lecz o zderzenie dwóch postaw: z jednej strony lis schlebia wronie i pobudza jej próżność, z drugiej — szyderczo demonstruje swą wyższość nad nią i natrząsa się z jej zadufania. Percepcja odbiorcy przebiega właśnie tymi dwoma torami, odpowiadającymi dwukierunkowemu rozwojowi narracji. W rezultacie — konkluduje Wygotski — na owej dwoistości naszej percepcji opiera się cały efekt bajki. „Estetyczna reakcja na bajkę" jest procesem nacechowanym ambiwalencją emocjonalną. Wraz z rozwojem akcji narasta antagonizm dwóch dominujących uczuć, którym równocześnie poddaje się odbiorca. I wreszcie, kiedy osiągnie już punkt kulminacyjny, następuje „krótkie zwarcie" (*zamykanije*) i rozładowanie powstałego napięcia emocjonalnego.

„Przeciw-odczuwanie" *(protiwočuwstwije)*, stanowiące istotę przeżycia doznawanego przy lekturze bajki — owej najprostszej formy literackiej — jest, według Wygotskiego, uniwersalnym prawem psychologicznym, rządzącym percepcją dzieł sztuki. Oczywiście, w bardziej złożonych formach, jakimi są np. nowela i tragedia, przejawia się ono inaczej, ale i tam „psychologiczna osnowa reakcji estetycznej" pozostaje identyczna. Warunkiem zaistnienia „afektywnej sprzeczności", charakteryzującej każde przeżycie estetyczne jest występowanie dwóch przeciwstawnych planów emocjonalnych, ugruntowanych w samej strukturze formalnej utworu. Okazuje się więc, iż emocja estetyczna jest od początku do końca zorganizowana i ukierunkowana przez twórcę w taki sposób, aby osiągnąć zamierzony efekt psychologiczny, tzn. przywrócić celowo zakłóconą uprzednio równowagę emocjonalną odbiorcy, uspokoić wzbudzone przez lekturę dysharmonijne uczucia.

Specyfiki przeżyć estetycznych w stosunku do doznań „życiowych", jak wynika z rozważań Wygotskiego, nie należy poszukiwać w ich treści. Przedmiotem wzruszeń estetycznych jest całe bogactwo indywidualnego i społecznego doświadczenia człowieka. Nie jest również wyznacznikiem przeżyć estetycznych stopień ich intensywności. Swoistość reakcji estetycznej zasadza się przede wszystkim na jej szczególnej strukturze („przeciw-odczuwanie" — „krótkie spięcie uczuć" — „efekt artystyczny"). Taka właśnie prawidłowość rozwoju reakcji estetycznej ma swe przedmiotowe oparcie w „formie wewnętrznej" dzieła sztuki (konstrukcja akcji, postać bohatera, odpowiedni dobór słów zabarwionych emocjonalnie itp.). „Afektywne oddziaływanie" utworu nie byłoby możliwe bez spełnienia również pewnych warunków podmiotowych. Otóż dla pojawienia się przeżycia estetycznego niezbędne jest odpowiednie nastawienie emocjonalne odbiorcy, wyrażające się w chęci poddania się „poetyckiej sugestii" autora, w gotowości do wczuwania się w psychikę najróżniejszych osób. Z drugiej jednak strony odbiorca, identyfikujący się np. z bohaterem tragicznym i patrzący na świat jego oczyma, ani na chwilę nie może utracić poczucia fikcyjności prezentowanych zdarzeń i postaci. W przeciwnym przypadku efekt katartyczny nie wystąpiłby, a przykre, dławiące uczucia, przeżywane przez bohatera tragicznego, stałyby się udziałem odbiorcy. Świadomość „literackości" i „umowności" świata przedstawionego w dziele sztuki pozwala odbiorcy zająć wobec niego postawę dystansu, umożliwiając przez to estetyczne oddziaływanie utworu.

Nietrudno zauważyć, iż istotę owego estetycznego oddziaływania Wygotski upatruje w „efekcie katartycznym". Wszelkie chwyty techniczne, zastosowane przez artystę, mają na względzie doprowadzenie do takiej sytuacji, w której zdarzenia wzbudzające lęk, przygnębienie czy nawet przerażenie, nie tylko nie pociągałyby za sobą przykrych dla odbiorcy uczuć, lecz przeciwnie — stałyby się źródłem satysfakcji estetycznej. To, że chodzi tutaj o zadowolenie estetyczne, a nie żadne inne, wynika z faktu, iż owo przeistoczenie realnych „życiowych" doznań dokonuje się za sprawą formalno-strukturalnych właściwości dzieła sztuki.

Wygotski szczegółowo uzasadnia swój pogląd w tych partiach pracy, które poświęcone są omówieniu opowiadania Bunina oraz Szekspirowskiego *Hamleta*. Konstrukcja akcji (*sużet*) Buninowskiej opowieści, jego zdaniem, zmierza do tego, aby męczące, bolesne wzruszenia, które wywołuje fabuła utworu oczyścić z „brudu życia", uczynić je „przejrzystymi", złagodzić ich pierwotną drastyczność. Zdarzenia podane są w takiej kolejności, w takim wzajemnym związku, aby *całe zawarte w nich napięcie oraz uczucie przygnębienia i odrazy uległo rozładowaniu, wyzwoleniu*[9]. Drobiazgowa analiza kompozycji utworu prowadzi Wygotskiego do konkluzji, że *wszystkie misterne przeskoki narracji mają w ostatecznym rachunku jeden cel: zgasić, zatrzeć to bezpośrednie wrażenie, które wywierają na nas owe wydarzenia* (podane w „naturalnej" kolej-

[6] Tamże, s. 135.
[7] L. S. Wygotskij: *Psichologija iskusstwa*, Moskwa 1965, s. 106.
[8] *Psychologia sztuki*, s. 143.
[9] Tamże, s. 229.

ności — T. Sz.) *i zamienić, przetworzyć je w jakieś zupełnie inne i przeciwstawne*[10].

Podobnie rzecz ma się w sztuce Szekspira: siłą motoryczną uczuć, które wywołuje Szekspirowskie arcydzieło jest kontrast między tragiczną fabułą utworu, nawiązującą do krwawej dwunastowiecznej kroniki duńskiej a budową akcji, nastawioną na przezwyciężenie owego tragizmu. W rezultacie w końcowej scenie pojawia się owo zadziwiające i nader skomplikowane uczucie, które od wieków fascynuje odbiorców *Hamleta*, uczucie odmienne od ich pierwotnych oczekiwań. Widz zdaje sobie sprawę, że przez cały czas trwania sztuki był celowo prowadzony fałszywym tropem. Staje się to dlań oczywiste w chwili, gdy stwierdza, iż po zabiciu króla przez Hamleta nie doświadcza bynajmniej ulgi i satysfakcji, *jego napięte przez tragedię doznania nie zostają po prostu i zwyczajnie rozladowane*[11]. Uwaga odbiorcy przenosi się wiec błyskawicznie na następne wydarzenie — śmierć samego bohatera. I dopiero w trakcie kontemplacji tej sceny odsłania się przed nim właściwy sens utworu. Patrząc na śmierć bohatera, z którym do tej pory utożsamiał się, widz ze wzmożoną siłą przeżywa wszystkie namiętności, które targały duszą duńskiego księcia. A jednocześnie spogląda nań niejako z zewnątrz, jasno i wyraziście pojmuje to, co Szekspirowski bohater zaledwie mgliście przeczuwał. Dzięki owemu fenomenowi rozdwojonej uwagi (mającemu swe uwarunkowanie w przeciwstawności akcji i fabuły utworu) odbiorca odkrywa głębszy, ukryty sens sztuki, odczuwa to, co niewyrażalne w słowach — tragizm losu ludzkiego. I tak samo, jak umierający Hamlet ostatecznie godzi się ze sobą samym i ze światem, tak też widz odzyskuje równowagę wewnętrzną. Tym razem jednak owa równowaga osiągana jest na nowym, wyższym poziomie życia duchowego. Przeżycia bohatera tragicznego, uwolnione od przykrego osadu „życiowego", głęboko wnikają bowiem w psychikę odbiorcy, organicznie włączają się w emocjonalną strukturę jego osobowości, co w przyszłości rzutować będzie na „praktyczne", społeczne postawy i zachowania jednostki.

Jak więc widzimy, dotychczasowe dociekania Wygotskiego w logiczny sposób prowadzą do problematyki społecznego znaczenia sztuki. Zgodnie ze sformułowanym wcześniej metodologicznym postulatem, iż to, co społeczne przejawia się w tym, co indywidualne, badacz stawia pytanie o społeczny sens tych zabiegów, którym poddaje się jednostka przeżywająca estetycznie dzieło sztuki. W interpretacji Wygotskiego jest to zarazem pytanie o kulturową specyfikę sztuki, o tę szczególną rolę, która przypada do spełnienia sztuce wśród innych technik socjalizacyjnych, wypracowanych w toku wielowiekowego rozwoju kultury ludzkiej. Wygotski jest bowiem przekonany, że sztuka stanowi jedyne w swoim rodzaju narzędzie, przy pomocy którego jednostka przystosowuje się do wymagań życia zbiorowego. O unikalności sztuki jako instrumentu socjalizacji przesądza w pierwszym rzędzie to, iż działa ona w sferze ludzkich emocji. Nie znaczy to jednak — zastrzega się uczony — iż funkcja społeczna sztuki sprowadza się (jak to utrzymywał np. Lew Tołstoj) do zwykłego komunikowania uczuć. Nie można zaprzeczyć, że źródłem twórczości artystycznej są „zwykłe", realne uczucia, których dostarcza nam codzienne życie. Związki sztuki z życiem „człowieka społecznego" są jednak znacznie bardziej skomplikowane niż sądzi Tołstoj. Racją bytu sztuki nie jest przekazywanie uczuć „życiowych" w niezmienionej postaci, lecz ich twórcza transformacja, w ostatecznym rezultacie prowadząca do uspołecznienia jednostkowych emocji[12]. Najintymniejsze, najbardziej osobiste odczucia jednostki za sprawą sztuki zyskują wymiar społeczny. Ulegając emocjonalnemu wpływowi dzieła sztuki, odbiorca rozwija w sobie zdolność współprzeżywania z innymi ludźmi. Jest to wszakże współprzeżywanie szczególne: dzięki opisanym wcześniej właściwościom struktury artystycznej odbiorca dokonuje jednocześnie pewnej operacji na własnych przeżyciach — uwzniośla je, uszlachetnia.

Kontakty ze sztuką sprzyjają również ujawnieniu się takich stron psychiki odbiorcy, jakie w „normalnym" życiu nie znajdują dla siebie ujścia. W tym kontekście uczony przytacza uwagę Plechanowa, że sztuka bywa niekiedy nie tyle wyrażeniem życia, ile jego antytezą. Zdaniem Wygotskiego, obcowanie ze sztuką pozwala odbiorcy uwolnić się od tych zapasów energii psychicznej, które nie mogą być spożytkowane w codziennej, szarej egzystencji, upływającej wśród przyziemnych, pospolitych trosk. W tym sensie *sztuka jak gdyby uzupełnia życie i poszerza jego możliwości*[13].

Okazuje się więc, że sztuka działa dwukierunkowo. Z jednej strony, ułatwia człowiekowi uporanie się z tymi napięciami emocjonalnymi, które rodzi życie z jego różnorodnymi konfliktami, łagodzi burzliwe uczucia, podporządkowuje je kontroli „ja". Z drugiej zaś strony, pomaga w usuwaniu stresów, powstających na skutek jednostajnego, mało satysfakcjonującego emocjonalnie trybu życia. Umożliwiając odbiorcy zastępcze uczestnictwo w losach i przeżyciach postaci kreowanych przez artystę, sztuka zaspokaja naturalną ludzką potrzebę doznawania urozmaiconych wrażeń. Mimo że w rozważaniach Wygotskiego nie pojawia się termin „kompensacja", to jednak nie ulega wątpliwości, iż uczony ma na myśli właśnie kompensacyjny aspekt oddziaływania sztuki. Przy czym wyraźnie podkreśla łączność obu funkcji sztuki. W jego ujęciu, *katharsis* i kompensacja są dwoma momentami tego samego procesu „działalności artystycznej", który zmierza do odzyskania przez jednostkę władzy nad swymi uczuciami. Dzięki temu sztuka może stać się skutecznym środkiem scalającym osobowość człowieka. Opanowanie przez odbiorcę żywiołu uczuć (tj. „przezwyciężenie" uczuć negatywnych i wyrównanie braków w życiu emocjonalnym, połączone z wydatkowaniem zbędnej „energii nerwowej") przyczynia się do harmonizacji psychiki, a tym samym usuwa przeszkody hamujące spontaniczną aktywność człowieka.

Reakcja estetyczna jest stanem niezwykle intensywnego życia duchowego, stanem, w którym dochodzi do rozbudzenia złożonej gry uczuć, a to wiąże się z dużym uszczupleniem sił psychicznych odbiorcy. Pod tym względem akt percepcji artystycznej jest zaprzeczeniem jakiejkolwiek oszczędności „energii nerwowej", wprost przeciwnie — stanowi on przejaw nader rozrzutnego dysponowania zasobami energetycznymi. W paradoksalny sposób owa rozrzutność prowadzi jednak do „ekonomizacji sił duchowych" człowieka. *Sztuka, będąc sama w sobie wybuchem i wyładowaniem, faktycznie jednak zaprowadza porządek i lad w naszych wydatkach duchowych, w naszych uczuciach*[14]. Jeśli zatem — twierdzi Wygotski — zgodzilibyśmy się, że Spencerowska zasada ekonomii sił duchowych ma zastosowanie przy objaśnianiu zjawisk artystycznych, to należałoby odnieść ją nie do samego procesu reakcji estetycznej, lecz do rezultatów owego procesu, do „śladów", które przeżycie estetyczne pozostawia w osobowości odbiorcy.

Wygotski wprowadza nieprzypadkowo rozgraniczenie między aktem przeżycia estetycznego (w terminologii autora: „bezpośredni efekt oddziaływania sztuki", inaczej — „efekt podstawowy", „pierwotny") a jego psychicznymi skutkami („efekt wtórny, czyli praktyczny"). Uczony pragnie w ten sposób zwrócić uwagę na to, iż dobroczynne następstwa przeżywania estetycznego nie ujawniają się od razu, co więcej — jedynie

[10] *Psichologija iskusstwa*, s. 205.
[11] *Psychologia sztuki*, s. 274.
[12] Polemika Wygotskiego z Tołstojowską teorią sztuki jako środka emocjonalnego „zarażania" ludzi — por. *Psychologia sztuki*, s. 331-337.
[13] Tamże, s. 341.
[14] Tamże, s. 343.

stałe kontakty ze sztuką powodują istotne zmiany w osobowości odbiorcy. Kumulowanie się rezultatów wielu, ciągle ponawianych przeżyć estetycznych sprawia, iż stan osiągniętej przez odbiorcę równowagi psychicznej stopniowo utrwala się, co w konsekwencji korzystnie wpływa na wzajemne stosunki między jednostką a środowiskiem społecznym. Jednostka, uwolniona od dręczących ją napięć emocjonalnych może wszystkie, spętane dotychczas siły, całą swą energię psychiczną skierować na swobodną twórczą działalność, a przez to umożliwić realizację pożądanych celów społecznych. Tak więc w sztuce mamy do czynienia z takim „uporządkowaniem uczuć" jednostki, które na dłuższą metę sprzyja interesom społeczeństwa jako całości. Z tego powodu — konkluduje Wygotski — można by nazwać sztukę *przedłużonym „uczuciem społecznym"* lub *społeczną techniką uczuć*. Sztuka, według Wygotskiego, jest tworem społecznym, ponieważ *organizuje nasze przyszłe zachowanie, kształtuje nastawienie, które być może, nigdy się w niczym nie ujawni, lecz które każe nam dążyć do czegoś, co leży poza codziennym życiem*[15].

Śledząc tok rozważań Wygotskiego na temat społecznej roli sztuki, trudno oprzeć się wrażeniu, iż badacz przypisuje sztuce niezwykłe wręcz możliwości terapeutycznego oddziaływania na psychikę jednostek, a w dalszej perspektywie — możliwości harmonizowania współżycia społecznego. Nieodparcie nasuwa się tutaj pokusa przeprowadzenia analogii między sztuką a religią. I chociaż Wygotski nie podejmuje próby porównania katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki z takąż funkcją religii, faktycznie jednak obdarza sztukę wszystkimi psychologicznymi zaletami religii. Sztuka przejmuje w istocie te integracyjne, regulatywne zadania, które dotychczas były zastrzeżone dla instytucjonalnej religii. Jednakże, podobnie jak w przypadku religii mamy prawo zapytać, czy w każdych okolicznościach wywiera ona pozytywny wpływ na życie społeczne, tak też w odniesieniu do sztuki wyłania się wątpliwość, czy o jej wychowawczym oddziaływaniu można mówić tylko i wyłącznie w sensie pozytywnym. Wprawdzie odnajdziemy w *Psychologii sztuki* pewne uwagi świadczące o tym, iż owa wątpliwość nie była obca Wygotskiemu, jednakże jego zastrzeżenia dotyczą nie „podstawowego efektu sztuki", lecz tych praktycznych następstw, jakie dzieło sztuki może spowodować w postępowaniu człowieka. Chodzi więc o to, jaki pożytek różni ludzie mogą uczynić z energii wyzwolonej przez sztukę. Lecz i tę obawę Wygotski odsuwa, składając całkowitą odpowiedzialność za wychowawcze skutki sztuki na krytykę artystyczną. Jeśli krytyka właściwie wypełnia swe obowiązki, tzn. umiejętnie kieruje pragnienia i dążenia ludzi, rozbudzone przez sztukę, w społecznie użyteczny nurt, sztuka staje się czynnikiem spajającym zbiorowość w jedną całość, podtrzymującym jej stabilność. Jak z tego wynika, Wygotski milcząco przyjmuje, że sztuka jest zawsze funkcjonalna wobec struktury społecznej, stanowi wytwór danego układu życia społecznego powołany do tego, aby utrzymywać ów układ w stanie względnej równowagi.

Otóż to właśnie ukryte założenie teorii Wygotskiego wywołuje dzisiaj najwięcej chyba wątpliwości. Zdaje się on nie dostrzegać, iż sztuka jest nie tylko *sposobem osiągania równowagi między człowiekiem a światem w najbardziej krytycznych i decydujących momentach życia ludzkiego*[16], lecz również narzędziem burzenia zbyt dobrego samopoczucia jednostek i całych zbiorowości. Autentyczna sztuka niekoniecznie musi znajdować się w pełnej zgodzie z powszechnie uznanym systemem wartości. Obok jednoczenia zbiorowości wokół „zastanych" ideałów równie ważnym (jeśli nie ważniejszym) zadaniem sztuki jest pobudzanie krytycznej refleksji nad celami, do których zmierza wspólnota, rejstrowanie nowej,

[15] *Psichologija iskusstwa*, s. 331-332.
[16] *Psychologia sztuki*, s. 358.

rodzącej się dopiero wrażliwości etycznej[17]. Tymczasem w koncepcji estetycznej Wygotskiego homeostaza organizmu społecznego urasta do rangi wartości samej w sobie, a ideałem jednostki staje się możliwie najdoskonalsze zestrojenie się ze zbiorowością.

Analiza zaproponowanej przez Wygotskiego teorii społecznego znaczenia sztuki dobitnie dowodzi, iż wszelkie dociekania na ten temat bardzo trudno jest oddzielić od aksjologicznej postawy uczonego. Takie lub inne rozwiązanie owej kwestii z reguły implikuje określony model stosunków: jednostka — społeczeństwo, model wynikający z najgłębszych przeświadczeń badacza o zobowiązaniach jednostki wobec wspólnoty, o sensie kulturotwórczej aktywności człowieka. Powracając na teren rozważań ściśle estetycznych, należy stwierdzić, że przedstawiona w *Psychologii sztuki* koncepcja *katharsis* kryje w sobie wiele niejasności i niedopowiedzeń. Podstawowa wątpliwość, która się tutaj nasuwa dotyczy kluczowego dla teorii *katharsis* zagadnienia — czy *katharsis* polega na oczyszczeniu **uczuć**, czy też na oczyszczeniu **psychiki** z uczuć (inaczej mówiąc — na sublimacji uczuć, czy też na ich wyładowaniu)[18]. Dość wymienić chociażby terminy, którymi badacz posługuje się dla scharakteryzowania efektu katartycznego. Raz więc konstatuje, że w rezultacie przeżywania estetycznego „zwykłe" uczucia ulegają „przekształceniu" (*prietworienije*), „przezwyciężeniu" (*prieodolenije*), „prześwietleniu" (*proswietlenije*); innym znów razem mówi o „wyładowaniu" uczuć (*razriešenije*) i „uwolnieniu" odbiorcy od męczącego napięcia[19].

Tak więc w niektórych kontekstach teoretycznych *katharsis* oznacza oczyszczenie **psychiki**, polegające na rozładowaniu lub złagodzeniu napięć emocjonalnych, co ma zapewnić odbiorcy pożądany spokój wewnętrzny; w innych zaś uszlachetnienie pewnych **uczuć**, opanowanie ich żywiołowej, niszczycielskiej siły. Przypuszczalnie w pierwszym przypadku Wygotski ma na myśli ów bagaż negatywnych emocji, które nawarstwiają się w psychice jednostki w rezultacie różnorakich przykrych doświadczeń życiowych i tłumienia pragnień, uznanych za naganne w danej zbiorowości, w danej kulturze. W takim ujęciu sztuka byłaby rodzajem **terapii**, pozwalającej zlikwidować istniejące konflikty psychiczne, lub przynajmniej uczynić je mniej uciążliwymi poprzez dostarczenie odbiorcy zastępczych spełnień. W drugim przypadku chodziłoby o emocje, których odbiorca po raz pierwszy doznaje dopiero w trakcie obcowania z dziełem sztuki, emocje powstające pod wpływem przedstawionych w utworze zdarzeń życiowych. Sztuka oczyszczałaby zatem uczucia, które sama ewokuje. Z tego punktu widzenia kontakty ze sztuką stanowiłyby swoisty **trening emocjonalny**, w wyniku którego jednostka zaspokaja potrzebę różnorodności przeżyć i uzupełnia braki w swym życiu uczuciowym, a jednocześnie przygotowuje się psychicznie do sprostania trudnościom, z jakimi może zetknąć się w przyszłości. Na katartyczno-kompensacyjne oddziaływanie sztuki składałyby się więc dwa, wzajemnie warunkujące się momenty: terapeutyczny i profilaktyczny[20]. Podobne wyjaśnienie usuwałoby, jak sądzimy, niekonsekwencję teoretyczną, której wyrazem jest wspomniana wyżej rozbieżność terminologiczna. Niestety, zdani tutaj jesteśmy na domysły, ponieważ stanowisko Wygotskiego nie jest w tej kwestii dostatecznie precyzyjne. W każdym razie wniosek, iż *katharsis* obejmuje zarówno oczyszczenie

[17] T. Żeleński (Boy), który w swych esejach wiele uwagi poświęcił problemowi związków sztuki z moralnością i obyczajowością, sformułował to jeszcze ostrzej: *...Jednym z zasadniczych atrybutów wszelkiej żywotnej literatury jest obrażać poczucia moralne swoich współobywateli* (T. Żeleński-Boy: *Refiektorem w mrok. Wybór publicystyki*, Warszawa 1985, s. 555).
[18] Por. W. Tatarkiewicz: *Historia estetyki*, t. I, Wrocław — Kraków 1960, s. 176.
[19] *Psichologija iskusstwa*, s. 318, 319, 321, 325, 330.
[20] Por. B. Dziemidok: *Katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki*, w: *Sztuka i społeczeństwo*. Praca zbiorowa pod red. A. Kuczyńskiej, t. II, Warszawa 1976, s. 124.

uczuć, jak i oczyszczenie psychiki nie byłby, naszym zdaniem, sprzeczny z tokiem jego rozumowania, ani z całą jego koncepcją roli sztuki w życiu jednostki i społeczeństwa.

Najbardziej oryginalna idea psychologii sztuki Wygotskiego wyraża się w próbie wyjaśnienia efektu katartycznego przez odwołanie się do specyficznych właściwości budowy dzieła sztuki (dzieło sztuki jako struktura funkcjonalna, w której zakodowana jest reakcja estetyczna odbiorcy). Istotę reakcji estetycznej stanowi, opisany wcześniej, mechanizm „przeciw-odczuwania", a jego materialną przesłanką jest opozycja „materiału" i „formy", *resp.* „fabuły" i „akcji" dzieła sztuki. Sprzeczne impulsy, płynące od „formy" i od „materiału" utworu atakują psychikę odbiorcy z przeciwstawnych kierunków, doprowadzając w ten sposób do zatamowania zewnętrznego („motorycznego") przejawiania się afektów. Spiętrzone emocje poszukują gwałtownie ujścia, ale mogą je znaleźć jedynie w zwiększonej aktywności fantazji. Z tego powodu Wygotski zalicza emocje estetyczne do emocji typu „centralnego". Znaczy to, iż są one związane z funkcjonowaniem centralnego układu nerwowego i uzewnętrzniają się w obrazach produkowanych przez wyobraźnię. Fakt ten tłumaczy, dlaczego emocje, wzbudzane przez dzieło sztuki, mimo iż są nie mniej realne niż każde inne „zwykłe" uczucie, nie pociągają wszakże za sobą takich fizjologicznych reakcji, jakie towarzyszą uczuciom „życiowym". Utwór artystyczny, przeżywany w ambiwalentnej postawie „zaangażowania — dystansu" (mającej swe przedmiotowe ugruntowanie w przeciwstawności „formy" i „materiału") dostarcza nam jak najbardziej **rzeczywistych** uczuć, które znajdują swój odpowiednik w **fikcyjnych** obrazach, powstających w naszej imaginacji. W rezultacie możemy doświadczać najzupełniej realnych uczuć, możemy „wyżywać się" emocjonalnie bez obawy nieprzyjemnych następstw praktycznych. Dzięki „centralnemu rozładowaniu" niepokojące doznania ulegają owemu tajemniczemu „rozjaśnieniu", oczyszczeniu z „brudu życia".

Odkrywczość przedstawionych wyżej spostrzeżeń Wygotskiego nie powinna jednak przesłaniać słabych punktów jego koncepcji *katharsis*. Najbardziej problematyczne wydaje się to, iż Wygotski traktuje swą teorię *katharsis* jako uniwersalne prawo sztuki. Tymczasem przeanalizowany przez niego materiał artystyczny nie uprawnia bynajmniej do takiej generalizacji. Wnioski Wygotskiego odnoszą się przede wszystkim do literatury, przy tym — do tych jej form, które zawierają wyraźny pierwiastek dramaturgiczny. Nic więc dziwnego, iż próba zastosowania ich przez autora do innych rodzajów sztuki (m.in. malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury) nie wypadła przekonująco.

Formuła sztuki jako *katharsis*, tak jak rozumie ją Wygotski, kryje w sobie jeszcze jedną istotną wadę. Otóż *katharsis* stanowi, według Wygotskiego, osnowę wszelkiej reakcji estetycznej. Stąd też badacz w rezultacie utożsamia reakcję estetyczną z katartycznym oddziaływaniem dzieła sztuki. A ponieważ efekt katartyczny, w jego ujęciu, stanowi rezultat skomplikowanego procesu rozwoju uczuć, reakcja estetyczna jest dlań właśnie reakcją emocjonalną. Nie trzeba dodawać, iż podobna charakterystyka przeżycia estetycznego, nie uwzględniająca w dostatecznym stopniu roli zmysłowego, czy też intelektualnego czynnika w percepcji artystycznej, musi zostać uznana za jednostronną. W gruncie rzeczy konkluzje Wygotskiego dotyczą nie prawidłowości rozwoju przeżycia estetycznego w ogóle, lecz jedynie dialektyki uczuć (i wyobraźni) w przeżywaniu estetycznym takich utworów, należących do sztuk rozwijających się w czasie (literatura, teatr, muzyka itp.), jakie odznaczają się swoistymi walorami dramaturgicznymi.

Zakwestionowanie prawomocności uogólnień Wygotskiego, odnoszących się do natury przeżycia estetycznego, musi także poddawać w wątpliwość zasadność jego twierdzeń o społecznej istocie sztuki. Jakkolwiek Wygotski interpretuje katartyczną funkcję sztuki w sposób dość szeroki, obejmujący również oddziaływanie wychowawcze (*katharsis* powoduje zmiany w psychice odbiorcy, które ułatwiają proces socjalizacji, sprzyjają internalizacji powszechnie uznanych wartości i wzorów kulturowych), to jednak nie wyczerpuje ona społecznych zadań sztuki. Wydaje się, na przykład, że uczony postąpił zbyt arbitralnie, wykluczając z przeżycia artystycznego wszelkie momenty poznawczo-intelektualne. I chociaż słusznie zarzuca zwolennikom gnoseologicznej koncepcji sztuki „jednostronny intelektualizm" (zawierający się w przekonaniu, że satysfakcja czerpana z obcowania z dziełem sztuki ma swe źródło we względnej łatwości, z jaką odbiorca przyswaja sobie pewne ogólne prawdy, obleczone w kształt obrazowy), to umieszczenie aktów poznawczych poza obrębem właściwej reakcji estetycznej prowadzi do deprecjacji poznawczej funkcji sztuki. Stanowczo nie docenia również Wygotski funkcji estetycznej w wąskim rozumieniu tego terminu (przyjemność wypływająca z kontemplacji formalno-technicznej strony dzieła, podziw dla warsztatowej sprawności artysty). Pod tym względem, krytykowani przezeń teoretycy Opojazu bez wątpienia wykazywali więcej zrozumienia dla nowatorstwa i oryginalności środków wypowiedzi artystycznej. To prawda, że formaliści rosyjscy (we wczesnej fazie rozwoju tej szkoły), stojący na stanowisku, iż dzieło sztuki stanowi autonomiczny zespół „chwytów", absolutyzowali znaczenie czysto estetycznego pierwiastka w sztuce. Jednakże pogląd W. Szkłowskiego, że zadaniem sztuki jest przywrócenie naszemu postrzeganiu świata świeżości i ostrości, zerwanie z automatyzmem naszych nawykowych przeżyć zasługiwał chyba na bardziej wnikliwe potraktowanie ze strony Wygotskiego. Wbrew pozorom teza ta niekoniecznie musi być interpretowana w duchu hedonizmu estetycznego, nie musi też wchodzić w konflikt z przeświadczeniem o doniosłej społecznej roli sztuki. Tymczasem autor *Psychologii sztuki*, zapatrzony w wielką etyczną misję „działalności artystycznej", traci z pola widzenia te aspekty sztuki, które są może mniej ważne ze społecznego punktu widzenia, ale przecież współtworzą jej tajemniczy czar.

