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

Józef Czechowicz

Cena 100,—

AKCENT nr 2 (28) 1987

a akcent 2

2 (28) 1987

literatura i sztuka • *kwartalnik*

WŁODZIMIERZ WYSOCKI
— piosenki

ANTHONY BURGESS
— Mechaniczna pomarańcza

akcent

rok VIII
nr 2 (28) 1987

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

rok VIII
nr 2 (28) 1987

a akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA, 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 1987 by „Akcent"

SPIS TREŚCI

Włodzimierz Wysocki: *piosenki* /7
Wojciech Paszkowicz: *Nie wyrzekniemy się pieśni* /22
Tadeusz Kłak: *Na pograniczach snu i jawy. O prozie Józefa Czechowicza* /27
Zygmunt Mikulski: *wiersze* /38
Teresa Opoka: *Powrót* /41
Wincenty Grajewski: *Wyobcowania literatury i wyobcowania z literatury* /53
Teresa Truszkowska: *wiersze* /58
Waldemar Dras: *E'ho* /60
Bogusław Bakuła: *Powieść autotematyczna wobec problematyki wyobcowania i obcości* /65
Edmund Pietryk: *Trujące drzewo Anczar* /73
Andrzej Zaniewski: *wiersze* /81
Mariusz M. Czarniecki: *Tejrezjasz* /86
István Kovács: *wiersze* /94
Péter Balassa: *O poezji Istvána Kovácsa* /98
Anna Małecka: *Katastroficzne wizje Aldousa Huxleya* /101
Zofia Luchowska: *wiersze* /105
Anthony Burgess: *Mechaniczna pomarańcza* /109
Cezary Michoński: *Jak tłumaczyć „Mechaniczną pomarańczę"* /116
Marek Sołtysik: *Chwila w czyśćcu. Wspomnienie o Ireneuszu Iredyńskim* /118

PRZEKROJE

Jerzy Łukosz: *Po pierwsze: nie milczeć* /126
Jerzy Święch: *Metody Gombrowicza* /127
Monika Adamczyk-Garbowska: *„Alicja" po raz piąty* /129
Ewa Dunaj: *O „kaskaderach literatury"* /135
Jan Miziński: *Lion Feuchtwanger i powieść polityczna* /137
Adam Andrzej Witusik: *O Rzeczypospolitej doby Sejmu Wielkiego* /139

FILOZOFIA

Tadeusz Szkołut: *Koncepcja „sztuki produkcyjnej" Borysa Arwatowa* /142

Stefan Symotiuk: *Filozoficzny sens sztuki portretowej Witkacego* /153
Lechosław Lameński: *50 lat minęło* /162
Urszula Olbromska: *Jubileuszowy Salon Przemyski* /166
Ewa Wójtowicz: *I Bialskie Prezentacje Plastyczne* /169

WŁODZIMIERZ WYSOCKI

w przekładach Wojciecha Paszkowicza

Pieśń o nowych czasach

Rozległ się równy krok, nocną ciszę rozdziera jak dzwonów płacz,
Więc musimy się żegnać i rozstać, choć łamie się głos.
Nieprzetartym bezdrożem ruszają już konie na szlak, na szlak.
Co pisane jest jeźdźcom? — Kto wie, jaki kres, jaki los.

Czasy złe, czasy nowe nadchodzą. Rozpryslo się szczęście w puch.
Czas miniony przez palce przepłynął i z oczu nam znikł.
Nie ma dnia, nie ma nocy, by z tyłu nie zgubił się ten czy ów
— Jeszcze chwila i z dawnej kompanii nie przetrwa już nikt.

Odtąd zawsze będziemy jutrzenkę poranną za łunę brać,
Zawsze dla nas złowieszczo brzmiał będzie stuk podków o bruk.
Przyjdzie dzień, kiedy dzieci powiedzą, że w wojnę chcą z nami grać,
My zaś ludzi rozróżniać będziemy: ten swój, a ten — wróg.

Kiedy wszystko do końca wypali się, ścichnie, wypłacze w nas
I w powietrzu rozwieje się kurz, co spod kopyt się wzbił,
Kiedy wreszcie mundury na zawsze odwiesić nadejdzie czas,
Na dno serca opadną zawziętość i pamięć tych chwil.

ПЕСНЯ О НОВОМ ВРЕМЕНИ

**Как призывный набат, прозвучали в ночи тяжело шаги, –
значит, скоро и нам – уходить и прощаться без слов.
По нехоженым тропам протопали лошади, лошади,
неизвестно к какому концу унося седоков.**

**Наше время иное, лихое, но счастье, как встарь, ищи!
И в погоню летим мы за ним, убегающим, вслед.
Только вот в этой скачке теряем мы лучших товарищей,
на скаку не заметив, что рядом – товарищей нет.**

**И еще будем долго огни принимать за пожары мы,
будет долго зловещим казаться нам скрип сапогов,
про войну будут детские игры с названьями старыми,
и людей будем долго делить на своих и врагов.**

**А когда отгрохочет, когда отгорит и отплачется,
и когда наши кони устанут под нами скакать,
и когда наши девушки сменят шинели на платьица, –
не забыть бы тогда, не простить бы и не потерять...**

Któż by się żalił?

Miałem nazwisk czterdzieści bez mała,
Miałem siedem paszportów i mnie
Kobiet sto siedemdziesiąt kochało,
Dwustu wrogów życzyło mi źle,
Lecz któż by się żalił!

Wystarczyło wyjść z domu
— Choć się bardzo starałem,
Wciąż ktoś trafiał się, komu
Oko podbić musiałem.

Choć niełatwą szlak mój był drogą
— Dawno jestem uznania już wart —
Nikt nie machnie mi nekrologu,
Paru słów na ostatniej ze szpalt,
Lecz któż by się żalił!

Uciekałem przed sławą
I stroniłem od ludzi
— Zawsze ktoś mnie poznawał
I musiałem pić brudzia.

Żyłem wiarą we wszystko co wzniosle
— Ot na przykład w radziecki nasz lud.
Nawet gdyby mnie uczcił grobowcem,
U pietrowskich nie złożą mnie wrót,
Lecz któż by się żalił!

Wystarczyło wyjść z domu
— Choć się bardzo starałem,
Wciąż ktoś trafiał się, komu
Oko podbić musiałem.

O złodziejach układam ballady,
O dramatach, co los niesie im.
Nie chcą znać mnie artyści estrady,
Zresztą słusznie — gdzie Rzym, a gdzie Krym,
Lecz któż by się żalił!

Choć starałem się działać
Bez ryzyka odsiadki
Lecz milicja czuwała
I wracałem za kratki.

Choć cierpieniom jak dotąd nie było
Nigdy końca — ech, ileż to lat...
Nie ujrzycie mojego profilu
Na monetach — niewdzięczny jest świat.
Lecz któż by się żalił!

НО Я НЕ ЖАЛЕЮ

У меня было сорок фамилий,
У меня было семь паспортов,
Меня семьдесят женщин любили,
У меня было двести врагов.

Но я не жалею.

Сколько я ни старался,
Сколко я ни стремился,
Все равно, чтоб подраться,
Кто-нибудь находился.

И хоть путь мой и длинен и долог,
И хоть я заслужил похвалу,
Обо мне не напишут некролог
На последней странице в углу.

Но я не жалею.

Сколько я ни стремился,
Сколко я ни старался,
Кто нибудь находился,
И я с ним напивался.

Я всегда во все светлое верил,
Например, в наш совейский народ, –
Но не поставят мне памятник в сквере
Где-нибудь у Петровских ворот.

Но я не жалею.

Сколько я ни старался,
Сколько я ни стремился,
Всё равно, чтоб подраться
Кто-нибудь находился.

И пою я всё песни о драмах,
Всё из жизни карманных воров.
Мое имя не встретишь в рекламах
Популярных эстрадных певцов.

Но я не жалею.

Сколько я ни старался,
Сколько я ни стремился,
Я всегда попадался
И все время садился.

И всю жизнь меня колят и ранят,
Вероятно, такая судьба,
Но все равно меня не отчеканят
На монетах заместо герба.

Но я не жалею.

Moja wyspa

Popłyniemy tam, gdzie wiatr niesie nas,
Gdzie przestanie liczyć dla nas się czas.
Niech fortuny koło toczy się wstecz
— Sztorm czy sztil, zwyczajna to dla nas rzecz.

Szybciej, stary, wdrapuj się na maszt,
Tak potrzebna nam przystań.
Czy to ląd majaczy tam, czy mgła?
Kto wie, może to wyspa?

Kto się złamał, niech pożegna się dziś
— Wolna droga, dokąd chce może iść.
Pozostali odszukają cel swój
Nie zważając ni na skwar ni na znój.

Trudno jest sterować dolą swą
— Ścieżki jej są kapryśne.
Jeśli jednym darowuje ląd,
Mnie niech da tylko wyspę!

Ściskam w dłoni kartę swą, damę pik
— Że przede mną jest ląd, wróży mi.
Ziarnka prawdy w tym nie ma, bo skąd
— Ja wybrałem sobie wyspę, nie ląd!

Oto w dali miga coś za mgłą!
Licz do stu! — Czar nie pryska!
Czy to ten przepowiedziany ląd?
Może to moja wyspa?

* * *

Отплываем в теплый край навсегда.
Наше плаванье, считай, на года.
Ставь фортуны колесо поперек.
Мы про штормы знаем всё наперед.

Поскорей на мачту лезь, старик,
Стал вопрос с землей остро,
Может быть, увидишь материк,
Ну а может быть, остров.

У кого-нибудь расчет под рукой;
Этот кто-нибудь плывет на покой.
Ну, а прочие – в чем мать родила –
Не на отдых, а опять на дела.

Ты судьбу в монахи не постриг.
Смейся ей в лицо просто.
У кого свой личный материк,
Ну, а у кого остров.

Мне накаркали бед дамой пик.
Нагадали, что найду материк.
Нет, гадалка, ты опять неправа.
Мне понравилось искать острова.

Вот и берег призрачно возник,
Не спеши, считай до ста.
Что это – тот самый материк
Или это мой остров?

Gołoledź

Pokrył bruk tylu dróg luty lód.
Wszystko zmógł szklisty chłód — luty lód.
Pokrył bruk tylu dróg luty lód,
Nigdy wiosny nie ujrzysz, ni lata.
Ślizgawica glob ziemski oplata,
Upadamy twarzami na bruk.

Pokrył bruk tylu dróg luty lód,
Wszystko zmógł szklisty chłód, luty lód.
Nawet jeślibyś unieść się mógł
Nie tykając tej ziemi stopami,
Nie ulecisz i tak — próżny trud,
Wszystko zmógł szklisty chłód, wszystko zmógł
— Zaraz wdepczą cię w lód buciorami.

Pokrył bruk tylu dróg luty lód.
Wszystko zmógł luty lód, wszystko zmógł,
Nigdy wiosny nie ujrzysz, ni lata,
Upadamy twarzami na bruk.
Pokrył bruk tylu dróg luty lód...
Wszystko zmógł szklisty chłód, wszystko zmógł...

ГОЛОЛЕД

Гололед на земле, гололед,
Целый год напролет гололед.
Гололед на земле, гололед.
Будто нет ни весны, ни лета,
Чем-то скользким одета планета.
Люди, падая, бьются об лед.
Гололед на земле, гололед.
Целый год напролет гололед.
Даже если планету в облет,
Не касаясь планеты ногами, –
Не один, так другой упадет, –
Гололед на земле, гололед –
И затопчут его сапогами.
Гололед на земле, гололед.
Целый год напролет, целый год.
Будто нет ни весны, ни лета,

Люди, падая, бьются об лед.
Гололед на земле, гололед,
Целый год напролет гололед.

Piosenka zawistnika

Sąsiad mój zna kraju wszystkie kąty
— Ponoć w ziemi poszukuje czegoś.
Ja do cudzych garnków nie zaglądam,
Lecz nie mogę często spać przez niego.

Plusz na ścianach ma i jedwab w oknach,
Jego żona wciąż w podomce chadza!
Ja bym tu gdzie stoję uran odkrył,
Gdyby odpowiednia była płaca.

Jakieś kłamstwo się w tym wszystkim kryje
— On umyślnie jeszcze nic nie znalazł.
Bo i po co — pensja i tak wpłynie.
Mało kto dostaje tyle naraz.

Kłopot mam z ich synem, daję słowo,
Potknął się o stolik w przedpokoju
I karafkę zbił mi kryształową
— Na rachunku cenę im potroję.

Ja dostaję dwa — a on dwadzieścia.
Płać więc, skoro ci na wszystkim zbywa!
To nie zawiść, tylko czas już wreszcie,
By upomnieć się o sprawiedliwość.

Już ja im pokażę, poczekajmy,
Wnet się wyprowadzą stąd ukradkiem!
Oni mają wszystko za pół darmo,
U nas — nawet na pół litra braknie.

ПЕСНЯ ЗАВИСТНИКА

Мой сосед объездил весь Союз.
Что-то ищет, а чего – не видно.
Я в дела чужие не суюсь,
но мне очень больно и обидно.

У него на окнах плюш и шелк.
Клава его шастает в халате.
Я б в Москве с киркой уран нашел
при такой повышенной зарплате.

И сдается мне, что люди врут, –
он нарочно ничего не ищет.

Для чего? – ведь денежки идут,
ох, какие крупные деньжищи!

А вчера на кухне ихний сын
головой упал у нашей двери –
и разбил нарочно мой графин,
я – мамаше счет в тройном размере.

Ему, значит, рупь – а мне пятак?!
Пусть теперь мне платит неустойку.
Я ведь не из зависти, я так –
ради справедливости, и только.

Ничего, я им создам уют –
живо он квартиру обменяет.
У них денег – куры не клюют,
а у нас на водку не хватает.

Pieśń białego oficera

W proch
Rozsypała się korona,
Nie ma Rosji, nie ma tronu,
Wszystkie prawa obalone
— Kto je skradł?
A my?
Wszystkich nas zmieszano z błotem,
Przepędzono jak hołotę,
Tylko krew jest z hańbą dotąd
Za pan brat.

I nikt
W tym połapać się nie może,
Co nas czeka, co nam grozi,
Z kim się bić, a z kim ułożyć,
Przed kim trzeba się ukorzyć,
Kto z nas wie?
Gdzie Bóg, gdzie cześć, gdzie wstyd?
Kto jest wrogiem a kto kumem,
Czemu nagle gmach ten runął?
Już na Rosję nawet splunąć
Żaden grzech.

Za próg
Wszystkich tych, co spokój cenią,
Rozdzieranych przez zwątpienie,
Bez znaczenia, że ktoś nie wie,
Gdzie jest spust.
Na znak
Zlecą się, by ostrzyć zęby,

Wilcze kły i szpon jastrzębi...
Będą miały kruki, sępy
Resztki z uczt.

Ej, wy!
Gdzież jest męstwo wasze dawne,
Gdzież jest oko wasze harde?
Żyć, powietrze innym kradnąc?
— Machinalnie nagan twarda
Chwyta dłoń.
To kres, wszystkiemu kres!
Świat nasz wszyscy diabli wzięli,
Nam — zostało tak niewiele,
Wybór: czy we wroga strzelić,
Czy też w skroń.

ПЕСНЯ БЕЛОГО ОФИЦЕРА

Дзинь!
Разлетелася корона,
Нет державы, нету трона,
Жизнь России и законы –
всё к чертям!

И мы,
Словно загнанные в норы,
Словно пойманные воры,
Только кровь одна с позором
пополам!

И нам
Ни черта не разобраться
С кем порвать и с кем остаться,
Кто за нас, кого бояться –
не понять!

Где дух? Где честь? Где стыд?
Где свои, а где чужие?
Как до этого дожили?
Неужели на Россию
нам плевать?

Позор
Всем, кому покой дороже,
Всем, кого сомнение гложет,
Может он или не может
убивать.

Сигнал!
И по волчьи, и по бычьи,
И как коршун на добычу,
Только воронов покличем
пировать.

Эй, вы!
Где былая ваша твердость?
Где былая ваша гордость?
Отдыхать – сегодня подлость,

Пистолет сжимает твердая
рука.

Конец! Всему конец!
Все разбилось, поламалось,
Нам осталась только малость –
Только выстрелить в висок
иль во брага.

Wykład o sytuacji międzynarodowej wygłoszony przez więźnia odsiadującego 15 dni aresztu za drobny wyczyn chuligański

Ponieważ więzień ten jako jedyny oglądał ostatnie wydanie dziennika telewizyjnego, wszyscy rzucili się ku niemu z pytaniami o to, co wydarzyło się na świecie. Opowiedział więc to, co pamiętał i jak pamiętał.

Ja mózgów wam nie piorę, gadam szczerze,
Ot, weźmy taki przykład paradoksu:
Jednemu fatum każe być papieżem,
Drugiemu — cierpieć za kratami boksu.

Tam w Rzymie blatni miejsca rozdrapali,
Na cud czekali — klęczał ktoś, ktoś leżał
Masz babo placek — w całej ich Italii
Nie znalazł nikt chętnego na papieża.

Gdyby nie to, że wtedy miałem pierwsze przesłuchanie
— Łyk dla kurażu i witaj, Watykanie.

Wnet wszyscy wierni rozdziawili japy
— Przerobić można Kurię w Watykanie —
A my? — Robota czysta, nowy papież
To człowiek nasz, to Polak, to Słowianin!

Na narach siedzę tu w Narofomińsku...
Czy wiedział kto, gdyś donos wysyłała,
Że szansę mam, by zostać Ojcem rzymskim?
— Ty byś wspaniale mamę odstawiała.

Gdyby nie to, że wtedy miałem pierwsze przesłuchanie
— Łyk dla kurażu i witaj, Watykanie.

Do władzy, do sezamów, na szczyt sławy
Los ślepy nas jak ryby pcha do sieci

— Straciliśmy okazję, tron Pahlavich.
Wypomną nam to nieraz nasze dzieci!

Szach kosztem ludu mnożył swój majątek?
Toż trzeba było cichcem go podmienić!
Skąd brać? — W Turkmenii u nas co dziesiąty
To ajatollah lepszy niż Chomeini.

Miast całe życie tłuc o mur swym łbem baranim,
Chcę z ręką na Koranie być Rezą w Teheranie.

Czy w Europie, czy na Antypodach
Ktoś kwęka, ktoś nogami już do przodu.
Cóż, fotel Goldy Meir przepadł — szkoda,
Co trzeci tam z naszego jest narodu.

Na wojnie Dajan jedno oko stracił,
Ja bym mu chętnie drugie nocą wybił.
I jeśli Iran — nie dla moich braci,
To mogę przyjąć urząd w Tel-Awiwie.

Nad Wołgą czy nad Kamą urodzeni
— Wśród nas ochotnik znajdzie się niejeden:
Na przykład Ruślan, współlokator z celi,
Po Mao mógłby przejąć całą schedę.

Nas też jest tutaj czterech — świetna banda!
Niestety wszyscy rudzi i dryblasy,
Lecz zauważyć skromnie mi wypada,
Że ma następcę pośród nas Onassis.

Rozglądać trzeba się po miliarderach!
— Ja chętnie właśnie jego rolę zagram:
Podejmę się Żaklinie łzy ocierać,
Jeżeli mnie wypuszczą z tego łagra!

ЛЕКЦИЯ О МЕЖДУНАРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ, ПРОЧИТАННАЯ НАКАЗАННЫМ НА 15 СУТОК ЗА МЕЛКОЕ ХУЛИГАНСТВО!

Так как этот персонаж был самым последним, кто посмотрел программу „Время", то все на него набросились с расспросами о том, что делается в мире. И он рассказал, что он помнил и как он помнил.

Я вам, ребята, на мозги не капаю,
Ну вот он, перегиб и парадокс,
Когой-то выбирают Римским Папою,
Когой-то запирают в тесный бокс.

Там все места блатные расхватали и
Пришибились, надеясь на авось,

Тем временем во всей честной Италии
На Папу кандидата не нашлось.

Жаль, на меня не вовремя накинули аркан,
Я б засосал стакан – и в Ватикан.

Церковники хлебальники разинули,
Замешкался маленько Ватикан,
Мы тут им Папу Римского подкинули
Из наших, из поляков, из славян.

Сижу на нарах я в Нарофоминске я,
Когда б ты знала, жизнь мою губя,
Что я бы мог бы выйти в Папы Римские,
А в мамы взять, естественно, тебя.

Жаль...

При власти, при деньгах ли, при короне ли,
Судьба людей швыряет, как котят.
Ну как мы место шаха проворонили, –
Нам этого потомки не простят.

Шах расписался в полном неумении,
Вот тут его возьми – и замени.
Где взять? У нас любой второй в Туркмении
Аятолла и даже Хомейни.

Всю жизнь свою в ворота бью рогами, как баран,
А мне бы взять Коран – и в Тегеран.

В Америке ли, в Азии, в Европе ли,
Тот нездоров, а этот вдруг умрет.
Вот место Голды Меир мы прохлопали.
А там на четверть бывший наш народ.

Моше Даян без глаза был и ранее,
Другой бы выбить, ночью подловив,
И если ни к чему сейчас в Иране я,
То я готов поехать в Тель-Авив.

Плывут у нас по Волге ли, по Каме ли
Таланты все – при шпаге, при плаще...
Руслан Халидов, мой сосед по камере –
Там Мао делать нечего вообще.

Возможности, хоть впору четвером нести,
Но каждый коренаст и голенаст,
Ведь воспитали мы, без ложной скромности,
Наследника Онассиса у нас.

Следите за больными и умершими,
Уйдет вдова Онассиса, Жакй,
Я буду мил и смел с миллиардершами,
Лишь дайте же мне волю, мужики!

* * *

Przyszło dziś do magazynu
Trzysta metrów krepdeszyny,
Magazynier to jest szelma, lotr i żul.
— Dwieście metrów opyliłem,
Sto rozdałem, sto przepiłem,
Całą resztę — w domu buch na stół.

Żona na to mówi: „Miły,
Skąd masz w sobie tyle siły,
Żeby tachać taki ciężar siedem wiorst?
Czemuś brał za jednym razem?
Podzielony — mniej by ważył!
...Żuczku mój, niekiepski to jest grosz.

Och, ach, och żuczku mój, ach, żuczku mój,
Ma wszystko koniec swój.
Nic pod słońcem nie trwa wiecznie,
Kiedyś cię spytają grzecznie,
Co ty o tym wiesz
— Więc się dobrze strzeż
I zawczasu nogi za pas bierz".

Sąsiad z bloku nie wytrzymał,
Tak odgrażać się zaczyna:
„Znajdę bat na ciebie, och, ach, och!
Smacznie pod pierzyną spałeś,
Gdy Warszawę żeśmy brali,
Kiedy na-na-nasty nadszedł rok".

„Mój ty żuczku, stul jadaczkę,
Ja — mam żonę pomywaczkę,
Z Moskwy do Berlina przeszła szlak!
Zadrzesz z mężem kombatantki?!"
...Gdy ktoś wam zagląda w garnki,
Bez wahania zaśpiewajcie jemu tak:

„Och, ach, och, żuczku mój, ach, żuczku mój,
Ma wszystko koniec swój.
Nic pod słońcem nie trwa wiecznie,
Kiedyś cię spytają grzecznie,
Czego, żuczku, chcesz,
— Więc się dobrze strzeż
I zawczasu nogi za pas bierz".

Przekłady *Wojciech Paszkowicz*

* * *

Получил завмагазином
Триста метров крепдешина.
Был он жуткий падло, жулик и прохвост.
Сто я метров раздарил
И сто метров разбазарил
А остальное все домой принес.

И жена сказала: „Милый,
Как же ты, с подсобной силой,
Такую, падло, тяжесть приволок?
Ну для чего принес все сразу?
Разделил бы на два раза,
Мой неутомимый мотылек.

Ой, ах, ах, мотылек, ох, мотылек,
Всему приходит срок.
Под луной ничто не вечно,
Спросят у тебя, конечно,
Чист или не чист?
Так что берегись
И пока не поздно – оглянись!"

Мой сосед по коридору
Часто затевает ссору:
„Я до вас, ох, я до вас, до всех, дойду!
Вы ж тогда на печке спали
Когда мы Варшаву брали
В над.. над.. над.. над-цатом году!"

„И вообще меня не троньте,
У меня жена на фронте, –
Я считаюсь фронтовичкин муж."
И если есть у вас квартира,
Если есть у вас задира,
То не грех напомниться ему.

Эх, ах, ах, мотылек...

Zero dwa

Czekam długo — tym więcej więc piszę
Piszę, wstaję — ta noc wiecznie trwa!
Wciąż z nadzieją, że „łączę" usłyszę
Wykręcam znów centralę — zero dwa.
Dzień dobry, panienko! Na imię ci Toma?
Co z tą międzymiastową? Czekam! Halo, zero dwa!
Długi sygnał? Niemożliwe, ja wiem, że jest w domu!
No, wreszcie się odezwał ktoś.
Dzień dobry, to znów ja.

Ta noc — dla mnie wiecznością jest całą
Na chwilę rozmowy czekam wiek.
Wydzielają twój głos jak na talon!

Nigdy nie wiem, połączą — czy nie?
Może teraz uda się — znów telefonuję
Doczekać się nie mogę, krzyczę: prędzej, zero dwa!
Inne linie? Czort z nimi, już jutro odlatuję!
No, wreszcie się odezwał ktoś,
Dzień dobry, to znów ja.

Dziś telefon jest dla mnie ikoną,
Spis numerów — Ewangelią się stał,
A panienka z centrali — Madonną,
Co znieść może dzielącą nas dal.
Błagam cię, Tomeczko, połącz mnie raz jeszcze!
Mój aniele, Madonno, która cud sprawić ma!
Z wszystkich pilnych połączeń to jest najpilniejsze!
No, wreszcie się odezwał ktoś,
Dzień dobry, to znów ja.

Co, z łączami jest dużo kłopotów?
Na tę linię zamówień jest moc?
Będę czekał, pal sześć! Jestem gotów
Zerem zacząć nie tylko tę noc!
Halo! Zero dwa! Ten sam numer proszę!
Dłużej czekać nie mogę, łącz mnie, zero dwa!
Dla mnie to...
No jasne!
Tak, pewnie, jestem w domu!
— Wzywam numer, proszę mówić —
Witaj, tak, to ja!

przekład *Malgorzata Bochenko*

НОЛЬ СЕМЬ

Для меня эта ночь вне закона.
Я пишу – по ночам больше тем.
Я хватаюсь за диск телефона
И набираю вечное ноль семь.
Девушка, здравствуйте! Как вас звать? Тома.
Семьдесят вторая. Жду, дыхание затая.
Быть не может! Повторите! Я уверен, дома!
А, вот уже ответили.
Ну, здравствуй, это я.
Эта ночь для меня вне закона.
Я не сплю, я кричу: поскорей!
Почему мне в кредит, по талону
Предлагают любимых людей?
Девушка! Слушайте! Семьдесят вторая!
Не могу дождаться, и часы мои стоят!
К дьяволу все линии, я завтра улетаю!
А, вот уже ответили.
Ну, здравствуй, это я.
Телефон для меня, как икона,
Телефонная книга – триптих.
Стала телефонистка Мадонной,
Расстояние на миг сократив.
Девушка! Милая! Я прошу, продлите!
Вы теперь, как ангел, не сходите ж с алтаря!
Самое главное впереди, поймите!
Вот уже ответили.
Ну, здравствуй, это я.
Что, опять повреждение на трассе,
Шторы летом с ячейкой шалят?
Все равно буду ждать, я согласен
Начинать каждый вечер с ноля.
Ноль семь, здравствуйте! Повторите снова!
Не могу дождаться. Жду, дыхание затая.
Да, меня! Конечно, я! Да, я! Конечно, дома!
Вызывают, отвечайте!
Здравствуй, это я.

Teksty oryginalne drukujemy według wersji przekazanych przez tłumaczy.

Włodzimierz Wysocki z Mariną Vlady

WOJCIECH PASZKOWICZ

NIE WYRZEKNIEMY SIĘ PIEŚNI

Naród, który nie już po poezji nie oczekuje — słucha wyłącznie piosenek

Michel Deguy
(przekład Edwarda Stachury)

Mamy jeszcze w pamięci tamte wieczory — było to kilkanaście lat temu — kiedy sami czy w małym gronie przyjaciół zaczynaliśmy pojmować ginące w szumie amatorskich nagrań słowa śpiewającego poety. Wtedy, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, nie zastanawialiśmy się, dlaczego te właśnie pieśni tak przykuwały naszą uwagę, budziły w nas tyle emocji, dlaczego ich język wydawał się nam tak bliski. Pieśń autorska w wykonaniu radzieckich bardów, bo o niej tu mowa, docierała do nas sporadycznie w postaci nagrań płytowych czy audycji radiowych, a częściej w formie wielokrotnie przekopiowanych, mało czytelnych prywatnych nagrań z autorskich koncertów. Najwcześniej poznaliśmy nazwiska Okudżawy, Wysockiego, Galicza, Kukina i Klaczkina, chyba nieco później Kima, Wizbora, Matwiejewej, Anczarowa, Gorodnickiego, Soljanowa i innych. Niektórzy do dziś pozostali dla nas bezimienni.

Twórczość bardów przeżyła gwałtowny rozkwit niemal równocześnie ze zmianami, które miały miejsce w połowie lat pięćdziesiątych. Zmianom politycznym towarzyszyła liberalizacja w sferze kultury. Szybko rozwijała się turystyka masowa, a z nią nastąpił renesans gitary. Objawił się Okudżawa i szybko zauważony znalazł wielu naśladowców — wśród nich byli i tacy, z Wysockim i Galiczem na czele, którzy od razu poszli własną drogą, znaleźli indywidualny styl i formę wypowiedzi.

Owoc działalności kilku wymienionych z nazwiska bardów to — nie licząc prozy, scenariuszy, reportaży — kilka tysięcy pieśni. Ta śpiewana poezja nie ma, w przeciwieństwie do niektórych innych nurtów, charakteru elitarnego. Mimo że do oficjalnego przyznania jej właściwej rangi jest jeszcze daleko, wartości literackie tego gatunku w przypadku najwybitniejszych autorów są bezsporne. Czy jednak one są tu najważniejsze? Z pewnością nie są bez znaczenia, lecz równie istotne jest to, co autor ma do powiedzenia, wszystko jedno czy mówi to w wierszach, czy — jak to bywało niekiedy — między wierszami. Szczególne cechy pieśni autorskiej — niezależność prezentowanych poglądów, bliski kontakt z odbiorcą i brak ogniw pośrednich mogących eliminować niepożądane treści czy próbować wywierania jakichś nacisków, lapidarność wypowiedzi, możliwość natychmiastowej reakcji na wydarzenia — przyczyniły się do tworzenia trwałych wartości i docierania do masowego odbiorcy z wcale nie masową twórczością.

Potwierdzenie łatwo znajdziemy w samej twórczości bardów. Ani Wysocki, ani żaden inny bard nie miał monopolu na prezentowanie postawy niezależnej — Gorodnicki wołając „Mówią mi: milcz! A ja mówię: nie będę!" jest tylko jednym z wielu. Współczesny bard to nie trubadur czy dworski błazen uwieszony u pańskiej klamki i przeliczający peany na dukaty. Nie daje się zepchnąć na manowce, ku poezji zunifikowanej i bezbarwnej — jego bohaterem jest żywy człowiek, opisane są takie jego nastroje, problemy, działania, których znaczenie literatura i mass media pomniejszają lub ignorują. Przez niektóre stwierdzenia przebija pesymizm czy zniechęcenie:

Chodzą tłumy ludzi do ludzi niepodobnych, ślepych.
Zaglądałem w czarne twarze przechodniów — ani swoich, ani obcych.
(Wysocki)

W naszym mieście koło wychodka w pętlę rzucił się człowiek.
Brwi czarne, usta czarne, ręce białe jak śnieg.
U obcych serca jakby wypalone — porajcowali i rozeszli się.
Przecież na życie teraz ceny obniżono, a podwyższono na wszystko inne.
(Soljanow)

Ciągle próbowałem uciec przed Północą, przed niepogodą.
Radio darło się w kącie (...)
A szary krematoryjny dym wzbijał się z fabrycznych kominów.
I nieba nie było wcale. Ni tam, ni tu. Nigdzie.
W oknach migały (...) światła, wszyscy kryli się po bramach.
Jakiś dziwny przechodzień kroczył po wodzie.
Nie ma miłości i wiary nie ma — są tylko pozory nadziei.
(Jegorow)

Inne demaskują najgłębsze źródła zła:

Nie trzeba się, ludzie bać! Nie bójcie się żebraczego losu,
Nie bójcie się więzienia, nie bójcie się moru i głodu,
A bójcie się tylko tego, kto powie: „Ja wiem, jak trzeba!"
(Galicz)

wyrażają przeciw niemu bunt:

Ja nigdy tego nie polubię!
(Wysocki)

Walka dobrego ze złem przedstawiana jest często w tradycyjnych kategoriach moralności chrześcijańskiej:

Wszystko przypomni nam się na Sądzie Ostatecznym
(Wizbor)

Człowiek ma duszę — wierzący mają rację (...)
Wojna idei niczego nie wyjaśni i zwycięży ona jedna — wielka dusza (...)
Proszę, oto moja dusza — wam ją daruję.
(Kukin)

Poeta oddający ludziom własną duszę — taki element mógłby się znaleźć w programie prawie każdego z bardów.

Warto zwrócić uwagę na powiązania z kulturą, z literaturą rodzimą i światową. Zapewne nie bez znaczenia jest tu fakt, że gatunek reprezentowany przez bardów jest głęboko zakorzeniony w tradycji

europejskiej — wystarczy przypomnieć jakże bliskiego im, choć odległego w czasie, Villona. Co prawda są pewne oznaki, że pieśń autorska o podobnym charakterze zanika w krajach najwyżej rozwiniętych — prawdopodobnie dlatego, że talenty ulegają tam komercjalizacji, która wymusza wzbogacenie formy. Płyty Wysockiego, Galicza wydane przez większe firmy „ubarwiono" instrumentacją, przez co odbiór przekazu poetyckiego staje się trudniejszy. Pieśń autorska nie lubi też bogatej interpretacji — dowodem utwory Okudżawy czy Dolskiego w nagraniach Biczewskiej.

Z jednej strony goszczą w pieśniach Puszkin, Dostojewski, Jesienin, Majakowski, Grin, Mandelsztam, Pasternak, z drugiej — Petrarka, Szekspir, Kipling, Rimbaud, Byron... Pojawiają się bohaterowie znanych książek, dramatów, filmów. Powstają śpiewane przekłady poezji zagranicznej (Kipling, Brassens, Osiecka), jest nawet parę utworów, gdzie korzenie melodii, rytmu tkwią głęboko w jazzie czy country. Można by jeszcze wymieniać motywy historyczne, podróżnicze. Tematyka pieśni autorskiej nie ogranicza się do jednej ulicy, miasta, kraju. Bardowie mają szerokie spojrzenie na świat — i świat już dawno ich dostrzegł: Okudżawa, Wysocki i Galicz znani są za granicą z przekładów i płyt tam wydanych.

Charakterystyczne jest, że pieśń bardów nieraz wyrzeka się metafory, symbolicznego skrótu. Jest w niej i niezawoalowana krytyka stosunków ekonomiczno-społecznych, jak np. w przełożonej przez Fedeckiego piosence Wysockiego *Na zakupy*, której bohater po długiej wyprawie dowiaduje się, że owszem, może kupić wszystko co chce, ale... za walutę, jak w balladach Dułowa i Genkina parodiujących spotykany często styl wypowiedzi prasowych czy telewizyjnych:

Bardzo trudna jest ta nasza epoka — nie ma mąki ani gazu.
I na głowę u nas bardzo jest źle, tak w żelazie jak i w mięsie.
(Genkin)
Niech wyją burżuazyjne jędze, niech żują mizerne ananasy —
Jednak w produkcji żurawiny Ameryka nas nie dogoni.
(Dułow)

Ktoś mógłby się obruszyć, argumentując, że stwierdzenia o charakterze jawnie krytycznym czy demaskatorskim, dające wyraz rezygnacji nie są wcale tak liczne, że są wyrwane z kontekstu, że są wypowiadane przez takich a nie innych bohaterów, że nie muszą być wykładnikiem przekonań autorów, że można wybrać cytaty dowodzące czegoś przeciwnego... Cóż, każdy ma prawo przedstawić własną interpretację. Nie zapominajmy jednak, że to właśnie bezkompromisowość, śmiałość wypowiedzi przyniosły bardom wielką popularność, o jaką zresztą niejeden licencjonowany poeta jest zazdrosny (spotkać można i takich, co słowo „bard" wymawiają zgrzytając zębami).

Nasuwa się pytanie, czy można twórczość bardów rozpatrywać jako całość? Czy poza formą wypowiedzi łączy ich coś więcej? Co można powiedzieć o ich stosunku do twórczości własnej i kolegów?

Więzy przyjaźni wśród nich nie były i nie są rzadkością. Świadczyć o tym może na przykład treść wspomnień Julija Kima o zmarłym w 1984 roku Juriju Wizborze zamieszczonych w „Junosti". Licznych pośrednich dowodów dostarcza twórczość bardów — wzajemne wykonywanie swoich utworów, pożyczanie motywów muzycznych, prowadzenie poetyckich dialogów, w których pieśń jest odpowiedzią na pieśń. Jeden z tych dialogów rozpoczyna Kukin utworem *Za mgłą:*

Posłuchaj, to dziwne, bardzo dziwne,
Lecz taki już jestem skończony dziwak
— Uganiam się za mgłą, za mgłą
I z samym sobą nie mogę sobie poradzić.

Odpowiada Klaczkin:

Posłuchaj, to dziwne, bardzo dziwne,
Lecz zrozumieć cię, wybacz, nie mogę (...)
Każdy jest na swój sposób dziwakiem.
Od tego, co niepojęte, uciekamy
Ku temu, czego nie potrafimy zrozumieć.

Odsłania się tu jeden z istotniejszych motywów omawianej twórczości: bardowie poszukują celu — celu istnienia, celu tworzenia — i drogi, która doń prowadzi. Motyw ten ukazany jest często jako problem wyboru kierunku wędrówki. Wybór ten bywa różny, zależnie od sytuacji, jednak jest ważna zasada — nigdy wstecz:

W tym cały sens, żeby iść do przodu
(Klaczkin)

Oto co jest potrzebne mężczyźnie: plecak i czekan.
I nie ma powodu, który by nie pozwolił przystąpić do gry.
Jest w niej jedyna zasada — ruch do przodu.
A kto jej nie zna, wątpliwe, czy nas zrozumie.
(Wizbor)

Czasem bohater — w tym wypadku pasażer taksówki — waha się:

Na prawo skręcić — nie wolno,
Na lewo — same zmartwienia
— Jedź więc na razie prosto.
(Wizbor)

Kukin parodiując Wizbora pisze:

Na prawo — w żadnym wypadku nie wolno,
Na lewo — oberwiesz po grzbiecie,
A prosto — same zmartwienia.

Pozostaje tutaj tylko bieg wsteczny — jest to chyba drwina z chwiejności bohatera utworu Wizbora. Inny wybór (nie zawsze) proponują Okudżawa w *Piosence o metrze*

Stójcie z prawej, przechodźcie z lewej

i Wysocki w *Piosence o prawoskrzydłowym:* bohater w czasie gry wyśmiewa środkowego napastnika grającego ciągle prawą stroną i konkluduje, że

Sprawiedliwości nie ma ani na świecie, ani na boisku
— Dlatego gram zawsze tylko z lewej.

Jednym z celów barda jest znalezienie drogi do odbiorcy, nawiązanie bliższego z nim kontaktu. Jednak nie do każdego można dotrzeć — wyraził to dobitnie Anczarow:

Śpiewałem kiedyś z wysokiej estrady,
Staralem się grać swoją rolę,
A z pierwszego rzędu zamyślony typek
Przyglądał mi się kwadratowym okiem.
(...)

Jakież pieśni śpiewać na estradzie (...)
Żeby spodobały się i kwadratowemu typkowi
I tamtej dziewczynie w ostatnim rzędzie.
(...) Teraz on chce żeby iść z duchem czasu,
Ma być współcześnie i à la mode,
Ma być z podtekstem i nie bez aluzji
I elegancko bez lacin i ksyw.
(...)
Śpiewa się pod łososia i pod jesiotra,
Pieśnią się zwie każdy chłam, byle rym,
Śpiewa się pod sardelę i pod śledzia
— Rozdziawiona japa wszystko przełknie.

Przypadkowa publiczność, duża sala, „wysoka" estrada — wszystko to utrudnia, jeżeli nie uniemożliwia, kontakt z odbiorcą. Bard woli występować w małym gronie, być nie naprzeciw słuchaczy, w świetle reflektorów, a pośród nich, obserwować ich reakcję z bliska.

Oto stoję na estradzie,
A ludzie w sali płaczą, płaczą...
(Okudżawa)

Bardowie są świadomi swojego szczególnego oddziaływania na słuchaczy. Nic też dziwnego, że w świadomości społecznej istnieją jako odrębna, wyróżniająca się grupa. Leonid Nachamkin przedstawił ją i jej program w utworze, który powstał zapewne w latach siedemdziesiątych, kiedy można było już z pewnego dystansu ocenić dokonania bardów:

Wszystko w życiu się kończy,
Jednak zebraliśmy się (...)
Żeby powspominać samych siebie (...)
Nie wyrzekniemy się pieśni,
Dopóki na wysokiej fali
Płynie nasz Sasza Gorodnicki (...),
Dopóki Wysocki po lasach
Wiedzie polowanie na wilki,
Dopóki Bulat werbuje nas do piechoty,
A Wizbor porywa ku oblokom,
My nie zdradzimy naszego celu
I nie schowamy się w krzaki
— Przecież było nie było jesteśmy minstrelami
Siedemdziesiątego równoleżnika!

Chociaż Wysocki, Galicz i Wizbor od paru lat nie żyją, chociaż Okudżawa woli pisać powieści historyczne, nagrań ich można posłuchać w każdym radzieckim mieście, w każdej wiosce, w każdym domu. Ileż osób — także w Polsce — zna liczne utwory na pamięć. Bardowie potrafili dać słuchaczowi to, czego oczekuje on od poezji.

Wojciech Paszkowicz

TADEUSZ KŁAK

Na pograniczach snu i jawy

O prozie Józefa Czechowicza*

Autor *nuty człowieczej* utrwalił się w pamięci czytających przede wszystkim jako poeta i to jeden z najprawdziwszych, najczystszych liryków. Przypomniany został po latach także jego dorobek dramaturgiczny, ogłoszono szkice literackie oraz obszerny tom listów. Proza znalazła się natomiast jakby w cieniu innych, uprawianych przez Czechowicza dyscyplin. Powiedzmy wprost, iż uległa ona całkowitemu niemal zapomnieniu[1]. Nieco więcej szczęścia miała tylko młodzieńcza *Opowieść o papierowej koronie*, o której wspomniano ze względu na jej związek z biografią poety oraz z historią czasopisma „Reflektor".

O sytuacji Czechowicza jako prozaika najwymowniej świadczy anonimowa nota, poprzedzająca zbiór nowel i opowiadań pt. *Z dwudziestolecia*, w której napisano: *ciekawostką jest opowiadanie Józefa Czechowicza „Jama" drukowane w 1939 roku. Obok noweli „Po latach" z roku 1937 był to jedyny* (podkr. T. K.) *wypad znakomitego poety w kierunku prozy nowelistycznej*[2].

A przecież słowa te dalekie były od prawdy, gdyż pisarz ogłosił za życia kilkadziesiąt tekstów prozatorskich. Co więcej — Czechowicz przywiązywał do swych dokonań w tym zakresie sporą wagę, o czym świadczy fakt, iż zamierzał on ogłosić książkowo zbiór swoich opowiadań i nadać mu tytuł *Koń rydzy*, będący również tytułem jednego z utworów. Czechowicz już u początków swojej drogi twórczej wiązał z prozą wielkie nadzieje, a czytając jego młodzieńcze utwory oraz informacje o nich zawarte w listach poety odnosimy wrażenie, iż w tym czasie zainteresowanie prozą istotnie przeważało oraz że utwory prozatorskie z lat 1922-1923 górowały niewątpliwie wartością artystyczną nad poezją Czechowicza[3]. Górowały literacką wartością tekstu, siłą i rozmachem koncepcji. Zresztą pierwsza informacja, dotycząca prób pisarskich Czechowicza odnosi się właśnie do prozy.

---

* Jest to skrócona wersja wstępu do tomu prozy Czechowicza, pt. *Koń rydzy*, który ukaże się nakładem Wydawnictwa Lubelskiego.

[1] Opowiadania Czechowicza publikowane były na łamach „Akcentu", w numerze 4 z 1982 r.: *Koła Archimedesa. Spektanci albo Matka. Wagon nr 16 773. Bajka dla pani St. H., Bajka dla pani M. W., Pierścionek z majoliki, bajka dla pani I. Sł.* oraz w numerze 2 z 1983 r. (m in. opowiadania wojenne): *Koń Rydzy, Kwiatek, Rodzina, W maju, W tawernie*. Poza tym „Akcent" (nr 3 z 1982) zamieścił blok odnalezionych listów (32 pozycje) Czechowicza do ks. Ludwika Zalewskiego, w oprac. J. Smolarza.

[2] *Z teki dwudziestolecia. Opowiadania*. Warszawa 1959, s. 5. Dodajmy, iż nawet ludzie bliscy Czechowiczowi, tacy jak Wacław Gralewski, nie mieli zbyt dobrej orientacji w jego prozatorskim dorobku i zbytnio go nie cenili. Gralewski tak pisał o stosunku Czechowicza do swej prozy: *Kochał ją swym pierwszym gorącym uczuciem, ale nie związał się z nią. Nie zawarł związku małżeńskiego i nie miał dzieci legalnych. Bo te utwory prozatorskie, które popełnił, raczej na miano bękartów zasługują* (Stalowa tęcza. Warszawa 1968, s. 200). Opinia to wysoce niesprawiedliwa i nie oparta na znajomości dorobku Czechowicza w zakresie prozy.

[3] Takie też były oceny twórczości Czechowicza przez członków grupy Reflektor. Zob. K. Bielski: *Most nad czasem*. Lublin 1963, s. 137 oraz W. Gralewski, l. c., s. 40-41 i 132.

Najwcześniejszy okres prozatorskiej twórczości poety obejmuje kilka zachowanych opowiadań, powiązanych w jeden cykl, parę fragmentów, a przede wszystkim dwa główne, większe utwory: wspomnianą już *Opowieść o papierowej koronie* oraz *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku*. Mają one zresztą wiele wewnętrznych pokrewieństw i to między innymi sprawiło, iż autor w pewnym momencie uznał pierwszy z tych tekstów za jeden z rozdziałów *Opowieści o Hiramie Czarnoksiężniku*. *Opowieść* Czechowicz napisał i opublikował, natomiast z *Hirama* zachowało się zaledwie kilka fragmentów, ale w listach do przyjaciół autor dosyć dokładnie i obszernie przedstawił koncepcję swego — jak to określił — nadludzkiego poematu. W liście do Wacława Gralewskiego pisał:

W ciągu całych miesięcy przepracowuję ten temat w umyśle na arcydzieło. Sceny pojedyncze rodziły się w Wilnie, gdym chodził nocą wśród elektrycznych reklam tanchud, kin i teatrzyków. Inne w lasach wołyńskich, jeszcze inne, gdy pociąg z Litwy gnał w noc gwiaździstą ku południowym kresom Rzeczypospolitej. Pomysł monumentalny, obecnie nad moje siły. Gorączkowo kreślę całe sceny i drę, drę w szewskiej pasji. Na miły Bóg, dajcie mi ludzie do tych gigantycznych malowideł formę taką, jakiej mi potrzeba!

„Moreau" ze „Skamandra" to parodia tego stylu, o którym marzę, jego sceny to li-ryki, a ja chcę dramatu. Tam w pomyśle moim jest kilku nadludzkich ludzi i każdy jest czerwoną tragedią. Los i fakty spiętrzają się, ich rękoma wznoszone ponad cały świat i ponad nich, aż runie wreszcie wieża babelska. Tu będzie cała synteza poezji między szczytem i otchłanią.

Kto zostanie po pogromie, nie półbogiem będzie, lecz półczłowiekiem — duszą kostniejącą za życia[4].

Wydaje się, iż praca twórcza w tej fazie ograniczała się raczej do przeżywania i układania wszystkich spraw w wyobraźni. Czynności pisarskie odkładał Czechowicz na później, stając bezradny wobec ogromu zamierzeń. Nad młodzieńczą prozą pisarza ciążyły ujemnie tradycje romantyczne i modernistyczne. Wszystkie jego wczesne utwory z *Opowieścią o papierowej koronie* włącznie były w istocie utworami poetyckimi, sam Czechowicz zresztą określił jeden z nich jako poemat. Opierały się one na równoległych, kosmicznych niemal wizjach i na sposób romantyczny nieograniczonej wyobraźni. Cudowność, niezwykłość i przepych obrazów przywodzą na myśl twórczość Słowackiego. Kiedy Czechowicz posyłał Gralewskiemu jeden ze swoich utworów, wskazywał bezpośrednio na świadomą zależność od autora *Kordiana* i dodawał:

Aby odczuć piękno tej drobnostki, nie należy jej czytać takim głosem jak zwykle, ale nastawić głos jak do „Anhellego", na melodię monotonną i modlitewną (L., 38).

Ta „instrukcja" czytania wiele mówi o poetyce ówczesnej prozy Czechowicza. Wzniosłości spraw i rozległości czasowo-przestrzennej zdarzeń odpowiadała szeroka, patetyczna fraza oraz bogactwo i wyrafinowanie obrazowania. Wiele zawdzięczał młody wówczas pisarz poetyckiej prozie Klabunda oraz Jarosława Iwaszkiewicza z jej bizantyjskim i orientalnym piętnem. Jest wiele analogii tematycznych, problemowych i artystycznych między *Ucieczką do Bagdadu*, *Zenobią*, Palmurą i *Wieczorem u Abdona*, a *Opowieścią o papierowej koronie*. Uwidacznia się to i w stylu prozy, w jej składni, a także w kompozycyjnych chwytach, polegających — jak np. w utworze *Teraz, gdyś odeszła...* — na wyodrębnianiu fragmentów, będących w poezji odpowiednikiem jednostek stroficznych.

Przygody związane z powstawaniem *Opowieści* i *Hirama* świadczyły, iż autor ich albo nie dorastał jeszcze do artystycznego ukonkretnienia swoich wizji, albo też brak mu było do tego odpowiednich narzędzi. Czechowicz jako prozaik dość wcześnie uświadomił sobie, że oparcie się na modernistycznej tradycji i jej przedłużeniach zamyka drogę ku przyszłości. W jego poezji nastąpiło to w dwa lata później. O sytuacji i rozterkach młodego pisarza świadczył list, pisany pod koniec 1923 roku do Konrada Bielskiego:

W wierszu nie jestem nigdy swobodny, w prozie rzadko kiedy czuję się naprawdę dobrze, może dlatego, że prześladują mnie tradycje dobrej prozy Żeromskiego, Berenta i Iwaszkiewicza. A tymczasem mnie się marzy mariaż wszelkiej opowieści z kinem. Nowa proza winna mieć w sobie zapaszek prostoty i lakonizmu scenariusza filmowego. Nawet wprowadzenie pewnych ujęć czysto filmowo. Nie ma dziś człowieka na świecie, który by nie znał kina i dlatego właśnie ten ogromnie ważny czynnik życia, wżyty w literaturę, nikogo by chyba nie zadziwił (L., 45).

Wczesna proza Czechowicza wyraźnie odbiegała od zaprojektowanej powyżej drogi. Daleko jej było do prostoty i zwięzłości. Widoczna była natomiast zasada polegająca na dramaturgicznym kształtowaniu utworu. Opowieści o papierowej koronie i o Hiramie zmierzały bowiem wyraźnie w stronę dramatu, co uwidoczniło się nawet w czysto formalnych rozwiązaniach (sceny, antrakty, przewaga dialogowych struktur narracyjnych), natomiast w technice scenariuszowej również dialog stanowi element podstawowy i służy budowie widowiska dramatycznego.

Niezwykle interesującą sprawą było łączenie przez Czechowicza jego przyszłej prozy z inspiracjami filmowymi. Trzeba bowiem wyraźnie podkreślić, iż w owym czasie w naszej literaturze nie mówiło się właściwie jeszcze o takich możliwościach. Czechowicz był niewątpliwie jednym z pierwszych, którzy pragnęli wzbogacić i unowocześnić prozę dzięki zdobyczom formalnym kina. Za kilka lat ukaże się *Psychoanalityk w podróży* Jana Brzękowskiego, w którym nawiązywał on do techniki scenariusza filmowego, oraz *Bankructwo profesora Muellera* tego pisarza z podtytułem „powieść sensacyjno-filmowa", gdzie na strukturę prozy wpływa technika dzieła filmowego[5].

Przejście Czechowicza ku prozie lakonicznej i uproszczonej odbywało się jednak po linii bardzo zawikłanej. W ważnym liście do Konrada Bielskiego, pisanym w połowie 1925 roku, w którym autor dawał wyraz swojej sytuacji jako poety, odżegnując się zarówno od nurtów nawiązujących do tradycji modernistycznej, jak i od doświadczeń futuryzmu oraz Nowej Sztuki, określił także swoje zamiary w odniesieniu do twórczości prozatorskiej. Pisał tam:

W prozie znalazłem już słupek, dokoła którego można się owinąć: to Borys Pilniak. Śliczny i niezrównany. Ornamentyka Erenburga niczym jest w porównaniu z tymi opowieściami. Wobec tego, że zachwyt mój jest niekłamany, przewiduję większą ilość stronic mojej prozy à la Pilniak (L., 61).

Pilniak należał do literackiego ugrupowania Braci Serapionowych i nawiązywał — podobnie jak i inni pisarze z tego kręgu — do tradycji E. T. A. Hoffmana i Gogola, bezpośrednimi zaś ich mistrzami byli symboliści — Andrzej Biały oraz A. M. Riemizow.

Wydaje się, iż Czechowiczowi bliska była niewątpliwie ornamentacyjność prozy Pilniaka i nasycenie jej elementami lirycznymi, przy czym dodać trzeba, iż prozatorska twórczość autora *Sobowtórów* miała swój drugi biegun w skłonności do narracji „urywanej", do publicystyki i posługiwania się cytatami z gazet, a nawet do naukowej dokumentacji wybranego problemu.

[4] J. Czechowicz: *Listy*. Oprac. T. Kłak, Lublin 1977, s. 30-31. W dalszej części tekstu lokalizacja cytatów z tej publikacji podawana jest bezpośrednio po cytacie ze skrótem tytułu i wskazaniem odpowiedniej strony.

[5] Zob. T. Kłak: *Filmowa powieść Jana Brzękowskiego (o „Bankructwie profesora Muellera")*, w: *Katastrofizm i awangarda*. Pod red. T. Bujnickiego i T. Kłaka, Katowice 1979, s. 89-102.

Muzyczność, wielopłaszczyznowość i hiperbolizacja prozy, którą Pilniak znajdował u Bielego, Czechowicz mógł obserwować nie tylko u radzieckiego autora, lecz także w twórczości polskich pisarzy modernistycznych — Żeromskiego, Berenta i Micińskiego, a także u Jarosława Iwaszkiewicza — sukcesora i kontynuatora tradycji prozy młodopolskiej, przynajmniej we wczesnym okresie jego twórczości. A więc można tu mówić o równoległości procesu rozwojowego, a nawet o wspólnych źródłach prozy symbolistycznej i impresjonistycznej.

We wspomnianym liście Czechowicz zapowiadał: *Nabieram sił i rozmachu do prozy, którą chcę „Reflektor" zadziwić* (L., 62). Z późniejszych wzmianek epistolarnych Czechowicza wynika, iż rzeczywiście starał się on iść w zapowiadanym wcześniej kierunku. Już pod koniec 1925 roku pracował nad powieścią filmową, ale bez widoczniejszych wyników. *Ani czasu, ani ochoty, ani nowych myśli. Tak mi się wydaje, jakbym wypisał cały mój dorobek mózgowy z Lublina, a dalej choć lbem tłucz* (L., 66).

Zamiar napisania powieści filmowej został zapewne zaniechany, a łączyło się to z „wybuchem" poezji Czechowicza, zapoczątkowanym wierszami drukowanymi w ostatnim numerze „Reflektora", z maja 1925 r., a mającym przedłużenie w utworach z tomu *Kamień*, wydanego w dwa lata później. Źródła prozy Czechowicza zdawały się wysychać, gdyż — jeśli nie liczyć prac sprawozdawczych i dziennikarskich — Czechowicz między 1925 a 1932 rokiem ogłosił tylko jedno opowiadanie i to pod pseudonimem[6]. Zresztą właśnie to opowiadanie świadczyło, iż jego autor istotnie zmierzał w kierunku uproszczenia formy i ograniczenia elementu emocjonalnego.

Projektów dotyczących prozy „filmowej" Czechowicz jednak całkiem nie zarzucił. W innej wersji powróciły one po kilku latach, czego świadectwem były informacje zawarte w liście do Kazimierza Miernowskiego:

Pomyślałem sobie podczas ostatniej podróży plan opowieści prozą. Opowieści tym razem z akcją, nie zaś short story jak dotychczas.

Będzie to historia oparta na psychoanalizie, jeśli chodzi o treść, i na kinie, jeśli chodzi o formę (styl). Sprawa ponura, bo na tle homoseksualizmu. Rzecz się dzieje w Wilnie i okolicy jego. Zresztą będzie to tylko próba nowej roboty, przygotowanie do pracy nad epopeją. A nawet jeszcze gorzej, doświadczenie stylowo-konstrukcyjne (L., 84).

Również o tym utworze nic nie wiemy. Zamiar nie musiał się zresztą przeobrazić w dokonania, a poza tym nie można wykluczyć, iż autor tu po prostu mistyfikował, a mistyfikacją jako chwytem nieraz się posługiwał. W przywołanej wypowiedzi niezwykle ciekawa jest natomiast wzmianka o przygotowywaniu się do napisania epopei. Wolno sądzić, iż informacja ta dotyczyła już *Berla*, powieści, nad którą pracował Czechowicz intensywnie na początku lat trzydziestych.

Zadziwiający może wydać się upór, z jakim pisarz powracał do prozy, niejako wbrew naturze swojego talentu. O ile zrozumiałe były podejmowane próby prozy poetyckiej, opartej na przeżyciach wewnętrznych i nacechowanej emocjonalnie, o tyle zamiar napisania epopei wydaje się pozostawać w sprzeczności z artystycznymi dyspozycjami Czechowicza. Niemniej mamy wiele świadectw mówiących, iż zagadnienia epiki i jej perspektyw były mu w tym czasie bardzo bliskie.

W szkicu z 1932 r., zatytułowanym *Oblicze nowej sztuki*, Czechowicz wyraził przekonanie, iż skala współczesnych zdarzeń i przeobrażeń społecznych jest taka, że tylko epika może dać im odpowiedni kształt artystyczny i to epika we właściwym znaczeniu tego słowa. Pisał tam:

Dążenie do wielkości, syntezy, monumentalności zamienia się w nowej sztuce w istny szał. Synteza to epika. Życie nasze opętane szybkością, aktywnością rozsadzającą ulice Paryża, Londynu nie może mieć innego wyrazu jak epiczny. Oto dlaczego w sztuce nowoczesnej dominują das neue saglichkeit, reportaż, faktowizm.

Sztuka nie analizuje, lecz konstruuje. Idzie wielkim marszem przy huku walących się ustrojów, buduje nowe kształty, buduje człowieka z daleka od lirycznych żywiołowych chaosów[7].

Nie wiadomo, czy *Berlo* miało być ową „epopeją", o której wspominał Czechowicz w liście z 1929 r. Z wypowiedzi i materiałów jakie zostawił w tej sprawie, można sądzić, iż zamierzał w tym utworze dać opus magnum prozatorskiej części swojego dorobku.

Tytuł powieści — *Berlo* — pojawił się po raz pierwszy w liście Czechowicza do Józefa Nikodema Kłosowskiego z marca 1931 r. Do tego jednak utworu odnosi się informacja z wcześniejszego o miesiąc listu do tegoż adresata, gdzie Czechowicz pisał:

Ostatnio bardzo zajęty jestem moją prozą. Piszę akurat o rzeczach z 1863 r. na terenie Lubelszczyzny. Myślę, że pierwszy tom do Wielkiejnocy wykończę (L., 146).

Słowa te zdają się świadczyć, iż miała to być powieść historyczna, może nawet „klechda" o powstaniu styczniowym? O tym, że sprawy związane z tymi wydarzeniami nie opuszczały pamięci i wyobraźni Czechowicza, świadczą zarówno teksty poetyckie (np. wiersz *pilsudski*), jak i zapiski dotyczące historii rodziny ze strony matki, gdzie wspominał, iż jeden z jej członków był bardzo czynny w powstaniu styczniowym. Pamiętajmy, iż w pobliżu rodzinnej wsi matki pisarza — Młynek — znajduje się Żyrzyn, miejsce jednej z głośniejszych i zwycięskich bitew 1863 roku. I właśnie osią akcji miała być owa bitwa pod Żyrzynem, tak jak stanie się później przedmiotem opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Heydenreich*.

Określenie „klechda", powtórzone tu za Żeromskim, ma w odniesieniu do *Berla* swoje uzasadnienie, wolno bowiem przypuszczać, iż tradycje i opowieści rodzinne stanowiły jedno ze źródeł fabularnej strony powieści. Zdaje się na to wskazywać poetycki tekst, zatytułowany *notatka z opowiadań mamy*, pochodzący jeszcze z 1925 r. Jest to właściwie tak znamienne dla późniejszej prozy Czechowicza „streszczenie", dające jedynie schematyczne, a więc najprostsze ujęcie zdarzeń.

Tekst ten, mimo wierszowego zapisu, ma wyraźny kształt epicki, z wyeksponowaniem roli zdarzeń, czasu i przestrzeni. Treścią „notatki z opowiadań" jest historia miłości wiejskiej dziewczyny, występującej w roli przodownicy podczas obrzędu dożynkowego przed pałacem, do księcia. Uczucie to zrodziło się w czasie obrzędowego tańca z gospodarzem dożynek i pałacu. *Notatka* zamyka się sceną pogrzebu księcia i wołaniem bohaterki: „matko ziemio oddaj go".

Nie można twierdzić, iż podobny wątek znalazł się w *Berle*, choć nie można tego wykluczyć, bowiem podobne pomysły fabularne spotykamy również w *Opowieści o papierowej koronie*, gdzie Marysia, góralska dziewczyna, także zakochuje się w Henryku — królu i nie rezygnuje z tej miłości mimo poślubienia góralskiego chłopca.

Inne nieco światło rzuca na powieść Czechowicza i jej koncepcję Wacław Gralewski, który w *Stalowej tęczy* pisał:

W jednym z pomysłów powieści „Berlo", którą chciał napisać, tłem akcji miała być dziedzina snu i niesnu, zakres, w którym życie zazębiałoby się z żywymi elementami wyobraźni, a te znów stanowiłyby most, po którym poeci przechodziliby na drugi brzeg i snuli swą balladę z tamtej strony. Bieg zdarzeń w wątku powieściowym byłby ten sam po jednej i po drugiej stronie, a mimo to różny. Obraz i jego wizja, zbieżność i przeciwstawność. Pragnienie i zapowiedź spełnienia, ale pojętego jako obiektywny[8].

[6] Chodzi o opowiadanie pt. *Dawne dni*, drukowane w „Nowym Życiu" 1925, nr 4 pod pseudonimem Józef Leśniewicz.

[7] Cyt. wg J. Czechowicza: *Wyobraźnia stwarzająca*. Oprac. T. Kłak, Lublin 1972, s. 24.

[8] W. Gralewski, l. c., s. 95.

Więcej o zamyśle powieści mówi zapis Czechowicza z 1930 r., zawarty w jednym z zachowanych brulionów pisarskich. Według tego zapisu powieść miała stanowić trylogię o następujących tytułach i czasowej lokalizacji wydarzeń:

I — 1863 r.
Droga zwyciężonych
II — 1926 r.
Polów ognia
III — 1950 r. (około)
Zaglada cesarzy
Prolog — *Zaduszki*
Epilog — *Wizja*

Berlo oparte więc było na bardzo rozległej koncepcji i obejmowało właściwie trzy gatunki powieści — historyczną, współczesną i przyszłościową. Potwierdzenie rozmiarów powieści znalazło się w liście do Mariana Piechala z 11 V 1932, w którym Czechowicz pisał:

Pracuję nad „Berlem", ale równocześnie rozrywają mi czas różne sprawy publiczne i polityczne, a te skrawki kwadransów, które zostają, omal że w niczym nie posuwają naprzód 3-tomowej powieści. Rozpacz mnie bierze. Wycofać się z życia, zamknąć się w pokoju czy co... (L., 168).

Wydaje się, iż w pracy nad *Berlem* napotykał jednak Czechowicz nie tylko na przeszkody natury — by tak rzec — technicznej. Nie tyle bowiem brak czasu nie pozwolił na pisanie i dokończenie powieści, ile trudności o głębszym i poważniejszym charakterze, związane już bezpośrednio z procesem twórczym. Zapewne i teraz mógł Czechowicz powtórzyć wołanie, zawarte w liście sprzed dziesięciu lat: *Na miły Bóg, dajcie mi ludzie do tych gigantycznych malowideł formę taką, jakiej mi potrzeba!* (L., 31).