Tadeusz Szkolut

Artykuł ten jest drugim z cyklu tekstów T. Szkoluta prezentujących estetykę radziecką wczesnego okresu porewolucyjnego. Dotychczas drukowaliśmy esej na temat A. Łunaczarskiego (nr 1/15/1984), w następnych numerach opublikujemy artykuły o koncepcjach estetycznych L. Trockiego i M. Bachtina (przyp. red.).

plastyka

JANUSZ MISIEWICZ

DROGA MALRAUX

Malraux nie chce mówić niepotrzebnych rzeczy. Zmierza do syntezy i wie jak ją osiągnąć. Pozostawia zatem na uboczu kłopotliwą kwestię rozliczenia się z dziewiętnastowieczną tradycją pisania o sztuce. Z rzadka tylko w jego książkach pojawia się owa dyskretna radość jaka towarzyszy przedstawieniu któregoś z komunałów budujących pogląd na sztukę przeciętnie zorientowanego europejczyka. Jak wtedy, gdy stwierdza np. *W wieku X zanikła rzeźba. Historia sztuki, jaką wypracował wiek XIX, przypuszczała więc, że artyści musieli się na nowo uczyć rzeźbić w wieku XI; a ponieważ zakładała, że rozwój każdej sztuki wiąże się z opanowaniem iluzji, ustaliła linię rozwoju przebiegającą od „prymitywnych" kapiteli do Tympanonu w Moissac* (t. 1, s. 175).

To przywołanie tradycji wytycza zarazem granice, w których dzieło Malraux może być w ogóle zaakceptowane. Z całą pewnością nie dziedziczy on dość powszechnego jeszcze przeświadczenia, że w sztuce dokonuje się jakiś postęp i że kierunek tego postępu wyznaczają stopnie biegłości osiągnięte w naśladowaniu przyrody. Kolejną trudnością, z jaką spotka się nieuprzedzony czytelnik tych esejów jest ich styl. Prawdy swoje głosi bowiem Malraux w — zapoznanym obecnie przez refleksję o sztuce — stylu „wysokim". A styl ten objawia nie tyle dokonany przez poetę wybór formy ekspresji, co jest raczej znakiem metody poszukującej słowa zwięzłego a celnego. Malraux nie stroni przeto od wyrażeń jaskrawych, nie stara się uniknąć kategorycznego tonu, nie obawia się patosu. Sądzi bowiem, że usprawiedliwia je patos rzeczy, o których pisze, wyrazistość i kontrastowość przedmiotów sztuki. Oczywiście głównym zagrożeniem dla stylu wysokiego jest to, że może się on niepostrzeżenie ześlizgnąć w retorykę. Z tego powodu pewnym niepokojem napawa doskonała symetria takiej chociażby konstatacji Malraux, iż: *Grecja, która nie znała prawdziwego sacrum, nie znała też prawdziwego profanum* (t. 1, s. 52). Obraz Grecji jaki wyłania się z syntetycznego, co prawda, ujęcia Malraux, jest trochę jakby nazbyt ujednolicony, pozbawiony istotnych napięć, dramatyzmu wewnętrznych sprzeczności, powiedziałbym, zbyt „klasyczny". Powinnością historyka kultury byłoby może prostowanie tych sądów pisarza, które odbiegają od świadectwa współczesnych, skoro stwierdza on np., że tragedia wystawiana w teatrze ateńskim nie mogła budzić grozy widowni. Jednakże Malraux nie jest historykiem kultury, w każdym razie nie bardziej, niż jej filozofem. Jego celem jest uczynienie zrozumiałym świata sztuki. Jak pisze: *Tematem tej książki nie jest historia sztuki — chociaż sama natura twórczości artystycznej często zmusza mnie do postępowania krok w krok za historią — ani estetyka, lecz znaczenie, jakiego nabiera obecność wiecznej odpowiedzi na pytanie, zadawane człowiekowi przez to, co jest w nim cząstką wieczności, kiedy rodzi się w pierwszej cywilizacji świadomej, że nie wie, jakie jest znaczenie człowieka* (t. 1, s. 35).

Już z tej deklaracji poznajemy jak bardzo ujęcie Malraux odbiega od estetyki, która w swoją formułę „dzieła sztuki" usiłuje wtłoczyć formy ekspresji duchowej wszystkich miejsc i czasów, i od historii ukazującej realne wydarzenia, dla których sztuka jest albo nieistotnym dodatkiem albo wątpliwą ozdobą. Malraux nie chce więc ani ogólnej teorii sztuki, ani też sztuki całkowicie zależnej od biegu wydarzeń. Sięga do istoty, do metafizycznych źródeł kultury i sztuki. Oto historia, którą opowiada...

U swoich początków, w wielkich kulturach starożytności: Egiptu, Krety, Myken, Sumeru, a także Indii i Chin, sztuka podejmowała próbę oswojenia Tajemnicy Bytu, dążąc do zobrazowania niewidzialnego przez widzialne. Sacrum organizowało więc i normowało zarówno sztukę, jak i cały obszar kultury. Wielkie kultury starożytności to kultury sakralne, nawet wtedy, kiedy brakuje im (jak w Indii i Chinach) całkowicie jednoznacznej, skodyfikowanej podstawy w postaci jednolitego systemu wierzeń. *Sacrum* — jak pisze Malraux — *było nie tylko najwyższą wartością, nie tylko wartością porządkującą: było domeną wszelkich wartości. To, co do niego nie należało było bezwartościowe a to, co należało, jedynie z niego czerpało swoją wartość* (t. 1, s. 56). Nadprzyrodzone, Najwyższa Prawda, Absolut były tym, co określało w ciągu całych tysiącleci rolę i sens dzieła sztuki a także jego wartość. Jest to sztuka urzeczywistniona w niewielu podstawowych formach, statyczna, hieratyczna, posągowa. Jeśli jest to rzeźba, należy ona zawsze do architektury, ponieważ budynek świątyni wytycza przestrzenny wymiar świętości. Jej masywny bezruch, geometryzacja kształtów postaci, hieratyczność nie wynikają, jak sądzono do niedawna, z braku biegłości technicznej, przeciwnie, są znakiem doskonałości podporządkowanej wypracowaniu formy wyrażającej treść spoza czasu. Jest to sztuka nie naśladowcza lecz symboliczna i nawet wtedy, gdy antropomorficzna, to schematyczna i idealizująca. Ani jej istota, ani też oddziaływanie nie służą wcale temu, co nowożytność określiła jako „przeżycie estetyczne". Co więcej, pewne fragmenty tych dzieł musiały pozostawać dla ich perceptorów w ogóle niepostrzegalne. Jak we wspomnianej przez Malraux jawańskiej świątyni Borobudur, która swój umieszczony na szczycie znak — symbol kosmosu ujawnia dopiero na zdjęciach lotniczych. Ta sztuka-niesztuka trwała przez całe tysiąclecia dzieląc losy cywilizacji, które współtworzyła i dopiero około V stulecia p. Ch. pojawiło się coś nowego. Przyczyny tej przemiany leżą, jak sądzi Malraux, po części w samym charakterze kultury greckiej okresu klasycznego, która, przynajmniej na tle porównawczym, była w stosunkowo niewielkim stopniu zdominowana przez sakralność. Słowem, które w rozumieniu Malraux dostarcza klucza do kultury greckiej okresu klasycznego jest słowo: „boskość". Było ono wyrazem tej postawy uczuciowej, która w jednym pojęciu „kosmosu" jednoczyła świat, jego porządek i piękno. Jednakże harmonia człowieka i kosmosu właściwa Grecji klasycznej okazała się nietrwała, a sztuka coraz bardziej świadoma swojej autonomii zwróciła się w poszukiwaniu swojej własnej formy wyrazu ku „pozorności" — przeciwko sacrum. Trzeba tu jednak nadmienić, że „pozorność" rozumie Malraux po platońsku, właśnie jako synonim „rzeczywistości" w najbardziej potocznym znaczeniu tego słowa.

Kształty i formy otaczającego świata (wraz z nie upiększonym bynajmniej człowiekiem) staną się począwszy od V stulecia p.n.e., poprzez fazę hellenistyczną i Rzym, aż do schyłku starożytności pełnoprawnymi formami sztuki, która osiągnie czysto estetyczny charakter, w sposób, jak się mogło wydawać, nieodwracalny. Jednak schyłek starożytności nakłada się na początek nowej fazy dziejów i nowej kultury sakralnej — chrześcijaństwa. Jej udziałem stanie się po około 10 stuleciach również zanik sacrum w sztuce i sztuki sakralnej, postępujące oswajanie transcendencji i zeświecczenie kultury.

Oba tomy esejów Malraux ukazują te procesy. Pierwszy, zatytułowany *Nadprzyrodzone* przedstawia sztukę i kulturę chrześcijaństwa od jej początku poprzez formy bizantyjskie, karolińskie, romańskie, aż do „słodkiego" gotyku i XV stulecia. Drugi, nazwany *Nierzeczywiste* zaczyna się od twórczości XV wieku a kończy na Rembrandcie i obrazuje triumf odniesiony przez sztukę „estetyczną" nad sztuką sakralną oraz kultury zogniskowanej wokół Człowieka nad kulturą zwróconą ku zagadce Bytu. Jeśli jednak uznamy, wraz z Malraux, wagę tego przełomu myślowego nowożytności, który wszak zyskał sobie miano odrodzenia, wcale nie jest łatwo wskazać na przyczyny, które go zrodziły. Można oczywiście wymienić wiele takich przyczyn, począwszy od kryzysu tożsamości samego chrześcijaństwa, potężnych ruchów tektonicznych dojrzewających nacjonalizmów europejskich, aż po mecenat mieszczański i zasoby pieniężne kupiectwa florenckiego. Czy jednak aby na pewno poznajemy powody o przełomie tym decydujące? Malraux nie udaje, że zna odpowiedź. Stwierdza nawet: *ciągłość linii krzywej jaką w naszej tradycji wykreślają cywilizacja i sztuka od XI do XV wieku nie bardzo daje się wyjaśnić* (t. 1, s. 266).

Kiedy nie jesteśmy czegoś pewni roztropne wydaje się przedstawienie istotnych wydarzeń, nawet jeśli nie odsłaniają one całkowicie przyczyn warunkujących ich przebieg. W drugim tomie swych esejów, znacznie mniej „syntetycznym" niż pierwszy, ukazuje więc Malraux stopniowo te przemiany widzenia nowożytnego, które znalazły swój wyraz w sztuce. Począwszy od Donatella, który swoim Dawidem dał jeden z pierwszych swobodnie stojących posągów (nie związanych z architekturą), poprzez malarstwo Piero della Francesca, Masaccia, Giotta, Tycjana, Leonarda da Vinci i Michała Anioła, aż po manierystów i w końcu Rembrandta. Przemiany sztuki XV i XVI stulecia, których kierunek wyznacza pogłębiająca się desakralizacja są postępami w uczłowieczaniu tej sztuki, a nawet w jej, jeśli tak wolno rzec, ucieleśnianiu. Znaczące jest np. pojawienie się w niej *nie znanej dotąd postaci dobrotliwego albo majestatycznego Starca, którego atrybuty wskazują to na papieża, to na cesarza: ten wizerunek Boga ustala jedną z najważniejszych dat w historii duchowej Zachodu, jest bowiem rzeczą oczywistą, że oznacza on nie nagłe wejście Przedwiecznego w świat sztuki, lecz zagarnięcie Boga przez świat człowieka* (t. 1, s. 348). Znaczące w kulturze europejskiej jest nawet wyparcie rzeźby przez malarstwo. Z natury swojej malarstwo jest bowiem bardziej użytkowe — mniema Malraux — gdy rzeźba bardziej sakralna. Obecność tematu świeckiego w malarstwie, stworzenie autonomicznej dziedziny świata malarskiego („irrealności"), piękna wynalezionego przez sztukę, które nigdy przedtem nie istniało (Boticelli), są już odtąd tylko kwestią czasu. Pojawi się jeszcze typowo odrodzeniowa koncepcja idealnego kosmosu (Leonardo) i sztuki raczej mimo wszystko sakralnej (Michał Anioł), a ostatecznie ewolucję zakończą kolorystyczne eksperymenty manierystów, antycypujące sztukę autonomicznego widzenia malarstwa XIX wieku. Zamyka ten ciąg samotna postać Rembrandta i jego twórczość ponownie zwrócona do Absolutu, która ukaże jednak potęgę *kreacji zawartą w pytaniu metafizycznym postawionym samymi tylko środkami sztuki* (t. II, s. 286).

Mamy zatem obraz dziejów sztuki światowej ujęty w dwa wielkie cykle przemian kulturowych. Pierwszy, który otwiera początek wielkich cywilizacji starożytności ma swój przełom w Grecji klasycznej a kres u schyłku starożytności. Drugi, rozpoczęty wraz z chrześcijaństwem, po kilkunastu stuleciach doznaje przeobrażenia w wieku XV, co doprowadzi do stworzenia nowożytnej perspektywy świata i da zarazem początek nowej fazie sztuki „estetycznej".

Kiedy zastanawiałem się nad oryginalnością tego ujęcia, stawiając sobie pytanie czy ktoś jeszcze w podobny sposób widział dzieje sztuki, przyszedł mi na myśl Witkacy. To właśnie jego koncepcja, stawiająca na głowie filozofię dziejów doskonalących się Hegla, wydaje mi się pod pewnymi względami zbieżna z wizją Malraux. Dla Witkacego wielka sztuka starożytności to przede wszystkim Chiny, India, Egipt, katastrofa estetyczna zaczyna się z postępami naturalizmu w sztuce greckiej okresu klasycznego, dla której to sztuki Witkacy miał w ogóle mało cierpliwości. Ponowna faza sztuki wysokiej to średniowiecze (zwłaszcza Ikona) i kolejna zapaść wynikająca z awansu naturalizmu odrodzeniowego. To, co pojawi się po odrodzeniu w ogóle nie zasługuje na miano malarstwa (sztuki). Odzyska ono lepszą kondycję dopiero w XIX i XX wieku (impresjoniści, Van Gogh, Gauguin, Picasso). Oczywiście argumenty przedstawione przez Witkacego dla zbudowania tej hierarchii wartości i historiozofii (tj. stopień osiągnięcia przez dzieło piękna czysto formalnego) mogłyby się wydać Malraux raczej dziwne, ale kiedy dodamy, że również w ujęciu Witkacego wszelka rzetelna sztuka (a także religia i filozofia) poczyna się z metafizycznego niepokoju zagadką Istnienia — podobieństwa zdają się przeważać nad różnicami. Piszę to wszakże nie po to, aby po raz kolejny upomnieć się o zapoznane prekursorstwo Witkacego, lecz by wskazać, że skoro dwu tak różnych myślicieli, odmiennych tradycjami i nastawieniem światopoglądowym, dostrzega w dziejach sztuki podobne prawidłowości, być może oznacza to nie tylko przypadkowe podobieństwo ich sposobów patrzenia, lecz coś istotnie ważnego w przemianach samej sztuki.

Tyle więc o zawartości myślowej esejów Malraux, teraz zaś o książkach, w których te eseje są zawarte. Powiedzieć bowiem o myślowym przesłaniu Malraux pomijając ilustrujące je liczne (częściowo barwne) reprodukcje dzieł sztuki byłoby uchybieniem wobec tego, co w zamyśle autora *Nadprzyrodzonego* wydaje się najistotniejsze. Gdyż Malraux dostarcza niejako bezpośredniego sprawdzianu trafności swoich wywodów, stwarzając możność oceny o ile słowo godzi się z rzeczą a myśl z obrazem. Sądzę także, iż wie on doskonale, że w pisaniu o sztuce każda sprawność językowa łatwo poznaje swoje granice. Dostajemy więc książki znakomicie łączące słowa i przedmioty i dopiero na tle owych licznych reprodukcji możemy docenić zarówno bystrość widzenia Malraux, jak i wnikliwość jego podejścia. Nawet dla kogoś, kto nie podziela żadnego z fundamentalnych twierdzeń autora, eseje Malraux (wraz z towarzyszącymi im reprodukcjami) stanowić mogą prawdziwą szkołę widzenia sztuki. Z samych zaś rzuconych mimochodem uwag, prostujących mniemania uporczywie utrzymujące się a błędne (jak choćby to o „perspektywicznym" charakterze początków malarstwa renesansowego) można też zaczerpnąć niejaki pożytek. Nie mówiąc już o tych fragmentach dzieła Malraux, w których osiąga on prawdziwe szczyty precyzji i siły wyrazu. Trudno o bardziej zwięzłą konstatację niż ta, która w następujący sposób ujmuje przemianę duchowości greckiej: *gdy miejsce sacrum zajmuje wzniosłość, miejsce tego, co nadprzyrodzone — cudowność, a miejsce samego przeznaczenia — tragedia* (t. 1, s. 60). Główną zaletą dzieła Malraux nie jest jednak siła sugestii doskonałości jego pisarstwa, lecz zgodność opisywanego przedmiotu ze sposobem, w jaki jest on oglądany. Malraux uczy dostrzegać istotę sztuki — widzenie zaś jest początkiem rozumienia.

A. Malraux: *Przemiana bogów*, t. 1 *Nadprzyrodzone*, t. 2 *Nierzeczywiste*. KAW, Warszawa 1985. Przekł. t. 1 E. Bąkowska, t. 2 J. Guze. Nakład 50 tys. egz. Cena jednego tomu 5000 zł.

ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI

FILOZOFIA KOLORÓW MARIANA MAKARSKIEGO

Malarz, podobnie jak pisarz, staje przed bielą, którą musi zapełnić swoją wizją: ożywić i wypełnić kolorem i treścią. Ten akt twórczy powtarza się ciągle i jest okryty tajemnicą natchnienia. Właśnie płótno — nie ogrom bryły architektonicznej, ani nawet rzeźbiarski materiał, lecz właśnie obraz najmocniej pobudza a nawet drażni wyobraźnię człowieka oczekującego od sztuki jednoznacznych odpowiedzi na wiele nurtujących go pytań.

Dlaczego płótno? Bo jest mimo wszystko powierzchnią abstrakcyjną, kojarzy się z pustką czasoprzestrzenną, z metafizycznym momentem przeistoczenia CISZY w konkret ŻYCIA. W końcu cała historia sztuki to eksperyment rejestrowany głównie na płótnie nie tylko w kategoriach dokonań warsztatowych ale także socjologiczno-psychologicznych nastrojów społecznych, nie mówiąc już o indywidualnych przeżyciach jednostki.

Typ malarstwa, które uprawia Marian Makarski, wymaga od odbiorcy dużej wrażliwości; jest to kontakt intelektualny pobudzający wyobraźnię do odczytywania w zagęszczonej barwie wielu podtekstów. Całe malarstwo Makarskiego, a szczególnie obrazy, które powstały w ostatnich latach to kontemplacja czasu.

Norwid powiedział: malujemy tylko procent od kontemplacji. Kontemplacja w znaczeniu malarskim to również stałe pogłębianie świadomości stosowania koloru. Kolor w sztuce polskiej, szczególnie ostatnich stu lat, odegrał dominującą rolę. Malarstwo polskie cechowała duża wrażliwość i dyscyplina kolorystyczna oraz powściągliwość przed „krzykiem" barw.

Dominującym tematem w malarstwie Makarskiego jest pejzaż, który artysta traktuje zawsze jako punkt wyjściowy do rozważań kolorystycznych, jako symbol, znak ideograficzny a nie jako dosłowną ilustrację krajobrazu.

Drugi motyw pojawiający się stale na płótnach to architektura, która, podobnie jak pejzaż, jest znakiem. Oba tematy są ze sobą ściśle powiązane i stanowią w wielu przypadkach integralną całość.

Śledząc oba wątki treściowe w całej twórczości artysty wyraźnie widać stałą dążność do syntetycznego ujęcia, wyeliminowanie cech materialnych, dążność do opisywania materią malarską. Ten kierunek poszukiwań musiał doprowadzić Makarskiego do operowania niemal wyłącznie plamą kolorystyczną, poszukiwania harmonii w natężeniu barw, w relacji światło — półton.

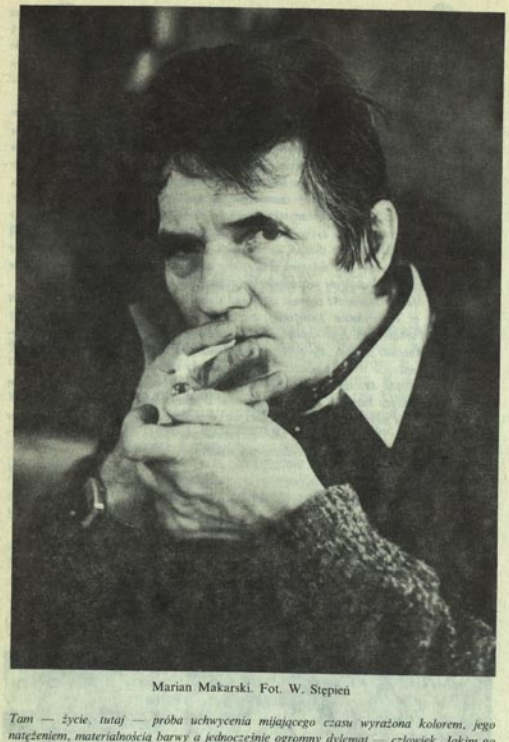
Kolor jest dominantą w jego obrazach. Są to barwy ściszone, w gamie chłodnej, różne szarości, brązy, złamane czerwienie, zielenie, a więc te tony, które wymagają dużej kultury malarskiej. Artysta nie rezygnuje i z innych barw — często rozjaśnia fragment płótna stosując kontrapunkt, który silnie działa na wyobraźnię odbiorcy.

Atmosfera barw na obrazach Makarskiego wywołuje nastrój refleksji, intelektualnej zadumy, kontemplacji, stanowi swoistą „filozofię kolorów". „Filozofia kolorów" — gdyż formy brył, architektury czy pejzażu, przedstawione za pomocą koloru, więcej mówią o ich strukturze wewnętrznej niż o wyglądzie zewnętrznym. Jeśli na płótnach występuje człowiek, to też jako symbol, bo artyście chodzi nie o człowieka jako takiego, ale o pokazanie go wpisanego w otoczenie.

Nie jest to malarstwo przeintelektualizowane, nie brak w nim momentów uczuciowych, radosnych zachwytów czy reminiscencji z lat dzieciństwa, ze świata baśniowych wspomnień; ale i w tych obrazach wyraźnie dominuje zaduma nad minionym czasem. Nastrój stworzony kolorem odczytujemy jednoznacznie.

Może to, że Makarski jest z wykształcenia architektem powoduje, iż na jego płótnach architektura traktowana jest jako integralna część pejzażu, przenikające się wzajemnie formy. Jest ona umowna, pełni funkcję znaku, jest w niej coś z klimatu ikon. Tajemnicze, jakby niegdysiejsze ulice, miasta-pejzaże przywodzą na myśl dzieciństwo, bajeczne sny, błogostan a także groźne cienie zakamarków, przeciągi, nawoływania wiatru. Ale to tylko fabuła, bo podtekst tkwi w kolorze — zagęszczającym się w tonacji monochromatycznej — jaki jest sens czasu, jego filozoficznego aspektu, kim byłem i jestem dziś?

Te dygresje zrodziły się także podczas dłuższej rozmowy z Marianem Makarskim w jego pracowni. I było coś wspólnego między „filozoficznymi plamami kolorów" jego płócien a spojrzeniami rzucanymi przez okno na panoramę miasta zasłoniętą firaną padającego śniegu.



Marian Makarski. Fot. W. Stępień

Tam — życie, tutaj — próba uchwycenia mijającego czasu wyrażona kolorem, jego natężeniem, materialnością barwy a jednocześnie ogromny dylemat — człowiek. Jakim go pokazać, w jakim kontekście rzeczywistości osadzić. Łatwo jest wpaść w banał psychologicznego opisu lub dać się uwieść magmie koloru.

Świat, który stwarza Makarski jest zadumą nad przemijaniem, zatem nic nie jest rzeczywiste do końca, proporcje zdarzeń i przeżyć również mu podlegają. Ten świat trzeba oglądać poprzez zdumienie dziecka, wiarę w realność rzeczy, lecz punkt odniesienia nie znajduje się w głębi obrazu a poza nim. Filozofia kolorów wyważonych, jakby ściszonych, znajduje swój sens w naszym utożsamianiu się z nastrojem tego malarstwa. Pozornie jest ono łatwe, bo ma fabułę, ale czy „Mały książę" de Saint-Exupéry'ego jest prostą i łatwą lekturą?

Oglądając płótna w pracowni Mariana i słuchając jego monologu: „Tyle w nas człowieczeństwa, tyle poezji ile w nas czekania. Zabrać nam czekanie, to zabrać nam nadzieję, to zabrać nam wszystko...", zauważyłem, że prace zestawione obok siebie stanowią jeden wielki panoramiczny obraz. Dwadzieścia pięć lat malowania tego samego problemu, ciągłego pogłębiania swej wiedzy o kolorze, poszukiwania wciąż nowej metafory.

Niewątpliwie Makarski jest poetą — poetą nastroju i refleksji a zarazem konsekwentnym malarzem pewnej wizji. W tym miejscu warto przytoczyć słowa świetnego eseisty i malarza Józefa Czapskiego z tomu „Patrząc" (Kraków 1983): „Czym jest wizja? Pewnym

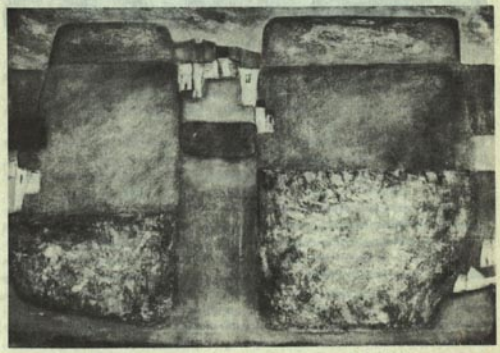
syntetycznym, jedynym widzeniem świata otaczającego. Chwila takiego widzenia spływa na człowieka zawsze nieoczekiwanie, jak łaska. Czasami bez żadnego przygotowania, bez jakiejkolwiek jeszcze zdolności wcielenia jej, czasami po wielu latach pracy, jak nagroda zawsze niewspółmierna i nawet niewymierna z włożonym wysiłkiem. Czasami przychodzi ona nieznacznie i ujawnia się powoli i coraz dobitniej w dziele zaczętym bez wizji, czy prawie bez wizji".

W 1972 r. odbyła się wystawa indywidualna Mariana Makarskiego pod znamiennym tytułem: „Obraz i Słowo". Artysta, jak sam wyznaje, próbował „połączyć te dwa na pozór odmienne środki wypowiedzi, bo wydawały mi się czymś sobie bliskim, tym samym". Można wypowiedź tę uznać za wstęp do jego artystycznego credo. Był taki moment w życiu Mariana, że spotykaliśmy się w kręgu literackim, wówczas żywo interesował się literaturą, ba, nadal pisze. Wiem, że ma gruby maszynopis, do którego od czasu do czasu zagląda, poprawia, uzupełnia, są to jakby zapiski człowieka myślącego, który na użytek własny dokonuje oceny wielu aspektów życia i sztuki. Szkoda, że niemal w przededniu premiery tego monologu artysty spektakl nie doszedł do realizacji. A że Marian potrafi pisać można się było przekonać czytając jego felietony drukowane niegdyś w lubelskiej prasie. Były one wewnętrzną potrzebą i ciągłym poszukiwaniem relacji „słowo — obraz".

Z profesji Marian Makarski zajmuje się projektowaniem architektonicznym a także jest wykładowcą w Politechnice Lubelskiej, gdzie zajmuje się zagadnieniami podstawy architektury i urbanistyki. Jego największym dokonaniem architektonicznym jest bezsprzecznie projekt kościoła na tzw. „Poczekajce" w Lublinie. Jest to jedna z nielicznych świątyń, która spełnia wszelkie wymogi nowoczesnej architektury sakralnej.

Oglądałem płótna Mariana w różnych porach dnia, ale właśnie teraz w rozpylonym świetle, które nasyca barwy i zgaszone czerwienie a jasnym plamom nadaje wibrację — nagle, to pozornie monochromatyczne malarstwo, wypełniło pracownię bogactwem tonów barw. Milczeliśmy... Zdaje się, że nas obu ogarnęła ta zniewalająca zaduma, jaka nachodzi człowieka, gdy potrafi poddać się oglądanemu dziełu.

Zbigniew Strzałkowski



Marian Makarski *Miasto w przestrzeni II*, ol. pł., 1980

teatr

BOŻENA FRANKOWSKA

TEATR — OBSZARY SKAŻENIA

Artyści polskiej sceny nigdy nie przerwali pracy w teatrach. Ci, co się ociągali, już dawno zabrali się do roboty. Powrócili z zagranicy nieobecni. Wyciszyło się i „wyklaskiwanie" aktorów z widowni, i „afrontowanie" artystów przez kolegów za kulisami. Kończy się czas wstrząsów w teatrze (na scenie) i w środowisku (za kulisami).

Jeśli więc zamiarem naszym nie jest dalsze rujnowanie teatru, trzeba zaprzestać wspominków i wypominków, a przystąpić do poważnej rozmowy o przeszłości i przyszłości polskiego teatru. I do oceny: przedstawień, ról, programów. Potrzebne są zwłaszcza recenzje — rzetelne, zawodowe, bezstronne, wymagające, a nie — grymaśne. I systematyczne. Odmienne zatem od panoszącej się w prasie „publicystyki" na tematy teatralne.

W ostatnich sezonach przyglądałam się teatrowi polskiemu z zainteresowaniem, powiedziałabym: z konieczności bezinteresownym. Może więc nie tak regularnie jak kiedyś, przecież jednak uważnie. A zapraszana na festiwale — gdzie wciąż jeszcze pokazuje się wszystko to, co teatry rzeczywiście mają najlepszego — miałam możliwość wyrobić sobie pojęcie o ogólnej sytuacji teatru. I tylko ona mnie tutaj interesuje, bowiem o scenie polskiej w latach 1980-1981 pisywałam na bieżąco w „Teatrze" (m.in. w artykułach „Pierwszy po Bogu" i „Zróbmy coś, co by od nas zależało" w lipcu i w listopadzie 1981 roku).

Stan teatru polskiego nie jest dziś dobry. Nie jest w każdym razie tak dobry, by można uznać za nieaktualne utyskiwania zapisywane w latach 1976-1981 (m.in. na łamach dwutygodnika „Teatr", redagowanego wówczas przez Henryka Bieniewskiego). Są one aktualne, choć wówczas uchodziły za przesadzone i na tyle zakłócały dobre samopoczucie środowiska i SPATiFu, że SPATiF niejednokrotnie poczuwał się do obowiązku „obrony" teatru przed „napastliwą" krytyką.

Ale też stan naszego teatru nie jest na pewno katastrofalny, a z całą pewnością nie jest aż tak niepokojący, by potrzebny był alarm. Potrzebny jest raczej bilans niedomagań i osiągnięć. Potrzebne jest też spokojne pomówienie o jego obowiązkach: o roli dyrektora teatru w formowaniu programu, planu pracy i wypowiedzi do widowni; o zadaniach reżysera i kierownika literackiego; o szkolnictwie teatralnym i o aktorach. I o tym czym teatr jest dziś, jaką rolę chce pełnić i jakie zadania powinien wykonywać.