Pisarz nie był w stanie zorganizować literacko swoich wizji, albo może inaczej: nie potrafił ich odpowiednio sfabularyzować. Sygnałem kryzysu twórczego przy powstawaniu *Berla* były słowa, wypowiedziane pod koniec 1933 r. w liście do Kłosowskiego: *Powieść moja zamarła. Nie mogę* (L., 240).

Można przypuszczać, iż powieść i to trzytomowa, była ponad miarę możliwości twórczych Czechowicza, po prostu tworzenie wielkich form epickich kłóciło się z lirycznymi, a w prozie raczej kameralnymi dyspozycjami autora. Jest jednak rzeczą interesującą, iż właśnie w owym momencie tym wyraźniej ujawnił Czechowicz także zmiany w swoim warsztacie poetyckim. Niespełnione marzenia o epopei w prozie próbował przenieść właśnie na teren poezji.

Jeszcze w lutym 1934 r. obiecywał Czechowicz przysłać Jaworskiemu fragment *Berla* do „Kameny", ale zapewne nie dotarł on do redakcji, gdyż nie pojawił się — jak wiele wcześniej zapowiadanych — w druku. Jesienią 1935 r. powiadamiał Czechowicz redaktora miesięcznika, iż *Berla* już nigdy nie napisze. Pojawiła się natomiast w tym liście sugestia, iż — być może — niektóre fragmenty powieści dadzą się ująć w kształty poetyckie. Zamiar taki byłby zbieżny z sygnalizowanymi wcześniej wypowiedziami, odnoszącymi się do epiki poetyckiej. Ale i co do losu tych przedsięwzięć nie mamy żadnych informacji. Być może udałoby się to wyjaśnić, gdyby ocalało w pełni literackie archiwum Czechowicza, a dysponujemy obecnie tylko jego okruchami.

Prawie wszystko więc, co dotyczy *Berla*, pozostaje w sferze domysłów i hipotez. Trzeba więc na koniec przywołać słowa Czechowicza dotyczące ostatecznego losu powieści. Jej pisanie wynikało z potrzeby poszukiwania twórczego i sprawdzania swoich możliwości na różnych płaszczyznach, z pragnienia utrwalania wizji w coraz to innym artystycznym kształcie. Ważne jest z tego punktu widzenia wyznanie, uczynione w liście do młodego poety, Janusza Różewicza, w odpowiedzi na zarzut o rutynę literacką. Wyjaśniając zasady swojej postawy poetyckiej pisał Czechowicz:

Nie ma w tym żadnej „rutyny". Gwiżdżę na rutynę. Gdybym jej słuchał, do śmierci pisałbym wiersze takie jak w tomie „dzień jak codzień", który wielu moich przyjaciół, niestety, uważa do dziś za szczytowe osiągnięcie. A przecież porzuciłem to dla napisania powieści „Berlo". Zniszczyłem ją. Powstała „ballada z tamtej strony" i inne tomy. Potem wróciłem do prozy, napisałem kilka opowiadań z pogranicza snu i jawy. Teraz znowu tkwię w liryce innej niż dawniej i szukam absolutu poetyckiego w formie dramatycznej (L., 384).

„Z pogranicza snu i jawy" — to określenie wyjątkowo trafnie wskazuje na charakter późniejszych opowiadań Czechowicza. Odnosi się ono zarówno do cyklu „bajek" a raczej baśni, takich jak *Bajka dla pani St. H.*, *Bajka dla pani M. W.* czy *Pierścionek z majoliki, bajka dla pani I. Śl.*, urzekających swoją pomysłowością i fantastyką, jak i — przede wszystkim — do utworów nazwanych przez autora „skrótami powieści". Należały tu m.in. *„Sektanci" albo „Matka"* czy *Wagon nr 16773*. Oparte one były na wyobraźni, czy — jak to nazywał Czechowicz — na fantazjotwórstwie, mimo iż każda z tych „powieści" miała w zasadzie inny charakter (powieść etyczna, powieść obyczajowa, powieść sentymentalna, powieść legendarna).

Nazwy zaprojektowane przez Czechowicza są nieco mylące, gdyż wszystkie te „skróty powieści" mają ze sobą wiele wspólnego. Wszystkie one mówią o dziwności istnienia i o przenikaniu się ze sobą różnych płaszczyzn rzeczywistości, a raczej układów wielu rzeczywistości. Czechowicz był uwrażliwiony na „drugą stronę" egzystencji ludzkiej, co wyraził dobitnie w tytule zbioru *ballada z tamtej* (podkr. T. K.) *strony*.

Tym aspektom osobowości i psychiki Czechowicza wiele uwagi poświęcił Wacław Gralewski, sam bardzo interesujący się kręgiem zjawisk, które nazywał fenomenologią psychologiczną. W książce pt. *Stalowa tęcza* pisał:

Czechowicz wierzył w możliwości wychodzenia poza granice rzeczywistości. Był przekonany, że w snach następuje jakby konkretyzacja elementów abstrakcyjnych i zamiana w obrazy realne. A nawet całkiem nieświadome wkroczenie w granice psychologicznej przygody. Przecież w samym sobie można przeżyć niezwykłe rzeczy. Sen jest ekranem, na którym uwidoczniają się najbardziej subtelne odcienie naszych pragnień i myśli[9].

Wypowiedź Gralewskiego chyba jednak niezbyt ściśle przekazuje intencje Czechowicza, a w każdym razie wymaga uzupełnienia i modyfikacji, przynajmniej w odniesieniu do jego tekstów literackich, mówiących o rzeczywistości z pogranicza jawy i snu. Swoje przekonania zawarł Czechowicz w niektórych omówieniach książek prozatorskich, zwracając przede wszystkim uwagę na relacje między rzeczywistością, ukazywaną w dziele literackim, a rzeczywistością codzienności. Te wypowiedzi dają też coś w rodzaju małej teorii prozy autora *Opowieści o papierowej koronie*.

Pisząc szkic *Truchanowski i towarzysze*, Czechowicz przeciwstawił się próbom określania prozy autora *Tramwaju Wszystkich Świętych* mianem „fantastyki marzeń sennych", sen bowiem *oparty jest na nieciągłości dziejących się w nim zdarzeń i to jest jego cecha zasadnicza, cecha snu, natomiast powieści fantastyczne, o których mówię, mają ciągłość kompozycyjną, mają cele artystyczne, mają świadome założenia i są zrodzone, jak może żadna inna sztuka, z intelektu*[10].

Czechowicz działanie wyobraźni łączył z pracą świadomego umysłu, toteż wyobraźnia, skłócona z „rzeczywistością namacalnej powierzchni" przetwarza tę ostatnią, rzuca na nią nowe światło, odkrywa w znanych obszarach cienie niewidzialnego. *Wyobraźnia bowiem nie ograniczona i wolna ma to do siebie, że nie tylko stwarza nowe układy, nowe sieci spraw*

[9] W. Gralewski, l. c., s. 95.
[10] Cyt. za: J. Czechowicz: *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 235.

i nowe maski bohaterów, ale także, jako produkt uboczny, niemal zawsze daje coś w rodzaju mimowolnej interpretacji świata zastanego [11].

Wieloznaczność nowoczesnej fantastyki, tak jak ją pojmował Czechowicz, polegała nie na wprowadzaniu postaci i elementów świata nadzmysłowego, lecz na odkryciu egzotyki codzienności. Pisał:

Fantastyka codzienności ma w sobie coś narkotycznego i kto raz zagłębił się w jej martwym, słonym jeziorze, nieprędko i nielatwo wyjdzie na brzeg. Pisarze jej poddani mają do pokonania straszliwą trudność: muszą przecież wyrażać to samo, a nie to samo, codzienność, a niecodzienną [12].

Uwagi te można odnieść i do jego opowiadań fantastycznych. Interesowały go szczególnie, i to jest widoczne w utworach, o których tutaj mowa, drogi przypadku i losu, fatalizmu zdarzeń równoległego do nieświadomych tego stanu rzeczy bohaterów. Wie o tym fatalizmie narrator, który jakby z odległego dystansu obserwuje drogi i przebieg historii życiowych uczestniczących w grze postaci. Szczególną rolę w organizacji zdarzeń odgrywa czas, który posiada tu wiele wymiarów, jest niejako w duchu Einsteina relatywizowany, a niekiedy jakby uprzedmiotowiony i ukonkretniony. Dotyczy to zresztą i przestrzeni. Znakomitym przykładem takiego ich ujmowania może być ten choćby fragment *Kół Archimedesa*:

Oto ganek u szczytu dzwonnicy. Krzysztof szepce do siebie:
— Unieś się...

Zachwycone oczy dziecka widzą, jak stopy obcego pana odrywają się od posadzki i pan ów nad wieżę i nad miasto ulatuje w powietrze, majestatycznie i wolno. Tymczasem przed unoszącym się ku niebu filozofem przeobrażają się wymiary czasu i przestrzeni. Przede wszystkim widzi on kulę karabinową lecącą od strony Alkazaru. Lot jej jest zwolniony. Można obserwować precyzyjny ruch gwintowy, z jakim wkręca się ona w powietrze. Na przedłużeniu linii strzału nietrudno przewidzieć punkt, w którym przetnie ona linię lotu Krzysztofa Doskonałego.

Ale on poznaje, iż dla wszystkiego istnieje mianownik jednakowy i nie czyni nic, aby kuli uniknąć. Odwraca głowę ku Salamance. Widzi tam biały klasztor. Teraz o tej właśnie porze kończy się w nim pyszny obrzęd oblóczyn. Piękna Juana składa śluby zakonne [13].

Jest rzeczą bardzo ciekawą, iż ta grupa tekstów Czechowicza znowu nawiązywała do wcześniejszych jego zamysłów, polegających na sięganiu po inspiracje filmowe.

Wydaje się jednak, iż w utworach z lat trzydziestych „filmowość" prozy pojmował Czechowicz już inaczej. W tekstach dawniejszych opierał się on na doświadczeniach i konwencjach filmu niemego, gdzie literatura (napisy) była integralnym składnikiem dzieła, choć wewnątrz niego wyodrębnionym, później zaś miał już na uwadze film dźwiękowy, a więc o innych założeniach i bogatszych możliwościach.

Widać to wyraźnie nie tylko w „streszczeniach" powieści, lecz i w dwu zachowanych projektach scenariuszy filmowych Czechowicza. W tych ostatnich sfera cudowności i niezwykłości została wyraźnie ograniczona, ale pozostała zasada polegająca na powiązaniu ze sobą ciągu szczęśliwych przypadków w jeden uporządkowany układ. Oba projekty scenariuszy odchodziły od koncepcji filmu poetycko-fantastycznego, zbliżając się do melodramatu. Oba też zawierały w swoim końcowym przesłaniu dyskretny sens dydaktyczny.

Opowiadania o charakterze baśniowym oraz utwory z „pogranicza snu i jawy" świadczyły o trwałym powrocie Czechowicza do prozy. W ostatnich latach życia zdaje się ona brać górę nie tylko nad dramatem,

[11] Ibidem, s. 234.

[12] Ibidem, s. 237.

[13] J. Czechowicz: *Koła Archimedesa*. „Apel", nr 2, dodatek do „Kuriera Porannego" 1937, nr 274 z 3 X.

ale i nad jego poezją. Dokonało się to, można przypuszczać, dzięki odnowieniu się w biografii pisarza kompleksu wojennego.

Przeżycia wojenne i frontowe Czechowicza w kampanii 1920 r., acz krótkie, stanowiły w jego biografii ważne doświadczenie. Zostało ono wzmocnione przez fakt, iż starszy brat poety, Stanisław (*brat w mundurze / taki duży / piłsudskiego żołnierz* — czytamy we wspomnianym autoportrecie) — również miał za sobą legionową przeszłość i walki na Wołyniu. Niewola i powrót brata znalazły swoje echa już w *Opowieści o papierowej koronie*, natomiast z własnych przeżyć zrobił Czechowicz użytek dopiero po upływie kilkunastu lat [14].

Dlaczego uczynił to tak późno? Przyczyn tego stanu rzeczy można się tylko domyślać. Przeżycia wojenne chyba dopiero po latach stały się źródłem pisarskiej inspiracji, a więc w momencie, gdy dojrzały do literackiego kształtu. Myślę, że oddziaływały tu m in. mechanizmy, o których wspominał Zbigniew Grabowski, prozaik i eseista, a przy tym rówieśnik Czechowicza, w szkicu zatytułowanym *Pogłosy wojny*. Grabowski posłużył się w nim liczbą mnogą, a więc można uznać jego wypowiedź nie tylko za wypowiedź osobistą, lecz i za głos pokolenia, do którego Grabowski i Czechowicz należeli.

Wolno sądzić, iż przeżycie wojny działało paraliżująco przede wszystkim na tych pisarzy, dla których była ona pierwszym i głównym biograficznym doświadczeniem. Urazy były zbyt głębokie i — by tak powiedzieć — osobiste, że nie nadawały się w takiej postaci na tworzywo literackie. Znamię takiego przeżycia wojny znajdujemy właśnie w opowiadaniu Czechowicza *Dwa kierunki*, gdzie jeden z bohaterów, porte-parole autora, wracający z frontu do rodzinnego Lublina na szkolną ławę i wspominający szkolną lekturę *Irydiona*, mówi, iż *teraz już nigdy karty książki nie będą dla mnie tak świeże, tak piękne..., ze stronic książek patrzeć będą na mnie twarze zabitych*. W tym samym opowiadaniu znajdują się także obrazy, które podkreślają pokoleniowy charakter wojennego doświadczenia: *Zabici — nie można zapomnieć — zabici — usta pełne krwi, oczy zasypane kurzem marszu, ręce przebite kulami, stygmatyczne, tułowia podarte! (...)*

Pokolenie wracające z placu bojów śpi, wagon niesie nas pod kulą ognistą i jest w tym coś z symbolów niedomówionych, coś z fantazji cofającej się przed granicą. Jarzyk i ja nie śpimy, to jednak nic nie znaczy, bo w sobie, wewnątrz tacy sami jesteśmy, jak ci, których zamknięte powieki przypominają świeże drewno raczej niż ciało. Wióry, heblowiny, kloce białe, co przeszły przez pilę to my, siedemnastoletni, osiemnastoletni.

Inaczej było z pisarzami wcześniejszych pokoleń — Juliuszem Kadenem-Bandrowskim czy Eugeniuszem Małaczewskim. Urodzeni, wychowani i dojrzewający w niewoli — w wojnie napotkali szansę odzyskania swojego obywatelstwa. Pisarze z rocznika Czechowicza i zbliżonych doń datą urodzenia, przeżywali wojnę inaczej, bardziej jako doświadczenie egzystencjalne i osobiste, niż historyczne i zbiorowe. Bardziej akcentowali to co ludzkie, niż to co polskie.

Czechowicz mniej odczuwał historyczny patos, więcej tragizm i absurd wojennych wydarzeń. Dodajmy zresztą, że zarówno on, jak i pisarze z jego pokolenia uczestniczyli na ogół nie w Wielkiej Wojnie Światowej, lecz w bitwach 1920 r., a więc w wydarzeniach, jakie

[14] Warto przytoczyć tu uwagę K. Bielskiego, zawartą w szkicu *Z moich wspomnień. W 29 rocznicę śmierci Józefa Czechowicza* („Kamena" 1968, nr 18): *O swych przeżyciach związanych ze służbą wojskową nie mówił nic — nie chciał mówić. Ani do mnie, ani do nikogo ze swoich przyjaciół. W całej jego twórczości ten okres życia nie pozostawił żadnego śladu, bo przecież te kilka linijek w autoportrecie się nie liczy, a wiersz ze zbioru „Kamień" pt. „Front" mówi o czymś zupełnie innym.* Wypowiedź tą zdaje się wskazywać, iż Bielski nie znał w ogóle opowiadań Czechowicza poświęconych jego przeżyciom wojennym.

nastąpiły już po wojnie, zamkniętej datą 1918 r. i traktatem wersalskim, oraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości.

Czechowicz, 17-letni uczeń Seminarium Nauczycielskiego, wziął udział w wojnie 1920 r. jako ochotnik. Po niespełna miesięcznym przygotowaniu uczestniczył w walkach 4 pułku piechoty Legionów, najpierw w okolicach Zamościa i Hrubieszowa a następnie na froncie północno-wschodnim, w okolicach Białegostoku i na Wileńszczyźnie. *Marsze, potyczki, bitwy etc. obejmują okres na tym terenie od 22 IX do 7 X 1920 roku* — zapisał zwięźle Czechowicz w swoim notatniku.

Czechowicz nie dał się zresztą pochłonąć całkowicie sprawom wojny, do której — jak zobaczymy — miał stosunek niechętny i nie przewidywał dla Polaków dobrego jej obrotu. Na równi ze sprawami żołnierskimi interesowały Czechowicza książki, napotykane na miejscach postoju, bądź znajdujące się w wojskowym plecaku (czytał m.in. już *Tako rzecze Zaratustra* Fryderyka Nietzschego) oraz własne projekty literackie. Zamierzał m.in. wydrukować opowiadanie w „Żołnierzu Polskim". Ciekawsza jednak od tej informacji jest notatka zapisana pod datą 15 września:

Od kilku dni noszę się z projektem napisania dramatu o ks. Henryku Pobożnym, który bije się za nic. I ginie za nic pod Lignicą, bez wiary w zwycięstwo. Naturalnie wiąże się to z moim odczuciem obecnej wojny. Nie wierzę w zwycięstwo, ale uważam, że należało pójść na wojnę, jak szli powstańcy 1863 roku, przed którymi również nie było zwycięstwa.

W osobnym zeszycie prowadził też Czechowicz notatki, w których zapisywał swoje uwagi i pomysły pisarskie. Zapewne ten materiał, obok wspomnień, posłużył mu jako tworzywo opowiadań wojennych, które miały się złożyć na tom zatytułowany *Koń rydzy*.

Pobyt Czechowicza w szeregach żołnierskich trwał równe dwa miesiące, z tego około miesiąca na samym froncie. Był to więc bardzo krótki okres czasu, nie pozwalający na zbyt głębokie poznanie spraw wojny. Ale dla młodego i wrażliwego chłopca — wystarczająco długi. Zetknął się Czechowicz z życiem koszarowym i na postojach, poznał trudy wielokilometrowych marszów oraz doświadczył emocji związanych z udziałem w bitwach. Widział okrucieństwo wojny, przeżywał niezwykle mocno wszystkie krzywdy, jakie na niej spotykały człowieka.

Taki zakres osobistych doświadczeń wyznaczył też horyzont poznawczy przyszłego autora *Konia rydzego*. Horyzont ten to perspektywa najmniejszej jednostki wojskowej — drużyny, plutonu czy kompanii. Przyjęte przez Czechowicza rozwiązanie było bliskie tendencjom literatury dotyczącej I wojny światowej, zwłaszcza tzw. prozy pacyfistycznej. Bohaterami powieści Hemingwaya, Zweiga czy Renna byli najczęściej „zwykli żołnierze frontowi". Jest na przykład rzeczą charakterystyczną sposób prezentacji jednego z bohaterów, który wyraźnie wykracza poza przeciętną socjologicznej typowości biografii żołnierzy występujących w opowiadaniach Czechowicza. Zasławski nazywany jest zawsze hrabiątkiem, a cudzysłów, pojawiający się przy tym określeniu, ma zapewne i odcień ironiczny.

Jeśli chodzi o sposób ujmowania wojny w opowiadaniach Czechowicza, to można do niego odnieść słowa, które napisał Włodzimierz Pietrzak przy okazji powieści Rembeka *W polu*, iż autor ten *operuje w granicach widzialności zakreślonych zasięgiem wzroku żołnierza*[15]. Istotnie — taka perspektywa przyjmowana jest przez narratora i bohaterów prozy Czechowicza. Ich uwaga skupia się na najbliższym kręgu ludzi i ich życia, a o sprawach wojny i bitew mówią na ogół dopiero wtedy, gdy się z nimi bezpośrednio stykają.

Czechowicz ukazywał przede wszystkim los żołnierza i los człowieka. Nie wychodził w zasadzie poza rolę sprawozdawcy i świadka. Wizji artystycznej nie podporządkował żadnej ideologii, obraz literacki nie miał służyć żadnym doraźnym celom — ani politycznym, ani propagandowym. Te zasady dotyczyły pojmowania zadań sztuki przez Czechowicza, a przypisywał on jej cele wyłącznie własne, autoteliczne.

Autor *Konia rydzego* odbierał wojnie jej heroizm i wielkość, starał się natomiast o pokazywanie godności żołnierza, a w nim — godności człowieka. Ale i o tych aspektach postaw bohaterów mówi się w opowiadaniach Czechowicza powściągliwie, rzeczowo, bez zbytniej egzaltacji. Eksponuje się raczej zwykłość zachowań, oczywistość gestów, potoczność słów i naturalność mowy, choć nie ociera się ona nigdy o brutalność czy wulgaryzm. Rozpoznajemy tu te cechy żołnierza, o których — przy innej okazji i w oparciu o inne doświadczenia — pisał Adam Majewski — żołnierz, lekarz i pisarz w jednej osobie:

Żołnierz walczy, milczy, przeklina, zwyczajnie po ludzku woła, porozumiewa się codziennym, często bardzo uproszczonym i niewybrednym językiem. W czasie działania kryje się, stara się zabić przeciwnika w ten sposób, by samemu nie zostać trafionym (...). Żołnierz nie lubi górnolotnych przemówień nawet w ustach najwyższych dowódców (...). Jeśli myśli o rzeczach wzniosłych i wielkich, to raczej ukrywa te myśli w głębi swojej duszy jako coś bardzo osobistego, intymnego, coś, co się nie daje na pokaz i nie pasuje do normalnych czynności i rozmów[16].

Czechowicz opowiadał się przeciw wojnie, uważał ją za zjawisko złe w całej jego rozciągłości. W swoich opowiadaniach uwypuklał raczej te zachowania żołnierzy, które świadczyły o ich wrażliwości na krzywdę i o ich człowieczeństwie[17]. Wprowadza nawet motywy niemal sentymentalne, jak w opowiadaniu pt. *Kwiatek*. Wielokrotnie — poprzez kreowane sytuacje i ukazane zachowania bohaterów — akcentował wspólnotę ludzką i solidarność żołnierskiej gromady. Odnosiło się to i do przeciwników: są oni wrogami na polu walki, w innych sytuacjach (np. niewola) dochodzą do głosu całkowicie ludzkie uczucia. I w tym przypadku Czechowicz zbliża się do ujęć tych spraw przez Rembeka, o którym Pietrzak napisał, iż *rozumie postawę polskiego żołnierza — i rozumie nieprzyjacielskie okopy: tamci także nie chcą ginąć, chcą zwyciężać*[18].

Akcja opowiadań Czechowicza rozgrywa się częściowo na tych samych terenach, co i powieści Rembeka, a także — Izaaka Babla. Zamość, południowa Lubelszczyzna to wspólny teren, a rok 1920 — to wspólny czas zdarzeń utworów wymienionych pisarzy. W notatkach z tego samego roku pod datą 4 września zapisał Czechowicz:

Noc pod dachem. Nocleg w Wólce Kraśniczyńskiej, w chacie na słomie. Dostałem żołd półpolowy. Doszły wieści o pogromie 4 i 24 pułku piech. przez Budionnego. Jem śliwki. Nachodzą mnie refleksje, że z taką kompanią jak nasza niewiele da się zrobić na froncie.

Te zdania przypominają oschłą, rzeczową prozę Babla, a — przede wszystkim — wspominają o dowódcy Armii Konnej, jednym z bohaterów radzieckiego pisarza. Babel ukazywał wojnę, bitwy i żołnierzy jednej strony, prezentował swój punkt widzenia. Czechowicz, na swoją miarę, dawał spojrzenie strony przeciwnej i jest to ujęcie niejako dopełniające obrazy tworzone przez Babla.

Tadeusz Kłak

[15] W. Pietrzak: *Literatura o wojnie*, w tomie tegoż *Miscellanea krytyczne*. Warszawa 1957, s. 245.

[16] Cyt. za: J. Belkot: *Wojna i medycyna. O pisarstwie Adama Majewskiego*, w: „Tematy". III Toruński Almanach Literacki, Łódź 1982, s. 222.

[17] Na niektóre dodatnie skutki wojen wskazywał Czechowicz w artykule *Uwagi o wojnie*. „Myśl Polska" 1939, nr 15.

[18] W. Pietrzak, op. cit., s. 245.

ZYGMUNT MIKULSKI

Mimo

Tak, to było. W rynnach, w listopadzie
— a listopad także tęgi szopen —
kiedy blask spóźniony na okna się kładzie,
chwile przemijają w ładzie i nieładzie
zadeptanym tropem.

Teraz co? To samo. Gałąź zimę bodzie.
Tylko tyle, że wskazówki dalej.
(Szukaj rymu. Może być w „pochodzie".)
Szukać rymów w perspektywie alej.

Każdy fragment w myśl uderza wartko.
Niepoważne i nieważne święta.
Wyszarpniętą z kalendarza kartką
myśl upada ciągle nie zaczęta.

Smutek to? Testament? Nic się w tym nie mieści,
bo staranie na nic i na nic przypadek.
Obrazy mijają jak treści bez treści
i zabójcą bywa wiarygodny świadek.

Zapłakać „hosanna", zaśpiewać „przegrana" —
i tak wtorek, piątek przez czas się przetoczy.
Nie spłaszczy olśnienie, nie odkryje banał,
nie ma słowa, nazwy, terminu i miana,
mimo że są usta, mimo że są oczy.

Miasto jaskółcze

Chwilo, z której wyrasta wysokopienny śpiew,
na dnie pamięci ciemnej burzy się ciemna krew,
to acetylen, to aniołowie w bieli —
przelicz.

Miasto jaskółcze rojne, witryny barwy pełne,
nowy tydzień na liściach, stary na korze drzewnej,
smyczkami na pierwsze piętro,

rząd milczenia w marmurze,
jak gdyby ścięto
różę.

Mokry wiatr to na szybach unosi żagiel
i antykwarnie kwitną, właśnie ceglaste kwiaty
To jeszcze unieść w źrenicach, jeszcze liście.
(Bo kiedy unosi głowę, sterczą storczyki gramatyk.)

Twój smutek taki lekki, a fortepiany dwa
i pamięć, gdzie ulice i strumyk dymu w górę.
Opływasz też ogrody uprawiane fioletem,
unosisz w sobie miasto i stąpasz cały w snach
z milczącym chórem
nie ten.

Dzwony może kamienne, a może siwy włos,
inni, znów inni w łunach wysoko i na wprost,
marmur, żelazo i struny, marmur i struny wyżej
i dzwony nie kamienne — dzwony nalane spiżem.

moment

Widokówki snów filmowe popiołem, zadumą,
łuny kwieciste, rojowisko rudych iskier,
popiół płuca krwistym oddechem.

Gwiazdki — pryzmaty dni śniegiem szumią,
szklistym już blisko szronem pereł prysną —
czekam.

Wyczekuje, faluje rytmicznie chwila i nuta,
wiolinowo pachną fiolety zmierzchu.
Aniołowie w zaśnieżonych butach
schodząc z nieba wydeptują ścieżki.

ze spokojem o godzinie 16

Chory na serce nie może być jednak realistą,
kompresor wiosny tłoczy, skafander, czyli dno.
Wybuchy pary to skrzydła oddane maszynistom,
a kiedy wiosna jest, także i okna podmiejskie są.

Gdy szedłem z bratem, mówi: Tę plamę wyniósł wieczór,
właściwie tamta lampa, czyli świetlisty kwiat.
Bo na poddaszu niebem można się nawet leczyć.
I wtedy wieczór trzepocząc na ramię bratu siadł.

Mogło być jednak inaczej. Podrosłem, gdy wszeszedł księżyc.
Czerwony? Naturalnie. I pełny. Choć już nie maj.
Piekarnie grzały bardzo. Skąd? Tego dobrze nie wiem.
Kraj.

Będę przerzucał kartki w księżycach i framugi
za każdym razem nie ten, choć zawsze ceglany deszcz.
To znaczy deszcz, który pluszcze. I cegły, co mają smugi.
Tutaj sprowadzę anioła z kompasu gotyckich wież.

Stąd też odjadę. Z przystanku. Requiem — odjazdu dzwonek.
Jeszcze tylko napełnię oczu tobołki dwa.
Drzewo przedmieścia kwitnie. Wieczór i śpiew są czerwone.
Albo piekarnie otwarto, albo harmonia gra.

Zygmunt Mikulski

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Radosław Cybulski: *Książka współczesna. Wydawcy Rynek Odbiorcy*. Ss. 395, nakład 3000 egz., cena zł. 400.—

Mieczysław Karaś: *Język polski i jego historia. Wybór pism*. Ss. 338, nakład 1500 egz., cena zł. 440.—

Tibor Klaniczay: *Renesans Manieryzm Barok*. Wybór i posłowie Jan Ślaski. Przekład z węgierskiego Elżbieta Cygielska. Ss. 382, nakład 10000 egz., cena zł. 300.—

Zdzisław Libera: *Zygmunt Krasiński*. Wyd. 2 rozszerzone. Ss. 95, nakład 40000 egz., cena zł. 140.—

Maria Ossowska: *Socjologia moralności. Zarys zagadnień*. Ss. 396, nakład 10000 egz., cena zł. 360.—

Bronisław Makowski: *Litwini w Polsce 1920-1939*. Ss. 351 + 16 tabl., nakład 10000 egz., cena zł. 440.—

Tadeusz Panecki: *Polonia zachodnioeuropejska w planach Rządu RP na emigracji (1940--1944 — Akcja Kontynentalna*. Ss. 313, nakład 10000 egz., cena zł. 340.—

Tadeusz Walichnowski: *Rozmowy z Leistem — hitlerowskim starostą Warszawy*. Ss. 158, nakład 15000 egz., cena zł. 200.—

Lesław Wojtasik: *Psychologia propagandy politycznej*. Ss. 378, nakład 2700 egz., cena zł. 380.—

Wanda Dewitzowa, Barbara Płaczkowska: *Zwięzła gramatyka języka niemieckiego. Podręcznik dla lektoratów wyższych uczelni*. Wyd. 16. Ss. 368, nakład 60 000 egz., cena zł. 350.—

TERESA OPOKA

POWRÓT

I znowu zobaczyłem śmierć. Przysiadła na chwilę na drewnianej studni, spojrzała w moim kierunku tą pustką, którą miała pod białym całunem i weszła w środek kapeli grającej od ucha. Albo mi się zdawało, albo przytupywała piszczelem do taktu, aż zniknęła w drgającym od południowego upału powietrzu.

Nie ona mnie szukała, ale ja sprowadzałem ją swymi myślami, tą próżnią pod czaszką, która powstaje, kiedy w człowieku dojrzewa pewność, że co miał zrobić w życiu, już zrobił.

W tym roku mnóstwo turystów przyjechało do Kazimierza. Będzie dobry zarobek. Lubię obserwować twarze ludzi zatrzymujących się przed moim straganem, a moja żona ręce. Ja twierdzę, że można więcej wyczytać o człowieku z oczu, a ona, że z dłoni. Będziesz patrzył na uczciwe, otwarte rysy, a ręka smyk do koszyka Matkę Boską, albo dziadka ze skrzypkami. Tę kradzież widzę i na twarzy, ale nic nie mówię, bo taka ukradziona rzeźba ma większą wartość dla nowego właściciela, niż kupiona czy podarowana.

Przed straganem zatrzymała się para w średnim wieku. Biorą figurki do rąk, odstawiają na miejsce, wypatrują jeszcze innej. Przesunąłem się za stragan, który już minęli i stanąłem obok sąsiada z glinianymi dzbanuszkami, żeby mnie nie zobaczyli, kiedy zdecydują i podniosą oczy. Mężczyzna jest mi obcy, ale z Zuzanną znamy się dobrze. Może nie teraz, a sprzed dwudziestu lat.

Wytłumaczyłem żonie dlaczego muszę natychmiast wyjechać na dwa, trzy dni, a jak na dłużej to dam znać. A może wrócę za godzinę, czy dwie. Ze zrozumieniem skinęła głową. To jest wspaniałe w tej kobiecie, że nie zadaje pytań i wszystko rozumie.

Szybko odnalazłem wśród turystów przesuwającą się wzdłuż kramów parę i poszedłem za nią. Obszedłem tak wokół rynek i przyległe uliczki. Kiedy mężczyzna stanął w kolejce do kiosku z napojami, a kobieta wmieszała się w wianuszek ludzi oplatający głośną kapelę, podszedłem z tyłu i ująłem ją lekko za ramię. Wzdrygnęła się i obejrzała przestraszona. Uśmiech ulgi i to ty, to ja, co tu robisz, tyle lat. Jakby dwoje ambasadorów spotkało się na rynku w Kazimierzu. Czy dojdą do porozumienia? Miałem tak mało czasu na dyplomację, a chciałem żeby nasza rozmowa skończyła się pomyślnie jak nigdy dotąd. Pomyślnie dla obu stron. Chociaż sam jeszcze nie wiedziałem jakbym chciał, żeby się zakończyło to niespodziewane spotkanie. Patrzyłem na tę panią w mocno średnim wieku, niemal obcą i nie wiedziałem czego mogę się po

niej spodziewać. Ale ona jest jedyną łączniczką z tamtą dziewczyną i nie miałem zamiaru tak łatwo wypuszczać jej z rąk. Zacisnąłem mocniej palce i lawirując między ludźmi, poprowadziłem w górę uliczki, w stronę kościoła.

— Dokąd idziemy? — zapytała odwracając głowę na tłustym karku.

Nie odpowiedziałem wprost. Nie mogłem. Spróbowałem trafić do niej okrężną drogą. Szukałem gorączkowo w myślach i wokół nas, czym mógłbym się posłużyć.

— Lubisz taką muzykę? — zapytałem.

— O tak, bardzo. Słucham od dwóch dni. Specjalnie wzięliśmy urlop na czas festiwalu.

— A skąd pochodzą twoi rodzice?

Zuzanna popatrzyła zdziwiona.

— Z Lublina, wiesz przecież.

— Tak, wiem, że tam mieszkają, ale skąd pochodzą?

— Matka urodziła się w Lublinie, a ojciec na wsi, pod Sandomierzem.

— A widzisz — ucieszyłem się.

— Ale dziadek nie był chłopem, nie uprawiał ziemi. Był felczerem. Ojciec nie pasał krów.

— Może i nie pasał, ale tę muzykę słyszał na wiejskich zabawach, weselach i pogrzebach. Płynęła w jego krwi. No i w twojej.

— Nie bardzo wiem do czego zmierzasz, ale zgadzam się z tobą. Muszę już wracać, mąż będzie się denerwował.

Zrozumiałem, że wybrałem złą kładkę, nie przejdę nią i Zuzanny nie przeciągnę na swoją stronę. Spróbowałem przerzucić inną i jeszcze inną, ale coraz bardziej wątpiłem, czy uda mi się trafić do tej baby. Powiedziałem jej wreszcie o śmierci siedzącej na studni i tym ją zaciekawiłem. Była już nawet skłonna iść do męża i wymyśleć na poczekaniu jakieś kłamstwo, ale kiedy napomknąłem o dwóch dniach, zaparła się nogami w polne głazy, którymi wyłożona była ulica.

— O nie — powiedziała stanowczo.

— O tak — odrzekłem i znowu zacisnąłem palce na jej przedramieniu.

— Nie.

— Tak.

Teraz zależało wszystko od tego czyje słowo będzie na wierzchu. Powtarzaliśmy do ogłupienia wciąż i wciąż każde swoje, co wyglądało na dziecinną zabawę, ale dla nas były to śmiertelne zapasy. Jak pociskami godziliśmy w siebie tym tak i nie. Czułem że jestem na właściwej kładce, ale chwiała się, dygotała pode mną w rytm taktu wybijanego ostro na bębnie przez chłopa w pomarańczowej sukmanie w czerwone pasy.

— Tak.

— Nie.

— Tak.

— Nie.

— Tak.

— Nie.

— Tak.

— Tak.

Twarz jej płonęła od stoczonej walki, słońca i emocji. Umówiliśmy się za godzinę na parkingu przy wylotowej ulicy z miasta. Tyle potrzebowała czasu, żeby nałgać mężowi i pozabierać osobiste drobiazgi z domu wczasowego. Pewnie będzie jeszcze chciała korzystnie wyglądać, jakby to miało jakieś znaczenie. Kobiety w jej wieku są wszystkie jednakowe — jak pole łubinu. Któżby się pochylał i przyglądał pojedynczemu kwiatkowi. Spojrzałem w górę na swe odbicie w lusterku. Łysina śmiało wyzierała spod rzadkich włosów, ładna opalenizna nie pokrywała głębokich bruzd na twarzy. Z niechęcią odwróciłem głowę. Po drugiej stronie ulicy zobaczyłem wreszcie kobietę, na którą czekałem. Szła rozglądając się niepewnie. Sporo minut z tej godziny musiała spędzić przed lustrem. Na twarzy miała rozłożone pastelowe farby, włosy misternie rozczapirzone, no i ubrana była chyba jakoś inaczej.

Po drodze mało odzywaliśmy się do siebie. Siedzieliśmy ramię w ramię obcy, ale łączyła nas wspólna misja, której wypełnienia niewielu chciałoby się podjąć. Padały tylko od czasu do czasu słowa-klucze i porozumiewaliśmy się w lot, jak dwóch generałów opracowujących wspólny atak swych armii.

Podjechałem pod jej dom. Przyszedł oto czas na wypróbowanie kładki pospiesznie przerzuconej na rynku w Kazimierzu. Pomimo tuszy przebiegła po niej lekko i zwinnie. Zostałem w samochodzie ambasadorem zaprzyjaźnionym, cierpliwie czekającym, ale i szpiegiem stać się potrafiłem niewidzialnym i pobiegłem za nią do mieszkania. Zuzanna rzuciła się najpierw do kuchni po taboret, przystawiła do pawlacza w przedpokoju i ściągnęła na podłogę worek foliowy z kożuchem. Następnie w okamgnieniu zrobiła w całym mieszkaniu niesamowity bałagan wyciągając z szaf ubrania i rozrzucając je gdziekolwiek. Przed lustrem naciągnęła na siebie kożuch, nasycając i tak duszne powietrze zapachem naftaliny. Jeszcze wyjrzała przez okno, żeby spojrzeć na blaszane pudło, we wnętrzu którego pomału się roztapiałem. Wreszcie wyszła na ulicę w rozpiętym brązowym kożuchu z białymi niegdyś obszyciami, we włochatym berecie na głowie, długich skórzanych butach i z siatką na zakupy. Z miną „a niech się za mną oglądają", wsiadła do samochodu i podjechaliśmy pod delikatesy.

Odważnie weszła do delikatesów, podeszła do stoiska z pieczywem i poprosiła o pół chleba. Po co tej wariatce chleb, mówiły bez słów półotwarte usta sprzedawczyni, jakby wariatki jeść nie musiały, ale pieniądze już leżały na ladzie, a obok rękawiczki. Inne niż osiem lat temu, tamte zgubione nie wiadomo gdzie, ale kożuch ten sam, chociaż poplamiony jak ręce pierwszoklasisty.

Już jest pół chleba i moja ręka na rękawiczkach i spojrzenie jej w górę. Pocałowałem wariatkę w rękę, mają widowisko dobrzy ludzie. Wyszliśmy na skwar. Gdzieś woda i trawa zielona a od nagrzanych kamieni miasta wydaje się, że pęknie skóra.

— Tyle lat —, powiedziałem jak wtedy, albo podobnie.

— Co słychać — rzekła z takim spokojem, jakby nie tylko miała za nic ulicę, ale cały świat.

— Chodź, porozmawiamy gdzieś spokojnie. Tu niedaleko jest kawiarnia...

— Nie mogę, spieszę się bardzo. Muszę biec do domu.

Próbowałem namawiać, ale daremnie. Skończyliśmy rozmowę na owym co u ciebie, a co u ciebie i już zrobiła krok w stronę spraw, które podała mi w telegraficznym skrócie, jakby bez niej obyć się nie mogły, jakby szczynąć bez niej miały.

— A teraz powiedz dlaczego naprawdę nie mogłaś? — zapytałem, by skrócić tę zabawę, bo strach mnie oblecial, że ona gotowa jak i wtedy pójść sobie.

Zuzanna ściągnęła z głowy fioletowy beret i potrząsnęła pozlepianymi kosmykami włosów.

— Bo popatrz jaką miałam wtedy na sobie sukienkę — powiedziała rozchylając poły kożucha.

— No wiesz? Przez głupią sukienkę? Dlaczego nie powiedziałaś wtedy? — aż cofnąłem się z oburzenia.

— Nie mogłam. Cały czas myślałam o tej nieszczęsnej sukience. Pamiętasz? To było przed samym Bożym Narodzeniem. Robiłam w domu porządki i tak wybiegłam, bo zabrakło chleba, a nie miałam kogo wysłać. Prędzej wtedy dałabym się porąbać na kawałki niż gdzieś się w niej pokazać. Ale teraz pójdę i porozmawiamy sobie. Dobrze?

W pustej szatni dynda samotny kożuch na ozdobę i przestrogę. A może i ku pokrzepieniu serc. Zostawimy go tu do zimy na uciechę babci klozetowej, która latem pełni jednocześnie funkcję szatniarki. A tobie co po nim. Pewnie szkoda ci go wyrzucić, a i tak byłby został zjedzony przez mole. O czym tu mówić. I właściwie nie bardzo wiadomo z kim. Kto ma prowadzić ową konieczną przecież rozmowę. Czy dwoje zupełnie obcych sobie ludzi, których łączy tylko wspólny blat kawiarnianego stolika, czy jak znajomi sprzed lat, którzy bardzo dobrze znali naszych bliskich, czy może jak dwoje kochających się, poddanych hibernacji na dwadzieścia lat. To znaczy ich uczucia zostały poddane hibernacji, bo cóż tu mówić o nieszczęsnych ciałach. Jej i moim. Niepotrzebnych zmarszczkach, kilogramach i łysinie. Możemy nakłuwać się wspomnieniami, tym byciem bez siebie, straconym czasem, przeżytym, przeżutym, przebyłym, zużytym jak stara ścierka, która kiedyś była pięknym ręcznikiem frote do wycierania ciał. Ciał jędrnych, młodych, pokrytych kropelkami wody, które nie spływają, tylko trzymają się napiętej skóry.

A można i o czymś zupełnie poza nami, o czymś odwiecznym, a nie mniej pięknym, jak chociażby o drugim koncercie Rachmaninowa lub Ekstazie Skriabina. Cóż znaczą wobec tej muzyki owe kropelki wody na złotej skórze, które owszem, można by sfotografować i jeśliby to zrobił artysta, wówczas ta fotografia z pewnością mogłaby się stać dziełem sztuki, ale taka nie istnieje. Owszem mam zdjęcie tamtej dziewczyny, lecz jest ubrana w spodnie i biały golf i siedzi roześmiana na huśtawce, z rozwianymi włosami. Pamiętam, że golf był biały, na pewno, ale jakiego koloru były spodnie, już nie. Zdjęcie jest amatorskie, wykonane zwykłą Smieną, tyle że słońce, to oświetlenie poranne było pyszne i szkoda, że zabrakło ręki i oka artysty. Przypadek zrządził, że zostałem rzeźbiarzem. Głęboko zakopałem dyplom inżyniera i terminowałem u mojego

teścia — artysty ludowego. Wszystko było dobrze, dopóki traktowałem rzeźbienie jak zwykłą zarobkową pracę, dopóki coś we mnie nie drgnęło. Nawet zdobyłem jakieś nagrody na konkursach i miałem wystawy, ale niestety nikt się właściwie na tym nie poznał, jak bywa, że nie poznają się na rzeczach rzeczywiście wybitnych. A ja ledwo wyczuwam w sobie tę możliwość, jednak nie mogę znaleźć właściwej drogi i już pogodziłem się, że jej nie odnajdę, chociaż, kiedy biorę do ręki kawałek drewna i dłuto, czuję ten sam niepokój. Spokojnieję dopiero, gdy wyłania się jeszcze jeden Chrystus Frasobliwy jak spod sztancy.

— A ja wiesz co robię? Układam ze słów collage. Biorę z półki kilka książek i przepisuję jedno zdanie stąd, drugie stamtąd, albo pojedyncze słowa. Wychodzą nieraz ciekawe rzeczy. Podpisuję to, nawet nie własnym nazwiskiem tylko męża, więc wstyd jakby mniejszy.

I tak spłynęły lody pierwsze, a wody najczystsze z lodowca owego poniosły nas w dom — twierdzę za miastem.

— Na pohybel z tym kożuchem. Zobacz, dom pusty zupełnie. Żona z córką i synem na żniwach. Te świątki idą jak woda. Można cały rok nic nie robić. To moja pracownia, zobacz jaka przestronna, z dachem przeszklonym, tu drzewo się dosusza, a półki puste teraz, bo wszystko w Kazimierzu i wątpię, żeby coś powróciło. W plecach tej metalowej szafki mam schowek. Nikt o nim nie wie. Zobacz co tu trzymam. Kiedy rzeźbię, ręce są zajęte, ale głowa wolna i czasem list muszę ułożyć, a później szybko go zapisuję. Tyle ich przez te lata się nazbierało. Tu nie. W domu ci przeczytam. Wielki ten dom, sam go projektowałem. Nieraz myślałem, żeby cię tak po nim oprowadzić, pokazać przestronne tarasy wychodzące na wschód i zachód, z jednej strony z widokiem na las, gdzie zimą sarny podchodzą i zające, córka im jeść wynosi, sąsiedzi narzekają, bo rozzuchwaliły się i drzewka im w sadach poobgryzały. Z drugiej strony pola, fabryka i dalej miasteczko. Nie mieli już gdzie tej zarazy wybudować, ale trudno, domu nie przeniosę.

Kiedy oprowadzałem tak Zuzannę jak po muzeum jakim, wydała mi się jeszcze bardziej ambasadorem. Przystawała najpierw w drzwiach każdego pokoju i przyglądała się z uwagą meblom, widokowi za oknem, wzorowi na zasłonach. Przysiadła na brzeżku fotela w salonie i na tapczanie w sypialni, ale poderwała się szybko, jakby zrobiła coś niewłaściwego. Kuchnia — powiedziała — śliczna, cała w kratkę biało-czerwoną i w białej brzozie. Zajrzałem do lodówki, ale na półkach zgrzebnie, tylko w zamrażalniku kurczak i kawałek mięsa, ale bezużyteczne w tym stanie. Bezradnie spojrzałem na kobietę, a ona: daj spokój z gotowaniem, chodź, zjemy lepiej te listy.

Paczka okręcona szpagatowym sznurkiem została na piętrze, w tak zwanym gabinecie. Chciałem mieć taki gabinet z ciężkimi dębowymi meblami. Widziałem siebie w tużurku, nie wiem dlaczego w tużurku, albo w surducie z czarnego sukna. Tak myślałem, ja tu w tużurku czy w surducie, a ona w długiej, wiśniowej sukni z aksamitu gra na fortepianie w salonie. Z dołu dochodzą dźwięki Szopenowskiego nokturnu, więc unoszę się trochę do góry wraz z krzesłem. Ach, prawda listy.

Rozwiązałem sznurek i kartki rozsypały się po matowym blacie. Od razu widać, że listy są do nikogo. Jakieś zapiski na kartkach wyrwanych

z zeszytu, na kawałkach udartego papieru śniadaniowego i zwykłego pakowego, na starych rachunkach, a nawet na szerokim wiórku drewna.

Nie wiedziałem jak będzie nadzwyczajniej: ja czy ona, ale sama sięgnęła po kawałek szarego papierka i przeczytała głośno. „Tej nocy poczułem się mocarzem. Nie pójdę spać, dopóki nie dowiem się, co jest w tym kawałku drewna". Sięgnęła po żółty wiórek. Słowa biegły po nim pionowo, z góry, na dół, jak w wierszu: „Zbudowałem dom. Jakby już grób mój stanął gotowy".

Kobieta umilkła i patrzyła na wiórek zwijający się na spódnicy jak zwinne zwierzątko. Podniosła wreszcie głowę i stłumionym głosem powiedziała: — Ładne. I smutne takie.

Podsunąłem jej kartkę z zeszytu, całą zapisaną zielonym tuszem, najbardziej przypominającą list. Czytała: „Miła moja. Czy to możliwe, że gdzieś jesteś, w jakimś określonym miejscu, otoczona sprzętami, czy choćby samym powietrzem, ale niczym takim, czego by nie można nazwać. Może obierasz ziemniaki, tak mi przyszło na myśl, siedzisz na stołeczku, łupiny spadają na plastikową śmietniczkę. Jeśli z miliona ewentualności ta właśnie przyszła mi na myśl, widocznie tak jest. Śniłaś mi się dzisiaj. Dziękuję bardzo za piękny sen i odpisuję zaraz. Żona moja jest dobrą kobietą, przyniosła mi pierogi z kapustą i mięsem, suto okraszone skwarkami. Tłuszcz stygnie, a ja piszę do Ciebie, bo konie już blisko i tylko, tylko, jak zabrzmi trąbka pocztyliona. Ps. Moje figurki nie czują najmniejszej potrzeby poruszania się. Nie potrafię pokonać ich sztywności".

I trwało tak czytanie owo, aż na kolanach Zuzanny urosła pryzma z papierków, jakby liści nazgarniała spod jesiennych drzew. Przyszło mi na myśl, że na spalenie tylko takie liście się nadają i poprosiłem panią ambasador, by zechciała zanieść je w spódnicy do salonu, gdzie znajdował się kominek na jedną trzecią ściany. Widziałem, że kobieta z żalem patrzy na drżące papierki pożerane przez ogień, jakby te listy do niej były pisane.

— Chciałabym się wykąpać. Lepię się od brudu i potu. I jestem bardzo głodna — przyznała się zakłopotana.

— W łazience jest ciepła woda. Pierwszą rzecz, jaką zrobiłem po wejściu do domu, było włączenie bojlera. Wiedziałem, że będziesz chciała się wykąpać.

Wskazałem jej łazienkę, a sam poszedłem do kuchni, żeby coś przygotować do jedzenia. Nie było to proste i kiedy wróciła pachnąca wilgocią, kurczak jeszcze się rozmrażał pod strumieniem wody, a ja obierałem ziemniaki. Zuzanna klasnęła w dłonie i wykrzyknęła z radością.:

— Przecież mamy chleb! W samochodzie, pół bochenka! Zjemy z zsiadłym mlekiem.

Rzeczywiście na szafce stał kamienny dzbanek z zsiadłym mlekiem. Sprawiedliwie podzieliłem chleb na pół i rozlałem mleko do kubków. Przy tym prostym posiłku olśniła mnie myśl, żeby wyrzeźbić Zuzannę. Niechętnie poszła ze mną do pracowni, ale zdawała sobie sprawę, że wszelki sprzeciw byłby sztuczny i nie na miejscu. Mogła się zaprzeć mocniej w polne kamienie na ulicy w Kazimierzu, a teraz było już za późno.

Z wielkim zapamiętaniem wziąłem się do pracy. Mój model siedział na taborecie z założoną nogą na nogę i podpierał lekko pochyloną w bok głowę ręką wspartą na kolanie. Obrzucałem Zuzannę od czasu do czasu uważnym spojrzeniem, ale po to, żeby sobie przypomnieć, jaka rzeźba być nie może, aż kuliła się nie wiadomo czy bardziej ze wstydu, czy z zimna. Wiele godzin musieliśmy przesiedzieć w pracowni, bo już brodziłem w wiórach po kolana, kiedy z kloca lipowego drewna wychynęła postać, o którą mi chodziło. Udało się wyrwać z pnia treść, a nad ostateczną formą należało popracować jeszcze wiele zimowych wieczorów. Odłożyłem narzędzia i skinąłem na Zuzannę. Obserwowałem jej reakcję.

Stała dłuższą chwilę przed rzeźbą wyobrażającą młodą dziewczynę o wąskich biodrach i sterczących piersiach, która gdzieś szła zapatrzona przed siebie. Prawą nogę już już miała postawić na palce, ale nie zdążyła, bo na zawsze zatrzymałem jej stopę tuż nad ziemią.

— Jesteś wielkim artystą, jak Michał Anioł — wyszeptała wreszcie.

Gładko przełknąłem pochwałę i spojrzałem na zegarek. Dochodziła druga. Najlepsza pora na leśne spacery.

— Pójdziemy się przejść? Nie czujesz się zmęczona?

— Ani trochę. Weźmiemy rzeźbę ze sobą, dobrze?

Dźwignąłem bryłę. Nie była ciężka, ale niewygodna i przy dłuższym niesieniu dałaby się we znaki.

— Raczej nie — odparłem, ale uczyniłem pojednawczy gest i wyniosłem dziewczynę przed pracownię i ułożyłem w trawie. Zuzanna wydawała się zadowoloną.

Poszliśmy środkiem lasu, przez szeroką, piaszczystą drogę. Księżycowe światło prześlizgiwało się między konarami drzew malując ciemniejsze i jaśniejsze plamy na drodze. W zupełnym milczeniu doszliśmy do polany porosłej wysokimi paprociami i krzewami jeżyn. Tu Zuzanna pochyliła się i podniosła zwykły patyk. Przyklęknęła nad drogą i zaczęła pisać, sylabizując głośno:

— Panienka pędziła na koniu leśnym duktem, jakby ścigała się z wiatrem.

— Napisz coś o mnie — poprosiłem.

— Dobrze — zgodziła się. — To będzie książka o tobie.

Napisała następne zdanie.

— Na salę balową wszedł książę w swym białym, kawaleryjskim mundurze, w pończochach i pantalonach, zwracając na swą piękną postać oczy wszystkich kobiet.

Pochyliłem się nad drogą i sam chciałem odczytać znaki na piasku, ale były zbyt słabo widoczne.

— Napisz teraz zdanie ze strony sto czterdziestej ósmej — powiedziałem.

Zuzanna płynnie wodziła patykiem po piasku, czytając jednocześnie:

— Ukrył statek pod skałą nawisłą w zatoce głębokiej i wyruszył przez gaj rozkosznym cieniem darzący. W gaju tym ujrzał świątynię, której mury pokryte były płaskorzeźbami przedstawiającymi sceny z jego życia. Zatrzymał się utrudzony wielce i rzekł wzruszony do łez: „Czyliż jest kraj, który nic nie wie o moich cierpieniach?"

Bardzo podobały mi się słowa odczytane przez Zuzannę i nieważne

było, że odniosłem wrażenie, jakbym już kiedyś je słyszał. Poczułem się i utrudzony wielce, i wzruszony. Poprosiłem, żeby przeczytała zakończenie książki. Wstała, podeszła do starej sosny i oparła głowę o jej chropowaty pień. Już ptaki pierwsze, ranne ptaszki wśród braci budzić się poczęły i niebo przyblakło, kiedy oderwała się od drzewa i powróciła na drogę. Czytała szybko, ledwo nadążając za ręką.

— Już dawno powinni obejść jezioro, ale ono jakby rosnąć zaczęło a droga wokół niego wydawała się bez końca, nie na ludzkie nogi. Szli już ponad pięć godzin, a pamiętali dobrze, że można je obejść w półtorej, nie spiesząc się wcale. Wtem zobaczyli niedaleko brzegu samotną łódkę. Zapewne jakiś rybak wybrał się na nocny połów szczupaków. Przywołali go i uprosili, żeby ich przewiózł na drugi brzeg. Z ulgą usiedli na dnie łódki i patrzyli z radością, jak czarna linia przeciwległego brzegu pogrubia się. Przewoźnik nie chciał przyjąć zapłaty, zadowoliwszy się serdecznymi podziękowaniami i życzeniem udanych połowów. Mocno odbił się wiosłem o wysoki brzeg i odpłynął na środek jeziora. Kobieta i mężczyzna rozejrzeli się dookoła i poznali gdzie się znajdują. Cel ich wędrówki, mały drewniany domek, znajdował się dokładnie po drugiej stronie jeziora. Pomimo ogromnego zmęczenia nie pozwolili ogarnąć się zniechęceniu ani złości, tylko zastanawiali, w którym kierunku podjąć znowu wędrówkę: południowym, czy północnym. Wybrali drogę przez las — na południe. Wstyd im było ponownie przyzywać rybaka.

Zuzanna wstała i wyciągnęła ręce do nieba, prostując kości.

— To już koniec — rzekła.

Wiele się nie namyślając, zwinąłem drogę w rulon jak dywan i zarzuciłem na ramię. Bezdrożem powróciliśmy do domu. Piasek z cichym sykiem obsypywał się za nami, ale nic nie mogłem na to poradzić.

W pracowni przesypałem drogę w wielkie blaszane puszki po lakierach i farbach, i ukryłem za tylną ścianką metalowej szafki.

W domu rzuciliśmy się na najbliższe posłanie i natychmiast zmorzył nas głęboki, zdrowy sen. Śniło się nam, że rzeźba ożyła i pobiegła przez osadę na dworzec kolejowy. Pociągi i ludzi spowijała gęsta mgła. Dziewczyna biegała nerwowo od rozkładu jazdy w budynku stacyjnym na perony, zaglądając do wagonów. Ja z Zuzanną siedzieliśmy już w przedziale i nawoływaliśmy ją, ale nadaremnie, bo nas nie widziała, ani nie słyszała. Wreszcie wyskoczyłem z pociągu, mimo że za chwilę miał ruszyć, ale dziewczyna zniknęła mi z oczu. Odnalazłem ją na klombie obok fontanny przed budynkiem stacji. Była znowu tylko rzeźbą. Chciałem ją zostawić i biec do pociągu, ale pojawiła się Zuzanna i płacząc prosiła, żebyśmy zabrali z sobą rzeźbę. Nie miałem jednak dość sił, żeby ją dźwignąć, bo zapuściła korzenie. Przebudziłem się wówczas i zobaczyłem, że Zuzanna szlocha przez sen, ale zostawiłem ją i poszedłem do kuchni.

Kurczak był już na pół upieczony od południowego słońca, które buzowało na wszystkich błyszczących przedmiotach znajdujących się w kuchni. Dopiekłem go w piekarniku i zawołałem kobietę na obiad.

Myślałem, że Zuzanna opowie mi dalszy ciąg snu, ale cała była pochłonięta jedzeniem. Sposępniałem, bo nie podobała mi się ta jej łapczywość, na złą wróżbę wyglądała. Jakby miała zamiar wstać i zawrócić beztrosko w połowie drogi do swoich spraw.

Zupełnie straciłem apetyt i ledwo nadgryziony kurczak leżał na moim talerzu. Czekałem, kiedy wreszcie ona się naje i zażąda, żebym ją odwiózł do Kazimierza. Tak się nie godzi moja pani, powiem, albo prasnę talerzem o podłogę i odwiozę ją do tego starego miasteczka, które może jeszcze jest, ale równie dobrze może go już nie być. Do tej pory mogło się rozsypać, albo go rozebrali okoliczni chłopi na cegłę do budowy domów i obór. Ale jakby czytała w moich myślach, bo powiedziała: — Dlaczego nie jesz? Jedz. Jeszcze tyle drogi przed nami. Musimy mieć siłę, żeby dojść.

I wszystko o czym myślałem przed chwilą stało się nieważne, natychmiast do wyrzucenia za burtę, poza nawias, czy raczej w nawias, a w całej jasności widać było, że oto jesteśmy w porozumieniu całkowitym, jednomyślnym, aż nie do wiary, że rozpisanym na kobietę i mężczyznę. Na głowę, serce i duszę kobiety i mężczyzny i to niemal sobie obcych, ale podejmujących trud powrotu do miejsc porośniętych zielskiem i przysypanych popiołem. Tak się tym wzruszyłem, że znowu nie byłem w stanie przełknąć ni kęsa.

Podjechaliśmy pod biurowiec gdzie Zuzanna pracowała zaraz po maturze. Musiała wyjechać windą na ósme piętro i pójść do pokoju, dobrze znanego sprzed lat, ale już z innymi paniami urzędniczkami. Zapukała i poprosiła nieśmiało, żeby jej pozwolono poczekać tu właśnie na ważny telefon. Nie okazały zdziwienia i wskazały jej krzesło przy wolnym biurku. Później, już w samochodzie, wśród łkań, opowiedziała mi, co się tam wydarzyło. Otóż kiedy zadzwonił telefon, słuchawkę podniosła pani, która zapewne była kierowniczką, bo u niej stał na biurku, a poza tym była najstarsza i miała okulary.

— Dział rachunkowości. Słucham? Panią Wojdkun? — i oddała słuchawkę Zuzannie, która tyle tylko powiedziała:

— Halo? Nic specjalnego. Dzisiaj nie mam czasu. Na tym już byłam. Trudno, mogłeś zapytać przed... Może... Cześć.

Odłożywszy słuchawkę, poprosiła, żeby jej pozwoliły odebrać jeszcze jeden telefon, już ostatni. Kierowniczka przytaknęła. Ledwo urzędniczki pochyliły się nad papierami, telefon zadzwonił znowu. Tym razem Zuzanna mówiła:

— Słucham? To ty? Boże jak się cieszę! Właśnie o tobie myślałam. Bardzo chcę się z tobą zobaczyć. Marzę o tym od tygodni bez przerwy. Nie ma takiej chwili, żebym o tobie nie myślała. To straszne. Wspaniale, że zadzwoniłeś. Oczywiście, że tak. Nie spóźnię się ani minuty. Ja też cię kocham. Pa.

Kiedy odłożyła słuchawkę, chciała podziękować i wyjść, zobaczyła, że urzędniczki wpatrują się w nią surowo.

— Czy dobrze się pani czuje? — zapytała kierowniczka.

— Nie rozumiem — odparła Zuzanna.

— Pani kierowniczka chce po prostu wiedzieć, czy jest pani normalna? — powiedziała kobieta spod okna.

— Normalna? Raczej tak. Od wczoraj na pewno tak.

— Od wczoraj pani powiada? — kierowniczka zsunęła okulary na nos i spojrzała badawczo znad szkieł. A więc znaczy do wczoraj nienormalna?

Zuzanna z ufnością dziecka próbowała wytłumaczyć coś, czego sama nie bardzo mogła pojąć.

— Właściwie tak. Zawsze byłam nienormalna. Od dziecka. Wczoraj dopiero mi przeszło jak ręką odjął.

— Od dziecka powiada pani? — wtrąciła trzecia urzędniczka z pieprzykiem na policzku.

— Tak. Od małego. Pamiętam jak nie chciałam sypać kwiatków. Miałam wtedy chyba z pięć lat. Mama uszyła mi śliczną, białą sukienkę i miałam sypać kwiatki na procesji. Ale kiedy na próbie generalnej ustawiono mnie wśród dzieci, uparłam się i za nic nie chciałam ruszyć z miejsca i sypać. Mama mnie prosiła i siostry zakonne, a nawet ksiądz, a ja nie i nie.

— I twierdzi pani, że od wczoraj pani przeszło?

— Najzupełniej — odrzekła wesoło Zuzanna.

— Czy przez to chce pani powiedzieć, że to my jesteśmy nienormalne? — zapytała groźnie kierowniczka.

— Ależ skąd — zaprzeczyła gorąco Zuzanna, ale na nic zdały się jej tumaczenia.

Urzędniczki wypełzły zza biurek i opieczętowały wszystkie nieosłonięte miejsca na jej ciele: łydki, ręce, dekolt. Tylko twarzy nie udało im się dosięgnąć, bo osłaniała ją rękoma.

W najbliższej drogerii kupiłem pół litra denaturatu i chusteczką do nosa ścierałem fioletowe pieczątki. Zuzanna popłakiwała co pewien czas i pytała przez łzy: Dlaczego?, dlaczego?

— To od słońca, nie przejmuj się. Padło im na mózg. Jak chcesz, pojedziemy do domu po strzelbę i nadzieję je wszystkie śrutem. Chcesz? — pytałem łagodnie i głaskałem po zaczerwienionym od mocnego tarcia ramieniu.

Całe popołudnie straciliśmy na poszukiwanie po sklepach spodni dla Zuzanny, ale nigdzie nie było odpowiedniego rozmiaru. Wreszcie wpadłem na pomysł, żeby pójść do punktu usługowego. Za odpowiednią opłatą szefowa zgodziła się uszyć spodnie w ciągu trzech godzin, ale bez żadnego wykończenia. Zgodziliśmy się z radością.

Byliśmy w centrum miasta, w pobliżu starego kina dokąd chadzaliśmy w szkolnych czasach. Nie spiesząc się poszliśmy zobaczyć co grają. Nie byliśmy zdecydowani, czy czas oczekiwania skrócić oglądając film, czy pójść lepiej do parku, żeby sprawdzić jak bardzo urósł kasztan, pod którym po raz pierwszy całowałem dziewczynę. Podeszliśmy pod stary, secesyjny budynek. W oszklonej gablocie, na fotosach z aktualnie granego filmu ze zdumieniem rozpoznaliśmy siebie. To zadecydowało, że kupiliśmy bilety, mimo że seans trwał już kilka minut.

Rzeczywiście film był o nas, ale reżyser dosyć swobodnie poprzekręcał istotne fakty z naszego życia. Pierwszą rażącą nieścisłością było uczynienie ze mnie podstarzałego adwokata, a z Zuzanny młodziutkiej dziewczyny, która u mnie służyła. Reszta się zgadzała.

W drodze nad jezioro powtarzaliśmy sobie co celniejsze fragmenty z filmu Buñuela. Nie mogliśmy tylko rozszyfrować po co reżyser do naszej historii wplótł sceny zamachów terrorystycznych.

— Pewnie dla zaintrygowania i uatrakcyjnienia dość banalnej fabuły — powiedziała Zuzanna i dodała po namyśle — Jak ja z tymi urzędniczkami. Niepotrzebnie zrobiłam z nich takie potwory. I tak mi nie uwierzyłeś, prawda?

— Nie, ależ skąd.

— Chciałam cię czymś zaskoczyć. Panicznie się boję, żeby nawet na chwilę nie zrobiło się nudno, monotonnie.

— Nie masz się czego lękać. Nawet przez sekundę nigdy się z tobą nie nudziłem.

— A poza tym chciałam popłakać, żebyś mógł mnie pocieszać. To jest bardzo potrzebne kobietom takie pocieszenie, wiesz?

— Rozumiem. Koiłem cię, jak umiałem.

I walcząc chwilę ze sobą dodałem, traktując to jako dalszy ciąg pocieszania. — Jak umiałem, droga moja.

— I dlatego musiałam płakać, bo jak inaczej mógłbyś mnie pocieszać.

— To oczywiste. Trzeba trochę popłakać.

I tak dojechaliśmy na miejsce. Zapadał wczesny zmierzch, rozrzedzony bardzo przez otwartą przestrzeń, ale zmieniał już barwę powietrza na bladoniebieską. Pomimo urlopowego szczytu i wspaniałej pogody, udało się wypróbowanym sposobem wynająć domek campingowy, przeznaczony zwykle dla gości z centrali. Kierownik poprowadził nas przez kolonię bliźniaczych budek huczących jak ule rozmowami ludzi gromadzących się do kolacji. Na skraju polany stał nasz domek. Rozejrzeliśmy się tylko po wnętrzu, szeroko otworzyłem okna i poszliśmy coś zjeść do pobliskiej restauracji, zatłoczonej wczasowiczami i miejscową młodzieżą. Z trudem wchodził w nas chłodnawy bigos, popijany lepką herbatą. Wróciliśmy do domu, żeby Zuzanna przebrała się w spodnie, bo nie chciała iść w nich na kolację.

Zeszliśmy nad jezioro i po paru minutach udało się nam odnaleźć nasze ulubione miejsce. Siedzieliśmy w milczeniu, wsłuchując się w smętny spokój, przenikający nas do głębi. Jezioro i mały domek były ostatnim przystankiem w przeszłość. Nie było już gdzie się cofać.

Za naszymi plecami przeszła grupka rozbawionej młodzieży, a kiedy ich sylwetki zakryły trzciny, mimo sporej odległości, woda przyniosła głos młokosa: Staruszkowie moczą sobie nogi jak w miednicy. Przyłączyliśmy się naszym smutnym śmiechem do tamtego żywiołowego i milczeliśmy nadal. Już wiedziałem, że idiotyzmem byłoby powtarzać tamtą noc sprzed dwudziestu lat, by ją jeszcze w następną poprawiać. To było niemożliwe. To jedno nie było do powtórzenia. Zuzanna też tak na pewno myślała i stąd owo obezwładniające nas przygnębienie.

— Napiszę coś na wodzie — pierwsza przerwała ciszę Zuzanna. Pochyliła się nad granatem jeziora i całą dłonią rzeźbiła słowa:

— Czy możliwe jest, by odgarnąć z wielkiej rzeki wodę płynącą od samego źródła, kiedy wpadło do niej już tyle strumyków i innych rzek? Czy to jest możliwe?

— Chętnie zabrałbym jezioro ze sobą i ukrył, ale nie wiem jak to zrobić — powiedziałem.

— Niech sobie te słowa pływają na swobodzie między gwiazdami i rybami. W dzień będą spać ukryte w szuwarach.

— Jesteś przeraźliwie smutna, jakbyś żałowała.

— Mam wrażenie, że stoję pod murem i nie mam gdzie się cofnąć.

— Możemy jeszcze iść przed siebie — rzekłem i aż się zachłysnąłem tym oczywistym stwierdzeniem.

Zuzanna jakby nie dostrzegła wagi mego odkrycia, albo uważała je za zbyt pochopne, bo ostrożnie wysunęła swoją dłoń z mojej i dopiero po dłuższej chwili powiedziała:

— Chodź, obejdziemy jezioro. Pamiętasz? Idzie się półtorej godziny spacerkiem. Biorąc poprawkę na nasz wiek, zmęczenie i drobne przystanki od czasu do czasu, dla powiedzenia czegoś wyjątkowo ważnego, obejdziemy jezioro w dwie godziny.

Wsunęliśmy mokre nogi w buty i ruszyliśmy przed siebie. Ścieżka biegła najpierw przez podmokłą łąkę, potem wpadała w las, pole i znowu las. Drogą wspominaliśmy nasz pobyt tutaj przed dokładnie dwudziestoma czterema laty, ale bez dramatyzowania, tylko z nutą czułej pobłażliwości.

A potem jakby otworzyła się na oścież między nami brama, której ani szukaliśmy, ani podejrzewaliśmy nawet, że istnieje. Poczułem naglą chęć dowiedzenia się wszystkiego co dotyczyło kobiety idącej obok. Zacząłem ją wypytywać o różne szczegóły z jej życia. Odpowiadała wyczerpująco, nie okazując zdziwienia, ani urazy. Zresztą ona również chciała wiedzieć co zdarzyło się w moim życiu przez te wszystkie lata. Słuchaliśmy się zachłannie, coraz bardziej nienasyceni, jak dwoje starych uczonych, którzy przypadkowo odkryli księgę zawierającą odpowiedzi na wszystkie pytania dręczące ich całe życie.

Opowiadałem właśnie o niezwykłej przygodzie jaka przydarzyła mi się na delegacji w Krakowie kilka lat temu, kiedy Zuzanna zatrzymała się nagle i powiedziała zdumiona:

— Jezioro rośnie. Chyba do świtu nie zdołamy go obejść.

Spojrzałem na zegarek. Byliśmy już w drodze piątą godzinę. Zacząłem się rozglądać, dla zorientowania gdzie jesteśmy i wtedy zobaczyłem niedaleko brzegu rybaka na łódce.

Teresa Opoka

WINCENTY GRAJEWSKI

*Wyobcowania literatury i wyobcowania z literatury**

1. Rachunek wyobcowań

Zasadnicza myśl jest prosta i właściwie zapisana już w tytule mojej wypowiedzi. Chodzi o to, że obok wyobcowań literatury, obok wyobcowań, o których literatura mówi, obok, ewentualnie, literackich analiz wyobcowań literatury, są jeszcze, równie ważne, wyobcowania z literatury, kiedy ludzie i teksty stają się obcy literaturze pojętej jako duchowe środowisko człowieka. Sugeruję, że interesujący literaturoznawcę ciąg form alienacji trzeba oglądać z obu krańców: od strony historycznej realności, w której pojawiają się wyobcowujące wyłączenia, wygnania, wyklęcia (dotyczące pisarzy jako temat i dotykające jako ich własny los), ale także od strony literatury, notując kto, wciąż ją uprawiając — od niej odpadł, kto zapomniał jej języka, kto ją zdradził. Czy te bieguny, jak chciałoby przysłowie, stykają się, a jeśli tak, to w jaki sposób — stanowi osobny problem, do którego jeszcze powrócę.

2. Porachunki semantyczne

Słowa „wyobcowanie" nie używam z czystym sumieniem — to słowo obciążone zaszłościami, słowo nieczyste. Linde notuje (jako rzadką) formę czasownikową, przypominając, że w klasycznej polszczyźnie mieliśmy ideę suwerennej wewnątrzspołecznej mocy, która potrafi gwałtownie odsuwać od obcowania, czyli społeczeństwa, kogoś kto przestał na nie zasługiwać. Sprawa wyobcowania była jasna od strony wyobcowującego. Wyobcowany miał pewnie swoje problemy, ale język się nimi nie interesował, bo był to język obcującego ogółu. W ciągu stu pięćdziesięciu lat, bez posługiwania się słowem, zrobiono coś takiego, że obowiązkowa stała się forma bierna. Od połowy lat pięćdziesiątych wszyscy byliśmy wyobcowani, można by rzec: obcowaliśmy w wyobcowaniu, natomiast całkiem niejasne było, kto wyobcowuje. Ostatnio pojawiła się forma kompromisowa: „oni nas wyobcowują", podobna do rekonstruowalnej — romantycznej — formy „oni mnie wyobcowują". Jest prawdopodobne, że na koniec cykl się zamknie i wrócimy (w języku) do perspektywy wyobcowującego. Trzeba tylko dokonać dywersji odwracającej operację romantyczną i uznać, że sytuacje alienacyjne nie są złem moralnym. Bo, być może, nie są.

W semantycznej historii „wyobcowania" występuje jeszcze jedna ingrediencja, esencjonalna, bo filozoficzna, związana z synonimiczną „alienacją". Ten piekielny termin oznaczał *sytuacje, w których wytwory społecznego współdziałania ludzi występują jako rzeczywistość przeciwstawna ich twórcom i nie kontrolowana, w której nie rozpoznają oni samych siebie jako działających* (to *Słownik* Doroszewskiego — w *Suplemencie*), to znaczy, mówiąc inaczej, takie nieracjonalne działania,

* Tekst ten oraz drukowany dalej szkic Bogusława Bakuły wygłoszone zostały w czasie XXII Konferencji Teoretycznoliterackiej pod hasłem „Literatura a wyobcowanie" zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej UMCS we współpracy z Instytutem Badań Literackich PAN, która odbyła się w Zamościu w dniach 22-27 września 1986 r.

których skutki są szkodliwe dla działających (i chyba nie tylko dla nich), za które w dodatku nikt nie chce ponosić odpowiedzialności. (Jest rzeczą zrozumiałą, że bardziej wyrafinowani filozofowie woleli od „alienacji" kategorie dokładniejsze i lepiej domyślane: reifikację i fetyszyzację, ale to nas teraz mniej interesuje).

Powiedziałbym tak: dublet wyobcowanie-alienacja był sugestywną kategorią pozwalającą na unikanie dokładniejszego opisu wielu sytuacji „wartościowanych jako zło moralne i społeczne" (by za wspomnianym *Suplementem* zacytować „Nowe Drogi" z 1965 r.), sytuacji rozmaitych, często rzeczywiście niejasnych, ale czasem dostatecznie jednoznacznych. Prześladowania, zniewolenia, odebrania praw, oszustwa, złudzenia, zgłupienia, tchórzostwa, przedwczesne zmiany i zbyt długo utrzymywane rutyny — wszystko to w worku alienacji wcale nie szlifowało formy pojęcia, ale przetwarzało się w substancję do wywoływania sentymentów i resentymentów.

3. Wyobcowanie to perypetia

Jakkolwiek nie lubilibyśmy aury znaczeniowej tego słowa, trzeba będzie go używać. Warto jednak coś zrobić z jego znaczeniem, nawet dokonując semantycznych nadużyć. Najpierw jednak nie nadużycie, a próba wydobycia formy wspólnej różnym wyobcowaniom-alienacjom.

Z punktu widzenia formy „wyobcowanie" jest środkowym ogniwem triady tworzącej kanoniczną formułę opowiadania (lub, jeśli wolimy — fabuły). Greimas, korygując Arystotelesa z jego „szczęściem" i „nieszczęściem", mówi o porządku „integracja" — „alienacja" — „reintegracja" i rozmaitych — dopełniających się lub współwystępujących — jego manifestacjach znaczeniowych. Alienacja i dezalienacja to dwie perypetie: formalnie symetryczne, ale często z przesuniętą semantyką, bo dezalienacja bywa nie pogodzeniem i połączeniem przypadkowo rozłączonych rzeczy, lecz połączeniem czegoś innego zamiast rzeczy z zasady rozłączonych: restytucją symboliczną.

Tak też, w uproszczeniu, na wzór opowiadania toczy się życie. Tyle tylko, że w społeczeństwach tradycyjnych mogło wracać to samo opowiadanie (to samo życie w kolejnych pokoleniach), a u nas trzeba wymyślać nowe (nawet w życiu jednego pokolenia), bo stabilnym alienacjom „zimnych" społeczeństw przeciwstawia się zmienne i coraz to nowe — naszych. (Tutaj, w tym pośpiechu, kryje się, być może, tajemnica bylejakości nowych opowiadań, to że są „słabsze", prostsze, mniej wypracowane. Dawne opowiadania długo szlifowano, nie szczędząc zbiorowego wysiłku.)

Alienacja jest dotkliwa, kiedy nie potrafimy umieścić jej w opowiadaniu, kiedy blokuje fabułę życia: wewnętrznego życia jednostki, życia jednostki w grupie, życia społeczności, w końcu — życia w ogóle. Można by powiedzieć, że alienacja wtedy się „wyobcowuje", dezintegracja jest trwała, to co utracone w żaden, nawet symboliczny, sposób nie daje się odtworzyć. Zamiast spiralnego ruchu nakręcanego napięciem „alienacja-dezalienacja" mamy, niekiedy patetyczny, bezruch.

4. Modele: zubożeć i zgłupieć

Wspomniane semantyczne nadużycia będą potrzebne, żeby zarysować typowe „figury alienacji", które przydadzą się, być może, do charakterystyki tytułowych wyobcowań. Biorę dwa przedfilozoficzne sensy słowa „alienacja": 1) pozbycie się majątku, oddanie go w obce ręce, chociażby drogą sprzedaży, 2) obłęd jako wzajemne wyobcowanie duszy i ciała.

Pierwszy sens — zubożenie bez prawdziwej rekompensaty (kiedyś nie mogły być nią pieniądze, mogła — zasługa, sława itp.) — zwraca uwagę na parę „posiadanie — utrata". Ten sens mógłby dzisiaj być

rozciągnięty na wszystkie wartości, które człowiek traktuje jako „zewnętrzne ale bliskie", jak swoje, jak to, co ma, będąc u siebie. Kiedy mu je odbierają, albo kiedy sam się ich wyrzeka, mamy do czynienia z wyobcowaniem w elementarnym, chociaż czasem bardzo dramatycznym sensie. Chodzi tutaj o sytuacje „oddalania (się) tego, co było bliskie", „wykorzenienia" itp., krótko mówiąc, o wyobcowanie interpretowane w kategoriach przestrzennych.

Drugi sens — zerwania w tym, co człowiek traktuje jako wewnętrzne, co jest nim (a nie tylko jego) — opisuje wyobcowania pozaprzestrzenne: dezintegrację świadomości, z której coś istotnego nieustannie wypada. Byłby to rodzaj deficytu nie pozwalający człowiekowi na świadome znajdowanie się w przydarzających mu się sytuacjach, bo albo sytuacja jest źle odczytywana (deformowana), albo własne postępowanie rozumiane niedorzecznie, a w dodatku przestaje funkcjonować refleksyjna krytyczna wyobraźnia, bez której nie sposób tego zmienić. Zaślepienia, zgłupienia i, w formie systematycznej, dogmatyzmy, obskurantyzmy byłyby możliwymi postaciami tej alienacji. Inną jej stroną, kiedy destrukcji ulega także samoświadomość podmiotu, poczucie ciągłości i tożsamości, są tzw. choroby psychiczne.

Nie będę kontynuował tego wątku, który był mi potrzebny tylko heurystycznie, żeby zarysować elementarne, schematyczne „figury wyobcowania", dające się wyróżnić w życiu jednostki. Te figury mogą stać się modelami (metaforami) pomocnymi w opisie sytuacji życia zbiorowego.

6. Traktowanie wyobcowań

Muszę się w tym miejscu odwołać do wyobraźni czytelnika, pominę bowiem (z braku czasu i kompetencji) to, co powinno teraz nastąpić: nie dam żadnego szkicu „alienacyjnych sytuacji życia zbiorowego", ani typologii wyobcowań, ani dziejów alienacji, ani rzutu oka na współczesność. Przystąpię od razu do kwestii traktowania sytuacji alienacyjnych w literaturze, a i tutaj ograniczę się do bardzo wstępnych konstatacji i przypuszczeń.

Sugestia, że literatura jest duchowym narzędziem dezalienacji, była formułowana wielokrotnie, rozmaicie przy tym ujmowano tę jej właściwość. Quasi-niezmiennikiem tych koncepcji jest przekonanie o roli świadomości wyobcowania jako czynnika dezalienującego. Na przykład „efekt obcości" Brechta był prostolinijnym, chociaż starannie opracowanym, wyrazem tego przekonania. Scena „teatru epickiego" proponowała wyobcowania rozegrane według wypowiedzianych i skomentowanych reguł, wyobcowania opanowane przez aktora a panujące nad przedstawianą postacią. Takie estetyczne oddalenie wyobcowań miałoby się odznaczać konstruktywną funkcją krytyczną, budzić świadomość rewolucyjną, nastawioną na to, co można zmienić.

Jak i na co zmieniać zastaną wyobcowującą formę życia, wiedział Brecht (i my wiemy) z literatury. Literatura bowiem, zwłaszcza literatura tradycyjna, w której przechowało się dziedzictwo folkloru i kultury społeczeństw bez pisma, ma formułę (albo formuły, bo jest ich wiele i nie wiadomo, czy można je sprowadzić do wspólnego mianownika) idealnej rzeczywistości, formułę człowieka będącego u siebie i społeczności, która pozwala ludziom żyć w harmonii. Nie wchodząc w szczegóły powiem, że ten ideał życia ustala punkt odniesienia dezalienujących uświadomień, niezależnie od tego, czy świadomość krytyczna akcentująca dystans pomiędzy ideałem a rzeczywistością pojawia się w samym utworze, czy konstruuje się w lekturze (wtedy utwór „rzuca światło" na rzeczywistość czytelnika, albo utwór kreuje „negatyw" ideału i literacka pamięć czytelnika pozwala go „wywołać"). Takie jest, jeśli je rozumiem, stanowisko Northropa Frye'a w zajmującej nas kwestii.

Frye powiedział mnóstwo interesujących rzeczy o tym, jak literatura jest przygotowana do leczenia alienacji, opisał system form i ich ogólną dynamikę, wskazał, skąd się wzięła ta terapeutyczna moc literatury, nie zastanawiał się jednak, dlaczego te wspaniałe lekarstwa przeważnie nie skutkują.

6.

... jeśli w ogóle są brane. Literatura nie jest przecież niczym obowiązkowym, można nie czytać, czytając — niczego nie rozumieć, rozumiejąc — nie odnosić do siebie. Dzieła, które, kiedy ich nie fetyszyzujemy, są duchowymi narzędziami służącymi do rozszerzenia i pogłębienia naszej świadomości, mogą wcale nie być tak użyte: mogą, na przykład, zmieniać się w znaki wymienne towarzyskiego konformizmu, w ozdoby, albo łyka się je w charakterze środków nasennych, czy w ogóle stosuje jako metodę zapomnienia o sobie i o innych. Zacząłem wyliczać wyobcowania czytelników, alienację lektury od tej — podstawowej — polegającej na ignorowaniu literatury, poprzez czytanie nie tego i nie tak, po lekturę jako formę wyobcowania: zerwania więzi z innymi ludźmi i ze sobą. Szczególną postacią lektury wyobcowanej może być badanie literatury, kiedy wie się z góry, czego spodziewać się po „badanym obiekcie" (otóż niczego innego, jak powtórzenia którejś z formuł znanych badaczowi).

Jeśli czytelnikom zdarza się nieustannie czytać nie to i nie tak, to i pisarze nie są bez winy, oni również piszą „nie to i nie tak" z punktu widzenia zadań twórczości (na przykład ze względu na dezalienacyjną misję literatury).

Mogą robić to świadomie, co nie jest najgorszym z przypadków, bo coś z pełnej świadomości pisarza wpisuje się w strukturę utworu (albo na jego marginesach, czy w podtekstach) i w ten sposób tekst „sprzedawczyka", który swoje doświadczenie i umiejętności oddaje (za pieniądze, zaszczyty, czy cokolwiek) zewnętrznej sile, przynajmniej demonstruje swoją alienację. W danej literaturze natrafimy na wiele eleganckich form takiego dostosowywania się do zewnętrzych wymagań (mecenasa, władcy, publiczności), które nie przekreślają istotności własnego głosu, własnego tekstu pisarza. W tych czasach istniała jeszcze „sztuka pisania" jako metoda unikania prześladowań i jednoczesnego obstawania przy swoim. Dzisiaj z tą sztuką jest gorzej: „sprzedawczyk" bawi raczej swoją niezręcznością, niż zręcznością, „swoje" prędzej mu się w tekście wymyka, niż znajduje w nim chytrą drogę przeznaczoną dla inteligentnych czytelników.

Z pewnością gorszym przypadkiem wyobcowania pisarza jest głupota. Zdarza się czasem, że jest w niej coś wzruszającego, jakiś nieporadny wdzięk we wtórujących sobie ograniczeniach tematycznych i stylistycznych, albo niezamierzony humor w jaskrawej nieodpowiedniości elementów utworu. Częściej jednak głupota pisarza wtóruje zgłupieniom czytelników, komunikują się ze sobą w najtrywialniejszych stereotypach, w stylistycznych łatwiznach, w obskuranckim bełkocie.

7. Przysłowie i moral

Obiecałem zetknąć ze sobą bieguny: wyobcowań literatury i wyobcowań z literatury, przewidując, że powstanie tutaj osobny problem. Tymczasem bieguny zetknęły się same: historyczna alienacja puszcza w ruch mechanizm zubożeń i zgłupień, którego skutki obserwujemy również w dziedzinie literatury, nie obywa się przy tym bez sprzężenia zwrotnego, bo zdegradowana literatura współuczestniczy w wyobcowaniach historii.

Poza tymi biegunami (już nie — pomiędzy) toczy się życie, praktyczne i duchowe, które jest nieustannym wysiłkiem dezalienacji.

Ludzie, których czegoś pozbawiono (albo nigdy tego czegoś nie mieli), próbują odtworzyć tę wartość (albo zdobyć) tam, gdzie jest osiągalna. Literatura jako dziedzina wyłączonej z działania rzeczywistego czasu pamięci i, zarazem, dziedzina swobodnego eksperymentowania w tym, co daje się powiedzieć i pomyśleć, jest możliwym terytorium reintegrującego się życia (chociażby w tym, że pozwala uśmiadamiać sobie jego degradacje). Bywa też pomocą (narzędziem) w innych życiowych próbach. A jeśli ktoś podejmuje te próby bez uciekania się do literatury i zajmując się czymś innym (handlem, służbą publiczną, czy produkcją zabawek), nie poczytujmy mu tego za wyobcowanie z literatury: kto wie, może to jej przyszły bohater.

Wincenty Grajewski

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo „Iskry"

Tomasz Agatowski: *Są nieba większe*. Ss. 86, nakład 1000 egz., cena zł. 80.—

Timothy Mofolorunso Aluko: *Sądny dzień w Ibali*. Przełożyła Ernestyna Skurjat. Ss. 143, nakład 10000 egz., cena zł. 100.—

Nafi Dżusojty: *Powrót Uruzmaga*. Przełożył Tadeusz Butkiewicz. Ss. 179, nakład 10000 egz., cena zł. 100.—

Bruno Jasieński: *Słowo o Jakubie Szeli*. Opracowanie graficzne Anna Myek-Wodecka. Wyd. 3. Ss. 104, nakład 5000 egz., cena zł. 300.—

Krzysztof Lis: *O słodką godzinę*. Ss. 208, nakład 10000 egz., cena zł. 100.—

Stanisława Kopiec: *Niebieska wieś. Poezje*. Ss. 87, nakład 1000 egz., cena zł. 80.—

Szymon Kobyliński: *Noniusz. Wspominki z życia zewnętrznego*. Ss. 260, nakład 30000 egz., cena zł. 280.—

Jerzy Leszczyński: *Pogląd na świat. Fraszki*. Ss. 64, nakład 1000 egz., cena zł. 80.—

Po prostu miłość. Opowiadania pisarzy polskich. Antologia. Wybór i opracowanie Danuta Łukawska i Barbara Olszańska. Wyd. 2. Ss. 552, nakład 30000 egz., cena zł. 250.—

Kazimierz Pospiszyl: *Tristan i Don Juan, czyli odcienie miłości mężczyzny w kulturze europejskiej*. Ss. 168, nakład 30000 egz., cena zł. 320.—

Mikołaj Mamojlik: *Biebrzański szał*. Ss. 134, nakład 5000 egz., cena zł. 80.—

Anatol Sylwin: *Śnieżyca i inne opowieści*. Ss. 199, nakład 10000 egz., cena zł. 100.—

Marek Słyk: *W krupniku rozstrzygnięć*. Ss. 428, nakład 10000 egz., cena zł. 250.—

Andrzej Turczyński: *Łąka kobiet*. Ss. 199, nakład 10000 egz. cena zł. 100.—

Życie w drodze. Antologia poezji hippisów. Ss. 151, nakład 3000 egz., cena zł. 70.—

TERESA TRUSZKOWSKA

Leonardo

Leonardo narysował człowieka
z lotnią u ramion —
On wiedział jak szybko
przelatuje się
przez zielone korytarze lata
poprzez kości szkieletu —

Wiedział ile przestrzeni
przypada na każde ciało
i gdzie jest linia ryzyka
bariera śmiertelności
której nikt nie przekroczy
chyba że zawierzy
algebrze szaleństwa

Pier Paolo Pasolini

Dnie wyzbyte znaczenia
Zawsze to samo niebo
Słowa które nie łączą

Kres jak zamykające się koło
Znużenie życiem i ogromna
pustka własnej głowy

Śmierć — znak
na szybie oddechu
zamazanej od środka

Astralny ptak

Odrzuca jawę —
Ściany nieobecności
rozsuwają się same

Na nic mu trzy wymiary
z których każdy
odcina drogę ucieczki

Zbyteczne pióra
i skrzydła —
Kości nie narzucają
autonomii ciału

Świadomość kosmiczna
w miejscu głowy
i czysty lot bez skrzydeł
ku początkom materii

*

* *

Białe ściany
zapadają się
w białe milczenie
Moje życie
cienka kreska
na nieczułej kliszy
prześwietlonej
wiecznością

Teresa Truszkowska

WALDEMAR DRAS

E'ho

pour Babète

Pojęcie rzeczy minionych człowiek zdobywa przez to, że coś sobie przypomina.

L. Wittgenstein

Fala omija falę. Biała ręka sięga po czarne, pomazane wnętrze. (The rest is silence). Tak oto znalazłem dom, do którego przychodzę. Stoi w nim wiatr, przestrzeń i fotele. Stoi w nim przeciąg — to, że sam jestem sam. Tak chciała przelotna od dawna kartka, życie zamiast życia. Tak chciały rysunki piórkiem w uchylonym na zawsze oknie: twarz, oko stawiające krzyż, wbijające się w krew serce.

Ach, uśmiechnij się suknio! Sen to nie przypadek. Noc przychodzi po nocy, widzenie nie trwa dłużej niż ciała pokryte mchem.

Przez dwa lata miałem wszystko oprócz wody. Teraz nie mam nic.

Oto pierwsze wieżyczki świateł. Wchodzę do jej pokoju. Wraz ze mną przychyla się gwiazda, kołyska, pocałunek. (Obudź mnie, obudź, nie patrz tak długo).

Cicho. Jakbym rysował śnieg, zapach bzu, gesty zmarłych. (Słucham cię. Słucham, jak idziesz. Jak wyzwoliły się palce, pociągnięte ciemnym szkłem okna, ramię, kąciki ust, stopy).

O, deszcze, deszcze wieczorne!

Doskonale, że nic nie widać. Od najbliższych drzew dzieli nas jedno spojrzenie w dół. Przychodząc wieczorem mijasz tylko niebo. Jakiś pies albo inne poszarpane deszczem zwierzę odprowadza cię do samych drzwi. Na końcu języka kołysząc się spoczywa twoje białe ciało.

Wiatr od schodów: Ach, czuwałyśmy głosy! czuwałyśmy. Po pierwsze, rano będzie dzień (zasłony w koronkę opuszczają pokój w paski). Po drugie, ciemno jest tylko tam, gdzie stoję (słońce w znaku Ryb). Po trzecie, jej głos zamieniony w kakao, tusz w oczach...

Ale oddajmy głos rozpraszającym się światłom. Jedwabny świt: to straszne, jak wiele człowiek może zawdzięczać człowiekowi. To gorzej niż żyć.

A pocałunki? Palę dzień. Koperta listów: Ruchy, których nie można już przywołać, ruchy — olśnienia. Sekundy niewinności. Mówię, wszystko rozgrywa się w twoich rękach. Mówię ten płacz, nadejście liści, życie trochę za długie.

Żadnych wspomnień. Cały czas w dół. Jak trzecia nad ranem. Jak czytanie Kleista. Jak śnieg w oczach. (Lecz któż wie dokąd nas zawiedzie ostrożność).

Przesuwające się mosty: Bądź dobry, ubieraj mnie cicho. Ubieraj.

Filiżanka maku: Ktoś lepiej ubrany niż ty w dniu swoich urodzin liże twoje pocałunki. I słońce zamiast księżyca. Słońce.

1

Minęło wiele dni. (Ach, nie wyjdziesz z nich nigdy, powiedziała Ju Lia).

Światło między palcami. Krzywe lustro trwa. Ślina i krew robią swoje: Obraz przesuwa obraz. Ach, drzewa idące prosto w dym, życie we dwoje, cichutki śpiew. (Patrzę na jej kwiaty. Są wszystkie. Błyskawica gałęzi prześwietla dom na wzgórzu. Niesamowite okna rozrywają pocałunki jedne po drugich. Ale ciała wracają jak sarny karmione śrutami i przylegają do siebie dokładnie tak jak mówię — potknięciami).

2

Biała rzeka podmywa dom schadzek. Nie pada żadne imię. Gesty nie podkreślają zapachów. Serca jak najdalej od mózgów. W ciszy, której nie sposób opisać w dzień, słania się podmuch wiatru deszcz niosący zaledwie i kamienie gładkie jak sen. (Biały Głos strzeże naszej kryjówki w Natell, Biały Głos z Bali).
Dalej mgła, wodospady. Krzaki suną w mleczne cienie, przeciągają się, tracą. Sunące pod wodą wzgórze jest wyspą dla dwojga.

3

Nieunikniona nieskończoność palców. W ustach jest kaszel, dym i ołówek. Wnętrze dłoni sprowadza na ziemię dziwny wzrok, że najciemniejszej z linii należy szukać wśród innych linii. (Między nami mówiąc, każda rzecz jest biała).

4

(Na zakończenie listu do śmierci mojej matki. To miejsce jest puste a czas mija. Więc nigdy już nie dowiem się, czy urodziłaś mnie po to, żeby żyć, czy też bałaś się, że zwariujesz szybciej niż twoje nienarodzone dziecko. Twój syn).

Rzeczy i ruchy nie dadzą się sprowadzić do tego, co było.

5

Słońce wschodzi daleko stąd. Jak portret mojego ojca, który jednym pociągnięciem pióra przekreślił Hesse: „Przyczyną upadku państwa Czu był wynalazek muzyki czarnoksięskiej". Ta kartka może zaświadczyć. Ta albo inna. I gwizd wpadający w gwizd. Jak monolog.

Słońce wschodzi daleko stąd. Jedno spojrzenie może wyprowadzić je z nieopisanych gór i porzucić niżej, na wysokości czarnych sznurów i parapetów.

Słońce wschodzi daleko stąd. Musimy uważać na buty. Szklanka wody musi wystarczyć nam na całą noc. Między jedną ręką a drugą są nasze ciała. Jak rysunki.

(Żadna miniona godzina nie posiada takiego znaczenia, jakie posiada jej nadejście).

6

Widywaliśmy się niedaleko stąd. Ja i jej śmiech. Straszne zwierzę, zarażone nieruchomym wzrokiem, po dziś dzień przesypuje pogrzebany przez nas horyzont, po dziś dzień czerpiące swą siłę z tego, że kulistość jest nieprzekazywalna.

7

Żadnego głosu. Ani jednej muzyki. Nic. Aż powiedziałaś: to, o czym myślisz. A wściekłe, przechodzące w dym parowanie par, pociągnęło za sobą łomot kół z żelaza: Monachium, dworzec. Aż powiedziałaś: moja twarz jest w twoich rękach.

8

Szklanka wina przecina usta z purpury nad stołem z drzewa czarnego. Ju Lia nie jest Ju Lią. Bo nie jest ważne, którędy ktoś oprowadza kogoś, ale dokąd.

Czarne niebo jest czarne. Mogę się nie ruszać. I tak widzę to, co chcę. Ty będziesz krążył w słowach: „ukryty w łonie grzesznej ciemności byłem także i ja, zrobiony, nie poczęty. Przez nich, przez mężczyznę o moim głosie i moich oczach, i przez kobietę — ducha, oddychającą popiołami". I będziesz krążył, i klął, i przenikał.

Szklanka wina, mówisz. (Chodź, pokażę ci coś. Niedaleko stąd jest morze i deszcz przestał padać.)

9

Każdy powóz, który się przechyla należy do tego świata, który jest. (To robi słońce. Tysiące kresek ciemnych i ciemnych lecących na ciała jasne i jasne, których strzegą plamy twojego wzroku, plamy twojego słuchu, plamy twojego węchu, kochanie. I Bóg nie może cofnąć śmierci tym, którym ją ofiarował. I ty nie możesz odejść w jedną tylko stronę. I ja. I życie nie podkreśla już życia).

Jak ciemno. Ach, więc polubiłeś i to.

10

Zostaję, pasy nieba coraz jaśniej niebieskie. Zostaję, pasy lasów bezduszne, srebrne. Zostaję, pasy wody zielone, senne. Zostaję, pasy łodzi wieczór z nocą łączące i noc z domem. Zostaję, pasy piasku z cieniem księżyca nie większym niż ślad do pocałunku w stopę.

(Drzewa przerzuciły swoje pajęczyny na drugą stronę jeziora. Natell).

11

Kula rzeczy obraca się dalej. Oczy patrzą w bok. Później może oznaczać wszystko. Wszystko może oznaczać nic. Ale nigdy to, co było. Jak krzyk.
Lampa świeci powoli. Jest tak, jak jest. Ulewa deszczu wylizała okno z piasku. Niebo jest coraz niżej. Gwiazdy są w środku. Są i są.

12

Anna: Wędrowcy byli dotknięci sobą. (Jeszcze teraz widzę ich pismo, że drogę wymyślili ci, którzy się cofali. Nam chce się po prostu pić).
Mee: Nie lubię księżyca. Nie lubię ludzkiego głosu.
Ju Lia: Wystarczy powiedzieć, nie jestem gorsza od innych kurew.
Laf: Instrument z drzewa nie może grać kiedyś. To jasne.
Keyt: (z pamięci) Kot, co spółkuje z kuną, nie spłodzi kota o połyskliwej sierści ani też kuny o fosforyzujących oczach; z ich związku zrodzi się kot latający, albowiem i kot, i kuna, skacząc o stopień wyżej, czują się zmuszone do lotu.
Pat: Nie pochwalam tego, na co zasługuję: Nie jestem wieśniakiem.
Ro: Obejmij mnie skoro przyszedłeś.

13

Tak, jestem blisko. Stąd te kartki, które widzisz. Stąd ta ręka wiecznie we włosach. Stąd te śliskie fotografie. Ale zaraz będzie wieczór. Popatrz tam — gwiżdżący z trawy chłopiec spotyka zwierzę sunące jak obłok wprost do wody. Lżejsi o jedną z tych myśli, dzięki którym życie nie kojarzy się nam z niczym, czego w życiu nie było, obrazek ten chwytamy w dwa palce i pokazujemy słońcu, które za chwilę pochłonie czapla horyzontu. Stąd te godziny, zapach tytoniu, zatrzęsienie kwiatów...
Po dym w szklance, po krew w nodze, po sierść w gardle widzimy tylko obrazy. (I przyszedłeś do ich domów, do kotów. I powiedziałeś: to ja).

14

Łyżeczka herbaty wędruje z ust do ust. Jak kontynenty.

(Narysuj mi dziecko, słońce w parku i śnieg. Śnieg niech będzie daleko, dalej niż cały śnieg. I dom mi narysuj, w którym później śpię. I kochaj mnie. Twoja Babéte).

15

Tu i tam, gdzie jesteś zawsze, ale nie teraz jesteś tam bo oto nagle przybyłeś tu... Ach, prowadź mnie nie uśpiona kukułko serca, prowadź swoje balkony! Sterczące do gwiazd pocałunki umierają bez miłości ciała, tak jak wnętrze dłoni zanika wraz z nierównością czoła, lecz nie ucisza go, nie gubi. (O, zaprawdę powiadam ci, nie to się wie, co jest).

16

Mee: Szklany ptak śpiewa na ustach z soli.

Anna: Woda bez dna opływa kamienie, na których spoczywamy.

Ju Lia: Minęliśmy wieżę, psa i rzekę. A przecież to jest tu.

(Antonio rysuje swoją siostrę i jakiś dziwny lecący nad lądem ląd. Przesuwająca się jasność podkrada twarz mojej matki. Przed nami jeszcze jedno wzniesienie, nasze ciała).

Śpiew: Ona białymi bucikami przeszła przez całą jesień.

1985 r.

Waldemar Dras

Zofia Kopel-Szulc: *Rysunek*

BOGUSŁAW BAKUŁA

Powieść autotematyczna wobec problematyki wyobcowania i obcości

Podejmowana przez współczesną powieść autotematyczną dyskusja nad miejscem pisarza i misją słowa zasadniczo skupia się wokół dwóch kwestii. Dotyczy źródeł wiedzy oraz inspiracji artystycznych, do jakich powinien odwoływać się twórca chcąc sprostać gwałtownej dynamice zmian zachodzących w obrębie dwudziestowiecznych społeczeństw. Po drugie, idzie tu o hierarchie wartości i cele literatury egzystującej w świecie zagrożonym. Jest to spór o początek i koniec, o punkt wyjścia i cel refleksji ontologicznej i poznawczej cechującej powieść autotematyczną.

Zarazem jednak przedstawiona w dziełach T. Manna, S. I. Witkiewicza, H. Brocha, M. Unamuno, B. Schulza, A. Camusa, a także wielu nowszych pisarzy rzecz o początku i końcu jako miejscach szczególnego doświadczenia egzystencjalnego i poznawczego artysty, w naturalny sposób wykracza poza rejony estetyki i filozofii. Staje się również historią o dokonanej przemocy, wszechwładztwie ideologicznych dogmatów, zdeformowanym języku, kompleksach etnicznych i społecznych rodowodach twórcy.

Powieść autotematyczna bywa „palubą", „mgłą", „nienasyceniem", „miazgą" i owe tytuły definiujące stany jej wewnętrznego świata są w jakimś sensie odpowiednikiem świadomości występującego tu bohatera — pisarza. By tworzyć — lub chociażby przeciwstawić się dezintegrującym go siłom pozaliterackim — musi on określać i przełamywać nie sprzyjające koniunktury, oswajać wiedzę i słowo. W pierwotnym sensie kreacja i refleksja nad nią są tu dążeniem do granic, w których można zamknąć całość poznawanej i przedstawianej rzeczywistości. Inaczej — dążeniem do początku i końca jako usytuowanych w porządku genezy punktów odniesienia. W ich perspektywie tworzone przez bohatera dzieło jest i jeszcze go nie ma, lub jest i już go nie ma. Zawarta w początku i końcu opozycja bytu i nicości wydaje się za każdym razem i w każdym przypadku inna. Chociaż istnieją pewne kanony. Na przykład gra tych kategorii w *Doktorze Faustusie* Manna i powieściach Witkacego. Ich bohaterowie dążą do absolutnego źródła poznania, które okazuje się nieosiągalne, lecz odsłania im bezmiar obcości umysłu w świecie wiedzy. Zarazem budują systemy, których celem jest formułowanie odpowiedzi na pytania podnoszące kwestię końca sztuki. Ostatecznie natkną się na to samo. Otoczy ich bowiem i zniszczy obcość wcielona w spekulatywną filozofię i polityczny totalitaryzm.

Przypomina się także pewien wątek parabolicznej *Dżumy* Alberta Camusa. Jego bohater, Joseph Grand, pisarz, w swojej pracy nad dziełem jednoczy doświadczenie początku i końca odnosząc je przede wszystkim do poznawczej zdolności słowa. Otóż nigdy nie wyjdzie on poza pierwsze zdanie pisanej powieści. Każda nowa wersja tego zdania wnosi inną koncepcję rzeczywistości, a i uświadamia pisarzowi, jak niewiele z bogactwa świata zdoła w niej ocalić. Poczucie niedoskonałości języka i absolutyzowanie idei doskonałego początku sprawiają, że ten

nowoczesny Syzyf sam skaże się na mękę wiecznego stwarzania i niszczenia początku. Albowiem, powiada jeden z filozofów: *Trudno jest znaleźć początek. Lub inaczej: jest trudno zacząć od początku i nie próbować cofać się dalej*. Bohater ogarnięty swoją pasją jakby nie zauważa, iż synteza, na którą czeka, dopełnia się w innym porządku i kres wszystkiego jest kwestią chwili. Wyobcowany z wiedzy i świata zostanie jednak ocalony, by mógł nieść ciężar swojego wątpienia. Lecz do nikogo nie przemówi i nie zostanie wysłuchany.

Literatura o literaturze wyraża świadomość epoki i z tą świadomością dyskutuje. Fascynującym tematem stał się dla niej dialog, jaki powstaje między pisarzem a instytucjami tworzącymi wzory i modele zachowań, style myślenia i mówienia. Lecz skądinąd ważny problem języka jest w powieści autotematycznej, również polskiej, traktowany nieco marginalnie. Obcość w języku lub poprzez język rzadko pojawia się jako temat zasadniczej refleksji czy perypetii bohaterów. Przeważają diagnozy społeczne, historyczne lub psychologiczne analizy oraz ujęcia eksponujące kryzys kultury. Taki cel przyświeca autotematycznym utworom K. Brandysa, J. Andrzejewskiego, T. Różewicza, L. Gomolickiego i in. Tymczasem doświadczenie języka literatury uwikłanego w dialektykę początku i końca wydaje się szczególne i w naszej prozie. Chciałbym więc przyjrzeć się bliżej tym utworom autotematycznym, bądź z problematyką autotematyzmu spokrewnionym, które kwestię wyobcowania lub obcości bohatera-pisarza łączą przede wszystkim z dyskusją nad poznawczym, ideologicznym, egzystencjalnym wymiarem słowa. Będą to: *Góry nad Czarnym Morzem* (1961) Wilhelma Macha, *Głębokie źródła* (1973) Wandy Karczewskiej, *Tożsamość* (1973) Teodora Parnickiego, *Pismak* (1984) Władysława Terleckiego[2].

Każda z wymienionych powieści przedstawia inny wariant obcości pisarza wynikającej z odmiennie postawionych kwestii poznania i kreowania, z inaczej definiowanej opozycji początku i końca. Dialog wewnętrzny, który prowadzi bohater powieści Macha konfrontując utopie literatury z rzeczywistością „spiera się" tu z dyskusją wokół eskapizmu i marzeń o pozakodowej komunikacji przedstawioną w utworze Karczewskiej. W drugim przypadku, wielość tradycji językowych składających się na źródła osobowości „mieszańca" (Parnicki) posiada swój odwrócony wizerunek w egzystencjalnych i poznawczych dramatach „marrana" (Terlecki).

•

Jeśli chcemy ponosić trud obserwacji i refleksji, aby następnie zaszczepić na niej głębszą syntezę — rozważa bohater powieści Macha — może okazać się, iż zainteresowanie światem nie jest w stanie współistnieć z zaangażowaną w jego sprawy twórczością artystyczną. Refleksja i kreacja przychodzą za późno, lub nie sięgają istoty rzeczy, a więc synteza jest niemożliwa, a świat, niestety, już dawno i fałszywie ukonstytuowany. Literatura bezradna wobec tej rzeczywistości okazuje się klęską. Pogłębia dystans, fałszuje perspektywę widzenia, wprowadza zastępcze dylematy i dramaty moralne, gdy tymczasem wszystko jest i prostsze i bardziej zawikłane. Człowiek — rozmyśla bohater — wydaje się istotą bezsilną, uwięzioną w deformującej świadomości sieci znaczeń wtórnych. Zadowala się więc stereotypem, powierzchowną oceną, ideologicznym sloganem nie zauważając, jak język uwikłany w produkcję substytutów oddala go od rzeczywistości.

Pisarzowi, wbrew pozorom, nie jest wcale łatwiej godzić dociekliwości względem rzeczy z mediacyjną i niepewną naturą języka. Świadomość zbyt wyczulona na sprzeczności poddaje się i twórca odkłada pióro. Mniej wrażliwy lub pogodzony umysł balansuje na linie mowy ezopowej. Jest zmuszony przedzierać się poprzez gąszcz rozmaitych nawyków i tradycji, pokonywać obawy, wiedząc zarazem, iż fikcjotwórstwo jest współcześnie domeną nie tylko literatów. Że w tej szlachetnej ongiś dziedzinie, umiejętności, nastąpiły zmiany wskazujące na coraz mniejszy udział pisarzy, większy zaś zawodowych manipulatorów słowem ze sztuką nie związanych. *Nigdy nie skończę tej książki* — wyznaje bohater. — *Ona jest nie do napisania. Ona byłaby do napisania pod warunkiem, że zgodzę się z sobą, że jej nie piszę* (51). Tu rodzi się świadomość wyobcowania twórcy. Nabiera on przekonania, że źródło wiedzy, początek, nie istnieje poza językiem. W związku z tym każdy akt poznawczy, szczególnie akt pisania, tworzenia, musi odwoływać się do wiedzy już w tym języku zawartej i poniekąd zmistyfikowanej. Ale nie tylko z tej przyczyny powstało to paradoksalne wyznanie: piszę i nie piszę pisząc. Konflikt poznawczy stymulujący przeświadczenie o nieuchronności porażki każdej twórczości artystycznej ma swoje drugie, konkretne źródło. Pisarz bowiem usiłuje wgryźć się w materię współczesnej mu historii, zrozumieć ją w całym splątaniu i dramatyzmie i niesłamaną — przekazać. Tymczasem zatrzymuje się jakby w pół kroku, coś mu przeszkadza w dokonaniu pełnych rozliczeń, jego rozrachunkowe ambicje nie realizują się poza dopuszczalną konwencją. Powieść — narzekała zgodnie krytyka — obiecywała więcej niż spełniła i jest tylko znamiennym symbolem końca poodwilżowej dyskusji. Głosem w pewnym zawieszeniu, który mimochodem ujawniał, co wolno, a czego nie wolno było bohaterowi poszukującemu prawdy. Po historii ów bohater-pisarz porusza się jak po polu minowym. Widzi i określa przedmiot jedynie z daleka, starając się nie wywołać niepożądanej eksplozji. Kwestię walk w Bieszczadach oraz ich dalsze konsekwencje ujmuje w kategoriach i dramatu i jednocześnie westernu, przy czym ta druga konwencja wyraźnie przeważa. Natomiast problem odpowiedzialności za politykę kulturalną lat pięćdziesiątych i socrealizm staje się dla niego pretekstem do wyłożenia własnej wyidealizowanej, utopijnej wizji literatury.

Intelektualne i poznawcze rozdwojenie bohatera ma tutaj sens istotny dla sytuacji jego pisarstwa, a więc i tworzonego dzieła w dziele. Z jednej strony okazuje się zwolennikiem realizmu i prawdy szczegółu. Z drugiej admiruje utopijną wizję „literatury totalnej" — *odpowiadającej pełnej zgodzie człowieka ze światem* (...) *kiedy ludziom udałoby się wyzwolić z wszelkich alienacji* (64). Lecz ów realista okaże się wyobcowany z historii i autentycznego doświadczenia społecznego, utopista zaś będzie ulegał ciągłej pokusie uciekania do „miejsc, których nie ma" (*outopos*). Zamierzone dzieło, summa doświadczeń, możliwe jest tylko połowicznie. Historia nie zabrzmi tu pełnym głosem, nawet utopia słowa będzie tylko mglistym zarysem. Dodajmy do tego wyjawioną w powieści negację autotematyzmu, jako formy pięknoduchostwa pisarza i w zasadzie wiemy, iż bohater powinien odłożyć pióro. Tymczasem nie czyni tego. Zakłada bowiem, że skoro tak niewiele może uczynić, to przynajmniej ukazanie osobistych wahań i porażek pozwoli mu na zmniejszenie dystansu, jaki dzieli go od rzeczywistości i czytelnika. Powiedzmy jednak: prawdziwe wyobcowanie tkwi nie w samym opisie własnych niemożności artystycznych i poznawczych, czy kreśleniu nierzeczywistych obrazów literatury wyzwolonej, lecz w tym, że bohater bierze je za jedynie autentyczny świat i ulega im widząc w tym szansę powołania niesłamanego porządku wartości.

Cały paradoks toczonej w powieści dyskusji wokół języka literatury sprowadza się do tego, iż nawet najzręczniejsze rozważania o istocie barier oddzielających pisarza od rzeczywistości nie są żadnym dowodem ich przezwyciężenia. Natomiast myślenie o świecie i opisującej go

[1] L. Wittgenstein: *On Certainty*. New York 1972, s. 62. Cyt. za: H. Buczyńska-Garewicz: *Znak i oczywistość*. Warszawa 1981, s. 51.

[2] W. Mach: *Góry nad Czarnym Morzem*. Warszawa 1961; W. Karczewska: *Głębokie źródła*, wyd. II. Warszawa 1982; T. Parnicki: *Tożsamość*. Warszawa 1973; W. Terlecki: *Pismak*. Warszawa 1984. Numery stron w nawiasach obok cytatów.

literaturze wyłącznie w kategoriach tęsknot i życzeń należy do typowych cech świadomości wyobcowanej. Bohater zdaje sobie z tego poniekąd sprawę, lecz nie potrafi przeciwdziałać mechanice zdarzeń. Wie, iż słowo odkleja się od sytuacji, znaczy co innego niż znaczyć miało, rzeczywistość w perspektywie doświadczenia, jak i w perspektywie kreacji jest cieniem. Pisarz to wędrowiec między złudą początku, jaką ofiarowuje mu wiedza o rzeczach i utopią obiecującą koniec sprzeczności między historią a literaturą. Utopie rodzą się z niemocy — historia z tragedii. Wyobcowanie rozdwojonego w sobie bohatera *Gór nad Czarnym Morzem* wynika z łatwości koncypowania owych „miejsc, których nie ma" i kłopotów z rozumieniem tych, które są.

Teza mówiąca o wyobcowaniu postaci pisarza w tej właśnie powieści byłaby zapewne przyjęta ze zdziwieniem przez krytykę lat sześćdziesiątych, która obszernie omawiała dzieło, widząc w osobie Aleksandra człowieka może niepewnego swoich racji, lecz aktywnego i ciągle stawiającego nietypowe pytania. Uczulonego na dylematy i dramaty czasu. Perspektywa lat modyfikuje tę ocenę. Wyobcowanie staje się tu sytuacją języka literatury i świadomości twórcy uwikłanych w pozorny dialog z siłami blokującymi wszelkie próby „oswojenia" rzeczywistości, których bohater, a nawet i autor, mogli po prostu nie widzieć. Wysuwana jako antidotum koncepcja „literatury totalnej" ma w sobie wiele cech negowanej estetyki literatury socrealistycznej.

Inaczej rzecz się ma w przypadku późniejszej o ponad dziesięć lat powieści W. Karczewskiej „Głębokie źródła". Aczkolwiek problem także tkwi tutaj w sprzecznościach między językiem literatury możliwej a doświadczeniem, to światopoglądowe przesłanki powieściowej dyskusji i jej konsekwencje są dla głównej bohaterki zgoła odmienne.

Porusza się ona w świecie zdemoralizowanym przez mistyfikację traktowaną jako powszechnie aprobowany styl bycia i myślenia. Wyśmiano utopie, przestano również marzyć o „odwilżach". Rzeczywistość pogrążyła się w martwocie, jakiej dawno nie było. W tej sytuacji wytwarzanie fabuł stało się dla bohaterki Marii Kamieniarz działaniem prawie niemoralnym, jako że literatura dzisiaj to nie tyle domena fikcji, co głównie nieprawdy. Pisarstwo mogło być tylko — „pokonywaniem rozpaczy".

Również obrachunek z przeszłością budzi w bohaterce głęboką niechęć do literatury, jako sfery koniunkturalizmu, i przede wszystkim do siebie za uleganie sezonowym prawdom, za dawanie posłuchu „wewnętrznym strażnikom" likwidującym każdą niezależną myśl. Obcość profesji, obcość własnych powieści, obcość biografii — wyzwalają w świadomości pisarki odruch eskapistyczny. Dodatkowo dręczy ją mroczne doświadczenie wydarzeń grudnia 1970 roku i całkowita, w ich obliczu, milczenie literatury. W tej sytuacji dochodzi do dramatycznego wyznania: *Słowa nie są już potrzebne, one są bezużyteczne, żadnej prawdy istotnej dla egzystencji nie rozstrzyga się słowami* (556).

Tak więc konstatacje mówiące o końcu literatury, jako przedmiocie wielorakiej manipulacji, prowadzą pisarkę w milczenie i absolutyzację intuicji, jedynie prawdziwego źródła poznania. Oto umrzeć ma wytwórca fikcji — narodzić zaś prawdziwy człowiek, którego umysł będzie zdolny do niezależnych i autentycznych aktów poznawczych. Bohaterka odrzuca więc mediację słowa. Miarą wiedzy od tej chwili będzie dla niej ewidencja faktu, „głębokie źródła" rzeczywistości obiecujące tożsamość myślenia i przeżywania. Samoobecność świata oznacza dla Marii psychiczny stan pewności i niezawodności łączący się z samopoznaniem. Negacja języka jest tu zarazem afirmacją osobowości i rzetelnej aksjologii. Jakże jednak złudne są to nadzieje. Przestrzeń początku, źródło wiedzy, do którego dąży Maria, nie posiada granic. Świat nadal pozostanie nieoczywisty. Nie ma jednego źródła mądrości, czysta

bezpośredniość nie istnieje, jeśli zaś nawet istnieje, to wyrazić ją można tylko w słowach, a słowa są poza rzeczami, symboliczne i abstrakcyjne.

Powstaje paraliżujący bohaterkę kompleks wyobcowania i samotności. Ucieczka w sferę początku nie dała odpowiedzi na zasadnicze pytania, ujawniła wszakże niebezpieczeństwo nowych dogmatów. Podobne zagrożenie, aczkolwiek wychodzące z innej strony, obejmowało we władanie świadomość pisarza występującego w powieści Macha. Utopie słowa mają jednak tę przewagę nad utopiami milczenia i pozakodowej komunikacji, że można z nimi dyskutować, nawet w ich języku. Zapewne istnieje coś takiego jak symboliczna prawda nietworzenia. W literaturze ma ona niekiedy znaczenie szczególne. Lecz przypadek bohaterki *Głębokich źródeł* jest bardziej prozaiczny. Wyobcowanie, czy też samowyobcowanie posiada tu swój początek i koniec w braku odwagi pisarza wobec agresywnej gry pozorów.

Obie powieści łączy problem języka jako płaszczyzny twórczości wyobcowanej. Literatura przedstawiona miota się tu między ułudą nieskażonej wiedzy bezpośredniej a utopią słowa doskonałego lub utopią ozdrowieńczego milczenia. W powieści Macha pisarz doświadcza niemożliwości tworzenia dzieła odwołującego się do prawdy historycznej. Odchodzi więc w rejony marzeń będących objawem niemocy. Bohaterka Karczewskiej zmierza w kierunku przeciwnym. Przeżyła wzloty i klęski dogmatów, sama niegdyś będąc wytwórczynią prawd zmistyfikowanych. Podąża więc w przestrzenie początku, ułudę poznania i samopoznania poza językiem i tu spotyka ją kolejna, nieuleczalna klęska.

*

Zmieńmy teraz perspektywę oglądu języka jako obszaru kreacji wyobcowanej na perspektywę pozwalającą widzieć słowo jako swoistą płaszczyznę istnienia. W następnych dwóch powieściach problem polega na takim właśnie rozumieniu kwestii obcości. Aczkolwiek w każdym calu różne, *Tożsamość* T. Parnickiego i *Pismaka* W. Terleckiego łączy wspólne dla nich pytanie o językowy rodowód twórcy i jego skutki dla egzystencji pisarza. Obcość jest tutaj doświadczeniem „mieszańca" i „marrana".

Mieszaniec, wynik czy skutek, czy następstwo zderzenia ze sobą w stanie zaczadzenia kilku prawd domniemanych (...) choćby i chciał, nikomu nie odważy się powiedzieć: prawdą jest to a to, chyba, iż posiada ona wszelkie cechy absurdu najdoskonalszego (256-257).

Kiedy bohaterowie *Tożsamości* mówią o potędze słów, zawsze mają na myśli potęgę złudy i błędu. Nic bowiem w tej powieści nie jest pewne, najmniej zaś to, kim jest ten, kto w danym momencie wygłasza sądy, wartościuje, przyznaje się do takiego czy innego rodowodu. Wątpienie i swoisty hipotetyzm wydają się tutaj jedyną formą uprawiania refleksji o świecie, ale również i tworzenia powieści. „Mieszaniec" to istota określona przez brak tożsamości z czymkolwiek poza faktem własnego myślenia i mówienia. Istota obca, która swoją biografię i obraz świata składa z elementów sprzecznych lub przynajmniej wielosznacznych. Tutaj postać tworzy dzieło mówiąc, a poprzez mówienie odkrywa i analizuje drogi wiodące ją w coraz bardziej niejasną materię historii i wielości języków.

W postawieniu kwestii wszędzie obcego „mieszańca" widać program wiedzy całkowicie wolnej od autorytetów, za to szukającej źródeł pewności w rozumie myślącego i głośno rozważającego swój początek indywiduum. Samowiedza jednostkowa stanowi tu punkt archimedesowy wszelkiego postępowania poznawczego, które wszelako skazane jest na przyjmowanie założeń wątpliwych lub tylko pozornie dowiedzionych. Tym bardziej, że żywiołem „mieszańca" jest dialog wiklający rozumowanie w słowach, które trzeba ciągle precyzować, ustalać

zakresy znaczeń. Idei doskonałego początku czy źródła przeciwstawia się tu zatem żywioł językowych doświadczeń i wynikający stąd łańcuch interpretacji warunkujących się i tłumaczących nawzajem. Jedno jest wszelako pewne. O ile początek można sobie wyobrazić jako sumę mniej lub bardziej dowiedzionych hipotez, to koniec — w roli miejsca wyjaśniającego wszelkie powstałe tu zawiłości — nie istnieje.

Wieloaspektowa rzeczywistość *Tożsamości* zamiast osadzać się na trwałym fundamencie odsłania z każdą chwilą nowe i nieznane przestrzenie. Tym sposobem „mieszaniec" nigdy nie zdoła ustalić pierwszej przyczyny, punktu wyjścia rodzinnej w gruncie rzeczy historii, ani języka, który byłby jego świadomością pierwszą. Potrafi jednak wskazać miejsce, do jakiego odnosi swoją potrzebę tożsamości. Jest to Polska i polszczyzna. Lecz na tym tle łatwiej mu jest, i to właśnie czyni, precyzować własną wobec nich obcość. Z niej tworzyć siłę napędową myślenia i kreowania, niżeli przybliżać się do tego, co jest tylko zaprzeczającą jego doświadczeniu ideą „czystości".

Różnojęzyczny świat powieści obywa się bez tłumaczy. Zbiorowe tworzenie nie jest krytyką języka. Cudze słowo to zasadniczy warunek akceptacji przez społeczeństwo „mieszańców". W tym świecie naprawdę obcy może być, i bywa, jedynie czytelnik, który musi przyjąć kompetencje historiografa i tłumacza, odczytywać zawartą w dialogach wielojęzyczną pamięć czasu. *Tożsamość* roi się od hipotetycznych wersji pierwszej przyczyny inspirującej historię autora i losy rodziny „mieszańców". Całość, jaka miałaby się tutaj wyłonić, nie istnieje jednak poza świadomością bohaterów powieści. Lecz zarazem przysługuje jej, jako idealnej, prawo istnienia absolutnego, w odróżnieniu od relatywnej egzystencji bytów jednostkowych. Doświadczenie obcości to również ciągłe budowanie owej całości i przekreślanie tego, co zostało dowiedzione.

Parnicki zachowuje w swojej powieści podstawowe pytanie sformułowane w filozofii metodycznego wątpienia: w jaki sposób, skoro samowiedza jednostkowa jest punktem wyjścia refleksji poznawczej, możliwa jest rekonstrukcja świata, który by nie był zależny od faktu jego konstytucji przez podmiot? I odpowiada na nie po swojemu. Twórczy wysiłek „mieszańca" zmierza bowiem nie w kierunku rozstrzygnięcia pytań o rolę czynników immanentnych i transcendentnych, lecz w stronę konfrontowania ich z procesem mówienia-kreowania. Stąd też obcość jest tutaj problemem intelektualnym, jak intelektualny jest sam dialog, jedyna płaszczyzna istnienia bohaterów powieści.

Obecność „mieszańca", jego determinacja w przezwyciężaniu komplikacji poznawczych i twórczych stanowi w pewnym sensie opozycję dla kompleksu „marrana"[3]. Jest on zasadniczym problemem powieści W. Terleckiego — *Pismak*. Trzeba powiedzieć, iż społeczna sytuacja wielojęzyczności pisarza, a co za tym idzie skomplikowanych interakcji kulturalnych i etnicznych była dostrzegana w literaturze autotematycznej. Wystarczy wymienić *Kwiaty polskie* J. Tuwima czy *Zapiski z martwego miasta* A. Sandauera. Utwór Terleckiego to dzieło niższego lotu. Wszelako dobrze przystaje do analizowanej tu kwestii.

Bohaterem *Pismaka* jest pisarz, lub raczej ktoś sposobiący się do tej profesji, o rodowodzie oraz świadomości Żyda i Polaka jednocześnie. Rzecz cała w sytuacji podwójnej: Polaka wśród Żydów, Żyda między Polakami. Ta ostatnia relacja ma dla bohatera bardziej zasadnicze znaczenie, jako że sposobi się on do kariery pisarza polskiego. W tym sensie tradycja żydowska staje się sferą początku, tożsamości wskazującej na jego obcość. *A więc początek. (...) to nic innego jak tylko odważne przyznanie się do swojego żydostwa. Ze wszystkimi wynikającymi z tego faktu skutkami dla języka, wrażliwości, zgody na budowanie lub burzenie świata* (145).

Lecz oba języki, które bohater uznał za swoje, tworzą między sobą sferę napięć ujemnych. Ta sama rzeczywistość, te same doświadczenia przedstawiają się w nich zupełnie inaczej. Dwujęzyczność i dwuświadomość zaczyna przeszkadzać, stanowi dla bohatera rodzaj zagrożenia nie tylko poznawczej natury. *W pewnej chwili pomyślał, że błąd kryje się być może w języku. Że nie należało uciekać się przy pisaniu do żargonu. Niemożność przełożenia tych wypowiedzi na powrót z żargonu. Oto, co oddalało go od prawdy. Język brzmiał martwo* (185).

Dramat „marrana" zasadniczo dokonuje się w sferze przekładu wewnętrznego. Ściślej — jego paradoksalnie ograniczonych możliwości. Bohater uświadamia sobie, że regulatorem nieprzekładalności słów jest także jego sytuacja egzystencjalna. Podobnie zresztą i mające powstać dzieło zostaje uwikłane w obcość światów zawartych w obu językach. Utwór w polszczyźnie okazuje się tekstem wyzutym z biografii i autentycznego zaplecza historycznego. Pisarz bowiem usilnie zaciera swoją żydowską przeszłość, wbrew czynionym deklaracjom, udaje „pełnego" Polaka. Z kolei zapiski w jidysz to wyłącznie biografia poza literaturą. Tutaj dominuje tradycja myślenia i pisania narzucająca inny typ ekspresji i skojarzeń. Mówiąc słowami socjolingwisty, zawodzą tu nie kody, lecz ich przełączanie[4]. Translacja staje się źródłem obcości egzystencjalnej i artystycznej. Napierające na siebie w świadomości bohatera żywioły językowe uniemożliwiają swobodną i autentyczną twórczość literacką.

Czy nie ma jednak wyjścia ze sprzeczności, których nieustający napór przesądzał o wyobcowaniu intelektu i pióra? Co tu jest bardziej swoje, a co obce? Terlecki przeznacza swojemu bohaterowi drogę asymilacji. Wybór idzie w tę stronę, chociaż gdy w jednej ze scen pojawia się, domyślnie tylko, postać Izaaka Singera wiemy, iż los mógłby zdecydować inaczej. W przypadku „pismaka" — twierdzi autor — przezwyciężenie sprzeczności będzie możliwe, gdy uzna on polskie przeznaczenie za własne i podejmie wezwanie historii. W perspektywie jest rok 1918 i niepodległość. Należy więc pójść razem z Polakami, zanurzyć się w ich rozumienie dziejów, w przesłanie i mit. Pisarzowi potrzebne jest do nowej egzystencji przede wszystkim doświadczenie alternatywnego początku, nowej tożsamości, w której język ponownie i trwale stopi się z egzystencją.