Dlatego należy i warto zastanowić się nad dokonaniami teatru oraz nad elementarnymi warunkami, jakie muszą być spełnione, by mógł on pracować twórczo i rozwijać się pomyślnie. To znaczy — z pożytkiem dla obiegu wartości w społeczeństwie, dla życia umysłowego współobywateli, ze świadomością, że pomnaża narodową kulturę oraz z wiedzą o

swoim w tej kulturze miejscu. Miejsce to bowiem ważne, ale nie najważniejsze. Na pewno nie tak ważne jak miejsce książki, biblioteki, muzeum, filharmonii, szkół, uczelni.

Zacząć trzeba od zwalczania tego przekonania, bliskiego megalomanii, że teatr jest najważniejszy wśród sztuk i że za losy świata i polskie dzieje jest bardziej odpowiedzialny niż wszystkie inne dziedziny sztuki czy życia społecznego. Jest odpowiedzialny — zgoda — ale w stopniu proporcjonalnym do jego wartości: myśli, które upowszechnia, poziomu, jaki przedstawia. I nawet wówczas na pewno w stopniu mniejszym niż inne dziedziny życia społecznego.

1. Miernik wartości sztuki scenicznej

Zacznijmy od tego, od czego zaczęła się destrukcja współczesnej polskiej sceny — od sprawy Teatru Narodowego.

Program Teatru Narodowego za dyrekcji Kazimierza Dejmka, powołanego na to stanowisko w połowie sezonu 1961-1962, był jasny i oczywisty już w dwusetlecie sceny — 19 listopada 1965 roku. Teatr Narodowy pod kierownictwem tego artysty zmierzał do odszukania swego miejsca w historii narodowej kultury i do wykonania programu postulowanego przez krytykę i określonego przez tradycję od lat stu.

Miał to być teatr mający zawsze w repertuarze najlepsze dramaty napisane w języku polskim. Co więcej — teatr, który miałby obowiązek wystawiania naszych najlepszych dramatów. Były one wprawdzie w repertuarze ogólnopolskim, ale Teatr Narodowy miał gwarantować „każdemu Polakowi, że choć raz w ciągu swojego życia będzie mógł te dramaty zobaczyć i usłyszeć" — jak napisał profesor Zbigniew Raszewski.

Szczególną troską Teatr Narodowy zamierzał otoczyć doskonalenie mowy polskiej. Odwoływał się w tym do najdawniejszego programu Sceny Narodowej, narzuconego jej jeszcze przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, pierwszego i światłego mecenasa tego teatru. Chciał uczestniczyć w życiu duchowym narodu i powoływał się na przykład Wojciecha Bogusławskiego, pierwszego i wieloletniego dyrektora tej sceny, który przeprowadził ją cało przez wszystkie burze, jakie w latach rozbiorów szalały nad Polską.

W wywiadach Kazimierz Dejmek ujął to następująco: *Teatr ten jest instytucją narodową, o dawno określonych obowiązkach i celach działania, nie utrwalonych, niestety, w żadnym statucie, lecz istniejących w tradycji i w świadomości społecznej.* („Polityka" 1963 nr 47). *Ideałem Wojciecha Bogusławskiego był teatr, który można określić jako prawdziwie ludowy [...] teatr ogromny w sensie dosłownym — ze względu na swój rozmiar, i w sensie metaforycznym — ze względu na swoją funkcję moralną i wychowawczą w życiu narodu. Teatr jako czynnik kulturotwórczy, kształtujący świadomość [...] widzów; trafiający swą treścią i formą do emocji i wyobraźni odbiorców ze wszystkich kręgów społecznych.* (Teatr" 1965 nr 21).

Chodziło więc o zaznaczenie waloru ciągłości tradycji w kraju, którego historia tak wielokrotnie i tak krwawo była przerywana. I o próbę ukazania współczesności w perspektywie tej tradycji, ocenianej najwyższymi kryteriami społecznymi i moralnymi. Wynikał stąd ścisły związek z historią i ze współczesnością. Nakazem było sięganie po dramaty problemowe z przewagą dzieł dotyczących historii i postaw zbiorowości w stosunku do dzieł o namiętnościach i losach jednostek oraz taka interpretacja inscenizacyjna, w którą wpisany był obowiązek kształtowania świadomości społeczeństwa, obrona wartości kultury i zadanie moralno-politycznego kształcenia widzów.

Do odejścia (w lipcu 1968 roku) Kazimierz Dejmek zdążył zrobić sporo: pokazał tradycje i źródła polskiego teatru. Zrekonstruował bowiem (jak Leon Schiller w dwudziestoleciu międzywojennym) kształt naszego teatru *przed powstaniem sceny narodowej* (*Historya o Chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, *Żywot Josepha* Mikołaja Reja). Grał repertuar romantyczny (Słowacki — *Kordian*, Mickiewicz — *Dziady*, Norwid — wieczór poezji, Fredro — *Zemsta*, *Śluby panieńskie*, *Nowy don Kichot*). Wystawił wiele dramatów, decydujących o historycznej ciągłości naszego repertuaru teatralnego (*Fircyk w zalotach* Franciszka Zabłockiego, *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego, dramaty Michała Bałuckiego. Tadeusza Rittnera, Stefana Żeromskiego, Włodzimierza Perzyńskiego, Brunona Jasieńskiego, Jerzego Szaniawskiego, Witkacego, Leona Kruczkowskiego).

Od końca lat sześćdziesiątych idea tak pojętego Teatru Narodowego zniknęła ze sceny na Placu Teatralnym. Nowy dyrektor, Adam Hanuszkiewicz, nie podjął w całości tych obowiązków. Jego wysiłki, zwłaszcza w repertuarze, wskazywały, że sama idea nie była mu nie znana. Wykonanie jednak repertuaru, a dodatkowo, brak dbałości o mowę polską dowodziły, że idei tej dogłębnie albo nie pojmuje, albo nie ceni.

Teatr Narodowy za jego dyrekcji stał się teatrem popularnym. Przyciągał efektami, a nie dogłębnie wyczytaną myślą o polskim losie zawartą w dawnej dramaturgii. Nie pracował w stopniu wystarczającym nad mową polską. Nie bronił tradycji. Nie zmuszał do myślenia. Tworzył przedstawienie efektowne i popularne w tradycyjnym dziewiętnastowiecznym rozumieniu tego terminu, tzn. ułatwione.

Krzywda stała się idei Teatru Narodowego. Krzywda stała się też utalentowanemu człowiekowi teatru. Wszystko można o nim powiedzieć prócz tego, że nie miał zasług dla polskiej sceny, czy że nie starał się Teatru Narodowego — na swój sposób rozumianego — tworzyć.

Teatr Powszechny na Pradze w Warszawie za jego kierownictwa artystycznego był jednym z najciekawszych i najżywszych w Warszawie. Z Teatru TV uczynił rzeczywiście popularną scenę kraju, zaznajamiającą widzów w najdalszych zakątkach Polski z polską sztuką dramatyczną, z inscenizacją i z wielkimi aktorami. W takich inscenizacjach na scenie Teatru Narodowego jak *Beniowski* Juliusza Słowackiego, *Norwid* wg poezji Cypriana Kamila Norwida, *Wacława dzieje* Stefana Garczyńskiego starał się potok efektów i pomysłów podporządkować myślom, jakie powinny być głoszone z desek pierwszej sceny.

Największa jednak krzywda wyrządzona została teatrowi polskiemu jako całości, a zwłaszcza młodym artystom teatru, wchodzącym w życie zawodowe.

Z mapy teatralnej Polski zniknął miernik wartości sztuki scenicznej. Zniknął — co gorsza — w chwili, gdy odchodził w przeszłość akademicki teatr lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, stanowiący ogniwo (mocne chyba, skoro nie uległo doktrynerom w latach pięćdziesiątych), łączące nas z dokonaniami lat międzywojennych. Odchodził, bo naturalną koleją rzeczy odchodzili artyści tamten teatr pamiętający i tworzący.

Wówczas też zaczął kiełkować i szerzyć się pogląd utożsamiający tradycję z konserwatyzmem.

Ale w latach siedemdziesiątych straty nie były jeszcze widoczne gołym okiem, zwłaszcza, że dwa ośrodki teatralne niejako samorzutnie przejęły zadania Teatru Narodowego: Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie i Teatr Polski we Wrocławiu.

Warunki, jakie w latach 1957-1963 stworzył dla rozwoju Teatru Starego Władysław Krzemiński, umiejętnie wykorzystał i rozwinął Zygmunt Hübner (dyrektor w latach 1963-1969). Za jego dyrekcji teatr ten stał się warsztatem pracy Jerzego Jarockiego i Konrada Swinarskiego; pracowali tu Bohdan Hussakowski, Andrzej Wajda (*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w roku 1966) i Józef Szajna (1967). Scena stała otworem dla twórczych reżyserów, scenografów, aktorów, którzy ukształtowali się w silny zespół. Miała pierwsze sukcesy zagraniczne. Znalazła się w krajowej czołówce. Dzięki repertuarowi współczesnemu

(Abramow, Brandys, Mrożek, Różewicz, Albee, Dürrenmatt, Genet, Ionesco). I dzięki głośnym przedstawieniom — Zygmunta Hübnera (*Mizantrop* Moliera, 1966), Jerzego Jarockiego (*Tango* Mrożka, 1965, *Zmierzch* Babla, 1966, *Moja córeczka* Różewicza, 1968) i Konrada Swinarskiego (*Nie-Boska komedia* Krasińskiego, 1965, *Woyzeck* Büchnera, 1966, *Fantazy* Słowackiego, 1967, *Sędziowie* Wyspiańskiego, 1968).

Za następnej dyrekcji, Jana Pawła Gawlika (1970-1980), wprowadzono tu wiele nowych sztuk i nowych autorów, choć już nie zawsze najlepszych i często potrącających o melodramat. Jednak wielkie sukcesy teatr uzyskiwał dalej za sprawą Konrada Swinarskiego, Jerzego Jarockiego i Andrzeja Wajdy, a zwłaszcza dzięki reżyserowanym przez nich dramatom klasycznym. *Sen nocy letniej* Szekspira (1970), *Biesy* wg Dostojewskiego (1971), *Wszystko dobre, co się dobrze kończy* Szekspira (1971), *Szewcy* (1971) i *Matka* Witkacego (1972), *Proces* wg Kafki (1973) *Dziady* Mickiewicza (1973), *Wyzwolenie* (1974) i *Noc listopadowa* Wyspiańskiego (1974), *Wiśniowy sad* Czechowa (1975) — to seria widowisk głośnych w całej Polsce.

Szkoda tylko, że od połowy lat siedemdziesiątych zdarzały się one coraz rzadziej. Teraz już tylko — *Wesele* Wyspiańskiego (1977 — w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego), *Opera za trzy grosze* Brechta (1977 — w reżyserii Ryszarda Majora), *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1978 — w reżyserii Andrzeja Wajdy), wreszcie bardzo długo przygotowywany i bez spodziewanego sukcesu *Sen o Bezgrzesznej* w reżyserii Jerzego Jarockiego. Zaczynał się zmierzch wielkiej sceny.

Dwa ośrodki, różnoważące brak Teatru Narodowego, prowadzili w tych latach Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski. Od 1965 do 1972 kierowali Teatrem Polskim we Wrocławiu (drugą sceną był Teatr Kameralny). Mieli za sobą niefortunny (nie z ich winy) epizod w warszawskim Teatrze Polskim i osiem lat pełnej sukcesów pracy w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stworzyli tu teatr o największym wówczas rezonansie społecznym, większym niż Teatr Nowy w Łodzi pod kierownictwem Kazimierza Dejmka, Teatr Dramatyczny i Teatr Ateneum w Warszawie, czy scena Zygmunta Hübnera na Wybrzeżu. W styczniu 1970 roku Konstanty Puzyna, charakteryzując sytuację teatru polskiego napisał: *czołówka: Wrocław i Kraków. Te dwa miasta mają najlepszy dziś teatr w Polsce* („Polityka" 1970).

Józef Kelera, krytyk wyjątkowej rzetelności, wiedzy i umiejętności, w swojej książce *Wrocław teatralny 1945-1980* zanotował: *Stworzyli teatr jeden z najlepszych w kraju, mimo szczególnie trudnych warunków działania [...]. Dźwignęli ten teatr — powiedzmy sobie całą prawdę — ze stanu prowincjonalnej wegetacji i z podstawowych także wieloletnich zaniedbań [...]. Przeobrazili wrocławskie teatry: odrobili z nawiązką dla Wrocławia cały ten czas hamowany od roku 1956 i wydatnie pchnęli czas naprzód. Przedstawili własne, oryginalne, bogate i wartościowe propozycje: teatru poetyckiej refleksji nad światem i ludzkim losem, nad mechanizmem dziejów i polskiej doli narodowej — w wariancie Skuszanki; teatru żywej i twórczej myśli, żywej społecznie obserwacji i szeroko pojętego, odważnego aktywizmu — w wariancie Krasowskiego. Wzbogacili oboje scenę polską o taką co najmniej serię znakomitych lub znaczących osiągnięć: „Jak wam się podoba", „Sen srebrny Salomei", „Życie snem", „Fantazy", „Wasantasena", „Rzecz listopadowa", restytuowanie sceniczne dwóch dramatów Stanisławy Przybyszewskiej, „Zemsta", „Konduktˮ, „Końcówka". Ukształtowali wreszcie dla Wrocławia właściwy zrąb teatralnej tradycji, żywotny do dzisiaj, do dzisiaj będący właściwym obszarem odniesienia dla recepcji twórczości teatralnej w tym mieście.*

Wśród podejmowanych przez nich „spraw Polaków" był jeszcze *Kordian* Juliusza Słowackiego i *Stanisław i Bogumił* Marii Dąbrowskiej.

„Historia w dramacie" — to także *Szósty lipca* Michaiła Szatrowa (1967, reż. J. Krasowski) i *Królewskie łowy Słońca* Petera Shaeffera (1968, reż. K. Skuszanka). Do wielkiej klasyki światowej wypadnie dorzucić udane realizacje *Szelmostw Skapena* Moliera (1968, reż. B. Korzeniewski) czy *Wsi Stiepańczykowo i jej mieszkańców* wg Fiodora Dostojewskiego (1966, reż. J. Krasowski).

Program swój, zmodyfikowany stosownie do miejsca i czasu już innego, rozwijali w Krakowie. Kierowali tu Teatrem im. Juliusza Słowackiego w latach 1973-1982. Dodali mu nową scenę pod nazwą „Miniatura" — kameralną, w dawnej elektrowni, w zasadzie przeznaczoną dla debiutujących reżyserów PWST im. Solskiego. Jerzy Krasowski, jako rektor, przez dwie kadencje kierował Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego. Oboje byli pedagogami na zorganizowanym wówczas Wydziale Reżyserii Dramatu. Przyciągnęli do pracy na tym Wydziale szereg indywidualności m.in. Konrada Swinarskiego, Jerzego Zegalskiego, Jana Maciejowskiego, Zbigniewa Siatkowskiego,Martę Fik, Krzysztofa Miklaszewskiego, Karolinę Targosz. Wyszli z tego Wydziału m.in. Mikołaj Grabowski, Jacek Bunsch, Marcel Kochańczyk, Krystian Lupa, Ewa Kutryś Salawa...

W Teatrze im. Słowackiego Jerzy Krasowski wyreżyserował serię polskich sztuk współczesnych, przeważnie prapremier, poświęconych tematom historycznym i problemom zbiorowości: *Ulani* Jarosława Marka Rymkiewicza, *Hamlet 70* Bohdana Drozdowskiego (1978), *Sto rąk, sto sztyletów* Jerzego Żurka (1980), *Polonez* Jerzego S. Sity (1981). Krystyna Skuszanka miała głośne w całej Polsce inscenizacje: *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego (1973), *Ślubu* Witolda Gombrowicza (1975) i *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego (1978).

Poza Krakowem i Wrocławiem — wszędzie w Polsce, gdzie warunki na to pozwalały, a światłe kierownictwa artystyczne miały ambicje — rozwijały się sceny prowincjonalne rzetelnie prowadzone, zwracające na siebie uwagę. W teatrach dramatycznych w Szczecinie powstawały słynne inscenizacje Szekspirowskie Jana Maciejowskiego i Zofii Wierchowicz, potem szereg przedstawień Józefa Grudy, zagranych także w Sali im. Bogusława na Zamku. Wiele przedstawień zapisanych trwale w historii sceny polskiej było dziełem artystów Teatru Wybrzeża w Gdańsku za kierownictwa artystycznego Marka Okopińskiego i Stanisława Hebanowskiego. W pewnych okresach zwracały na siebie uwagę sceny innych miast: Bałtycki Teatr Dramatyczny za dyrekcji Andrzeja Ziębińskiego; Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, kiedy kierowała nim Izabella Cywińska; Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu — a potem Teatr im. Aleksandra Węgierki — za dyrekcji Andrzeja Witkowskiego; staranne artystycznie teatry Jerzego Zegalskiego w Poznaniu, Krakowie, Białymstoku. Ale...

Ale brak miernika sztuki scenicznej, nawet w postaci akademickiej (czy może właśnie w postaci akademickiej) — przyniósł scenie polskiej poważne konsekwencje. Będziemy je długo jeszcze odczuwać i mozolnie odrabiać. I faktu tego nie mogą przesłonić dobrze prosperujące artystycznie sceny stołeczne (Teatr Współczesny, Teatr Dramatyczny, Teatr na Woli, Teatr Powszechny) czy niektóre sceny w ośrodkach pozawarszawskich: w Katowicach, w Łodzi, w Gdańsku.

Najbardziej widocznym skutkiem było rozbicie tej części myśli teoretycznej, którą nazywamy krytyką. Historycy, zwłaszcza skupieni wokół „Pamiętnika Teatralnego", zachowali zimną krew, przytomność umysłu i odwagę godną zapamiętania. Ale krytyka stawała się — jak napisał Jan Kłossowicz — coraz bardziej *skorumpowana i słodka*. A co najgorsze wyrzekła się jedynego sprawdzalnego kryterium oceny zjawisk teatralnych: kryterium historycznego. A co za tym poszło, przestała wymagać od twórców, od teatrów, od przedstawień — fachowości, a więc myśli zawartych w dramacie (czy scenariuszu) i adekwatnych dla

ich wyrażenia środków artystycznych. Prawie już nie pytała: po co?, o czym?, tylko wciąż: jak?

Młodzi artyści teatru, wchodzący w życie zawodowe, nie mieli się od czego „odbić", przeciwko czemu zbuntować, zawiśli praktycznie w próżni. Nie wiedzieli jak wygląda naprawdę odrzucany przez nich teatr akademicki, tradycyjny i co znaczą klasyczne środki wyrazu. Nie zdawali sobie sprawy, jakie stworzone przez nich wartości są naprawdę nowe, odkrywcze, oryginalne, nie znane dotychczas w Polsce i za granicą w ogóle lub w tej właśnie funkcji. Tworzyli „swoje" teatry i teatrzyki i sami okrzykiwali je odkryciami czy wydarzeniami, gromkim głosem domagając się (co za bzdura) „pokoleniowej" krytyki. Ostatnio także podniosły się głosy w tej sprawie.

W latach siedemdziesiątych teatrem polskim niemal od podstaw wstrząsnęły trzy inwazje; praktycznie wdarły się wszędzie, nie wyłączając łasego wówczas na „nowinki" Teatru Narodowego. Najpierw amatorzy „piszący na scenie", ze względu na wyrażaną w przedstawieniach publicystyczną diagnozę naszych czasów, zostali postawieni teatrom zawodowym za wzór. Potem wdarli się na nasze sceny „przerabiacze" wielkiej literatury dramatycznej. Obnażaniem dalece wątpliwego sensu ich działań były olsztyńskie *Dziady* w reżyserii Henryka Baranowskiego. Wreszcie teatr opanowali eksperymentatorzy spod znaku „teatru autorskiego" nieudolnie naśladujący a to Tadeusza Kantora, a to Mirona Białoszewskiego, teatr Józefa Szajny albo Jerzego Grzegorzewskiego czy z najmłodszych — Krystiana Lupę.

Niewielu z nich wniosło na scenę polską wartości przydatne teatrowi, aktorom, polskiej mowie czy intrepretacji naszego dramatu, choć niektórzy reprezentowali przecież nasz teatr za granicą, w zastępstwie scen renomowanych, dających świadectwa naszej teatralnej kultury i tradycji. Zdobyli nagrody, poklask. Ale dla rozwoju naszej sztuki teatralnej jako całości nie ma to najczęściej żadnego znaczenia, bo ich przedstawienia nie stały się dziełami, które mogłyby przejść do historii naszego czy europejskiego teatru. O twórczości tych artystów naczelny redaktor pisma, w którym pracowałam, zwykł był mawiać: „jak to jest: nic nie było widać, nic nie było słychać, nie wiadomo o czym ten spektakl, a przedstawienie, mówicie, genialne jest?!"

Na boku, w cieniu, bez rozgłosu pracowali reżyserzy i aktorzy zawodowi, rzetelni wobec zadań i obowiązków swojej sztuki, świadomi jej natury, przeszłości i możliwości. Ale nie oni nadawali ton życiu teatralnemu, chociaż tylko oni tworzyli wartości.

Nic zatem dziwnego, że nasz teatr doczekał się tego, czego doczekać się powinien: niechęci i obojętności widza. Z jednej bowiem strony kręcił się w kółko, jak pies za własnym ogonem, szukając eksperymentu, z drugiej — z teatru zawodowych ambicji i obowiązków jednej z narodowych sztuk przemieniał się w rozrywkę tylko. Wyrzekł się swojej służby społecznej, wyrzekając się dramatu, myśli gromadzonej w słowie przez dwa i pół tysiąca lat, umiejętności profesjonalnych, a zarazem widza, którego oczekiwania spełniać przestał. Wykorzenił się.

Bo rozbrat z widzem — wbrew pozorom — nie był wynalazkiem „rewolucji" 1980-1981, stanu wojennego czy kryzysu. Podobnie jak niedomagania polskiej sceny jako całości. To wszystko zaczęło się już w latach siedemdziesiątych. A właściwie u schyłku lat sześćdziesiątych. I nie w sferze ekonomicznej należy szukać źródeł, lecz w świadomości, choć to wygląda na idealizm. To już wówczas, a nie dziś, nie w latach 1980-1981 czy w stanie wojennym, rozplenił się teatr schlebiający, któremu schlebiali przedstawiciele władzy, traktując go zresztą — często nie bez racji — jak teatr dworski, aktorów zaś obdarzając takim zainteresowaniem jak królowie błaznów.

To co się działo w teatrach (za kulisami) i w teatrze (na scenie) w sezonie 1980-1981 niewiele różniło się od tego, co działo się w sklepach, na ulicach, w redakcjach, w fabrykach. Było odbiciem pojmowania życia przez większość (jeszcze nie kontrolowaną przez opinię publiczną) i było odbiciem stanu świadomości tej większości: demokracji tworzonej nie przez lud, lecz przez tłum. (Piszę to bez zacietrzewienia, bo zawsze byłam zwolenniczką absolutyzmu oświeconego jako najdojrzalszej formy ustrojowej).

Dostrzec trzeba jednak i różnice: to, co się działo w sferach teatralnych było podyktowane chęcią gwałtownego dołączenia do odnowy. Teatr, który przez całą dekadę poprzednią (wyjątki były, o nich właśnie pisałam) prezentował się jako teatr dworski, teraz chciał na gwałt dać dowód swego demokratyzmu i liberalizmu. Tyle, że żywioł aktorski — a on dominował — zawsze niesforny i z tej natury czerpiący walory swej sztuki, wszystko dokładnie pomieszał, niczego tak naprawdę dogłębnie nie rozumiejąc.

Nie można zresztą wykluczyć także zręcznych manewrów niektórych luminarzy środowiska, nadmiernie rozpieszczonych przywilejami i nie mogących się pogodzić z — przewidywaną raczej niż rzeczywistą — ich utratą. Stąd się brały owe głupie wyścigi z gazetą, publicystyka rozpanoszona na scenie, montaże wierszy i pieśni, ataki na dyrektorów za autokratyzm i nie kończące się aktorskie sejmikowanie. Gdy Bóg chce doświadczyć jakiś naród, odbiera najpierw rozum obywatelom.

2. Przywracanie równowagi

W roku 1982 mianowanie Jerzego Krasowskiego dyrektorem Teatru Narodowego stworzyło jeden z podstawowych warunków wyprostowania tego, co zostało skrzywione. Spośród artystów teatru w grę wchodzić mogło niewielu, tylko tacy, którym świadomość zadań Teatru Narodowego nie była obca, a wyniki artystyczne na scenach prowadzonych przedtem upoważniały do tego zaszczytu. Mógł to być Kazimierz Dejmek, lub Zygmunt Hübner. Obaj byli już jednak dyrektorami ważnych placówek teatralnych w stolicy. Stworzyli dla nich odmienne programy artystyczne, nadali im wyraźny profil, doczekali się pierwszych sukcesów.

Instytucji tak ważnej i o takim znaczeniu dla kultury narodowej jak Teatr Narodowy nie buduje się z sezonu na sezon. Pierwsze osiągnięcia i widoczne zarysy programu tej instytucji pod kierownictwem Kazimierza Dejmka widać było dopiero po latach sześciu. Jerzy Krasowski w trudnych warunkach — bojkot i związana z nim nie najlepsza atmosfera za kulisami, frustracja po odejściu Adama Hanuszkiewicza, pożar — zaznaczył przecież kilka głównych punktów programu.

Teatr Narodowy pod kierownictwem Jerzego Krasowskiego podjął próbę ucieleśnienia tych zadań tej sceny, które istnieją w społecznej świadomości, a zapisane zostały przez praktykę wybitnych twórców sceny polskiej, jak Wojciech Bogusławski, Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Leon Schiller, Wilam Horzyca i Kazimierz Dejmek. Podjął obowiązek bronienia polskiej kultury teatralnej przed zalewem myślowej tandety. Zarazem: obowiązek moralnego i politycznego kształcenia społeczeństwa poprzez pokazywanie mu ciągłości tradycji oraz obowiązek dyskutowania na tematy z przeszłości, ale żywotne także współcześnie. Wyraźnie zmierza do tego, by stać się akademickim w dobrym rozumieniu tego słowa miernikiem teatralnych działań tak w sferze programowej (repertuarowej i tematycznej), jak inscenizacyjnej.

Krasowski tak układa repertuar, by mieściły się w nim najwybitniejsze dzieła polskiej literatury dramatycznej. A szczególnie takie, których myśl przewodnia nie jest obojętna dla duchowego życia narodu; przy pomocy których można prowadzić dialog ze społeczeństwem na tematy ważne, chociaż niejednokrotnie dramatyczne. *Zwolon* Cypriana Kamila Norwida, *Krakowiacy i górale* Wojciecha Bogusławskiego, *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, *Zemsta* Aleksandra Fredry, *Geniusz sierocy* Marii Dąbrowskiej i *Życie snem* Calderona to takie właśnie rozmowy z

widzami. O gorzkim losie narodowych bohaterów, o konieczności polskiej zgody, o zmaganiach mądrych, przewidujących, o pojęciu wolności, sprawiedliwości, racji stanu.

Odejście z Teatru Narodowego wielu utalentowanych aktorów, brak mieszkań, by uzupełnić wyłomy w zespole, a ostatnio pożar i (niepojęta!) bezdomność sceny narodowej — poważnie utrudniają pracę także w dziedzinie artystycznej. Zmuszają do ograniczeń, gdy od sceny narodowej wymagałoby się nie tylko wzoru poprawności, lecz i najwyższej wykładni artystycznej.

Niemal równocześnie — by wyrównać dysproporcje kulturalne, jakie zaczęły zarysowywać się pomiędzy metropoliami a prowincją (zwłaszcza wobec omdlenia Teatru TV) — zaczęto wcielać w życie ideę Teatru Rzeczypospolitej.

Kiedy środowisko teatralne z telewizyjnej wypowiedzi ministra kultury i sztuki Kazimierza Żygulskiego dowiedziało się o powołaniu Teatru Rzeczypospolitej, projekt wzbudził niechęci, opory, kontrowersje. Myślano powszechnie, że Teatr Rzeczypospolitej powstaje zamiast Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy, który wrósł w życie stolicy od lat trzydziestu oraz zamiast Warszawskich Spotkań Teatralnych, które też miały już swoją dwudziestoletnią tradycję, znane były za granicą i w kraju, przywoziły pod osąd stołecznej publiczności przedstawienia z innych miast i cieszyły się wielkim powodzeniem.

Gdy opadły pierwsze emocje, przypuszczano, że Teatr Rzeczypospolitej udzieli swego szyldu najlepszym przedstawieniom z całego kraju, że przedstawienia z wielkich i silnych ośrodków teatralnych powiezie do małych miast i miasteczek; wszędzie tam, gdzie warunki lokalowe pozwolą na ich pokazanie. W trosce o widza, który — skazany na skromny teatr prowincjonalny i na Teatr TV — raz czy dwa razy w roku będzie mógł, nie ruszając się z miejsca zamieszkania uczestniczyć w teatralnym święcie: zobaczyć wielkie inscenizacje, sławne dzieła, mistrzów słowa znanych jedynie z ekranów.

O takim Teatrze Rzeczypospolitej marzył kiedyś Andrzej Pronaszko. Wraz z inżynierem Stefanem Bryłą zaprojektował nawet dla takiej imprezy specjalny gmach i obmyślił jej organizację. Impulsu dostarczyły triumfalne tournées Teatru „Reduta" Juliusza Osterwy, który objeżdżał z przedstawieniami rubieże dawnej Rzeczypospolitej. Pronaszko myślał o teatrze mającym kilka ruchomych scen i tyleż zespołów. Każdy z zespołów miał mieć w repertuarze jedną lub dwie inscenizacje. Po wygraniu repertuaru na jednej trasie, zespoły po prostu zmieniałyby marszrutę. W ten sposób światli ludzie polskiego teatru w okresie dwudziestolecia myśleli o upowszechnianiu teatru, myśli naszych dramatopisarzy, sztuki inscenizacyjnej i aktorskiej w całej Polsce.

Ale w roku 1982 zabrano się do rzeczy pospiesznie i chyba dość niefrasobliwie. Mianowanie Jana Pawła Gawlika dyrektorem połączonych teatrów, Dramatycznego i Rzeczypospolitej (po krótkim epizodzie Andrzeja Cybulskiego), nie wróżyło dobrze przedsięwzięciu. Przeciwnie: od tego momentu było niemal pewne, że rzecz powieść się nie może. Jan Paweł Gawlik od wielu lat pozostawał w konflikcie ze środowiskiem teatralnym. Wrzawa towarzyszyła już jego wejściu do Starego Teatru w roku 1970. Z czasem przepowiednie pesymistów sprawdziły się. Do połowy lat siedemdziesiątych Stary Teatr szedł rozpędem, nadanym mu przez poprzednich dyrektorów. (Do bezspornych zasług Jana Pawła Gawlika liczą się dwie. Utrzymał w teatrze trzech wybitnych reżyserów: Konrada Swinarskiego, Jerzego Jarockiego i Andrzeja Wajdę. Zachował w repertuarze ich najlepsze inscenizacje). Ale od połowy lat siedemdziesiątych, zwłaszcza gdy zabrakło dobroczynnego wpływu Konrada Swinarskiego, integrującego wszystkich wokół wielkich idei scenicznych, dzień codzienny teatru, miałki i nijaki, zaczynał przeczyć wielkiej sławie i eksportowej wizytówce. Połączenie przez Jana Pawła Gawlika dyrekcji Teatru TV w Warszawie z funkcją dyrektora Starego Teatru w Krakowie niekorzystnie odbiło się na organizacji pracy i na atmosferze w Starym Teatrze. Od odejścia ze Starego Teatru w połowie sezonu 1980-1981 oraz, w roku 1982, z Teatru TV, który został zdezorganizowany przez aktorów odmawiających współpracy, Jan Paweł Gawlik poprawnych stosunków ze środowiskiem teatralnym nie odzyskał.

Toteż Teatru Dramatycznego nie udało się już Gawlikowi podźwignąć, a Teatr Rzeczypospolitej pod jego wodzą sprzeniewierzył się idei, która przyświecała jego narodzinom. Przeobraził się w swoje przeciwieństwo. Zamiast z wielką sztuką dążyć do małych ośrodków teatralnych, zapragnął na stołecznej scenie nobilitować scenicznie to, co się do takiej nobilitacji absolutnie nie nadawało. Przed oczy publiczności, rozpieszczonej najlepszymi przedstawieniami polskimi i zagranicznymi, przywoził prowincjonalne zespoły ledwie odrosłe od ziemi. Powtórzył niemal myśl „Panoramy Trzydziestolecia", która przecież wcale takim wielkim uświetnieniem Trzydziestolecia nie była, choć przez dwa lata za niewyobrażalne pieniądze — temu, kto chciał patrzeć — ukazała ogólny poziom kulturalny i teatralny kraju. Poziom, będący miarą ambicji prowincjonalnych już wówczas dość niepokojących. Niepokojących, bo słabych w dokonaniach, o ambicjach wysokich i ponad stan, w dodatku skierowanych nie w służbę dla własnego środowiska, lecz celujących w sukces, reklamę, rozgłos.

Do tej plątaniny spraw dołączył się w tym roku nowy problem — sprawa Teatru Narodowego, który od czasu pożaru nie ma własnej siedziby.

Sumując to co wyżej: stan Teatru Dramatycznego (agonalny), dotychczasowe rozpracowanie idei Teatru Rzeczypospolitej (niedoskonałe), sytuację Teatru Narodowego po pożarze (dramatyczną) — aż dziw bierze, że nie skłoniono się do rozwiązań radykalnych. Zawieszenie działalności Teatru Dramatycznego, do którego nikt nie chodzi, osadzenie w nim Teatru Narodowego do czasu odbudowania jego siedziby, rewizja statusu Teatru Rzeczypospolitej, reaktywowanie Warszawskich Spotkań Teatralnych (choćby pod szyldem Teatru Rzeczypospolitej) — to byłyby przecież jedyne rozsądne rozwiązania.

Tymczasem Teatru Dramatycznego jak nie było tak nie ma, choć pewnie będzie za cenę heroicznego wysiłku świetnego dyrektora Marka Okopińskiego. Teatr Narodowy, który Polacy mieli nawet w czasach zaborów, gania z miasta do miasta, od Łodzi do Kalisza, od Gdańska do Gorzowa, Szczecina i Wrocławia niby Teatr Rzeczypospolitej, marnotrawiąc siły zespołu, który jest powołany do wielu innych i ważniejszych zadań niż turystyka. Jedyna tu pociecha, że mieszkańcy wielu miast poza Warszawą będą mogli zapoznać się z normalnymi przedstawieniami dobrych dramatów najwybitniejszych dramatopisarzy, rzetelnie zrealizowanymi, twórczo pomyślanymi inscenizacyjnie i przynajmniej poprawnie zagranymi.

Wśród reżyserów wciąż jeszcze „piszących na scenie", wśród przerabiaczy arcydzieł literatury dramatycznej, wśród mimów, plastyków, aktorów instrumentalnych, których (nowa zabawka) obwołuje się zbawcami sztuki teatru polskiego (ostatnio na łamach dwutygodnika „Teatr") istnienie takiej miary jest nieodzowne, by dwa i pół tysiąca lat doskonalenia słowa, mowy, języka jako sposobu wyrażania myśli i porozumiewania się ludzi (także w rzeczach piękna) nie miało iść na marne, nie miało być zastąpione przez nieartykułowane nawoływania i język migowy.

Bożena Frankowska

STEFAN KRUK

MONOGRAFIA TEATRU JEDNEGO AKTORA

Teatrologia polska ma do odnotowania kolejną znaczącą pozycję, jest nią książka Jana Ciechowicza *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*, wydana jako tom XV (27) w serii *Studia i Materiały do Dziejów Teatru Polskiego* redagowanej w Instytucie Sztuki PAN przez Karynę Wierzbicką-Michalską, Tadeusza Siverta, Jacka Lipińskiego i Stanisława Marczaka-Oborskiego.

Tytuł pracy Ciechowicza jest nieco przydługi, może należało ograniczyć go do członu środkowego? Ponadto termin „teatr jednoosobowy" nie wydaje się bardziej precyzyjny od określenia „teatr jednego aktora", będącego dzisiaj w powszechnym użyciu.

W publikacji najcenniejszym osiągnięciem gdańskiego teatrologa jest stała troska o to, ażeby nie zburzyć równowagi pomiędzy diachronią oraz synchronią procesu historyczno-teatralnego. Ciechowicz nakreślił obraz ewolucji trzech podstawowych „form" (gatunków) teatru jednego aktora: sceny lirycznej, monodramatu oraz monologu koncertowego dbając o wszechstronność naświetlenia cech strukturalnych każdej z nich.

Monografia składa się z trzech części. W pierwszej Ciechowicz omówił rozwój polskiej sceny lirycznej w kontekście europejskim, poczynając od spolszczenia *Pigmaliona* J. J. Rousseau dokonanego przez Kajetana Węgierskiego (1777), poprzez analizę *Dziadów cz. IV* Adama Mickiewicza, na *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspiańskiego (1906) kończąc. Jest to studium, w którym autor wnikliwie analizuje strukturę tekstu pojętego jako partytura teatralna (termin Zbigniewa Raszewskiego), jak też jego teatralne konkretyzacje. Owa metoda najdobitniejszy i najklarowniejszy wyraz znalazła w analizie utworu Mickiewicza.

Ciechowicz przekonująco interpretuje kreacje wybitnych aktorów: Seweryna Malinowskiego w roli Gustawa z *Dziadów części IV*, Wojciecha Piaseckiego (Poeta w *Powstaniu narodu* F. S. Dmochowskiego), Jana Królikowskiego (Beethoven w *Symfonii życia* J. Łuszczewskiej) oraz Jadwigi Mrozowskiej (Ofelia w „scenie dramatycznej" S. Wyspiańskiego).

W drugiej części książki kreśli autor historię następnego gatunku teatru jednego aktora — monodramatu. Na wstępie zajmuje się egzegezą terminu wykazując płynność i nieokreśloność pojęć: monodrama, monodram, intermezzo, a nawet — krotochwila i komedioopera. To ostanie określenie pada nieprzypadkowo, gdyż monodramat rodzi się niejako na podłożu komedioopery (twórczość L. A. Dmuszewskiego i A. Żółkowskiego). Dużo miejsca poświęca Ciechowicz monodramatom Aleksandra Ładnowskiego, który to aktor i dramatopisarz uprawiał pięć odmian tego gatunku (m.in. monodramat historyczny i ludowy). Monografista przedstawia dzieje sceniczne popularnych utworów autora *Pana Stefana z Pokucia*. Wykazuje ich niklą wartość poznawczą, a zarazem znaczne walory sceniczne, co sprawiało, że wybitni aktorzy (np. Józef Rychter, Ludwik Panczykowski, Aleksandra Rakiewiczowa) nie stronili od tego typu repertuaru obliczonego na poklask najszerszej publiczności. Ciechowicz wykazuje, że żywot monodramatu był burzliwy, lecz krótki, gdyż *po roku 1875 monodramat zupełnie wypada z repertuaru czołowych polskich teatrów, od czasu do czasu przygarniety jeszcze przez publiczność resursową* (s. 116).

Najwięcej miejsca badacz poświęca „monologom i monologistom" (część trzecia publikacji). I ten dyskurs inicjują rozważania natury terminologicznej. Ciechowicz świadom jest faktu, iż geneza analizowanego zjawiska wykracza poza sferę oddziaływania teatru polskiego, przeto szkicuje obraz twórczości monologowej braci Coquelin, zwłaszcza autora *Muchy*. Śledzi polską recepcję tej twórczości i znamiennego stylu gry scenicznej oraz wpływ, jaki ona wywierała na takich polskich naśladowców, jak Marian Gawalewicz i Władysław Szymanowski. Ciechowicz słusznie uwypukla rolę Klemensa Junoszy-Szaniawskiego w dziele „spolonizowania" i usamodzielnienia naszej odmiany monologu koncertowego. *Monolog* — pisze Ciechowicz — *stanowi dla bohatera utworów Szaniawskiego dogodną okazję do wykonania autoportretu. Junosza stara się, aby był to autoportret „z natury", jak na rysunkach Kostrzewskiego* (s. 135).

Na tak zarysowanym tle autor recenzowanej książki omawia obszernie i wnikliwie działalność dwóch najwybitniejszych indywidualności teatru jednoosobowego w Polsce do II wojny światowej — Gustawa Fiszera oraz Leona Wyrwicza. Ciechowicz kreśli drogę twórczą każdego z nich, wykazując odmienność genre'u scenicznego obydwu artystów: Fiszera — monologisty scenicznego i Wyrwicza — artysty kabaretowego. Przy czym Ciechowicz wykazuje stałą troskę o pełny zestaw faktów, konkretnych przejawów działalności scenicznej tych aktorów, a zarazem pamięta, że celem jego analizy jest odsłonięcie tajników warsztatu artystycznego. Autor uwzględnia ponadto społeczny aspekt teatru, interesuje go rezonans poszczególnych kreacji scenicznych lub estradowych, co pozwala mu zamknąć omawianą część książki efektownym uogólnieniem mówiącym o umasowieniu teatru jednego aktora w Polsce. W dużej mierze dzięki talentowi Gustawa Fiszera i Leona Wyrwicza.

Otrzymaliśmy zatem wnikliwe studium tematu poruszanego dotąd raczej okazjonalnie i fragmentarycznie, studium wyczerpujące, stanowiące trwałe osiągnięcie naukowe.

Jan Ciechowicz: *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dziejów form dramatyczno-teatralnych*. Ossolineum, Wrocław 1984 s. 272, tabl. 44.

Książki nadesłane

Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza

Stanisław Burkot: *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futuryście*. Str. 171, nakład 30 000 egz., cena zł 80,—

Józef Dużyk: *Wędrówki włoskie*. Str. 341, nakład 20 000 egz., cena zł 210,—

Stefan Napierski: *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał, wstępem i posłowiem opatrzył Ludwik Bohdan Grzeniewski. Str. 139, nakład 10 000 egz., cena zł 100,— Biblioteka Poetów.

Wojciech Natanson: *Hierarchie i sylwety*. Str. 226, nakład 20 000 egz., cena zł 180,—

Joanna Olkiewicz: *Polscy Medyceusze*. Str. 363, nakład 20 000 egz., cena zł 280,—

Antoni Pieper: *Opowieści helskie*. Str. 229, nakład 30 000 egz., cena zł 150,—

Andrzej Piszczoła: *Zapisane w pamięci*. Str. 227, nakład 10 000 egz., cena zł 190,—

Zofia Solarzowa: *Mój pamiętnik* Wyd. 2. Str. 439, nakład 5000 egz., cena zł 360,—

archiwum

Listy do Kornela Makuszyńskiego
1900 — 1953

Znajdująca się w zakopiańskim Muzeum Kornela Makuszyńskiego korespondencja do Pisarza (teczki sygnowane: AR 94) jest zapewne okruchem ocalałym z jego zasobnego archiwum. Stanowi ona jednak bogaty materiał dla badaczy, dotąd w niewielkiej tylko części znany i opublikowany (listy Boya, Leśmiana, Morcinka, Staffa, Zapolskiej). W zachowanych tekach Muzeum mieszczą się listy pisarzy, krytyków, historyków literatury, kompozytorów, malarzy, ludzi teatru, dyplomatów, wreszcie listy czytelników, w tym także i dzieci. Istniejąca fragmentaryczna korespondencja obejmuje ponad pół wieku (lata 1900-1953).

W trzech tekach znajduje się niemal cały ówczesny „świat piszący" (od Boya począwszy na Zegadłowiczu, Żeromskim, Żurakowskiej i Żyznowskim skończywszy). Należy sądzić, że znaczna część listów pozostaje jeszcze nie ujawniona[1].

Podając tu w wyborze listy kierowane do Makuszyńskiego i rezygnując celowo z obszerniejszego komentarza oraz przypisów pragniemy jedynie zwrócić uwagę na osobę adresata, którego ongiś zwano „Słonecznym Panem" i „Najdowcipniejszym w Polsce".

Literat, dziennikarz, krytyk teatralny, kolejny redaktor „Rzeczypospolitej", „Warszawianki", „Ilustrowanego Kuriera Codziennego", wreszcie „Kuriera Warszawskiego", człowiek ustosunkowany, lubiany, popularny, dla wielu będący autorytetem. Pisał o nim Stanisław Wasylewski: „Kornelowi kłaniało się w pas wszystko, co żyło, z młodziutkimi, wyśmiewającymi się zeń w szopkach i satyrach skamandrytami"[2].

Człowiek możny, a jednocześnie ogromnie ludziom życzliwy. Oto wiele osób kołacze do jego redakcyjnego biurka, ale także do jego znajomości, „złotego serca", a niekiedy i... portfela. Adresowane do niego listy stają się wskutek tego jak gdyby miarą jego społecznej, a zarazem serdecznej aktywności, stają się oceną Makuszyńskiego-Człowieka.

Czy człowiek ten dbał o własną popularność?

Zapewne — dbał o nią tak, jak wielu z pisarzy. Dbał o nią zarówno wśród kolegów po piórze, jak i — co nie należało już do spraw rewanżowych — w kręgach ludzi wpływowych. A dbał o nią trojako: poprzez przesyłanie upominków książkowych z dedykacjami, poprzez tzw. „udzielanie się" na rozmaitego typu imprezach, jak wreszcie przez świadczenie pewnych przysług, o które bywał proszony.

Równocześnie listy przynoszą niekiedy wizerunek „chudego literata" okresu międzywojnia, stypendysty „Najjaśniejszej Rzeczypospolitej" czy też borykającego się z losem „poety-urzędnika". Będąc wizytówkami swych nadawców stają się też niejako „zwierciadłem epoki", w której były pisane. Poszerzając wiedzę o Adresacie, o jego kontaktach zawodowo-towarzyskich pełnią rolę interesującego przyczynku do poznania mechanizmów i obyczajowości ówczesnego życia literackiego. Warto je udostępnić czytelnikom nawet bez koniecznego komentarza i przypisów, którą to „oprawę" odkładamy do edycji książkowej.

Jolanta Kowalczykówna

[1] Por.: J. Kolbuszewski, *Archiwum Kornela Makuszyńskiego*, (W:) *100-lecie urodzin Kornela Makuszyńskiego. Materiały z sesji naukowej...* Zakopane 1984, s. 113.

[2] St. Wasylewski: *Czterdzieści lat powodzenia*. Wrocław 1959, s. 142.

I

ul. Górnośląska, 16 m. 6 Warszawa *12/Listop. 1933*

Szanowny Panie i Kochany Kolego!

Chwytam pierwszą od dłuższego czasu wolną chwilę, by Panu serdecznie podziękować za życzliwe słowa przesłane mi z okazji Akademii. Są one dla mnie tym cenniejsze, że los tak jakoś pokierował, iż żadne względy ani towarzyskie, ani „grupowe" nie są ich powodem.

Co mnie zawsze do Pana i w pańskiej twórczości pociągało, to nie tylko talent pański i dowcip, ale ta niezmierna dla ludzi życzliwość i pogodna wyrozumiałość. Im to zawdzięczam niewątpliwie miły dla mnie dowód pamięci.

Serdeczne wyrazy załączam
Wacław Sieroszewski

II

ul. Górnośląska, 16 m. 6 *Warszawa, 23/X/1935*

Kochany, drogi Panie!

Dziękuję bardzo za wielce miłe Serce, jakie przez „Wielką Bramę" zawitało do mego skromnego schronienia. Przyjmujemy je z „Wielką Paradą", w której bierze udział nawet moja 5-cio letnia Wnuczka — przyszła czytelniczka „Wielkiej Bramy", obecnie zwolenniczka „Koziołka-Matołka".

Ściskam Was serdecznie i życzę „Wielkiego Powodzenia"
Wacław Sieroszewski

III

31/XII 1936

Szanowny, drogi Panie Kornelu!

Dziękuję serdecznie za „Awanturę o Basię". Właśnie mam wnuczkę Basię, która jeszcze czytać Waszej pięknej książki nie może, ale już „awanturuje się" wspaniale, a jest tak gruba i mocna, że ją przezywamy "Bar-barylka".

Łączę wyrazy przyjaźni i gorącej życzliwości oraz życzenia Noworoczne wszelkiej pomyślności dla Was i całego Waszego domu.

Sciskam! Wacław Sieroszewski

IV

Warszawa dn. 3/VII 37

Szanowny Panie!

Serdecznie dziękuję za śliczną książkę i miłe słowa na niej skreślone. Strasznie żałowałam, że ten dzień właśnie, kiedy Pan był u nas, musiałam spędzić poza Warszawą. Myślę jednak, że człowiek, który ma tyle uśmiechów, ile ludzi, nie poskąpi ich i nam nie ograniczy naszej znajomości do tych jednych odwiedzin...

Wyrazy najlepszych uczuć załączam
St. Sieroszewska

V

2. Sierpnia 1937 r.

Kochany Panie Kornelu!

Przyjechałem tutaj do Zakopanego na parę dni, aby odwiedzić wnuczki. Ponieważ mieszkały one na Witowie, więc siedzieliśmy przeważnie tam; dowiedziałem się wprawdzie, że przebywacie w domu w Zakopanem, lecz już Was, kochani nie zdążę odwiedzić, gdyż muszę wyjechać jutro. Odkładam więc mą wizytę u Was do powrotu do Warszawy. Wrześniowe zebranie P.A.L. odbędzie się 18 Wrzes. Wracam do Warszawy przed tą datą. Łączę serdeczny uścisk dłoni i życzenia wszelkiej pomyślności. W. S.

P. S. Zgłosi się do Was w tych dniach p. sędzia Daniec w sprawie artykułu o obronie Podhala przez Marszałka. Polecam tę sprawę Waszemu sercu. W. S.

LISTY EMILA ZEGADŁOWICZA

I

Gorzeń-górny 16 grudnia 1925

Wielce Szanowny — i niech mi wolno będzie napisać

Drogi Panie!

Wtedy — na pogrzebie Reymonta — wydało mi się jakoś nieporęcznie — mówić o sobie — tylko uściskiem dłoni starałem się rzec jak mnie Pan wzruszył wnikliwością i czujnością Swego serca. Na Boga! — nie chodzi przecież o tzw. dobrą recenzję —! Rzecz w tym tylko — skąd się mówi — w którą stronę się patrzy! (— Sedno sprawy leży właśnie w tym sercu herbowym) —

Za to pokrzepienie, za tę pewność współczucia gorąco Panu dziękuję!

Co do sprawy numeru gwiazdkowego — z własnych rzeczy posiadam tylko fragmenty; może więc z „Godzinek" -? które dopiero co wyszły i w handlu jeszcze ich nie ma?

Najciekawszą jednak atrakcją byłby fragment z II-iej części Fausta (załączam) pełen dzisiejszej aktualności! Głosuję za nim!!

Przy sposobności ośmielam się przesłać „Powsinogi" i „Godzinki" — proszę je przyjąć — szare i skromne — sercem, tak jak je sercem szczerym ślę.

Życzę — przy nadchodzących Godach — wszelskiego dobra i radości! Serdeczne uściśnienia — i wyrazy wysokiego poważania.

oddany Emil Zegadlowicz

II

26.III.1926 r. Gorzeń-górny

Wielce Szanowny i Drogi Panie!

Odpowiadając na list z dn. 17. b. m. przesyłam wiersz do świątecznego Nru „Warszawianki" —

Załączam najserdeczniejsze życzenia świąteczne i wyrazy wysokiego poważania

Emil Zegadlowicz

III

Poznań
ul. Chwaliszewo 15/16 II p
1. lipca 1929 r.

Drogi, Kochany Panie!

Z głębi serca dziękuję za dobre słowa! — Tak ich przecież brak! — W Poznaniu stokroć więcej — niż gdziekolwiek indziej! — W tym zatrważającym uganianiu zarobkowym — zapominam, że jestem (czy byłem) poetą — trudno mi w to uwierzyć nawet — we łbie pomysły — w sercu wzruszenie — a ja robię budżety — programy — posiedzenia — suma: znużenie potworne, jakie zapewne odczuwa borsuk przed snem zimowym — Czy długo tak można Drogi Panie Kornelu? — Dość!!

Jak długo Pan pozostaje jeszcze w Warszawie — może mi wypadnie wpaść do stolicy — rad bym uścisnąć Pana —

Raz jeszcze po stokroć razy: dziękuję!

Najserdeczniejsze uściśnienia
Emil Zegadłowicz

IV

Gorzeń Górny 27 kwietnia 1932 r.

Drogi Panie Kornelu —

— po wielu perypetiach wróciłem wreszcie z wygnania w progi ojców w Gorzeniu. Dobrze tu dla duszy — słonecznie i błękitnie.

Lecz są pewne „ale" — Trzeba mi się tu zagospodarować — a forsa — jak u poety — mówię — u polskiego poety! — Kiedyś wspominał Pan, że chętnie by nabył kilka świątków — czy to aktualne? — Niechby mi dopomogły: krowy trzeba i konia — Mam kilka fajnych figurek — Proszę: niech Drogi Pan odpisze czy tak czy nie —

Najserdeczniejszy uścisk dłoni
Emil Zegadlowicz

LISTY KAZIMIERY IŁŁAKOWICZÓWNY

I

IKI *28 XII 20*

Szanowny Panie,

załączam dwa wiersze z pytaniem, czy znajdą przy okazji miejsce w „Rzeczypospolitej" na warunkach 5 marek od wiersza?

Proszę uprzejmie o parę słów odpowiedzi chociażby telefonicznej: M. S. Z. referat angielski.

Łączę wyrazy szczerego szacunku
Kazimiera Iłłakowiczówna

Senatorska, 35 m. 42

POKUSA

1. Mam mówiącego ptaka, mam gadającą wodę,
mam starego czarodzieja i dam ci go potrzymać za brodę,
Mam węża, co się podnosi na ogonie śród kwiatów w trawie,
Mam dwa uczone szerszenie, które mi sypiają w rękawie.

2. *Mam cudownego szpaka; mam żabę i żuka i jeża,*
mam mądrą białą kawkę — puszysty kłębuszek pierza;
zawoła na ciebie szpak mój, gdy się najmniej będziesz spodziewał,
a smutny smok na podłodze nogi będzie Ci łzami oblewał!

3. *Twój sen — najpierwszy w świecie — u mnie ma swoją ojczyznę*
i do mnie przyszła radość, którąś ty wygnał w obczyznę...
A jeśli tutaj przyjdziesz, zbrojone zmyliwszy straże,
to własne twe śpiące serce w pudełku ci małym pokażę.

(Drugi z wierszy pt. *Zielona bransoletka* z tomu *Płaczący ptak* (1927) zamieszczony w: K. Iłłakowiczówna: *Wiersze zebrane*. T. 1, 2. Warszawa 1971 — J. K.).

II

Warszawa *8.XII.21*

Min. Spr. Zagr.
Wierzbowa 1
tel. 413.65

Szanowny Panie,

Chciałabym wydrukować załączony cykl w „Rzeczypospolitej" i o ile można cały od razu jako jelieton i otrzymać za to jako honorarium 10.000 marek, płatne z chwilą przyjęcia tej rzeczy przez Redakcję, to znaczy — nie czekając samego druku. Uprzejmie proszę o zatelefonowanie do mnie (10-2 rano oraz 5-7 wieczór), abym mogła odebrać albo honorarium, albo rękopis, o którego całość — w razie nieprzyjęcia — specjalnie mi chodzi.

Łączę wyrazy wysokiego poważania
J. K. Illakowiczówna

III

14 XII 21

Szanowny Panie,

dziękuję ślicznie za odesłanie rękopisu. Całe moje otoczenie w M. S. Z. żałuje, że „Rzyczypospolita" tak źle stoi materialnie w tej chwili.

Łączę serdeczne wyrazy
J. K. Illakowicz

IV

Senatorska 35 m. 42 *17 III 22*

Szanowny Panie,

czy Pan byłby tak niezmiernie łaskaw wpłynąć na to, by w „Rzeczypospolitej" ukazała się krótka wzmianka, że na Wielkanoc ukażą się (wydane w Krakowie przez „Falę") moje „Rymy Dziecięce" dobre dla dzieci i dla dorosłych, z ilustracjami znakomitej p. Zofii Lubańskiej-Stryjeńskiej.

Będę bardzo wdzięczna Sz. Panu i „Rzeczypospolitej" —

Łączę wyrazy wysokiego poważania
J. K. Illakowiczówna

I

Gdańsk 23/XII — 21

Szanowny i drogi Panie,

Nie uwierzy Pan, jak mi przykro, że nie mogę zadosyć uczynić tak dla mnie zaszczytnej prośbie — właśnie drogiego Pana. A do ostatniej chwili łudziłem się nadzieją, że będę mógł coś przesłać. Tymczasem, wpatrzony w niesłychaną piękność burzy na morzu przy 18-tu stopniach mrozu, odmroziłem sobie palce, a co najfatalniejsze, nabawiłem się reumatyzmu zębów. Strasznie ciężko odpokutowałem moje wniebowzięcie. O jakiejkolwiek pracy nie było mowy, tym mniej takiej, która by choć w drobniutkiej części mogła usprawiedliwić moje czteroletnie milczenie.

Swoją drogą: wszystko, com dotychczas stworzył, uważam za przygotowany materiał do czegoś, co ma być dopiero stworzone — mam już kamienie i belki i cały plan mi się majaczy — ale, czy kiedy tę budowę wykonam? Lękam się, czy mój „Krzyk" nie jest proroczą wizją własnej niemocy.

A miał-ci on cham złoty róg dać, jeżeli mu tylko sznur pozostał, to już chyba o to rodziciela mego Szatana winić, który mi bezustannie kłody pod nogi rzucał właśnie w chwili, kiedym miał już, już krzyknąć zwycięskie Heureka.

Ale widzę, że list mój poczyna coś na jakąś intimną [!] spowiedź zakrawać, a Pan zarówno jak ja lubimy dyskrecję, co najwyżej zabawić się można w uśmiechnięte niedomówienie.

Może przy najbliższej sposobności prześlę Panu moje „Da-da" wobec [słowo nieczytelne] *„nieobjętych, nieogarniętych mocy" Kasprowicza.*

Przy tej sposobności przesyłam Żonie Pańskiej ucałowania rączek — dla drogiego Pana jak najserdeczniejszy i od samego dna duszy szczery uścisk dłoni

Stanisław Przybyszewski

II

(bilet bez daty i nadruku)

J. Wielmożny Pan K. Makuszyński
Brzozowa 2

odebrać raczy od

Stanisława Przybyszewskiego

Drogi Panie, od-dawca tej kartki p. Włodzimierz Jevszawijev [?] (wychowany w Częstochowie — matka Polka) zdradza według mego zdania istotny talent — ale ja niestety nic mu pomóc nie mogę — może drogi Pan będzie mu mógł wskazać, dokąd mógłby się zwrócić?

Serdeczny uścisk dłoni
Stanisław Przybyszewski

I

(na blankiecie firmowym księgarni wydawniczej H. Altenberga, we Lwowie)

17 IV 1924

Wielce Szanowny Panie,

Zbyt długie milczenie moje mógł Pan poczytać za objaw dąsów i obrazy. Tak nie jest. Oczywiście, nie powiem, aby mi sprawiło szczególną przyjemność odesłanie felietonu, bo że to i nie jestem do tego przyzwyczajony i ostatecznie ze względu na Mirskiego... Ale już pisząc wtedy do Pana list miałem te same wątpliwości co Pan, zwłaszcza po artykule „Wiadomości". Można sobie co prawda powiedzieć w stronę „Wiadomości" je m' en f..., ale nie jest to właściwie rozwiązaniem kwestii, zwłaszcza tak postawionej, jak ją Pan z wielką słusznością postawił. A więc nie obraziłem się, nie dąsam się, nie gniewam. Nie pisałem dlatego, że spodziewałem się, że będę mieć co nowego i wtedy razem już z felietonem tych słów kilka poślę. Ale widzę, że na to się nie zanosi. Piszę teraz [słowo nieczytelne] *pod swawolnym tytułem „Eros na Olimpie", która będzie b. ładna, b. mała i trochę — nie dla dzieci. Ostatecznie, trzeba wypocząć po takiej kolubrynie, jak „Mitologia". Poza tym wybieram się za granicę, w bardzo bujną podróż, która oczywiście rozwinie się wedle kursu moich małych dolarów i może stamtąd coś przyślę do Rzeczpospolitej. Na koniec muszę powiedzieć, że nie tylko się nie dąsam, ale za pewne części listu Pańskiego jestem wdzięczny, chociaż rozumiem, że uprzejmość Pańska przewyższyła znacznie i zalety owego felietonu i wszystkie moje cnoty literackie. Pisząc ten list prawie w wigilię Wielkiejnocy przesyłam serdeczne życzenia Wesołych Świąt i łączę wyrazy prawdziwego szacunku*

Jan Parandowski

Lwów, ul. Domsa, 5

II

Lwów 20 X 1924

Wielce Szanowny Panie!

Oczywiście! Zamiast odsyłać tego France'a wolał go Pan wydrukować. Dobrze się stało. Idzie teraz tylko o honorarium. Tak strasznie potrzebuję gotówki, że zbieram zewsząd nawet najdrobniejsze kwoty. Wiem, że mi Pan jest życzliwy i nie wątpię, że naciśnie Pan na Administrację, by mi wysłała zaraz i jak najwięcej. Bo ostatni raz obliczono mi honorarium tak jakoś dziwnie, że to bynajmniej nie zachęca do częstego pisania. Za dwa duże felietony nie wiem, czy dostałem 30 złotych! Ale skąd, na pewno mniej. Otóż tedy — jak mówią Japończycy — proszę się za mną wstawić. Chciałbym również wiedzieć, co będzie z tym, którego [!] *Panu zostawiłem w lecie. Gdyby go Pan puścił, byłoby mi b. przyjemnie.*

Łączę wyrazy głębokiego szacunku i serdeczny uścisk dłoni.

Jan Parandowski

Domsa, 5

III

Lwów. 16. I. 1925

Wielce Szanowny Panie!