Szkołą polskości dla żydowskiego inteligenta mają więc być legiony, polszczyzna zaś jedynym wymiarem istnienia poprzez tworzenie. Czy jednak to wystarczy? Jak potoczą się losy „marrana" o polskim imieniu Rafał, z nazwiska bodaj celowo nie wymienionego? Terlecki kończy w tym momencie swoją powieść, sugerując jednak pewien wątek, który trzeba tutaj uwyraźnić. Powiedzmy zatem, iż człowiek, który chce zredukować samego siebie, wymienić świadomość, zapewne odkryje możliwości istnienia, które są nieskończone jak całe stworzenie. Ale uzyskanie nowej osobowości, przekład wielości na monolityczną i niesprzeczną jedność to przedsięwzięcie nieomal beznadziejne. Ucieczka z owej strefy dwudzielności i niekończących się dowodów jej istnienia w przestrzeń „końca", obiecującą raj nowej tożsamości języka i egzystencji, okaże się, w pewnym sensie, ucieczką daremną. I nie język będzie tutaj niesprawiedliwym sędzią, lecz historia, której powierzył swój los artysta.

*

Przedstawionych powieści nie byłoby łatwo pogodzić stawiając wymogi formalne. Przynależność do gatunku nie jest tu sprawą

[3] Zob.: A. Sandauer: *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX w.* Warszawa 1982.

[4] D. Hymes: *Socjolingwistyka i entografia mówienia.* Przeł. K. Biskupski. (W:) *Język i społeczeństwo.* Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowiński, s. 61-66.

zrealizowanej konwencji, chociaż podstawowa zasada wzajemnego oświetlania się fikcji i eseju, jako dwóch perspektyw oglądu procesu tworzenia przedstawionego w dziele, zostaje zachowana. Ich głębsze podobieństwo tkwi w napięciu między modelami początku i końca, odsłaniającymi kluczowy problem wyobcowania i obcości pisarza. Tutaj rysują się opozycje powstającego systemu sytuacji obcości oraz dialektyka jego wewnętrznych przeobrażeń.

Wskazane rozdwojenie między początkiem i końcem stymuluje dwie równorzędne odmiany syntezy, którym zdają się hołdować postaci głównych bohaterów. Najpierw mamy tu opozycję: doświadczać i pisać. Pierwszy element jest raczej zmysłowy niż intelektualny. Drugi zaś bardziej niż intelektualny, także i artystyczny. Pierwszego nie sposób uchwycić w momencie jego początku, drugiego nie można sprowadzić do końca. Pierwszy nakazuje wyrzec się tego, co jest, aby wniknąć w proces genezy. Drugi wymaga, aby świat ogarniać w jego ogólnej istocie. Opozycje można mnożyć. Ważne jest to, iż owo rozdwojenie stymuluje ruch bohatera między odmiennymi punktami widzenia. Jest to ruch wzdłuż osi wyobcowania.

Ostatecznie bowiem podmiotowość pisarza, dążącego poprzez pisanie do początku i końca, zostaje wydziedziczona z rzeczywistości słowa. Strefa początku ofiarowuje twórcy doświadczenie obcości w świecie rzeczy (Karczewska) lub egzystencji mowy (Parnicki). Koniec staje się nierealną wizją literatury doskonałej (Mach) lub też niemożliwej tożsamości bytu i języka (Terlecki).

Utopizm i eskapizm literatury, hybrydyczność językowej świadomości „mieszańca" i „marrana" uogólniają, już w innym porządku, sporą część doświadczenia literatury polskiej, nie tylko autotematycznej.

Specyfika tego rodzaju refleksji, w odróżnieniu od autotematycznej prozy np. A. Moravii, J. Bartha, L. Borghesa i innych, polega na tym, iż poznawcze i egzystencjalne aspekty obcości łączą się z problematyką politycznej izolacji lub samoizolacji bohatera — albo odmienności, mającej swoje źródło w pochodzeniu. Początek i koniec — swoista „semiotyka wyobcowania" — odsłaniają także obszary złudzeń oraz ideologicznych zagrożeń, historycznych oczekiwań i rozczarowań. Wszystko to sprawia, że powieść autotematyczna tylko pozornie wydaje się pochłonięta zagadnieniem samej sztuki pisarskiej. Przeciwnie, jest ona miejscem żywych polemik skupionych wokół najbardziej „gorących" kwestii literatury i życia społecznego.

Bogusław Bakuła

EDMUND PIETRYK

TRUJĄCE DRZEWO ANCZAR

Schorowany ul. Ciężko schorowany nieomal niedostrzegalną chorobą, tłoczny ul. W zagęszczeniu łóżek głośne i bezgłośne wyszczekiwanie swojej choroby. Tłok trupiejących ludzi-ptaków, ambitnych, skorych do lotu nadwrażliwców. Cielesność-zmora, piekło cielesności.

Głównemu psychologowi wysiadł akumulator w Volkswagenie, miał unieruchomiony wóz i teraz bez przerwy siedział na terenie tego zakładu, szpitala czy też sanatorium. Nikt nie wiedział jak to najtrafniej nazwać. Miał wreszcie czas dla pacjentów tego ula.

Marcie nie dawały spokoju słowa Lainga: Nie ma się schizofrenii, tak jak się ma katar. Pacjent nie dostał schizofrenii. On jest schizofreniczny. Marta nie chciała, żeby tej niedzieli ktokolwiek do niej przyjechał, ani mąż, ani córka, ani syn. Była podobna do innego pacjenta, byłego piłkarza, który każdej niedzieli chował się starannie przed ewentualnymi odwiedzinami rodziny. Główny psycholog był fascynująco brzydki. Sam siebie nazywał głównym księgowym pokaleczonych dusz, głównym rachmistrzem cudzych nieszczęść.

Budynek mieszkalny dla personelu medycznego przylegał do budynków inwentarskich miejscowego PGR. Dochodziły stamtąd zapachy i ryki zwierząt. Zrobiono tam też, nie wiadomo dlaczego, składowisko cebuli. Wszystko to tworzyło swoistą symfonię zapachów i dźwięków.

Na zajęciach terapeutycznych gdy zaczęła się spontaniczna dyskusja na temat seksu, główny psycholog powiedział: Neurotyk nie miewa stosunku dlatego, że go pragnie, ale dlatego, że czuje się w obowiązku zaspokoić partnera, musi mieć dowód czyjegoś uczucia lub pożądania, albo uzyskać dowód swej potencji, by poczuć się władcą. Jest nastawiony na wyczyn albo na egoizm. Seks ma funkcję kompensacyjną, wyrównuje braki w innych dziedzinach. Jest wszystkim, tylko nie naturalnym, autentycznym spotkaniem z drugim człowiekiem.

Marta nie wiedziała, czy te słowa miały być dla niej rozgrzeszeniem czy oskarżeniem. I nie wiedziała też, czy to jest obrona czy pogrom Gabriela, jej od kilkunastu lat męża, którego nienawidziła poprzez współczucie.

To nie była miłość tylko furia bioder — tak określiła kiedyś ten impuls, który pchnął ją w jego kierunku. Ja nie rodziłam, to ze mnie wycinano te dzieci — dodała w myślach dla siebie i od tej pory coraz częściej wydawała się sobie potworem. Główny psycholog miał pulchny a nawet tłusty głos. Na początku ten głos ją drażnił, ale teraz coraz częściej uspokajał.

Kultura gwałtu — tak by określiła te najznośniejsze chwile z Gabrielem w ciągu ostatnich kilku lat. Kultura a nawet jakaś lepka etyka gwałtu — do tego sprowadzały się ich żałosne zbliżenia, podobne do każdej innej czynności fizjologicznej z tą różnicą, że te pozostawiały po sobie wyjątkowy niesmak.

Jedna z współmieszkanek zrzuciła w kącie pokoju uzbieraną przez siebie stertę kwiatu lipy. Ta kobieta ma pergaminową cerę. Wyjątkowy upał tego lata zabija i jednocześnie wzywa do zmartwychwstania. Kto to jej kiedyś powiedział, że smutek jest wolny. Gniew może zawładnąć człowiekiem. Nietolerancja jest gorzka. Smutek jest wolny, ma skrzydła jak ptak. Sama się kiedyś zastanawiała — jaka jest dla muchy różnica, czy uwięźnie w bursztynie czy w szambie. Ten wielki gmach, ta stara lecznica, ten ponury zakład jest dla niej miejscem władania świętej trójcy Strachu, Absurdu i Nudy. Ta święta trójca prześladowała ją, a nawet decydowała o jej życiu od dobrych kilku lat. Kobieta o pergaminowej cerze, która zbiera kwiat lipy wciąż sprawdza listę obecności aniołów i diabłów w swojej duszy. Każdy z pacjentów bije tutaj mniej lub bardziej pokorne pokłony przed ową świętą trójcą Strachu, Absurdu i Nudy.

Matka jej opowiadała, że kiedyś najwytworniejsze domy ozdabiały balkony glicyniami. Kwiaty te malowniczo i delikatnie opadają w błękitnych gronach, jak jakieś niebiańskie akacje — łagodny smutek prawdziwie wytwornej nostalgii.

Od pewnego czasu prześladował Martę jeden z jej ostatnich reportaży o K-2. Była to rzecz o polskich himalaistkach i o śmierci jednej z nich podczas zdobywania tego szczytu — K-2. Ciało jej sprowadzono do kraju, co spotkało się z histerycznym protestem jej trzynastoletniego syna. Chłopiec protestował, płakał. Marta była przekonana, że jest to reakcja na śmierć matki, ale chłopiec wyprowadził ją z błędu. Nie — powiedział. — Nie płaczę dlatego, że ona nie żyje ale dlatego, że będzie pochowana w niewłaściwym miejscu. Ona tak strasznie kochała góry, że powinna tam za zawsze leżeć. Ona nigdy w życiu nie zgodziłaby się na to, żeby ją pochowano tutaj, na nizinach. Nigdy w życiu. Ktoś ją strasznie skrzywdził — I Martę poraziła głęboka mądrość i tragiczna logika tego chłopca. Każdy powinien być pochowany w strefie swojej pasji, na ziemi swojej miłości. Prześladował ją ten płacz, że ktoś popełnił nadużycie na cudzej śmierci, że ktoś źle postawił ostatni akcent na życiu jego matki. K-2 czyli wierność sobie do końca. Cała reszta jest tylko co najwyżej kulturą gwałtu.

Gabriel tuż po ślubie powiedział — gdybyś wyszła za mąż po mojej śmierci, to tak jakbyś mnie zdradziła. Głupiec. Zawsze był głupi najgorszą z możliwych głupot, męską głupotą. Drwię mając ciebie z całej ludzkiej pychy — przypomniała sobie tytuły sonetów Szekspira, które nawet kiedyś usiłowała tłumaczyć — Jakże podobna zimie jest rozłąka. Skrzywiła się pogardliwie gdy zestawiła te tytuły z postacią Gabriela. Nienawiść kobiety leci z prędkością nie światła, nie dźwięku lecz z prędkością gniewu bożego — tak kiedyś wykrzyczała Gabrielowi. Tutaj, w tej starej lecznicy króluje święta trójca Strachu, Absurdu i Samotności. Tam, w domu buszuje trójca domowych szczurów — pustka, strach, samotność. Tylko strach jest niewymienną figurą każdej świętej trójcy, które ją osaczają od dłuższego czasu.

Gdyby tak mogła ścieśnić całe swoje studia do jednego detalu, do jednego błysku, to byłby nim wiersz Puszkina „Anczar" — I poszedł na pustynię człowiek i przyniósł jadu człowiekowi. Trujące drzewo Anczar. Oto głóg mojego ciała, oto cierń mojego ciała, oto Anczar mojego ciała. Ktoś wyskakuje oknem, by pochwycić gwiazdę i umiera dla niej. Wszystkim nam się żarzy w niknących sercach ziemia obiecana. Kobieta o pergaminowej cerze zbierająca kwiat lipy ma żółte zęby, na pewno ma też żółte kości i cała jest wielką, żółtą cielesnością. Ta stara lecznica jest tylko planetą, na której panuje zawsze niechciany dzień. Nie znam języka tej planety. Ja naprawdę nie znam języka tej planety. Nie dojdę do siebie jeśli nie nauczę się tego języka, ale jak się go nauczyć?

Nauka tego języka odbywa się w dwóch gabinetach lekarskich. Dwa gabinety — dwa konfesjonały i jednocześnie estrady do rewii mody na najnowszy model kaftana bezpieczeństwa. Od dawna szykowała się do tego wywiadu. Przecież od kilku miesięcy nie mogła sklecić samodzielnie ani jednego zdania. Pełna dekoncentracja. Ten wywiad może mógłby ją wrócić do zawodu.

— O wiele częściej przyczyna nerwicy jest wewnętrzna — odpowiedział jej na pierwsze pytanie główny psycholog — Polega na emocjonalnym konflikcie z samym sobą. Przypuśćmy, kocha pani swego męża, ale jednocześnie się go z jakichś powodów wstydzi. Jest to konflikt, którego sobie pani w całej pełni nie uświadamia, ale on trwa i panią niszczy. Lub też wariant odwrotny — uświadamia sobie pani, że się tego mężczyzny wstydzi, ale nie odchodzi od niego, trwa przy nim nadal, a tymczasem stan psychiczny stale się pogarsza. Tak czy owak działanie staje się niespójne, jest pani wewnętrznie z sobą skłócona. Jeśli ten konflikt byłby całkowicie jawny i uświadomiony, wszystko byłoby z taką osobą w porządku, najwyżej czułaby się głęboko nieszczęśliwa. Ale ponieważ przyczyny sytuacji tu opisanej nie są dokładnie uświadomione, powoduje to stany lękowe i kłopoty zdrowotne.

Uświadamia sobie pani, że się tego mężczyzny wstydzi, ale nie odchodzi od niego, trwa przy nim nadal, a tymczasem stan psychiczny stale się pogarsza — te słowa szczególnie ją poruszyły, nie dawały jej spokoju, jak i to zdanie — Wyleczyć się do końca, to znaczy zrobić coś z sobą, poznać prawdę.

Bibliotekarzem jest tutaj pewien nauczyciel, który został tutaj na zawsze, właściwie z wyboru. Zrobiono mu kiedyś, w okresie jego depresji, kilka elektrowstrząsów i nie czuł się na siłach wrócić do normalnego życia. Właściwie to myśli i czuje najzupełniej normalnie, tylko już nie ma siły na życie poza tymi murami. Pacjentów tego szpitala określa jako chmarę Chrystusów. Marta lubi z nim czasem porozmawiać. W ten sposób przynajmniej się jej wydaje, że uczy się języka tej planety. Ich rozmowy z niezwykłym napięciem obserwuje kobieta o pergaminowej cerze. Znosi do biblioteki naręcza kwiatu lipy. Śledzi go na każdym kroku. Cała biblioteka z daleka pachnie kwiatem lipy. To oczywiste, że kobieta o pergaminowej cerze kocha bibliotekarza, który sam skazał się na dożywocie w tych murach. Oczywista miłość w tak nieoczywistej scenerii. Bolesne uczucie w zapachu kwiatu lipy. Marta czuje na sobie wrogie spojrzenie kobiety o pergaminowej cerze. Jest bardzo zazdrosna o swego bibliotekarza.

Chmara Chrystusów, jeńcy szatana z doliny płaczu — pacjenci tego szpitala. Bibliotekarz twierdzi, że nastąpiło splebeizowanie chorób psychicznych, że ubożenie społeczeństwa objęło i tę dziedzinę. To nie są ludzie — mówi wskazując na snujące się po parku widmowe postacie. To są tylko gady bólu. Sam jestem takim gadem bólu.

A może ja też jestem tylko gadem bólu? — myśli Marta — Kiedyś doszły ją słuchy o chorobie psychicznej Tatiany Samojłowej po nakręceniu Anny Kareniny. Instynktownie wystraszyła się tej wiadomości. Ten strach prześladował ją jeszcze długo potem.

Kiedyś spytała głównego psychologa — Zgadza się pan chyba ze sformułowaniem Kierkegaarda, że utrata ja prawdziwego i świadomość tego, to choroba, która wiedzie do śmierci?

Na co on jej odrzekł — Może nie od razu do śmierci, ale do skarlenia. Człowiek staje się pionkiem w cudzych rękach, jego związki z innymi stają się również nieprawdziwe. Nie wytrzymuje tego w końcu.

Marta po każdym zbliżeniu z Gabrielem szybko pędziła do toalety, siadała na sedesie i czekała aż całe jego nasienie z niej wycieknie. Były to dla niej chwile najdotkliwszej tortury. Wstręt, który ją paraliżował, dobijał.

Zbieraczka kwiatu lipy miała bardzo przerzedzone włosy. Marcie wydawało się, że zbieraczka łysieje z każdym dniem coraz bardziej. Główny psycholog mówi, że to skutek naświetlania kobaltem. Rak? — spytała siebie samą Marta i od tej pory patrzyła na zbieraczkę kwiatu lipy z lękiem i wstrętem jaki się miewa chyba tylko w kostnicy. Patrzyła też z jakimś chorym podnieceniem, którego sama się przed sobą wstydziła, na zaloty łysiejącej kobiety o pergaminowej cerze do bibliotekarza, który na pół a może w całości świadom swojej nieodwracalnej choroby, skazał się na dożywocie w tych murach.

Sprzeniewierzanie się sobie kończy się poczuciem zniewolenia. Od odnalezienia na powrót siebie prawdziwego zaczyna się wolność — powiedział jej kiedyś psycholog.

Wolność!? — zaperzyła się Marta — Jaka wolność skoro neurotyk pragnie jej bezskutecznie, a nienawidzi tego, co ma — przemocy życia, przymusu, uniformizacji, bloków w osiedlu, zwierząt w klatkach...

Tak, jeszcze jeżdżenia zatłoczonymi tramwajami i stania w kolejkach, wszystkiego co jest zamknięciem i ograniczeniem. Jeśli człowiek czuje się więźniem siebie samego, wszelkie sytuacje przypominające mu tę zależność są mu prawdziwie nieznośne.

Gdziekolwiek jestem, wszędzie mam swoje więzienie — powiedziała kiedyś Gabrielowi i przed pójściem z Gabrielem do łóżka wysmarowała się obficie i obrzydliwie kremem. Coraz częściej stosowała wobec niego takie drobne, obelżywe okrucieństwa. On ją wziął wtedy pośpiesznie, z łapczywym strachem i lękiem, byle coś z siebie zrzucić. Momentalnie pobiegła do łazienki, siadła na sedesie, żeby to z niej jak najszybciej wyciekło. Nie wiedziała co to jest miłość. Czuła się kaleką. Nigdy w życiu nie przeżyła orgazmu. Zdradziła Gabriela trzy razy i były to przeżycia równie żałosne jak jej współżycie małżeńskie. Rozdzierająco smutna kultura gwałtu. Dzień — ojczym, noc — macocha. Galopujący kondukt nieuchronnie przegrywanego życia.

Mam starą szyję, mam bardzo starą szyję — pomyślała Marta

dokładnie obejrzawszy siebie w wielkim lustrze na handlu. Nagle spostrzegła, że delikatnie podszedł do niej bibliotekarz. Widziała go w lustrze. Nie chciała, nie miała ochoty się odwrócić.

— W jednym z roczników tygodnika, w którym pani pracuje czytałem pani zabawny wywiad primaaprilisowy — zaczął nieśmiało bibliotekarz — Jest to wywiad z tym małym robotem z „Gwiezdnych wojen", którego nagrodzono „Oskarem".

Marta uśmiechnęła się. Ciemna strona siły, jasna strona siły — to przewijało się w tamtym filmie. Postanowiła niby podyskutować z nagrodzonym „Oskarem" robocikiem o ciemnej stronie siły i jasnej stronie siły w ludziach i robotach.

Spojrzała w lustro jeszcze uważniej, jakby zobaczyła bibliotekarza po raz pierwszy. Spostrzegła w tym zgaszonym mężczyźnie, który próbował się uśmiechać, ślady dawnej i wcale niepospolitej urody, a raczej jakiejś niepokojącej, pięknej brzydoty.

— Chciałbym żebyśmy mogli fruwać — powiedział bibliotekarz zdanie, jakie przypisała w tym niby wywiadzie małemu robocikowi z „Gwiezdnych wojen" — Bardzo mi się podobało wyznanie tego sztucznego człowieka. Chciałbym żebyśmy mogli fruwać.

Spostrzegła wielką plamę pleśni na ścianie za lustrem. Ta pleśń prześladowała ją wszędzie w tym starym budynku. Chciałabym żebyśmy mogli fruwać — pomyślała a może powiedziała do siebie i uśmiechnęła się a może wyrzuciła czy też wycięła z siebie ten uśmiech, jak kiedyś wycięto z niej dzieci.

W lustrze zamajaczyła jej blado sylwetka łysiejącej kobiety o pergaminowej cerze. Wydawało się Marcie, że patrzy nerwowo to na nią, to na bibliotekarza. Przecież ta łysiejąca od kobaltu kobieta ma też prawo do kostki cukru od losu. W ostatnich miesiącach to całe przymierzanie się do pisania, bo już nie samo pisanie było u Marty wykładnikiem teorii kostki cukru od losu, teorii lub terapii kostki cukru.

Freud twierdzi, że nie ma wyjścia — prawie wykrzyczała kiedyś psychologowi — Człowiek podległy instynktownym popędom i siłom destrukcji ma jedynie alternatywę; samego siebie skazać na cierpienie lub zadawać je innym. A tak! Właśnie tak! Miłosz powiada, że życie ludzkie, to zasadnicze pozbawienie, niemożność, ciężar nie do udźwignięcia, dźwigany jednak dzięki mieszaninie ślepoty i heroizmu. Jak to jest więc z tą przeklętą prawdą?

Ten drugi to poeta, a ten pierwszy to pesymista rzeczywiście — odrzekł psycholog — Freud był pesymistą, gdyż nie był w stanie przezwyciężyć swoich własnych, trudnych uwarunkowań osobowościowych, narodowościowych, kulturowych, religijnych. To się sprowadziło w sumie do poczucia determinizmu, do którego skłonił go Wiedeń. Jak sam o sobie powiedział — nie mogę zwłaszcza żyjąc tu i teraz, oderwać się jeśli nie od swojej natury, to od swojego pochodzenia.

— Ubawiło mnie jak ten robocik powiedział: więcej powietrza w tym pokoju z zabawkami — dodał bibliotekarz — To był najdowcipniejszy, najbardziej fantazyjny wywiad jaki kiedykolwiek przeczytałem. I nie wiem dlaczego, ale jednocześnie najsmutniejszy.

Łysiejąca kobieta wydaje się nagle Marcie małym robotem z

„Gwiezdnych wojen". Kobieta porażona życiem i kobaltem kurczy się w jej oczach. Ciemna strona siły, jasna strona siły. Wokół jakieś lodowate złoto. Purpurowe złoto, purpurowe jamy, purpurowe sny. Rozpacz dzikich skarg. To nie są zwyczajne sale szpitalne — to są kajuty gniewnych aniołów, diabłów a może nawet bożków lub Bogów. Czy ta klęska zasługuje na jakikolwiek koniec? To nie leczenie tylko przymusowy bezruch po długim i przegranym boju. Zamiast kultury gwałtu wściekły dogmat robota.

Obok tego sanatorium biegnie linia kolejki wąskotorowej. Dwa razy na dzień nie jedzie lecz człapie tędy mała lokomotywa z paroma wagonikami. Martę bardzo śmieszy ten minipociąg. Wyobraża sobie jak pod taki pociąg rzucałaby się Anna Karenina. I czasem sama sobie wydaje się taką Anną Kareniną rzucającą się pod taki właśnie śmieszny, kieszonkowy pociąg. Śmieje się wtedy z siebie. To są chwile jedynego dla niej wytchnienia. I to są też momenty niewiarygodnego szczęścia, jakiegoś śmiesznego lotu. To są jej gwiezdne wojny, to są jej najbliższe, najtańsze spotkania trzeciego stopnia.

Czym więc jest cierpienie dla neurotyka, skoro tak długo i kurczowo się go trzyma? — zaatakowała kiedyś kolejny raz psychologa.

Nerwicowiec to egocentryk — powiedział jej kategorycznie — Tak jest zajęty swoim cierpieniem, że nie zauważa innych, ani tego, że zaczynają oni być coraz bardziej rozżaleni i wściekli ze słusznych powodów — czują się gnani na siłę w poczucie winy. Reagowanie nerwicowca na innych staje się stereotypowe i krzywdzące. Weźmy kobietę, która doznała niepowodzenia w miłości od jednego mężczyzny w życiu, skutkiem czego wobec wszystkich mężczyzn hurtem stała się nieufna i agresywna. Są oni rozżaleni, wściekli za niedocenianie ich autentycznych zalet, co w kobiecie pogłębia poczucie krzywdy, utwierdza ją w słuszności tych generalizujących sądów i gna w niekończące się pasmo nowych cierpień.

Wydawało się jej czymś niezwykłym, że tak dokładnie zapamiętała psychiatryczny żargon człowieka, który miał ją wyleczyć. Jej pamięć miewała różne kaprysy w tym wielkim chlewie dla drapieżnych, czarnych owiec, jak nazywała tę lecznicę na swój prywatny użytek. Ci co tutaj szukali schronienia od powszedniego uniformu, wpadli w inny uniform. Uniform czy kontruniform wariatkowa. Czarne, chore owce zdane na wzajemny terror choroby, na którą nie ma lekarstwa.

W lustrze pokazał się wiecznie młody poeta. Ponad czterdziestoletni, młody poeta, którego unieszczęśliwił Stachura. Umieścił jego nazwisko w książce „Wszystko jest poezja" i tamten od tego momentu nieomal zwariował. Chodził po ludziach, pokazywał im ten fragment w książce, stylizował się na swojego proroka w dżinsach. Po śmierci Stachury znalazł się tutaj, nie może znaleźć drogi do rzeczywistości. Być może nigdy jej nie znał.

W wielkim lustrze robi się tłok. Łysiejąca kobieta o pergaminowej cerze, bibliotekarz, poeta, którego unieszczęśliwił Stachura i Marta.

Czy może się pani przyzwyczaić do gwoździa w bucie? No, może czasem zdarza się rezygnacja z walki bezpośredniej, na przykład przejście na rentę, ale jest niemożliwa rezygnacja z pragnienia posiadania własnej wartości, czy jej przywrócenia. Wie pani, po czym czasem

poznać człowieka żyjącego w wewnętrznym kłamstwie? Po cerze. Jest szary, ma podkrążone oczy, co nie wynika ani z przepracowania, ani z choroby narządów wewnętrznych — zakłuły Martę słowa wypowiedziane kiedyś przez psychologa.

Znów spojrzała w lustro. To był tłok ludzi o szarych cerach i podkrążonych oczach. Piekło w getcie ludzi o poszarzałych skórach. Wiecznie młody poeta patrzy wrogo na ludzi i bez przerwy cytuje słowa Conrada — Statek jest jak człowiek, trzeba mu dać szansę.

Martę coraz częściej prześladował wiatr z filmu Antonioniego „Przygoda". Ten wiatr był i jest coraz bardziej dla niej widzialny. Wiatr z Antonioniego i porywające bluźnierstwo „Viridiany" Buñuela. Przypomniała sobie nagle książęcą twarz poety Arsenija Tarkowskiego, którą widziała gdy była na stypendium w Moskwie. Tak sobie wyobrażała twarz starego Bołkońskiego z „Wojny i pokoju". I nagle poraziło ją wspomnienie z reportażu jaki robiła kilka lat temu, reportażu o wielokrotnym mordercy. Na jej pytanie, w jakich okolicznościach pozbył się noża, którym zamordował ostatnią ofiarę, odrzekł spokojnie — Nóż wyrzuciłem dlatego, że nie chciałem już nim kroić chleba. Jest we mnie coś takiego, że po nieboszczykach nic nie wolno mieć. I w tym momencie zwaliły się na nią słowa z wiersza Puszkinowskiego „Anczar":

W pustyni co się w słońcu praży,
Na gruncie wyschłym i zmartwiałym,
Anczar jak widmo groźnej straży,
Sam stoi we wszechświecie całym.

Pustka dręczona przez pragnienie,
Na świat wydała go w dniu gniewu
I od gałęzi po korzenie
Śmiertelny jad wsączała drzewu.

Marta w jakimś rozpaczliwym odruchu wczepiła się w dłoń bibliotekarza. Spostrzegła, że bibliotekarz jest fascynująco brzydki. Kiedyś interesowała się postacią rosyjskiego terrorysty Nieczajewa, zamachowca na cara Aleksandra. Czytała legendy o jego fascynującej brzydocie, która przysporzyła mu sławy wielkiego uwodziciela. Objęła mocniej bibliotekarza i zaczęła do ucha szeptać mu oderwane słowa ze swego ukochanego z czasów studiów wiersza:

Zwierz go ominie, ptak nie siędzie,
Tylko czasami wiatr gorący,
Owionie drzewo to w rozpędzie
I pomknie w dal już śmiercią tchnący.

Ale człowieka posłał człowiek
Bo władny był i postanowił,
I poszedł na pustynię człowiek,
I przyniósł jadu człowiekowi.

Kobieta o pergaminowej cerze zaczęła ją wściekle szarpać. Czy hiena może szczekać? — pytał ją wiecznie młody poeta z wyjątkowo

wstrętnym grymasem uśmiechu. Marta z bólu i dzikiej wściekłości zaczęła wykrzykiwać końcówkę wiersza:

Przyniósł i upadł i pół żywy,
Padł pod stopami pana swego
I zmarł niewolnik nieszczęśliwy
Mocarza niezwyciężonego.

A król dla sławy i na postrach
Umaczał strzały swe w czemierze
I śmierć rozesłał na ich ostrzach
Ludziom, sąsiadom na rubierze.

Przez ciemną mgłę spostrzegła, że w jej stronę zbliża się psycholog. Przecież nie dokończyłam z nim tego wywiadu — pomyślała — przecież nie dokończyłam z nim tego wywiadu. Szybko podskoczyło do niej dwóch pielęgniarzy. Energicznie wzięli ją pod rękę. Ból ustąpił nagle równie bolesnej obojętności. Czuła ukłucie zastrzyku. Leniwie przemknęły jej przez martwiejący mózg ostatnie słowa wiersza — i śmierć rozesłał na ich ostrzach ludziom, sąsiadom na rubierze.

Edmund Fietryk

Witold Nóżka: *Usługi blacharskie*

ANDRZEJ ZANIEWSKI

Powrót Tejrezjasza

1. Wiedział już wszystko, poznał klęskę i wstręt,
brzydotę i pełzanie... Teraz myślał tylko
o własnym losie. Wciskał szczypty włosia w uszy
i słuchał ciszy. Odpoczywał, po latach
mówienia prawdy oślepiającej i zimnej.

Przepuklinowy pas,
biała laska,
ciemne okulary,
wyleniały pies —
nad szarozieloną Letą zapominał o tamtym życiu.

Tu nie było pytań,
nie było odpowiedzi,
tylko jednostajne bezszelestne zmarszczki
leniwej wody.

2. Usłyszał... Usłyszał...
Nie wiedział skąd przychodzą głosy,
z obolałego sumienia,
z przerażenia prawdą twardą jak skalpel,
z przemilczeń, bo tyle przecież nie powiedział,
z krwi rozsadzającej zwapniałe światło żył...

Nie wiedział czy to flet w zaciśniętych ustach,
czy krzyk Marsjasza,
czy ból Prometeusza,
czy płacz Edypa kiedy poznał
prawdę o sobie,
ostatnie przesłanie Orfeusza,
zmęczenie przeciążonej łodzi
i cicha modlitwa Charona,
odnalezione echo...

A może w piwnicach Olimpu
szczury wypijają resztki ambrozji...

3. Wołał go Odyseusz, wzywała go krew,
prosiły cienie zabitych...

Wyjął z uszu białe kłębuszki
usłyszał nasz strach, zrozumiał
naszą samotność...

Nasze pytania otoczyły go szczelnie,
jak mur, jak las, jak pożar, jak ciemność.
Żądałem odpowiedzi...

Tylko Odyseusz dowiedział się prawdy
o tułaczce, podróży, powrocie i śmierci
przybywającej z morza...

Dla nas były tylko słowa — Nie wiem,
nie wiem,
nie wiem...

4. Patrzyłem jak odchodził, wracał w zapomnienie...

Po co pytałem o przeszłość ślepca...

Wolał skłamać niż powiedzieć prawdę...

Sęp

1. Wszyscy szli drogą wytyczoną z góry,
wśród strzałek, rysunków, znaków... Niekiedy
sprawdzali na wysokim planie czy idą słusznie...

Klatki, grube pręty, bariery, szlabany, płoty,
szkło wytrzymałe jak stal, drut i beton...

Stary ogród zoologiczny otaczały mury
z pomalowanych cegieł i kraty wykute z żelaza...
Przy bramach stali przepici dozorcy,
a starsza pani w kasie tkała z wełny
wieczny rękaw...

Po alejach biegały dzieci, senni starcy
drzemali na ławkach, urzędnicy drobnymi krokami
przechodzili od klatki do klatki,
znużone kobiety marzyły aby szybciej przejść...

Małpy śledziły ludzi,
ludzie śledzili małpy...

Kto był bardziej zamknięty,
ludzie czy zwierzęta.

2. Szedłem jak wszyscy, opierałem łokcie
o żelazne bariery, zatykałem nozdrza
przy natrętnym wietrze, odczytywałem tablice
rozgniewany nieobecnością śpiących zwierząt.
Błądziłem, odnajdywałem drogę, wracałem
Widziałem siebie w oczach uwięzionych stworzeń,
i jak one czułem się uwięziony.

3. Wśród orłów, sokołów, kruków, sów zobaczyłem
udającego uśpienie sępa...

Szary, zmiętoszony na umarłym korzeniu,
ociekający mżawką, z obwisłą, czerwoną szyją,
stępionym dziobem pełnym narośli,
z białą błoną zakrywającą oczy — pazurem
przytrzymywał ochłap zabłoconego mięsa...

Po ziemi pokrytej odchodami i pierzem
śmigały szczury...

Przypomniałem sobie krzyk łańcuchów,
trzask dziobem rozdartej wątroby, skałę,
bezowocne echo, twarze Bogów,
dalekich ludzi wokół ognisk...

Czas uległ odwróceniu jak klepsydra
i Prometeusz mścił się
na starym sępie.

4. Uwięziony przez ludzi, rozszarpany przez ludzi,
z przyciętymi piórami, oczekujący zamrożonych
ochłapów, usypiany ze strzelby, zapomniany...

Nad nim zwisa śródmiejskie brudnoszare niebo,
od którego nic go przecież nie dzieli,
poza niemożliwością...

5. Nieruchomy jak mumia lub pomnik nagle
otwiera oczy...

Wróble krążą nad nim jak nad kamieniem...
Sikorki wydzierają spod pazurów resztki
mięsa...

Małe ptaki czują się wolne wewnątrz więzienia...
Wielkie ptaki w niewoli poznają ich okrucieństwo...

Tu przy drucianej siatce,
patrząc w złociste oczy drapieżnego sępa
odkrywam prawdę narzuconego bezwładu,

pozornego zbratania z losem,
daremnego drżenia skrzydeł,
bezcelowego trwania,
błony, która za chwilę zasłoni źrenice,
człowieczeństwa...

6. Dzieci domagają się piór,
rzucają cukierki,
nie pytają dlaczego...

Rodzice wędrują między klatkami
ślepi i głuchoniemi...

Wszyscy w tym ogrodzie niewoli
mają wyznaczone role
jak w przerażającym teatrze.

Tylko stary sęp za błoną powiek
walczy swą wyobraźnią...

7. W zoologicznym ogrodzie kończy się sen
o uwolnieniu zwierząt, zniszczeniu klatek,
otwarciu bram...

Sęp zostaje za mną,
zabieram tylko ból podciętych skrzydeł,
milczenie i oczy otwarte przez chwilę.

8. We śnie sęp krąży wysoko,
wypatrując przykutego człowieka...

Nad zamgloną skałą przelatują
helikoptery.

Modlitwa

W listopadzie 1977 w katedrze w Sajgonie,
zobaczyłem ołtarz Najświętszej Marii Panny,
jaki znajduje się w każdym polskim kościele.

Matko Boża z Sajgonu jak cicho w katedrze,
odpoczywam pod Twoim łagodnym spojrzeniem
i już nie boję się żyć dalej,
nie boję się umierać.

Matko Boża z Sajgonu
Mario Wietnamska światło płacze
nad modlącymi się, nad przerażonymi... Broń ich

przed zwątpieniem, przed pogardą dla siebie samych,
jak nas bronisz przez wieki.

Matko Boża z Sajgonu
Mario Naszego Czasu przed Tobą oczy skośne,
ramiona skulone, łzy i prośby. Pochyl się nad nami,
wygładź nasze twarze, uspokój nasze myśli,
daj nam siłę przetrwania.

Matko Boża z Sajgonu wśród lotosów i świec,
proszę pomóż kobietom na ryżowiskach
po pas w szarej wodzie i narkomanom z obozów,
i okaleczonym z niebieskich rynków i głodnym,
codziennie głodnym...

Matko Boża z Sajgonu, tu zrozumiałem
przyczynę poezji. Nie błagam o zmianę przeznaczenia,
lecz o siłę, by nie złamały mnie
prawa trądu.

Matko Boża z Sajgonu dżungla jest w ludziach,
dżungla uciekających węży i pająków,
ochraniaj wszystkich, którzy chcą się wyrwać
z jej kolczastych lian
i broń tych, którym zabrakło odwagi.

Matko Boża z Sajgonu modlę się
za łódź umierającą
w słońcu południowego morza,
za wargi milczące,
za oczy wyschnięte
— zbliż nas do brzegu.

Matko Boża z Sajgonu ocal
drobną dziewczynkę, biegnącą za naszym samochodem
po wymiętych łodygach ryżu... Wiadra wody
dźwigane po śliskiej grobli
to jej modlitwa.

Matko Boża z Sajgonu przywróć nadzieję
staruszce o czarnych ustach, że jej synowie
wrócą zanim oślepnie. Przemyj
zmęczone źrenice
Swym światłem.

Matko Boża z Sajgonu
Mario Wietnamska
jak cicho w katedrze,
aż słyszę dzwony Częstochowy,
aż słyszę kuranty Gdańska...

Andrzej Zaniewski

MARIUSZ M. CZARNIECKI

TEJREZJASZ

W pierwszym akcie tego eseju można by przedstawić seans mediumistyczny z następującym objaśnieniem: obecne na spotkaniu osoby trzymają na stole złączone ręce. Medium zasypia natychmiast i trwa w tym śnie coraz bardziej sponiewierane, z obrzękłą twarzą, z błędnymi, przekrwionymi oczami. Nie wolno wymieniać nazwiska medium, gdyż nagłe przywołanie go do przytomności może spowodować szok i seans się nie uda. W ukazujących się nad stołem świetlnych krążkach obecni rozpoznają Sofoklesa, Kreona, Edypa i Tejrezjasza. Są to oskarżeni i świadkowie.

Warto dbać o zachowanie klasycznych reguł.

Należy unikać ogranego chwytu z wariacjami na tematy antyczne, mitologiczne. Unikać pozorów naukowej egzegezy świętych tekstów.

Najodpowiedniejsza byłaby wszakże inna budowa eseju. Jakby prawnicza. Oto: jest wyrok na Tejrezjasza czy o Tejrezjaszu (w sensie: wyrok historii), my wznawiamy postępowanie w tej sprawie (terminologia, jak widać, z zakresu procedury sądowej), i wreszcie, zaskarżamy mit lub, jeśli kto woli, historię. Udaje się nam Tejrezjasza zdemitologizować, oczyścić z zafałszowań, lecz oto sam Tejrezjasz nie czuje się usatysfakcjonowany ponieważ... przestał wierzyć w to, o co żarliwie walczył. Następuje już czysto osobiste, tylko jego — Tejrezjaszowe powiklanie. Potem katastrofa.

prawda mitu

Tejrezjasz był niewidomym wieszczkiem obdarzonym przez bogów zdolnością jasnowidzenia. I był zuchwalcem, gdyż lekceważył sobie powagę władców: oni wzywali go, pytali o radę, a on nie dawał się przymusić do mówienia tego tylko, co byłoby im miłe.

Pojawia się w tragediach Sofoklesa, w „Edypie" i w „Antygonie" na dalszym planie, przelotny, małomówny.

negatio

Tak nie było. Tejrezjasz nie był ślepcem od niewiadomych czasów. Nie był tubą bogów, wyjawiaczem boskich przeznaczeń, nie był półbogiem. Był zwyczajnym człowiekiem. Wplątanym w zwykłe ludzkie sprawy. Nie bogowie wykłuli mu oczy za to, że jakoby obraził Herę, ale wzroku pozbawił go panujący wówczas Kreon, a była to kara za niesubordynację, za tępe upieranie się przy swoim zdaniu, co szkodziło interesom państwa. Skąd takie domysły? skąd to zaskarżenie mitu? historii? Zastanówmy się. Jest w sztukach Sofoklesa coś znamiennego: Tejrezjasz, choć nie jest protagonistą, pojawia się zawsze w sytuacjach zwrotnych. Epizodyczna postać wstrzymuje losy głównych bohaterów, rozporządza nimi. I w tych momentach władcy zasięgający u niego rady grożą mu. A on się upiera... Więc tak było: Tejrezjasz upierał się i za to poniósł karę.

Ale nie na tym kończy się to zaskarżenie. Dopowiedzmy to, czego u Sofoklesa nie ma wcale, co Sofokles pominął, przemilczał w zrozumiałej trosce o zrujnowane morale, o podupadającą religijność Hellenów, o autorytet wyroczni w Delfach, o kult Apollina, a były to — pamiętamy — czasy chaosu i rozprzężenia po wojnach perskich a przed peryklejskim cudem gospodarczym i kulturalnym. Dopowiedzmy klęskę Tejrezjasza. Jego samozaparcie się.

wywód zaskarżenia

1.1. Nie jest prawdą, że Kreon zabiegał o wykrycie sprawców zabójstwa Lajosa, króla tebańskiego, aby odsunąć od miasta przekleństwo bogów. Wystarczy przypomnieć sobie, że gdy tylko oznajmiono o śmierci króla Lajosa, Kreon nie zwlekając objął po nim władzę. Należała mu się? Zgoda: był bratem Jokasty, wdowy po zamordowanym królu.

1.2. Ale kiedy powitano w Tebach Edypa, obcego przybysza, lecz już w mieście popularnego zwycięzcę Sfinksa, Kreon wiedział, że to jego najniebezpieczniejszy konkurent. Domysły ziściły się: pełen wdzięczności lud tebański ofiarował Edypowi tron i Jokastę.

1.3. Kreon jednak z tronu nie zrezygnował. Polecił wywiadowcom, aby przebadali jak najdokładniej życiorys Edypa, pilnie poszukując okoliczności, które by mogły skompromitować triumfatora.

1.4. Wywiad spisał się znakomicie. Wkrótce przedstawiono Kreonowi szczegółowe dossier Edypa. Kreon nie taił zadowolenia: miał oto w swojej mocy człowieka o mrocznej przeszłości, człowieka przeklętego. Nie mógł jednakże zbyt pochopnie i obcesowo wyzyskać pieczołowicie zebranych dowodów, Edyp cieszył się bowiem ciągle uznaniem Tebańczyków, rządził dobrze, mądrze.

1.5. I oto sam Edyp okazał się sprzymierzeńcem swoich wrogów. Zapragnął rozwikłać zagadkę ciążącą nad nim od pierwszych jego dni, pomny tego, co usłyszał od Pytii, że zabije swego ojca i zawrze kazirodczy związek małżeński z własną matką. Wszczął zatem śledztwo przeciw samemu sobie, usiłując spoić w jednolity ciąg porwane wątki z przeszłości dawniejszej i niedawnej.

1.6. Niech tak czyni — tylko tak — cieszył się Kreon. — Niechaj sam ujawni popełnione zbrodnie i sam niech się zdemaskuje publicznie. Wtedy ja przejmę władzę.

1.7. I gdyby nie Tejrezjasz, wszystko potoczyłoby się po myśli Kreona. Tejrezjasz, ten zuchwały intelektualista i działacz społeczny wezwany przez króla Edypa dla zasięgnięcia porady co do sposobu postępowania, stanowczo powstrzymuje władcę przed dalszym śledztwem, ponieważ — jak twierdzi — jest to krok samobójczy. Zna bowiem Tejrezjasz tajemnicę Edypa i mu ją odkrywa, rzuca mu ją w oczy. Że jest synem Lajosa, którego zabił w wąwozie. Że Jokasta, którą poślubił, jest jego matką.

1.8. A Kreon przeciwnie: próbuje wszelkimi dostępnymi środkami nakłonić Tejrezjasza, aby nie udzielał Edypowi rad niweczących jego — Kreona — zamysły. Sam Edyp jednak, wbrew Tejrezjaszowi, dąży nieustępliwie do samounicestwienia. W końcu dopełnia się jego los: pohańbiony udaje się w góry Kitajronu.

1.9. Czy Kreon osiągnął już cel? Jeszcze nie: pozostały dzieci zrodzone z Jokasty i Edypa. Między braćmi Polinejkesem i

Eteoklesem rozgorzała walka o sukcesję. I znów przystąpił do działania wywiad Kreona wygotowując rozmaite prowokacje. Podjudzony przez ludzi Kreona Eteokles wypędził brata, który znalazł schronienie w Argos organizując tu, dotknięty w swojej ambicji, wyprawę przeciw ojczystemu miastu. Na polu bitwy brat zabił brata.

1.10. I tak w Tebach pozostał już tylko jeden pretendent do tronu — Kreon, i on obejmuje niepodzielnie panowanie.

1.11. Lecz władza zawsze musi rozstrzygać rację i pragnie przy tym uchodzić za sprawiedliwą. Kreon postanowił ukarać czyn Polinejkesa. Zakazał grzebania ciała zdrajcy, zlecił, by pozostawiono je na pastwę ptakom i dzikim bestiom. Sprzeciwiła się temu Antygona, siostra obu poległych, domagając się pochowku wszystkich wodzów, a więc i Polinejkesa. Żadne względy państwowe nie mogą umniejszyć człowieczeństwa, mówi.

1.12. Oczywiście Kreon poradziłby sobie i z tym problemem: przekonałby naród, uzasadniając swoją postawę koniecznością podtrzymania autorytetu władzy, poszanowania praw. Lecz znów na przeszkodzie staje... Tejrezjasz. Ośmiela się wyjawić Kreonowi własny osąd sprawy. Mówi, że w narodzie kiełkują niedobre myśli, że bogowie są zagniewani, nie chcą przyjmować ofiar składanych na ołtarzach zbrukanych przez ptaki rozszarpujące nie pogrzebane zwłoki Polinejkesa. Zastanawia się Kreon: może istotnie byłoby lepiej, gdybym kazał zebrać w nocy szczątki zabitego, wrzucić je do worka i w cichości zakopać; nikt by nie śmiał zarzucać mi kapitulacji, a jednocześnie stałoby się zadość nomos agraphos, owemu odwiecznemu prawu? Nie! Kreon nie daje się ponieść uczuciom, musi być twardy! Ostro karci Tejrezjasza w obecności całej egzekutywy rządowej za to, że z niskich osobistych pobudek sieje wśród obywateli zamęt. Tejrezjasz miast się wycofać, naciera: przepowiada Kreonowi karę historii, nazywa go tyranem...

1.13. Jest zapamiętały, a więc głupi, myśli Kreon. Nim ja poniosę karę historii, on odpowie przed moim sądem. I nakazał pojmać Tejrezjasza i wytoczył mu proces.

2.1. Tejrezjasz w więzieniu. Zapewniono mu warunki humanitarne: żadnego zrywania paznokci. Obmyślono wszak specjalny rodzaj śledztwa i pobytu w więzieniu. Postarano się, żeby Tejrezjasz nigdy nie pozostawał sam. Albo rozmawia z nim Kreon, albo głosy sączą się przez ścianę, albo w celi składa wizytę szacownie wyglądający, dystyngowany prokurator skłaniając Tejrezjasza do dyskusji na temat „moje ideały i ich przydatność w niezbędnej maszynie państwowej".

2.2. „Pan cierpi w imię czegoś, temu czemuś pan służył, to jest pana — prawda", powiada prokurator. „Ale czy nie sądzi pan, że powinniśmy spróbować rozwikłać zapleśniałą plątaninę prawdy? Aż gęsto tu! Ile poglądów! ile szkół!"

2.3. Proces nie był prosty. Oto dwie strony: Kreon dzierżący władzę i niepoprawny Tejrezjasz.

2.4. Nie stawiajmy, proszę państwa, problemu tak, że Kreon jest tyranem, a Tejrezjasz bohaterem godnym szacunku. Najłatwiej nazwać panującego Kreona

łotrem

draniem

nędznikiem

szubrawcem

a Tejrezjasza nazwać bohaterem bez skazy. Wszakże jednak mogliby znaleźć się i tacy, którzy po szczegółowym zbadaniu sprawy, odkryliby niejeden słaby punkt w czynach Tejrezjasza. Przecież Tejrezjasz — rzekliby — to okaz obrzydliwego klerka. Podczas gdy Kreon dźwiga, tak proszę państwa, mozolnie dźwiga brzemię władzy, boryka się z kłopotami, on — intelektualista ogranicza się do efektownych przestróg, do potępień, przyciągając, co gorsza, do siebie, niemałe rzesze obywateli. On więc — krzykną odmiennopoglądowcy — on, Tejrezjasz, jest

mącicielem

szkodnikiem

szalbierzem moralnym,

zaś Kreon to człowiek czynu pozytywnego, człowiek decyzji. I człowiek konieczności. Nieszczęśliwy, szarpany sprzecznościami, wmanewrowany w niejedną grę: on nie może pozwolić sobie na jałowe moralizowanie, światopoglądowe dysputy, on musi rządzić, mocą władzy utrzymywać porządek, wspierać państwem umowę społeczną.

2.5. Rozmowa przy drzwiach zamkniętych.

— Pana mądrość wywodzi się przede wszystkim z książek, pan teoretyzuje słowo władza, sprawiedliwość...

— Edypa mógł pan uratować, przyzna pan.

— Jak? Oczywiście, to proste według pana.

— Naprawdę proste: trzeba było powstrzymać go przed samobójczym dochodzeniem. A pan nie tylko mu w tym nie przeszkodził, lecz przeciwnie, nasłał na niego zgraję szpiclów. Aby go utwierdzili w celowości samoniszczenia.

— Mam pana! To przecież pan jako intelektualista, autorytet, „jajogłowy" doradca, odkrył przed Edypem tajemnicę! To pan!

— Nie mogłem go okłamywać, kiedy za sprawą pana ludzi zabrnął już zbyt daleko... Zresztą — inaczej to nie mogło się potoczyć.

— Nie mogło? A to dlaczego?

— Ponieważ wtedy nie zdobyłby pan po Edypie władzy.

— Pan wszystko upraszcza. Całkowicie usuwa pan ze swego rozumowania żywą magmę rozumu zbiorowego, albo, mówiąc inaczej, opinię. Społeczeństwo domagało się wykrycia sprawcy zabójstwa Lajosa. Społeczeństwo domagało się zlikwidowania przyczyny zarazy. Ja musiałem o tym myśleć, nie pan. Pan mógł sobie pozwolić na luksus... mówienia prawdy.

— Czy według pana i Antygona musiała zginąć, gdyż domagała się tego wszechwładna Żywa Magma Rozumu Zbiorowego?

— Musiała zginąć, ponieważ broniła racji nieżyciowych, metafizycznych. Była utopistką. Egocentryczką.

— Nomos agraphos to nie egocentryzm, lecz odwieczność, ponadczasowość.

— Właśnie, w jakim czasie pan żyje? Otóż pan nie wie, w jakim. Pan wszystkie swoje wątpliwości pokrywa wygodą, mglistą ponadczasowością. Niekiedy przypomina mi pan człowieka dziewiczego, ale tylko niekiedy, gdyż nie bez podstawy śmiem sądzić, że pan działa na rzecz jakiejś grupy nacisku. A może wręcz ktoś panu... płaci?

— Proszę, mamy oto i zarzut sprzedajności. Czy naprawdę nie zawstydzają pana tak nieoryginalne insynuacje? Przecież antyintelektualni, jeśli tak można powiedzieć, byli wszyscy

dotychczasowi władcy — z bardzo, bardzo nielicznymi wyjątkami. Dlaczego pan... mnie nienawidzi.

— Nienawiść... Staje się pan sentymentalny. I — niekonsekwentny. Opowiada się pan za odwiecznym prawem grzebania wszystkich z jednakowymi honorami, a nie chce pan uznać odwieczności władzy. Z wszystkimi jej przypadłościami, więc także z jej programowym antyintelektualizmem, a mówiąc ściślej, antyklerkizmem! Oto dlaczego...

— Cóż... uznaję, muszę uznać, że słuszność jest po pana stronie.

— Musi pan, to fakt. I to nie wszystko. Za to co pan złego uczynił swoim uporem, nieelastycznością, nielojalnością wobec władzy, a nierzadko zwykłym awanturnictwem, poniesie pan karę. Jaką? Otóż ludzie służący władzy, choć wzrok mają bystry, nie dostrzegają wszystkiego, nie chcą dostrzegać. Pan natomiast chce widzieć wszystko, zbyt wiele i tego pola widzenia nie poddaje pan żadnej cenzurze... To największa pana wada i największe dla władzy niebezpieczeństwo.

— Więc...

— Trzeba pana... oślepić.

powikłanie

Tejrezjasz oślepiony. Tejrezjasz żyje. Ofiara bezwzględności władzy. Symbol protestu przeciwko niej. Gdzie się pojawi, przenikają go spojrzenia, on czuje te spojrzenia na sobie; kryje się w nich pochwała jego postawy i nadzieja. Tejrezjasz chciałby tym ludziom dać wiarę, podtrzymać ich nadzieje; pomnaża wiedzę ludzi o władcach, próbuje mówić o ideałach, dla których cierpi. Ta wiedza rozprzestrzenia się wśród rzesz ludzkich, kształtuje mniemania, wybucha gniewem. Grozi przebraniem miary niechęci do władzy. I jeśli Kreon nie pójdzie na ustępstwa, choćby małe, jeśli nie rzuci czegoś na pożarcie — szłoby zwłaszcza o podwyższenie wynagrodzeń za pracę oraz zwiększenie podaży na rynku — jego imperium może się zachwiać. Ale jakimś nieodgadnionym prawem równowagi, co prawda w bólach i pośród wstrząsów, Kreonowe imperium trwa, toczy się nieustannie łatane i umacniane zastrzykami pobudzającymi. Ale i Kreonowi Tejrezjasz jest potrzebny, znak „Tejrezjasz" to znak wymowny, wyzwalający: jak magnes przyciąga namiętności, samym istnieniem rozbraja je, jest niezbędnym odgromnikiem.

Lecz oto staje się coś niepojęcie dziwnego — w samym Tejrezjaszu. Już teraz tylko w nim, w jego myślach. A może to nie dziwne? W końcu każdy człowiek po wędrówkach w tłumie, poniewierkach i szaleństwach, sprowadza wszystko do siebie, w siebie wchodzi, skrywa się. Przygląda się złożonym jak w skarbcu ideałom, zasadom życia. I odtąd nie będzie już miał spokoju, odtąd porażenie jego będzie rosło. Tak, coraz wyraziściej zdaje sobie sprawę, że te ideały i zasady nie są z marmuru, nie są nawet z kamienia. Są z materiału osobliwego, poddającego się działaniu wątpliwości... Nigdy dotychczas nie wnikał w mechanizm przekonań. Po prostu wierzył w nie, miał je i kochał, były czymś niepodważalnym. Tak mu się wydawało, i jeszcze... Tak mu się wydaje, ale już... mniej. I oto stary oślepiony Tejrezjasz może powiedzieć jak Diogenes: „Nie twierdzę, że miód jest słodki, twierdzę, że wydaje mi się słodki". Bóg Tejrezjasza nie jest już jego ostoją, pewnością, unosi się nad nim opar względności, chwieje się. A może to zupełnie co innego? Może on, Człowiek Epoki Największego Zawężenia i Rozstrzygających Przewartościowań wynajdzie na ten stan ducha inne, trafniejsze określenie niż „sceptycyzm"? Bo nie chodzi o podważanie istniejących

w nim przekonań, a o skłanianie się do przekonań innych. Swoje przekonania zachowuje w części, tylko w części i w części przyjmuje przekonania odmienne, inne. Jak nazwać tę nieuniknioną erozję zasad, ich konwergencję?

Burzy się umysł Tejrezjasza. Wre w nim gorączka dramatycznych przesileń, rozpala mózg. Jego dotychczasowe życie teraz razi gwałtownością, godnym pożałowania niepohamowaniem gestów, słów, stanowisk — przeciwko Edypowi, a przede wszystkim Kreonowi. Teraz z perspektywy mierzi go własne zacietrzewienie, niezłomność przypomina raczej ośli upór, skrajność ludzi tępych. Przygląda się swoim myślom sprzed lat: jakże mógł być taki!

Ucieka Tejrezjasz ze zgiełku agory wypchanej pstrokatym tłumem, wrzaskliwej relacjami jego sporu z władzą. Z różnych stron setki, tysiące wpatrzonych bezmyślnie oczu, ust rozwartych do krzyku... Ucieka do swojej klatki w betonowej termitierze połykającej wrzask metropolii, natręctwo publiki. Zapada w głęboki fotel, prosi o alkohol. Obok niego biblioteka, z której od dawna już nie korzysta, z którą kontaktuje się przez rodzinę i przyjaciół. Kto jest jego przyjacielem, kto wrogiem. Wrogiem ten, kto mnie oślepił. Więc są pewniki, więc byt i prawda to pojęcia odwracalne... Ale kto miał — ma — rację? Ja czy Kreon? Otchłań...

katastrofa

Jaka jest moja prawda, myśli Tejrezjasz. Moja prawda? to mój wytwór, mój! moja własność. Ale do licha! każdej racji można przeciwstawić inną „o równej sile". Odwołać się do jakiegoś kryterium. Czy kryterium takie istnieje? Mnie poparło tylu zwolenników w utarczkach z Kreonem, miałem ich po swojej stronie, całe rzesze! Ale czy „całe rzesze" zastanawiały się nad kryteriami? czy też każdy z tej „rzeszy" sam dla siebie dochodził prawdy? Polegać na ich świadectwie? tak łatwo zawierzyłem im?

Nagle jak cień zawisa nad Tejrezjaszem w jego gabinecie — a teraz wszystko jest dla niego ciemnością — ironia starej sentencji, której dał się zwieść. Argumentum pessimi turba. Najgorszym rzecznikiem prawdy pospólstwo...

Tejrezjasz pogrąża się. Wydobywa z pamięci, z wiedzy, którą ma, z życiowych doświadczeń, opisy różnorakich prawd. Musi sporządzić ich inwentaryzację! Wzywa sofistów utrzymujących, że nie ma prawdy jednej, z którą wszyscy by się zgodzili, że każdy człowiek ma swoją prawdę, przyjmuje ją, bo jemu wydaje się bardziej użyteczna niż inne. Zaraz... ja już to powiedziałem, to, tak samo. Umówiliśmy się. Więc również i co do tego umówiliśmy się, że wypada grzebać wszystkich zmarłych, nawet i tych, którzy podnieśli rękę na władzę. Lecz Kreon zważając na względy państwowe, mógł nie przyjąć tej umowy? Mógł, trzeba się z tym zgodzić. Może to stoicy zagmatwali rozumienie prawdy? czy muszę wszakże myśleć jak oni?

Tejrezjasz wzywa Platona. Czy pierwowzorem prawdy są wrodzone nam idee? Wzywa Arystotelesa. Czy prawdę poznać możemy jedynie zmysłami? czy rozumem? (jakby wzywał Kartezjusza). Tu zatrzymuje się dłużej: chciałby dowiedzieć się więcej o naturze błędu. Czy on, Tejrezjasz, nie znalazł się w krętej uliczce błędu? Co jest błędem a co prawdą? Czy moje odczucia, doświadczenia są błędne, fałszywe, czy dopiero moje sądy o czymś, o kimś... dopiero wyrażenie na coś lub na kogoś zgody albo niezgody... „Rozum przedstawia, wola wybiera". Co? no tak: nie zawsze wola mieści się w granicach rozumu, zatem może błądzić! Tak, tak, mogłem błądzić, i za to... za to oślepiono mnie! Chwieje się malejąca pewność Tejrezjasza, chwieje się, rozpada. Coraz mocniej, coraz dobitniej. Nieraz czuł, jak daleko zapędza się jego wolna wola podejmowania decyzji, akceptowania albo odrzucania — zwykle

odrzucania — prawd Edypa, Kreona, orzekania o racjach Antygony, o postępowaniu w sprawie zarazy nękającej Beocję...

Tejrezjasz grzebie się w rozpamiętywaniu, w śledztwie nad sobą. Poraża go podobieństwo jego sytuacji z sytuacją Edypa, kiedy ten dochodził prawdy... I wie Tejrezjasz, wie, że on także zbliża się do tego olśnienia prawdą o sobie, olśnienia, w którym spłonie. W rozsnuwającej się niepewności. Jeszcze, jeszcze... jakby wzywał Nietzschego. To... to mnie przekonuje, szepce zrozpaczony. Rzeczywistość zmienna jest jak żywioł, nasze prawdy są urzędniczo poszufladkowane przez nas, przez nasze systemy moralne, a czyż systematycy nie mylą się w tym swoim szufladkowaniu? Mogą się mylić: prawdy są pełne „złud", prawdą jest to, czego potrzebujemy. Czy ja — trwożliwie myśli Tejrezjasz — czy ja potrzebowałem mojej prawdy i czy musiałem tak drogo za nią zapłacić? Nie, nie szacowałem wtedy swoich przekonań, wierzyłem w nie, kochałem... bezinteresownie.

Ale nie znajduje w tej konstatacji pociechy, nie znajduje też uzasadnienia swojej ofiary. Potrzeba państwowa czy społeczna miałaby być czymś sensowniejszym, niż wiara w heroiczne piękno niezłomności zasad? Przerażająca wiwisekcja... szybciej, szybciej dotrzeć do... granicy tej wiwisekcji, prędzej znaleźć odpowiedź! Od tego zależy sens jego kalectwa, oślepienia ZA KARĘ!!!

Szybciej!

A może nie ma racji Platon: nie ma wrodzonych idei stanowiących wzór dla prawdy? Może rzeczywistość po prostu istnieje, nie zależy od naszych sądów i wyobrażeń? Filtrem, który zabarwia nasze sądy o rzeczywistości, jest... nasz rodowód klasowy? Prawda to zgodność z rzeczywistością lecz w tym właśnie zabarwieniu?...

Wirują myśli w mózgu Tejrezjasza. On sam w środku piekielnego koła wiruje w hipnotycznym zapatrzeniu w samego siebie. Bełkotliwie coś wykrzykuje, krztusi się odkryciami w rupieciach wiedzy. Oto obłędnie powraca do poczciwych jońskich filozofów przyrody. Do Demokryta. Co on mówił o prawdzie? Przekopuje pokłady myśli. Gdyby żył później, otwieralby lodówki z zamrożonymi mózgami tych, którzy orzekali o prawdzie. Ojcowie Kościoła, Eriugena... Spór o uniwersalia. Duns Szkot. Spinoza. Rousseau. A jaką prawdę wyznawał privat dozent Schopenhauer? A indywidualiści, a scjentyści? Prawda? prawda? Dylematy dowodu na jej istnienie. Trylemat, kwadrylemat bytu. Polilemat!!!

Chaos, chaos... Tejrezjasz raz oślepiony przez Kreona za nieustępliwość, za niezmienność myślenia, teraz — w piekle niepewności. Teraz dopiero oślepienie ból mu sprawia; to, co wypełniało go — siła wiary, wyschło, pozostał pusty. Gorsze to aniżeli prześladowania, śledztwa i katusze. Na zewnątrz pozostanie symbolem, znakiem niezłomności, podtrzymującym naród. Ale czy tak musi być? czy nieunikniona jest nieprzystawalność racji narodu i władzy? Jeżeli tak, to on Tejrezjasz potrzebny jest tak samo władzy Kreona, co ludziom rządzonym, potrzebny po tysiąckroć...

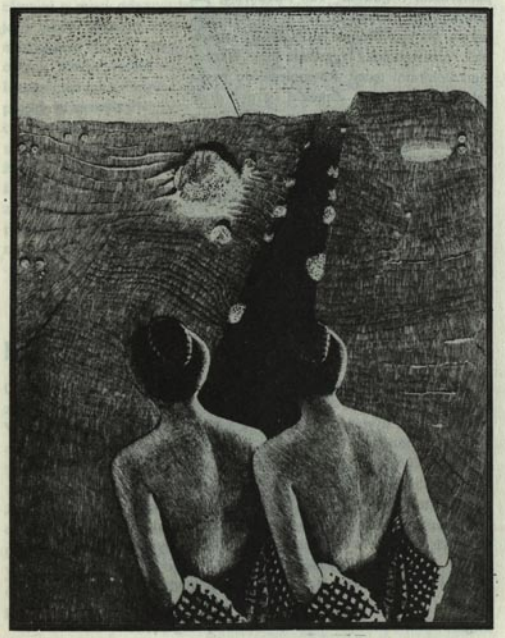
Ale od tej pory będzie płomieniem podsycanym sztucznie, płomieniem mylącym. Falsa demonstratio non nocet. Fałszywy znak nie szkodzi? on i wszyscy wiedzą, o co idzie? Od tej pory będzie inny pod wieloma względami. Po pierwsze odrzuci słowo prawda. Przebrnął przez szlaki dziejów, prześwietlił myśli o prawdzie, zestawił je z własną praktyką wśród obywateli i władców, i doszedł do jedynego celowego, jak mu się wydaje, przeświadczenia: iż dbając o duchowe samobezpieczeństwo, musi pozbyć się słowa prawda, słowa, które jest wyrazem największego rozdarcia człowieka. I tak kładzie jakby tamę piętrzącym się sprzecznościom, roztrząsaniu kto ma słuszność, gdzie jest słuszność, kim rządzi fałsz... Tak jak kresem niekończącej się w pogmatwaniu zagadki ludzkiej „co było na początku" — oraz — „co będzie na końcu", byłoby wymazanie słów-pojęć „początek" i „koniec". Dzieje

znalazły się w punkcie przejściowym do okresu nowego; my w tym punkcie jesteśmy. To wiemy, albo inaczej: mamy tę świadomość. Można by tę świadomość nazwać... prawdą o nas? Ale czemu miałaby służyć ta samowiedza?