„Informacja Prasowa" nadesłała mi już sporo wycinków o moim „Erosie". Brak wśród nich jakiejkolwiek wzmianki w „Warszawiance". Bardzo mnie to boli. Tak czułe przymilałem się do Pana, by mi Pan wyświadczył ten zaszczyt i parę słów napisał. Sprawiłoby mnie to prawdziwą radość i — zdaję sobie sprawę — jak bardzo pomogłoby książce, która mogłaby się pochlubić recenzją Makuszyńskiego. Ale skoro to niemożliwe... to może by ktoś inny, na „Warszawiance" ogromnie mi zależy. Zwrócił się do mnie p. dr Zygmunt Husarski, młody filolog z Poznania, którego osobiście nie znam. Ten zacny człowiek, mianowicie, po przeczytaniu „Erosa" zapragnął podzielić się opinią o nim z szerszą publicznością. Pisze mi, że nie mając stosunków w prasie, nadeśle na moje ręce felieton z tym, żebym ja sam postarał się go umieścić, gdzie i jak uważam za stosowne. Jeżeli tedy Pan nie ma nic przeciw temu, proszę mi bodaj jednym słowem: „Tak" — odpowiedzieć, a ja natychmiast zawiadomię [słowo nieczytelne] *mego słodkiego filologa. Mimo że wiem, jak dalece nie lubi Pan pisać listów, tym razem — wyznaję, że oczekuję Pańskiej łaskawej odpowiedzi.*

Łącząc wyrazy prawdziwego poważania

Jan Parandowski

Lwów, ul. Domsa 5

IV

Lwów, 28 X 1925

Szanowny i Kochany Panie Kornelu,

Wiem, że pan nie lubi odpisywać na listy, lecz mimo to próbuję — może mi się uda wyłudzić od Pana odpowiedź, bo zresztą nie mam innego sposobu porozumieć się z Warszawą, do której nie mam w tej chwili za co pojechać. Takie ciężkie czasy. I właśnie one sprawiły, że postanowiłem poświęcić moje lenistwo dla zarobienia paru złotych. Oto przed paru tygodniami przypomniałem sobie to, co mi Pan mówił na Targach Wschodnich o współpracownictwie w „Warszawiance" i napisałem do p. Strońskiego list, ofiarowując mu felietony. Widocznie jednak Warszawa w ogóle nie lubi odpowiadać na uprzejme zapytania, bo do tej pory nie otrzymałem żadnej wiadomości. Proponowałem mianowicie dawanie stałych felietonów krytycznych w jakimś określonym dniu w tygodniu i zapytywałem: „czy dobrze?" i „ile?" Znając Pańską życzliwość dla mnie proszę o łaskawe pośrednictwo w tej sprawie. Idzie mi o określenie jakiegoś rozsądnego honorarium i oznaczenie terminów, w których te felietony miałbym nadsyłać. Sądzę, że w dzisiejszej próżni artystycznej stworzenie regularnego referatu literackiego nie jest rzeczą obojętną dla poważnego pisma. Byłbym Panu serdecznie zobowiązany, gdyby Pan zechciał się tym zająć i o rezultacie zawiadomić mnie w jakiś sposób.

Załączam moją filigranową „Aspazję"

Serdeczny uścisk dłoni

Jan Parandowski

ul. Domsa 5

P. S.

I jeszcze o jedno proszę: przez Sieroszewskiego i Kaden Bandrowskiego zabiegam obecnie o przyznanie mi stypendium z Dep. Sztuki na wyjazd do Rzymu, gdzie chcę przesiedzieć z pół roku nad jedną wielką rzeczą. Nie chcę Pana trudzić, ale wiem, że czasem jeden Pański telefon może więcej wskórać, niż wszystko inne. Gdyby więc Pan chciał dopomóc młodszemu koledze (hm, hm), a wiem, że ma Pan serce dobre i zacne, to mógłby Pan słówko za mną szepnąć komu należy — czy to p. Skotnickiemu czy komu. Zrobiłby Pan naprawdę dobry uczynek, którego bym Panu nigdy nie zapomniał. Rozbijam się o te grosze, jak wariat, bo mnie gniecie pewien temat, dla którego muszę być w Rzymie i to długo. Rozumie Pan, że za własne pieniądze nie podołam. Szczerze oddany JP.

V

Polonia

JW Pan Kornel Makuszyński
Warszawa Brzozowa 2

Drogi Panie Kornelu!

Siedzę w Taorminie i opłakuję swój los, który uczynił mnie pisarzem polskim, a nie amerykańskim milionerem. Tu tak rozkosznie, że i rok bym przesiedział, a przeklęta drożyzna wypędzi mnie już po tygodniu. Och! żeby mi tylko przedłużono stypendium jeszcze bodaj na kwartał! W Rzymie chcę się taniej urządzić, ale przedtem jeszcze muszę pogmerać [słowo nieczytelne] *w Tyberiuszowych zakamarkach na Capri.*

Serdeczny uścisk dłoni
Jan Parandowski

[data stempla pocztowego: (26.03.26) J. K.]

VI

Capri, 19 IV 1926

Drogi Panie Kornelu!

Czynię tak, jak mi Pan doradził: przygotowałem felieton dla „Warszawianki" i posyłam go na Pańskie życzliwe ręce. Zresztą tak gruntownie oddaliłem się od kraju, że już nie pamiętam adresu redakcji „Warszawianki". Ale i tak lepiej, że się Pan tym drobiazgiem [słowo nieczytelne] *zaopiekuje. Siedzę od tygodnia na Capri i obrabiam swoje doświadczenia sycylijskie. Za jakiś czas znowu coś poślę. Chcę bowiem, aby mi się w kasie „Warszawianki" uzbieralo trochę grosza, bo okrutnie jestem goły i zupełnie nie mam pojęcia, jak się tu dłużej utrzymam. Nawet marcowa rata mojego żałosnego stypendium poszła jakimiś omyłnymi drogami i mam poważne obawy, czy całkiem nie przepadło. Byłaby to klęska trudna do powetowania. Nie mam żadnych wiadomości z Ministerstwa, które obligowałem o przedłużenie mi stypendium na dalszy kwartał. Tak mi na tym okrutnie zależy. Jestem dopiero w początkach moich studiów i potrzebowałbym jeszcze kilku miesięcy, aby tu posiedzieć. W braku innych funduszów muszę preparować felietony, którymi obsyłam rozmaite pisma. Ekspedycja dopiero się zaczęła, a już jestem tą robotą wyczerpany. Ale cóż począć. Zrobię wszystko, aby jak najdłużej tutaj pozostać, gdzie czuję, jak mi się głowa mebluje cudownymi sprzętami*[?]

Gdyby Pan miał ochotę posłać mi parę słów wiadomości o Sobie i o Warszawie, o rzeczach, które mnie zajmują, a o których nikt mi nie może nic powiedzieć, byłbym b. szczęśliwy. Mój adres po prostu: Italia, Capri, poste-restante.

Łączę serdeczne pozdrowienia i gorący uścisk dłoni
Jan Parandowski

VII

Capri, 28.IV.1926

Drogi Panie Kornelu!

Jakoś tak się składa, że muszę każdy list do Pana zacząć od komplimentu [!]: *jest Pan miłym, dobrym, serdecznym człowiekiem. Skoro tak jest, musi być na początku komplement. Mam dla Pana serce pełne wdzięczności. I doprawdy nie wiem, czym sobie zdobyłem Pańską życzliwość, która każdą moją sprawę otacza taką przyjacielską troską. Stypendium ucieszyło mnie bardzo. Jednocześnie dostałem kartkę od Royaiera* [?], *że z wysyłką pieniędzy wszystko w porządku. Bo to nie moja lekkomyślność, ale jakieś meandry urzędowe sprowadziły moje centy* [?] *na bezdroża. Szukał mnie biedny Tolon* [?] *po Lwowie, a tymczasem od dawna w Ministerstwie tkwił list, żeby wysyłano raty miesięczne do konsula polskiego w Rzymie. Martwi mnie tylko to, że, jak się dowiaduję, złoty okrutnie spada i te pieniądze w mojej wyobraźni topnieją do zupełnej znikomości. Całe szczęście, że nauczyłem się żyć oszczędnie. Nigdy nie* [słowo nieczytelne] *się zbytecznie panoszyłem, ale teraz doprawdy prowadzę życie jak z „Georgik" Wergilego. Ot np. dzisiejsza kolacja: młode kartofle z masłem, rzodkiewka, ugryzek sera, jeden banan i szklanka wina. Ostatecznie nie mam powodu się skarżyć, skoro mi to wystarcza. W istocie, ten radosny klimat nie wymaga zbyt pełnego żołądka. Ale mimo wszystko wydaje się sporo, bo tu jakoś dość drogo — może specjalnie dla cudzoziemców. Co prawda, gdzie mogę, szyję buty Anglikom i Amerykanom namawiając Włochów, żeby z tych dolarowych i szterlingowych psubratów skórę zdzierali, a mnie dali spokój. Czasami moja retoryka ich przekonywa. — W pańskim liście wyczytałem nieco rzeczy smutnych. Coś mi już o tym donoszono, że w Polsce źle się dzieje. Ale z tego, co Pan pisze, widzę, że gorzej niż myślałem. Aby się tym zgryźć naprawdę, muszę to jeszcze jutro przeczytać, bo dzisiaj mam oczy, tak pełne błękitów Groty lazurowej i szmaragdów Zielonej, że nawet głupkowate dąsy p. Lenkoskiego* [?] *wydają mi się niepozbawione wdzięku. Smutny to rodzaj ludzi — filologowie. Siedzi taki jegomość poza czternastu wielkimi* [fragm. nieczytelny — J. K.] *i potem bierze moją „Aspazję" w paluchy, z których nie obtarł kurzu bibliotecznego; taka niemrawa dusza, cała w odsyłaczach! — Ale dziękuję Panu za ten wycinek, bo to dowód pamięci. — Jeśli będę miał pod ręką jakiś felieton, to go znów Panu prześlę, a pieniądze niech się tam na razie składają. Tylko chciałbym wiedzieć, jak długo Pan zostaje w Warszawie. Kiedy zaczyna Pan wakacje i gdzie Pan jedzie. Przy sposobności napisze mi Pan o tym. Prawda? — Co do mnie, zostaję na Capri nie dłużej jak do 10.V. Proszę więc następny list adresować: Roma, posta centrale, poste-restante, albowiem jadę stąd wprost do Rzymu. Nie wiem jeszcze, gdzie będę mieszkał: prawdopodobnie w polskim hospizjum, gdzie jest jeden znośny pokój, przeznaczony dla*

mnie, o ile mi go ktoś przedtem nie zajmie. Tego właśnie najbardziej się obawiam, bo hotele w Rzymie są groźne dla stypendystów Najjaśniejszej Rzeczypospolitej. W Rzymie prowadzić będę dalsze studia, które tutaj zacząłem i wszelkimi siłami starać się będę, aby zostać jak najdłużej. Co to „najdłużej" ma oznaczać, tego przewidzieć niepodobno, zwłaszcza wobec niepewnej naszej waluty. Nie mogę również przeciągać struny i ponabierać zaliczek, aby nie wrócić na zupełną goliznę. A co słychać z „moją" Warszawą? Jest to problem, który mnie stale zaprząta od czasu naszej rozmowy na Brzozowej. — No, chyba już dosyć. Kiedy indziej napiszę Panu coś bardziej zajmującego, niż te moje kłopoty.

Serdecznie Pana ściskam, Drogi Panie Kornelu i za wszystko dziękuję.

Jan Parandowski

VIII

Rzym, 13 VII 1926

Kochany Panie Kornelu!

Tak się oddaliłem od kraju, że wiadomości stamtąd przychodzą późne i niepewne. Tymi dniami przyszła taka, że jej w ogóle wierzyć nie chciałem: — o bolesnej stracie, która Pana spotkała. Właściwie znamy się mało i nie od dawna, a przecież wydaje mi się Pan tak jakoś dziwnie bliskim, że Pańską żałobę odczułem głęboko i serdecznie. Wiem, że wyrazy współczucia nie na wiele się przydają, ale to może w istocie potrzebne, aby ludzie ludziom podawali w takich chwilach jakieś słowo przyjazne.

Niechaj Pan przyjmie ode mnie gorący, przyjacielski uścisk dłoni

Jan Parandowski

IX

Lwów 1 XI 1926

Drogi Panie Kornelu!

Będąc w Warszawie zaniedbałem jednej rzeczy: nie porozumiałem się z redakcją „Warszawianki" co do „ewentualnych" felietonów. Zresztą nie wiem, do kogo się tam z tym zwrócić należy. Tylokrotnie mnie Pan ośmielał Swoją uczynnością, że i teraz piszę do Pana. Załączam mianowicie felieton, na którym bardzo mi zależy, bo jestem zaprzyjaźniony z Ossolineum i chciałbym przyczynić się do „lansowania" ich pięknej czytanki. Może więc Pan zgodzi się być raz jeszcze pośrednikiem między mną a „Warszawianką". Miałbym poza tym jeszcze inną propozycję: posiadam ogromnie wiele materiału z mojej podróży. Chciałbym znaleźć pismo, które zgodziłoby się wziąć ode mnie cykl jakichś 10-12 felietonów o Rzymie, bo palę się okrutnie do takiej roboty, którą bym mógł wykonać z pewnym rozmachem, jakiego nie mam, dłubiąc po 100-150 wierszy co jakiś czas. Może „Warszawianka" na to pójdzie. Na pewno nie będą tego żałować, bo taka całość wypadłaby interesująco i może nawet ładnie.

Niech Pan wybaczy, że Panu czas zabieram swoim nudziarstwem. Ale, skoro się jest skazanym załatwiać wszystko na odległość, nie można się obejść bez takiej życzliwej duszy, która by to człowiekowi umożliwiła.

Proszę przyjąć serdeczny uścisk dłoni

oddany

Lwów, Domsa 5 *Jan Parandowski*

PS. Okrutnie pragnąłbym dowiedzieć się o losach tego felietonu, jako też o mojej propozycji. Gdyby „Warszawianka" miała już recenzję o tej książce, mógłbym swój felieton pchnąć do „Wiadomości Literackich".

JP.

X

Lwów, 29 XI 1926

Drogi Panie Kornelu!

Dziś przeczytałem o nadaniu Panu nagrody. Od dawna niczym się tak serdecznie nie ucieszyłem. We Włoszech odzwyczaiłem się zupełnie od alkoholi, ale tę wiadomość zaraz, z miejsca zakropiłem kieliszkiem jarzębiaku. Jest mi prawdziwie wesoło, że sąd tak mądrze spełnił swoje zadanie. Przesyłam Panu moje najszczersze gratulacje, życzenia i gorący uścisk dłoni

Jan Parandowski

XI

Lwów, 7. III. 1927

Drogi Panie Kornelu!

Wiosna się zbliża, a z nią moje projekty przeniesienia się do Warszawy. Trudności z tym połączone mnie przerażają i dlatego przede wszystkim zwracam się do Pana, bo jestem pewny, że, jeśli Pan mi co doradzi — to będzie dobre. Przed kilku dniami urodziła mi się córka i oczywiście, tę całą aferę jeszcze bardziej skomplikowała. Ale jakoś bym się urządził, tylko mi trzeba jednego: mieć o coś ręce zaczepić. Tutaj żyję wyłącznie z pisaniny i to mi od biedy wystarcza. Ale w Warszawie nie da się wszystkiego od razu tak idealnie urządzić, żebym, nie ruszając się od biurka mógł zarobić tyle, ile nowe warunki wymagać będą. Musiałbym więc mieć zapewnione jakieś stanowisko, czy posadę, czy jak to ma wyglądać — coś pewnego i stałego, co dałoby podstawę do skonstruowania budżetu. Nigdy z tą myślą nigdzie się nie zwracałem, więc nie orientuję się zupełnie w stosunkach. Powierzam tedy mój los w Pańskie ręce. Przed rokiem uczyniłem tak ze stypendium i okazało się, że nie mogłem znaleźć lepszego orędownika. Kończę obecnie książkę i sam nie mogę przyjechać do Warszawy, aby osobiście Panu tę rzecz wyklarować. Ale Pan przecież zna ją od dawna i Sam nieraz wspominał, że coś dałoby się zrobić. Będę więc czekał Pańskich wskazówek, każdej chwili gotowy do drogi. Jeżeli bowiem czy to objęcie wspomnianego stanowiska, czy to porozumienie się co do warunków, wymagałoby mojego natychmiastowego przyjazdu, — przyjadę, a likwidację Lwowa załatwię później i stopniowo.

Mam pełną nadzieję, że się Pan na mnie nie pogniewa za takie obcesowe natarcie, bo jest Pan człowiekiem złotego serca, Panie Kornelu.

Łączę serdeczny uścisk dłoni Jan Parandowski

ul. Domsa 5

XII

Lwów 14. III 1927

Drogi Panie Kornelu!

Niech mnie Pan nie uważa za natręta, że prędko drugi list piszę w tej samej sprawie. Ale obawiam się, że w poprzednim nie dość jasno ją przedstawiłem. Otóż, chciałbym się, oczywiście, przenieść do Warszawy. Dawno to już postanowiłem, lecz potrzeba mi do tego, jak wspomniałem, stałego budżetu. Rozumiem zaś to przez objęcie w jakimś piśmie referatu literackiego, ewentualnie recenzyj teatralnych. Ponieważ mam zawsze na warsztacie kupę własnych robót, które mojemu sercu są najbliższe, szukałbym takiego zajęcia, które by mi nie zabierało jakichś ustalonych godzin przymusowego siedzenia w redakcji (mogłoby to być ostatecznie 1-2 godzin dziennie, w godzinach południowych, bo pracując w nocy — jestem niezdolny do rannego urzędowania). Najchętniej, ale to już doprawdy z przyjemnością, objąłbym w takim np. „Kurierze Warszawskim" felieton literacki: rozumiem przez to dawanie w określonym dniu tygodnia felietonu literackiego o życiu literackim, umysłowym, intelektualnym (książki, idee, ludzie) nie tylko Polski, lecz Europy. Włożyłbym w to tyle starań, że ten mój felieton mógłby być czymś, nie zwyczajnym zapełnieniem miejsca u dołu szpalty. Warszawa jest wielkim rynkiem. Zawsze się tam coś tworzy lub przynajmniej zmienia. Mam nadzieję, że każdej chwili może nastąpić gdzieś jakaś łuka lub powstać nowa placówka, na którą byłbym zdatny. W tej nadziei piszę do Pana, jako do jedynej życzliwej duszy i wierzę, że Pan jeden może tą sprawą pokierować. Proszę mi więc wybaczyć nudzenie i przyjąć serdeczny, gorący uścisk

Jan Parandowski

Domsa, 5

XIII

Lwów, 3. 4. 27

Carissime Domine Corneli!

Bardzo dziękuję za list, który mnie głęboko wzruszył, jako nowy dowód Pańskiej szczerej życzliwości. Oczywiście, rozumiem, że się to nie da załatwić na poczekaniu. Niech się raczej ta moja „Warszawa" uleży, aby nie było potem zawodów i rozczarowań. Widzę, że Panu idzie o to, aby mieć czas znaleźć dla mnie coś najodpowiedniejszego. Sam Pan nawet nie wie, jaki Pan dobry. „Kuriera Warszawskiego" nie traktuję zbyt poważnie. Wątpię, czy z tego, co by mi płacili za tygodniowe felietony — żyć można. Mogłaby to być dodatkowa robota. Buduję więcej na tym piśmie, o którym Pan wspomina. Jeśli ma to być, jak słyszałem, polski „Times", poświęcony gospodarstwu i kulturze, to ja właśnie do tej kultury mogę się przydać. Wziąłbym tam najchętniej referat książek, a więc: 1. felieton raz na tydzień, zasadniczy, o książce, pisarzu lub jakimś problemie literackim; 2. recenzje krótkie, notatki; 3. kronika literacka; 4. bibliografia. Mógłbym to przeważnie robić w domu, a w redakcji miałbym jakieś 2-3 godziny określone, byle od 12 w pol., bo do rannych zajęć jestem niezdolny. Najwięcej by mnie to radowało, że mógłbym razem z Panem pracować. Taka robota najbardziej mi odpowiada i do tego czuję się najwłaściwszy. Jeśli redakcja miałaby ochotę sprowadzać czasopisma zagraniczne, robiłbym „kronikę cywilizacji europejskiej", bo czytam

(oprócz łaciny i greki) po angielsku, francusku, włosku, niemiecku, rosyjsku.

Kładę secundo loco [słowo nieczytelne] *teatr „Porada literacka u Szyfmana", to mogłoby być niezle, o ile by dobrze płacił. Boję się trochę intryg teatralnych, ale znów Pańskie wskazówki i Pańska opieka potrafiłyby mnie od tego uchronić. Recenzje teatralne pisywałem przez kilka miesięcy, zdaje się w 1920 r., w „Gazecie Lwowskiej", wówczas jeszcze całkowicie rządowej i bardzo porządnej, bo dziś jest to świstek niepotrzebny.*

Wierzę, że, jeśli mi Pan coś obmyśli, to już będzie najlepsze. Mam tylko jeszcze prośbę: gdyby się coś teraz nawinęło, chciałbym o tym wiedzieć przynajmniej na tydzień przed terminem, w którym musiałbym przyjechać do Warszawy. Mam bowiem kilka rzeczy w robocie (książka na ukończeniu i parę drobiazgów do czytanki Ossolineum) i muszę je doprowadzić przed wyjazdem do takiego stanu, żeby móc je oddać na czas, bo w podobnych sprawach jestem bardzo skrupulatny. W każdym bądź razie liczę się z tym, że może mnie Pan nagle wezwać. Jeśliby chodziło o tzw. „objęcie stanowiska" zebrałbym się naprędce i przyjechał, a dopiero na miejscu obmyślał sposób sprowadzenia mojego domu.

Powierzając się całkowicie Pańskiemu sercu, o beliste [słowo wpisane alfabetem greckim], *gorąco Pana pozdrawiam i ściskam Pańską niewiarygodnie cenną dłoń*

Domsa, 5 *Jan Parandowski*

XIV

Lwów 22. V. 1927

Kochany Panie Kornelu!

Niech mi Pan wybaczy, że od czasu do czasu przypominam się Panu z moją „Warszawą". Wiem, że Pan o mnie i bez tego pamięta, ale oto mam pewien konkretny pomysł, który może dałby się zrealizować. Słyszałem, że p. Goetel ustąpił z redakcji „Naokoło Świata" i że księgarnia G. i W. redaguje obecnie to pismo we własnym zarządzie. Wiem z doświadczenia, że taki stan rzeczy bywa przejściowy, dopóki nie nawinie się ktoś odpowiedni. Może więc i w tym wypadku jest podobnie. A gdyby tak było, miałbym wielką ochotę zająć to stanowisko. Redagowanie dwutygodnika bardzo by mi odpowiadało i sądzę, że umiałbym się z tego wywiązać. Jedna tylko rzecz mnie niepokoi i jestem teraz tak zmęczony i tyle jeszcze mam na czerwiec roboty, że musiałbym bodaj przez jeden miesiąc odpocząć. Nie przypuszczam, aby „Naokoło Świata" gwałtownie potrzebowało redaktora, ale, gdyby się taka potrzeba odezwała [słowo nieczytelne], *bardzo bym Pana prosił o postawienie mojej kandydatury z tym, że gdzieś od połowy sierpnia mógłbym stanąć do pracy „pełen sił i zapału". Z drugiej strony, gdyby właśnie była „niecierpliwość wielka", to powiedziałbym: pal diabli wakacje i też bym przyjechał.*

A propos wakacji: gdzie się Pan wybiera, Najmilszy Panie Kornelu? Właśnie rozważamy z żoną kwestię wyjazdu i drżę z rozkoszy na myśl, że mógłbym się z Panem gdzieś spotkać. Nie byłoby to i dla Pana bez korzyści, bo miałby Pan sposobność podziwiania mojej córki, która na razie mówi tylko: „eń". Co ona z tym jednym dźwiękiem pocznie w

naszym skomplikowanym życiu i czy jej to wystarczy? Należy przypuszczać, że nie, skoro nie ma jeszcze trzech miesięcy.

Serdecznie Pana ściskam

Jan Parandowski

Domsa, 5

XV

Skole, 24. VIII, 1927

Najdroższy Panie Kornelu!

Siedzę tu już prawie miesiąc i wypoczywam, przynajmniej tyle, ile mi pozwala robota, którą tu jeszcze ze sobą zawlokłem. Wciąż bowiem nie jestem jeszcze gotów z moją książką, która w połowie już złożona, a w połowie tkwi dalej w rękopisie. Zaciągnął mnie tu Łempicki (Stanisław) i bardzo mi to odpowiada, bo z niemowlęciem niepodobna gdzieś dalej wędrować. Ale leżąc sobie na tzw. słonku, nie przestaję trapić się Warszawą. Postanowiłem we wrześniu sam tam pojechać, o ile wcześniej nie otrzymam od Pana jakiegoś alarmu. Nie wiem, czy jest Pan obecnie w Warszawie i byłbym Panu serdecznie wdzięczny za wiadomość. Wybiorę się prawdopodobnie gdzieś w połowie września, aby na miejscu przekonać się i przede wszystkim z Panem omówić, jakie są szanse mojego przeniesienia się do Warszawy. Muszę to już w tym roku w jakiś sposób rozstrzygnąć. Co słychać z założeniem tego pisma, o którym wspominał Pan na wiosnę? Jak się przedstawiają inne kombinacje, które też wówczas podyktowało Panu dobre Pańskie serce? Oto, co bym chciał wiedzieć.

Nie wiem jeszcze, jak długo tu pozostanę. Chciałbym, oczywiście, do połowy września, ale, jeśli pogoda będzie niemrawa, to ruszę się wcześniej. Jeśliby Pan miał mi coś do zakomunikowania, to proszę pisać pod lwowskim adresem: Domsa 5, bo stamtąd list mi odeślą, a tutaj, w razie mojej nieobecności, mógłby ugrząść [!] na długo.

Serdecznie Pana pozdrawiam i ściskam

Jan Parandowski

XVI

Lwów 25 IX 1927

Drogi Panie Kornelu!

Nie wiem, gdzie Pana szukać. Domyślam się tylko, że może Pan już być w Warszawie. Gdybym był tego pewny, przyjechałbym sam, zamiast pisać. Bardzo już pragnąłbym się z Panem zobaczyć. W sierpniu pisałem do Pana i sądziłem wówczas, że będę w Warszawie w połowie sierpnia. Ale, nie otrzymując od Pana wiadomości, nie kwapiłem się z przyjazdem, bo nie warto mi jechać, jeśli Pana tam nie ma. Dlatego proszę o słowo odpowiedzi, żebym wiedział, że Pana zastanę.

Kilka dni temu było w „Słowie Polskim" dziwne ogłoszenie: ktoś poszukuje zastępcy redaktora naczelnego, ze znajomością spraw gospodarczych, dodając, że „przyszłość zapewniona". Oczywiście, nie mam zamiaru „ubiegać się" o tę posadę, ale sama rzecz „dała mi wiele do myślenia". Jakoś to sobie skojarzyłem — nie wiem czy słusznie — z powstawaniem owego pisma, o którym mówił Pan w liście z kwietnia i o którym Wasylewski przyniósł mi wiadomość — właśnie taką, że ma to być dziennik „gospodarczy".

Jeśli mój domysł jest trafny, tedy i o mnie mogła być mowa w związku z tymi planami. Lwów obrzydł już na tyle, że z rozkoszą przyjąłbym tę sposobność, aby go porzucić. Chciałbym okrutnie wiedzieć, jak się to naprawdę przedstawia, a któż mnie lepiej od Pana poinformuje? Sądzę, że te wszystkie moje plany dadzą się tylko ustnie omówić, bo może, gdybym je Panu klarownie wyłożył, znalazłby Pan nie to, to co innego. Stąd ta chęć wybrania się do Warszawy. Proszę więc, Najmilszy Panie Kornelu, o wiadomość, czy jest Pan w Warszawie i czy miałby Pan ochotę obejrzeć moją wymizerowaną fizjognomię.

Ponieważ nie jestem pewny, czy doszedł Pana mój telegram, wysłany do Zakopanego, powtarzam moje najserdeczniejsze życzenia, w których szczerość może Pan nie powątpiewać, pomimo powszechnej dzisiaj atmosfery obłudy.

Sur quoi, du bon maître, je Vous embrasse

Jan Parandowski

Domsa, 5

XVII

Lwów, 4. X. 1927

Najdroższy Panie Kornelu!

Dziękuję za dobry, serdeczny list. Nie wiem, czy się kiedykolwiek tak wyraziłem, żeby Pan mógł z tego wnosić o moich troskach finansowych. Jestem nawet pewny, że tego nie było w moich listach. To już Pan sam wyczuł prawdziwie przyjacielską intuicją. Oczywiście, finanse moje nie są świetne, ale mówiąc tak, stwierdzam tylko, że utrzymuję się zawsze na tym samym poziomie kapryśnej przypadkowości. Żyłem się już z tym, że nigdy nie wiem, jak będzie wyglądał mój budżet następnego miesiąca. Ale na to felietony nie pomogą. Siedząc we Lwowie nie zdołam nigdy nawiązać z pismami warszawskimi takiego kontaktu, żeby posyłanie felietonów miało naprawdę jakiś sens i dawało regularny dochód. To można robić tylko na miejscu.

Idzie mi więc przede wszystkim o przeniesienie się do Warszawy. Lwów zaśniedział, żyję tu jak na pustyni. Warszawy bynajmniej nie przeceniam, ale potrzeba mi innego powietrza, changement de l'air et du milieu. Doszedłem zaś do przekonania, że da się to zrobić tylko uzyskawszy jakiś mocny punkt oparcia. Z tego powodu bombarduję Pana listami. Wiem, że Pan zawsze stoi na skrzyżowaniu wszelkich spraw tego rodzaju i że Pan właśnie najrychlej i najpewniej będzie poinformowany, jeżeli otworzy się jakieś miejsce dla mnie odpowiednie. Może to być jakieś kierownictwo literackie, felieton literacki (stały), recenzje teatralne, doradca literacki w teatrze, oi coś w tym guście, żeby się z tego dało wyciągnąć jakie 1000 złotych miesięcznie.

Pyta Pan o konkretny cel? Nie widzę go, gdyż nie znam stosunków. Przez pewien czas sądziłem, że mógłbym objąć redakcję „Naokoło Świata", którą porzucił p. Goetel. Zdaje mi się, że nawet pisałem Panu coś o tym. Ale widzę, że oni to prowadzą „we własnym zakresie" i nie wiem, w jakim stopniu odczuwają potrzebę redaktora. Trzeba więc czekać do listopada, do Pańskiego powrotu. O ile by coś przedtem nie zaszło, przyjadę w listopadzie i osobiście jeszcze Pana wynudzę.