Po tylu rozterkach, po tragicznej szarpaninie, Tejrezjasz okaleczony podwójnie, zepchnięty z marginesu na najjaskrawiej oświetloną scenę mitu i historii, osiągnął to jedno pytanie. Więc nie chce zabiegać o pozyskiwanie nowych wyznawców prawdy, której już nie ma, albo która jest tylko w części. Nie będzie też krzyczał wszem i wobec o odkryciu w sobie oceanu wahań, nie ujawni się z drążącym go jadem przewartościowań.

Stałość... Tego pragnie.

Mariusz M. Czarniecki



Maksymilian Snoch: *Odkryty obszar 2*, linoryt, 1979

ISTVÁN KOVÁCS

Blask dzieciństwa

W pewnym punkcie roztopił się liść. Rozsunęły się słoje lat świetlnych. W ich głębi jak w studni wykopanej w niebie błękitnie zadrżało słońce. (Od dygotu liści.) Ponieważ był dzień, chociaż noc. Stałem w świetle reflektorów nieba — rozpromieniony jak aktor bez roli. Pijany żołnierz zaciągał się papierosem i spluwał. Tak niezdarnie, jak dziecko. Nie pamiętam, czy przed strzałem, czy po. Na jego brodzie jak białkowy sznureczek rozbitego jajka błyszczała ślina. Wszystkimi kolorami tęczy. Równolegle do paska hełmu. Nie starł jej. Zataczał się pod drzewem — w podartym płaszczu cieni. Tylko jego twarz w pełnym blasku. Diamentowo lśniąca smuga śliny na brodzie. Być może to krew sączyła się z kącika ust. Stał daleko. W odległości strzału. I słońce świeciło oślepiająco. A kolory snu i dzieciństwa są zwodnicze. Ktoś upadł: albo on, albo ja, albo obaj. Po przebudzeniu — kogo to interesuje.

(... — pytanie)

To było dawno. Leżał na kanapie. Może chory. Ale temperatura bez znaczenia. Patrzył na matkę, poprawiającą dywanowe frędzle. I jakby ustawiał odwrotnie lornetkę — : widok stawał się coraz mniejszy. Dywan, frędzle i jego matka. Nie rozmył się, lecz oddalił nieomal w nic — coraz bardziej ostry. A on nie mógł oddychać. Pytanie stało w rozkroku na jego piersiach. Jak pochylony sierżant z rękami na biodrach patrzące w twarz leżącemu. (Jeśli się wyprostuje — uderzy w sufit.) Jego nogi: „KTO"; jego tors: „Jestem"; jego głowa: „JA". „KTO JESTEM JA?" Zanim spróbował odpowiedzieć, odepchnęło się od niego... I sufit-nie sufit szybko uniósł się w górę. A wraz z nim i on... I widział siebie, jak leży na kanapie

i wstrząśnięty patrzy na matkę, która wydaje mu się zupełnie obca, tak obca jak on obcy jest sobie. Zanim zastanowił się nad odpowiedzią, nowe pytanie przygniotło mu żebra i chwytając jak magnes uniosło się w górę. Widzi siebie przyklejonego do wznoszących się i unoszących go pytań... on, który leży tam na kanapie. Chciałby odpowiedzieć, ale jedyna odpowiedź, którą widzi, to tylko coraz szybszy rozrost komórek i w takim samym rytmie on też się rozpadnie i rozmnoży, więc nie określa się, tylko rozrasta... Jak zbawienie odbiera chwilę, kiedy znów leży bez pytań i odpowiedzi i on to on, łóżko to łóżko, matka to matka, a sufit to sufit. I nawet niezrozumiały świat się nie zawalił. Od tego czasu pytanie zaczęło go szantażować. Szantażować i kusić. Znalazł się w jego mocy. Ale i on je szantażował. Czasami wzywał je niby jakiegoś neutralnego ducha, aby za jego pomocą siebie wyrwać z siebie. Wyrwać i wygonić w świat. Może dlatego, że pytanie jest jednocześnie odpowiedzią. I przez to jest również w mocy odpowiedzi. A przez to i świat jest w jego mocy. Wszyscy stali się tacy jak on. Znajomi, nieznajomi. On: nie znany sobie a przez to znajomy owych nieznajomych. Przestali istnieć dla niego krewni i nie ma z nimi nic wspólnego. Przestały istnieć pojęcia przeciwstawne, pary pojęć. Niewolnik wolności i zniewolny wolny człowiek... Przestały istnieć narody i ojczyzny... Albowiem świat z góry jest żałosny i śmieszny — z pudrem nałożonym przez świetliste pędzle, z karnawałowymi tubami swej zagłady. Kto może mnie zabić w nicości po rozbłysku pytań?, kto może zabić mnie tam, gdzie odpowiedzią na pytanie jest tylko pytanie... Proste pytanie-pytanie... Spadam...

Wrzask

Oto wrzeszczą. Człowiek z człowiekiem. Oczy zwężają się, usta rozszerzają coraz bardziej. Widziane we wzajemnym przekroju: spienione okienko kajutowe z czarną bańką na pierwszym planie. Tu i tam oddzielają się. Przeciwieństwa tracą swoją jedność. Pochwycą cię — upuszczą. Jakby statek przetaczał się przez swoje okrągłe okienko. Przez otwierające się kręgi bezbrzeżnego wrzasku. Obryzgane przez wodę. Będące wpustami zbierającymi ślinę. Nie wahają się: one się pienią. (Jak morze po wiosłach. Jak płuca na ławie galerników. W cieniu duszy.

Wówczas.) Od odkrycia Tajemniczej wyspy posiadam ów wewnętrzny wzrok. Chciałbym na tyle być sobą, aby nie mogli na mnie wrzeszczeć. Wybite okno szczerzy na mnie urojone zęby. Bije mnie po twarzy jego płynny język. (Nie wyrwany.) Jego ślina nie do analizy — oblepia. Czy sama świadomość, że powietrze utrzymuje człowieka, to dostateczne zadośćuczynienie? Utrzymuje? Czy powstrzymuje? Powstrzymuje. Jeśli wolałby utonąć, niż oddychać wraz z tymi spienionymi ustami — jednak wzburzone od wrzasku strachu powietrze ukrywa się w jego płucach. Dlatego przytułek może być życiodajny.

Oddzielenie przestrzeni

Zamknąłem się w pokoju. Żeby móc pracować! Bo przeszkadzało mi dziecko. (Córeczka — poprawiliby mnie tu i ówdzie.) Słyszałem, jak drepcze bezradnie po przedpokoju. Potem zatrzymuje się koło drzwi. Tuż przy nich. Szuka mnie. Wyczuwa. Czerwony kolor jej spodni i niebieski koszulki przebijają się przez witrażową szybę. Przylepia do niej swą buzię. Widzę dwoje oczu, przetapiających szkło. I czy można cokolwiek robić, jeśli Pan Bóg patrzy na nas w tak oczywisty sposób?

Lato

Powoli przemija lato.
Jeszcze trochę i przebrzmią syreny minut.
A my burzliwie oklaskujemy komary,
chwytamy się
za ramiona, poklepujemy po własnych plecach
jak ci, co się witają podczas przyjacielskich wizyt.
I tego lata wielkie plany stały się
kanałowymi szczurami
„jutra — ale — jutra — z pewnością":
nocami przemkną przez nasze nerwy.
A woda nadziei?
jak przed rokiem..
tylko jeszcze bardziej taka!
chociaż czystsza niż za rok.

Jej fale niewywoływalnie rozrywają niebo,
rozrzucają nadmuchiwane popiersia kąpiących się:
w ich ustach drumla z rybiego szkieletu
odcedza ciszę.
W bezlistnych altanach
taniec niby laterna magica.
Na miejscu powalonych drzew
nagrobek, posąg...
Na miejscu powalonych drzew
my stoimy.
W dziupli naszego ziewania
gnieździ się pilny dzięcioł:
jego twierdza wbije się w nasz mózg.
Porażone udarem słonecznym jaskółki
zgłupiały od naszych westchnień:
niestrudzone lecą zygzakiem przed nami
szukając usprawiedliwień naszej bezsilności,
chwytając nasze chwile.

przełożył *Bohdan Zadura*

István Kovács

PÉTER BALASSA

O POEZJI ISTVÁNA KOVÁCSA

Kto może zabić mnie tam, gdzie odpowiedzią na pytanie jest tylko pytanie... Proste pytanie — pytanie... Spadam... — pisze István Kovács w wierszu otwierającym jego ostatni zbiór poetycki zatytułowany *Słowa do napisu*. Wielce to charakterystyczne wersy dla tego poety, który w ostatnich latach dokonał znaczących zmian w swoim świecie poetyckim, w języku i tonie swych utworów.

Ogólnie można to ująć w ten sposób, że w wyniku szczerego i pełnego dramatyzmu spotkania lirycznej natury i antylirycznej historii narodziła się nowa jakość. Natura z gruntu idylliczna, albo przynajmniej harmonijna, spotkała się z diabłem historii i odważnie pozwoliła mu działać w swojej sztuce. Lirykę Istvána Kovácsa widzę więc — na podstawie trzech jego książek poetyckich — w nieustannym ruchu, w zmienności. Kierunek owego ruchu, teraz, po *Słowach do napisu*, daje się wyraźnie określić. Oto ktoś, kogo naturalną postawą wobec świata jest zachwyt i łagodna kontemplacja, a nie na przykład odkrywanie zjawisk tragicznych i powikłanych, wypowiada się dzisiaj z perspektywy tych właśnie zjawisk. Liryzm Kovácsa uwidacznia się w pełnym napięcia spotkaniu osobowości i talentu z historią i jej zasadniczymi pytaniami, w niemożliwości wzajemnego dopasowania się obu tych sfer. Z punktu widzenia poetyki konfrontację tę można opisać jako ruch od kondensacji obrazów poetyckich poprzez symbole wspólnoty w kierunku poetyckiej formuły dramatu historii (historii zawsze rozpatrywanej w aspekcie etycznym).

Czytając pierwszy tom Istvána Kovácsa, zatytułowny *Niebo wirujące w śniegu*, spostrzegamy dwie godne uwagi cechy. Pierwszą z nich stanowi kontynuacja najżywotniejszej tradycji poezji węgierskiej. Wyraża się w logice obrazów, w gęstej tkance coraz bardziej skomplikowanych metafor. Odbierano to zawsze jako znak, że język węgierski jest jeszcze wciąż bliski, stosunkowo bliski, światu pierwotnemu, że nie nazbyt oddalił się od okresu poprzedzającego rozpad wspólnot, wyrażającego się poprzez magiczne, rytualne obrazy, innymi słowy — od Wschodu (w rozumieniu Adyego). W przypadku Kovácsa myślenie obrazami, choć czerpane z różnorodnych tradycji, wcześnie wykształca rysy odrębne i indywidualne. Charakterystyczne dla XIX-wiecznej poezji narodowej ciągi obrazów, łańcuchy skojarzeń, tragiczne sekwencje metafor wibrują tutaj dokładnie tak samo jak w niektórych utworach Adyego, László Nagya, Jékelyego i Csoóriego. Jeśli zaś chodzi o kształt mowy poetyckiej, to zaważyła na nim specyficzna fraza późnego Illyésa, z jej chropowatością, z rozczłonkowanym, potykającym się rytmem, z jej brzmieniem zasadniczo oschłym, niejednokrotnie ironicznym. Taka fraza — nie przypochlebiająca się, daleka od gładkości i lekkości — przyczyniła się zresztą do odnowienia wyrazu w poezji XX-wiecznej. Spotykamy ją u Kawafisa, Eliota, Babitsa, również u tak zwanych obiektywistów. W tym właśnie punkcie u Kovácsa osobowość styka się bezpośrednio z warsztatem poetyckim.

Jeszcze ciekawsza i zarazem świadcząca o odwadze jest druga podstawowa cecha jego wczesnej twórczości. Chodzi o to, że wiersz Kovácsa naturalnie, wręcz instynktownie ciąży w stronę pieśniowości, wyznania, w stronę, powiedziałbym, swoistej poetyckiej *simplicitas*, tego, co można nazwać poezją okazjonalną w goetheańskim rozumieniu. Każdy wiersz Kovácsa jest owocem bezpośredniego przeżycia o charakterze melicznym. Podporządkowany nakazom bodźców płynących ze świata, powstaje jakby na zamówienie konkretnych doznań. Poezję tę można by więc określić, posługując się typologią Schillera, mianem poezji naiwnej; osobiste, prywatne przeżycia są tu z jednej strony naturalne, z drugiej jednak służą jako okazja — jako pretekst wyznania poetyckiego. Przez okazję rozumiem spotkanie widzenia z widzianym. Oznacza to bezwzględne pierwszeństwo życia w stosunku do dzieła. Przypominają się tutaj słowa Goethego o utworach poetyckich jako fragmentach wielkiej, powszechnej spowiedzi.

Ta pieśniowość, ta — w dobrym sensie słowa — okazjonalność, która zresztą i później nie znika z poezji Kovácsa, przejść miała prawdziwą drogę krzyżową, jak o tym świadczą następne tomiki: *Diabelska kłódka* i *Słowa do napisu*. Droga ta jest liryczną (a zatem więcej niż osobistą) drogą życia autora — jego sztuką. Można ją też ujmować jako historię poetyckiej przemiany. Kovács jest — co sam także podkreśla — niewolnikiem historyzmu, pochłaniają go bez reszty losy wymarłych narodów i — rzecz jasna — historyczne katastrofy, które dotknęły Węgrów. Używając słowa katastrofa chciałbym uwypuklić swoistą próbę, na którą poeta wystawił i wystawia swoje dzieło i zarazem samego siebie.

Kiedy w twórczości Kovácsa coraz liczniejsze stają się wiersze historyczne, kiedy historia staje się materiałem i tkanką obrazowania poetyckiego, wówczas mamy jednocześnie do czynienia z odwoływaniem się do społecznej pamięci i świadomości, z apelem do zaginionej solidarności. Poeta stara się jak gdyby coś odnowić, pragnie coś przywrócić świadomości. Historia wszakże objawia się w tej części świata poprzez katastrofy, przeniesienie jej zatem do wiersza wywołuje wewnątrz formy poetyckiej prawdziwe trzęsienie ziemi.

Sam wiersz staje się stygmatem historii, zawarty w nim niepokój przebija ściany prywatnej idylli, wiersz przybiera nową postać, utożsamia się z autorem. Rolę symboli plemiennych w nowszych utworach Kovácsa podkreślam dlatego, że właśnie poprzez owe symbole dokonuje się przejście od okazjonalnego do historycznego odczuwania świata. Chodzi bowiem o to, że autor *Diabelskiej kłódki* utożsamiając się jakby — wbrew naturalnym swym skłonnościom — z tradycyjną etyką naszej poezji, staje się poetą wręcz tragicznym. Uznaje, nawet jeśli towarzyszy temu straszliwe zdziwienie, realność przeżytych katastrof i rzeczywistość pamięci pozbawionej wszelkiego schronienia. Ulega wezwaniu rzuconemu przez straszliwy proces zniszczenia. Wszystko po to, by zrozumieć i ujawnić węgierskie tragedie historyczne, graniczące zresztą z irracjonalnością. Odsłonić dramat Węgrów jako część dramatu ludzkości, wynikającego z nieprzerwanego pasma zbrodni. W ten sposób tworzywem stają się — przywołując powszechnie znane lub zapomniane hasła wspólnoty — zarówno wydarzenia 1848/49 i los mniejszości narodowych, jak klęski polskie i zbrodnie II wojny światowej, zarówno groźba powszechnej zagłady, jak postępujące zachwaszczenie tego małego, słodkiego ogrodu — Węgier. Śmiało — i zawsze w służbie wartości etycznych — wdziera się do świata poetyckiego Kovácsa żywioł przeciwny poezji, a więc w istocie przeciwny także życiu; wszystko to jednak staje się nieodwołalnie spotkaniem twarzą w twarz ze złem, nazwaniem go po imieniu.

Funkcja, jaką wewnątrz wiersza pełnią symbole i motywy właściwe wspólnocie, sprawia bowiem, że diabły historii zostają zawrócone na wąską ścieżkę obrony życia i ochrony wartości. Posługiwanie się —

coraz doskonalsze i coraz bardziej wyrafinowane — językiem wspólnoty jest źródłem siły łączącej i spajającej. Byle żyć dalej, byle przetrwać. Oczywiście, nie jest to jakość sama w sobie poetycka, jednakże poprzez obrazy owych demonów historii, poprzez obrazy zła przywołuje strukturę XIX-wiecznej liryki węgierskiej; chodzi tu o szczególny duchowy izomorfizm, na którym czytelnik może się oprzeć, o swoiste historyczne déjà vu. Kiedy mówię o dziewiętnastowieczności, nie chodzi mi o stylistyczną anachroniczność, ale o znak szczególnego związku. Wszak w poezji węgierskiej naszego stulecia można usłyszeć — i to zwłaszcza w utworach najnowocześniejszych — oryginalny dziewiętnastowieczny ton. Nawet w *Apokryfie* Jánosa Pilinszkiego obrazy swoistej apokalipsy nie mogą być do końca zrozumiałe bez uwzględnienia występujących w tym utworze toposów, wielce charakterystycznych dla poezji węgierskiej. Nie przypadkiem *Apokryf* wykazuje tyle cech wspólnych ze współczesnym sobie poematem Juhásza, zatytułowanym *Kraj marnotrawny*, czyli z utworem przeformułowującym dziewiętnastowieczną tradycję poetycką. W tym sensie można powiedzieć, że autor *Słów do napisu* skłania się ku nowatorskim nurtom poezji dzisiejszej i zarazem pozostaje wierny podstawom naszej liryki ukształtowanym w zeszłym stuleciu.

Na zakończenie chciałbym powiedzieć, że jeśli w wierszach Kovácsa spotykamy się z zasługującą na szacunek, pełną godności walką, to polega ona na tym, że ktoś pragnie uniknąć tragizmu, a jednak w razie potrzeby bez wahania wychodzi mu naprzeciw. Do tego stopnia, że w ostatniej książce poety można znaleźć coraz więcej utworów grawitujących w stronę prozy. Coraz częściej pojawiają się poematy w formie opowiadań, powstałe pod znakiem tak zwanej obiektywizacji, o której skądinąd wiadomo, że ma być bardziej dramatycznym i skondensowanym wyrazem głęboko osobistego, niestopniowalnego tragizmu naszych czasów: zakrywa, żeby ujawnić. Każde znaczące dzieło tym się charakteryzuje. Kovács wymogowi temu czyni zadość od chwili, kiedy jego poezja zmierza w stronę tragizmu. Oczywiście, z głębi jego wierszy — i może jest to cecha liryki wszystkich czasów — przebłyskuje tajemniczo nigdy nie istniejąca wiosna. Odkrywa się własne dziecińśtwo poety, szczere i nawet, można powiedzieć, nierozumne w swym zachwycie i w swej zniewolonej niepokalaności. Ostatecznie więc z głębi najbardziej intymnej dochodzi nas niewinny głos — niechaj nam to wystarczy.

przełożył *Jerzy Snopek*

ANNA MAŁECKA

Katastroficzne wizje Aldousa Huxleya

Jak trafnie zauważył Isaiah Berlin, jednym z głównych wątków tematycznych twórczości Aldousa Huxleya było zagadnienie kondycji ludzkiej w XX wieku[1]. Zwłaszcza społecznemu i politycznemu wymiarowi egzystencji człowieka poświęcił Huxley dużo miejsca zarówno w swej eseistyce jak i fikcji literackiej.

Spośród licznych dzieł pisarza, które wyrosły z krytyki niepokojących tendencji współczesności, najsłynniejszym jest bez wątpienia negatywna utopia *Nowy, wspaniały świat*. Od chwili swego pojawienia się przed ponad pięćdziesięciu laty książka ta uznawana jest za skrajnie katastroficzną wizję przyszłości. Zarzut defetyzmu wysuwał pod jej adresem już H. G. Wells, a i dziś nie brak krytyków posądzających Huxleya o przesadny pesymizm.

Istotnie, świat przyszłości przedstawiony w Huxleyowskiej antyutopii jawi nam się złowrogo. Jest to świat totalitarnej dyktatury, która wprawdzie nie czyni użytku z przemocy i represji — jak to się dzieje w *Roku 1984* Orwella — lecz opiera się na „łagodnych", ale za to znacznie głębiej sięgających, naukowych metodach urabiania psychiki obywateli (szczególną rolę odgrywa tu, jak pamiętamy, inżynieria genetyczna, psychologia behawioralna, hipnopedia, eugenika oraz farmakologia oferująca udoskonalone narkotyki). Dzięki determinowaniu konstrukcji biologicznej oraz sfery podświadomości osiągnięto stan absolutnego zniewolenia umysłów. Nawet sama potrzeba wolności zostaje wyeliminowana z tego świata rozwiniętej cywilizacji technokratycznej: bezpiecznego, przyjemnie urządzonego, sterylnego i bezmyślnego. Ludzie przeobrażają się w zaprogramowane przez władców automaty, akceptujące społeczne status quo.

Nowy, wspaniały świat miał być ilustracją niebezpieczeństw, jakie kryje w sobie marzenie o doskonałym państwie, urządzonym na wzór platoński, w którym interesy jednostkowe podporządkowane są abstrakcyjnemu dobru ogółu, narzuconemu przez władzę. W dobie gwałtownego rozkwitu nauki realizacja tego marzenia staje się coraz bardziej prawdopodobna, bowiem — jak pisał Huxley w swym ostatnim eseju pt. *Literature and Science (Literatura i nauka) — nauka (...) idąc ręka w rękę z rozwijającą się techniką dostarcza środków do wcielania w życie starych szaleństw w nowy, bardziej efektywny sposób*[2].

Akcję *Nowego, wspaniałego świata* umieścił Huxley w dość odległej przyszłości, w roku 632 po narodzeniu Forda. Pisząc eseje wydane w roku 1958 w tomie *Brave New World Revisited (Ponowne odwiedziny w nowym, wspaniałym świecie)* pisarz wyrażał przekonanie, iż koszmar totalitaryzmu oraz wewnętrznego zniewolenia zbliża się szybciej, niż początkowo sądził, i że orwellowska data 1984 może, pod wieloma względami, okazać się całkiem realna[3]. Wymieniając najbardziej

[1] Zob. Sybille Bedford: *Aldous Huxley. A Biography*, t. I, London 1974, s. 191.
[2] A. Huxley: *Literature and Science*, London 1963, s. 78.
[3] Zob. A. Huxley: *Brave New World Revisited*, London 1958, s. 11-12

niepokojące problemy dzisiejszego świata Huxley skupia się na zjawisku przeludnienia, które w sposób szczególny sprzyja centralizacji władzy, jako że kryzys, wywołany czynnikami demograficznymi, „usprawiedliwia konieczność ciągłej kontroli agencji centralnego rządu nad wszystkimi i nad wszystkim"[4]. Huxley pisze również o coraz skuteczniejszych środkach przymusu, perswazji i propagandy, jakie znajdują się w rękach władców. Już w latach pięćdziesiątych wykorzystywano szereg metod, opierających się na osiągnięciach w dziedzinie psychologii i neurologii, jak „perswazję podświadomościową" używaną w reklamach, „pranie mózgów", a nawet pamiętną z *Nowego, wspaniałego świata* hipnopedię, która ponoć doczekała się zastosowania w pewnym kalifornijskim więzieniu, przy realizacji procedury określanej u nas jako „resocjalizacja".

Możliwości manipulowania ludźmi są zaiste ogromne. Pamiętny jest przykład propagandy nazistowskiej, która za pośrednictwem radia i głośnika pozbawiała miliony ludzi niezależnego sądu. Od tych czasów znacznie wzrósł arsenał środków technicznych. Na przykład telewizja, której Huxley nie poświęcał zresztą szczególnej uwagi, pełni wyjątkowo skuteczną rolę w przekazywaniu na szeroką skalę treści w sposób ewidentny propagandowych, lub też „tylko" ogłupiających. Telewizja jest powoli wypierana przez video, które — zdawałoby się — daje możliwość swobody indywidualnego wyboru odbieranych przez widza treści, jednak wobec różnego poziomu i walorów produkowanych programów, problem sterowanej infiltracji świadomości pozostaje nadal aktualny.

Otwarta jest wciąż kwestia, do jakiego stopnia udało się współczesnym technikom manipulacyjnym zawładnąć umysłami ludzi. Potrzeba indywidualności i bunt przeciwko temu, co narzucone, niezmiennie dochodzą do głosu w najbardziej nawet centralistycznie zorganizowanych miejscach na Ziemi. Stan bezmyślnej afirmacji, mimo iż w pewnych okresach może ogarnąć szerokie kręgi społeczne, jest przecież wciąż, na różne sposoby, przełamywany. Gdybyśmy więc odczytali koncepcję Huxleya jako próbę przepowiedni, moglibyśmy się zgodzić z wysuwanym pod jego adresem zarzutem alarmistycznego pesymizmu.

Nowy, wspaniały świat ze swoimi rozlicznymi pułapkami i szaleństwami schodzi dziś jakby na dalszy plan wobec innego największego chyba zagrożenia naszego globu. Mowa tu, oczywiście, o zagrożeniu wojennym, o groźbie unicestwienia ludzkości. Widmo wojny, choć nieobecne w *Nowym, wspaniałym świecie* (w świecie tym oduczono ludzi agresywnych emocji, a zapewniając powszechny dobrobyt pozbawiono ich motywacji do prowadzenia wojen), pojawia się za to często w innych, jakże wielu utworach Huxleya. Obie wojny, których autor *Nowego, wspaniałego świata* był świadkiem w znaczących momentach swej twórczości, zaważyły w dużym stopniu na jego poglądach. Debiutanckie powieści Huxleya z początku lat dwudziestych rychło uznane zostały za głos straconego pokolenia wojennego, dla którego „filizofia bezsensu" wydawała się jedynym rozwiązaniem wobec gwałtownego załamania się ideałów minionej epoki. W świetle narastających zbrojeń i nacjonalizmu lat trzydziestych, „filozofia bezsensu" dla humanisty okazała się niewystarczająca. W roku 1935 Huxley rozpoczął działalność pacyfistyczną, której ukoronowaniem było przystąpienie do Ruchu Pacyfistycznego, oraz wydanie dwóch prac — pamfletu politycznego *What Are You Going to Do about It? The Case for Constructive Pacifism* (1936) oraz *An Encyclopaedia of Pacifism* (1937). Poza znaczeniem prewencyjnym, pisarz przypisywał pacyfizmowi również rolę metody walki bez użycia siły. Owe pacyfistyczne publikacje spotkały się zresztą z krytyką innych członków Ruchu, zwłaszcza jego lewicowego odłamu, który zarzucał Huxleyowi spekulatywny, oderwany

[4] Ibidem, s. 23.

od rzeczywistości program. Przeciwstawiając pacyfizmowi militaryzm, Huxley zdawał sobie sprawę z bezsilności Ruchu. W roku 1937 opuścił wraz z rodziną podminowaną nastrojami wojennymi Europę i przeniósł się na stałe do Stanów Zjednoczonych, równocześnie kładąc kres swej pacyfistycznej działalności. Następne prace Huxleya o antymilitarystycznej wymowie ukazały się już po wojnie. W roku 1946 opublikował esej pt. *Science, Liberty and Peace (Nauka, wolność i pokój)*, w którym nauka stosowana została znowu oskarżona o udział we wzmacnianiu tendencji autorytarnych, między innymi z racji swej roli w udoskonaleniu zaplecza militarnego państwa. Należy bowiem pamiętać — ostrzega Huxley — iż rząd posiadający monopol siły podlega nieprzezwyciężonej niemal pokusie tyranii. Mimo pewnych konstruktywnych propozycji, wymowa eseju pełna jest niewiary w możliwość zasadniczej poprawy sytuacji w świecie. Rola doświadczeń historycznych jak zwykle okazała się znikoma: *Ci, którzy przetrwali katastrofy ostatnich lat, myślą niemal tak samo, jak przedtem. (...) powróciliśmy do stanu zwanego pokojem, nie nauczywszy się niczego.*

Głębszy jeszcze defetyzm dziejowy przebija z kart mniej znanej antyutopijnej powieści *Ape and Essence (Małpa i istota rzeczy*, 1948), w której Huxley — w formie fikcyjnego scenariusza filmowego — przedstawia świat roku 2108, po wybuchu wojny nuklearnej. Mamy tu obraz rzeczywistości ludzkiej znajdującej się w kompletnej ruinie, obraz fizycznej i umysłowej degeneracji człowieka, jego powrotu do stanu prymitywizmu i bestialskiego barbarzyństwa, którego najbardziej wstrząsającym przejawem staje się rytuał zabijania dzieci z wrodzonymi wadami spowodowanymi promieniowaniem. Inna to więc wizja tragicznej przyszłości niż w *Nowym, wspaniałym świecie*, choć sama idea regresu ludzkiej kultury pozostaje w zasadzie analogiczna. Pojawia się tu również pewien nowy motyw — motyw satanistyczny, wykorzystany później przez Huxleya (choć w zupełnie innej formie) w książce *Diabły z Loudun* (1952). Jedna z postaci *Ape and Essence* poszukując przyczyn katastrofy dochodzi do wniosku, że człowiek musi być opętany przez diabła. Jak inaczej można wytłumaczyć jego szaleństwa ujawniające się w historii, jego determinację w przygotowywaniu samozagłady?

Czy — w świetle zarysowanych tu niewesołych futurystycznych koncepcji oraz diagnoz stawianych przez Huxleya — można uznać go za katastrofistę? Inaczej mówiąc, czy pisarz uważał, iż ostateczny upadek człowieka, jego wolności, wartości, kultury, jest nieunikniony? Jaka jest rola owych koszmarnych obrazów możliwej przyszłości, przedstawionych w powieściach i esejach? Czy rzeczywiście należy je odczytywać jako prognozy i tym samym krytykować Huxleya za zbyt jednostronne i poniekąd panikarskie interpretowanie pewnych trendów dzisiejszego świata? Sam Huxley nie traktował jednak swych antyutopijnych pomysłów jako proroctw. Omówione utwory miały być raczej przestrogą. W wywiadzie z roku 1961 pisarz powiedział: *Jesteśmy na najlepszej drodze do tego, aby te rzeczy* [opisane w *Nowym, wspaniałym świecie* — A. M.] *stały się możliwe. Dlatego tak ważne jest zdanie sobie z tego sprawy i podjęcie wszelkich dostępnych środków, by do nich nie dopuścić. I takie, wydaje mi się, jest przesłanie tej książki: To, co tu ukazano, jest możliwe; na miłość boską, strzeżcie się*[5].

Antyutopia pokazuje przyszłość przyobleczoną w czarne barwy. Nawiązując do metafory pojawiającej się w *Ape and Essence* można powiedzieć, iż jest to przyszłość oglądana przy pomocy nocnej lunety, uwidaczniającej tylko mroczne kontury. A może jest to obraz rzeczywistości o zniekształconych proporcjach, wynikających z niedostatków wyznawanej filozofii? Perspektywę patrzenia można jednak odmienić. Po roku 1935 Huxley przyjął orientację mistyczną, stanowiącą swoistą kompilację różnych religii i filozofii, zarówno Wschodu jak i Zachodu.

[5] Cyt. za Sybille Bedford, op. cit., t. I, s. 245.

To właśnie przez pryzmat mistycyzmu pisarz spoglądał w przyszłość społeczności ludzkiej bardziej optymistycznie. Już w pierwszej powieści ukazującej motyw nawrócenia pt. *Niewidomy w Ghazie* (1936), a także w zbiorze esejów z roku 1937 *Ends and Means (Cele i środki)*, autor podawał propozycje reformy społecznej, która opierać się ma nie na przeobrażeniach w makroskali, lecz na zmianie mentalności jednostek kroczących drogą odrodzenia moralnego, stanowiącego nieodłączny warunek przeżycia mistycznego. Jedynie przemiany w sposobie myślenia i postawie moralnej poszczególnych obywateli mogłyby, według Huxleya, zapewnić efektywność konkretnych posunięć w sferze ekonomicznej i politycznej, takich jak walka z przeludnieniem, dewastacją naturalnego środowiska oraz głodem; wprowadzenie zasad decentralistycznej i pacyfistycznej polityki oraz systemu niezależnej edukacji. Autor był jednak świadom utopijności swego programu.

W całej twórczości Huxleya, także tej pochodzącej z okresu „po nawróceniu", nie brakuje elementów katastrofizmu, niemniej jednak ostateczna wymowa jego dzieła przeniknięta jest wiarą. We wspomnianym już wywiadzie z roku 1961 pisarz powiedział: *Pomimo Wszystko — a myślę, że na tym polega Najgłębsze przekonanie Mistyczne — pomimo Bólu, pomimo Nieszczęścia, świat jest w pewnym sensie Dobry...*[*] Dopiero perspektywa wykraczająca poza wymiar doczesności, z nieodłącznym od niej cierpieniem, pozwala ujrzeć świat w świetle przenikającego go pozaczasowego Dobra. I chociaż mistyczna wspólnota przedstawiona w ostatniej powieści Huxleya, pozytywnej utopii *Island (Wyspa,* 1962), ulega zagładzie w wyniku najazdu dokonanego przez wrogie mocarstwo, dla każdego człowieka pozostaje zawsze nadzieja: nadzieja na zbawienie. Religia, ukazując pozahistoryczny sens dziejów, ucząc nadziei wbrew tragizmowi życia, stała się więc dla Huxleya ostoją przed terrorem historii.

Anna Małecka

[*] Ibidem, t. II, s. 338

Aldous Huxley

ZOFIA LUCHOWSKA

*

* *

we śnie pojawia się
smutny Norwid
i patrzy na mnie
na próżno jego wzrok
i niemy gest przestrzega
już uwierzyłam że w sennym
wcieleniu jestem
Jego przyjaciółką
Jego Zofią
skoro piękności
i głosu Marii
brak mi
wyciągam ręce
chcę dotknąć jego głowy
lecz niestety

przechodzę w trzeci wiek snu

I tak nigdy nie domyka się

Powinno ją to wzruszać.
Powinno obchodzić.

Jest młody człowiek, który tak często
przynosi jej frezje w celofanie.
Wydaje się mu, że w domu
jakby nie było mężczyzny.

Nie domykają się
drzwiczki
szafek kuchennych.
Jej to wcale nie przeszkadza.

Chyba kocha ją
ten młody chłopak.
Lubi jej dzieci. Kupuje im
zabawki i przynosi gumę do żucia.

A jej życie i tak
się nie domyka, a jej wcale to
nie przeszkadza...

*
* *

w gwiazdach blask
Twoich oczu
zamarł
lecz wiatr płacze czasem
nie Twoim głosem

*
* *

Był taki film
Godarda, albo Lelucha,
gdzie mała czarna
wyprawiała figle
w filiżance.
Smolisto robiło się po jego obejrzeniu.
Czarno po wyjściu z kina.
Reżyser był, pamiętam, taki
nowofalowy, cholernie ambitny, a ja
biedna studentka zostałam brutalnie znokautowana
perfekcyjnymi obrazami. Metafory miały
siłę bokserskiego ciosu. Prosto w wyobraźnię,
serce, jeśli kto je ze sobą zabrał.
Bito prosto w twarz, tylko ta mała
porcelanowa filiżanka
ocalała.

*
* *

Pod nieobecność
rodziców
odprawiamy z siostrą
dziecięce procesje.
Uderzamy pogrzebaczem po kaflowym
piecu. Dźwięk przypomina dzwony
starozamojskiego kościoła, dokąd
w niedzielę zabiera nas mama.
Chodzimy po kuchni

i śpiewamy.
Chorągwie z najlepszych chustek
matki. Ubrane jesteśmy w jej niedzielne
sukienki i pantofle na obcasach.

Może pojawi się Anna

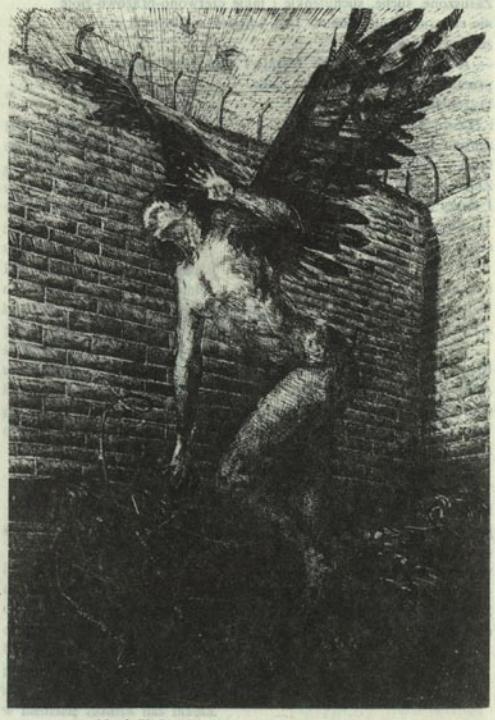
Idę. Zanurzam się, bezpieczna w trwającym życiorysie
wchodzę w rozległe i osuszone koryta wąwozów.
Z jesieni przetrwało jeszcze dużo liści.
Teraz, wiosną zebrały się w szelestliwe ławice.
Zasuszone, suche, suchuteńkie i takie czerwono-brązowo-złote
nie chcą jak moje minione lata odlecieć z kluczem
zimowych wron.
— A tutaj już soki drzew ruszają i lada dzień zieloność
przerwie bezlistną przestrzeń nieba.
Przychodzi moja matka
i czasem po parę razy dziennie
zgarnia zasuszone
liście w zgrzebną płachtę.
Znosi je bliżej obejścia.
I cieszy się, że piękne i na dodatek użyteczne.
— Aby tylko czasu i sił
starczyło grabić je i nosić.
— Wiosna taka opóźniona
i sucha.
Nic dziwnego, przestępny rok,
a i Wielkanoc późno.
Idę wąwozami. Troje moich dzieci prowadzę ze sobą.
Razem już wstępujemy na ścieżki mojego i Anny dzieciństwa.
Anny nie ma. — Może liście odszukają ślady stóp
dziewczyny. Przecież przewędrowały wiele.
Teraz już tylko niebo, niebo
i obłoki wiosny.
— Anna odeszła nagle; w wiośnie lat.
Tyle przeminęło. Powracają co rok wiosny. Może
którejś wróci Anna. Nie tylko ja czekam — Wróci
jak moja pamięć, co błąka się po okolicach
dzieciństwa i nie wysycha nigdy. Wierniejsza od łzy i zdjęcia
w porcelanie, co zaczyna płowieć.
— Czy pamięć o Annie wystarczy?
Zazwyczaj też jestem nieobecna na szlakach przeszłego
dzieciństwa.

*

* *

Pierwsza na ziemi była kobieta.
Ulepiła sobie z gliny dziecko.
Dopiero później po siedmiu latach
czy wiekach przyszedł mężczyzna
i zaczął pisać historię człowieka.

Zofia Luchowska



Marek Piątkowski: *Ucieczka* z cyklu *Zmaganie*, 1984

ANTHONY BURGESS

Mechaniczna pomarańcza

Wyskoczyłem, o bracia moi, i upadłem ciężko na chodnik, ale nie wykorkowałem, o nie. Gdybym wykorkował, nie było by mnie tutaj, żeby napisać to, com już napisał. Skok nie był chyba z na tyle dużej wysokości, żeby mnie zabić. Ale skręciłem sobie kark i nadgarstki, i legi, i poczułem bardzo grejtny ból, zanim urwał mi się film, bracia, przy zdziwionych i zaskoczonych fejsach menów na ulicy, patrzących na mnie z pewnej wysokości. I właśnie jak urywał mi się film, wyraźnie wylukałem, że nie jestem potrzebny ani jednemu menowi na całym cholernym świecie, i że cała tamta muzyka zza ściany była w jakiś tam sposób przygotowana przez tych, którzy mieli być moimi nowymi frendami, i to właśnie jakiegoś takiego stafa chcieli dla swej wstrętnej, egoistycznej, chełpliwej polityki. To wszystko stało się jakby w milionie milionowej części minuty, zanim zerwałem ze światem i niebem i fejsami gapiących się z góry menów.

To coś, gdzie się znalazłem, gdy wróciłem do lajfu po długiej czarnej, czarnej dziurze, która mogła być milionem lat, okazało się szpitalem, całym białym i z tym szpitalnym smelem; wszystko jakieś takie gorzkawe, drobnomieszczańskie i czyste. Te szpitalne stafy antysseptyczne powinny mieć naprawdę chorornie dobry smel, czegoś w rodzaju smażonej cebulki czy kwiatów. Bardzo powoli przypominałem sobie kim jestem, cały byłem związany czymś białym i niczego nie czułem w moim body, bólu ani jakiegokolwiek stafa, w ogóle nie miałem czucia. Cały hed miałem obandażowany, a kawałki czegoś tam były powsadzane w mój fejs, i hendy całe w bandażach, i jakieś kawałki drutów jakoś tam poprzyczepiane do palców, tak jakby moje palce były kwiatami, którym podpórki mają pomóc rosnąć prosto. I moje stare biedne legi też były całe rozciągnięte i wszystko było w bandażach i w drutach, jak w klatce, a do mojego prawego henda, tuż przy beku, ze zbiornika na topie, kapał sobie czerwony, czerwony blad. Ale niczego nie czułem, o bracia moi. Koło mojego łóżka siedziała pielęgniarka i czytała jakąś książkę, wydrukowaną bardzo niewyraźnie, ale można było wylukać, że to jakieś opowiadanie — dużo cudzysłowów — i sapała przy tym uhm, hm, hm, więc musiało to być coś o starym wsadził — wyjął, wsadził — wyjął. To była naprawdę chorornie dobra gerla, ta siostra, miała bardzo czerwone lipy i lukawe z takimi długimi rzęsami, a pod jej tym bardzo sztywnym fartuchem można było wylukać, że ma chorornie dobre bresty. Więc powiedziałem jej:

— No, i co ci to da, o siostrzyczko moja? Chodźże tutaj i prześpij

się ze swoim litelnym frendem w tym łóżku. Ale lerdy w ogóle nie wyszły chornie dobrze, jakby moje lipy zupełnie zesztywniały, a tangiem wyczułem, że nie ma już tam paru chrupawych. Ale ta pielęgniarka jakoś tak podskoczyła, opuściła książkę na podłogę i wykrztusiła:

— O, odzyskałeś przytomność.

Powiedziała to zbyt pełnym wojsem, jak na taką litelną laskę jak ona. Chciałem jej o tym powiedzieć, ale wyszło tylko e... e... e... Odgołnęła i zostawiła mnie samego, i wtedy wylukałem, że jestem w oddzielnym litelnym pokoju, a nie na jednym z tych długich oddziałów, na jakim byłem jako bardzo mały boj, pełnym kaszlących umierających old-menów dookoła, że aż chciało się wyzdrowieć, i znów być w dobrej formie. Miałem wtedy coś w rodzaju dyfterii, o bracia moi.

Wtedy było zupełnie jak teraz, chociaż przez cały czas nie mogłem być przytomny, bo znowu jakoś tak zasnąłem, prawie od razu, bardzo fastnie, ale za minutę czy dwie byłem pewien, że wróciła wylaszczona pielęgniarka i przyprowadziła ze sobą menów w białych fartuchach, i oni wylukali, że nie jest ze mną najlepiej, i mówili hm... hm... hm... na widok Waszego Uniżonego Narratora. I byłem pewien, że jest z nimi ten stary klecha z Dżejla, który spikał: — O synu mój, synu mój — chuchając mi w twarz takim bardzo stęchłym smelem whisky. A potem powiedział:

— Ale ja też nie mógłbym tam zostać, o nie. Nie mógłbym w żaden sposób podpisać się pod tym, co te bastardy chcą zrobić z resztą biednych ofenderów. Więc rzuciłem pracę w więzieniu, a teraz głoszę kazania o tym wszystkim, mój synku ukochany w J. Ch.

Później obudziłem się znowu i kogóż wylukałem przy łóżku, jak nie tych trzech, z mieszkania których wyskoczyłem, to znaczy D. B. da Silvę i jak mu tam Rubinsteina i Z. Dolina.

— Przyjacielu — powiedział jeden z tych menów, ale nie mogłem chornie dobrze wylukać ani chornie dobrze wychirać który. — Przyjacielu, mały przyjacielu — mówił jego wojs — ludzie płoną z oburzenia. Unicestwiłeś szanse ponownej elekcji tych wstrętnych chełpliwych łajdaków. Są zniszczeni na zawsze. Dobrze przysłużyłeś się Wolności.

Próbowałem odpowiedzieć:

— Czyż nie bardziej pasowałoby wam, politycznym bastardom, gdybym umarł, wam udającym i perfidnym menom.

Ale wszystko, co się ze mnie wydostało to e... e... e... Wtedy wydało mi się, że jeden z tych trzech wyjął mnóstwo wycinków z niuspejperów i mogłem wylukać okropne zdjęcie, na którym mnie całego w bladzie nieśli na noszach, i wydało mi się, że pamiętam coś w rodzaju trzaskania fleszy; to musieli być fotoreporterzy. Jednym lukawym przeczytałem nagłówki, które jakoś tak trzęsły się w hendzie trzymającego je mena, coś w rodzaju CHŁOPIEC OFIARĄ PROGRAMU UZDRAWIANIA PRZESTĘPCÓW i RZĄD MORDERCĄ, i było jeszcze jakieś zdjęcie człowieka, który wydał mi się znajomy i było tam napisane PRECZ PRECZ PRECZ, i był to chyba Minister Spraw Zewnętrznych czy Wewnętrznych.

Wtedy pielęgniarska laska powiedziała:

— Nie powinniście go tak denerwować. Nie powinniście robić niczego, co mogłoby wyprowadzić go z równowagi. A teraz proszę stąd wyjść.

Próbowałem powiedzieć:

— Precz, precz, precz — ale było to znów e... e... e... W każdym razie te trzy polityczne meny wyszły. I ja też odszedłem, tyle, że z powrotem do ziemi, z powrotem do całej czerni, oświetlonej jakimiś dziwnymi snami, o których nie wiedziałem nawet czy są snami, czy nie, o bracia moi. Na przykład miałem takie uczucie, że moje body, czyli ciało, opróżnia się z czegoś, co mogło być brudną wodą, a potem od nowa napełnia się wodą czystą. A potem śniły mi się naprawdę piękne i chornie dobre sny, w których, w robniętym wozie jakiegoś mena, zupełnie sam, jeździłem sobie po całym świecie, rozjeżdżałem innych menów i słyszałem jak skrimali, że umierają, a ja nie czułem żadnego bólu ani nudności. Śniło mi się też, że robiłem gerlom stare wsadził — wyjął, wsadził — wyjął: przewracałem je na ziemię i zmuszałem je do tego, a wszyscy dookoła klepali brawo, i z radości wrzeszczeli jak medni. A potem znowu się obudziłem, a to moi te i em przyszli polukać na ich chorego synka; em ryczała naprawdę chornie dobrze. Teraz mogłem spikać dużo lepiej i powiedziałem:

— Ładnie, ładnie, ładnie, ale co wam to da? Co pozwala wam sądzić, że jesteście oczekiwani?

Mój tatata, jakoś tak jakby się zawstydził i powiedział:

— Byłeś synu w gazetach. Pisali, że ktoś wyrządził ci wielką krzywdę. Pisali o tym, jak Rząd doprowadził do tego, żebyś poddał się Programowi Uzdrowienia i w końcu popełnił samobójstwo. A to synu, była też w pewnym sensie i nasza wina.

A mama cały czas ryczała i wyglądała ohydnie jak „pocałuj mnie w botom". Więc powiedziałem:

— A jakże miewa się wasz nowy syn Joe? Dobrze i zdrowo, i dostatnio. Wierzę, że tak i modlę się o to.

Mama powiedziała:

— Och Alex, Alex. Uuuuuuuuu...

Tatata powiedział:

— Bardzo niefortunny zbieg okoliczności, synu. Miał trochę kłopotów z policją i załatwili go.

— Naprawdę? — powiedziałem. — Naprawdę? Taki dobry człowiek, no i w ogóle. Zaprawdę szczerze jestem zdziwiony.

— Nikomu nie przeszkadzał — powiedział ta. — A policjanci powiedzieli mu, żeby się wynosił. Tylko stał na rogu, synu, czekał na dziewczynę, z którą miał się spotkać. A oni powiedzieli mu, żeby się wynosił, a on odpowiedział, że ma prawo tam stać, tak jak każdy, a wtedy oni napadli na niego i okrutnie go pobili.

— Okropne — powiedziałem. — Naprawdę okropne. A gdzie jest teraz ten biedny chłopiec?

— Uuuuuu... — wyła mama. — Wyjechał stąd. Uuuuuu...

— Tak — powiedział tatuś — wyjechał do swojego rodzinnego miasta, żeby się wyleczyć. Jego pracę tutaj musieli oddać komuś innemu.

— Więc teraz — powiedziałem — chcielibyście, żebym wrócił do domu i żeby wszystko było po staremu.

— Tak, synu — powiedział tatata. — Prosimy, synu.

— Rozważę to — powiedziałem — przemyślę to naprawdę dokładnie.

— Uuuuuuuuu — dalej wyła mamusia.

— Och, zamknij się — powiedziałem — albo zrobię ci coś, od czego naprawdę będziesz musiała wyć i szalczeć. Przykopię ci tak, że wszystkie chrupawe wlecą ci do gardła.

I, o bracia moi, mówiąc to poczułem się o bit lepiej, jakby świeży czerwony, czerwony blad przepływał przez całe moje body. To było coś, o czym musiałem pomyśleć. To tak, jakbym musiał stać się gorszy, żeby poczuć się lepiej.

— Nie powinieneś się synu odzywać w ten sposób do swojej matki — powiedział mój tatata — w końcu to ona wydała cię na świat.

— Tak — powiedziałem — Na świat cholernie dertny i smelny. Lukawe zamknąłem mocno, prawie aż do bólu i powiedziałem:

— Odejdźcie teraz. Pomyślę o tym, czy wrócę. Ale wszystko musiałoby się bardzo zmienić.

— Tak, synu — powiedział mój ta. — Wszystko, co tylko zechcesz.

— Będziecie musieli się zdecydować — powiedziałem — kto będzie bosem.

— Uuuuuu — wyła mamusia.

— Bardzo dobrze, synu — powiedział tatata. — Wszystko będzie jak tylko zechcesz. Tylko wyzdrowiej.

Kiedy poszli sobie, leżałem i myślałem trochę o różnych stafach, jakby różne obrazy przesuwały mi się przez hed, a kiedy pielęgniarska laska podeszła do mojego łóżka i poprawiła prześcieradła, czy coś w tym rodzaju, powiedziałem do niej:

— Jak długo już tu jestem?

— Coś koło tygodnia — powiedziała.

— A co ze mną robili?

— No — powiedziała — byłeś cały połamany i posiniaczony, i doznałeś poważnego wstrząsu, i straciłeś wiele krwi. Musieli to wszystko dobrze poskładać, no nie?

— Ale — zapytałem — czy robili coś z moim hedem? To znaczy, czy babrali mu w mózgu?

— Cokolwiek zrobili — powiedziała — wyjdzie ci to na dobre.

Ale parę dni później przyszło jakichś dwóch doktorków, młode meny, z takimi szugarnymi uśmieszkami i mieli ze sobą coś w rodzaju książki z obrazkami. Jeden z nich powiedział:

— Chcemy, żebyś pooglądał sobie te obrazki i powiedział nam, co o nich myślisz. Zgoda?

— No i cóż to da, o frendowie mali? — powiedziałem. — Jakiż nowy medny pomysł zrodził się w waszych umysłach?

A na to oni łafnęli jakoś tak jakby z zakłopotaniem i siedli po obu stronach łóżka, i otworzyli tę książkę. Na pierwszej stronie było coś w rodzaju zdjęcia ptasiego gniazda pełnego jajek.

— No i co? — powiedział jeden z medycznych menów.

— Ptasie gniazdo — powiedziałem — pełne jakichś jajek. Bardzo, bardzo ładne.

— A co chciałbyś z tym zrobić? — powiedział drugi.

— Och — powiedziałem — rozwalić je. Chciałbym wziąć je wszystkie razem i walnąć nimi o ścianę, skały, czy coś w tym rodzaju, a potem lukać, jak wszystkie się rozpieprzają naprawdę chorornie dobrze.

— Dobrze, dobrze — powiedzieli obaj, a potem przewrócili kartkę. Było tam jakieś zdjęcie jednego z tych grejtnych wspaniałych ptaków, nazywanych pawiami, z ogonem bardzo dumnie rozpostartym we wszystkich kolorach tęczy.

— A to? — powiedział jeden z tych menów.

— Chciałbym — powiedziałem — wyrwać mu z ogona wszystkie pióra i chirać, jak szalczy tak, jakby go ze skóry obdzierali. Za to, że jest taki dumny.

— Dobrze — powiedzieli obaj — dobrze, dobrze, dobrze.

I dalej przewracali kartki. Były tam takie zdjęcia gerli naprawdę chorornie dobrych i powiedziałem, że chciałbym być na tych zdjęciach, żeby dać im posmakować starego wsadził — wyjął, wsadził — wyjął z mnóstwem ultraprzemocy. Były też zdjęcia jakichś menów, którym zaaplikowano kopa prosto w fejs i wszędzie czerwony, czerwony blad, i powiedziałem, że chciałbym tam być. I było też tam zdjęcie tego starego nuda, frenda klechy z mamra, wnoszącego na górę swój krzyż, a ja powiedziałem, że chciałbym wtedy mieć tamten młotek i gwoździe. Dobra dobra dobra powiedziałem:

— No i o czym to wszystko świadczy?

— Głęboka hipnopedia — czy jakieś podobne słowo, odparł jeden z menów. — Chyba jesteś wyleczony.

— Wyleczony? — powiedziałem — przywiązany tak do łóżka i wy mówicie, że jestem wyleczony? Mówię wam, pocałujcie mnie w botom.

— Poczekaj trochę — powiedział drugi — teraz to już długo nie potrwa.

Więc czekałem i, o bracia moi, poczułem się dużo lepiej. Chrupałem jajeczka na twardo i styki grzanek, i drinkowałem grejtne wielkie kufle mlecznej tei, i wtedy, pewnego dnia powiedzieli mi, że będę miał bardzo bardzo bardzo wyjątkowego gościa.

— Kto będzie tym gościem — spytałem, kiedy poprawiali pościel i czesali mi moją atrakcyjną aureolę, bo teraz zdjęli mi już z heda bandaż, i włosy znów mi odrastały.

— Zobaczysz, zobaczysz — powiedzieli. I wylukałem bardzo dobrze. O drugiej trzydzieści po południu byli już chyba wszyscy fotografowie i ludzie z niuspejperów z notesami i ołówkami, i całym tym szytem. I, bracia, oni nieomalże trąbili grejtne fanfary dla tego wielkiego i ważnego mena, który miał przyjść, żeby mitnąć się z Waszym Uniżonym Narratorem. No i przyszedł, i oczywiście nikt inny tylko Minister Spraw Zewnętrznych czy Wewnętrznych, ubrany zgodnie z najnowszą modą, ze swoim ho ho ho wojsem z bardzo wysokich sfer. Pstryk, pstryk, bum trzaskały flesze, gdy na powitanie podawał mi rękę. Powiedziałem:

— Ładnie ładnie ładnie. No i cóż to ma znaczyć, stary frendzie?

Wydawało mi się, że zupełnie nikt tego nie zanderstendował, ale ktoś powiedział szorstkim wojsem:

Więcej szacunku, chłopcze, mówisz do ministra.

Fak! — powiedziałem odszczekując jak pies. — Odfacz się ode mnie, ty i twoi ludzie.

— O.K., O.K. — powiedział bardzo szybko ten Zewnętrzny Wewnętrzny. — Mówi do mnie, tak jak do swoich przyjaciół, czyż nie synu?

— Wszyscy są moimi przyjaciółmi — odparłem. — Z wyjątkiem moich wrogów.

— A kim są twoi wrogowie? — zapytał Minister, podczas gdy wszystkie niuspejperowe meny bazgrały bazgru, bazgru, bazgru. — Powiedz to nam, mój chłopcze.

— Wszyscy, którzy wyrządzają mi krzywdę — rzekłem — są moimi wrogami.

— No, tak — powiedział Min Zew Wew, siadając przy moim łóżku. — Ja, oraz Rząd, którego jestem członkiem, chcemy, żebyś uważał nas za przyjaciół. Tak, przyjaciół. Wyleczyliśmy cię, nieprawdaż? Masz najlepszą opiekę. My nigdy nie chcieliśmy cię skrzywdzić, lecz są tacy, którzy chcieli i nadal chcą. Sądzę, że wiesz, kogo mam na myśli.

— Tak, tak, tak — powiedział. — Pewni ludzie chcieli posłużyć się tobą, tak, posłużyć się tobą w swoich politycznych machinacjach. Byliby zadowoleni, tak, zadowoleni, gdybyś był trupem, bo sądzili, że wtedy mogliby za to winić Rząd. Myślę, że wiesz, kim są ci ludzie.

— Jest pewien człowiek — powiedział Wewzewmin — nazywa się F. Alexander, autor literatury wywrotowej, który wył o twoją krew. Był obłąkany pragnieniem, żeby wbić ci nóż w serce. Ale teraz jesteś bezpieczny. Zamknęliśmy go w zakładzie dla psychicznie chorych.

— Miał być frendem — powiedziałem. — Był dla mnie prawie jak matka.

— Dowiedział się, że wyrządziłeś mu krzywdę. Przynajmniej — Min powiedział bardzo bardzo fastnie — wierzył, że wyrządziłeś mu krzywdę. Wymyślił sobie, że jesteś odpowiedzialny za śmierć kogoś mu bliskiego i drogiego.

— Ma pan na myśli — powiedziałem — że ktoś mu to wmówił.

— Wymyślił to sobie — rzekł Min. — Był niebezpieczny. Usunęliśmy go dla jego własnego dobra. Ale też — dodał — i dla twojego dobra.

— Ładnie — powiedziałem — bardzo ładnie z pana strony.

— Kiedy wyjdziesz stąd — oznajmił Min — o nic nie będziesz musiał się martwić. Wszystkiego dopilnujemy. Dostaniesz dobrą pracę i wysokie zarobki. Ponieważ nam pomagasz.

— Czyżby? — zapytałem.

— Zawsze pomagamy przyjaciołom, nieprawdaż?

Wtedy wziął mnie za rękę, a ktoś szałtnął: — Uśmiechnij się! I uśmiechnąłem się bezmyślnie jak czubek i wtedy pstryk pstryk trzask pstryk bum robili zdjęcia mi i Wewzewminowi: dwóch frendów razem. — Mądry chłopiec — powiedział ten wielki men. — Mądry, mądry chłopiec. A teraz, zobacz, prezent.

Wtedy wniesiono, bracia, duże płyszczące pudło i wyłukałem dobrze, co to za staf. To było stereo. Postawili to przy łóżku i otworzyli pudło, a jakiś men włączył wtyczkę do kontaktu w ścianie.

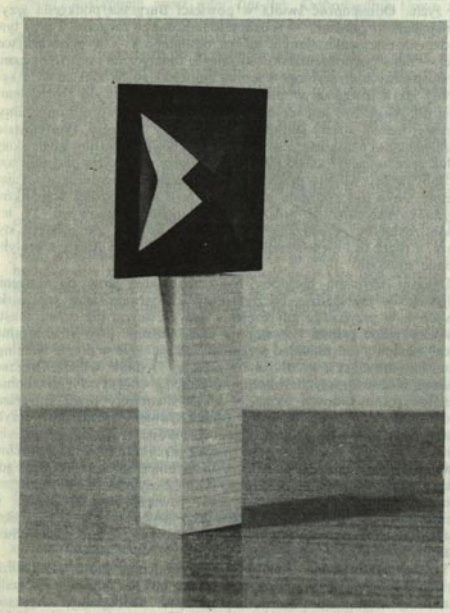
— Co zagramy? — zapytał jakiś men z glasami na nosie, a trzymał piękne błyszczące okładki płyt pełnych muzyki. — Mozarta, Beethovena, Schoenberga? Karla Orffa?

— Dziewiątą — powiedziałem. — Wspaniałą Dziewiątą.

I była to Dziewiąta, o bracia moi. Wszyscy zaczęli wychodzić cicho i grzecznie, gdy leżałem z lukawymi zamkniętymi, chirując przepięknej muzyki. Min powiedział: — Mądry, mądry chłopiec — klepiąc mnie po beku, potem odgołnął. Jedyny men, który został powiedział: — Proszę się tutaj podpisać. Otworzyłem lukawe, żeby się podpisać, nie wiedząc, co podpisuję, ani, o bracia moi, nie przywiązując do tego najmniejszego znaczenia. Wtedy zostałem sam ze wspaniałą Dziewiątą Ludwika van.

Och, to była wspaniałość i u-hu-hu. Kiedy doszło do Scherza, mogłem wylukać, jak biegnę i biegnę na bardzo lekkich i tajemniczych legach, rzezając moim rejzorem do podrzynania gardeł fejs całego skrimującego świata. A miała jeszcze nadejść ostatnia spokojna część i wspaniała ostatnia część chóralna. Byłem wyleczony O.K.

przełożył *Cezary Michoński*



Krzysztof Kurzątkowski: bez tytułu

CEZARY MICHOŃSKI

Jak tłumaczyć *Mechaniczną pomarańczę?*

Wydana po raz pierwszy w 1962 roku powieść Anthony Burgessa *Mechaniczna pomarańcza (A Clockwork Orange)* to futurystyczna wizja świata, rządzonego w dzień przez policję, a nocą przez bandy młodocianych przestępców. Świat widziany oczami kompletnie zdemoralizowanego piętnastoletniego przestępcy jest nadzwyczaj agresywny i brutalny. Serie szczegółowo opisanych bójek, napadów, gwałtów i morderstw stanowią dla Alexa, głównego bohatera i narratora książki, przedmiot dumy i jedyne, oprócz muzyki Beethovena, przyjemności w jego życiu. Odmienność świata w powieści Burgessa podkreśla język narracji. Jest to „nadsat" — rodzaj młodzieżowego żargonu, a przy tym przedziwna mieszanka slangu, języka biblijnego i — w przeważającej części — słów pochodzenia słowiańskiego, fonetycznie i morfologicznie przystosowanych do wymogów języka angielskiego. W efekcie wyimaginowany język Burgessa, w wielu przypadkach trudny do zrozumienia nawet dla Anglików, jest teoretycznie rzecz biorąc nieprzetłumaczalny. Z drugiej jednak strony stanowi wyzwanie dla tłumaczy, tym bardziej że *Mechaniczna pomarańcza* weszła już do klasyki literatury angielskiej.

Jak przetłumaczyć książkę Burgessa? Sądzę, że istnieją przynajmniej trzy możliwości. Można przełożyć *Mechaniczną pomarańczę* ignorując zupełnie słowa pochodzenia słowiańskiego (w większości wypadków rosyjskie), zastępując je polskimi wyrażeniami slangowymi. W ten sposób zostałaby przekazana ogólna treść książki, ale niestety styl autora, a przez to i niepowtarzalna atmosfera wyznań Alexa, zostałyby zupełnie stracone.

Drugim wyjściem mogłoby być zachowanie słów pochodzenia rosyjskiego w przekładzie, co zresztą zwykle stosuje się w większości tłumaczeń, w przypadku gdy części w języku innym niż całość tekstu stanowią zwarte całości i występują jednoznacznie jako strukturalnie „obce" elementy (na przykład fragmenty hiszpańskie w prozie Hemingwaya, czy francuskie w *Wojnie i pokoju*). Jednak w *Mechanicznej pomarańczy* słowa rosyjskie wkomponowane są w tekst do tego stopnia, że całość stanowi nowy, jednolity język stworzony przez Burgessa. Dlatego sądzę, że powieść tę należy oddać również tworząc nowy język. Poza tym, gdyby w tłumaczeniu zachować słowa rosyjskie, pojawiłyby się znaczne różnice w odbiorze oryginału i przekładu przez czytelników. Słowa rosyjskie w tekście polskim często brzmią ironicznie, podczas gdy te same słowa w tekście angielskim są tyko egzotyczne. W *Mechanicznej pomarańczy* neologizmy pochodzenia słowiańskiego występują w przeważającej większości przypadków jako językowo egzotyczne ciekawostki, bez historycznych i politycznych skojarzeń, które niewątpliwie wystąpiłyby w tekście przekładu.

Trzecią możliwością — i tę właśnie wybrałem w moim przekładzie fragmentu *Mechanicznej pomarańczy* — jest coś, co można by określić mianem „techniki odwrotności". Ponieważ neologizmy w tekście angielskim pochodzą z języków słowiańskich, ich funkcja w tekście słowiańskim przypuszczalnie najlepiej byłaby spełniona przez neologizmy angielskie. Oczywiście jest to tylko jedna z wielu możliwych propozycji przekładu *Mechanicznej pomarańczy*, wynikająca z prawa tłumacza do interpretacji tekstu.