Serdecznie Pana ściskam

Jan Parandowski

Domsa, 5

P.S. Wracam jeszcze do felietonów. Zdawałoby się, że to chyba nietrudno: zrobić np. z „Kurierem Warszawskim" umowę, że będę dawał — powiedzmy 2 lub 3 felietony miesięcznie (najlepiej byłyby tygodniowe), oczywiście literackie. Ale potrzeba mi do tego jednej rzeczy, właściwie dwóch: 1) żeby mi przysyłano „Kurier", bo muszę wiedzieć, co się w piśmie dzieje, abym się nie wypatoczył z czymś, co już było i 2) żeby te felietony szły istotnie w swoim czasie. Ale to okazuje się jakąś nie do przełamania niemożliwością. Pisma wysyłać nie chciano, a felietony pojawiały się po paru miesiącach. Taki proceder zupełnie zniechęca.

JP

XVIII

A Ω *Lwów, 14. I. 1928*

Od dziesięciu dni myślę o Panu z wielką czułością, bo widziałem się z p. [nazw. nieczytelne]. *Z rozmowy z tym przezacnym człowiekiem dowiedziałem się, że Pan chowa o mnie czujną przyjacielską pamięć. Dziękuję Wam obu za życzliwość. Istotnie, jak to Pan sam rozumiał, praca (zwłaszcza całonocna) w „Warszawiance" byłaby dla mnie zbyt ciężka. Wolę już czekać sierpnia, aż znajdzie się coś odpowiedniego. A skoro mam takich przyjaciół, jak Pan, Najmilszy Panie Kornelu, nie wątpię, że coś się w końcu znajdzie. Chcę mieć takie zajęcie, które, dając mi utrzymanie, nie odejmowałoby mi możliwości pracy literackiej, bo tę kładę na pierwszym miejscu i wolę już jeść lwowską bryndzę, a nie odrywać się od swego warsztatu.*

Ale co słychać z moimi felietonami. W gwiazdkowym numerze nie było mojego Koryntu. Później znów wysłałem felieton o „Elegiach" Żeromskiego, na którym mi b. zależy, bo to nie tylko gotówka, ale i pozbycie się części zobowiązań wobec Mortkowicza, który mi pilnie nadsyła swoje wydawnictwa. Słyszałem, że był Pan chory i może owe rękopisy utonęły gdzie w redakcji, dokąd je posłałem. P. Lewal w przyszłym tygodniu jedzie do W., więc może mi odniesie odpowiedź Pańską w tej sprawie. A może równocześnie zainkasuje honoraria. — To byłoby świetne i szczególnie pożądane.

Ach! jakże się cieszę, że ten właśnie człowiek ma być w Ossolineum!

Na koniec ta nieszczęsna sprawa recenzji o „Dwóch wiosnach". Ciężki i przykry trud włożyłem na moje pochylone barki. Mówiłem tu już kilku „osobom", „dawałem do zrozumienia", fundowałem, mizdrzyłem się, ale wszyscy są jak dr Juliusz Balicki: — ten nawet sam się zaofiarował jako „entuzjasta" i od dawna „nosi się" z napisaniem, a właśnie ani mu się śni. Zwierzyłem się z tych kłopotów p. Lewalowi i on mi poradził, aby posłać egzemplarz p. Borowemu. Zaraz dałem odpowiednie zlecenie w ekspedycji, ale nie sądzę, żeby się i on pokwapił z [fragm. nieczytelny]. *Chyba by go ten przy sposobności podekscytował. Ogromnie cenię sobie sąd Borowego i wielką by mi sprawiło radość, gdyby napisał.*

Czyż to już taki Pański los, żebym Pana zanudzał swoją osobą? Serdecznie Najdroższego Pana ściskam

Jan Parandowski

Domsa, 5

XIX

Lwów, 7. XI. 29

Drogi Panie Kornelu!

Jest rzecz taka: drukuję teraz swojego „Wilde'a". To, co z niego wyciągnąłem, wydaje mi się diablo mało. Wydatki szarpią mię jak wściekłe psy. Chciałbym jeszcze sprzedać jakiś kawałek. Myślałem, że będę w Warszawie i sam to załatwię. Teraz niepodobna mi myśleć o wyjeździe. Załatwiać to korespondencją? Pan wie, jak to idzie, wcale nie idzie. Myślę o „Świecie". Może by p. Krzywoszewski wziął jeden rozdział, rozdział bardzo ciekawy i sam w sobie stanowiący zamkniętą całość. Można by mu dać tytuł „Król Życia". Zaczyna się od premiery „Wachlarza lady Windermere", następuje opis dostatku Wilde'a, jego epikureizmu (ubranie, jedzenie itd.), jego świetności jako causeura i pewna niespodzianka dla polskiej publiczności, w związku z „Quo vadis" Sienkiewicza. Całość mialaby, jak przypuszczam, około tysiąca wierszy „Świata", może osiemset, nie wiem dokładnie, nie mam w tej chwili rękopisu pod ręką, jest w drukarni.

Zwracam się do Pana jak do przyjaciela. Pan to najlepiej załatwi, wyciśnie odpowiednią sumę. Czekam wiadomości i serdecznie Pana ściskam

Jan Parandowski

Domsa, 5

XX

(bilet) *Jan Parandowski, Lwów*
Domsa, 5

JW Pan
Kornel Makuszyński
Warszawa
Aleja Róż, 14

Lwów, 19 XI. 29

Drogi Panie Kornelu!

Serdecznie dziękuję za rozmowę z p. Krzywoszewskim. Właśnie opieczętowałem kopertę, w której wysyłam do „Świata" tekst swego rozdziału. Jest to spory kawał pracy, chciałbym żeby to poszło jak najprędzej i przyniosło mi jak najwięcej. Bardzo ciężko żyć we Lwowie. Staruszek Maciej mnie nie wzrusza.

Już tylko o jedno proszę: pilnujcie „Świata" Drogi Panie Kornelu, może mi po prostu zaraz przyślą jakiś uczciwy ryczałt.

Serdecznie Pana ściskam
Jan Parandowski

XXI

(bilet)
Monsieur Kornel Makuszyński
Pologne Warszawa Aleja Róż, 14
Serdeczne pozdrowienia z Capri
Jan Parandowski
Olimpia, 11. V. 1932

Do druku podała JOLANTA KOWALCZYKÓWNA

noty

PAWEŁ J. SMOCZYŃSKI

O STOSUNKU ETYKI DO FILOZOFII W STULECIE URODZIN TADEUSZA KOTARBIŃSKIEGO

Na Filozofię Moralność się gniewa,
Gdy na Moralność Filozofia, niemniej
Swarliwa, ognie i dymy wyziewa —
Skąd na raz bywa i jaśniej i ciemniej!

„Słysz!... — Filozofia woła — jam jest, która
Bez Moralności praktyk się obchodzę".
„Jak ja bez ciebie!" — odkrzyknie jej wtóra.

. . . . . .

„Milczcie! — zawoła Ktoś — kijem was zgodzę,
Albowiem wczora mnie się syn narodził;
Gdyby więc swar wasz potrwać miał tak długo,
Jak długo syn mój do szkoły by chodził,
To — minąłby się z jedną i z drugą!"

Tu obywatel pełen poświęcenia
Doda: że „Postęp wiedzy jest przed wszystkiem
I że nie ma co szczędzić pokolenia!..."
(Lub, że w braku zasad, wyprawić je z świstkiem!).

Cyprian Kamil Norwid *Echa czasu*

W szkicu na temat moralności, jednym z ostatnich, jakie napisał Tadeusz Kotarbiński,[1] czytamy:

Z chwilą załamania się wiary religijnej zaczęło rzucać się w oczy, że przecież naczelne hasło etyczne w postaci miłości bliźniego pozostaje słusznym i musi mieć zatem inne uzasadnienie niż jawnie urojony mit religijny.

Co więcej, zastanowienie się nad treścią hasła miłości bliźniego wzbudzało przeświadczenie, że musi być niesłuszna także wszelka ewentualna próba opierania go na jakiejkolwiek ontologii (na przykład na tezach z zakresu problematyki: idealizm — materializm, indeterminizm — determinizm itp.), przynajmniej w tym stopniu, w jakim nie są zależne od ontologii postulaty z dziedziny stosunków prawnych. Stąd teza, że etyka nie zależy od filozofii, choć w rzeczywistości nie brak prób wadliwego budowania systemów etycznych w oparciu o taką czy inną koncepcję tak zwanego poglądu na świat.

Inny z kolei fragment, pochodzący z artykułu pt. *Tezy etyki niezależnej* głosi co następuje:

1) Istnieje w gronie współuczestników obecnej dyskusji etycznej wspólne poczuciowe rozumienie ocen dodatnich wyrażanych słowem «szczodny» i ocen ujemnych wyrażanych słowem «haniebny», którymi pochwalają oni pewne pozytywne i potępiają pewne negatywne przypadki zachowania się rzeczywistego lub zamierzonego, w przeświadczeniu, że głosząc te pochwały i nagany uprawiają ocenę etyczną.

2) Próba wyjaśnienia sensu tak rozumianej oceny etycznej prowadzi do domniemania, że ocenia się w ten sposób dodatnio zachowanie się bądź dobrotliwe, bądź odważne, bądź uczciwe, bądź oporne na pokusy, natomiast ujemnie ocenia się zachowanie się bądź podyktowane złością, bądź tchórzliwe, bądź nieuczciwe, bądź świadczące o uleganiu pokusom.

3) W obliczu tych wyników nabiera pewnego uzasadnienia domysł, iż to, co w powyższych ocenach jest wspólne i swoiste, sprowadza się do uznania dla motywacji charakteryzującej zachowanie się spolegliwego opiekuna (czyli człowieka, na którego ktoś broniony przezeń może słusznie liczyć w trudnych okolicznościach) i potępienia dla motywacji o cechach z tą motywacją niezgodnych.

4) Tak ujęta etyka zasługuje na miano etyki niezależnej, przy czym idzie tu o niezależność od założeń światopoglądowych, w szczególności od wierzeń religijnych dotyczących istnienia Opatrzności, nieśmiertelności duszy, nagród lub kar w życiu przyszłym, a także od sporów ontologicznych, różniących idealistów i materialistów, deterministów i indeterministów itp.

5) Zwolennicy etyki niezależnej rozumianej jak wyżej domyślają się, że ocena etyczna ukształtowała się w toku dziejów na gruncie powtarzających się uporczywie sytuacyj w gromadach ludzkich, kiedy trzeba stawiać czoło niebezpieczeństwom w obronie istot podlegających opiece a zagrożonych czy to przez siły przyrody, czy to przez wrogów ludzkich. Stąd powszechność tego co istotne w ocenie etycznej.

W cytowanych wypowiedziach T. Kotarbiński, charakteryzując własną koncepcję etyczną, kładzie nacisk na problem tzw. niezależności etyki od filozofii. Natomiast zasadniczym celem tego artykułu jest zwrócenie uwagi na te elementy Jego teorii etycznej, które wskazują na potrzebę widzenia ściślejszych związków etyki z filozofią. Obydwie kwestie: niezależności etyki od filozofii i jej pewnej zależności od filozofii, nie wykluczają się wzajemnie, ale — jak dalej zobaczymy — z powodzeniem się dopełniają. Na to jednak, by całość tych wszystkich relacji należycie wydobyć i zaprezentować — konieczne wydaje się odwołanie do idei natury ogólniejszej, dzięki którym odnośne poglądy Profesora zyskają dopiero, jak się zdaje, adekwatne oświetlenie.

W ujęciu T. Kotarbińskiego naczelnym problematem ludzkiego życia jest zagadnienie sensu i celu istnienia człowieka. Do truizmów należy już wiedza o tym, że istnienie człowieka przebiega zawsze pośród innych ludzi, pośród zwierząt, roślin, przedmiotów martwych, także pośród idei. Z całym tym światem człowiek jest połączony rozmaitymi więzami: mniej lub bardziej trwałymi, mniej lub bardziej koniecznymi. Na przykład jego więź z przyrodą jest konieczna i bezwzględna. Jego natomiast więź ze światem kultury (materialnej i duchowej) ma już charakter luźniejszy. Nie to wszelako jest tutaj najbardziej istotne. Istotne jest to, iż wszystkie te stosunki stają się znaczące dopiero w realcji do człowieka, w relacji do jego potrzeb i aspiracji. W stosunkach tych człowiek jest, być może, ogniwem pod pewnym względem najważniejszym, ale można już mieć poważne wątpliwości co do tego, czy jest on ogniwem... najsilniejszym. Pozwólmy sobie teraz wyodrębnić jedną z wymienionych relacji, tę mianowicie, która dotyczy stosunków i zależności międzyludzkich. Nie jest to, rzecz jasna, relacja jednoznaczna. Nas interesuje ona głównie z punktu widzenia etyki, który sprowadza się do analizy i oceny międzyludzkich odniesień pod kątem kryteriów dobra i zła, czcigodności i haniebności. Punkt widzenia etyki jest, z natury rzeczy, dość wąski: obejmuje on zasadniczo stosunki między ludźmi, rozpatrywane w relacji do ocen moralnych[2]. Poza tymi stosunkami ocena

[1] Mowa o artykule pt. *Jak i dlaczego powstała etyka niezależna z wzorem naczelnym spolegliwego opiekuna*. Artykuł ten, którego wybrane fragmenty są tu po raz pierwszy cytowane, pochodzi z osobistego archiwum piszącego te słowa, z czasów jego współpracy z profesorem Tadeuszem Kotarbińskim. Tenże utwór, a także inny jeszcze pt. *Tezy etyki niezależnej*, którego większe fragmenty również po raz pierwszy ukazują się w druku, ma, co może wydać się interesujące zwłaszcza dla czytelników z najbliższego otoczenia tego pisma, pewien istotny nawet związek z Lublinem.

W roku 1972 miało się mianowicie odbyć w Lublinie ogólnopolskie sympozjum filozoficzne pod patronatem Koła Naukowego Prawników-Studentów UMCS, poświęcone etyce niezależnej Tadeusza Kotarbińskiego i sprawom wychowania moralnego. Hasłem tego sympozjum, uwidocznionym w jego oficjalnych dokumentach, była formuła: *Człowiek-Etyka-Społeczeństwo*. Oba artykuły profesora Tadeusza Kotarbińskiego zostały pomyślane, obok analogicznych materiałów opracowanych przez innych jeszcze autorów, jako wprowadzenie w zasadniczą dyskusję nad koncepcją etyki niezależnej i zagadnieniami z nią bezpośrednio związanymi.

W roku 1981 odszedł na zawsze profesor Tadeusz Kotarbiński. Odeszli także inni wielce wybitni uczeni: profesor Maria Ossowska, profesor Tadeusz Czeżowski oraz profesor Władysław Tatarkiewicz, których udział w sympozjum był przed laty oczekiwany i potwierdzony przygotowaniem stosownych rozpraw. Dzisiaj, w roku 100-lecia urodzin Myśliciela warto wspomnieć o planowanym przed 15 laty sympozjum i wyrazić żal, że nie doszło ono do skutku.

[2] W ujęciu T. Kotarbińskiego krąg podopiecznych obejmuje nie tylko istoty ludzkie, lecz wszelkie istoty doznające, wymagające — z takich lub innych powodów — pomocy.

moralna nie powstaje, ani nie istnieje. Wartość człowieka leży, zdaniem T. Kotarbińskiego, przede wszystkim w jego sile moralnej. Inne jego moce, związane z wartościami intelektu, techniki, walki, sztuki, polityki etc., zachowują ważność i znaczenie, jeśli pozostają w zgodzie z rozsądnie pojętym dobrem moralnym, ze świadomością, iż cokolwiek robimy, robimy to zawsze z myślą o kimś, czyli — innymi słowy — dla czyjegoś dobra.

Pogląd, iż w splocie różnorodnych dążeń i konieczności, skłonni jesteśmy zawsze opowiadać się za rozwiązaniami moralnie czcigodnymi, unikając — na ile to możliwe — rozwiązań haniebnych, nazywa Profesor moralizmem. Na poziomie stosunków społecznych, kiedy chodzi o decyzje dotyczące nie jednej czy kilku, lecz wielu istot jednocześnie, o losy więc całych gromad ludzkich, Kotarbiński postuluje z kolei to by kierować się jako wytyczną postępowania — dyrektywą humanizmu. Cechuje ona działania tych ludzi, którzy podejmują walkę o jakiś program społeczny, o ideę i ustrój, upatrując w nich środki potrzebne do tego, by określonym ludziom było dobrze na świecie lub przynajmniej nie było tak bardzo źle[3].

Zasadniczym powołaniem etyki jest jednak wyznaczenie naczelnego celu ludzkich dążeń. W zrealizowaniu tego zadania pomocne być mogą, zdaniem T. Kotarbińskiego, dwie dyrektywy, łącznie figurujące pod nazwą wskazań tzw. realizmu praktycznego. Pierwsza z nich zaleca przy ustanawianiu celów brać pod uwagę możliwość ich realizacji, przedkładać cele przemyślane nad fantastycznie ryzykowne. Druga akcentuje pojęcie ważności względnej, wysuwając na czoło cele ważniejsze w stosunku do mniej ważnych.

W etyce, chcącej się powodować względami dobra i pomyślności poszczególnych ludzi i ich związków, najważniejsze w odczuciu Profesora wydaje się nie to, co donioślejsze (czyli bogatsze w cenne skutki), lecz to, co usuwa *większe zło lub większemu złu zapobiega*[4]. Wychodząc z takich założeń, etyka winna wysilki podmiotów działających kierować nade wszystko ku celom obronnym, licząc bardziej na zachowanie i zabezpieczenie dóbr już posiadanych, aniżeli na zdobywanie — kosztem ofiar niekoniecznych — dóbr i satysfakcji wygórowanych.

Uprzednio wyłożone tezy mogą już stanowić podstawę do zbudowania systemu moralnego, który obejmie zbiór konkretnych przepisów postępowania oraz charakterystykę możliwych sytuacji domagających się ich spełnienia. Taki projekt systemu moralnego oczywiście także znajdujemy w pismach T. Kotarbińskiego. Projekt ten został, jak wiadomo, przedstawiony w postaci programu, w którym główną rolę spełnia pojęcie tzw. spolegliwego opiekuna.

Kimże jest opiekun spolegliwy? Jest nim przede wszystkim ktoś taki, na kogo — wedle słów Profesora — można liczyć w trudnych okolicznościach: nie egoista, lecz mający serce dla kogoś; to człowiek rzetelny, odważny, dzielny i opanowany. Czyny odpowiadające podanym tu wartościom zasługują na miano szanownych. Kto zatem chce cieszyć się tak pojętym szacunkiem, niechaj wzoruje się na ideale dobrego opiekuna, niechaj się podciąga do jego poziomu i z oddaniem, bezinteresownie dokłada starań, by ochronione były od nieszczęść istoty, nad którymi sprawuje opiekę.

Pamiętajmy jednak, iż zająć się mamy przede wszystkim ustaleniem stosunków, jakie zachodzą między etyką a filozofią. Jak już zostało powiedziane, etyka według T. Kotarbińskiego, to m.in. etyka od filozofii niezależna. Być może zabrzmi to paradoksalnie, jeśli teraz z kolei stwierdzimy, że pośród analizowanych poglądów naszego Autora znajdujemy więcej, i to ważniejszych powodów do tego, by mówić o zależności etyki od filozofii, aniżeli o jej... niezależności. Czas tedy na to, by to przypuszczenie krótko uzasadnić.

Wiadomo, że powołaniem etyki nie jest rozstrzyganie kwestii związanych z istotą rzeczywistości, z tym, co zwykło się określać mianem tzw. poglądu na świat. Jest to zadanie filozofii (w znaczeniu najogólniejszej teorii bytu) oraz kilku jej działów szczegółowych. Historycznie rzecz biorąc, etyka jest także jednym z tych działów, ale — i to również w świetle niemal całej dotychczasowej tradycji jest już oczywiste — przeznaczeniem etyki (filozoficznej) nie jest rozpatrywanie zależności faktycznych między różnymi elementami rzeczywistości istniejącej, lecz ustanawianie moralnej powinności. Wskazana różnica, aczkolwiek z pewnego (zwłaszcza logicznego) punktu widzenia jest

[3] T. Kotarbiński: *Cel życia*, (w:) T. Kotarbiński: *Studia z zakresu filozofii, etyki i nauk społecznych*, pod red. Jana Trzynadlowskiego, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1970, s. 180.

[4] Ibidem, s. 181.

nieprzekraczalna, nie daje wszelako podstaw do tego, by nie dostrzegać już żadnych innych płaszczyzn porozumienia między etyką a filozofią. Powiem nawet więcej: to porozumienie jest wręcz konieczne, jeśli słowo „powinność" nie ma pozostać czystą i z tego powodu nieużyteczną abstrakcją. By tak się nie stało kategorię powinności bezwzględnie trzeba odnieść do jakiejś konkretnej rzeczywistości, w stosunku do której, lub w zależności od której można będzie w ogóle wysuwać roszczenia o charakterze moralnym. Stroną aktywną (poszukującą) w tym przedsięwzięciu nie jest, jak mogłoby się wydawać, filozofia, lecz etyka. Tezy filozofii — jako posiadające sens zdań obiektywnie ważnych — z zasady są pozbawione jakichkolwiek ukierunkowań uczuciowych; nie mogą być przeto traktowane jako równoznaczne z wypowiedziami o treści normatywnej. Tę normatywność (powinność), co już raz zostało wyraźnie powiedzenie, ustanawia etyka. Nie czyni tego jednak w oderwaniu od realiów rzeczywistości, lecz najdokładniej orientując się w jej subtelnościach i tendencjach. Kiedy T. Kotarbiński mówi na przykład o empirycznych podstawach swojej etyki, to nie ma na myśli tego, że dobro jest cechą naturalną otaczających nas przedmiotów, jak zakłada chociażby G. E. Moore, ale okoliczność, iż o tym, co dobre i złe, czcigodne i haniebne, dowiadujemy się m.in. w wyniku analizy tak, a nie inaczej układających się stosunków w świecie. Jak należy to rozumieć? Rzeczywistość sama w sobie, a więc istniejąca niezależnie od podmiotu oceniającego, nie jest — zdaniem T. Kotarbińskiego — zdeterminowana żadnym znakiem wartości. Dopiero za sprawą specyficznego przeżycia emocjonalnego pewne elementy rzeczywistości empirycznej, interesujące w danym momencie etykę, mogą nam się jawić jako moralnie wartościowe lub nie. Oceny moralne są w tym przypadku pochodną wyłącznie etycznego punktu widzenia i niczego nie zmieniają w naturze „przedmiotów", do których są akurat odnoszone. Tak też należy, jak sądzę, interpretować wypowiedź T. Kotarbińskiego, iż *ocena moralna ukształtowała się w toku dziejów na gruncie powtarzających się uporczywie sytuacyj w gromadach ludzkich, kiedy trzeba stawiać czoło niebezpieczeństwom w obronie istot podlegających opiece a zagrożonych czy to przez siły przyrody, czy to przez wrogów ludzkich*[5]. Przywołane w tej wypowiedzi okoliczności faktyczne, każdy to przyzna, mogą być podstawą do zbudowania nie jednego, lecz jednocześnie kilku różnych systemów etycznych, które na domiar wcale nie muszą być między sobą zgodne w zakresie udzielanych preferencji moralnych.

Etyka jest, w pojęciu T. Kotarbińskiego, zależna od filozofii (oraz innych nauk szczegółowych) nie tylko w tym sensie, że „lokuje" swoje względy pośród realiów świata rzeczywistego, ale i w tym podstawowym sensie, iż oczekuje od filozofii konkretnych odpowiedzi, ułatwiających jej z kolei rozwiązywanie własnych problemów. Jednym z nich, najważniejszym, jest rozstrzygnięcie, co ma być (jaka wartość) ideałem naczelnym etyki. Odpowiedź na to pytanie musi być, to jasne, „uzgodniona" z filozofią, a to w ten sposób, iż musi się ona w ostateczności zasadzać na podbudowie jakiegoś światopoglądu. Będąc zależną od jednego typu filozoficznych założeń, etyka staje się automatycznie niezależną od innych, opozycyjach punktów widzenia. Na przykład, etyka spolegliwego opiekuna jest zależna od niektórych pryncypiów filozofii materialistycznej; z całą stanowczością deklaruje natomiast swoją niezależność w stosunku do wszelkich odmian filozofii idealistycznej, przez co dystansuje się m.in. od uzasadnień moralności płynących z religijnego poglądu na świat.

Treść etyki pogłębia się z kolei przez znajomość psychiki ludzkiej, a więc dzięki postępom psychologii. Zastosowanie logiki, badającej konsekwencje wynikające z ustanowionych haseł etycznych, ufilozoficznia w najwłaściwszym sensie tę dyscyplinę. Niemały wkład w rozumienie moralności wnosi wreszcie socjologia, która nie dąży wprawdzie do budowania ideałów i wskazań, lecz daje istotny wkład w poznanie tego, co nazywa się moralnością panującą, udzielając przy tym autorytatywnej odpowiedzi na pytanie o różnorodne czynniki kształtujące moralność grup społecznych. *Dla etyki właściwej* — pisał T. Kotarbiński — *płyną stąd korzyści drogą pośrednią. Między innymi tą, że rozmaite nakazy i zakazy, które przypisywano dawniej zbyt pochopnie koniecznościom powszechnym natury ludzkiej, okazują się — z wielkim dla tolerancji pożytkiem — ograniczonymi lokalnie produktami przejściowymi urządzeń społecznych*[6].

Ten kontakt etyki z filozofią (oraz dyscyplinami szczegółowymi o nastawieniu zarówno

[5] T. Kotarbiński: *Tezy etyki niezależnej*, por. przytoczone fragmenty.

[6] T. Kotarbiński: *Kultura filozoficzna*, (w:) T. Kotarbiński, *Wybór pism*, t. II, *Myśli o myśleniu*, PWN, Warszawa 1958, s. 464.

humanistycznym, jak i przyrodniczym) nie ma bynajmniej charakteru incydentalnego. Przeciwnie: między tymi wszystkimi dziedzinami dokonuje się nieustanna wymiana doświadczeń. Rysem znamiennym tego procesu nie jest wcale, jak można byłoby przypuszczać, postępujące uwalnianie się etyki od wpływów filozofii. Prawidłowość jest wręcz odwrotna: w miarę odkrywania przez filozofię i nauki szczegółowe coraz to nowych i bardziej złożonych zależności w otaczającym nas świecie, etyka do tego stopnia się intelektualizuje, iż z czasem czynnik intelektualny poczyna grać w niej rolę decydującą. *W ogóle, w żadnej dziedzinie kultury nie ma wydoskonaleń czysto uczuciowych, dla czysto sprawczych zawsze potrzebna się okazuje teoretyczna przyprawa. W miarę zaś rozrostu dziedziny, komplikowania się zależności w materiale i w organizacji pracy, w miarę narastania wytworów i w ogóle w miarę postępów kunsztu — wszelka dyscyplina praktyczna intelektualizuje się coraz bardziej i bywa w końcu, że przyprawa staje się głównym składnikiem potrawy*[7].

Staraliśmy się wydobyć te spośród poglądów T. Kotarbińskiego, które wskazywały na konieczność powiązań etyki z filozofią. Dla pełnego jednak obrazu interesującego nas zagadnienia, przytoczyć należy także i te argumenty, które zwracają uwagę na potrzebę zachowania pewnej dozy krytycyzmu, jeśli chodzi o próby uzasadniania racji moralnych przy pomocy tez filozofii. W tym zakresie T. Kotarbiński dopatruje się sytuacji, w których związki etyki z filozofią mogą okazać się bądź szkodliwe, bądź też w ogóle zbędne.

Filozofia zaznacza mianowicie swój szkodliwy wpływ na etykę zawsze wtedy, gdy względy doktrynalne poczynają nagle górować nad względami moralnymi lub — co gorsza — zgoła eliminują je z pola widzenia. W takich razach mamy do czynienia z szerzeniem się postaw głoszących bądź indyferentyzm (czyli wyrozumowaną obojętność na względy moralne), bądź cynizm (czyli lekceważenie tego, co wedle odczuć bezpośrednich zasługuje na cześć). O przykłady tego rodzaju postaw nietrudno. T. Kotarbiński analizuje w tym przypadku teorię darwinizmu, która — w oczach fanatycznych wyznawców — łatwo prowadzić może do wskazanych przed chwilą konsekwencji:

Inteligenci, biologicznie wykształceni, zwątpiwszy o celowości moralnej w urządzeniu świata, przejąwszy się zwierzęcym pochodzeniem człowieka, uwierzywszy w zasadę walki o byt, jako naczelną dźwignię postępu — zbrutalizowali wytyczne żywota. Oto wyniki — idealem został zwierz zwycięski, zwyciężający mózgiem zamiast pazurów. A oto słynne powiedzenie nihilisty sprzed półwiecza: „Opatrzności nie ma, dusza — to komórka, a przeto ojca spoliczkować wolno". I cóż się stało za sprawą rozumu z cnotami pokory wewnętrznej i zdolności do przebaczenia? Któż teraz nastawi drugi policzek, by dobrocią nawrócić złoczyńcę na drogę dobroci. Chyba ów ojciec tradycjonalista, zmaltretowany przez postępowego syna...[8]

Dotarliśmy wreszcie do tego fragmentu rozważań, w którym mówi się o niezależności etyki od filozofii. Ten zwłaszcza aspekt poglądów Profesoru był w przeszłości — jak wiadomo — przez krytyków i komentatorów Jego twórczości najczęściej lansowany. Działo się to nie bez sugestii płynących z pism T. Kotarbińskiego, który w podkreślaniu tego przede wszystkim elementu dostrzegał coś, co nazwać by można differentia specifica Jego koncepcji etycznej. Głosząc niezależność etyki od filozofii T. Kotarbiński chciał — jak się zdaje — powiedzieć tylko, iż sposób naszego oceniania w żadnym przypadku nie jest uwarunkowany wyznawanym przez nas światopoglądem filozoficznym. W tym znaczeniu zabójstwo, na przykład, jest czynem zawsze niemoralnym, niezależnie od tego, jakiego rodzaju światopogląd jego sprawca wyznaje. Motywacja światopoglądowa niczego tutaj w istocie oceny moralnej nie zmienia, albowiem racje moralne rządzą się względami niezależnymi od jakichkolwiek racji typowo filozoficznych: *Etyka, naszym zdaniem, w równej mierze jak lecznictwo lub jak administracja, nie potrzebuje światopoglądowych uzasadnień. Jej wskazania pozostają niezmiennikami, wszystko jedno, czy ktoś rozsądny jest materialistą, czy idealistą, czy spirytualistą w ogólnej teorii bytu*[9].

Ale, i to wymaga zawsze starannego namysłu, wyrokowanie przeciwko racjom rozumu (filozofii) nie może w konsekwencji prowadzić do paradoksów, a więc do sytuacji, w której nie nadmiar, lecz brak rozumu staje się w ostateczności przyczyną sprawczą moralnych niepowodzeń: *Pytać, na co rozum zda się i odpowiadać dla rozumu szpetnie — to nie jest słuszne w obliczu całości rzeczy i w perspektywie stuleci. Bądź co bądź bowiem, po pierwsze, w moralności — jak i w gospodarstwie — namysł racjonalny, a nie co innego, prowadzi do znajomości prawd i demaskowania błędów, a znajomość prawd wskazuje stosowne środki do celów. Po drugie, jeśli zelanci intuicjonizmu uczuciowego występują słusznie przeciwko doktrynerom i fanatykom z doktryny, to pamiętajmy, że fanatyzm zasila się nie prawdami zawartymi w teoriach, lecz tym, co jest w nich nieracjonalnego, zwłaszcza zaś pasożytuje on na uproszczeniach, robionych dla propagandy i reklamy. Cóż jest jednak — po trzecie — antytezą fanatyzmu, jeśli nie tolerancja, a cóż skuteczniej do tolerancji przywodzi niźli krytyka rozumna? Jeśli więc krytyka niszczy w nas nawet te błędne przekonania, które nam pozwalały ludzić się do czasu radośnie, twórczo i zbawiennie, z drugiej strony czyni nas ona tolerantami i ludźmi wyrozumiałymi. A dalej — i po czwarte — zarzuty przeciwko nadużyciom myślenia nie mają waloru przeciwko intelektowi w ogóle. Miało się rację, wywodząc człowieka od zwierzęcych przodków i tłumacząc walką o byt olbrzymią ilość przemian w dziejach form żywych. Nie miało się jednak racji, kwestionując na tej podstawie zasadność cnót dobrotliwych we współżyciu społecznym. Więc na każde contra przeciw filozofowaniu w moralności znajdzie się jakieś, nie mniej poważne pro...*[10]

Zagadnienia stosunku etyki do filozofii w poglądach T. Kotarbińskiego nie można ograniczyć do tych tylko treści, które znajdują wyraz w haśle tzw. etyki niezależnej. Dostrzegając ważność tego akurat aspektu w całokształcie koncepcji Profesora, staraliśmy się wydobyć także i te elementy jego poglądów, w których mówi się już to o konieczności powiązań etyki z filozofią już też o szkodliwości takich powiązań. Wszystkie te kwestie, potraktowane łącznie, ujawniają dopiero złożoność podjętego problemu, przez co ukazuje nam się on w zupełnie innej, bogatszej perspektywie poznawczej.

Paweł J. Smoczyński

[7] Ibidem, s. 459.
[8] Ibidem, s. 460-461.
[9] T. Kotarbiński: *Zagadnienia etyki niezależnej*, (w:) T. Kotarbiński: *Studia...*, op. cit., s. 212.
[10] T. Kotarbiński: *Kultura filozoficzna*, op. cit., s. 461-462.

MARIA GOŁASZEWSKA

O ISTOCIE SZTUKI

W dniach 23-28 sierpnia 1985 odbyła się druga Międzynarodowa Konferencja Estetyczna na temat *Eidos sztuki*, zorganizowana przez Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Wzięło w niej udział ok. 55 osób, w tym 32 z zagranicy (Anglia, Bułgaria, Czechosłowacja, Finlandia, Holandia, ChRL, Kanada, RFN, Rumunia, Szwajcaria, USA, Włochy, ZSRR). Konferencja ta była kontynuacją pierwszej Międzynarodowej Konferencji Estetycznej zorganizowanej przez estetyków z UJ w roku 1979 na temat *Kryzys estetyki?*, oraz ubiegłorocznej sesji ogólnopolskiej na temat *Czym jest sztuka?* (czerwiec 1984). Materiały z sesji na temat kryzysu estetyki ukazały się nakładem Wydawnictwa UJ w r. 1984, materiały z sesji *Czym jest sztuka?* opublikowano tamże w roku 1985. Prace nadesłane na drugą międzynarodową konferencję zostały wydane w dwu tomach „Eidos of Art" i rozesłane uczestnikom na parę tygodni przed konferencją. Materiały z ostatniej sesji, w wyborze, w tłumaczeniu polskim, zostały złożone do druku i ukażą się także w Wydawnictwie UJ w roku 1986.

Nadesłane na konferencję teksty zostały pogrupowane w cztery działy tematyczne: „Czym i jaka jest sztuka?", „Esteticalia", „Sztuka — wiedza — twórczość", „Essentia i Hecceitas", w ostatnim dniu obrad odbyła się dyskusja określona jako *Brain-Storming na temat antyestetyki*.

Nie sposób zaprezentować tak bogatej treściowo konferencji w wymaganym dla sprawozdań skrócie, zważywszy, że nadesłano 43 komunikaty, a w dyskusji zabierali głos niemal wszyscy. Ponieważ materiały były udostępnione uczestnikom wcześniej, udało się uniknąć praktykowanego trybu postępowania, kiedy to wszystkie komunikaty są odczytywane w całości, a na dyskusję nie ma czasu. Na konferencji *Eidos sztuki* każdy autor komunikatu miał maksimum 6 minut na przypomnienie naczelnych tez swojej wypowiedzi, a resztę czasu poświęcono dyskusji. Uczestnikami konferencji byli przeważnie ludzie należący do młodszego pokolenia uczonych, bezpośrednio zainteresowani tematem, toteż dyskusje toczyły się żywo nawet w ostatnim dniu obrad. O atmosferze

konferencji chyba wymownie świadczy fakt, iż na zorganizowane dodatkowo spotkanie, wieczorem trzeciego dnia obrad, przybyli wszyscy uczestnicy; celem spotkania było uczczenie seniora konferencji, emerytowanego profesora Uniwersytetu w Londynie, Harolda Osborne'a, autora licznych książek i artykułów związanych z problematyką estetyczną oraz naczelnego redaktora „The British Journal of Aesthetics". Wygłosił on odczyt na temat *Doświadczenie estetyczne i wartości kulturowe*, który poprzedził krótkim wspomnieniem z pierwszego pobytu w Polsce w latach dwudziestych.

Kierunki rozważań przeprowadzonych w komunikatach i dyskusji zostały wytyczone tematem konferencji: *Eidos sztuki*. „Eidos" to słowo o dwojakim znaczeniu: po pierwsze, jest to istota, to co powszechne w zmiennych zjawiskach, to, dzięki czemu do danego przedmiotu może być stosowane określone pojęcie ogólne, np. to, dzięki czemu coś jest dziełem sztuki; po drugie, jest to zindywidualizowany obraz rzeczy, powstający na zasadzie pewnej wyjątkowości (stąd: obrazy eidetyczne, o których mówi psychologia). Pierwsze znaczenie można przyporządkować słowu „essentia", drugie — „hecceitas" (istota ogólna i istota indywidualna zjawisk artystycznych).

Choć zgłoszono wiele wątpliwości pod adresem tzw. estetyki filozoficznej, czyli tej właśnie, która stara się dociec istoty — może najwyraziściej jej krytykę przeprowadziła K. Rosner (PAN, Warszawa) w referacie *Kryzys paradygmatu tradycyjnej filozoficznej estetyki* — to jednak problem „czym jest sztuka?" podejmowany był przez wielu uczonych i to z różnych pozycji. Najogólniejsza propozycja teoretyczna wyszła z kręgu fenomenologii: Janina Makota w swej wypowiedzi (*Determinanty dzieła sztuki*) stwierdziła, że określenia, czym jest dzieło sztuki trzeba szukać poprzez analizę samego dzieła, poprzez trzy jego główne determinanty, wymiar egzystencjalny, formalny i materialny. Aby powiedzieć czym jest dzieło sztuki, nie wystarczy estetyczny punkt widzenia, lecz musi być uwzględniony wymiar ontologiczny. W wypowiedzi piszącej te słowa zaprezentowany został model „universum sztuki" — by określić, czym jest sztuka, trzeba uwzględnić całokształt problemów i zjawisk ze sztuką związanych, których istnienie jest faktem (arcydzieła, sztuka czysta, struktury paraartystyczne w rzeczywistości, itp.). Najtrudniejszy, i dotąd nie rozwiązany jest problem, co jest w centrum universum sztuki, co jest tym, bez czego sztuka nie byłaby sztuką.

Zagadnienie to, na płaszczyźnie bardziej szczegółowej, podjął P. Gravel (Uniwersytet w Montrealu) w komunikacie *Estetyka znaczącego szczegółu*. Wychodząc od Arystotelesowskiego rozumienia metafory, po dokonaniu precyzyjnej analizy tego pojęcia uznał, że właśnie metafora jest czymś istotnym dla sztuki, a także dla wszelkich wypowiedzi o sztuce. Sztuka ma w sobie coś enigmatycznego, i sztuką jest o tyle, o ile ma w sobie moc oddziaływania na odbiorcę, fascynowania go. By zachować ową enigmatyczność, w wypowiedzi o sztuce wprowadza się metaforę.

Podobny problem poruszyła w zastosowaniu głównie do sztuki nowej A. Kępińska (*Determinanty dzieła sztuki w warunkach współczesnych*), zastanawiając się nad tym, jaki powinien być język, w którym wypowiadamy sądy o sztuce i dokonujemy jej analizy, by sztuka nie doznała szwanku. Nawiązując do koncepcji S. Sontag stwierdziła, że interpretacja zjawisk estetycznych nie odsłania nam niczego, lecz wznosi bariery naszemu poznaniu, idąc zawsze za pewnymi ustalonymi wzorcami. Dlatego też sztuka nowa, odrzucając wszelkie wzorce, wymyka się funkcjonującym dziś schematom interpretacyjnym.

Inny sposób ujęcia istoty dzieła sztuki odsłania się, gdy porównamy dzieło do hologramu — Piotr Olszówka (Zakład estetyki IF UJ) rozwinął tę myśl, nawiązując do podwójnego rozumienia eidosu sztuki, oraz do specyficznego rozumienia ekspresji dzieła sztuki w estetyce Dufrenne'a.

Podjęto też problem, żywo dziś dyskutowany w estetyce światowej: jaka jest różnica między dziełem sztuki a tym co nim nie jest. Yuhui Park (Uniwersytet w Cambridge, USA) w komunikacie *O modalności dzieła sztuki*, nawiązując do najbardziej żywotnych trendów w estetyce amerykańskiej (od Weitza do Danto) zaproponował, by zamiast poszukiwać różnic w sferze spostrzegalnych właściwości dzieła, zanalizować same pojęcia: dzieła sztuki i nie-dzieła sztuki. Dzieło sztuki rozważać należy jako tekst (nie tylko, oczywiście, jest to tekst literacki), sam w sobie nie może on być ani prawdziwy ani fałszywy. Określony tekst możemy ujmować w modalności istnienia albo też w modalności możliwości, i ta druga jest właściwa dla tekstów będących dziełami sztuki. Królestwem sztuki, powiada Park, jest możliwość. Projektując światy możliwe sztuka pozwala nam przekroczyć granice naszego świata, pomaga zrozumieć nasz byt stanowiąc zarazem uniwersalną formę wyzwolenia.

Yrjö Sepänmaa (Uniwersytet w Helsinkach) podjął problem antysztuki (*Druga generacja anty-sztuki*): antysztuka należy do świata sztuki (określonego zgodnie z instytucjonalną koncepcją), a pierwsza generacja antysztuki przeciwstawiła się sztuce swoimi właściwościami spostrzegalnymi. Druga generacja antysztuki przeciwstawia się światu sztuki, zrywa z wszelkimi regułami gry owego świata sztuki. Prowadzić to może do destrukcji zjawisk artystycznych i estetycznych, co ma swój wymiar moralny. Alan Simpson (Politechnika w Manchesterze, Wydział Humanistyczny) wskazał na konieczność odróżnienia przedmiotu sztuki od dzieła sztuki — pierwsze obejmuje wszystko, co zostało wytworzone przez człowieka, drugie to, co wartościowe. Pojawienie się awangardy każe nam zwrócić uwagę nie tyle na przedmioty określane jako wartościowe, ile na proces wartościowania, który zawsze jest osadzony w całokształcie warunków kulturowych. Nie wystarcza bowiem sama doskonałość artystyczna, aby coś było dziełem sztuki.

Dawne, tradycyjne pojęcia estetyki zostały na nowo zinterpretowane — tu należy komunikat C. Wilde (Uniwersytet w Londynie) na temat *Ekspresja i abstrakcja we współczesnym malarstwie*, A. Marriage (Guildfort College) *Percepcja jakości kontemplatywnych w estetyce*, G. Bersa (Włochy) o odbiorze sztuki nowej, M. Rzepińskiej (ASP w Krakowie) *Rozważania nad granicami sztuki z punktu widzenia historyka*, M. Mitiasa (USA) *Ontologiczne usytuowanie jakości estetycznych*, M. Dufrenne'a (Paryż) *Synestyzyjny charakter sztuk*, J. Hoaglunda (USA), F. Hetzler (USA) oraz E. Śyristovej (CSRS) o twórczości artystycznej.

Zostały zaprezentowane rozważania odnoszące się do nowych rodzajów sztuk: na temat możliwości oceniania hologramów, które urosły dziś do rangi odrębnego gatunku sztuki mówił J. Fisher (Temple University USA), o sztukach kosmicznych M. Kliwar (Uniwersytet Karola w Pradze), o sztuce ogrodów Mara Miller (Uniwersytet w Washington), o poezji elektronicznej *Maszyna do poematów* C. Cloutier (Uniwersytet w Toronto).

Problem stosunku estetyki do nauki i do filozofii, sztuki do filozofii i nauki żywo był dyskutowany na podstawie komunikatów G. Scholtza (Uniwersytet w Bochum): *O elementach estetycznych w nauce*, A. van der Schoota (Uniwersytet w Amsterdamie): *Czy możliwy jest postęp w sztuce*, W. Henckmanna (Uniwersytet w Monachium): *Gerontologiczny aspekt estetyki* (gdzie proces rozwoju określonej dyscypliny, w tym przypadku estetyki, przyrównany został do procesu starzenia się — a zatem koniec estetyki w dotychczasowym rozumieniu tego słowa byłby nieuchronny), wreszcie P. McCormika (Uniwersytet w Ottawie): *Czy filozofie mają charakter fikcjonalny? O prawdzie i fikcji w najnowszej krytyce dekonstruktywnej*. Został tu postawiony, w nawiązaniu do rozważań Derridy nowy problem: dotychczas bowiem dopatrywano się filozofii w sztuce, mówiąc o np. wyrażaniu w niej idei ogólnych czy przekonań światopoglądowych — tu natomiast przyrównano filozofię do fikcjonalnego charakteru sztuki. Zwrócono uwagę na to, że systemy filozoficzne zawierają w sobie czynnik fikcjonalny, niemniej jednak mogą zawierać również prawdę — będąc dziełami „serio" prowadzą do wzmożenia percepcji, rozszerzenia granic samowiedzy i zmiany naszego bezrefleksyjnego sposobu ujmowania świata w kierunku refleksyjności.

Stanowisko estetyki marksistowskiej zaprezentował L. Kreft (Jugosławia) w komunikacie *Estetyka marksistowska i postmodernizm*, M. Pastragus (Bukareszt) *Teoria i metoda w estetyce*, A. Husar (Bukareszt) *O artystycznych i estetycznych aspektach sztuki*, A. Erjavec (Jugosławia) *Korelacja między sztuką a estetyką* i L. Stołowicz (Tartu) *Funkcje sztuki w ujęciu systemowym*.

Interesujące rezultaty daje zestawienie wypowiedzi młodej generacji polskich estetyków z przedstawicielami estetyki światowej. Okazuje się, że źródła inspiracji są te same. Np. D. Kuźnicka (IS Warszawa) w komunikacie *Głębokie struktury widowiska teatralnego* odwoływała się do strukturalizmu i teorii archetypów, J. Brach-Czaina (UW) do hermeneutyki Gadamera i badań nad psychoanalityczną interpretacją snów Eisencka (w komunikacie *Odczytywanie symboli jako ekspresja*), B. Smoczyńska (UMCS) przedstawiła poglądy na dzieło sztuki znanego amerykańskiego estetyka współczesnego J. M. Beardsleya (*Beardsley w obronie estetycznej natury dzieła sztuki*), zaś I. Kocoł (UMCS) nawiązała do współczesnego estetyka francuskiego starszego pokolenia, M. Dufrenne'a (*Sztuka i społeczeństwo w poglądach estetycznych M. Dufrenne'a*). Próbę przedstawienia własnego systemu estetycznego nazwanego aksjoniką, zaprezentował kompozytor muzyki nowoczesnej K. Szwajgier (A Muz. Kraków) w nawiązaniu do matematycznych trendów pojawiających się w niektórych odłamach estetyki semiologicznej.

W dyskusji *Brain-Storming na temat antyestetyki*, którą zagaili M. Damnjanowicz (Belgrad), T. Cohen (Uniwersytet w Chicago) i P. McCormick pojawiły się dwa znaczenia antyestetyki: jedno w sensie dyscypliny, której właściwie jeszcze nie ma, sprawnej do analizowania sztuki nowej i związanych z nią nowych zjawisk estetycznych; drugie, tkwiące w tradycji: od chwili gdy Baumgarden wydzielił estetykę jako odrębną dyscyplinę zajmującą się tym, co spostrzegalne zmysłowo, wąsko rozumianemu pięknu przeciwstawiano zakres zjawisk i problemów, które obejmowały również takie sprawy jak sens ludzkiej egzystencji (od Kanta, poprzez Hegla i Nietzschego), a zatem wąsko rozumianej estetyce zaczęto przeciwstawiać anty-estetykę. To ostatnie znaczenie — historyczne — było głównym przedmiotem dyskusji. Na pierwsze zabrakło czasu — a zatem poczeka ono do następnej międzynarodowej konferencji estetyków.

Maria Golaszewska

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

KRYZYSY W SZTUCE

Pod tym prowokującym tytułem toczyły się w dniach 5-7 grudnia 1985 roku w Lublinie obrady XXXIV Sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zorganizowanej przez Zarząd Główny i Zarząd Oddziału Lubelskiego SHS.

Do chlubnej tradycji Stowarzyszenia (sięgającego swymi początkami połowy lat 20-tych naszego wieku), należy organizowanie ogólnopolskich sesji, mających na celu wymianę poglądów i stanowisk na wcześniej ustalony temat. Historycy, teoretycy i krytycy sztuki spotykają się każdorazowo w innym ośrodku będącym siedzibą danego oddziału SHS. Lublin gościł już czołowych historyków sztuki trzynaście lat temu, jesienią 1972 roku. Wówczas tematem sesji była *Sztuka około roku 1600*, a miejscem obrad kameralna sala widowiskowa Lubelskiego Domu Kultury. Tym razem obrady trwały w Akademickim Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka", którego duża sala widowiskowo-kinowa z trudem mieściła wszystkich chętnych wysłuchania referatów. Obok członków Stowarzyszenia w kuluarach sesji prym wiedli studenci historii sztuki KUL oraz słuchacze Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS. Spotkać też można było lubelskich artystów plastyków, przedstawicieli miejscowej prasy, a także osoby duchowne. Wszystkich intrygował temat obrad, niezwykle atrakcyjny dobór referatów oraz nadzieja — niestety nie spełniona — na długie i rzeczowe dyskusje.

W pierwszym dniu wysłuchano z uwagą wystąpień: Jana Białostockiego (Warszawa) *Kryzys w sztuce*, Wiesława Juszczaka (Warszawa) *Sztuka a „kryzys"*, Lecha Kalinowskiego (Kraków) *O kryzysach w rzeźbie późnośredniowiecznej*, Tadeusza Chrzanowskiego (Kraków) *Kryzys sztuki religijnej — historia czy teraźniejszość?*, Jacka Woźniakowskiego (Kraków) *Kryzys powagi czy kryzys rozrywki*, Tomasza Gryglewicza (Kraków) *Groteska sztuką kryzysu*, Mirosława Borusiewicza (Łódź) *Kryzys sztuki czy kryzys społeczeństwa*, Marii Poprzęckiej (Warszawa) *Kryzys „wielkiego artysty"*, Urszuli Bzówki-Mazurczak (Lublin) *Kryzys scholastyki — kryzys sztuki* i Barbary Dąb-Kalinowskiej (Warszawa) *Czy był kryzys sztuki prawosławnej?*

W drugim dniu obrad wystąpili: Teresa Grzybkowska (Warszawa) *Czy istniał kryzys w sztuce gdańskiej XVI wieku?*, Jan Harasimowicz (Wrocław) *„Wielkie umieranie sztuki" w krajach zwycięskiej Reformacji*, Andrzej Baranowski (Warszawa) *Postrenesans, manieryzm, barok Wielkiego Księstwa Litewskiego na tle kryzysu społeczno-politycznego w Europie Środkowej*, Tadeusz S. Jaroszewski (Warszawa) *Polityka i architektura tuż przed potopem. O przebudowie Pałacu Brühlowskiego na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych*, Joanna Krzemińska-Sosnowska (Warszawa) *Sztuka „drugiego obiegu" i jej publiczność w Polsce w II połowie XIX wieku*, Anna Lewicka-Morawska (Warszawa) *Artyści a kryzys polityczny — malarze polscy wobec wydarzeń roku 1863*, Agnieszka Morawińska (Warszawa) *Linia horyzontu* i Dorota Folga-Januszewska (Warszawa) *Kryzys widzenia czy kryzys wiedzy?*

W trzecim, ostatnim dniu sesji, nieco przerzedzone grono słuchaczy zapoznało się z referatami: Piotra Piotrowskiego (Poznań) *Kryzys awangardy czy kryzys sztuki?*, Janosa Brandela (Poznań) *Dadakonstruktywizm: dwa kryzysy?*, Andrzeja Ryszkiewicza (Warszawa) *Handel dziełami sztuki w okresie II wojny światowej w Warszawie* oraz Józefa Mrozka (Warszawa) *„Il nuovo design" a kryzys wzornictwa*.

Wygłoszenie podczas zaledwie trzydniowych obrad aż dwudziestu dwóch różnych referatów praktycznie wyeliminowało możliwość dyskusji. Zresztą nieliczni dyskutanci, którzy pojawili się przed mikrofonem woleli raczej mówić o własnych bolączkach i rozterkach (niekoniecznie związanych z tematem sesji) niż ustosunkowywać się do tez postawionych w całym szeregu ciekawych wystąpień, głównie ze strony przedstawicieli środowisk twórczych Warszawy i Krakowa. Obfitość referatów, ich zróżnicowanie treściowe i jakościowe, uświadamiały jak szeroko i różnorodnie można rozumieć i interpretować zagadnienie kryzysów w sztuce. Począwszy od wyjaśnienia samego pojęcia kryzys, poprzez jego przejawy w poszczególnych dziełach sztuki powstałych na przestrzeni wieków (od starożytności do współczesności), a na kryzysie postawy i światopoglądu skończywszy.

Złożoność problemu, jego niejednoznaczność spowodowały, że niektórzy z mówców jakby zbyt zawierzyli erudycji i oczytaniu, używając niepotrzebnie języka hermetycznego, naszpikowanego terminami i zwrotami naukowymi (nierzadko obcojęzycznymi), a więc trudno przyswajalnego przez rzesze młodych ludzi, często żywo reagujących (oklaskami) na to wszystko co działo się w „Chatce Żaka". Nic więc dziwnego, że z uznaniem przyjęto świetne — jak zawsze — wystąpienie prof. Jana Białostockiego, historyka i krytyka sztuki, który posługując się wyborną polszczyzną, pokusił się o chronologiczny przegląd pojęcia kryzysu na przykładzie wybranych dzieł wielkich mistrzów różnych epok. Jednocześnie prof. Białostocki przedstawił stan badań nad tym tematem oparty na najświeższej i trudno dostępnej w naszym kraju literaturze obcej.

Niemilknące brawa żegnały schodzącego z proscenium prof. Lecha Kalinowskiego, wybitnego mediewistę krakowskiego, który zastąpił w ostatniej chwili niedysponowanego prof. Antoniego Maślińskiego z Lublina. Niezwykle obrazowo i sugestywnie podzielił się on ze zgromadzonymi refleksjami na temat kryzysów w rzeźbie późnośredniowiecznej. Teza prof. Kalinowskiego o ewolucji fald stroju w kamiennych i drewnianych figurach świętych, rycerzy i królów, od bardzo prostych, statycznych, układających się rurkowato wokół niewidocznego ciała, poprzez coraz bardziej rozwichrzone, uwypuklające niektóre jego części (jak piersi czy kolana), aż do postaci zupełnie nieskoordynowanej do tego stopnia, że rzeźby przypominały bardziej zgniecione puszki, niż figury ludzkie, zasługuje na szczególną uwagę. Ekspresja stroju nie miała bowiem odpowiednika w realistycznie ujętych fragmentach innych detali, np. rąk, nóg, a także w wyraziście potraktowanych rysach twarzy. W konsekwencji takiej ewolucji, będącej wyrazem postępującego kryzysu rzeźby późnośredniowiecznej, artyści renesansu zaczęli rezygnować z przedstawiania bogatego stroju, aby móc oddać piękno nagiego ciała.

Do ciekawszych, w pierwszym dniu obrad, należał także referat doc. Tadeusza Chrzanowskiego, poświęcony w całości kryzysowi sztuki religijnej zarówno rodzimej, jak i europejskiej. Wobec faktu, że jesteśmy narodem w większości katolickim, problem edukacji poprzez sztukę eksponowaną we wnętrzach kościelnych odgrywa niebagatelną rolę. Kościół zawsze popierał artystów, którzy przyozdabiali (i przyozdabiają nadal) setki i tysiące świątyń polichromiami, rzeźbami i obrazami. Nie zawsze były to jednak realizacje udane, stojące na odpowiednio wysokim poziomie artystycznym. Bardzo często konserwatyzm księży lub naciski ze strony finansujących całość prac parafian powodowały, że angażowano twórców miernych, pozbawionych własnej osobowości twórczej, co prowadziło w konsekwencji do powstawania plastycznej miernoty i szarzyzny. I mimo że nie brak nam arcydzieł sztuki religijnej wykonanych przez artystów wielkich i uznanych, to jednak nie one decydują o charakterze całości tej sztuki. Dlatego też nakazem chwili staje się prawidłowe oddziaływanie kulturalne Kościoła, właściciela największych a zarazem najczęściej i najliczniej odwiedzanych „salonów wystawowych".

W drugim dniu obrad zwrócilo uwagę wystąpienie prof. Tadeusza S. Jaroszewskiego, prezesa Zarządu Głównego SHS, badacza architektury XIX i XX wieku, znawcy twórczości Palladia oraz obrońcy dworków, a zarazem lubianego i popularnego wykładowcy w Uniwersytecie Warszawskim. Po kilku nijakich i dosyć chaotycznych referatach, których autorzy gubili wątek i sens wypowiedzi, wystąpienie prof. Jaroszewskiego było dla słuchaczy jak łagodny balsam kojący podrażnione nerwy. Lekkość i dowcip sformułowań a przy tym ogromna znajomość przedmiotu spowodowały, że wykład na temat przebudowy przez B. Pniewskiego w latach 1932-1937 Pałacu Brühlowskiego na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych, dostarczył wszystkim zebranym wiele interesujących

wiadomości. Okazuje się np., że w obliczu narastającego wówczas kryzysu politycznego i zagrożenia z zewnątrz, czynniki rządowe uznały za najlepszą formę samoobrony — nie po raz pierwszy i ostatni — przepych, rozmach i pozorny blichtr, które miały sugerować przeciwnikom i wrogom potęgę i bogactwo Polski.

Ciekawy — choć zupełnie inny w nastroju — był referat dr Anny Lewickiej-Morawskiej, powstały na podstawie jej rozprawy doktorskiej. *Artyści a kryzys polityczny — malarze polscy wobec wydarzeń roku 1863* — to tytuł jej interesującej wypowiedzi, poprzedzonej rzetelną kwerendą prasy, pamiętników i wspomnień z epoki, a zwłaszcza gruntowną znajomością twórczości plastycznej artystów boleśnie przeżywających gorycz klęski powstania styczniowego zarówno w kraju, jak na emigracji oraz na zesłaniu. Autorka interesującą narracją przybliżyła słuchaczom dorobek szeregu ciekawych malarzy z Aleksandrem Lesserem, Henrykiem Pillatim, Ludomirem Benedyktowiczem (który w potyczce z kozakami utracił obie ręce, a mimo to nadal malował przy pomocy specjalnie skonstruowanego aparatu), Maksymilianem Gierymskim, Arturem Grottgerem i Aleksandrem Sochaczewskim na czele. To dzięki nim klęska podniesiona do rangi świętości stała się wyczekiwanym zwycięstwem.

Ostatni dzień sesji to przede wszystkim skonstruowany z myślą o wymagającym słuchaczu referat prof. Andrzeja Ryszkiewicza, zasłużonego badacza naszego życia artystycznego XVIII i XIX wieku, wytrawnego znawcy secesyjnego szkła i rzemiosła, kolekcjonera exlibrisów, a także inicjatora *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających*. Autor podjął temat handlu dziełami sztuki w okresie II wojny światowej w Warszawie. Zagrożenie jakie niosła ze sobą okupacja hitlerowska, dążność Niemców do unicestwienia narodu polskiego przez zniszczenie jego kultury, nie zniechęciły ani nie odstraszyły licznych warszawskich „kunsthändlerów", którzy niemal nazajutrz po klęsce wrześniowej podjęli na nowo swoją pożyteczną działalność. Szczególną aktywność wykazywali właściciele salonów zlokalizowanych w rejonie ul. Mazowieckiej, która stała się centrum ruchu kolekcjonerskiego i wystawienniczego, giełdą życia artystycznego stolicy. Niestety wybuch powstania, totalne zniszczenie miasta a następnie — już po wyzwoleniu — nieprzemyślane i krzywdzące decyzje władz administracyjnych, położyły kres autentycznemu handlowi dziełami sztuki w Warszawie.

Z treścią wszystkich referatów wygłoszonych na sesji, będzie można się zapoznać, gdy zostaną opublikowane w specjalnej księdze. Do kolejnej bardzo cennej tradycji Stowarzyszenia należy bowiem wydawanie we współpracy z Państwowym Wydawnictwem Naukowym wszystkich materiałów w bogato ilustrowanej publikacji. Jeszcze nie tak dawno tom taki ukazywał się zaledwie po upływie dwóch lat od momentu zakończenia sesji. Obecnie nastąpi to zapewne znacznie później, niemniej książka na pewno ujrzy światło dzienne.

Z kronikarskiego obowiązku dodajmy, że uzupełnieniem trzydniowych obrad była miła uroczystość wręczenia prof. Ryszkiewiczowi dyplomu członka honorowego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w uznaniu za jego ponad 30-letnią efektywną działalność w Zarządzie Głównym. Równocześnie w stylowych wnętrzach pałacu w Kozłówce ogłoszono wyniki corocznego konkursu im. prof. dr Szczęsnego Dettloffa. Nagrodę główną w wysokości 15 000 złotych otrzymał dr Piotr Rudziński, członek lubelskiego oddziału SHS za napisanie bardzo oryginalnej i odkrywczej dysertacji doktorskiej pt. *Krytycy i nowatorzy w dwudziestoleciu międzywojennym*.