Na początku zadanie wydawało się zupełnie proste. Sądziłem, że wystarczy znaleźć angielski odpowiednik każdego słowiańskiego słowa w oryginale, a potem zapisać je zgodnie z zasadami polskiej pisowni, ewentualnie dodać jakiś przedrostek czy przyrostek i gotowe słowo wbudować w zdanie. Większość słów rosyjskich w tekście to rzeczowniki pospolite, więc mogłoby się wydawać, że nie powinno być większych problemów. W ten sposób powstały takie słowa jak *legi (nogas)*, *fejs (litso)*, *blad (krovvy)*.

Szybko jednak pojawiły się kłopoty natury fonetycznej. Jak na przykład, oddać proste słowo *veshch*, odpowiednik angielskiego *thing*, co po polsku znaczy *rzecz*, *przedmiot*, czy po prostu *coś*. Zapisać je jako *fyng*, *sing* czy może *tyng*? Tak naprawdę to wszystkie dźwięki w słowie *thing* są obce polskiej fonetyce. Wprawdzie dwa ostatnie można by oddać jako — *yng*, ale specyficznie angielskiego „th" w żaden sposób nie można wiernie przełożyć na dźwięk polski. Takich słów było więcej, chociażby *teeth (zoobies)* czy *mouth (rot)*. Cóż, trzeba było znaleźć jakieś inne odpowiedniki. Ze słowem *thing* poszło łatwo — *stuff* może być jego synonimem i łatwo dało się zapisać jako *staf*. *Rot-usta-mouth (?malf)* zastąpiłem przez *wargi-lips-lipy*. Odpowiednik słowa *zoobies-chrupawe* pochodzi ze współczesnego żargonu młodzieżowego, podobnie zresztą jak *lukawe*, zastępujące *glazzies*.

Jeszcze trudniejsze do przetłumaczenia okazały się słowa czerpiące znaczenie zarówno z rosyjskich, jak i angielskich odpowiedników. *Horrorshow* sugeruje zarówno rosyjski przysłówek *dobrze*, jak i rzeczownik *dreszczowiec*, zaś *oddy knocky* pochodzący od słowa *odinokij (sam)* czerpie też swoje znaczenie ze słów angielskich *odd (dziwny)* i *knocked (znokautowany)*. Pierwsze z tych wyrażeń przetłumaczyłem jako *chorornie dobry*, co oddaje zarówno użyte w oryginale słowo *horror*, jak i poprzez skojarzenie ze słowem *cholernie* zachowuje formę wyrażenia emfatycznego o charakterze podstandardowym. Przy *oddy knocky* niestety skapitulowałem. Ale najtrudniejszym zwrotem do oddania w tym fragmencie okazało się wyzwisko *yarblockos to Thee and Thine*, utworzone najprawdopodobniej na zasadzie analogii z angielskim wyrażeniem slangowym *bollocks to you*. Sugeruje to podobna budowa obu zwrotów, jak i obraźliwy charakter obu wyrażeń. Zdaję sobie sprawę, że wyrażenie *odfacz się ode mnie* pełni tylko w przybliżeniu podobną funkcję, jak wyrażenie oryginalne.

Znalezienie odpowiedników słów i zwrotów utworzonych przez Burgessa nie zawsze było możliwe, dlatego w kilku przypadkach zastosowałem technikę kompensacji, polegającą na wprowadzeniu słów angielskich w przekładzie, tam gdzie w oryginale wcale nie figurują wyrażenia rosyjskie. Metodą tą posłużyłem się w tym fragmencie dwukrotnie, a rezultatem jej są słowa *top* i *bos*.

Chociaż od ukończenia pierwszej wersji przekładu często modyfikowałem poszczególne słowa, zastępowałem je innymi czy inaczej zapisywałem, niemal przy każdej ponownej lekturze pojawiają się nowe wątpliwości. Zdaję sobie sprawę, że przekład fragmentu książki Burgessa jest przedsięwzięciem ryzykownym. Praktycznie rzecz biorąc w przypadku tekstów podobnych do *Mechanicznej pomarańczy* nie można mówić o wierności przekładu, czy ekwiwalencji tłumaczenia, a mój sposób interpretacji i przekładu tego tekstu jest, jak już poprzednio zaznaczyłem, jedną z wielu możliwości.

Cezary Michoński

MAREK SOŁTYSIK

CHWILA W CZYŚĆCU

Wspomnienie o Ireneuszu Iredyńskim

(...)

„CHŁOPAK Dziękuję za podwiezienie.
MĘŻCZYZNA Proszę, ale jeszcze nie dojechaliśmy. Słyszysz, znowu stuka.
CHŁOPAK Nic nie stuka!
MĘŻCZYZNA Dlaczego się denerwujesz?
CHŁOPAK Nie chciałem ci tego powiedzieć, ale trudno, powiem. To demony do ciebie stukają.
MĘŻCZYZNA Demony? Mocno powiedziane.
CHŁOPAK Tak, demony. Z przeszłości. Albo z przyszłości. W każdym razie — demony.
MĘŻCZYZNA (łagodnie) Ciesz się, że ich jeszcze nie słyszysz."

Ireneusz Iredyński: *Demony* Premiera radiowa — 1976.

9 V 1986

Największą trudność sprawia mi pisanie o Ireneuszu w czasie przeszłym, mimo że od jego odejścia minęło pięć miesięcy. Można się przyzwyczaić do mówienia o kimś w czasie przeszłym, pisanie natomiast nie jest ulotne i z tego należy się wytłumaczyć. Znajomi, paru niedobrych szaleńców i jeden chyba przyjaciel, nie mogli mi darować, że zdecydowałem się przekazać do druku „List do Ireneusza Iredyńskiego" („Radar", nr 1, 1986):

Kochany Irku.

nie wiem, co się stało; potwornie mną trzęsło przez całą noc; wstawałem, robiłem plany, postanowienia, pióro wyschło, napełniałem je czarnym atramentem i dziś rano dostałem wiadomość o Twojej śmierci. Nie będę wnikał w szczegóły, same dojdą, stanie się jakaś legenda albo się nie stanie. Chorowałeś od dawna, ale nigdy się nie dawałeś chorobie. Mimo wszystko, mimo to, co kiedyś o Tobie jako o człowieku będą mówić, uważam, że żyłeś godnie i że Twój przykład mógłby służyć najznakomitszym. Kochany, ja tu siedzę i płaczę — łzy nie lecą, tym gorzej — ostatnio wiedziałem, że zbiera się na Twoją śmierć. No tak, to okrutne, ale podobnie myślałem o sobie, o swojej sytuacji tutaj. Jeżeli można tak powiedzieć: trzymałeś się dzielnie; byłeś mocny i wtedy, gdyśmy Cię z Piotrkiem Müldnerem Nieckowskim odwiedzili w szpitalu, byłeś wspaniały w swojej abstynencji, kiedy w kwietniu odwiedziłem Cię w domu z Piotrem Rzepeckim; myśmy popijali, Ty trwałeś, przyzwalający, przy herbacie. Pamiętam, jak dziesięć lat temu spotkaliśmy się po raz pierwszy — oko w oko — na schodach wiodących do kawiarni „Czytelnika", tego „Czytelnika", w którym był jeszcze żywy Michał Sprusiński... Mój Boże, muszę tak mówić, tak strasznie nam się to wszystko skończyło... W ostatnich tygodniach myślałem bardzo dużo o Tobie; kochałem Cię, i Ty o tym wiedziałeś. Cały nasz dom, z małą córką, która w Twojej łazience podziwiała nawet mydło Iredyńskiego, cały nasz dom Cię kochał. Popatrz, przed kilku tygodniami umarł pan Zbigniew Krawczykowski, dzięki któremu — a Ty o tym wcześniej nie wiedziałeś — napisałem słowo do programu Twojej „Kreacji", wystawionej w Teatrze Polskim. Widzisz, oto zagięła się już zupełnie ta wspaniała karta — i nie będzie takiego silnego, który mógłby ją odgiąć. Ta karta jest z ołowiu. Nie mówię, że coś się skończyło; muszę powiedzieć, że skończyło się wszystko, mój przyjacielu najlepszy. Opoko. Wierzyłem w Ciebie, i tak się stało, że musiałem wierzyć, i chciałem, i mogłem jakoś żyć. I Ty mi okazywałeś wzajemność. Wciąż jeszcze myślę: jesteś, a muszę powiedzieć: byłeś — byłeś jednym z nielicznych u nas artystów niezależnych; na niezależność pozwalała Ci wielkość Twojego talentu. Kochany Irku, i teraz tak bardzo chciałbym być z Tobą — ale na razie jeszcze nie mogę. Może mogę; może się mylę, jak myliłem się wtedy, gdy prosiłeś, bym z Tobą pojechał do Bochni, na cmentarz, gdzie leży Twoja ciocia, która była dla Ciebie matką, a ja się wymówiłem zajęciami akademickimi, a dzisiaj widzę, że wtedy Ty mnie potrzebowałeś, a nie studenci... Może... Zadzwoniłem do Twojego domu. Taka cisza.

Umarł przyjaciel pisarz. Żyjący przyjaciel pisze do niego. Nie może sobie dać rady; pragnie, żeby inni pisarze — a może niekoniecznie pisarze, raczej ludzie wrażliwi — dowiedzieli się o ogromie nieszczęścia. W tym liście wyrzuca z siebie wszelkie zło i przeto pozostaje bezbronny. Czy czeka na coś? Nie, bo to nie był czas oczekiwania.

9 XII 1986

Porządkuję papiery. Wiem wprawdzie, że to, co zapisane choćby na drobnym skrawku, nie umknie, utrwali się w pamięci, dokument jednak ma tę wyjątkową moc, że swoim kształtem przywołuje to, co zakrywają warstwy czasu wprawdzie przezroczyste, ale jedna na drugą nakładające się tak nieuchronnie, że mogą stworzyć obraz inny — być może efektowny, ale nadmiernie odbiegający od prawdy. Notes o grubych żółtych kartkach. Niecały rok temu, w niedobrym od kilku tygodni stanie, samotny wewnętrznie, tym bardziej dojmująco odczuwałem naciski otoczenia, i w przedziale krakowsko-warszawskiego ekspresu, do którego wskoczyłem w ostatniej chwili, pośród gorącego a suchego powietrza ten stan się wzmógł; siedziałem przez trzy godziny dzierżąc w garści pióro i ten sztywny żółty notes, czując się w obliczu współpasażerów zbyt słaby, by go otworzyć. Ukradkiem na okładce zanotowałem kilka luźnych zdań. Dopiero po wyjściu z pociągu, przy piwnym barze hotelu „Polonia", napisałem mowę, którą pragnąłem pożegnać Irka na Powązkach:

„Ja zawsze na swój własny rachunek żyłem" — powiedział publicznie pół roku temu. Starał się nie przejmować tym, że było wielu, którzy usiłowali do jego własnego rachunku dopisywać od przodu zera koślawymi zygzakami niewprawnych długopisów.

Żył na własny rachunek. Był wielkim artystą i dobrym gospodarzem. Jako psycholog z urodzenia, wiedział, kto naprawdę potrzebuje wsparcia, a komu wystarcza jałmużna. To, co miał — to, co sam zasiał i zebrał ,– rozdawał hojną ręką i bez wahania. Ten znakomity, oryginalny twórca jakże otwarty był na sprawy innych ludzi; jako jeden z artystów w Polsce najbardziej zapracowanych — potrafił iść z pomocą znajomym i przyjaciołom będącym w potrzebie i czynił to bez mrugnięcia nawet w okresach wytężonej twórczej pracy.

Przy tych pięknych zaletach człowieka pełnego zacności, był Ireneusz Iredyński obdarzony specjalnym poczuciem humoru. Dowcip wyrafinowany a mądry, błyskotliwa przewrotność temperamentu, wybitna inteligencja — może te określenia dopełnią portretu tego wspaniałego człowieka, którego przyszło nam dziś pożegnać. I ciągle nie chce mi się wierzyć w to, że nie będziemy się mogli spotkać ani w Warszawie, ani w Krakowie, ani w Bochni, ani w Bredynkach. Nie chcę wierzyć — ale wszystko wokół wskazuje, że stało się. Stało się nagle. Co zrobić, kiedy tak niebezpiecznie nadpękła opoka?

Cieszę się na przyszłe spotkanie, kochany Irku! Umarłeś — to straszne — lecz duchem jesteś z nami; z Twoimi przyjaciółmi i uczniami, i z duchowymi braćmi.

Z Twoim odejściem literatura europejska poniosła stratę. Paradoksalne jednak — wciąż będzie z tego, co jej dałeś, czerpać zyski. Cudotwórstwo wielkich artystów nie zna granic.

Żegnam Cię w imieniu przyjaciół. Żegnam w imieniu mojego domu. Przyjmij także, jako aneks do naszego chwilowego rozstania, najlepsze i czułe słowa podzięki za Twój wkład do literatury, przekazane Ci z Krakowa od artystów rozmaitych orientacyj.

Odpoczywaj po ciężkiej pracy. I bądź z nami. Proszę. Bądź z nami.

Spóźniłem się na ceremonie pogrzebowe. Kiedy po perypetiach, z fioletowym bukietem i żółtymi kartkami zawierającymi tekst pożegnania, po biegu przez Cmentarz Powązkowski, znalazłem się u podnóża katakumb, zastałem wielką gromadę ludzi o stężałych, szarych twarzach... A dzień był dżdżysty, siąpiło... Właśnie kończyły się przed pochówkiem przemowy.

Głos wcale nie uwiązł mi w gardle i mógłbym mówić — byłem przygotowany — ale cóż można było zrobić wobec smutku, który chmurą zapadł nad nami wszystkimi?

Murarze czekali na prochy.

W jednej, tragicznej chwili pomyślałem, że tylko Irek może mi pomóc, zachęcić, robiąc to gestem przeznaczonym wyłącznie dla mnie... Potworna pustka w tym deszczu ze śniegiem.

Nie znosił celebry; obroną przed nią był jego śmiech. Cóż było robić; stałem i patrzyłem, jak fachowcy bez pośpiechu wmurowują w katakumby urnę z jego prochami. Fragmenty przemówień, które zdołałem usłyszeć, opadały na ziemię tak samo, jak opadały spod kielni murarza stojącego na chybotliwej drabinie mokre ociupiny cementu. Osamotnienie, ból i żal. Jaki żal! Irek by się śmiał z tego patosu. A już gniew sprawiedliwego wywoła taki patos, który bierze się z fałszu... Schowałem swoje kartki i język trzymałem za zębami.

W sytuacji gdy to, co według mnie obiektywne, może się łatwo okazać stronniczym, muszę się zdobyć na autocenzurę. Wykreślam kilka zdań napisanych w chwili goryczy i resztę notatek sprzed pół roku przepisuję bez zmian.

Jak niczego innego lękał się przemocy — wmawiano mu przemoc, ach, wręcz jej apologię. Był agnostykiem — wmawiano mu Boga. Był delikatny — co rusz ktoś do niego przystawiał szorstką, mechanicznie robioną materię. Kto zadowala się stereotypem, nie lubi ludzi. Irek takich osobników nie cierpiał; fałszywych, opanowany, bez słowa wyrzucał za drzwi. Jakże on cenił naturalność! Ktoś, kto był naturalny i kto nie widział w jego obecności potrzeby udawania, mógł w jego domu zamieszkać na stałe.

* * *

Uważał siebie za zawodowca. Jako zawodowcowi potrzebna mu była otoczka legendy. To był istotny element w grze między nim a odbiorcą. Kiedy we wczesnej młodości stworzył dzieła będące bez wątpienia w literaturze polskiej ewenementem, legenda, która istniała, sposobem naturalnym odpadła jak forma od rzeźbiarskiego odlewu, i jej odłamki zaczęły krążyć w powietrzu. Nie znalazł się mocny, który by mógł je wyłapać. I tu rozpoczął się dramat...

We współczesnej polskiej literaturze mamy albo mądrych gabinetowców, albo przaśnych piewców wszelkich odmian plebejskości. Proszę mnie dobrze zrozumieć: chodzi mi o to, że pisarz przebrany, lub po prostu ubrany w siermięgę, nie może być piewcą tego, co dzieje się w duszy inteligenta, zaś człek w dobrze skrojonym garniturze obrusza się na myśl, że miałby wniknąć w duszę kierowcy furgonetki. Taki układ — powie rzeski recenzent. Iredyński był podejrzany, ponieważ i w swojej twórczości, i w sposobie bycia łączył bezwzględnie te dwa spojrzenia, wejrzenia, tak różne w końcu mentalności. Zawsze podkreślał, że żyje naturalnie, miał przeto prawo wykrywania fałszu. Nie wszyscy lubią być poddawani takiemu testowi, bez względu na to, czy będzie to miało miejsce w życiu, czy w twórczości. Prosta w końcu, komunikatywna forma utworów Iredyńskiego stanowiła łatwy pretekst do tego, by od autora odsunęli się współcześni akademicy badacze, demonizm zaś w dziełach zawarty odstręczał od nich widza żądającego konkretnych wyjaśnień.

Ireneusz Iredyński pisał od lat wielki ciąg tragedii fatalistycznej. Mieści się znakomicie w tym kręgu *Kreacja*, rzecz sceniczna, drążąca najmroczniejsze rejony piekieł, a jednocześnie skonstruowana z nadzwyczajną jasnością i przy użyciu prostych środków wyrazu artystycznego. Kto próbował sprzęgnąć ze sobą te dwie, jak się wydaje, wprost niemożliwe do współistnienia jakości, ten wie, jakiego się podjął ryzyka. Oświetlić najmroczniejsze, wpuścić strumień powietrza w atmosferę zda się zamkniętą i do której przystępu broni horror vacui — oto wysiłek,

Ireneusz Iredyński

KREACJA

Sztuka w sześciu krótkich aktach

Obsada:
Pan — MARIUSZ DMOCHOWSKI
Nikt — KRZYSZTOF GOSZTYŁA
Gosia — MAGDALENA JASTRZĘBSKA

Reżyseria
JAN BRATKOWSKI

Scenografia
LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

Asystent reżysera
Piotr Piaskowski.

W spektaklu wykorzystano fragmenty utworów muzycznych w wykonaniu zespołu „Izrael" oraz Lyntona Kwesi Johnsona.

PREMIERA 14 MARCA 1985 ROKU

oto zamierzenie najwyższej próby. Tego rodzaju przedsięwzięcia — to, co dla twórcy jest problematem nurtującym go na co dzień — muszą się zdarzać i nic ich nie zatrzyma. A chodzi o kłopot moralnej natury: w jaki sposób pogodzić własną artystyczną niezależność, dającą świadectwo tożsamości, ze światem, w którym się trzeba obracać i w którym czy się chce, czy nie chce, należy uczestniczyć?

Jak wyjść z tego zaklętego kręgu z honorem? Jak wykazać się poczuciem sprawiedliwości w sytuacji, gdy każda prawdziwa twórczość jest z natury swojej egotyczna i przeto z trudem tylko dopuszcza istnienie innych krajów, innych rodzajów inspiracyj, innych, powiedzmy, wnętrz duchowych? Dlatego wiele czynionych w tym kierunku prób — często doskonałych artystycznie — okazywało się fiaskiem w sensie społecznym; te próby pozostawały na papierze jako jeszcze jeden spośród wielu notatników lirycznych... Iredyński nigdy nie pisał w oderwaniu od rzeczywistości społecznej, tyle tylko, że — na szczęście — nieistotne były dla niego wszelkie publiczne manifesty głoszące triumwirat w sztuce tak zwanego „tu i teraz", nieważne, jak sądzę, skąd dochodziły; czy z podwórka małych realistów, czy z eleganckich mieszkań lokatorów Nowej Fali, czy też z jakichś raczej nieokreślonych przybudówek. Członkowie chóru i posiadacze megafonów nie są w stanie usłyszeć, że ktoś sam i bez kosztownych nagłośnień śpiewa o ileż piękniej w przyległym pokoju.

Iredyński zdaje się nie mieć złudzeń: we współczesnym świecie często tryumfuje hochsztapler; on w każdym razie ma duże szanse. Lecz i on człowiekiem prywatnym i naprawdę wolnym bywa tylko niekiedy, wtedy na przykład, gdy z dala od zgiełku miasta, gdzieś leżąc na podgenewskiej murawie czy może na kocu pokrywającym wyrko w krakowskim domu akademickim, i patrząc w niebo albo zwyczajnie przed siebie, leczy skolatane nerwy, liże rany, które w mieście, w amoku walki o przetrwanie, sam sobie zadawał... Bo przecież byłby potworem, gdyby raniąc innych, sam nie czuł dojmującego bólu...

Irek był w swoich — nie tylko pisarskich — poczynaniach uczciwy. Proszę zważyć, że nie przerysowuje nawet w tych miejscach, w których miałby prawo pierwszeństwa iść na całego, rozlewając po drodze żółć z rozhuśtanych wiader. Był uczciwy i mądry, z kartek maszynopisu nie wymazywał czułości... „Nie jestem człowiekiem, jestem dynamitem" — powiedział był ongiś schorowany Nietzche... Tak samo zdają się myśleć o sobie główni bohaterowie Iredyńskiego.

Słyszę, że dużo się wokół mówi o okrucieństwie Ireneusza. Ta cecha miała się głównie objawiać — zwłaszcza w jego przedśmiertnych miesiącach — w ciętości języka. Ireneusz — myślę — był człowiekiem, który musiał atakować ludzi tych, co bardzo chcąc być z nim, nie chcieli, lub może nie potrafili się przed nim, czy w ogóle w jego obecności, otworzyć. Jeżeli miał ich przed sobą, to wtedy — ażeby nie zostać sparaliżowanym — paraliżował ich. To potrafił. Słowem. Najpewniejszym narzędziem. Wiedział, że słowo jest mimo wszystko bronią umowną. Wolał widzieć innych sparaliżowanych chwilowo, niż być samemu sparaliżowanym. Może także dlatego, że miał w oczach, i czuł na powierzchni skóry, obraz i dotyk rąk swojej sparaliżowanej ciotki... To porównanie może zakrawać na śmieszność. Jeżeli tak — proszę bardzo.

* * *

Tak. Zdaję sobie sprawę, że aby pisać o nim, muszę pisać o sobie. Nazajutrz po pogrzebie Irka wczesnym rankiem szedłem omal zupełnie pustą ulicą Rutkowskiego w Warszawie, aby zdążyć na pociąg do Katowic, gdzie nazajutrz miał się odbyć pogrzeb mojej teściowej. Ulica ta, którą dotychczas znałem jako rojną, pełną sklepików z drogimi rzeczami, teraz była opustoszała, wymieciona i sina o świcie. Przystanąłem przed wystawą komisu, żeby zapalić papierosa. Wpatrzony w

migotliwe drobiazgi za szybą, poczułem jednak jakiś ruch i doszedł mnie zapach denaturatu. I oto stanąłem oko w oko z mężczyzną w nieokreślonym wieku, który miał twarz sinawą i przeto łączyła ona w sobie i denaturat, i świt. Kompozycja z dobrego obrazu. Mężczyzna poprosił o ogień, podsuwając do zapalniczki ostygły pet. Między rozwartymi stopami ustawił wypchaną torbę, nie zamkniętą, lecz nakrytą kaszkietem kraciastym, a może w jodełkę. — My tu sobie palimy — powiedział nagle głosem schrypniętym czy to od nędzy, czy od alkoholu — a Irek Iredyński nie żyje.

Wiedziałem, że nie śnię, wiedziałem, że żyję, nie dowierzałem jednak własnym uszom. Jak to? Pusta ulica i nagle ten człowiek, taki człowiek — on mówi do mnie o Irku?... Powiedziałem, że wczoraj uczestniczyłem w jego pogrzebie. Mężczyzna wyglosił, przerywany podawaniem mi dłoni, pean ku czci Iredyńskiego, a fakty, które przedstawił, świadczyły, że poznał był kiedyś zmarłego. Wypaliliśmy jeszcze po papierosie — drapało w gardle, znaczy, na pewno rzeczywistość — i wtedy siny mężczyzna wskazał na torbę. — To jest kaszkiet Irka Iredyńskiego — powiedział — to on mi tak kazał go trzymać, nosić go zawsze na torbie z zakupami. — Wcześniej zwróciłem uwagę, że mężczyzna na głowie ma beret.

To, co przedstawiam, brzmi zapewne jak tania anegdota. Byle pismak może przy biurku wymyślić podobną sytuację. Klnę się na pamięć przyjaciela, że tak było naprawdę. Jeszcze nie koniec. Lecz najpierw dygresja: niejeden raz byłem świadkiem, jak Irek ofiarowywał swe rzeczy. Nie później niż w roku 1980 podszedł do całkiem nieznajomej, siedzącej samotnie i smętnie dziewczyny w kawiarni literatów i wręczył jej całe pięć tysięcy. Przyjęła. On wiedział, kto potrzebuje naprawdę i ofiarowywał bez żadnych zobowiązań. Pamiętają o tym ludzie, którzy byli z nim blisko i którzy widzieli wiele takich zdarzeń. W swoim domu na Grotach podszedł do szafy, wyjął nowy garnitur i dał go po prostu mężczyźnie, od którego kupił kilka butelek wódki. To jeszcze nic; bezinteresownie — nie wiem, z porywu dobrego serca, czy też z poczucia sprawiedliwości — wspierał ludzi moralnie. Wiedział, że powinien to robić. Trzykrotnie wybawił mnie z okropnych opresji, wspierał i własnym autorytetem, i dobrocią. Podobne motywy kazały mu z domu wyrzucać tych, którzy przyszli do niego, aby udawać nie tylko przed nim, lecz także przed samymi sobą. Byłem świadkiem takich dramatycznych i smutnych incydentów. (Zauważyłem, że zwykł był po latach wybaczać tym, których uważał za dobrych pisarzy.) Łatwo potem po mieście oraz w opłotkach rozchodziła się fama o rzekomym okrucieństwie Iredyńskiego.

Spotkany na ulicy Rutkowskiego mężczyzna zaczął od pewnego momentu mówić ciszej i mniej wyraźnie. Nadstawiwszy ucha zrozumiałem, że potrzebuje on sto złotych, tyle mu bowiem brakuje do kupna porannego wina. Najpierw zrobiło mi się przykro; przemknęła myśl, że facet robi ze mnie wała, rozczulająco się powołując na pamięć Irka, z którym mógł kiedyś przelotnie mnie widzieć. Trochę już rozżalony, wyciągnąłem jednak z kieszeni garść ciężkiego bilonu i to wręczyłem mężczyźnie. Gdybym był tego nie zrobił, Irek musiałby mnie wyśmiać z zaświatów. Mężczyzna podziękował, popatrzył na mnie uważnie i natychmiast wydobył swoją portmonetkę. Musiałem mieć głupią minę, kiedy wyłożył z portmonetki bon dwudziestocentowy — na moją dłoń. — O tej porze nic za to nie kupię — powiedział — a panu należy się jakaś równowartość.

Byłem zawstydzony i niesamowicie pośród tej pustej ulicy uwierzyłem w człowieka. Zewsząd, z tych sinych murów i z sinego nieba, i z sinej twarzy mężczyzny, sączył się patos. Znów kilkakrotne uściski dłoni. Odchodziłem wzruszony. Zrobiłem może piętnaście kroków i coś — jakiś ruch, o którym nie wiedziałem, lecz który musiałem widocznie

odczuć — kazał mi się odwrócić. Mężczyzna machał ręką i krzyknął na pożegnanie: — Korzystaj z życia!

* * *

Jest noc, gdy piszę te słowa i kiedy staram się je poskładać z tymi, które pisałem przed rokiem, zaraz po śmierci Irka. Umarł w szpitalu, we śnie, po doraźnym zażegnaniu cierpień.

Tak się złożyło, że wczoraj odnalazłem zeszyt, w którym w nocy, gdy Irek już nie żył, a ja nie wiedziałem o tym, bezsenny, wypisywałem rzeczy profetyczne. Był plan ucieczki od wszystkiego, co mnie otacza — co najmniej na pół roku — był nie wiadomo skąd wzięty plan powieści pt. *Nekrolog* ... Stoi przede mną duże zdjęcie Iredyńskiego: to chyba najlepszy okres w jego życiu, ostatnie siedmiolecie, bardzo udane małżeństwo, coraz cieplej urządzany dom, rytm pracy i miłości. Kłopoty ze zdrowiem niewielkie, wódka nie naruszana może tygodniami stać sobie w lodówce. Irek przyrządza znakomite risotto, na Święta pekluje szynkę, różne rodzaje mięsiwa kręci na pasztet, robi to jakby od niechcenia, lekko. Głosem tubalnym, ale i ostrym — bo każde słowo wymawia nadzwyczaj starannie i dobitnie — dzieli się, kręcąc korbą, przemyśleniami z codziennych lektur. Eseje literackie, prace dotyczące psychologii i filozofii, przekłady najcelniejszych powieści. Wstaję z krzesła i zaczynam prawić, jak to brzydko i niechlujnie jadał pewien pan zacny we Lwowie. Irek się śmieje, powiada: — Masz na myśli Franciszka Smolkę! — Już śmiejemy się razem, obgadujemy Chłędowskiego, wychodzę do toalety. Irek rzuca mi po chwili przez drzwi kilka udanych, ciętych a dowcipnych parafraz ustępów z kazań księdza Piotra Skargi. Trzy duże psy rozpieszcza tak, że tego nie widać. To jeszcze nie ten czas przyszły, kiedy tak będą go bolały oczy, że tylko wódka ten ból złagodzi i pozwoli na parę godzin normalnej lektury; to jeszcze nie czas kleików, okropnych bólów wnętrzności...

Ta fotografia. W tle — fragment wielkiego płótna, wizyjnego obrazu artysty malarza, który skończył był samobójstwem. Werniksowałem Irkowi ten obraz może dwa lata temu. Obawiał się, czy psom nie zaszkodzą opary werniksu. Po jakimś czasie przybyłem i musiałem zobaczyć pustą ścianę. Iredyński właśnie przegrał ten obraz w karty. Po raz pierwszy miałem do niego o coś pretensje. Irek był tak bardzo z tym obrazem związany, że można było myśleć bez pomawiania się o

Ireneusz Iredyński

rozhisteryzowanie, że od tego płótna zależało jego bezpieczeństwo. Powiedziałem mu to. Sądziłem, że takie spostrzeżenie zbędzie mądrym uśmiechem clowna. Okazał się jednak poważny. On również żałował. I to mnie uderzyło. W żaden sposób nie potrafiłem mu pomóc.

A przecież można było coś zrobić. Czy należało przełamać sztywność? Ość utkwiła w przełyku? Nadłam kawałek chleba, wrzuć, przełknij; i zadławiony, i świadek odczują ulgę. Do dziś pamiętam taką scenę sprzed lat dziesięciu: po ciężkiej chorobie, kiedy chyba cudem lekarze wyrwali mnie śmierci, odwiedziłem Irka w jego ówczesnym ciasnym pokoju na Mokotowie. Po godzinie — zlany potem rekonwalescent — nie wiedziałem, co z sobą zrobić. Irek wyciągnął z szafy nowo zakupioną popelinową koszulę i ścierał mi tą koszulą pot z twarzy.

Noc z ósmego na dziewiąty grudnia 1986 roku. Wychodzę na balkon. Groźne mgły, szarobrunatne, rozświetlone gdzieniegdzie zupełnie przypadkowo trójkątnymi dziurami ulicznych latarń, umieszczonych dwadzieścia metrów pode mną. Ciemne plamy smogu. Malarstwo Turnera? Może. Noc groźna i piękna jak zmora.

Marek Sołtysik

Teresa Lidia Norenberg-Gorzelska: *Melancholia*

przekroje

JERZY ŁUKOSZ

PO PIERWSZE: NIE MILCZEĆ

Zawarte w tej książce szkice tyczą wprawdzie literatury, ale sięgają także poza nią, w sfery nie zapisane, przecież związane z literaturą najściślej. Ten szeroki zasięg tematyczny decyduje, że *Kilka myśli co nie nowe* są książką krytyczną w szczególnym sensie: zajmują się nie tyle wewnętrznymi uwikłaniami literatury, ile świadomością, która literaturę sprawia. Historia idei obejmuje wszystko, co może się składać na rzeczywistość człowieka, gdy następuje uświadomienie. Poprzez zapis staje się literaturą. Książka Błońskiego sięga owej fascynującej a niemal niedostępnej granicy literackich systemów wartości, za którą rozpościera się obszar filozoficznej aksjologii albo pojawia się nieokreśloność potocznych wyroków.

Taka optyka stawia polską literaturę współczesną w innym oświetleniu i scenografii. Błoński pokazuje, że inaczej może przebiegać lektura powstających współcześnie dzieł polskich, jeśli widzieć je w układzie wyższym niż wewnętrzna struktura i innym od (zewnętrznej) biografii twórcy. Lektura ta będzie bogatsza, pozwoli więcej dojrzeć, docenić co niedocenione — i wykryć trudno zauważalne mieliźny.

Bogactwo świadomości, jedynego źródła kultury, jest w stanie oddać tylko ktoś bardzo bogaty; ktoś, kto umie rozumować kompleksami problemów; kto wie, że konkluzja jest niemal wykroczeniem, gdy jej poszlaki przynależą do osobnych bytów; kto byty te poznał i odczuł jako osoba i osobowość.

Krótkie słowo wstępne sygnalizuje, gdzie szukać stanowiska obserwatora oraz jaka rodzina intelektualna ręczy za sposób opisu, walor odczucia, za „świadectwo lektury" i „przyświadczenia wiary". Rodowód duchowy nie może być nazwany po imieniu w dziele ideohistorycznym, bowiem wpisuje się ono (dzieło) w porządek współczesnych zdarzeń kultury, z których każde pragnie ów porządek stanowić; muszą wystarczyć synonimy rodowodu. Czyż zresztą na miejscu byłby dziś jakikolwiek akces szczegółowy złożony przez humanistę? Sam humanizm jest już akcesem, tym mniej łatwym, im jest prawdziwszy. Nie jest w tym względzie dość sugestywna obecność szkiców o Konińskim, Bolesławie Micińskim i Wyce jako trzecia, ostatnia część tomu, nie towarzyszą im bowiem eseje o Stanisławie Brzozowskim, Johnie Newmanie ani o świętym Augustynie. Źródło inspiracji bije wieloimiennym ale ukrytym strumieniem.

Pierwsza część książki, *To co święte, to co literackie* — wbrew tytułowi — niezawodnie oszacowuje tylko „to co literackie". Błoński pisze: *Istniały więc dla mnie studenta trzy literackie kuchnie. W oficjalnej schabowego przyrządzał Szołochow, zakąski Ehrenburg; najczęściej jednak podawano cienką krajową zupkę, wypichconą wspólnym trudem — horribile dictu! — Żółkiewskich, Brandysów i Woroszylskich. W pobożnej, niczym u dobrych Żydek, podawano niemal wyłącznie dania tradycyjne: pożywne, owszem, nawet z rozmachem zrobione, jak przez Gołubiewa, ale zwrócone w przeszłość i literacko staroświeckie. Wszystko co współczesne rozmywało się we wzniosłych rachunkach sumienia, jak u Zawieyskiego, albo tętniło w nauki moralne. Cóż dopiero, kiedy pisarz — jak Żukrowski w pokraczne „Ręce ojca" — starał się socem przyprawić katechizm! Dopiero po roku 1956 udało się Malewskiej złamać konwencję powieści historycznej, jakby lapsowaty duch Żdanowa nawet swoim przeciwnikom umiał porażać wyobraźnię.*

Język tego cytatu — jak i całej książki — jest ze świadomości niewątpiącej. Nie bez znaczenia pozostaje oczywiście konwencja gawędy, swada języka nie powinna oznaczać swady intelektualnej. Wydaje się, że powstaje pewien pozór myślowego animuszu czy nawet rozpędu, kiedy Błoński mówi o „kawiarnianym i sparyżałym" dwudziestoleciu międzywojennym: kiedy siwierdza „pomyłkę", jaką było uznanie Tomasza Manna za kogoś formatu Goethego; kiedy określa „demiurgię" Joyce'a jako sferę „wspartą o tomistyczną estetykę". Jeśli te określenia i zdania nie są twierdzeniami ani sądami, a jedynie ową prawdą własną, własnym głosem wypowiedzianą oraz tym wszystkim, przez co głos został wewnętrznie określony — można z całym przekonaniem przyjąć, że krytyk korzysta jedynie z licencji, które nabył za mocną walutę swego lekturowego doświadczenia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jednak nie wszystkie opinie — te więcej kategoryczne i te tknięte ironicznym relatywizmem — są i chcą być sprawdzalne. Problem nie istnieje, kiedy Błoński wypowiada zdania proste, jak: „Ochrona życia jest najpierwszym z obowiązków" lub: „w literaturze bardziej od losów autora liczy się dzieło". Jeśli zaś mowa o „substancji polskości" czy „chichotliwych historiach" Jerzego Pluty i Ryszarda Schuberta, mógłby — i miałby prawo — zgłosić sprzeciw ktoś, kto weryfikowalność sądu i niezbędność realnych odniesień terminów i pojęć pojmuje bardzo surowo. Eseje Błońskiego dowodzą wielkiej potencji języka. Myśl odarta z języka, a więc wyjęta ze wszystkich związków znaczeniowych, byłaby tu myląca. W parafrazie kogoś obdarzonego mniejszym talentem niż Błoński — mogłaby wzbudzić oburzenie. A tak — budzi uznanie, jakie należy się książce niezwykłej i bardzo ważnej.

W drugiej jej części, poświęconej — ogólnie rzecz biorąc — stereotypowi Polaka w piśmiennictwie narodowym, literaturę traktuje autor już zaledwie jako bazę przemyśleń, szukając raczej określonych aktów powszechnej świadomości niż zapisu. Szkice *Sarmata święty i śmieszny*, *Kto ty jesteś?* czy *A to Polska właśnie* wprowadzają w zagadnienia jakby nie odkryte, nie sformułowane; jakie prawidłowości mogą zawierać się w sposobie i treści przedstawienia Polaka w polskiej literaturze — oto kompleks problemów poruszony przez Błońskiego. Wydawałoby się, że rzecz jest nie niezmierzalna i w pewnym sensie taka istotnie bywa. Jak sam autor przyznaje: *Już jednak wyodrębnienie stereotypu nastręcza trudności. Funkcjonuje on bowiem znacznie wyraziściej w krytyce i publicystyce aniżeli w literaturze pięknej.* I tu właśnie pozwala się wyzyskać mobilność intelektualna, gasnąca w gąszczu upartych faktów literackich, jakże atrakcyjna w obrębie zjawisk świadomościowych. Bogactwo wniosków, które przynoszą eseje Błońskiego, jest autentyczne; walor konkluzji nie zmącony ryzykiem, jakie istnieje w obrębie słownej empirii. Najbardziej wszak radosny jest chyba fakt powstania takiej książki dziś, w tym miejscu i czasie, gdzie wszystko sprzyja słuchaniu, a nic nie pomaga mówić; kiedy mówienie wzbudza podejrzliwość, a milczenie pogrąża w pustce.

Jan Błoński: *Kilka myśli co nie nowe*. „Znak". Kraków 1985. ss. 200, nakład 10350 egz., cena zł 200.–

JERZY ŚWIĘCH

METODY GOMBROWICZA

Od czego zależy postęp w dziedzinie zwanej „gombrowiczologią"? Czy od dalszej specjalizacji narzędzi ułatwiających opis tego niezwykłego dzieła, czy też od coraz lepszego odczytywania intencji autorskich, gdyż spośród wszystkich krytyków i badaczy piszących o nim autor miał się okazać najlepszym „gombrowiczologiem", najwnikliwszym egzegetą własnej twórczości? Książka Zdzisława Łapińskiego dostarcza dostatecznie dużo powodów, by po tym, co o autorze *Ferdydurke* napisano traktować ją jako jeszcze jedną próbę opisania i zinterpretowania dzieła Gombrowicza w terminach zaczerpniętych spoza tegoż dzieła, które są jednocześnie kategoriami zaprojektowanymi o wiele wcześniej przez samego autora. Dziedzina współczesnej socjologii, reprezentowana przez często cytowanego w pracy badacza Ervinga Goffmana (przed paroma laty czytelnik polski miał okazję poznać jego książkę *Człowiek w teatrze życia codziennego*), miałaby pełne prawo — a może i obowiązek? — zaliczać Gombrowicza do swoich szacownych antenatów. *Utwory Gombrowicza przynoszą (...) wieść ze świata, w którym główne miejsce przypadło związkom międzyludzkim, i same są rodzajem takiego, bardzo zresztą wyszukanego, związku — między nim a nami* (s. 45). Kategoria interakcji, która określa skomplikowany charakter

owych „związków międzyludzkich" jawi się przeto jako fundamentalna dla dzieła pisarza, który okazał się „interakcjonistą" avant la lettre i nie jest to bynajmniej jedyna domena, w której miałby on prawo domagać się zasług pierwszeństwa („Byłem strukturalistą przed innymi", ogłaszał nie bez ironii).

Zamiarem Łapińskiego jest prezentacja metody ujmowania rzeczywistości ludzkiej w kategoriach interakcji społecznych, metody, której pierwszy, nierozwinięty jeszcze zarys przynoszą opowiadania debiutanckiego tomu *Pamiętnik z okresu dojrzewania* (1933), zaś jej najwykaszalszym zastosowaniem pozostał dziennik pisarza. Jeśli zatem *Tancerz mecenasa Kraykowskiego* jest „wstępem" do owej metody, to dziennik jest jej „posłowiem" — oto kompozycja książki, o jakiej tu mowa. Myśl, iż — jak to ujął Miłosz w swoim znakomitym eseju o Gombrowiczu — „jedyną rzeczywistością jest rzeczywistość międzyludzka", że „ludzie ciągle tworzą siebie wzajemnie, tylko człowiek może być człowiekowi bogiem", nie jest nowa, od lat — pod różnymi sformułowaniami, weszła ona do kanonu prawd podstawowych o autorze *Pornografii*. Z dawna też wiadomo krytykom i czytelnikom Gombrowicza, uwrażliwionym na ten aspekt jego dzieła, iż gra między ludźmi nie toczy się, jak by to z teorii interakcyjnej wynikało, o zdobycie informacji lecz o uzyskanie przewagi jednych nad drugimi. Obfitość sygnałów, przy pomocy których jednostka manifestuje swoją obecność na scenie codziennych zachowań „stwarza możliwość zwiększenia informacji i ich źródeł", ale zarazem — o czym cytowany tu Goffman nie pisze — dostarcza bogatszego arsenału środków dezorientujących partnerów gry. Zysk informacyjny jest skorelowany we wszystkich tych przypadkach ze wzrostem możliwości coraz bardziej skutecznego... oszustwa. Wszakże na tym funduje się filozofia Gombrowicza, zyskująca mu tyleż wiernych adherentów, co przeciwników. W rzeczywistości opanowanej przez żywioł gry nie ma mowy, by między jednostkami mógł się nawiązać jakikolwiek stosunek „prawdziwy" i „szczery". Wszystko, nawet drobny gest, rzucone mimochodem słowo, zdaje się tu służyć celom wzajemnej agresji, nic nie łagodzi owej przerażającej pasji wywierania wzajemnej presji na siebie, zaspokajającej potrzebę panowania „ja" nad „innym". Łapiński przedmiotem swoich rozważań uczynił ów wszechobejmujący żywioł gry u Gombrowicza — całą skomplikowaną sieć interakcji, jakie jednostce wyznaczają miejsce i rolę wśród innych, miejsce zmienne i role dynamiczne, kształtujące się wciąż od nowa.

Dzieło Gombrowicza przynosi jednak coś znacznie więcej od tak rozwiniętej teorii, dającej się wydobyć spod złoża socjalnych konwenansów, niewinnych obyczajów towarzyskich, salonowej etykiety. Sugestie Łapińskiego wykraczają poza tę domenę, która — powiedzmy raz jeszcze — należy do dobrze zbadanych. Najbardziej śmiałe i rewelacyjne pomysły nie mają szansy wzbogacenia arsenałów środków literackich nie skłaniając we właściwy sobie sposób do przewartościowań pisarskiego obyczaju, nie ingerując w obszar ukrytych relacji łączących pisarza z czytelnikiem w obliczu jakiegoś audytorium. Gombrowiczowski żywioł. Formy przenika w obszar tych relacji, otrzymujemy interakcyjną teorię literatury, której Gombrowicz był prawodawcą. „Ja — Ferdydurke". „Ja" czyli pisarz, który rości sobie nieograniczone prawo do występowania w swoim i tylko swoim imieniu a jednocześnie prawo to na każdym kroku kwestionuje, ogranicza przywilej bycia „sobą", skoro jego „ja" jest niczym innym, jak tylko zmiennym refleksem oblicz, kształtujących się w toku „interakcji" z odbiorcą. Dzięki interakcyjnej teorii literatury zostaje zburzony mit o bezwzględnej tożsamości „ja" autorskiego, co stanowi przyrodzoną właściwość każdej literatury, niezależnie od takich czy innych nastawień jej odbiorców, „wysokiej" czy „niskiej" publiczności. *Dziennik* Gombrowicza, jak dowodzi autor, ma mało wspólnego z okazami tego gatunku. Jego autor szuka czegoś, „co zastąpiłoby klasyczną tożsamość autobiografii czy dziennika", znajdując rozwiązanie w formie quasi-autobiograficznej, jaką stanowi „szereg portretów, nawzajem siebie przedrzeźniających", nie jest to biografia „lecz krótkie serie biograficzne, często wchodzące ze sobą w kolizje". Wstęp i „posłowie" tej interakcyjnej metody pisarskiej Gombrowicza oto bieguny, na których koncentruje się dociekliwość autora książki, pozostawiając okazałą resztę uwadze badaczy.

Co dzięki tej ważnej propozycji otrzymujemy? Być może jeszcze lepsze od prób dotychczasowych wrażenie jedności tego niepospolitego dzieła, w którym tak skutecznie zostały zatarte różnice gatunkowe, gdzie tak iluzoryczna granica oddziela „życie" od „literatury". Intuicje nakazujące ostrożność w obchodzeniu się z „filozofią" pisarza otrzymują tu wsparcie ze strony metody czyniącej z formalnych zabiegów kształt „filozofii". Jednym z powodów gwałtownych reakcji pisarza na zabiegi interpretacyjne

mnożące się z czasem wokół jego dzieła, był objawiony w nich — jakże nieskromny, jakże zadufany w prawomocność swoich orzeczeń! — zamiar „przypasowania" jego „poglądów" do ciasnych ram filozofii, teorii czy systemów. Tymczasem myśl pisarza, powtarzał stale, musi być swobodna, lotna jak piasek na pustyni, winna ona siebie wciąż stwarzać od nowa, nie przymuszona do jakichkolwiek „świadczeń" na rzecz tez z góry przyjętych, gotowych teorii. Filozofowanie pisarza obraca się w pusty schemat lub banał, jeśli nie otrzyma wsparcia ze strony metody rewidującej same założenia literatury jako takiej. Jej ideał kojarzy się jak wiadomo z wyobrażeniami estetyki „niskiej" i „niedojrzałej", przeciwnej elitarnym wymaganiom jakie sztuka stawia swoim odbiorcom, ale także z pojęciem literatury świadomej własnych ograniczeń, nieustannie kontrolującej swoje posunięcia. „Interakcyjna teoria literatury" Gombrowicza taki ideał realizuje w sposób o wiele bardziej wiarygodny, niż szereg głośnych dzieł naszego wieku.

Zdzisław Łapiński: *Ja Ferdydurke. Gombrowicza świat interakcji*. Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1985, ss. 108, nakład 3025 egz., cena zł 250.—

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA

„ALICJA" PO RAZ PIĄTY

W 1972 roku ukazały się *Przygody Alicji w Krainie Czarów*[1] oraz *O tym, co Alicja odkryła po Drugiej Stronie Lustra*[2] Lewisa Carrolla w przekładzie Macieja Słomczyńskiego. Była to czwarta wersja *Alice's Adventures in Wonderland* (poprzednie: *Przygody Alinki w krainie cudów* Adeli S., 1910; *Ala w krainie czarów* Marii Morawskiej i Antoniego Langego, 1927; *Alicja w Krainie Czarów* Antoniego Marianowicza, 1955) i druga *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (poprzednia: *W Zwierciadlanym Domu* Janiny Zawiszy-Krasuckiej, 1963), ale w rzeczywistości stanowiły one pierwsze przekłady z prawdziwego zdarzenia. Wcześniejsze próby to albo nieudolne spolszczenia (Adela S., Morawska, Zawisza-Krasucka), albo — jak w przypadku Marianowicza — wprawdzie bardzo udana, ale jednak adaptacja. Krytyka odniosła się do przekładu Słomczyńskiego bardzo przychylnie, czasami wręcz entuzjastycznie. Tłumacz cieszył się już wtedy ogromną sławą w związku z przekładem *Ulissesa* i opowieści o Alicji jeszcze tę sławę ugruntowały; uznane zostały za kongenialne i wypełniające trwającą ponad sto lat lukę (oryginał Carrolla ukazał się w 1865 roku). Wydawało się zatem, że wersje te będą służyły wielu pokoleniom i nikt w ciągu najbliższych kilkudziesięciu lat nie pokusi się o nowy przekład. Tymczasem w październiku 1986 roku w księgarniach pojawiła się nagle i równie szybko zniknęła nowa wersja Carrolla pióra Roberta Stillera. Ten znany tłumacz i krytyk w obszernym eseju z 1973 roku[3] omawiał polskie wersje Alicji, szeroko wypowiadając się na temat przekładu Słomczyńskiego, który ocenił bardzo wysoko, aczkolwiek nie szczędził też i uwag krytycznych. Stwierdzał między innymi, że *każda następna strona dorzuca coraz nowe świadectwa pracy i rzetelności, a nierzadko świetnego i definitywnego już rozwiązania* (s. 336). Jednak w zakończeniu zaznaczył: *I mam nadzieję, że za kilka lat, ofiarowawszy nam „Finnegans Wake", Maciej Słomczyński dla wytchnienia sięgnie jeszcze raz po Carrolla, aby wręczyć nam kolejny prezent: „Alicję" udoskonaloną we wszystkich detalach. Nie tylko tę, która usunie raz na zawsze z katalogów i z pola widzenia (...) wszelkie infantylne przeróbki, ale i tę, w której ani razu nie będziemy sobie musieli przypomnieć fałszywego frazesu o nieprzetłumaczalności* (s. 362).

Minęło jednak więcej niż kilka lat, a Słomczyński nie wręczył nam takiej *Alicji* i może dlatego Stiller postanowił zaproponować własną wersję. Czy jest ona lepsza od wersji Słomczyńskiego? Przyjrzyjmy się obu uważnie.

Wersja Stillera ma niewątpliwie przewagę wizualną. Przekład Słomczyńskiego ukazał się w formacie kieszonkowym na papierze klasy piątej, z biało-czarnymi ilustracjami Tenniela, w dodatku niewyraźnie zreprodukowanymi. Przekład Stillera — w pięknym

---

[1] L. Carroll: *Przygody Alicji w Krainie Czarów*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972. Cytaty w tekście oznaczone SII.

[2] L. Carroll: *O tym, co Alicja odkryła po Drugiej Stronie Lustra*, przeł. M. Słomczyński, Warszawa 1972. Cytaty w tekście oznaczone SIII.

[3] R. Stiller. *Powrót do Carrolla*, w: „Literatura na Świecie", nr 5, 1973, s. 330-363.

albumowym wydaniu drukowanym w Czechosłowacji, że znakomitymi zarówno pod względem artystycznym, jak i technicznym ilustracjami Dušana Kállaya. Wydanie polskie wzorowano na nagrodzonej kilkakrotnie słowackiej edycji z 1981 roku. Książka zawiera również fragment *Lustra*, który dotąd nie figurował w polskich wydaniach, a w angielskich figuruje dopiero od niedawna. Wykreślony przez Carrolla, został odkryty w 1977 roku, stając się wydarzeniem literackim roku. Przekład tego fragmentu ogłosił Słomczyński w „Przekroju" w 1978 roku[4].

Stiller stał niewątpliwie przed trudnym zadaniem, przed jakim zawsze stoi tłumacz mający kilku poprzedników, a zwłaszcza tak znakomitego jak Słomczyński. Chociażby problem, czy można skorzystać z rozwiązań zastosowanych przez poprzednich tłumaczy, zwłaszcza jeśli uzna się je za optymalne czy wyjątkowo udane. Zdrowy rozsądek podpowiada, że chyba lepiej w takich przypadkach powielić dany pomysł niż udziwniać „na siłę". Ale czy wtedy nie padnie posądzenie o plagiat?

Biorąc pod uwagę wszystkie wersje *Alicji* i porównując je z tą najnowszą, musielibyśmy zacząć od takich spraw jak dokładność tłumaczenia, obecność opuszczeń, dodatkowych komentarzy i innych zmian. Przy analizie wersji Słomczyńskiego i Stillera rozważania tego typu nie miałyby większego sensu. W zasadzie obie są pod tym względem bardzo precyzyjne. Może nawet wersja Stillera przewyższa przekład Słomczyńskiego. Stillerowi udaje się na przykład uniknąć kilku błędów, które zdarzyło się popełnić Słomczyńskiemu. Niekiedy jednak sam wpada w pułapkę. Oddaje np. imię bohatera *Gryphon* jako *Gryfon* zamiast *Gryf*, podczas gdy właściwym polskim odpowiednikiem jest właśnie *gryf*, *gryfon* zaś to przede wszystkim rasa psa i z tym się raczej kojarzy polskiemu czytelnikowi, choć czasami bywa używany także w tym drugim znaczeniu. Można podejrzewać, że u podstaw takiego wyboru leżało zasygnalizowane wyżej pragnienie innosci. Tym też należałoby tłumaczyć oddanie *March Hare* jako *Zając Marcowy*, a nie *Marcowy Zając*, mimo że to drugie jest bliższe oryginałowi nie tylko strukturą, ale i faktem budzenia pewnych zbliżonych skojarzeń (*March Hare — mad as a March hare, Marcowy Zając — biega jak pijany zając*).

Precyzję Stillera w oddawaniu nawet poszczególnych słów widać już w dwóch pierwszych akapitach książki, gdzie tłumaczy *bank* jako *pochyły brzeg*, a *daisy-chain* jako *łańcuch ze stokrotek* (Słomczyński: *brzeg*, *wianek*). Dużym plusem jest to, że wersja Stillera, zwłaszcza w partiach prozatorskich jest lepiej dostosowana do potrzeb podwójnego adresata. Stiller w przeciwieństwie do Słomczyńskiego unika trudniejszych słów (np. *obrazki i rozmowy* zamiast *ilustracji i konwersacji)*. Nie wprowadza też słów i wyrażeń obcego pochodzenia typu *(nie)fair*, *niezwykła egzystencja*, *furiat*, *zambarasowany*, używając w zamian *(nie)uczciwie*, *życie w niezwykłych warunkach*, *szalony*, *niewyraźny wygląd*. Wprowadzanie podobnych słów i wyrażeń przez Słomczyńskiego spowodowane było charakterystyczną dla niego dążnością do egzotyzacji, która zresztą znakomicie zdaje egzamin w tekstach przeznaczonych wyłącznie dla dorosłego czytelnika. Tu jednak niepotrzebnie narusza równowagę na niekorzyść adresata dziecięcego. Z kolei Stiller wprowadza kilka polskich dziwolągów językowych typu *skwir* czy *ciućma*, które nie figurują w literackiej polszczyźnie lub też występują bardzo rzadko i są niezrozumiałe dla obydwu adresatów.

Skoro jednak jesteśmy przy dylemacie: naturalizacja czy egzotyzacja? — w wielu wypadkach trzeba przyznać rację Stillerowi, który np. typowo angielskie postaci znane z „nursery rhymes", takie jak *Tweedledum* i *Tweedledee* czy *Humpty Dumpty*, polonizuje tworząc imiona zbliżone brzmieniem do oryginalnych, a zarazem zgodne z zasadami wymowy i pisowni polskiej: *Tirli Bom* i *Tirli Bim*, *Hojdy Bojdy*, co jest niewątpliwie słusznym rozwiązaniem, jako że angielskie nazwy i tak nie budzą żadnych skojarzeń u polskiego czytelnika, a poza tym kto nie znający języka angielskiego zdoła wymówić w miarę poprawnie *Tweedledee*? Stiller wprowadza też synonimy angielskiego *said* występującego w dialogach, co zresztą stosuje się zwykle w przekładach z języka angielskiego celem dostosowania ich do reguł stylistycznych języka polskiego. Nadużywanie przez Słomczyńskiego form czasownika *powiedzieć* w czasie przeszłym wprowadza monotonię. Stiller ogranicza też stosowanie kursywy, której Słomczyński niepotrzebnie nadużywa. W języku angielskim kursywa stosowana jest m.in. dla zaznaczenia emfazy, ale w tekście polskim nie zawsze odpowiednik angielskiego wyrażenia może być akcentowany, bowiem logika może kazać położyć akcent gdzie indziej. Słomczyński trzyma się niemal niewolniczo układu angielskiego i stąd wychodzą dziwolągi typu „Cóż, *był* to bardzo ładny szach, Kiciu" (SIII, s. 13) czy „Podnieśliby mnie *oni* w jednej chwili, to jasne" (SIII, s. 85), podczas gdy w polszczyźnie emfazę tworzy się raczej przez odpowiedni szyk zdania, lub wprowadzanie dodatkowych wyrażeń emfatycznych, co też czyni Stiller. Skoro jednak jesteśmy przy sprawach zapisu, w nowej wersji dziwi angielski sposób oznaczania dialogów — zamiast myślników cudzysłowy.

Przejdźmy teraz do płynności przekładu. Słomczyński wprawdzie w swej dążności do egzotyzacji wprowadza trochę kalek językowych na poziomie składni, ale w sumie jego przekład jest bardziej płynny i potoczysty. U Stillera spotykamy konstrukcje składniowe, które nie są wprawdzie kalkami z angielskiego, ale brzmią niezgrabnie po polsku, podczas gdy oryginał jest takich niezgrabności pozbawiony. Nie jest to zatem zabieg celowy, mający na celu oddanie stylistycznych niuansów tekstu angielskiego. Oto dwa przykłady:

Nie chciała go jednak upuścić (słoika), *żeby kogoś tam w dole nie zabić, więc udało jej się odstawić go do której szafy, kiedy przelatywała obok* (s. 12)

... spojrzała w dół, ale tam nic tylko ciemność; a przed nią znów długi korytarz i w głębi jeszcze mignął jej Biały Królik, jak biegnie (s. 14).

I dla porównania Słomczyński:

Nie chciała upuszczać słoika w obawie, że może zabić kogoś w dole, więc spadając obok jednej z szaf wstawiła go do niej (SII, s. 12-13)

... uniosła głowę, lecz w górze było zupełnie ciemno. Przed nią rozciągał się następny długi korytarz, a pędził nim ciągle jeszcze widoczny Biały Królik. (SII, s. 14).

Obydwie wersje oddają wiernie sens oryginału, ale wersja Słomczyńskiego po prostu lepiej „czyta się" po polsku. Są to jednak może sprawy nie pierwszorzędnej wagi i możliwe do wyeliminowania, tak jak u Słomczyńskiego możliwe do wyeliminowania jest wyszukane słownictwo i anglicyzmy. Oczywiście o eliminacji takiej może myśleć tylko postronny obserwator, bo sądzę, że obydwaj tłumacze broniliby swoich rozwiązań, dając szereg argumentów przemawiających za ich słusznością. Ale tak jak Stiller niegdyś wyobrażał sobie doprowadzoną do perfekcji wersję Słomczyńskiego, tak my możemy wyobrazić sobie udoskonaloną wersję Stillera.

Pewną niekonsekwencję przejawia Stiller jeśli chodzi o sposób potraktowania imion własnych. Niejakim zgrzytem jest *Zbych* (zamiast *Billa)* występujący w towarzystwie *Pata*, *Elsie*, *Lacie* czy *Tillie*. Nie wiadomo też dlaczego nagle ni z tego ni z owego pojawiają się metry, podczas gdy gdzie indziej mamy stopy i cale.

Najtrudniejszym jednak zadaniem dla tłumacza Carrolla jest oddanie gier słów i tu właśnie czytelnik spodziewa się napotkać największe różnice. Ogólnie rzecz biorąc przekład Stillera nie jest pod tym względem ani gorszy ani lepszy od Słomczyńskiego. Czasami pomysły Stillera stanowią swego rodzaju połączenie rozwiązań zaproponowanych przez Marianowicza i Słomczyńskiego. Sporadycznie korzysta nawet z Morawskiej. Przyjrzyjmy się bliżej dwóm fragmentom, w których aż roi się od kalamburów. Jeden pochodzi z *Alicji*, drugi z *Lustra*[5].

Pierwszy fragment to opowieść Mock Turtle o jego latach szkolnych. Przytaczamy tylko te miejsca, gdzie występują gry słów i neologizmy:

„When we were little", the Mock Turtle went on at last (...) „we went to school in the sea. The master was an old Turtle — we used to call him Tortoise"—

„Why did you call him Tortoise, if he wasn't one?" Alice asked.

„We called him Tortoise because he taught us," said the Mock Turtle angrily: „really you are very dull!" (...) Następnie Mock Turtle wymienia przedmioty, których uczył się w szkole:

„Reeling and Writhing, of course (...) and the different branches of Arithmetic — Ambition, Distraction, Uglification, and Derision."

Na zdziwienie Alicji, co to jest *Uglification* (wszystkie inne słowa istnieją w języku angielskim i brzmieniowo przypominają nazwy przedmiotów szkolnych, ale w tym kontekście są oczywiście absurdalne) wyjaśnia, że *uglify* to przeciwieństwo *beautify*. Pozostałe przedmioty to *Mystery, ancient and modern, with Seography: then Drawling — the Drawling-master was an old conger-eel, that used to come once a week: he taught us Drawling, Stretching and Fainting in Coils.* Poza tym były też przedmioty klasyczne: *Laughing and Grief*. A na pytanie Alicji: *„And how many hours a day did you do lessons?"* odpowiada: *„Ten*

[4] M. Słomczyński, *Oto w perłach*, „Przekrój" 1978, nr 1713, s. 10-11.

[5] L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*. London 1976.

hours the first day (...), nine the next, and so on. A Gryphon dodaje: *„That's the reason they're called lessons (...) because they lessen from day to day."* (s. 124-128).

Słomczyński:

— Gdy byliśmy dziećmi — powiedział wreszcie Żółwiel (...) uczęszczaliśmy do szkoły znajdującej się w morzu. Nauczycielem był stary Żółw... nazywaliśmy go Ostrygą...

— Dlaczego nazywaliście go Ostrygą, jeżeli nią nie był? — zapytała Alicja.

— Nazywaliśmy go Ostrygą, bo był ostry — powiedział gniewnie Żółwiciel. — Jesteś naprawdę bardzo tępa!

Poszczególne przedmioty to *Chlapecadło* i *Portografia* (...) *a później różne odgałęzienia Arytmetyki — Wodowanie, Obejmowanie, Dnożenie i Brzydzielenie; Brzydzielenie* to przeciwieństwo *upiękniania* A dalej: *Historia starożytna i nowożytna, Oceanografia, Rybunki... nauczycielem Rybunków był stary węgorz morski, który przypływał do nas raz w tygodniu: uczył nas Rybunków i Falowania.* Następnie przedmioty klasyczne: *Ławica i Rzeka.* Oraz ostatni fragment:

— A miewaliście piątki?

— Tak, ponad pięćdziesiąt rocznie, cztery miesięcznie i raz w tygodniu. A na zdumienie Alicji, że zawsze raz w tygodniu, gryf odpowiada:

— Oczywiście, że tak — przecież jest tylko jeden piątek w tygodniu. (s. 101-105).

Stiller:

„Kiedy byliśmy mali — podjął wreszcie Fałszywy Żółw (...) chodziliśmy do szkoły w morzu. Naszym wychowawcą był pewien stary już Rekin — nazywaliśmy go Piła —"

„Dlaczego nazywaliście go Piła, skoro to był Rekin?" zapytała Alicja.

„Bo nas tak piłował — odrzekł z irytacją Fałszywy Żółw. — Ależ ty jesteś tępa!"

Przedmioty: *czyhanie i zwisanie (...) a następnie różne rodzaje arytmetyki: wodowanie, obejmowanie, mrożenie i obrzydzielenie; obrzydzielić* to przeciwieństwo *wypiękniać.* Dalej *historia starożytna i nowożytna z wodografią, rybunki — nauczycielem rybunku był pewien stary żarlacz, przypływający raz na tydzień — ten dopiero nas uczył rybunku i falowania.* Poza tym przedmioty klasyczne: *łysina* i *grdyka.* A fragment końcowy:

„A ile mieliście jednego dnia lekcji?"

„Pierwszego dnia dziesięć (...), a następnego dnia dziewięć i tak dalej (...) „Dlatego to się nazywa lekcje — wyjaśnił Gryfon — bo codziennie jest lekcej i lekcej" (s. 80-83).

Obie wersje są jednakowo dowcipne. Słomczyński zachowuje Żółwia i wprowadza dodatkowo Ostrygę, natomiast Stiller zastępuje Żółwia dwoma gatunkami ryb. Słomczyński wprowadza jeszcze dodatkowy efekt: *ostry — tępa.*

Jeśli chodzi o podstawowe przedmioty wykładane w szkole to też obie wersje są równie dobre, choć Słomczyńskiego bardziej związana z morzem, a *Chlapecadło* i *Portografia* bardziej podobne brzmieniem do *abecadła* i *ortografii* niż *czyhanie* i *zwisanie* do *czytania* i *pisania.* Jeśli chodzi o wyjaśnienie neologizmu *uglify*, to wersja Słomczyńskiego jest bardziej logiczna. Przeciwieństwem *upiękniania* czy *wypiękniania* jest raczej *brzydzielenie* niż *obrzydzielenie.* To drugie kojarzy się prędzej z *obrzydzaniem czegoś* niż *czynieniem czegoś brzydszym.* Poza tym *brzydzielenie* jest lepsze brzmieniowo — wprowadza tylko jedną dodatkową sylabę na początku (w języku angielskim *uglification — multiplication* równa ilość sylab). W kolejnym fragmencie prawie nie występują różnice między samymi nazwami przedmiotów. Różnicę powoduje tylko nazwa nauczyciela w połączeniu z przedmiotami, których uczył: *węgorz — falowanie, żarlacz — rybunek.* No i jeśli chodzi o ostatni kalambur, Stiller jest bardzo bliski oryginałowi, choć wprowadza niepoprawną formę *lekcej.* Rozwiązanie Słomczyńskiego, aczkolwiek swobodne, oparte na zupełnie innej zasadzie, jest również bardzo udane.

Pozornie wydaje się zatem, że można by między obiema wersjami postawić znak równości. Ale czy na pewno? Wszystkie rozwiązania zaproponowane przez Słomczyńskiego są w pełni oryginalne, nie mają nic wspólnego z propozycjami Morawskiej i Marianowicza. Tymczasem u Stillera widzimy zgrabne połączenie pomysłów różnych tłumaczy z pewnymi tylko modyfikacjami: *Rekin* i *Piła, zwisanie* i *mrożenie* występują u Marianowicza; *wodowanie* i *obejmowanie, histeria, rybunki* i *falowanie* u Słomczyńskiego *(obejmowanie* także u Marianowicza) a *lekcej* i *lekcej* u Morawskiej. *Obrzydzielenie* zbliżone jest też do *brzydzielenia.* Jedyne zatem w pełni własne propozycje to *łysina* i *grdyka.*

Nie posądzam tu oczywiście Stillera o plagiat. Być może gdyby nie istniały wcześniejsze przekłady sam wpadłby na takie właśnie pomysły. Poza tym — jak już wspomniałam na początku — był w trudnej sytuacji. Czy miał na siłę udziwniać? Ale mimo to oceniałabym wyżej przekład Słomczyńskiego, choćby z uwagi na oryginalność.

I drugi krótszy już, ale równie skomplikowany fragment z *Lustra:* nazwy lustrzanych owadów, o których Komar opowiada Alicji: *Horse-fly* i *Rocking-fly; Dragon-fly* i *Snap-dragon-fly; Butterfly* i *Bread-and-butterfly* (s. 225-227). Wszystkie nazwy angielskie opierają się na tej samej zasadzie — zachowują podobieństwo struktury: przyjęta nazwa owada, której drugi człon stanowi słowo *fly — mucha.* Komar dodaje na początku wyraz, który z kolei tworzy całość z pierwszym elementem (*rocking-horse — koń na biegunach, snap-dragon* — zabawa bożonarodzeniowa polegająca na wychwytywaniu rodzynków z płonącego ognia, *bread-and-butter — chleb z masłem),* a w połączeniu z *fly* stanowi nową, absurdalną nazwę owada. Towarzyszące tym nazwom wyjaśnienia dotyczą sposobu egzystencji lustrzanych owadów i wiążą się właśnie z tym znaczeniem naddanym przez dodatkowy człon.

Słomczyński oddaje te kalambury następująco: *Konik Polny — Konik Polny na Biegunach; Ważka — Lekceważka; Boża Krówka — Hoża Krówka* (s. 44-45); zaś Stiller proponuje: *Pasikonik — Pasikonik Nabiegunik; Ważka — Nierozważka Wigilijna* oraz *Ćma* i *Ciućma Podwieczorkówka* (s. 140).

Rozwiązania Stillera są pod pewnymi względami bardziej precyzyjne. Poprzez dodatkowy człon określający — *Wigilijna, Podwieczorkówka* — stara się przekazać część aluzji kulturowych: *snap-dragon* łączy się ze świętami Bożego Narodzenia, a chleb z masłem i herbata z mlekiem składają się na klasyczny angielski podwieczorek. Ale wydaje się, że zysk ten jest minimalny w porównaniu z samym brzmieniem nazw. W oryginale angielskim dowcip polega na wprowadzeniu stosunkowo małej zmiany — jeden dwu- lub monosylabowy człon powoduje zupełną modyfikację sensu, nie zniekształcając przy tym całej struktury wyrażenia. I tak też postępuje Słomczyński, którego nazwy są proste, naturalne, zabawne. Propozycje Stillera, choć na pewno niezle, rażą rozwlekłością, a czasami i brzmieniem. *Nabiegunik* kojarzy się niestety bardziej z biegunką niż koniem na biegunach, a *Ciućma* nie kojarzy się z niczym, w dodatku brzmi nieprzyjemnie. Jedynie *Nierozważka* jest równie dobra jak *Lekceważka.*

W sumie można stwierdzić, że wiele z rozwiązań Stillera jeśli chodzi o gry słów jest teoretycznie dobrych, ale brak im czasami lekkości, która sprawia, że intuicyjnie potrafimy określić, który pomysł jest lepszy. Uwaga ta znajduje niestety potwierdzenie przy analizie partii wierszowanych, które stanowią równie trudne zadanie dla tłumacza jak kalambury. Wierszyki zawarte w oryginale to parodie popularnych w okresie wiktoriańskim utworów mniej i bardziej wybitnych poetów. W przekładzie są możliwe w zasadzie dwa rozwiązania. Pierwsze, które stosuje Marianowicz, polega na zastąpieniu parodii wierszyków angielskich parodiami wierszyków polskich. Pozwala to oddać funkcję, jaką utwory te pełnią w całości tekstu, a przy tym jest zabawne dla polskiego czytelnika. Z drugiej jednak strony metoda ta prowadzi do zbyt daleko posuniętej polonizacji. Poza tym argumentem przeciwko takiemu podejściu jest fakt, że dla współczesnego odbiorcy angielskiego funkcja parodystyczna przestała być w większości przypadków czytelna, jako że utwory stanowiące podłoże parodii nie są już dziś powszechnie znane. W związku z tym strata wynikająca z nieoddania elementów parodii nie jest aż tak wielka. Pozostaje zatem druga metoda, którą wybrali zarówno Słomczyński jak i Stiller, a która polega na potraktowaniu wierszyków jako samodzielnych utworów oraz zwróceniu szczególnej uwagi na takie ich aspekty jak sugestywny rytm, absurdalna treść, czasami gry słów. Obydwaj tłumacze starają się oddać wzorce metryczne poezji angielskiej nie dostosowując ich do kanonów poezji polskiej. Zachowują zatem wiernie układ rymów, czasami tylko wydłużając wersy o jedną czy dwie sylaby, co jest podyktowane strukturą języka polskiego. Obydwaj starają się zachować maksymalną ekwiwalencję formy oddać jednocześnie jak najwierniej warstwę semantyczną. Słomczyński okazuje się jednak dużo lepszym poetą. Więcej w jego przekładach lekkości i naturalności. Poza tym są zrozumiałe i jasne już przy pierwszym czytaniu, podczas gdy u Stillera często trzeba wiersz przeczytać kilkakrotnie, aby w pełni uchwycić jego sens. Stiller czasami dokonuje karkołomnych zabiegów, wprowadza rzadkie formy wyrazów, aby zmieścić się w angielskim układzie rytmicznym; jego wersje są nierzadko ciężkie, stanowią jakby „zgrubienie" oryginałów. I znowu, żeby nie być gołosłownym musimy uciec się do przykładów. Taki oto pozornie prosty czterowiersz, typowy „nursery rhyme":

The Queen of Hearts, she made some tarts,
All on a summer day:

The Knave of Hearts, he stole those tarts,
And took them quite away. (s. 143)

Wierszyk jest wyjątkowo rytmiczny, a to dzięki regularnym rymom zewnętrznym abab oraz wewnętrznym, opartym na powtórzeniach (wers 1 i 3), a także użyciu prawie wyłącznie jednosylabowych, akcentowanych wyrazów. Stiller oddaje czterowiersz jako:

Królowa Kierowa ciastek napiekła
W porze letnich spiek,
A Walet Kierowy ta bestia wściekła,
Ukradł je i zbiegł. (s. 94)

Jedyną zaletą przekładu jest wprowadzenie rymu wewnętrznego *Królowa Kierowa*. Poza tym wersy 1 i 3 ulegają zbytniemu wydłużeniu (o trzy sylaby), co razi tym bardziej, że z kolei wersy 2 i 4 są skrócone o jedną sylabę, w wyniku czego proporcje zostają znacznie naruszone. Większość wyrazów w polskiej wersji to dwu-i trzysylabowe; razi też wyrażenie „w porze letnich spiek". W angielskim oryginale mamy po prostu „letni dzień". Źle brzmi również „bestia wściekła", która została wprowadzona tylko jako rym do „napiekła", bowiem wiersz nie zawiera żadnego sądu wartościującego. Dużo lepiej wypada Słomczyński:

Królowa Kier ciasteczek moc
Upiekła w letni dzień
A Walet Kier, gdy przyszła noc
Skradł je i skrył się w cień. (SII s. 118)

Wiersz idealnie zachowuje układ oryginału — ilość sylab, rytm. Nie ma wprawdzie rymów wewnętrznych, ale za to utrzymany zostaje paralelizm pierwszego i trzeciego wersu poprzez powtórzenie wzoru .. *Kier* oraz podobieństwo brzmieniowe *moc* i *noc*. Słomczyński wprawdzie także używa trzysylabowych wyrazów, ale równoważy je duże nagromadzenie wyrazów jednosylabowych. Poza tym nie obserwujemy udziwnień leksykalnych. Mamy po prostu „letni dzień", a dodatkowa informacja „przyszła noc" (dla rymu z „moc") jest bardziej naturalna i uzasadniona w tekście niż „bestia wściekła".

Większość innych przekładów Stillera prowadzi do podobnych wniosków. Zgrubienia i niezgrabności rzucają się w oczy dość często:

Ilekroć źródła wyobraźni
Do dna już opowieść wysuszy
I usiłuje zejść z tematu
Ofiara tych katuszy... (s. 8)

Bo za młodu — synowi ojciec William odpowie —
Balem się, że mózg nadwerężę:
Teraz, odkąd mam pewność, że go nie ma w mej głowie,
Stoję na niej i nie dbam o tężę... (s. 41)

Członki me, dzięki tej oto maści,
Były giętkie i takoż się w starość oślizną... (s. 42)

Wszystkie konie i ludzie królewscy do kupy
Nie mogli poskładać jego skorupy... (s. 167)

Lew i Jednorożec walczyli o koronę
Lew pobił w mieście Jednorożca i już załatwione... (s. 183)

Odpowiedź jego na to mi ciecze
Przez łeb jak woda w sicie... (s. 198)

Skoro mówimy tu o tendencji do zgrubienia należy zaznaczyć, że występuje ona czasami także w partiach prozatorskich, np. w wypowiedziach Alicji. Oryginalna Alicja wyraża się

w sposób elegancki — jest przecież dobrze wychowaną panienką z „dobrego domu". Stillerowska Alicja czasami brzmi zbyt współcześnie i obcesowo, np. *będę musiała, ojej, wciąż tyle wkuwać* (s. 20); *Moja noga tam więcej nie postanie!* (s. 62); *toż to oszaleć można; — Och, nie warto z nim gadać — to zupełny idiota* (s. 48). A przecież sposób wysławiania się Alicji jest rzeczą nie bez znaczenia, bowiem oddaje zarówno charakter postaci, jak i klimat epoki witkoriańskiej.

Dokładna analiza przekładu Stillera zajęłaby więcej miejsca niż sam tekst. Szczegółowe porównanie go ze Słomczyńskim poszerzyłoby taką analizę o dalsze dwa tomy. Nie mówiąc już o tym, co by się stało, gdyby pokusić się jeszcze o porównanie go z wcześniejszymi wersjami. Na szczęście aż taka drobiazgowość nie jest konieczna, aby wyrobić sobie ogólny pogląd na temat przekładu. Jest to na pewno przekład dobry, a miejscami bardzo dobry. Zdarzają się potknięcia i niefortunne rozwiązania, ale te można znaleźć u każdego tłumacza. I na pewno gdyby wersja ta ukazała się przed wersją Słomczyńskiego stanowiłaby wielkie wydarzenie literackie. W tej sytuacji jednak musimy się uciekać do porównań, a te w wielu wypadkach przemawiają na korzyść Słomczyńskiego. Osobiście podpisałabym się pod stwierdzeniem Stillera z 1973 roku: marzyłaby mi się nieco zmodyfikowana wersja Słomczyńskiego, zmodyfikowana, a więc niego „odegzotyzowana", w większym stopniu uwzględniająca potrzeby adresata dziecięcego. A może swego rodzaju kompilacja wszystkich dotychczasowych wersji? Tylko czy taka, niemalże komputerowa składanka nie pozbawiona byłaby ducha, tak jak znane są żałosne efekty sztucznie zmontowanych portretów mających obrazować idealne piękno, a złożonych z najpiękniejszych elementów niedoskonałych piękności. W sumie dobrze, że ten nowy przekład się ukazał. Jestem zdania, że w wypadku tekstów klasycznych, ważnych, a przy tym trudnych, powinno istnieć jak najwięcej przekładów, każdy z nich wnosi bowiem coś nowego do naszej wiedzy o oryginale i zapobiega zakorzenianiu się mitów i fałszywych sądów. Należy przypuszczać, że najnowsza edycja *Alicji* zdobędzie sobie dużą popularność wśród czytelników, co w dużej mierze zawdzięczać będzie wyjątkowo starannemu wydaniu i atrakcyjnym ilustracjom — nowoczesnym, ale oddającym niesamowity klimat epoki, która zrodziła Krainę Czarów Lewisa Carrolla.

Lewis Carroll: *Alicja w Krainie Czarów i Po drugiej Stronie Lustra*. Przeł. Robert Stiller, Wydawnictwa „Alfa", Warszawa 1986, ss. 230, nakład 70 000 egz., cena zł 950 —

EWA DUNAJ

O „KASKADERACH LITERATURY"

Tytuł *Kaskaderzy literatury* oraz dobór nazwisk objętych tym terminem wyjaśnia czytelnikowi *Słowo wstępne* pióra Jana Z. Brudnickiego. Wyjątkowość a zarazem wspólność zgromadzonych w zbiorze sylwetek pisarzy, uzasadniająca ich grupowe przedstawienie, polega według niego na takich cechach, jak istnienie legendy pisarskiej, szczerość przekazywanego czytelnikom komunikatu, spontaniczność przekazu oraz subiektywność doznań i silnie manifestowany indywidualizm postawy twórczej. Z wymienionych kryteriów jedynie pierwsze wydaje się w pełni uzasadnione, bowiem szczerość, spontaniczność, subiektywizm i indywidualizm to cechy tak ogólne, iż można je uznać za odpowiadające postawie twórczej w ogóle. Tylko więc kryterium zaistnienia legendy literackiej uzasadnić by mogło taki dobór nazwisk: Bursa, Hłasko, Poświatowska, Stachura, Milczewski-Bruno, Wojaczek. Przy tym autorzy nie starali się odkryć przed czytelnikiem różnorodności genealogicznej owych mitów i pominęli fakt, iż każdy z przedstawionych pisarzy prezentował odmienny typ działań autokreacyjnych (bądź też nie podejmował takich działań wcale). Zestawienie to motywowane jest więc bardziej istniejącą modą czytelniczą, niż jakimikolwiek innymi względami; modą — dodajmy — opartą na sensacyjnym odbiorze dzieła literackiego. Rozmyślając nad koncepcją książki można by też posądzić autorów, że w swym wyborze zdali się na przypadek — zastanawia na przykład, czemu w grupie „przeklętych" zabrakło miejsca dla Borowskiego, którego twórczość i biografia najlepiej chyba odpowiadają terminowi „kaskader" użytemu w tytule. O przypadkowości decyzji najwyraźniej świadczy fakt, że Hłasko został włączony do tomu w ostatniej chwili, tak, iż nie starczyło już czasu na uzupełnienia we wstępie i posłowiu książki.

Skoro zatem wybór jest tak dalece swobodny, że usunięcie lub dodanie jeszcze paru nazwisk nie wpłynęłoby w sposób istotny na kształt tomu, skoro motywacja autorów zdaje się być nie w pełni uzasadniona, spytajmy o cel przedstawionego nam zbioru. Zapytajmy, o ile włączenie we wspólną książkę Hłaski, Bruna i Poświatowskiej wzbogaca ich wzajemnie i przybliża czytelnikowi? Każda z zamieszczonych w zbiorze postaci jest tak dalece odrębna, że stworzone przez autorów sąsiedztwo nie stwarza nowej jakości; głosy pisarzy nie tłumaczą się wzajemnie. Różny jest wiek i skala doświadczeń, stopień wrażliwości i biografia, inny jest kontekst historyczny i obyczajowy i odmienne są wreszcie gatunki literackie uprawiane przez poszczególnych pisarzy.

Być może jednak pomimo tych różnic autorzy zbioru pragną powiedzieć czytelnikowi coś, co wymaga wspólnej prezentacji pisarzy objętych terminem „kaskaderów". Odpowiedzi na to należy szukać w szkicach przedstawiających sylwetki twórcze i dzieła przeklętych pisarzy. Ich autorami są Stanisław Stanuch, Stanisław Stabro, Jan Marx, Ziemowit Fedecki, Jan Z. Brudnicki i Edward Kolbus. Autorzy ci wykazują jednak niejednakowy stopień zainteresowania tematem i wiedzy fachowej. Do tego prezentują — co oczywiste — różne poglądy i sposoby mówienia o historii literatury i dziele literackim. Ten niezgodny chór nie został poddany żadnym zabiegom edytorskim, które nadałyby opracowaniu charakter bardziej spójny i konsekwentny. Z założenia książka miała mieć charakter popularyzatorski i adresowana była do czytelnika młodego, nie będącego z pewnością znawcą omawianych problemów. Stąd każdy ze szkiców wsparty został wyborem tekstów, dzięki czemu publikacja zyskała wartość źródłową, stając się rodzajem antologii i umożliwiając odbiorcy zapoznanie się z utworami niełatwo dostępnymi w powszechnym obiegu czytelniczym. Starczyło miejsca na portrety pisarzy, lecz zabrakło go na kalendaria życia i twórczości, raczej potrzebne, skoro jest to pierwsza próba przybliżenia pisarzy „przeklętych" masowemu czytelnikowi (50 000 egz.). Co gorsza, nie starczyło miejsca również i na adresy bibliograficzne zamieszczonych w antologii tekstów ani na rzetelne przypisy przedstawiające literaturę źródłową. Toteż trudno będzie niewyrobionemu odbiorcy, zachęconemu przeczytanymi utworami, wyjść poza ten wybór i szukać wydawnictw specjalistycznych.

Jeśli zaś — co możliwe — książka ta miała stać się z założenia jednym lub podstawowym źródłem wiedzy o pisarzach „przeklętych", należało tym bardziej wyważyć sądy o poetach, by ustrzec się błędów interpretacyjnych czy wręcz rzeczowych. Czytelnik, który nie zna tekstów Hłaski i dla którego szkic Stabry ma być pierwszym czy jedynym przewodnikiem po tej twórczości, dowie się o niej bardzo niewiele. Autor opracowania nie wymienia nawet z tytułu większości utworów Hłaski, analizie poddaje wyłącznie utwory powstałe do roku 1956, nie podaje ilości i miejsc wydania dzieł pisanych na emigracji, niedokładnie podaje daty wydań polskich. Wywód przeprowadzony przez Stabrę prowadzi do wniosku, że Hłasko do końca nie potrafił wyjść poza założenia ideowe i artystyczne socrealizmu, jedynym jego wkładem twórczym w tę poetykę był sentymentalizm i proste chwyty formalne, oraz że — mimo najlepszych intencji — nie napisał on nic ciekawego poza *Bazą Sokołowską*, *Sonatą marymoncką* i tomem *Opowiadań*. Rozumowanie takie zdaje się potwierdzać szczególny wybór tekstów — dwa opowiadania zamieszczone w całości pochodzą z 1956 roku, po nich zaś znajdziemy już tylko trzy parustronicowe okruchy pozbawione całkowicie adresu bibliograficznego. Taki wybór utrzymuje w przekonaniu, że popularność Hłaski bierze się jedynie z zamiłowania tego pisarza do „mocnych" scen i wyrażeń, nic nie mówi natomiast o istotnych wartościach tej twórczości oraz o dziejach życiowych i ewolucji twórczej Hłaski. Z kolei szkic Marxa poświęcony Halinie Poświatowskiej razi powierzchownością, zabiegi interpretacyjne autora polegają głównie na obszernym cytowaniu *Opowieści dla przyjaciela*. Zwyczajnym błędem (znów autorstwa Jana Marxa) jest przypisanie Bursie świadomości choroby i uporczywe odczytywanie twórczości poety przez pryzmat przeczucia śmierci. Wada serca Andrzeja Bursy ujawniła się dopiero podczas sekcji zwłok, jego śmierć była kompletnym zaskoczeniem dla najbliższych a on sam miał ze szpitalem tyle wspólnego, że mieszkał po sąsiedzku. Takie błędy muszą denerwować czytelnika i znacznie obniżają wartość opracowań. Opowieść o życiu i legendzie Milczewskiego-Bruna napisana przez Brudnickiego nie wyjaśnia w sposób przekonujący, dlaczego poeta znalazł się w tym samym gronie, co Poświatowska, Bursa czy nawet Stachura. Jego dzieło bowiem prezentuje zupełnie odmienny model poetyckości, nosi inne piętno i jeśli nawet jest przeklęte, to inną „przeklętość" w sobie zawiera; toteż aby przekonać czytelnika, że mimo to miejsce w tym tomie mu się należy, trzeba by może innych i głębszych szukać uzasadnień, niż tylko

prywatna przyjaźń między poetami. Szkic Stanisława Stanucha, użyczający tytułu całej książce, wyróżnia się na tym tle niepodważalną fachowością, widoczną chociażby w sposobie opracowania materiału (przypisy, bibliografia). Jednak nawet i ten artykuł, chociaż skondensowany, zwarty i krótki, nie zawiera nic takiego, czego by autor nie powiedział w swych wcześniejszych pracach — ani w objaśnieniach dotyczących sensacyjnych wątków biograficznych, ani w interpretacji twórczości. Najbardziej interesujący jest szkic Fedeckiego dotyczący legendy Stachury. Zajmuje w nim autor stanowisko niezbyt chyba zgodne z intencjami i zamysłem całego tomu. Zwraca bowiem uwagę na rozdźwięk, jaki istnieje pomiędzy wartościami nadawanymi przez twórcę a treściami odbieranymi przez czytelnika, na różnice między rzeczywistą zawartością spuścizny pisarza (biograficznej i tej literackiej) a mitem, legendą narastającą po śmierci twórcy wokół jego dzieła. Prawdziwym źródłem legendy są często okoliczności pozaliterackie, typ odbioru nastawiony na sensację oraz zabiegi i działania wydawnicze, skierowane na komercyjny zysk i schlebiające tanim gustom czytelniczym. Często przynosi to więcej szkody niż pożytku, co Fedecki próbuje udowodnić na przykładzie Stachury, a raczej tego, co stało się z jego dziełem po śmierci poety. Stanowisko autora wiernie odzwierciedla wybór tekstów Stachury, niewielki, ale przemyślany, obejmujący fragmenty najciekawszych poematów i pojedyncze utwory uznane przez Fedeckiego za najwartościowsze a zarazem nie zawsze docenione przez masowego czytelnika. Trzeba jednak przyznać, że Fedecki miał w gronie kolegów zadanie najtatwiejsze, gdyż przypadek Stachury jest szczególny. O ile bowiem dzieła innych pisarzy przedstawionych w antologii są czytelnikowi znane mało lub trochę (niektórzy z nich nie mieli jeszcze pełnych wydań zbiorowych swoich utworów), to łączny nakład *Poezji i prozy* Stachury, osiągnął w dwóch wydaniach — 1982 i 1984 — wielkość ponad stu tysięcy egzemplarzy. Zważywszy, że od roku 1982 wiersze Stachury drukowane były wielokrotnie w pojedynczych tomikach a on sam bywał bohaterem widowisk telewizyjnych, płyt, spektakli teatralnych i filmów, można chyba mówić o względnym nasyceniu rynku. Trudno w każdym razie porównywać tę sytuację z pięciotysięcznymi nakładami *Utworów wierszem i prozą* Bursy (3 wydania) czy *Wierszy wybranych* Poświatowskiej. Przekleństwo przekleństwu nierówne, jak z tego widać. Niektórzy z kaskaderów stali się teraz bardziej dochodowi, niż niejeden pierwszoplanowy amant naszej literatury. Dlaczego nie byli tacy za życia i dlaczego mimo objęcia ich wspólnym mianownikiem tak nierówno obdziela się ich nakładami — tej tajemnicy autorzy antologii nie starają się przed czytelnikiem odsłonić.

Nie potrafię więc odpowiedzieć, dlaczego tak było trzeba: sto stron dla Wojaczka (to prawie samodzielny tomik wierszy) i siedemdziesiąt parę dla prozy Hłaski, będącego nadal białą kartą w historii naszej literatury. (*Utwory wybrane* wydane w zbyt małym nakładzie nie zawierały kilku pozycji istotnych w jego twórczości). Ani też dlaczego w zgromadzonych w antologii notkach tak wiele nieścisłości i przemilczeń.

Książka nosi podtytuł *O twórczości i legendzie*. Jeśli intencją autorów było wyprostować błędne ścieżki legendy literackiej — to chyba nie w pełni się to udało. Najciekawszym i najbardziej wartościowym elementem książki są opublikowane utwory literackie, chociaż i tu można by mieć wiele zastrzeżeń. Czy nie lepiej więc byłoby wydać je oddzielnie, z większym dystansem do karkołomnych, „kaskaderskich" zabiegów interpretacyjnych i większym poszanowaniem dla indywidualności i odrębności prezentowanych twórców. To już jednak uwaga adresowana nie do autorów omawianego wyboru, lecz kilku polskich wydawnictw.

Kaskaderzy literatury. O twórczości i legendzie... Pod red. Edwarda Kolbusa, słowo wstępne Jana Z. Brudnickiego, posłowie Jana Marxa. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie 1986, ss. 528, nakład 50 000 egz., cena 350,—

JAN MIZIŃSKI

LION FEUCHTWANGER I POWIEŚĆ POLITYCZNA

Popularność twórczości powieściowej Liona Feuchtwangera (1884-1958) miała swoje okresy wzlotów i upadków, różne zresztą w różnych krajach. W Polsce czas jego świetności jakby się skończył, a wydarzenia takie jak telewizyjny film według *Braci Lautensack* nie pozostawiły trwałych śladów w świadomości publiczności czytającej i

oglądającej filmy. Pokolenia, dla których literackie obrachunki z hitlerowską prehistorią były odbieraną emocjonalnie oczywistością literatury niemieckojęzycznej, to dziś ludzie w sile wieku czy wręcz starzy. Ich dzieci i wnukowie kierują swoje zainteresowania na sprawy czasowo im bliższe. Nawet pisarze tak niekonwencjonalni i autonomiczni jak Günter Grass po początkowych drastycznych rozliczeniach z historią III Rzeszy zająć się muszą bardziej zagrożeniami dnia dzisiejszego, jeśli nie chcą utracić możliwości oddziaływania na odbiorców dorosłych lub wchodzących w dorosłość. W tej sytuacji postać i twórczość Feuchtwangera to — przynajmniej w Polsce — już raczej historia literatury, jakkolwiek tak być nie powinno. Nie da się bowiem ogromnego — ilościowo i jakościowo — dorobku tego autora zamknąć w ściśle określonych kręgach tematycznych, a ich recepcji uznać za zakończoną. Dlatego mimo obfitego już piśmiennictwa na temat prozy Feuchtwangera, ciągłych wznowień poszczególnych dzieł, wreszcie licznych adaptacji filmowych i telewizyjnych, cieszy każda prezentacja tego dorobku, zwłaszcza jeśli wnosi nowe spojrzenie lub porusza wątki mniej znane.

Jest truizmem powiedzenie, że znaczna większość twórczości literackiej Feuchtwangera to twórczość polityczna. Jego powieści zaliczane przez akademickich literaturoznawców do gatunku historycznych, jak choćby monumentalna *Wojna żydowska* pełne są wszak odniesień do sytuacji europejskiej i niemieckiej lat trzydziestych. Podobnie jest zresztą z całą plejadą współczesnych Feuchtwangerowi wielkich pisarzy niemieckich, którym przyszło żyć w tych „ciekawych czasach", by wymienić choćby braci Mann, Brechta, Wolfa czy Annę Seghers. Cała niemiecka Exilliteratur to w gruncie rzeczy twórczość polityczna. Właściwie wszystko, co wyszło spod pióra Feuchtwangera po 1933 roku, można by uznać za twórczość polityczną w szerszym sensie, zarówno pod względem treści jak i zamysłu autorskiego. W książce Bożeny Kowalowej o powieści politycznej Feuchtwangera termin ten sprecyzowany jest jednak bardzo konkretnie. Jako differentia specifica wymienia się tu konieczność dominowania w takiej powieści wątków politycznych oraz chęć osądu i ingerowania w sprawy autorowi współczesne. Powieść taka ma nie tylko opisywać zjawiska polityczne, ale także interpretując badać ich genezę i wzajemne zależności. W takim ujęciu, zgodnym na ogół ze zdaniem filologów zajmujących się prozą XX wieku, można u Feuchtwangera zaliczyć do twórczości stricte politycznej *Sukces*, *Rodzeństwo Oppermann*, *Braci Lautensack*, *Wygnanie* i *Simone*. One też stanowią przedmiot rozważań lubelskiej germanistki w głównej części jej książki o jednym z najbardziej zaangażowanych pisarzy antyfaszystowskich okresu III Rzeszy. Rozdział III książki zawiera dość szczegółową (czasem zbyt drobiazgową, nawet jak na akademickie potrzeby) analizę wymienionych powieści pod kątem opisu i oceny poszczególnych zjawisk europejskiej i niemieckiej sceny politycznej od okresu poprzedzającego dojście Hitlera do władzy do upadku Francji i jego następstw. Mamy więc opis bawarskiej polityki wewnętrznej w czasie Republiki Weimarskiej i po jej upadku, początków hitleryzmu z puczem monachijskim, narastania siły „ruchu" (notabene słowo „ruch" było używane przez samych hitlerowców w sensie apologetycznym, stąd w języku polskim konieczny jest cudzysłów), zdobycia władzy i wewnętrznych jej mechanizmów, wreszcie emigracji niemieckiej (głównie we Francji) i francuskiego ruchu oporu. Ta historyczna panorama, której wycinkowe elementy Bożena Kowalowa analizuje w literackim kontekście utworów Feuchtwangera, zawiera już w samym sposobie przedstawienia postaci, uwarunkowań społecznych, powiązań polityki z wielkim kapitałem i przemysłem postawę wartościującą. Feuchtwanger jest pisarzem liberalno-lewicującym, reprezentuje poglądy polityczne charakterystyczne dla dużej grupy niemieckich pisarzy-intelektualistów w Republice Weimarskiej. Wydaje się nieco pochopne przypisywanie mu postawy socjalistycznej. Autorka nie mówi tego wprawdzie expressis verbis, ale używane przez nią do określenia politycznego credo Feuchtwangera słownictwo sugeruje to wyraźnie. Czytamy więc wielokrotnie o krytycznym stosunku pisarza do „reakcji", „młodych reakcjonistów", reakcji bawarskiej o „gniewie ludu" itp. (str. 119 i wiele innych). Są to wszystko zbitki pojęciowe używane, a i to już nieczęsto, w szczególnie bojowej publicystyce politycznej. Umieszczone w tekście analityczno-literackim rażą oko i ucho, a ponadto zacierają różnicę między tym, co o pisarzu twierdzi autorka, a tym, co przypisuje jego własnym poglądom.

W przypadku cyklu powieści politycznych, zwłaszcza dotyczącego tak istotnego wycinka dziejów najnowszych, konieczne jest wprowadzenie historyczne w wydarzenia i nastroje epoki. Taki wstęp historyczny książka o Feuchtwangerze prezentuje, ale jest to podręcznikowy zarys europejskich wydarzeń od końca wieku XIX do uchwalenia

konstytucji weimarskiej, w którym brak jakichkolwiek odniesień do prezentowanej później twórczości Feuchtwangera, co robi wrażenie sztuczności. Omawiając następnie poszczególne zespoły problemów występujących u autora *Sukcesu*, Bożena Kowalowa poprzedza je każdorazowo obiektywnym przedstawieniem odpowiedniego wycinka historii Niemiec. Wstęp historyczny na początku książki jest więc oderwany od rozważań późniejszych, a właściwą rolę wyjaśniającą przejmują późniejsze mini-wstępy do poszczególnych dzieł. Przy analizie kolejnych powieści można by w przypadku solidnego wstępu historycznego zrezygnować z przydługich dywagacji o szczegółach i szczególikach bawarskiego zaścianka, a zwłaszcza ze stanowczo zbyt obszernych streszczeń poszczególnych utworów.

Należałoby się zastanowić nad określeniem zamysłu książki o Feuchtwangerze i jej potencjalnego kręgu czytelników. Otóż jest to zapewne książka popularyzatorska, mająca przypomnieć czytelnikowi polskiemu wielką postać literatury niemieckiej i walory jego prozy antyhitlerowskiej. Takie zadanie praca Bożeny Kowalowej może spełnić. Jeśli jednak tak była pomyślana, to niezrozumiałe są długie cytaty w języku niemieckim (w przypisach tłumaczenia polskie), zresztą z mnóstwem błędów. Wszystkie ważniejsze powieści Feuchtwangera były tłumaczone na język polski. Używanie w tekście tytułów niemieckich komplikuje polską gramatykę i składnię autorki (np. czy lepiej brzmi „w *Erfolgu*" czy też „w *Erfolg*" a może najlepiej „w powieści *Erfolg*"). Nie byłoby tego w przypadku łatwo odmienialnego „Sukcesu". Z kolei, jeśli autorka stosuje tytuły utworów w wersji niemieckiej, nielogiczne jest używanie spolszczonych imion i nazwisk ich postaci.

Kilka wątpliwości budzą przekazane „przy okazji" przez Bożenę Kowalową dane z zakresu historii i historii literatury niemieckiej. Nieprawdą jest, że socjaldemokracja niemiecka prowadziła przed I wojną światową *burżuazyjną w swej klasowej istocie politykę* (str. 8). Była to wówczas najlepiej zorganizowana partia robotnicza w Europie, o bardzo jak na owe czasy radykalnym programie, pod którym podpisywali się także późniejsi przywódcy rewolucji niemieckiej Karl Liebknecht i Róża Luxemburg. Fakt, że frakcja SPD w Reichstagu uległa nacjonalistycznej euforii lata 1914 roku i głosowała za kredytami wojennymi, nie świadczy jeszcze o jej „burżuazyjnej polityce" przedtem. Pogromca rewolty kilońskiej, a następnie innych ognisk walki rewolucyjnej w Niemczech, Gustav Noske nie był generałem (str. 140), lecz przewodniczącym Rady Żołnierskiej w Kilonii, a następnie socjaldemokratycznym ministrem (cywilnym) Reichswehry. Nieścisłe jest twierdzenie, że w maju-czerwcu 1940 roku Francja została poddana Hitlerowi *przez rodzimych faszystów* (str. 29). Czyżby marszałek Pétain był faszystą? Nie można się też zgodzić ze sformułowaniem, że kapitulacja Francji to *dowód porozumienia międzynarodowej kliki faszystowskiej i zdrady francuskiej reakcji* (str. 33). Sławny film Eisensteina to *Pancernik Potiomkin (Bronenosec Potemkin)*, nie zaś *Krążownik Potiomkin*. Nieścisłe jest twierdzenie, że emigracja niemiecka po 1933 r. przewyższyła swymi rozmiarami wszystkie znane dotąd w historii (str. 241). Wystarczy tu wspomnieć emigrację (wymuszoną) całego narodu żydowskiego z Palestyny, a w czasach nam bliższych tzw. białą emigrację rosyjską po zwycięstwie rewolucji październikowej.

Do najlepszych fragmentów popularyzatorskiej książki Bożeny Kowalowej należy zwięzła historia literatury politycznej w Niemczech od średniowiecznej poezji antypapieskiej Walthera von der Vogelweide po współczesnych Feuchtwangerowi pisarzy-emigrantów. Ale literatura polityczna lat dwudziestych i trzydziestych w tym kraju to nie tylko jej skrzydło antyfaszystowskie. Taki rys historyczny jest niepełny bez wspomnienia choćby drugiej strony, zwłaszcza kręgu pisarzy i publicystów zgrupowanych wokół braci Jungerów, grupy Moellera van den Bruck, czasopism „Die Tat", „Die Standarte" i in.

Humanistyczna i w swej antyfaszystowskiej wymowie ciągle aktualna proza polityczna Liona Feuchtwangera nie powinna ulec zapomnieniu. Trzeba ją pokazywać ciągle na nowo, także pokoleniom, dla których faszyzm, przynajmniej niemiecki, jest odległą historią. W takim sensie należy powitać, przy wszystkich zastrzeżeniach natury merytorycznej i warsztatowej, każdą próbę popularyzacji XX-wiecznej literatury niemieckiej. Zwłaszcza, że po prawej stronie Wisły nie mamy takich prób zbyt wiele.

Bożena Kowalowa: *Powieści polityczne Liona Feuchtwangera*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986, ss. 299, nakład [illegible] egz., cena zł 300.—

ANDRZEJ WITUSIK

O RZECZYPOSPOLITEJ DOBY SEJMU WIELKIEGO

Od tamtych doniosłych, brzemiennych w wydarzenia lat miną wnet dwa stulecia: w 1988 r. obchodzić będziemy 200 rocznicę zwołania i inauguracji obrad Sejmu, zwanego Wielkim lub Czteroletnim, zaś w 1991 r. upłyną dwa wieki od uchwalenia przez tenże Sejm Konstytucji 3 maja.

Z uznaniem należy więc powitać opublikowanie przez Wydawnictwo Lubelskie ważnej w zamyśle, a merytorycznie bogatej i cennej książki Jerzego Łojka — *Geneza i obalenie Konstytucji 3 maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787-1792*. Dodajmy: sama książka ma już swoją przeszło dziesięcioletnią historię. Ukończona w połowie lat siedemdziesiątych, spotkała się z nieprzychylnością niektórych historyków, którzy, zdaniem Autora, dążyli do tego, by *uniemożliwić publikację wyników badań historycznych, które okazały się sprzeczne lub przynajmniej w znacznej części niezgodne z dawniejszymi poglądami i z przyjętymi tezami o beznadziejności międzynarodowej sytuacji Rzeczypospolitej w latach 1788-1791*. To spowodowało, że Autor wydał swą pracę w dwóch częściach, w dwóch różnych wydawnictwach. Część pierwszą — *Przed Konstytucją 3 maja. Z badań nad międzynarodowym położeniem Rzeczypospolitej w latach 1788-1791* opublikował Instytut Wydawniczy „PAX" w 1977 r. w ilości 3000 egzemplarzy, natomiast część drugą, dotyczącą okresu chronologicznie późniejszego — *Upadek Konstytucji 3 maja. Studium historyczne* — rok wcześniej w ilości 2300 egzemplarzy Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk nakładem Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Na wydanie całości dzieła Łojka zdecydowało się dopiero Wydawnictwo Lubelskie, które opublikowało ją w dużym — jak na dzieła naukowe — nakładzie 40 000 egzemplarzy, uzyskując zresztą pełny sukces edytorski, gdyż praca ta została ogłoszona przez jury „Warszawskiej Premiery Literackiej" książką miesiąca — maj 1986.

W długich dziejach polskiego parlamentaryzmu ten jeden Sejm przeszedł tylko do narodowej historii jako Sejm Wielki. Zwołany 6 października 1788 r. na zwykle 6-tygodniowe obrady, wydłużył je do lat czterech, a rutynowe roztrząsanie materii parlamentarnych stanu szlacheckiego zastąpił wielką działalnością reformatorską całego systemu społeczno-politycznego państwa. Było to zgromadzenie ustawodawcze zdolne podjąć długo odkładane zadanie naprawy i przebudowy walącego się gmachu Rzeczypospolitej. Praca Jerzego Łojka nie jest systematycznym wykładem dziejów Sejmu Czteroletniego (1788-1792), ani też historią Polski tego czasu. Autor pragnie przede wszystkim dociec, jak doszło do uchwalenia Konstytucji 3 maja i co spowodowało jej upadek. A więc pokazuje wpływ sytuacji międzynarodowej na przygotowanie i ogłoszenie Ustawy Rządowej 3 maja 1791 r., stosunek do tej Ustawy trzech dworów sąsiednich — pruskiego, rosyjskiego i austriackiego, politykę polską wobec Rosji po uchwaleniu Konstytucji 3 maja, rozwój poglądów na sprawę polską w Petersburgu między 3 maja 1791 r. a 23 lipca 1792 r., tj. dniem akcesu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego do konfederacji targowickiej, wreszcie wojnę w obronie dzieła Sejmu Czteroletniego, jaką stoczyła Rzeczpospolita w 1792 r. Pracę kończy omówienie motywów kapitulacji Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz stosunku do tej kapitulacji społeczności Warszawy i armii. Książka Łojka, ukazując doniosły a zarazem dramatyczny okres w dziejach naszego kraju: uchwalenie Konstytucji 3 maja, a następnie jej obalenie i drugi rozbiór Polski, wskrzesza niejako dawny spór „szkoły warszawskiej" z „krakowską" o winę za rozbiory, czy należy obciążać nią zaborczych, pazernych, złych sąsiadów, czy też należy się jej doszukiwać w przestarzałej, anarchicznej strukturze polskiego państwa i ciężkich grzechach jego obywateli?

Historia polityczna Polski w ciągu niespełna 15 miesięcy istnienia ustroju opartego na Konstytucji 3 maja, znana była dotychczas dość słabo. Głównym opracowaniem w tej dziedzinie pozostawała rozprawa Władysława Smoleńskiego *Ostatni rok Sejmu Wielkiego* (Kraków 1896), napisana na skąpym zasobie źródeł, ukazująca powszechnie znany przebieg wypadków, bez wniknięcia w najistotniejsze problemy i wydarzenia polityczne, ukryte przed ówczesną opinią publiczną. Niektóre aspekty sytuacji międzynarodowej państwa polskiego w dobie Sejmu Wielkiego przedstawił Szymon Askenazy w swej monografii *Przymierze polsko-pruskie* (Lwów 1900). Ogólne położenie międzynarodowe Polski przeanalizował wnikliwie Robert Howard Lord w studium pt. *The Second Partition of Poland* (Cambridge 1915). Nadal jednak brakowało pracy ukazującej najważniejsze problemy polityczne Rzeczypospolitej w tym czasie — opartej na bogatej bazie źródłowej. Próbą wypełnienia tej luki jest właśnie omawiana monografia Jerzego Łojka. Autor stara się poszerzyć i wzbogacić przede wszystkim faktografię zagadnienia, nie unika jednakże polemiki naukowej z utrwalonymi w naszej historiografii poglądami i ocenami, które nie wytrzymują próby w świetle nowych badań źródłowych. Łojek analizuje szczegółowo sytuację międzynarodową Rzeczypospolitej przed i w czasie Sejmu Wielkiego, zwłaszcza zaś konflikt dyplomatyczny między tzw. Potrójną Koalicją (Wielka Brytania, Prusy, Holandia) a Rosją i groźny kryzys międzynarodowy pod koniec roku 1790 i w początkach 1791, który omal nie doprowadził wtedy do wybuchu wojny europejskiej, i na tym tle ukazuje wynikające z ówczesnego układu sił szanse sprawy polskiej, podkreślając istotny wpływ neutralistycznej i pacyfistycznej polityki polskiej na załamanie się planów zbrojnej akcji państw Potrójnej Koalicji przeciwko dworowi petersburskiemu.

Książka Łojka napisana jest żarliwie. Przypomina najlepsze tradycje polskiego piśmiennictwa historycznego — Ludwika Kubali, Tadeusza Korzona, Szymona Askenazego, Władysława Konopczyńskiego, Władysława Czaplińskiego. Te właśnie cechy książki Łojka sprawiają, że odbiorcami jej mogą być na równi „zwykli" czytelnicy — miłośnicy historii oraz zawodowi historycy. Łojek przy najgłębszym emocjonalnym zaangażowaniu w narodową przeszłość jest najdalszy od jej mitologizowania. Umie się uwolnić od nacisku hagiografii, zachowując zawsze własny, niezależny sąd. Autor nie chce być sędzią historii, widzi się jako uczciwy komentator, którego obowiązkiem jest przekazywać wiedzę wynikającą z badań.

Łojek wykazał, że dotychczasowa historiografia wiele spraw ujmuje w sposób przesadnie uproszczony, zwłaszcza kwestię stanowiska środowisk politycznych w Rosji w latach 1791-1792 w sprawie Ustawy Rządowej, które to stanowisko nie było wcale jednolite. Istniały ówcześnie w Petersburgu poglądy, iż Konstytucję 3 maja można by uznać przy powrocie Polski do współpracy sojuszniczej z Rosją. Dotyczy to także oceny króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, jako polityka i męża stanu, którego wielu historyków, głównie powojennych, ocenia pozytywnie, tworząc wręcz legendę doskonałości polityki wewnętrznej i zagranicznej króla, zwłaszcza w okresie Sejmu Wielkiego. Recenzowana książka politykę monarchy po dniu 3 maja 1791 r. przedstawia krytycznie i ujawnia znaczne rozbieżności między stanowiskiem Stanisława Augusta i jego najbliższych współpracowników a stanowiskiem czołowych przywódców stronnictwa patriotycznego, przede wszystkim w kwestii polityki obronnej w 1792 r. Zresztą i ogólna ocena postaci ostatniego króla Rzeczypospolitej jest negatywna: nie potrafił udźwignąć ciężaru władzy.

Zdaniem Jerzego Łojka nawet w warunkach zbrojnej interwencji carowej Katarzyny II w 1792 r. losy dzieła Sejmu Wielkiego nie były całkiem przesądzone. Stanowisko Autora w tej materii jest podobne do sądu niektórych ówczesnych, na przykład Tadeusza Kościuszki, który jeszcze na wieść o akcesie króla Stanisława Augusta do konfederacji targowickiej i zawieszeniu broni przez Polskę pisał do monarchy, wskazując na możliwości dalszej walki: *Zgromadziwszy wojsko całe za Wisłą z wolontariuszami i z mieszczanami z miast Warszawy i Krakowa wynosiłoby do sześćdziesiąt tysięcy, a na czele króla mając, bijąc się za swój kraj, jaka moc by go zwyciężyła, pytam się? A na koniec można by wytargować kondycje zgodne z godnością narodu*. Odpowiedzialnością za obalenie Konstytucji 3 maja i drugi rozbiór Rzeczypospolitej Autor obciąża nie tylko grupę hetmańskich „malkontentów", sygnatariuszy konfederacji targowickiej. Znaczną jej częścią obarcza także króla, który nie wierzył w szanse stawiania Rosji skutecznego oporu, co więcej — od 1790 r. sprzyjał coraz wyraźniej stronnictwu hetmańskiemu, wreszcie w decydującym momencie wojny w obronie dzieła Sejmu Wielkiego przeszedł na stronę interwentów, co zadecydowało o ostatecznym upadku Ustawy Rządowej 3 maja.

Za lekcję świeżego spojrzenia powinniśmy być Łojkowi wdzięczni, nawet jeżeli niektóre jego sądy zostaną zweryfikowane przez przyszłe badania. Książka Łojka na temat tak fundamentalny dla politycznych dziejów Polski i narodowej egzystencji ostatnich dwóch stuleci: jak i dlaczego doszło do upadku Konstytucji 3 maja? — była bardzo potrzebna. Należy żałować, iż przedwczesna śmierć Autora przekreśliła szansę na kontynuowanie przez Niego trudnych badań nad historią Sejmu Wielkiego i Rzeczypospolitej w dobie rozbiorów.

Jerzy Łojek: *Geneza i obalenie Konstytucji 3 maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787-1792*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986, ss. 560, nakład 40 000 egz., cena zł 700 —

filozofia

TADEUSZ SZKOŁUT

Koncepcja „sztuki produkcyjnej" Borysa Arwatowa

(z dziejów myśli estetycznej marksizmu)

Idea „sztuki produkcyjnej" zrodziła się w środowisku radzieckiej lewicy artystycznej lat dwudziestych. Już w pierwszym numerze pisma futurystów „Sztuka Komuny" znalazł się artykuł O. Brika, w którym sformułowana została myśl, podjęta i rozwinięta następnie przez „produkcjonistów" z kręgów Proletkultu i LEF-u: w odróżnieniu od sztuki burżuazyjnej odtwarzającej rzeczywistość (a faktycznie dokonującej ideologicznego zafałszowania obrazu świata) sztuka proletariacka stawia sobie za cel tworzenie „materialnych rzeczy"[1]. Naczelnym hasłem rosyjskich futurystów identyfikujących się z ruchem rewolucyjnym (tzw. „komuniści-futuryści") staje się hasło społecznej użyteczności sztuki, włączenia twórczości artystycznej w proces postępowych przeobrażeń społeczno-politycznych. Rewolucja socjalistyczna, w ich przekonaniu, otwiera przed sztuką niebywałe perspektywy: po raz pierwszy w dziejach sztuka wychodzi z galerii i muzeów na place i ulice, bezpośrednio uczestniczy w kształtowaniu życia zbiorowości. Postulat zespolenia sztuki z życiem rewolucyjnej epoki pojmowany jest jednak przez przedstawicieli radykalnego skrzydła awangardy radzieckiej w sposób nader uproszczony: sztuka winna zrezygnować z rewelatorstwa ideowego na rzecz wypełniania konkretnego „zamówienia społecznego", winna całkowicie i bez reszty podporządkować się zadaniom agitacji i propagandy politycznej. Dlatego też pierwszoplanowe znaczenie przypisuje się „użytkowym" gatunkom sztuki. W plastyce preferowany jest plakat, fotomontaż, artystyczna „oprawa" mityngów i świąt robotniczych, w muzyce — masowa pieśń, w literaturze — reportaż, dziennik, felieton satyryczny, w teatrze — widowisko z udziałem wielkich rzesz ludzkich[2].

Szczególna misja społeczna, którą ma do spełnienia sztuka proletariacka wymaga, zdaniem ideologów lewicy, rewizji dotychczasowych wyobrażeń na temat istoty sztuki, wymaga odrzucenia tradycyjnej mimetycznej formuły sztuki. Sztuka, która ogranicza się do odzwierciedlenia rzeczywistości nie może stać się skutecznym narzędziem przekształcania świata, tworzenia nowych form życia społecznego i wobec tego nie odpowiada potrzebom i aspiracjom rewolucyjnej klasy. Stąd już tylko krok do uznania sztuki mimetycznej za wyraz zachowawczej postawy politycznej i opatrzenia jej w związku z tym mianem sztuki „burżuazyjnej". Realizm uzyskuje w ten sposób polityczną kwalifikację „prawicowego" kierunku artystycznego. Krytyczna ocena sztuki mimetycznej stopniowo ekstrapolowana jest na całą sztukę „sztalugową". Terminem tym rzecznicy lewicy określają wszelką działalność artystyczną skierowaną na tworzenie wartości „czysto duchowych" (ideowych i estetycznych), konsumowanych następnie przez tzw. wyższe sfery kulturalne. Pojęcie „sztalugowości" skupia w sobie wszystkie negatywne cechy sztuki mieszczańskiej: elitarność, kontemplacyjność, fetyszyzację wartości estetycznych, oderwanie od praktyki życiowej twórczych sił społecznych. Opozycja między tymi dwoma postaciami sztuki — między sztuką odtwarzającą rzeczywistość a sztuką kreującą ową rzeczywistość, między sztuką „upiększającą życie" i wytwarzającą złudzenia ideologiczne a sztuką „budującą życie" (*żyzniestrojenije*) i mobilizującą ludzi do walki o postęp społeczny — jest czynnikiem organizującym świadomość poważnej części lewicy artystycznej lat dwudziestych w Kraju Rad.

Idea zbliżenia sztuki do życia, wprzęgnięcia twórczości artystycznej w proces gruntownych przemian cywilizacyjnych, zapoczątkowanych przez wydarzenia 1917 roku, popularna w kręgach rewolucyjnie nastrojonej młodzieży artystycznej, ostatecznie krystalizuje się w pracach czołowych działaczy Proletkultu i LEF-u, przybierając postać rozbudowanej koncepcji. W pierwszej połowie lat dwudziestych pojawia się wiele publikacji, w których przeciwstawienie sztuki „sztalugowej" jako odrębnej dziedziny kultury symbolicznej (inaczej: sztuka „czysta") sztuce „produkcyjnej", traktowanej jako integralny element kultury materialnej uzyskało odpowiednie uzasadnienie teoretyczne. Mowa tutaj o takich pracach, jak zbiorowe studium *Sztuka w produkcji* (1921), A. Gana *Konstruktywizm* (1922), N. Tarabukina *Od sztalugi do maszyny* (1923), B. Arwatowa *Sztuka i klasy* (1923) oraz *Sztuka i produkcja* (1926)[3]. Poważny wkład do koncepcji produkcjonizmu wnieśli też N. Czużak, W. Pletniow, N. Punin, O. Brik, B. Kuszner, P. Nowicki, A. Gastiew, którzy zamieszczali swe artykuły przeważnie na łamach „Lefu" (a następnie „Nowego Lefu"), redagowanego przez W. Majakowskiego. Teoria sztuki produkcyjnej była więc tworem zbiorowym, stanowiła swego rodzaju podsumowanie poszukiwań młodego pokolenia artystów, utożsamiających się z rewolucją socjalistyczną.

Najwybitniejszym wyrazicielem tych tendencji był bez wątpienia Borys Ignatiewicz Arwatow (1896-1940). To właśnie w jego pracach postulat stworzenia zupełnie nowej sztuki, w niczym niepodobnej do sztuki burżuazyjnej znalazł najpełniejsze, najbardziej konsekwentne rozwinięcie. Krytyce sztuki „sztalugowej" towarzyszy w artykułach Arwatowa krytyczna analiza głównych twierdzeń estetyki burżuazyjnej, sankcjonującej sztukę „czystą" i podnoszącej „warsztatowość" do rangi uniwersalnej zasady twórczości artystycznej. Równolegle Arwatow stara się naszkicować alternatywny model estetyki, który tłumaczyłby zjawiska zachodzące w kulturze artystycznej końca XIX i początku XX wieku oraz odpowiadałby na pytanie o miejsce i rolę sztuki awangardowej w kulturze proletariackiej. W odróżnieniu od estetyki mieszczańskiej, która była formą „ideologii artystycznej" (tzn. maskowała kryzysową sytuację sztuki w systemie kultury burżuazyjnej, przedstawiała deformacje w rozwoju sztuki spowodowane przez kapitalistyczne stosunki społeczne jako przejaw rzekomo ponadczasowej istoty sztuki), estetyka „proletariacka" dokonuje demistyfikacji sztuki, odsłania rzeczywisty, tzn. społeczno-produkcyjny sens wszelkiej aktywności artystycznej.

---

[1] O. Brik: *Drenaż iskusstwu* „Iskusstwo Kommuny", 7 grudnia 1918, nr 1.

[2] Interesującą dokumentację poczynań artystycznych w przededniu Rewolucji i bezpośrednio po jej zwycięstwie przynosi książka W. P. Łapszyna: *Chudożestwiennaja żyzń Moskwy i Piotrograda w 1917 godu*. Moskwa 1983.

[3] *Iskusstwo w proizwodstwie. Pierwyj sbornik chudożestwienno-proizwodstwiennogo sowieta otdiela izobrazitelnych iskusstw Narkomprosa*. Moskwa 1921; A. Gan: *Konstruktywizm*. Twer' 1922; N. Tarabukin: *Ot molberta k maszynie*. Moskwa 1923; B. Arwatow: *Iskusstwo i klassy*, Moskwa 1923; tenże, *Iskusstwo i proizwodstwo. Sbornik statiej*. Moskwa 1926.

Dla zrozumienia współczesnych tendencji rozwojowych sztuki konieczne jest — twierdzi Arwatow — cofnięcie się do czasów średniowiecza, zbadanie warunków, w których żył i tworzył średniowieczny artysta-rzemieślnik. Artysta średniowieczny nie doświadcza jeszcze negatywnych następstw podziału pracy, które staną się udziałem twórcy w społeczeństwie kapitalistycznym. *Wszelka praca w tej epoce — i praca uczonego, i praca wytwórcy wartości materialnych, i praca artysty — była pracą indywidualną, ponieważ taki charakter miała technika średniowieczna. Dlatego możliwe było wzajemne przenikanie się różnych profesji i artysta mógł wykonywać rzeczy niezbędne w codziennym życiu nie zmieniając ani społecznych nawyków własnej roboty, ani chwytów technicznych*[4]. Sztuka i rzemiosło w „społeczeństwie cechowym" nie stanowiły odrębnych dziedzin twórczości, a jedynym wyróżnikiem sztuki była jakość wykonania, mistrzostwo techniczne. Zarówno artysta, jak i rzemieślnik posługiwali się tymi samymi tworzywami, tymi samymi narzędziami, stosowali te same metody obróbki materiałów. Identyczna była również społeczna organizacja ich pracy. Artyści wchodzili w skład cechów rzemieślniczych, wytwarzających rzeczy użytkowe na bezpośrednie zamówienie konsumentów — bogatych kupców, organizacji miejskich, kościoła, dworu. Średniowieczna sztuka harmonijnie współżyjąca z rzemiosłem była zatem formą działalności praktycznej, bezpośrednio uczestniczyła w kształtowaniu materialnego otoczenia człowieka. Rzeźbiarze czy malarze należący do zespołu budującego świątynie troszczyli się nie tyle o estetyczną wyrazistość własnych dzieł, ile o ich funkcjonalność: rzeźba obok swych zadań kultowych miała wzmacniać konstrukcję architektoniczną, freski przedstawiające postaci świętych i sceny biblijne spełniały jednocześnie rolę dekoracji płaszczyzn ściennych, były czynnikiem organizującym przestrzeń wewnętrzną budowli. Tak też publiczność średniowieczna odbierała wytwory pracy artysty. Jeśli nawet percepcji dzieł sztuki towarzyszył efekt estetyczny, to nie on był głównym celem obcowania ze sztuką. Dzieła sztuki traktowane były jako element realnego życia, a nie przedmioty przeznaczone do bezinteresownej kontemplacji estetycznej.

Sytuacja sztuki zmienia się zasadniczo wraz z rozwojem kapitalistycznego sposobu produkcji. Nasilająca się specjalizacja, mechanizacja produkcji, wzrastające podporządkowanie robotnika maszynie sprawiają, iż artysta wraz ze swymi rzemieślniczymi metodami pracy staje się zbędny w procesie przemysłowego wytwarzania dóbr materialnych. Średniowieczny artysta-rzemieślnik reprezentował wysoki poziom technicznych zdolności, był wynalazcą nowych sposobów obróbki materiałów, jednym słowem — uosabiał postęp technologiczny. Kapitalistyczny przemysł nastawiony na masowe wytwarzanie standardowych przedmiotów wyklucza swobodną, twórczą pracę, a tym samym czyni owe umiejętności nieprzydatnymi. Aby utrzymać się na kapitalistycznym rynku, którym rządzą żelazne prawa konkurencji, artysta musi ograniczyć pole swej działalności do tych sfer, gdzie nie wtargnęła jeszcze produkcja przemysłowa. Artysta, który nie tak dawno brał bezpośredni udział w życiu całej wspólnoty, przeobraża się teraz w dostawcę przedmiotów zbytku dla wąskiej grupy nabywców należących do bogatego mieszczaństwa. Pragnąc zapewnić swym towarom zbyt, musi dostosować się do gustów burżuazyjnej klienteli, musi realizować jej „zamówienie społeczne". Nieuniknioną konsekwencją tego stanu rzeczy jest alienacja twórczości artystycznej, polegająca na oderwaniu się sztuki od praktyki społeczno-produkcyjnej. Równocześnie z zawężeniem społecznej bazy sztuki dokonuje się wypaczenie celów twórczości artystycznej. „Artysta-producent" przekształca się w ideologa, „organizator rzeczy" zmuszony jest przyjąć rolę „organizatora idei"[5].

[4] B. Arwatow: *Iskusstwo i proizwodstwo*, op. cit., s. 7-8.
[5] Tamże, s. 17.

Rozwój sztuki burżuazyjnej przebiega teraz w dwóch nurtach — w nurcie sztuki „stosowanej" i sztuki „czystej". Sztuka „stosowana" specjalizuje się w „upiększaniu życia" uprzywilejowanych warstw społeczeństwa. Dostarcza burżuazyjnym konsumentom luksusowych rzeczy, których głównym walorem jest nie praktyczna przydatność, lecz „piękny" wygląd. Artysta rezygnuje z poszukiwania formy najbardziej celowej z punktu widzenia praktycznej funkcji przedmiotu i dąży przede wszystkim do uzyskania efektów estetycznych. W rezultacie ulega rozluźnieniu związek między walorami konstrukcyjnymi rzeczy a jej jakościami estetycznymi. Te ostatnie nie wynikają organicznie z wewnętrznej struktury rzeczy, lecz spełniają wobec niej jedynie rolę „dodatku", przesłaniają użytkowe przeznaczenie wytworu. Działalność artystyczna zasklepia się w starych metodach pracy, właściwych epoce techniki rzemieślniczej. Nic więc dziwnego, iż podejmowane od czasu do czasu próby włączenia artysty w proces produkcji przemysłowej kończą się niepowodzeniem. Artysta, który zaniedbał doskonalenie umiejętności konstruktorskich nie może być bowiem partnerem inżyniera. Jego udział w produkcji przemysłowej sprowadza się do zdobienia, dekorowania „gotowego" wytworu (*prikladniczestwo*). Rozdźwięk między sztuką „stosowaną" a masową produkcją dóbr materialnych pogłębiał się przez to jeszcze bardziej.

Istota przemian, które zaszły w produkcji artystycznej okresu kapitalizmu sprowadza się, zdaniem Arwatowa, do zastąpienia dotychczasowej zasady „celowości społeczno-technicznej" zasadą „celowości społeczno-ideologicznej"[6]. Średniowieczny twórca, wieloma nićmi związany z codziennym życiem zbiorowości, dbał przede wszystkim o zaspokojenie powszednich potrzeb ludzi. Produkując przedmioty niezbędne w praktyce życiowej wspólnoty, kształtował środowisko materialne, współtworzył byt społeczny. Stąd też podstawowym kryterium artyzmu była dlań zgodność formy produktu z jego społecznym przeznaczeniem, z jego funkcją użytkową. Nowożytny artysta starając się sprostać wymaganiom swych mieszczańskich klientów, tworzy nie wartości utylitarne, lecz „ideologiczne". Bourgeois pragnie bowiem otaczać się zbytkownymi przedmiotami, które mają świadczyć o jego wysokiej pozycji społecznej, o jego władzy i bogactwie. Funkcja społeczna „rzemiosła artystycznego" ulega w związku z tym ewidentnemu zubożeniu. Rzeczy wytwarzane z dużym nakładem pracy i materiałów służą obecnie nie codziennym potrzebom ogółu, lecz stanowią manifestację siły i panowania nowej elity społecznej.

Pojawienie się nowego konsumenta i związane z tym przemieszczenie społecznych celów pracy artystycznej pociąga za sobą głębokie przeobrażenia w samej strukturze świata sztuki. Rzeźba i malarstwo, które w dobie średniowiecza tworzyły organiczną jedność z architekturą, stają się odrębnymi dziedzinami twórczości. Burżuazyjny malarz czy rzeźbiarz nie jest już jednym z wykonawców, realizujących wraz z pozostałymi członkami swego cechu specjalne zadania produkcyjne na zlecenie konkretnego mecenasa, lecz indywidualnym producentem wytwarzającym „towary" dla anonimowego nabywcy. Okoliczność ta ma, zdaniem Arwatowa, decydujące znaczenie dla powstania sztuki „sztalugowej". Artysta utrzymujący się ze sprzedaży wytworów swej pracy, zmuszony jest nadać im taką postać, aby mogły swobodnie krążyć na kapitalistycznym rynku jako wartości wymienne. Osamotniony twórca-inteligent zamknięty w swej pracowni, odgrodzony od produkcji przemysłowej i zagrożony przez konkurentów, zazdrośnie strzeże swych rzemieślniczych metod pracy. Za wszelką cenę stara się też utrafić w gusta mieszczańskiego konsumenta i zapewnić przez to swym produktom maksymalną ilość potencjalnych nabywców. W ten sposób sztuka zostaje ostatecznie wciągnięta w tryby kapitalistycznej gospodar-

[6] Tamże, s. 15-17.

ki towarowej. Przy czym praca artystyczna na równi z innymi dziedzinami życia społecznego podlega władzy powszechnego fetyszyzmu towarowego.