Lechosław Lameński

ZOFIA ZIELIŃSKA

MIEJSCE DZIECKA W KOMUNIKACJI LITERACKIEJ

W Błażejewku koło Poznania odbywała się w dniach od 20 do 22 listopada 1985 roku sesja teoretycznoliteracka — „Miejsce dziecka w komunikacji literackiej". Sądzę, że nie odróżniała się w żaden szczególny sposób od innych sesji naukowo-literackich, organizowanych przez uniwersytety, a chyba powinna — z dwóch powodów: po pierwsze, nie była zorganizowana przez uniwersytet, ale przez Ogólnopolski Ośrodek Sztuki dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, po drugie dotyczyła literatury dla dzieci, a według mnie ten rodzaj literatury powinien być otoczony specjalną troską i to nie tylko naukową. Wyobrażam sobie, że istnieją inne formy spotkań niż sesja, a jeśli już obrady, to mogłyby być mniej stereotypowe, szczególnie w przypadku literatury, która wywołuje przede wszystkim subiektywne emocje. Naukowa analiza literatury dla dzieci w niewielkim stopniu służy poprawianiu jej jakości, tym bardziej, że jej badacze zgodnie unikają wartościowania, pozostawiając to recenzentom. Zaś sposób wartościowania recenzentów różni się, jak wiadomo, od rodzaju oceny stosowanej przez uczonych. Jako tło porównawcze dla analizy jednej książki, pojawiającej się na rynku księgarskim, służy recenzentowi najczęściej dorobek literacki danego autora, rzadziej próbuje umiejscowić książkę w obrębie gatunku, bądź tematyki, do których można ją przypisać, a już najrzadziej w obrębie całej literatury.

Prace przedstawione na sesji w Błażejewku koncentrowały się głównie na analizie form komunikacji literackiej z udziałem odbiorcy dziecięcego, pojawiających się w różnych okresach historycznoliterackich. Sesję rozpoczął referat profesora Mieczysława Inglota pt. *Dziecko jako adresat w komunikacji literackiej w literaturze okresu Romantyzmu*. Ze względu na nieobecność dr Anny Kubale, Mieczysław Inglot włączył do swojego wystąpienia niektóre problemy z jej referatu pt. *Dziecko w literaturze romantycznej — medium nadawcy, bohater literacki i odbiorca wpisany w strukturę utworu*. W rezultacie uczestnicy sesji otrzymali pełny obraz miejsca dziecka w komunikacji literackiej Romantyzmu. Chyba nieprzypadkowo organizatorzy rozpoczęli sesję tym referatem, gdyż dopiero Romantyzm przyznaje dzieciństwu samoistność stawiając je nie tylko w opozycji do świata dorosłych, lecz dając mu nad nim przewagę. Dzieciństwo w utworach romantyków symbolizuje pierwszą epokę ludzkości, stan błogosławionej niewinności, umożliwiający metafizyczną łączność z Bogiem, z naturą. Jednakże dużo silniejszy i bardziej powszechny nurt dydaktyczny, w którym dziecko jest przedmiotem oddziaływania wychowawczego eliminuje z literatury na długi okres dziecko-podmiot, dziecko — twórcę swojego świata. Masowy dziecięcy adresat jest pouczany w szkolnych czytankach o obowiązujących normach postępowania. Moralny ład, podkreślany natrętnym moralem nie tylko w utworach najbardziej znanego w tym okresie Stanisława Jachowicza, sprowadza się do kultu pracy, dorabiania się, filantropii, patriarchatu, rycerskiego patriotyzmu, zaś poznawanie świata jest równoznaczne z odkrywaniem jego mrocznego ładu i w ten sposób koło się zamyka. Z jednej strony wywyższa się dziecko, przypisując mu funkcje medium dla spraw ważnych i zasadniczych, z drugiej strony w utworach przeznaczonych specjalnie dla dziecięcego odbiorcy komunikat literacki jest tak preparowany i przygotowywany, aby jego odbiór był jednoznacznie określony. Zbieracze literatury ludowej fryzują teksty w duchu sentymentalnym i moralistycznym. Pierwsze wydanie baśni Andersena pojawia się dopiero w roku 1859 pod bardzo znaczącym tytułem — powiastki moralno-fantastyczne. Tłumaczenia powieści przygodowej — Coopera, Reida — ukazują się z kilkudziesięcioletnim opóźnieniem.

Referat dr Gertrudy Skotnickiej — *Odbiorca wpisany w dziewiętnastowieczne powieści dla dziewcząt* jeszcze bardziej podkreśla dążenie twórców literatury dziecięcej i młodzieżowej do zapanowania nad sposobem odbioru. W dziewiętnastowiecznej powieści dla dziewcząt próbuje się narzucić sposób odbioru w tekście i metatekście. Recepcja utworu przeważnie jest zaprojektowana na poziomie najniższym, obowiązuje jednoznaczność i optymistyczne zakończenie. Z trzech wątków najczęściej występujących w tego rodzaju powieściach: obyczajowego, patriotyczno-społecznego i miłosnego — najbardziej charakterystyczny jest ten ostatni, w którym proponuje się zamiast miłości przyjaźń i szacunek, degradując w ten sposób romantyczny model miłości. W konturowym zarysie charakterów młodych ludzi dominuje schemat, w którym ona jest dobra, piękna, szlachetna i znajduje się w niezbyt korzystnej sytuacji materialnej, on zaś jest koniecznie uczciwy, pracowity, godny szacunku i zaufania, lecz niekoniecznie urodziwy. W całej topice miłosnej występuje zaledwie kilkanaście wyrazów, większość zastępowana jest eufemizmami.

Dopiero czwarty z kolei referat dr Jadwigi Szymkowskiej-Ruszały, omawiający „robinsonady" — adaptacje i transformacje dzieła Daniela Defoe *Robinson Crusoe* połączył wyraźniej przeszłość z teraźniejszością. Ściślej, nie tyle sam referat, który dotyczył tych polskich transformacji *Robinsona Crusoe*, w których nastąpiła zmiana utworu dla dorosłych w utwór dla dzieci, co dopowiedź Anny Nikliborc. Przedstawiła ona problematykę dwóch „robinsonad" Michela Tournier, współczesnego pisarza francuskie-

go, wyróżnionego nagrodą Grand Prix du Roman i Goncourtów. Wersję dla dorosłych wydano w Polsce w 1977 roku pod tytułem *Piętaszek, czyli Otchlanie Pacyfiku*, wersja dla dzieci niestety nie została przetłumaczona na język polski. Niestety, ponieważ książka wydaje się być pozycją bardzo cenną ze względu na przewartościowania, jakie zostały w niej dokonane. To nie Piętaszek, lecz Robinson płaszczy się na ziemi przed Piętaszkiem i nie Robinson, lecz Piętaszek opuszcza wyspę, wyruszając w kierunku świata cywilizowanego. Robinson zostaje na wyspie sam, nie potrafi porzucić stworzonego przez siebie miejsca na Ziemi. Żaden z autorów tłumaczeń i przeróbek *Robinsona Crusoe* nie odważył się na tak radykalną aktualizację wymowy filozoficznej dzieła. Transformacje przeważnie miały na celu uatrakcyjnienie książki dla dziecięcego adresata poprzez stylizację na powieść podróżniczo-przygodową, historyczną, a nawet na baśń i komiks. Według mnie „robinsonady" są głosami w dialogu kulturowym między pokoleniami. Informacja, że taki dialog ciągle trwa, czego dowodzą „robinsonady" Michela Tournier, powinna być szczególnie cenna zarówno dla nas, jak dla młodego czytelnika.

W drugim dniu sesji zwrócił moją uwagę referat dr Marii Kwiatkowskiej-Ratajczyk między innymi ze względu na to, że pojawiła się w nim ocena współczesnej literatury polskiej dla dzieci. Co prawdą w późniejszej dyskusji autorka stwierdziła, że nie jest to próba wartościowania, lecz tylko odnotowanie nieobecności sfery sacrum w polskiej literaturze młodzieżowej. Jednak w moim przekonaniu podkreślenie braku przy jednoczesnym ustawieniu hierarchii wartości, występującej w literaturze dziecięcej (najniższy poziom — wartości hedonistyczne, wyższy — witalne, trzeci poziom — wartości duchowe, poznawcze i najwyższy — sfera sacrum) jest przynajmniej zaznaczeniem braku pełni, a takie stwierdzenie ma dla mnie z reguły wydźwięk pejoratywny. Sfera sacrum łącząca się z wartościami przeciwstawianymi wartościom związanym ze zwykłym, codziennym życiem to, według mnie, nie kontynuowany, zagubiony po drodze romantyczny nurt w literaturze, w którym dziecko występuje jako metafizyczne medium.

Na sesji w Błażejewku, którą w sumie uznać trzeba za udaną, odczuwałam jednak pewien brak spraw przyziemnych, wymiany aktualnych informacji na temat istotnych wydarzeń w obrębie sztuki dla dzieci, giełdy handlowo-informacyjnej oraz — z drugiej strony — metafizycznego ducha, który mógłby oderwać słuchaczy od suchych naukowych analiz.

Zofia Zielińska

WOJCIECH PASZKOWICZ

MUZA Z DRUGIEJ RĘKI

O tłumaczeniach wierszy Włodzimierza Wysockiego

Numer 6/84 „Pisma Literacko-Artystycznego" trafił do mnie dopiero niedawno. Wewnątrz — niespodzianka, notka p. Marka Ostachowicza pt. *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*. Prawdę mówiąc, tytuł to już nieco wytarty — dał go własnemu wierszowi Kaczmarski pod wrażeniem śmierci poety, potem powtórzyli go organizatorzy filmowego seminarium w Olsztynie. Nie tytuł jest jednak istotny. Tekst notki składa się ze spolszczonych fragmentów wstępu Roberta Rożdiestwienskiego do tomu wierszy Wysockiego *Nerw* i czterech wierszy — rzekomo z tegoż tomu — *Konie, Okręty, Piosenka o przyjacielu* i *Muza* — oraz fragmentu piątego wiersza, bez tytułu. Tak się składa, że o wiele wcześniej wiersze te zostały przełożone przez Adama Haydla (dwa pierwsze, „Szpilki" 8/82), Jacka Kleynego (trzeci i piąty, zatytułowany *Piosenka o czasie*, w „Szpilkach" 1/81) i Ryszarda Marka Grońskiego (czwarty, również w „Szpilkach" 1/81). Ponieważ przekłady te były mi dobrze znane, od razu zwróciłem uwagę na dwie szczególne cechy wersji zamieszczonych w PL-A. Pierwsza cecha, to niewiarygodnie liczne podobieństwa między nimi a przekładami wcześniejszymi. Druga, to — muszę się wypowiedzieć jednoznacznie – mierność wariantów p. Ostachowicza, o których w przeciwieństwie do przekładów Haydla, Kleynego i Grońskiego nie można mówić jako o literaturze.

Jak można pogodzić te pozornie kłócące się ze sobą cechy? Zamiast odpowiedzi, wystarczy parę cytatów. Oto wiersz *Konie* kończy się u Haydla:

Do senatu koń wjechał. Na nim Cesarz-błazen.

Ostachowicz nieznacznie zmienia cztery z ośmiu wersów tego krótkiego, ale celnego utworu, pozostałe przepisuje bez zmian, zachowuje jednak wszystkie rymy i kończy:

Do senatu Konsul-Koń wjechał. A na nim Cesarz-błazen.

Zakończenie przekładu *Okrętów* Haydla brzmi:

Ja na pewno powrócę
Iskrą waszej pamięci
I dokończę pieśń moją
Zanim pół roku zejdzie

Ostachowicz natrudził się nieco bardziej nad tym utworem, starając się zatrzeć ślady swojej ingerencji w cudzy tekst — tylko 7 spośród 24 wersów jest identycznych z pierwowzorem. Jednak rezultat tej mrówczej pracy jest mizerny, bo różnice w pozostałych wersach polegają na dodaniu, zamianie lub przestawieniu pojedynczych słów. Tylko w dwóch wersach odważył się dać własne rymy — nie czuje się jak widać w tej dziedzinie najmocniej.
A kończy tak:

Na pewno do was wrócę
Iskrą waszej pamięci
I dokończę pieśń swoją
Nim pół roku lub rok przejdzie.

Dodanie słów, jak na przykład w pierwszym i ostatnim cytowanym wersie, rujnuje cały misterny porządek wcześniejszego tłumaczenia.

Idźmy dalej, będzie jeszcze smutniej. Oto *Piosenka o przyjacielu* w przekładzie Kleynego:

Trafi się czasem w życiu ktoś,
Ani druh, ani wróg, ot gość...
Nie wiesz kto to, a wiedzieć chcesz
Jak naprawdę z nim jest...

Ostachowicz przerabia to tak:

Przytrafi ci się czasem w życiu ktoś
Ni pies ni wydra (sic!) *ot, zwyczajny gość...*
Nie wiesz kto zacz (z akcentem na „kto"!), *a wiedzieć chcesz,*
Jak to naprawdę z nim jest...

a zaraz potem:

Wkrótce rozpoznasz, kto to zacz (sic!)

Dalej, gdzie Kleyny daje rym „ruszy w dół — źle się czuł", Ostachowicz zmienia „czuł" na „poczuł". Czyli akcent na ostatniej sylabie. Brrr... Mijamy parę wersów i spotykamy prawdziwe cacko:

Nie dla byle gnojków w turni pieśń

co jest „rozbudowanym" i, proszę wybaczyć, zgnojonym wersem Kleynego: *Nie dla takich ta pieśń*. Cóż, papier jest cierpliwy. W *Piosence o przyjacielu* nasz autor uznał, że nie należy kopiować żywcem i zmienił w wyżej opisanym stylu wszystkie linijki, zachowując jednak wszystkie (z wyjątkiem wspomnianej różnicy) rymy, druzgocąc bezlitośnie rytm, treść i kalecząc ojczystą mowę, że już nie wspomnę o podstawowych regułach poetyki.

Czwarty popis Ostachowicza demaskuje jego niewiedzę na temat twórczości Wysockiego (widoczną zresztą i w pozostałych wierszach). Przekłada wiersz *Muza*

rzekomo na podstawie tomu *Nerw*, który wcale wiersza tego nie zawiera. Poza tym brak w przekładzie jednej ze zwrotek — akurat tej, którą... pominął Groński. Spójrzmy, jak łatwo jest spłycić utwór paroma tylko drobnymi zmianami. Groński:

(...) Bo Muza u mnie była... Krótką chwilę.
Przyszła, spojrzała i odeszła stąd.
Bezstronny świadek Muzie rację przyzna,
Cham tylko wyzwie ją od żdzir i szmat (...)

A Ostachowicz:

(...) Muza u mnie była... krótką chwilę,
Przyszła, okiem rzuciła i poszła won.
Bezstronny świadek rację Muzie przyzna
Cham tylko zwyzywa ją od kurew i od szmat (...)

Każdy, kto zetknął się z twórczością Wysockiego, wie, że nie ma w niej wulgarności. Bohaterowie wierszy należą do wszystkich środowisk, lecz ich język jest przetworzony, szokujący nie niecenzuralnymi słowami, lecz prostotą, głęboką treścią i dowcipem. Każdy redaktor zajmujący się poezją powinien o tym wiedzieć lub przynajmniej umieć to sprawdzić. Można by podejrzewać, że Ostachowicz wysłał swoje dzieło prosto do drukarni.

Spójrzmy jeszcze raz, jak gubi się w jego wersji klimat oryginału, wiernie oddany przez Grońskiego np. we fragmencie:

Z pewnością teraz szepce wiersze komuś,
Kto lepiej umie wkraść się w łaski muz.

A Ostachowicz:

Na pewno szepce teraz wiersze komuś,
Kto lepiej potrafi pieścić wdzięki Muz.

Hm... Muzy z dużej litery nie od tych przecież są rzeczy.

I ostatni kwiatek z tej samej zaśmieconej łączki:

Płyną dni jak tłum ulicą przechodni
Z ziewania już mnie bolą kości szczęk.

Bolą, bolą, przede wszystkim od takiego bełkotu!

Śmiem przypuszczać, że p. Ostachowicz zdawał sobie sprawę z możliwości oskarżenia go o plagiat (co wykluczałoby motywację w stylu „głupi żart"). Bowiem skrupulatnie, chociaż tylko powierzchownie, zmienił wszystkie wersy przekładów Kleynego i Grońskiego; mniej zapewne obawiał się Haydla, o którym jak sądzę nigdy wcześniej nie słyszał, i powtórzył liczne fragmenty jego przekładów bez żadnej zmiany. Gdyby wiedział, kim jest współczesny Haydl, może by posiedział nad „przekładami" o dziesięć minut dłużej.

Dodam jeszcze, że prawie cały tekst wydrukowanej noty włącznie z tekstem Rożdiestwienskiego, to właściwie nieudolnie przerobiony przekład zamieszczony w „Szpilkach" 8/82, sygnowany tam łatwymi do rozszyfrowania literkami „kk".

Jeżeli ktoś ma jeszcze jakieś wątpliwości, to pozwolę sobie zwrócić uwagę na zasadniczy aspekt tłumaczenia poezji. Określone kanony, rym, rytm implikują konieczność wyrażenia w przekładzie treści oryginału nie w sposób dosłowny. Jeżeli kilku tłumaczy niezależnie przekłada ten sam wiersz, to rzadko trafiają się w owocu ich trudu identyczne rymy, wyrażenia, metafory. Tłumaczenie nie jest też efektem mechanicznego, opartego na słowniku przekładania słowa na słowo, metafory na metaforę itd. Pan Ostachowicz jednak o tym nic wie i nie zdając sobie sprawy z różnicy między oryginałem a jego literackim przekładem powtarza po poprzednikach wszystkie zwroty, rymy, metafory. Dowodzi to, że oryginałów nie zrozumiał lub nawet nie przeczytał. Oto parę przykładów pełnych wersów w porównaniu z oryginałem.

Wysocki (przekład filologiczny):

1. *Jest we mnie ładunek nietwórczego zła.*
2. *Bóg wie, co ludzie powiedzą o niej.*
3. *Rzuciłem się z niecierpliwością ku stołowi.*
4. *Jeśli od razu nie zorientujesz się,*
   Czy zły on jest, czy dobry.
5. *Nie minie i pół roku*
   I pojawię się.

Groński:

1. *I wściekłość ciska mną dziś z kąta w kąt.*
2. *Dość, żeby na języki wziął ją świat!*
3. *Dopadam stołu. Przystawiłem krzesło.*

Kleyny:

4. *Nie wiesz kto to, a wiedzieć chcesz,*
   Jak naprawdę z nim jest.

Haydl:

5. *Zanim pół roku minie*
   Przygna mnie tu mój żal.

i Ostachowicz:

1. *Cholera mną rzuca z kąta w kąt.*
2. *Wystarczy, żeby na języki wziął ją świat.*
3. *Dopadłem stołu. Przystawiłem krzesło.*
4. *Nie wiesz, kto zacz, a wiedzieć chcesz,*
   Jak to naprawdę z nim jest.
5. *Zanim pół roku minie*
   Przypędzi mnie tu mój żal.

To wszystko wygląda na kiepski żart. Niestety mam przed sobą numer czerwcowy a nie primaaprilisowy poważnie wyglądającego miesięcznika i drukowanych w tym numerze takich autorów jak Białoszewski, Harasymowicz, Ożóg, Sandauer... A może chodziło o podkopanie marki PL-A?

Oj, panie Ostachowicz, może drgnęłoby panu pióro w ręku (przynajmniej w momencie podpisywania odbioru wierszówki za cudzą pracę), gdyby wiedział pan — a nie mógł pan tego wiedzieć — że drugi tytuł *Muzy* to... *Pieśń plagiatora*. Pisze pan o swojej twórczości: „przeogromna przyjemność przekładania". Pozwolę sobie poprawić ten zwrot na „przeogromna przyjemność przepisywania". A twórczość to doprawdy radosna.

Istnieją też zapożyczenia z Wysockiego bardziej dyskusyjne niż opisane powyżej. Obok jednego z nich trudno przejść obojętnie. Wydaje się, że nie zostało zauważone przez krytykę, chociaż jest nieco starsze. W wydanym w 1982 roku przez KAW tomie sicence fiction zatytułowanym *Spotkanie w przestworzach*, antologii młodych twórców tego gatunku, znajdujemy przy opowiadaniu *Antybajka* Zbigniewa Dworaka takie oto motto: „Łukomoria bolsze niet" — Władimir Wysocki. Sugeruje to, że autora zainspirował Wysocki, autor pieśni *Antybajka*, wiersza o Gagarinie, śpiewający o antyświatach:

Ścieżek ku antyświatom nie wydeptano jeszcze...

o zagubionym w nieskończoności ziemskim globie:

(...) Rozweselając spojrzenia bogów
Jak maleńka pileczka wiruje
Czarny kamyczek: Ziemia.

o ludzkości zapatrzonej w gwiazdy:

Nieprawda, to nie pustka, nie ciemność nad nami
(...) Oczy ku górze — tam cisza, nieznane i wieczność...

o latających talerzach, że:

Przypisuje im się winę
Za ubytki energii w Stanach

o przybyszach z innych planet:

Każdy chciałby się trochę ogrzać,
Czy jest homo czy mszycą.
Wędrowali sobie przez kosmos (...)
I oto przed nimi Ziemia,
Nasza Ojczyzna, Ziemia.

o gwiazdolotach:

Nie uwierzycie mi, po prostu nie zrozumiecie,
W kosmosie straszniej jest niż w piekle dantejskim,
Przez czasoprzestrzeń przedzieramy się gwiazdolotem...

o mieszkańcach planety w gwiazdozbiorze tau-Wieloryba:

Dziwną właściwość tę mają
— To nikną, to znów się zjawiają

czy wreszcie o antypodach, gdzie:

Na antypiętach chodzą
Antydzieci i antyrodzice.

Czy jednak słowo inspiracja jest w omawianym przypadku określeniem najwłaściwszym? „Łukomoria bolsze niet..." to pierwsze słowa *Antybajki* Wysockiego. Pieśń ta jest interesującą parafrazą strof Puszkina z *Ruslana i Ludmiły*. Wysocki z przewrotnym humorem dementuje wiadomości dotyczące nie istniejącej już krainy, Łękomorza; dawno jej już nie ma, zielony dąb został porąbany na trumny, złoty łańcuch, po którym w lewo i w prawo chodził uczony kot, został przez tegoż kota zamieniony na alkohol i tak dalej, a narrator w refrenie przypomina nieustannie, że cała ta historia to jedynie wstęp do bajki — bajki, która nie może być niestety opowiedziana, bo wszystkie w niej występujące postaci zeszły na złą drogę. Czytamy: *Nie ma już Łękomorza, a po tamtych dębach wystygł i ślad (...) I rzeczywiście chodzi tam kot, gdy w prawo — śpiewa, gdy w lewo — rzuca anegdotę. Lecz uczony ten łajdak opylił złoty łańcuch w komisie i dawaj z forsą do sklepu (...) W Łękomorzu na milę zionie od niego wódą.* Czym więc się różni *Antybajka* Dworaka od *Antybajki* Wysockiego?

Dworak — przekłada *Antybajkę* Wysockiego prozą, znaczną część dosłownie, chociaż niezbyt dokładnie. Miejscami odstępuje od oryginału i od jego stylu; cytowane wyżej fragmenty otrzymujemy w następującej postaci: *Nie ma już Łękomorza, nie ma wspaniałego boru dębowego (...) przechadzał się Kot już to nucąc piosenki, już to zabawiając gawiedź anegdotami (...), pewnego razu zdobywszy z niewiadomego źródła nieco środków płatniczych w brzęczącej monecie, przepił je natychmiast w karczmie i taki urządził skandal na całe Łękomorze...*

Ktoś, kto podpisuje się pod przekładem jako autor zamiast jako tłumacz, ma chyba cichą nadzieję, że nikt oryginału nie zna. Czyżby tak właśnie było w przypadku ściśle słowiańskiego skracającego nieco wiersz Samuiła Marszaka *Żółta stronica* w... „Misiu"? Natabene pisze on żartem w innym wierszu zatytułowanym *Kto za mnie pisze?* i wydrukowanym w... „Szpilkach", że wynajmuje do pisania żonę, przyjaciela, murzyna, komputer i ajenta. A więc Marszak — murzynem Ścisłowskiego. Ale dość tych żartów.

Im młodszy czytelnik, tym łatwiej go wykiwać, a science-fiction do młodych trafia najprędzej. Ale Dworak czyni co innego. Bo przecież nie mamy do czynienia z dosłownym tłumaczeniem jednej ballady — bez trudu identyfikujemy w omawianym opowiadaniu aż cztery w różnym stopniu okrojone utwory Władimira Wysockiego, uzupełnione drobnymi fragmentami kilku innych wierszy, a połączone w całości li tylko za pomocą kleju i nożyczek.

Dworak tworzy więc swój antybaśniowy świat techniką kolażu, nie ingerując w zasadniczy sposób w treść i tylko trochę w formę sklejanych strof. Pomysł to interesujący, chociaż niezbyt nowy. Lecz jak został wprowadzony w życie i jaki jest ostateczny efekt?

Choć tytuł pozostał, antybajka przestaje być antybajką: stwierdzenie „Nie ma już Łękomorza" przeskoczyło z początku (pomińmy motto) gdzieś dalej, tracąc przy tym siłę wyrazu. „Anty" nie przeczy więc Puszkinowi, tym bardziej, że pojawiają się dalej i inne wątki baśniowe, nie związane z twórczością Puszkina. *Antybajka* Dworaka jest kolażem stworzonym z kilku przekładów. Podjął się on tłumaczenia poezji prozą, przedsięwzięcia zawsze ryzykownego. Niestety nie ustrzegł się mielizn i błędów. Gdy pisze o zamku przypominającym osiedle mieszkaniowe (w oryginale jest tu mowa o drapaczach ONZ): *wszystko tam błyszczało jak źrenice po paru głębszych, istna piękność*, odstępuje od pierwowzoru *wsio swierkajet kak zarnica, krasota*, co znaczy mniej więcej: „wciąż iskrzy się jak błyskawica, coś pięknego". Gdybyż to „zarnica" rzeczywiście znaczyło „źrenica". Dworak tłumaczy więc na słuch! A tych parę głębszych jest doprawdy ni w pięć ni w dziewięć. W tym samym wątku o królu Kościeju czytamy, że *wyjechł i uwiądł, zamienił się w staruszka nieszczęśliwego, lecz i jego smok nie dopuszczał do królewny*. Niezbyt to zręczne. O losie królewny dowiaduje się *Jaś — na swój sposób nieszczęśliwy głuptas*, co *kosił swym mieczem tryń-trawę*. Kosić tryń-trawę mógł, ale nad Wołgą, bo idiom „trin-trawa" na zachód od Bugu nie znaczy nic! Bardziej już pasowałaby tu „mowa-trawa". Jasiowi żal się zrobiło „mieszkanek leśnych", potem jeszcze „zawrzasnął" do Kościeja: *Ach, ty gnuśny rozbójniku!* (czy można tak przełożyć dowcipne „Ach, ty gnusnyj fabrikant!" co znaczy... „Ach, ty nikczemny fabrykancie!"?), *więcej grabić ani babić* (?) *nie będziesz*. W antybajce mógłby naturalnie obowiązywać jakiś antyjęzyk, ale tu zbyt często antyjęzyk ma swoje źródło w niestarannym przekładzie, nie jest więc zamierzeniem Dworaka. Spójrzmy dalej. Od cytowanych obelg „dostał Kościej udaru mózgu i skończył się" (w oryginale „skończałsja", co znaczy po prostu... umarł!) A Jaś dziwi się, że „słowa wymykają mu się z ust bezwiednie". Zaiste. Nie tylko jemu.

Sądzę, że istnieje znaczna rozbieżność między zamiarem wykonania kolażu a jego realizacją. Dworak miejscami zbyt dosłownie i z błędami powiela Wysockiego zamiast z niego czerpać, jak czynił to on sam z Puszkinem i innymi klasykami literatury. W efekcie nie otrzymaliśmy oryginalnego utworu czy choćby ambitnego kolażu, lecz jak gdyby brudnopis przekładu prozą. Antypowieść nie kończy się razem z królem Kościejem: w ościennym królestwie pojawił się „zwierz okrutny", co *bez przeszkód kogo zjadał na miejscu, kogo do lasu wlókł — na deser niejako*. Taki właśnie jest wynik, gdy tłumacz przekłada słowo po słowie. Nie doszukujmy się tu stylizacji, skoro całość nie jest pod tym względem, hm, jednolita. Nie jest też stylizacją pozostawienie trudniejszych słów w ich oryginalnym brzmieniu, jak wymienione wcześniej „zarnica", „trin-trawa", „gnusnyj" czy również nie mająca u nas racji bytu „kikimora", wschodnia koleżanka zmory, poczwary i strzygi. Postawmy więc kropkę nad i: *Antybajka* Dworaka, cenionego przecież autora science-fiction, to raczej antyprzekład. A szkoda, bo był Dworak może i dalej niż w połowie drogi do celu. W przeciwieństwie do Ostachowicza.

Zapewne i w przyszłości Wysocki będzie „inspirował" takich autorów, którzy nie będą umieli tchnąć weń nowego życia. Na zakończenie przypomnę jeszcze anegdotę, którą kiedyś poprzedził wykonanie omawianej *Pieśni plagiatora*. Otóż pewien młody poeta umieścił w swoim zbiorku kilka wierszy Anny Achmatowej. Na pytanie, jak to się mogło przydarzyć, odpowiedział: „Ach, jakoś tak się przesączyły..."

Wojciech Paszkowicz

ORBIS

KULTURALNE STOLICE EUROPY Z LUBELSKIM „ORBISEM"

Budapeszt

- 4 — 5 dniowe wyjazdy na zamówienie zakładów pracy, w programie zwiedzanie miasta i muzeów, przejazd autokarem.
  — III i IV kwartał 1986 r.
- 5 dniowe wyjazdy dla turystów indywidualnych, noclegi w kwaterach prywatnych
  — cały rok.

Londyn

- 4 dniowe weekendy, przelot samolotem w programie zwiedzanie miasta autokarem,
  — wrzesień — październik 1986 r.
- 7 dniowe wycieczki samolotowe, w programie zwiedzanie miasta autokarem, zwiedzanie Muzeum Brytyjskiego,
  — sierpień — grudzień 1986 r.

Paryż

- 7 dniowe wycieczki samolotowe, w programie zwiedzanie miasta autokarem, wycieczki autokarem do Malmaison, Wersalu i Chartres,
  — wrzesień — grudzień 1986 r.

Praga

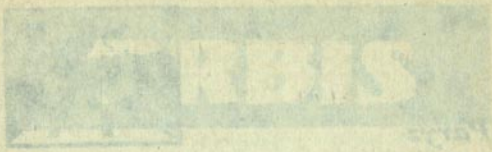
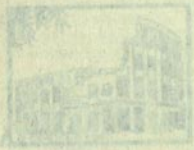
- 4 — 5 dniowe wycieczki autokarowe na zamówienia zakładów pracy i turystów indywidualnych, w programie zwiedzanie miasta z przewodnikiem, wycieczka do Karlstejn.
  — sierpień — grudzień 1986 r.

Rzym

- 7 dniowe wycieczki samolotowe, w programie zwiedzanie miasta autokarem z przewodnikiem,
  — sierpień — październik 1986 r.

Szczegółowych informacji udziela Oddział PP „Orbis" PBP w Lublinie ul. Krakowskie Przedmieście 25. tel. 281-53.

ZAPRASZAMY.



KT — 29