Procesowi przekształcania się dzieła sztuki w obiekt kupna — sprzedaży towarzyszą istotne zmiany w sferze świadomości artystycznej. Zarówno w świadomości twórców, jak i odbiorców utrwala się „iluzja samoistności sztuki", tzn. przekonanie, iż sztuka z siebie samej czerpie rację swego istnienia, realizuje sobie tylko właściwe wartości — przede wszystkim wartości estetyczne. Fetyszyzacja estetycznych wartości sztuki sprawia, że artysta koncentruje się obecnie na rozstrzyganiu problemów formalno-kompozycyjnych, dąży przede wszystkim do uzyskania nowych efektów estetycznych. Malarza, na przykład, interesują głównie zagadnienia perspektywy, światła, koloru itp. Na płaszczyźnie płótna odgraniczonej od reszty rzeczywistości ramą (dla Arwatowa rama jest również symbolicznym wyrażeniem izolacji sztuki „sztalugowej" od życia) tworzy on własny, zamknięty w sobie świat dzieła sztuki, świat zorganizowany zgodnie z jego indywidualnym smakiem estetycznym. Twórczość artystyczna traktowana jest przezeń jako autonomiczny przejaw ducha ludzkiego, dziedzina nieskrępowanej niczym ekspresji osobowości. W tej sytuacji podział sztuk na „wysokie" i „niskie", „czyste" i „użytkowe" wydaje się czymś samo przez się zrozumiałym. Co więcej, artysta mieszczański lokuje swe ambicje właśnie w owych „wysokich", „uduchowionych" rejonach twórczości i z lekceważeniem odnosi się do wszelkich form działalności artystycznej stawiających sobie cele bezpośrednio utylitarne (plakat, publicystyka, reklama, design itp.). Sztuka „czysta" i „stosowana" oddalają się od siebie coraz bardziej, przy czym miano autentycznej twórczości artystycznej rezerwowane jest wyłącznie dla tej pierwszej. Ubocznym skutkiem fetyszyzacji „sztalugowych" form sztuki (obraz, wiersz, posąg, symfonia itp.) jest również fetyszyzacja „estetycznych" materiałów (brąz, marmur, farby olejne itp.).

Sztuka „sztalugowa", w której elementy czysto estetyczne odgrywają coraz większą rolę, wymaga od odbiorcy zupełnie innej postawy niż sztuka epoki cechowej. Jeśli dla człowieka średniowiecza obcowanie ze sztuką było formą uczestnictwa w codziennym życiu wspólnoty, to w społeczeństwie kapitalistycznym kontakty jednostki ze sztuką przybierają charakter odświętny. Konsumując produkty twórczości artystycznej w czasie wolnym od pracy, odbiorca *stara się zapomnieć o realności, doświadczyć «czystej» rozkoszy, doznać przyjemności duchowej; sztuka dostarcza mu «piękna», którego brakuje w życiu*[7]. W rozbitym, zatomizowanym społeczeństwie burżuazyjnym rodzi się marzenie o celowo zorganizowanym, harmonijnym życiu, o przezwyciężeniu antagonizmu między jednostką a zbiorowością. Odpowiedzią na te tęsknoty jest właśnie sztuka przetwarzająca chaos rzeczywistości społecznej w „piękne" kompozycje artystyczne, konstruująca wizję świata uporządkowanego i dlatego możliwego do zaakceptowania. *Sztuka wkracza na drogę przedstawiania, odbijania („przekształcania") zewnętrznego świata, na drogę obrazowej konkretyzacji momentów ideowo-emocjonalnych*[8]. Oznacza to, iż tzw. realizm w sztuce jest mitem[9]. Faktyczne „zadanie społeczne" sztuki tzw. realistycznej polega nie tyle na odtwarzaniu życia takim, jakim ono jest, ile na uzupełnianiu jego braków. Owo uzupełnianie niedostatków rzeczywistości dokonuje się jednak wyłącznie w wyobraźni artysty i odbiorcy. Dlatego też Arwatow podkreśla jego zmistyfikowany, iluzoryczny charakter. Określenie „iluzja estetyczna", mające bez wątpienia pejoratywny wydźwięk, stale pojawia się odtąd w

[7] Tamże, s. 103.
[8] Tamże, s. 55.
[9] Tamże, s. 125.

rozważaniach autora *Sztuki i produkcji*, dotyczących sztuki „sztalugowej".

Sztuka „sztalugowa", nastawiona na estetyzację rzeczywistości, jest w przekonaniu Arwatowa nieodłączną częścią składową kultury burżuazyjnej, stanowi formę ideologicznego przystosowania się jednostki do warunków życia w społeczeństwie kapitalistycznym. Nadając estetyczną sankcję chaotycznej, zdezorganizowanej rzeczywistości społecznej, spełniając w imaginacji ludzkie marzenia o „pięknym" życiu, godzi ona tym samym człowieka z ową rzeczywistością. Niezależnie od intencji twórcy odgrywa zatem rolę czynnika stabilizującego istniejący układ stosunków społecznych, sprzyja utrzymaniu status quo. Na tym tle staje się zrozumiała bezkompromisowość Arwatowa w kwestii możliwości wykorzystania sztuki „sztalugowej" dla potrzeb budownictwa socjalistycznego. Konserwatywna ze swej istoty sztuka przedstawiająca traci swą przydatność w społeczeństwie tworzącym zupełnie nowe, nie spotykane dotychczas formy życia zbiorowego. *Sztalugowość* — bezapelacyjnie wyrokuje Arwatow — *jest burżuazyjną formą produkcji artystycznej. Już choćby z tego jednego powodu o żadnej proletariackiej sztuce sztalugowej nie może być mowy. Obraz sztalugowy bez względu na swój temat pozostanie produktem sztuki burżuazyjnej, nawet gdyby jego autorem był proletariusz*[10]. Socjalizm zlikwiduje wąską specjalizację kaleczącą osobowość robotnika, przywróci pracy ludzkiej twórczy charakter. Jednostka uczestnicząca w kolektywnym dziele przebudowy świata odzyska poczucie więzi ze zbiorowością. W tej sytuacji sztuka żyjąca ułudami, ukazująca ideały niemożliwe do zrealizowania w zantagonizowanym społeczeństwie mieszczańskim, sztuka skoncentrowana na wartościach autotelicznych (estetycznych) utraci rację bytu. Jej miejsce zajmie zupełnie nowa postać aktywności artystycznej — sztuka „tworząca życie". *Sztuka jako narzędzie tworzenia życia, wykorzystywane bezpośrednio, w sposób świadomy i planowy — oto formuła sztuki proletariackiej* — stwierdza Arwatow[11]. Wyznacznikiem tej nowej sztuki będą już nie autonomiczne, istniejące poza sferą praktycznej działalności wartości estetyczne, lecz wartości utylitarno-funkcjonalne, umiejscowione w życiu codziennym, w materialnym środowisku człowieka. Artysta proletariacki zrezygnuje z „odzwierciedlania" i „ekspresji", zaniecha wytwarzania „iluzji estetycznej". Sztuka roztopi się w praktycznej działalności, a ściślej: praktyczna działalność uzyska wymiar estetyczny. Człowiek kształtujący materię „według praw piękna" (Marks) i rozpoznający się w wytworach swej twórczości nie będzie bowiem odczuwał potrzeby zastępczych spełnień swej osobowości.

Bezspornie, przedstawiony przez Arwatowa schemat rozwoju sztuki europejskiej od czasów średniowiecza do lat dwudziestych naszego wieku grzeszy powierzchownością, wiele w nim luk i niejasności. Autor *Sztuki i produkcji* rysuje taki obraz ewolucji sztuki, który ma uprawomocnić ukazywaną przezeń wizję jej dalszego rozwoju i uzasadnić nieuchronność przekształcenia się sztuki „czystej" w sztukę „budującą życie". Cała dotychczasowa historia sztuki, w ujęciu Arwatowa, potwierdza słuszność opcji dokonanej przez tych awangardowych twórców, którzy zaniechali odtwarzania rzeczywistości lub konstruowania „bezprzedmiotowych" form i poświęcili się działalności inżynieryjno-technicznej (czy szerzej: utylitarnej). Rozumowanie Arwatowa-rzecznika sztuki „produkcyjnej" przebiega według nieskomplikowanego schematu: sztuka, która w epoce społeczeństwa cechowego była działalnością bezpośrednio „użytkową", wraz z nastaniem kapitalistycznych stosunków społecznych przekształca się w odrębną dziedzinę kultury duchowej stojącą „ponad" produkcją materialną, a zwycięstwo rewolucji socjalistycznej stworzy przesłanki

[10] B. Arwatow: *Iskusstwo i klassy*, op. cit., s. 34.
[11] B. Arwatow: *Iskusstwo i proizwodstwo*, s. 104.

dla przywrócenia sztuce jej pierwotnego pragmatycznego sensu. Sztuka na powrót włączy się w nurt życia codziennego, chociaż na nowym poziomie rozwoju sił wytwórczych (technika maszynowa, praca kolektywna, planowa organizacja procesu produkcyjnego) formy jej uczestnictwa w życiu społecznym ulegną jakościowym przeobrażeniom. Stąd też kategoryczność stwierdzeń Arwatowa-propagatora sztuki proletariackiej, dotyczących kwestii dziedzictwa artystycznego: *Starą sztukę można bądź przyjąć w całości, bądź odrzucić, wybierając minimum dla magazynów nauki*[12].

Jak więc widzimy, w wywodzie Arwatowa nakładają się na siebie dwa wątki. Z jednej strony, autor dąży do możliwie wiernego zrekonstruowania losów sztuki europejskiej, z drugiej — pragnie za wszelką cenę wykazać słuszność przyjętej a priori tezy o nieubłaganej śmierci sztuki tradycyjnej. W rezultacie niektóre trafne spostrzeżenia Arwatowa odnoszące się do sytuacji sztuki w systemie życia średniowiecznego[13] czy też wnikliwe uwagi na temat położenia sztuki w społeczeństwie kapitalistycznym przeplatają się w jego tekstach z jawnie tendencyjnymi rozważaniami ideologa produkcjonizmu. Owa tendencyjność jest szczególnie widoczna w sposobie ujęcia przez Arwatowa genezy i funkcji realistycznej sztuki „warsztatowej". Inspirując się bez wątpienia ideami Marksa (a częściowo nawiązując również do Bogdanowa), Arwatow stwierdza, iż w warunkach żywiołowej gospodarki kapitalistycznej, której mechanizmy są ukryte przed jednostkami, rzeczywistość społeczna przedstawia się ludziom jako coś zewnętrznego wobec nich, a jednocześnie niezrozumiałego i chaotycznego. Walka, którą indywidualni producenci toczą między sobą o zbyt swych towarów przyczynia się do wytworzenia urzeczowionej świadomości. Jednostki ukształtowane przez kapitalistyczne stosunki społeczne przeciwstawiają się sobie nawzajem i społeczeństwu jako całości. W tych okolicznościach sztuka realistyczna przejmuje funkcję narzędzia wzajemnej komunikacji, dostarcza jednostce niezbędnego minimum wiedzy o życiu psychicznym innych jednostek oraz o życiu zbiorowości, ułatwia orientację w obcym jej świecie. I chociaż poznanie artystyczne z racji obciążenia subiektywnymi emocjami twórcy było poznaniem niedokładnym i niekompletnym, a zespolenie jednostki z całością społeczną dokonywało się w wyobraźni i miało charakter zastępczego zaspokojenia „naturalnej" ludzkiej potrzeby uczestniczenia w życiu wspólnoty, to jednak w sumie sztuka realistyczna stanowiła sprawny instrument organizacji życia duchowego w społeczeństwie burżuazyjnym.

Teza o związku sztuki z określonym podłożem społeczno-ekonomicznym oraz twierdzenie o funkcjonalnym charakterze owej zależności są z całą pewnością płodne metodologicznie, mimo iż Arwatowowskie ujęcie wymienionych kwestii dalekie jest od naukowej ścisłości. Zastrzeżenia wzbudza zwłaszcza fakt, iż Arwatow absolutyzuje kompensacyjno-stabilizujące oddziaływanie sztuki „sztalugowej" i nie dostrzega jej roli jako czynnika rewolucjonizującego świadomość ludzką. Bez wątpienia sztuka „warsztatowa" niejednokrotnie na przestrzeni swych dziejów „uciekała od rzeczywistości", pogrążała się w świecie iluzji, usiłowała przeciwstawić odczłowieczonej rzeczywistości świat fantazji i marzeń sennych. Lecz z drugiej strony, sztuka potrafiła również wprowadzać do obiegu kulturowego nowe idee społeczne,

[12] B. Arwatow: *Iskusstwo i klassy*, s. 27.

[13] Przeprowadzona przez Arwatowa analiza roli sztuki w życiu społeczeństwa średniowiecznego w wielu punktach wykazuje zadziwiającą zbieżność z ustaleniami zawartymi w *Jesieni średniowiecza* J. Huizingi (por. zwłaszcza rozdz. XVIII *Sztuka w życiu*). Ale powtarzając niektóre idee Huizingi, Arwatow wprowadza też pewne korektury do obrazu sztuki średniowiecznej. I tak, np. funkcję kompensacyjną, która zdaniem Huizingi stanowi charakterystyczny rys średniowiecznego malarstwa, grafiki i muzyki, Arwatow łączy z przedstawiającą sztuką „sztalugową" epoki kapitalizmu.

pobudzające ludzi do aktywnych działań zmierzających do zmiany istniejącego stanu rzeczy. Była nośnikiem ideałów humanistycznych stanowiących spoiwo międzypokoleniowe, azylem dla zagrożonych w danej chwili uniwersalnych wartości kulturowych i w tym sensie wykraczała poza określone ramy społeczno-historyczne. Z tego powodu należałoby stanowczo odrzucić twierdzenie Arwatowa o burżuazyjnej naturze wszelkiej sztuki „sztalugowej". Trzeba jednak przyznać, iż problem ten jest przedmiotem polemik również we współczesnej estetyce. Kontrowersje wokół społecznego sensu sztuki tradycyjnej zaostrzyły się wraz z umocnieniem się tzw. neoawangardy, kwestionującej zdolność sztuki do przeciwstawienia się procesom alienacyjnym. I tak, na przykład, francuski filozof, związany z Nową Lewicą, M. Dufrenne w referacie *Sztuka i polityka*, wygłoszonym na VII Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Bukareszcie w 1972 roku, utrzymywał, iż wszelka sztuka w społeczeństwie kapitalistycznym jest sztuką „oficjalną", tzn. pozostaje na usługach klasy panującej. Jej burżuazyjność przejawia się w tym, iż pełni ona funkcję „klapy bezpieczeństwa" dla nastrojów rewolucyjnych, narkotyzuje świadomość mas ludowych. Zdaniem Dufrenne'a, ruch polityczny stawiający sobie za cel radykalną przebudowę istniejących struktur społecznych winien w pierwszym rzędzie zanegować dotychczasową kulturę, w tym również wkomponowaną w nią sztukę[14]. Wielu myślicieli współczesnych o lewicowych sympatiach politycznych nie godzi się wszakże z tezą o zachowawczym charakterze dotychczasowej sztuki. Charakterystyczne pod tym względem jest stanowisko T. Adorno. Niemiecki filozof sądził, iż w dzisiejszym świecie sztuka (oczywiście sztuka autentyczna) ciągle jeszcze ma do spełnienia ważną misję emancypacyjną, misję ochrony fundamentalnych wartości humanistycznych. Do podobnych konkluzji dochodzą także H. Marcuse i E. Bloch[15].

Niektórzy współcześni historycy radzieckiej myśli estetycznej sugerują jakoby produkcjoniści negowali ideologiczne zobowiązania sztuki socjalistycznej[16]. Istotnie, kwestionowali oni rolę sztuki jako narzędzia ideologii w ustroju socjalistycznym. Trzeba jednak pamiętać, że w pracach socjologów sztuki z lat dwudziestych termin „ideologia" używany jest w sensie zbliżonym do młodomarksowskiego. Ideologię określano jako zdeformowaną świadomość klas panujących, które utwierdzając swe władanie w sferze kultury duchowej, pragną tym samym umocnić swą uprzywilejowaną pozycję ekonomiczną i polityczną. Aby ów cel osiągnąć, maskują rzeczywiste sprzeczności klasowe, narzucają reszcie społeczeństwa własny sposób widzenia i przeżywania świata, własne ideały moralne i estetyczne. Zrozumiałe, że dla ideologii w tym znaczeniu w społeczeństwie socjalistycznym zabraknie miejsca. Według Arwatowa, światopogląd klasy robotniczej, uformowany bezpośrednio w procesie produkcji materialnej, która narzuca jej uczestnikom wymogi zespołowego działania, harmonijnej i planowej współpracy, będzie światopoglądem „monistycznym", konsekwentnie naukowym, wiernie odzwierciedlającym faktyczne położenie tej klasy w strukturze życia społecznego. Będzie to zarazem światopogląd rewolucyjny, bowiem proletariat aspiruje do przeobrażenia całego życia społecznego zgodnie z zasadami celowości i użyteczności (jest to bez wątpienia Bogdanowowski motyw w teorii Arwatowa). Kulturze proletariackiej, a zwłaszcza proletariackiej nauce i sztuce, przypada w tych okolicznościach do spełnienia niezwykle ważna funkcja organizatora sił wytwórczych społeczeństwa. *Podstawowym zadaniem klasy*

[14] Przedruk referatu M. Dufrenne'a, w: „Voprosy literatury", 1973 nr 4.

[15] Por. na ten temat: S. Morawski: *Na zakręcie: od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 346-348.

[16] *Iz istorii sowietskogo iskusstwowiedienija i estieticzeskoj mysli 1930-ych godow*. Moskwa 1977, s. 74.

robotniczej w sztuce jest likwidacja historycznie zmiennej granicy między techniką artystyczną a techniką społeczną[17]. Należy wobec tego zrewidować dotychczasową klasyfikację sztuk i na nowo określić ich miejsce w systemie kultury proletariackiej. Estetyka burżuazyjna posługiwała się tutaj czysto formalnymi kryteriami: sztukę „sztalugową" przeciwstawiała sztuce „stosowanej", obie zaś — praktyce społeczno-produkcyjnej. Dla estetyki produkcjonistycznej głównym wyróżnikiem gatunkowej odrębności poszczególnych sztuk jest rodzaj stosowanego przez nie materiału[18]. Jedynym wyznacznikiem sztuki staje się w tej sytuacji techniczna jakość wykonania produktu. Na miano dzieła sztuki zasługuje każdy przedmiot, każdy wytwór działalności ludzkiej, który odznacza się najwyższym stopniem wewnętrznej organizacji, najskuteczniej służy aktualnym zadaniom „budownictwa społecznego". Artysta-produkcjonista nie jest zatem kapłanem, twórcą nowych idei społecznych czy odkrywcą prawd psychologicznych, lecz jednym z uczestników kolektywnego procesu produkcyjnego, pełni rolę koordynatora poczynań robotnika, inżyniera, ekonomisty. Czuwa nad tym, aby produkty masowej produkcji przemysłowej posiadały najwyższą możliwą jakość i najlepiej spełniały swe społeczne przeznaczenie. Lecz nowoczesny artysta nie ogranicza bynajmniej swej działalności do wzornictwa przemysłowego, nie zamyka się w hali fabrycznej. Sztuka produkcyjna organizuje całokształt życia indywidualnego i zbiorowego, począwszy od przedmiotów codziennego użytku (meble, odzież, obuwie, samochody itp.), poprzez otoczenie człowieka w miejscu pracy i zamieszkania (projektowanie wnętrz biur i fabryk, wystroju mieszkań itp.) aż do planowania przestrzennego całych osiedli i miast. Poezja stanie się świadomym „laboratorium języka praktycznego", a teatr będzie stwarzał „wzory życia i modele ludzkie", przekształci się w pracownię nowych form obyczaju. Reżyser teatralny („mistrz ceremonii pracy i życia codziennego") oraz aktor („specjalista od estetycznego działania scenicznego") będą uczyć ludzi właściwego poruszania się, urządzania świąt, przemawiania i zachowania się w różnych sytuacjach życiowych. Natomiast literat („instruktor słowa artystycznego") będzie wykładać zasady pisania artykułów, sprawozdań itp.

Proletariacka sztuka „produkcyjna", w przekonaniu Arwatowa, realizuje funkcję klasową i to nawet w większym zakresie i w sposób gruntowniejszy niż czyniła to burżuazyjna sztuka „sztalugowa". Światopogląd klasy robotniczej („monizm proletariacki") przenikać będzie wszystkie dziedziny życia, a sztuka proletariacka stanie się jego aktywnym nosicielem. Nowe formy sztuki wyrażające ideały społeczeństwa kolektywistycznego kształtować będą realne życie „od wewnątrz", a nie jedynie za pośrednictwem idei, w wyobraźni. Arwatow zastrzega się wszakże, iż w epoce przejściowej od kapitalizmu do socjalizmu (tzn. w okresie, gdy w różnych sferach życia społecznego będzie się jeszcze utrzymywać dysharmonia) sztuka „sztalugowa" częściowo zachowa swą przydatność. „Przedstawiająca sztuka proletariacka", jak wszelka sztuka „sztalugowa", wypełniać będzie, oczywiście, funkcję kompensacyjną. Chodzi jednak o to, aby odbiorcy byli tego w pełni świadomi. W przeciwnym razie sztuka rodzić może postawy bierności i samouspokojenia. *Jeśli sztuka przedstawiająca uzupełnia braki rzeczywistości, to należy owemu uzupełnieniu nadać aktywny charakter klasowy*[19]. Sztuka ukazująca nieurzeczywistnione jeszcze ideały socjalizmu winna wzywać odbiorców do konkretnych działań mogących przybliżyć ich realizację. Jedyną dopuszczalną formą sztuki w społeczeństwie budującym socjalizm będzie więc sztuka agitacyjno-propagandowa, a przy tym — obnażająca chwyty artystyczne, wyzbyta „fetyszystycznej «tajemnicy» twórczości"[20]. Lecz i ta sztuka w miarę postępów budownictwa socjalistycznego będzie stopniowo spychana na peryferie kultury artystycznej i wreszcie obumrze. W niedalekiej przyszłości — przewiduje Arwatow — wszelka sztuka „sztalugowa" trafi do instytutów naukowych badających historię ludzkiej kultury (muzea jako składy tzw. „wiecznych", „unikalnych" wartości stracą rację bytu). Nastąpi pełne „uspołecznienie pracy artystycznej" i ostateczna likwidacja zjawiska „fetyszyzmu sztuki". Sztuka utraci wprawdzie dotychczasowy „wysoki" status autonomicznej dziedziny „ducha", ale zyska za to coś więcej — realny wpływ na życie codzienne.

Arwatowowski projekt sztuki „produkcyjnej" był niewątpliwie projektem utopijnym. W każdym razie historia nie potwierdziła przewidywań autora *Sztuki i produkcji*: rozwój sztuki radzieckiej poszedł w kierunku przeciwnym niż przypuszczał Arwatow. Oczywiście, wmieszała się tutaj polityka, ale nawet bez jej ingerencji model sztuki „produkcyjnej" postulowany przez Arwatowa miał niewielkie szanse realizacji w warunkach podnoszącego się dopiero ze zniszczeń wojennych przemysłu radzieckiego. Formuła produkcjonizmu odzwierciedlała w jakiejś mierze patos pierwszych lat socjalistycznej rekonstrukcji gospodarki, wyrażała pragnienia i dążenia części młodej inteligencji artystycznej, ogarniętej zapałem budowania nowego życia. Tym tłumaczy się też po części radykalizm produkcjonistów w kwestii dziedzictwa kulturalnego i jednostronność ich wizji sztuki „proletariackiej". Owe ewidentne uproszczenia i przerysowania, całkowicie zrozumiałe w atmosferze tamtych burzliwych lat, nie powinny jednak przesłaniać trafnych myśli na temat kultury i sztuki proletariackiej, jakie odnajdujemy przecież w pracach produkcjonistów. Postulat zbudowania czysto klasowej kultury proletariackiej, odizolowanej od dziedzictwa kulturowego był z całą pewnością szkodliwą iluzją, która mogła tylko zahamować proces odrabiania przez młode państwo radzieckie zaniedbań kulturowych. Tak też został oceniony przez Lenina, Łunaczarskiego, Woronskiego i innych realistycznie myślących działaczy kultury tamtych lat. Ale przekonanie, przebijające z rozważań Arwatowa, iż demokratyzacja kultury w społeczeństwie socjalistycznym nie polega bynajmniej na uprzystępnianiu masowemu odbiorcy „gotowych" i „sprawdzonych" wartości dotychczasowej „wysokiej" kultury świadczyło o przenikliwości badacza, który już w połowie lat dwudziestych dostrzegł pewne niepokojące symptomy w polityce kulturalnej coraz wyraźniej orientującej się na tradycyjne, realistyczne formy sztuki.

Według Arwatowa, przeszczepienie na grunt nowego ustroju społeczno-politycznego „starej" sztuki, będącej, jak sądził, nosicielem indywidualistycznej ideologii burżuazyjnej (zabiegi te określał mianem „restauratorstwa artystycznego"), stanowi zagrożenie dla całości kultury socjalistycznej, albowiem hamuje kulturotwórczą aktywność klasy robotniczej, przeszkadza w osiągnięciu przez nią pełnej podmiotowości kulturalnej. Autentyczna masowa kultura socjalistyczna winna być wytworzona siłami samego proletariatu, a nie reglamentowana „odgórnie" przez wąskie grupy specjalistów, traktujących klasę robotniczą jedynie jako obiekt ukulturalniających oddziaływań. Możliwości masowego szerzenia kultury i sztuki proletariackiej stwarza rozwój nowoczesnych środków przekazu, jak kinematograf, radio, fonografia, poligrafia, które robotnicy z racji swych stałych kontaktów z najnowszą techniką skłonni są zaaprobować szybciej niż inne klasy społeczne. Tylko w ten sposób — twierdzi Arwatow — może wykształcić się „organiczny styl" proletariacki, styl na miarę współczesnej industrialnej

[17] B. Arwatow: *Iskusstwo i proizwodstwo*, s. 96.
[18] Tamże, s. 96-97.
[19] Tamże, s. 32.
[20] B. Arwatow: *Ob agit i proziskusstwie*. Moskwa 1930. Można by doszukać się tutaj pewnych analogii z koncepcją teatru epickiego B. Brechta, chociaż Arwatow (na co trafnie zwraca uwagę B. Owczarek) w odróżnieniu od Brechta uważa realizm za reliktową formę sztuki w warunkach socjalizmu. Por. B. Owczarek, *Borys Arwatow: Kultura i produkcja*, w: *Marksizm, kultura, literatura*. Warszawa 1982, s. 146.

epoki. Można zarzucić Arwatowowi, iż proponowany przezeń idealny wzorzec kultury proletariackiej jest jedynie innym wariantem owego modelu zunifikowanej kultury, który narzucono w latach trzydziestych — pięćdziesiątych. Trudno zaprzeczyć jednak, iż przynajmniej w odniesieniu do architektury czy wzornictwa przemysłowego „technologiczno-funkcjonalne podejście" produkcjonistów było podejściem ze wszech miar nowoczesnym. Idee Arwatowa i pozostałych produkcjonistów współbrzmiały tutaj z programem W. Gropiusa i znacznej części twórców „Bauhausu" oraz Corbusjera i grupy „Nouveau Esprit"[21]. Tym też chyba należy tłumaczyć fakt, iż koncepcje produkcjonistów odżyły na nowo w Związku Radzieckim w latach sześćdziesiątych na fali krytyki deformacji w kulturze artystycznej okresu kultu jednostki. Przywołanie idei „sztuki inżynieryjnej" wzmacniało argumentację zwolenników industrialnego stylu współczesnej epoki, obrońców zasad funkcjonalizmu i celowości w architekturze i sztuce użytkowej, a pośrednio uderzało też w normatywną estetykę socrealizmu, sankcjonującą fałszywy monumentalizm i dworsko-pompatyczny styl w budownictwie.

Z wyłożonych wyżej powodów przypomnienie koncepcji sztuki „produkcyjnej" wydaje się rzeczą ważną dla zrozumienia początków kształtowania się marksistowskiej refleksji estetycznej w Kraju Rad, wzbogaca intelektualną panoramę lat dwudziestych. Okazuje się, że w owym okresie istniały różne możliwości rozwoju sztuki socjalistycznej i realizm socjalistyczny w zdogmatyzowanej postaci z lat trzydziestych — pięćdziesiątych nie był bynajmniej jedyną perspektywą. Produkcjonizm w wydaniu Arwatowa odcinał się wprawdzie od tradycji sztuki „sztalugowej", którą pochopnie kwalifikował jako „burżuazyjną", lecz z drugiej strony dostrzegał przecież w poszukiwaniach ówczesnej awangardy wiele cennych elementów, które powinny być przyswojone przez artystów-produkcjonistów.

Tadeusz Szkołut

Artykuł ten jest częścią cyklu poświęconego porewolucyjnej estetyce radzieckiej. W poprzednich numerach „Akcentu" prezentowałem poglądy A. Łunaczarskiego (nr 1/15/1984), L. Wygotskiego (nr 2/24/1986) i L. Trockiego (nr 3/25/1986), w przygotowaniu tekst na temat M. Bachtina.

[21] Por. S. Morawski: *Warianty interpretacyjne formuły «zmierzch sztuki»* „Studia Socjologiczne", 1980 nr 4, s. 239.

plastyka

STEFAN SYMOTIUK

Filozoficzny sens sztuki portretowej Witkacego

Trzy typy portretów występują przemiennie w twórczości S. I. Witkiewicza[1]: portret „realistyczny", w którym niepokojąca atmosfera i „aura" kryje się za przedstawionym obliczem; portret zdeformowany, „wykrzywiony", w którym twarz osoby jest przedstawiona w stanie napięcia, wyrażonego przez dysproporcje jej części (twarze takie bywają uzupełnione „odwłokami" owadów czy zwierząt, zaś tło nie jest tu zapełnione) i, najbardziej interesujący, typ portretów wykonanych „jarzącymi linami", w których następuje „stopienie się" twarzy z tłem, od którego oddziela się ona tylko owymi pasmami „jarzeń". Ten ostatni typ portretu w twórczości Witkacego pojawia się bardzo wcześnie, gdyż widać tę technikę już w *Portrecie oficera* (1917). Wymienionej triady technik portretowych nie można ująć chronologicznie, ilość rysunków „jarzeniowych" wzrasta w miarę upływu czasu, ale występują one również w dziełach „deformujących", zaś portret „realistyczny" bynajmniej nie niknie — widzimy go jeszcze w *Autoportrecie* z 1938 r. Fakt, że występuje tu jako obiekt sam artysta, świadczy iż nie nadawał on tego rodzaju sztuce charakteru najmniej wartościowego, co mogłoby sugerować określenie takich portretów w *Regulaminie Firmy*, jako „ulizanych". Jednak w historię malarstwa światowego wkracza Witkiewicz głównie ze swoim portretem „jarzeniowym". Ponieważ ta technika posiada znacznie głębszy kontekst historyczny i wiąże się z fundamentalnymi kwestiami filozoficznymi, można sądzić, że portret ten stanie się „lokomotywą", która wciągnie za sobą w krąg odbioru światowego również pozostałe części składowe twórczości tego artysty i myśliciela. Wskażemy tu niektóre ważniejsze fragmenty kontekstu historycznego i filozoficznego tej koncepcji portretowania.

[1] Prezentowany „komentarz filozoficzny" powstał z okazji wydarzenia wydawniczego: ukazania się pierwszego albumu malarstwa S. I. Witkiewicza (*Witkacy — Malarz*, oprac. I. Jakimowicz, Warszawa 1985) — niestety niepełnego; szereg dzieł Witkacego nie zostało przedstawionych. Jednocześnie wyszedł drugi album (tu nie komentowany): *Stanisław Ignacy Witkiewicz — Zaginione obrazy i rysunki sprzed roku 1914 według oryginalnych fotografii ze zbiorów Konstantego Puzyny*. Oprac. W. Sztaba, Warszawa 1985. Obydwa wydawnictwa zawdzięczamy ogłoszonemu przez UNESCO Rokowi Witkiewicza. Szersze zakresowo i inne interpretacyjnie opracowania malarstwa Witkacego zawierają prace: W. Sztaba — *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, oraz P. Piotrowski — *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1985. Z rozległej twórczości Witkiewicza pozostały do prezentacji dwa działy: fotografika oraz zbiór (ponad tysiąc) listów do żony.

Portret i sztuka witrażu

Światło lampy (...) filtrowało się w tęczowych barwach przez krystaliczne złomy szkła. Ileż wspomnień cudownych miał Zypcio związanych z tą tęczową gamą tajemniczych lśnień. Tymi słowami artysta opisuje w *Nienasyceniu* swoją fascynację witrażem. Fascynacja ta nie jest tylko wynikiem przypadkowego zetknięcia się z doznaniami, które miewa człowiek spoglądający na otoczenie przez przypadkowo spotkane kolorowe szkło. Młodość Witkacego przypada bowiem na okres, gdy witraż staje się czymś więcej, niż tylko elementem architektonicznym i dziełem plastycznym.

W 1905 r. Witkiewicz wstępuje na krakowską Akademię Sztuk Pięknych, która jest wówczas ośrodkiem sztuki secesyjnej — neoromantyzmu, przywracającego właściwy romantyzmowi kult architektury i sztuki gotyckiej, z jej pełną napięcia „strzelistością" i „płomiennością" a jednocześnie elegancją i delikatnością form. Secesja nie była jednak historyczną konwersją — sięgała w przeszłość, by nadać jej formę stylizowaną i znaleźć w niej inspiracje do wielowariantowej twórczości. Toteż symbolika gotycko-romantyczna staje się przedmiotem stylizacji, czyli wtórnego symbolizowania. Secesyjny modernizm pragnie odtworzyć przede wszystkim sztukę jako całość integralną i dlatego sięga głównie do architektury i urbanistyki, by ukształtować ramy i „miejsce dziania" się życia w otoczeniu artystycznym. Dopiero w tych ramach występuje modernistyczna plastyka (ornament, płaskorzeźba, witraż, metaloplastyka), a następnie bardziej „wolne" gatunki sztuk: malarstwo, poezja, muzyka, teatr. Wskutek „podwojonej symbolizacji" sztuka secesji przybrała formy barokowo-rokokowe. Jednak gdy barok swoim bogactwem i synkretyzmem narzucał kostium na prostotę sztuki klasycystycznej, to tu wdzięk rokoka narzucony jest na linie architektoniki gotyckiej, pełnej napięć, niepokoju, „pędu"; na smukłość, strzelistość jej ostrołuków, ścian, dachów, okien itp. Secesja pragnęła upowszechnić ten styl aż po sztukę użytkową, a nawet „wnieść w lud" poprzez propagowanie budownictwa „zakopiańskiego", zaś w literaturze i muzyce chętnie lansowała obraz „gotyckiej przyrody" górskiej. Ta artystyczna epoka (jej całościowy, totalistyczny ekspansjonizm pozwala właśnie mówić o „epoce" mimo krótkości trwania) zwróciła się ku linii jako elementowi artystyczno-duchowemu, zarzucając płaszczyzny i bryły. Nawet w powojennym „formizmie" mamy nadal do czynienia z kultem linii (wyrażającej się w grafice), gdyż świat płaszczyzn jest tu pokazywany jako „popękany", strzaskany. Witkacowskie próby zbudowania estetyki opartej o pojęcie „linii kierunkowych" i „napięć kierunkowych" są wyrazem tego ducha artystycznego.

Nie jest prawdą — dodajmy — że kres secesji nastąpił wskutek „przesady" i „przeładowania" jej stylu, wskutek nadmiaru synkretyzmu i ornamentyki, które jakoby „ośmieszyły" tę sztukę (najwcześniej — poezję). Odwrotnie: epoka neogotyku i neoromantyzmu pękła wskutek nadmiaru kryjących się w niej inspiracji. Można bez trudu wskazać na wiele kierunków powojennej awangardy, aż po sztukę aktualną, które są efektem eksplozji, jaka dotknęła neoromantyzm (byłyby to: dadaizm, formizm, surrealizm, taszyzm, konceptualizm itp.).

Sztuka portretowa Witkacego zatrzymuje nas przy kwestii witrażu. Ten rodzaj dzieła artystycznego wywodzi się ze starożytnego fresku. Sztuka fresku rozpadła się, poczynając od średniowiecza, na dwa nurty. W kulturze bizantyjskiego Wschodu przekształcił się on w sztukę ikony. Na Zachodzie — w witraż. Rozdział ten nie był przypadkowy. Stały za nim zasadnicze rozstrzygnięcia światopoglądowe i filozoficzne. Ikona

[2] *Pierwszy raz* — czytamy dalej — *zdarzyło mu się zaobserwować znany fakt, że ta sama rzecz tak różnie może się przedstawiać w zależności od zabarwienia całego kompleksu, w którym się znajduje* (S. I. Witkiewicz: *Nienasycenie*, Warszawa 1982, s. 169).

stała się wyrazem światopoglądu głoszącego obecność Absolutu w rzeczywistości ziemskiej (gdyż ikona sama była przedmiotem świętym, częścią świętości) a przez to „częściowe" uosabianie Absolutu dokonywała całkowitej deprecjacji świata realnego, ukazując, że jest on wartościowy tylko częściowo, i to nie z własnej mocy, lecz z jej partycypacji w świecie. Światopogląd ten niósł zatem w sobie efekty nihilistyczne, przeciw którym podnosił się sprzeciw w postaci ruchu ikonoklastów (burzycieli ikon). Ruch ten wskazuje na istotne sprzeczności wschodniej religijności.

O ile niszczono ikony — to nigdy nie niszczono witraży. Te stały się wyrazem odrębnej filozofii, zwanej od czasów średniowiecza (choć przesłanki jej stworzył Plotyn) — metafizyką „światła" (Roscelin, Grosseteste i in.). Absolut wyrażał się tu nie w uchwytnej substancji („złoto" ikon), lecz w świetle. Fascynacja światłem — jako czymś i odległym, i bliskim, widocznym, lecz nieuchwytnym — wpłynęła na odmienne pojmowanie przestrzeni w światopoglądzie Zachodu: od trójwymiarowości malarstwa, przez artystyczne wykorzystanie szkła (witraż, szyba, lustro), po inspirację nauki (astronomii i fizyki — Kopernik, Newton, Goethe, Einstein). Fascynacja ta przeniosła się także na utopie społeczne; u tych myślicieli, którzy przyszłość widzieli w powstaniu nowej cywilizacji i urbanistyki pojawia się wizja „szklanych miast" (Czernyszewski w *Co robić?*, a za nim Żeromski i Zamiatin w *My* — pierwsi w nastroju optymistycznym, ostatni — pesymistycznym).

Do kwestii tych jeszcze wrócimy.

Witkacy trafił do Akademii Sztuk Pięknych wówczas, gdy Kraków ogarnięty był modą witrażu. Nurt ten (m.in. Mehoffer, Wyspiański) spełniał z jednej strony zamówienia kościelne (odnawiając tradycyjne, sakralne funkcje barwnych okien), z drugiej zaś strony przenosił witraż do mieszczańskich budynków, korytarzy, klatek schodowych itp. nadając mu funkcje użytkowe. Ponadto zmierzano do uczynienia tej sztuki nośnikiem treści narodowych, czego wyrazem stały się wykonywane przez Wyspiańskiego projekty witraży przedstawiających postacie królewskie. Witraż secesyjny stał się jednocześnie nową jakością w dziejach tego nurtu artystycznego, gdyż wprowadził, miast tradycyjnych kombinacji barwnych płytek i szkieł, powierzchnie szklane zdobne liniowym ornamentem i dekoracją[3].

Owe liniowe elementy sączących światło słoneczne witraży — to właśnie „prototyp" jarzeniowego portretu Witkacego.

Ideologia tego typu malarstwa odbiega od wszystkich poprzednich manipulacji ze „światłem", jakich dokonywano w malarstwie ostatnich dwu stuleci. Malarstwo to wiodło spór z renesansowymi ujęciami światła widzianego jako coś „bezźródłowego", wypełniającego świat

[3] Szczególną rolę przypisać tu należy J. Mehofferowi, który w 1895 r. zasłynął jako zwycięzca Międzynarodowego Konkursu na witraże zdobiące Katedrę Fryburską, wśród kilkudziesięciu konkurentów. Realizacja projektu trwała wiele lat. W tych witrażach, uznanych przez jury konkursu za „genialne" znalazły się fragmenty architektury Krakowa i postacie znane w tym mieście. M.in. otoczona skanalizującą sławą wybitna aktorka Irena Solska (Irina Wsiewołodownaja z powieści i sztuk Witkacego — „kobieta fatalna" jego życia) znalazła się w tej Katedrze jako Helvetia, symbol Ojczyzny — Szwajcarii. J. Iwaszkiewicz tak opisuje wrażenia współczesnego widza: *Weszliśmy do środka i doznaliśmy olśnienia: wszystkie okna katedry paliły się ogniem tysiąca barw* (Por. T. Adamowicz: *Witraże fryburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Warszawa 1982, s. 127). Mehoffer *Wprowadził też natężoną gamę barwną: fiolety, czerwienie, intensywne tony niebieskie, ostre żółcie odpowiadają treści nasyconej dramatyzmem, atakują widza* (T. Adamowicz, s. 124). Witkacy do końca życia uznawał się za ucznia Mehoffera, m.in. wysłał na wystawę „szkoły" cztery portrety oraz *Kompozycję na tle dramatu Tumor Mózgowicz* (Por. *Józef Mehoffer i jego uczniowie. Katalog wystawy*, Kraków 1938. Tych „uczniów", dodajmy, zebrało się aż 43). Kolorystyka witraży Mehoffera sugerowała już krytykom inspirowanie Witkacego. Z okazji wielkiej wystawy Mehoffera w 1964 r. J. Stajuda pisał w recenzji *Wokół wystawy Mehoffera* („Współczesność" 1965, nr 4): *dla nowoczesnego witrażu Mehoffer uczynił więcej niż sam Burne-Jones (...) Wspaniała inwencja, przepych, matematyka jakaś piekielna (Witkacy z „Czystą Formą" jest tuż).*

spokojną jasnością. Impresjonizm rozszczepił światło na wielość pojedynczych refleksów, u Gauguina jest ono przyklejone do soczystych barwnych powierzchni (właśnie „tradycyjnie" witrażowych), u van Gogha „pełza" po powierzchni obrazu, zaś w ekspresjonizmie zostaje ściśle związane z obrazem jego źródła — słońca. Pojmowanie światła w malarstwie Witkacego, od początku, jest przeciwne tym ujęciom. Światło jest u niego „zasłonięte", „zakryte" — uwięzione i obraz jest jego „uwolnieniem", wydobyciem, odsłonięciem. Malarstwo ma uwalniać światło. Ta idea najlepiej wyraża się w jednym z pierwszych obrazów olejnych artysty: *Pejzaż nocny* (1901-1902). Słońce „wydobywa" się tu zza lasu i jego uwolnione światło odbija się w chmurach, oraz na powierzchni wody. Światło lampy „rozświetla" również wnętrze chaty stojącej w mroku drzew, smugi światła wyrywają się z chaty poprzez szczeliny w drzwiach i przez okno, kładąc się liniowo na polnej drodze.

Niepokojący nastrój i aura obrazów Witkacego (może z wyjątkiem serii „gauguinowskiej") wynika właśnie z obecności w jego obrazach „uwięzionego światła", które apeluje do widza i „przyzywa" go. Obrazy te nie tyle są „przedmiotem" do oglądania, na którym wzrok może się „zatrzymać" w swoim intencjonalnym pędzie na zewnątrz, nie tyle nawet mają aktywność w postaci „przywoływania" uwagi do siebie, co właśnie cechuje je apelujący ethos, przy czym nie jest zbyt jasne ku czemu wzywają i o co apelują do widza. Zawarte jest tu jednak pewne „napięcie uwięzienia" i apel zdaje się dotyczyć aktu wyzwolenia, oswobodzenia. Można domniemywać, że znane trudności „dogadania się" Witkacego z R. Ingardenem mają związek z odmiennym pojmowaniem sztuki przez obydwu myślicieli. Dla Ingardena jest ona bytem „konstytuowanym", toteż np. istotne jest tu „dopełnianie" przez odbiorcę „miejsc niedookreślonych", luk, braków w strukturze i treści dzieł. Natomiast w sztuce Witkacego jeśli istnieją luki i „szczeliny" w świecie przedstawionym, to są one właśnie tymi miejscami, poprzez które wycieka, wytryskuje, wyrywa się na zewnątrz coś, co jest „ukryte", przesłonięte przez tę treść zewnętrzną. To nie uwaga odbiorcy musi „biec" ku obrazowi; to coś z tego obrazu wyrywa się i „biegnie" ku niemu. Jednym z fragmentów tego kunsztu artystycznego jest „jarzące" się światło w portretach.

Portret i psychologia

Psychologia Witkacego czyni wrażenie wyjętej z naukowego lamusa. W momencie, gdy upowszechnił się już ekstrawertyczny, dynamiczny model psychiki (intencjonalność, „pęd życiowy", ekspresyjność, popęd erotyczny, itp.) Witkiewicz używa w roli głównej kategorii psychologicznej staroświeckiego, „naiwnego" pojęcia uczucia (uczucia metafizyczne, życiowe itp.). W swojej apoteozie biologizmu zdaje się pozostawać na dziewiętnastowiecznym poziomie pozytywizmu Comte'a, który głosił nieistnienie psychologii jako osobnej dziedziny, zaś „zjawiska psychiczne" spychał bądź to do poziomu fizjologii, bądź wznosił je do poziomu socjalności. W końcu: jeśli nawet Witkacy-psycholog istnieje „ponad Comte'em", to chyba tylko na niskim poziomie rozbieżności, który wobec Comte'a zapoczątkował J. S. Mill i W. Wundt: psychologii asocjacjonistycznej. Prawdziwym uznaniem Witkacego cieszy się fizjologista Kretschmer ze swoim podziałem ludzi według „budowy ciała" (jego terminologia pojawia się w powieściach Witkiewicza), a Freud także pasjonuje go przede wszystkim w aspekcie fizjologicznym i nigdzie nie rozwija typowych freudowskich momentów: teorii snu, sublimacji, kompleksu, itp. Natomiast entuzjazmuje się faktycznie psychologią H. Corneliusa, kontynuującego nurt millowsko-wundtowski. Jak na rewolucjonistę i nowatora w sztuce — tradycjonalizm i konserwatywność psychologii są tym bardziej widoczne.

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że w estetyce Witkiewicza zaznacza się przewaga „strony przedmiotowej", że aktywizm i dynamika cechuje tu same dzieła sztuki i z nich „emanuje" — to pasywistyczny psychologizm tego autora okazuje się być aktem konsekwencji. Recepcja jest tu pierwotna, ekstrawersja — wtórna. Wcześniej coś się czuje (a może być to stan o nieokreślonym źródle, np. czucia cielesne, nastroje) a następnie uczucia mogą się ku czemuś kierować. Najpierw zatem kształtuje się podmiot jako „byt w sobie", jako pewna „przestrzeń wewnętrzna" skonstruowana z doznań wewnętrznych, następnie zaś pojawia się „przestrzeń zewnętrzna" — świat. Jest to — można powiedzieć — dokładnie taki stan rzeczy, jaki możemy dostrzec stojąc wewnątrz budynku, którego przestrzeń wewnętrzna jest dla nas czymś pierwotnym wobec przestrzeni świata. Jeśli wyobrazimy sobie łącznik między tymi dwoma przestrzeniami w postaci barwnej przestrzeni szklanej, to możemy uzyskać ponadto ten pierwszy rodzaj komunikacji, jaki istnieje między psychiką a światem, gdy on jawi się jako jeszcze nie skonkretyzowany — nie widać czym on jest, podobnie jak nie widać, co jest za barwnym szkłem. Lecz ono daje już pierwszą — paradoksalną — relację dwu światów. Są to światy „na opak". Gdy świecące za oknem słońce „unosi się" to jego świetlna struga w pomieszczeniu opada ze ścian na podłogę, gdy zewnętrzne źródło światła przesuwa się w prawo, jego refleks we wnętrzu przesuwa się w lewo, gdy odległość między tym źródłem a wnętrzem „szaleje" — ilość światła wewnątrz rośnie, itp.

W psychologii Witkacego zmysły są taką barwną przegrodą między światem a wnętrzem, zaś tymi elementami przestrzeni, które odgrywają rolę największą w tym, co dzieje się, jest „Tło". Pojęcie „tła" występuje w związku z psychologią Corneliusa, lecz — jako pojęcie estetyczne — może być również uznane za relikt i staroświecki rekwizyt w stosunku do sztuki awangardowej. Tło jest to „teatr cieni" występujący zarówno w rzeczywistości zewnętrznej, jak i w psychice. Jest to wszystko to, co dzieje się gdzieś dalej, gdzieś indziej niż tu — „na planie pierwszym". Tło stanowi z tym planem przestrzeń — by użyć słów Musila — akcji równoległej. Tło nie jest tu odpowiednikiem „podświadomości" Freuda, lecz „rozmytym" wskutek oddalenia obrazem tego, co dzieje się obok nas, tyle że coraz dalej i dalej. Jest to koncepcja bliższa leibnizjańskiej. Człowiek i świat stykają się na jakimś „planie pierwszym" — mając za sobą własne głębie — z tłem, w którym dzieją się jakieś „równoległe zdarzenia" (polityczne, kulturowe, przyrodnicze). Ta koncepcja wielopłaszczyznowości dziania się zdarzeń określa też teatr Witkiewicza, czego nie wydobył jeszcze żaden z realizatorów jego sztuk.

Przestrzeń bywa określona przez Witkiewicza również jako pustka, lecz pustka taka ma swoje kontury i granice. Należy do nich „plan pierwszy" i Tło. To pojęcie pustki skonturowanej ma swoje bardziej precyzyjne określenie w słowie, które dla zrozumienia całości światopoglądu Witkiewicza musi mieć rolę zasadniczą. Jest to słowo zaczerpnięte z geologii, a do kultury i historii po raz pierwszy przeniesione przez Spenglera, słowo — pseudomorfozy. Słowo to oznacza puste przestrzenie w skałach stworzone przez kształty dawnych roślin i zwierząt, które rozsypały się w proch, lecz przedtem uformowały wokół siebie pokrywę mineralną, w której te uprzednie kształty „odciskają" się w postaci pustych form. Świat i człowiek są układem pseudomorfoz. Człowiek rodzi się jako gotowa pseudomorfoza i wydobywa się z niej, na podobieństwo zwierzęcia lub owada wydobywającego się z kokonu, „odwłoka", skóry „zrzucanej" co pewien czas (np. przez węże). Typ „drugi" portretów Witkacego, gdzie twarze uzupełniane są owymi „odwłokami" sygnalizuje pseudomorfotyczność istnienia ludzkiego. Jest to jednak sposób mówienia o pseudomorficzności wprost. Że nie jest to „właściwy" sposób prezentacji pseudomorfizmu świadczy istnienie dwu elementów, specyficznych już dla „jarzeniowego" typu portretu: zazwyczaj tło poza postaciami pozostawia się niewypełnione, zaś na

tych postaciach pojawiają się (śladowo) fragmenty linii jarzących. Dopiero bowiem „trzeci" typ portretowania ma u Witkacego najwięcej związku z jego psychologią i teorią pseudomorfizacji.

Można by powiedzieć, że ten najbardziej „witkacowski" typ portretowania przypomina witraż złożony z podłużnych „pasków" barwnego szkła, przez które przebija się intensywne światło. Efekt ten pogłębiony jest właśnie przez ciemne jednolite tło, na którym zarysowane są kontury twarzy. To tło jest jakby przesłoną, za którą uwięzione jest światło i zza której wydobywa się szczelinami, jakimi są właśnie „rysy twarzy".

Deformacja twarzy u Witkacego każe zapytać o związek jego portretu z karykaturą. Związek taki daje się dostrzec, tym bardziej że właśnie malarstwo secesyjne rozwinęło szeroko sztukę karykatury, a secesja sama stała się powszechnym obiektem parodii, pastiszu itp. Trzeba jednak zauważyć, że karykatura — ta zwłaszcza, która dokonuje powiększenia głowy lub twarzy karykaturowanych postaci — nie ma sensu negatywnego. Deformacja karykaturowanych postaci, zwłaszcza gigantyzujących głowę odwołuje się przecież do proporcji ciała właściwych dzieciom. Wedle badań etologów istoty żyjące posiadają zakodowany instynkt opiekuńczości wobec potomstwa — zakodowany właśnie poprzez tę charakterystyczną dysproporcję ciała[4]. Skłonność Witkacego do parodii, należąca do jego codziennego stylu bycia, przejawia się najmocniej w jego fotografice, pełnej wykrzywionych twarzy — fotografice mogącej najtrafniej ilustrować partie dzieł Gombrowicza poświęcone Gębie. Ta inklinacja twórcza Witkacego wiąże się zresztą z tematem częstym w jego powieści i dramacie — „człowieka z dna", „sobowtóra", który miał współrządzić jego schizotymiczną, jak to określał (a więc schizofreniczną w skłonnościach, „dwujaźniową"), osobowością.

Trzeba jednak wyróżnić w tej sztuce portretowej dwojakie rodzaje deformacji. Pierwsza dotyczy powierzchni twarzy. Tu najwyraźniej zaznaczają się owe świetlne smugi, pasma („chlusty" — by użyć jego słowa, dotyczącego techniki własnej gry na fortepianie). Jaki jest układ tych jarzących linii, co przedstawia ten namalowany witraż? Są to najczęściej linie mięśni. Jeśli porównamy np. *Portret Teofila Trzcińskiego* (1920) z barwnymi ilustracjami umięśnionej głowy i twarzy z podręczników anatomii dla lekarzy czy malarzy, to pokrywają się one niemal ze sobą. W tym sensie twarze Witkacego pokazują jakby „podskórną" konfigurację twarzy, a więc te sznury i nici, które układają i fałdują skórę twarzy — jako „maskę". Współczesna technika medyczna pokazuje zresztą nieoczekiwany kontekst „realny" tej jarzeniowej techniki. Stosuje ona tzw. „termografię" do badania różnic termicznych na powierzchni skóry — jest to fotografia, która utrwala gorące i zimne punkty skóry. Uzyskuje się w ten sposób portrety twarzy pozwalające ustalić obecność migreny („włoska maska"), bólów naczyniowych twarzy („maska arlekina"), itp.[5] Idąc tym tropem można by dziełom Witkacego nadać sens jak najbardziej realny, medyczny.

Skąd jednakże wywodzi się i jaki ma sens w tym malarstwie zabieg „zlewania" twarzy z Tłem? Sprawa ta najściślej wiąże się z fundamentalnymi aspektami całego „zjawiska-Witkiewicz". Jak już wspomniałem, tło wyraża istnienie pluralistycznego układu procesów, które równolegle realizują się i biegną „swoim torem". Świat jest wielością torów, linii dziania się spraw, które miejscami tylko zbiegają się. Jednostka nie jest w stanie uczestniczyć w nich wszystkich. Skazana jest na fragmentaryczność. Nie może być naraz wszędzie, nie może nasycić się wszystkim, zaznać wszystkiego. Świat jest nie tyle jedną rzeką Heraklita, co

[4] Por. V. B. Dröscher: *Reguła przetrwania, Jak zwierzęta przezwyciężają niebezpieczeństwa ze strony środowiska*, tł. A. D. Tauszyńska, Warszawa 1982, s. 320-323.

[5] Por. *Migrena usidlona*, opr. jd. (w:) „Kultura" 1985, nr 18.

wielością strumieni. Można wejść do jednego strumienia — ale nie do wszystkich naraz. Stąd też Tłem przeżywania jakiejś sprawy jest to wszystko, co może być widziane jako dalekie od człowieka, jako oddalające się, uciekające — gdy on sam „uwiązł" w jakiejś sprawie dla niego pierwszoplanowej. Tę przejmującą atmosferę psychiczną określał Witkacy mianem „żalu za uciekającym życiem" (właściwie należałoby pisać to jako Żal za Uciekającym Życiem). Tło zawiera w sobie wszystkie przedmioty, którymi jednostka jest „nienasycona". Tło jest treścią nienasycenia. Każdy element tła jest jednocześnie „pseudomorfozą" tzn. nie wykorzystaną przez jednostkę „pustą luką" w świecie. Tam gdzie w portretach „realistycznych" pojawia się świat realny, tam wypełniają go zazwyczaj pustkowia oraz ruiny opustoszałych budowli. Każda taka ruina jest kulturową pseudomorfozą, analogiczną do przedpotopowych muszli, paproci, szkieletów odciśniętych w skałach.

Twarze zlane z tłem. Twarze i tło, przez które „prześwieca" smugami jarzące, barwne światło. Wielki obraz życia, które uwalnia się z zamknięcia, z uwięzienia, opuszczając go w sposób niekontrolowany, niemożliwy do powstrzymania, jak nie można utrzymać wody w sicie. Portret Witkacowski jednocześnie emanuje nadmiarem energii i ukazuje jej ucieczkę i przeciekanie. Oddane jest tu poczucie niespełnienia się człowieka, sytuacja niemożliwości ogarnięcia sobą całości zjawisk, częstej „nudy", w trakcie której „świat przecieka nam między palcami".

Mała filipika przeciw P. Floreńskiemu

Paweł Floreński (1882-1943) należy do wybitnych przedstawicieli rosyjskiej, prawosławnej teologii i teorii kultury początków XX w. Zbiór jego prac, wydanych już dwukrotnie (1981, 1984) przez IW PAX pt. *Ikonostas i inne szkice* wywołał duże zainteresowanie, poprzedzone popularyzacją ikony przez J. Nowosielskiego. Ikona, jako rodzaj sztuki (w przeważającej mierze portretowej) jest dla Floreńskiego przejawem zasadniczego rozłamu w kulturze chrześcijańskiej między Wschodem i Zachodem. Ujmuje on znaczenia sztuki plastycznej na poziomie tak fundamentalnym, że pozwala to dostrzegać istotne, filozoficzne aspekty estetyki Witkiewicza w obrębie „długiego trwania" historycznego kultury.

Intencje Floreńskiego są nie byle jakie, jeśli zważymy na usytuowanie ideologii „prawosławnej" na tle innych kierunków myśli rosyjskiej XIX i początków XX w., myśli usiłującej dokonać samookreślenia się Rosji wobec Zachodu. Do kierunków tych można zaliczyć kierunki mniej lub bardziej partykularyzujące znaczenie tego kręgu kulturalnego. Izolacjonistyczny charakter miała ideologia „poczwienników", usiłujących odnaleźć rdzeń „rosyjskości" w osobliwościach „ducha narodowego" Rosji z okresu przedchrześcijańskiego. Izolacjonizm o nieco szerszym zakresie głosiła ideologia „słowianofilska" dążąca do uchwycenia roli Rosji w ramach całości historycznej „Słowian" jako grupy narodów. „Orientalizm" był kierunkiem głoszącym związek Rosji ze starymi kulturami wschodnimi, z tym, co określano mianem „Azji", natomiast „okcydentalizm" opowiadał się za związkiem z Zachodem i postulował cywilizacyjne, kulturowe i polityczne naśladownictwo tego kręgu kulturowego (czego zaczynem miały być reformy Piotra I). Inteligencja rosyjska skupiona wokół kościoła prawosławnego głosiła zaś teorię, o której partykularności trudno by było mówić. Myśl główna była tu mianowicie taka: u podstaw kultury europejskiej leży Grecja, najcenniejsze elementy kultury greckiej przetrwały w Bizancjum, skąd przeniesione zostały wraz z prawosławiem do Europy Wschodniej. Kultura europejska jest bocznym i rachitycznym pędem, oddzielającym się od tego głównego pnia. Kultura prawosławna nie ma powodów, aby separować się od kultury zachodniej, lub zmierzać do integracji z nią.

To właśnie ona jest najcenniejsza, a odgałęzienie zachodnie jest tylko ubocznym prądem kulturowym, biegnącym obok głównego nurtu.

Portret w postaci ikony nie jest — twierdzi Floreński — „odzwierciedleniem" rzeczywistości sakralnej, on sam „jest nią", jest fragmentem „innobytu" zawartego w świecie zjawiskowym. Jest on kontynuacją tej „rzeczywistości" realnej, którą w świecie antycznym stanowiła płaskorzeźba a następnie fresk, traktowane nie jako ozdoba, lecz fragment architektoniczny wchodzący realnie w skład świata ludzkiego. Od triady: płaskorzeźba — fresk — ikona odbiega zachodnie malarstwo olejne (domena katolicyzmu) i zachodnia grawiura (domena protestantyzmu). Szczególną obcość prezentuje grawiura, która nie tylko nie „tworzy" rzeczywistości (jak ikona) i nie „odzwierciedla" jej (jak malarstwo olejne). Grawiura swoją techniką linii (klasyczną postacią jest tu Dürer) ujawnia postawę rozbijania i niszczenia, przecinania i „żłobienia" świata zjawiskowego. Grafik zachowuje się jak chirurg, który kraje płaszczyznę, a linie przezeń zostawione są podobne do „ran" zadanych rzeczywistości. *Grawiura jest schematem obrazu zbudowanym wyłącznie w oparciu o prawa logiki — tożsamości, sprzeczności, wyłączonego środka — i w tym sensie wiąże się ściśle z filozofią niemiecką (...) czyż Kant, Fichte, Hegel, Cohen, Rickert, Husserl i inni zajmowali się czymś innym niż grawiura Dürera?*[6] Iluzoryczność świata grafiki, świata liniowego, bierze się z faktu, że linie te narzucone są z zewnątrz przez umysł poznający, naniesione na świat podobny do „tabula rasa" (co w filozofii czyni Kant), zaś nie mają one związku z tym, co kryje się „pod powierzchnią" zjawisk. Ten świat „podpowierzchniowy" oddaje natomiast powłoka barw w ikonie. Kolor i pofałdowanie ukazuje pulsującą pod zjawiskami energię i moc.

Jak widać, tezy Floreńskiego mają jak najściślejszy związek z portretowym kunsztem Witkacego, którego technika ma właśnie charakter zbieżny z grafiką, tyle że stosowaną przy użyciu farby olejnej. Zarzut subiektywizmu i agnostycyzmu, jaki Floreński wypowiada pod adresem tego nurtu artystycznego, sprzeciwia się jednak wrogości Witkacego wobec wszelkiego relatywizmu i sceptycyzmu, który przypisywał on „protagorejskiemu typowi umysłowości".

Przepaść wykopana przez Floreńskiego między sztuką linearną i płaszczyznową jest — przede wszystkim — nieuzasadniona, co do swojej genezy. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że dominacja płaszczyzny w antyku jest pozorna — niemal każda waza grecka zapełniona jest różnorodnością form graficznych, począwszy od ornamentu do scen mitologicznych, które są tam przedstawiane. A zatem nie nurt protestancki, nie Dürer, nie filozofia niemiecka są tym kręgiem duchowym, w ramach którego wyłania się sztuka liniowa; źródła jej tkwią w Grecji, lub wcześniej. Można by, co prawda, dowodzić, że w kulturze Zachodu linia nabrała wyjątkowego znaczenia (Spengler wiązał to z obecnym tu „duchem faustycznym" uwrażliwionym specjalnie na pojęcie „nieskończoności"), szczególnie w architekturze gotyckiej (strzelistość budowli, oraz charakterystyczne wertykalne żebrowania) i malarstwie. Jednak strzelistość architektoniczna jeszcze wcześniej pojawia się w kulturze arabskiej (minarety), nie jest więc czymś całkowicie osobliwym dla Zachodu. Natomiast osobliwość tę można by widzieć właśnie w sztuce witrażu wykorzystującej w celach artystycznych światło, jednak i tu trudno mówić o całkowitej osobliwości, gdyż podobne wykorzystanie światła zaznaczy się w sztuce chińskiej (teatr „cieni") mającej jednocześnie znaczny element „grafiki" w swoim malarstwie.

Nie tyle geneza sztuki zachodniej jest istotna dla jej losów i charakteru, co konsekwencje, jakie zostały tu wyciągnięte z tradycji.

[6] Por. P. Floreński: *Ikonostas i inne szkice*, tł. Z. Podgórzec, Warszawa 1984, s. 156-157.

Trzeba przede wszystkim zauważyć, że wykorzystanie światła (m.in. witrażu) stało się przesłanką powstania techniki fotografowania, jaką rozwinęła cywilizacja europejska, przekształcając ją następnie w sztukę filmu. Istnieje ścisły związek między modą na „witraż" w kulturze przełomu stuleci (w tym w modernizmie polskim) a równoległym powstaniem aparatury braci Lumière. Można też domniemywać, że powstała sztuka fotografii i filmu była tym noworodkiem, który przyćmił i skazał na uwiąd fascynację witrażem, który jeszcze przez pewien czas miał swoją imitację w technice tzw. „kalejdoskopów". W tym też nurcie za naturalne można uznać uprawianie przez Witkacego sztuki witrażowej i fotografii jednocześnie, choć zapał do fotografowania nie jest powszechny w środowisku malarskim.

Konsekwencje zaznaczonej tu osobowości ewolucji sztuki zachodniej idą jeszcze dalej i nadal nie bez związku z malarstwem Witkacego. Operowanie światłem — z ram sztuki fotograficznej i filmowej — wyzwala się ku formie jeszcze bardziej znaczącej (choć niekiedy również monstrualnej), jaką w cywilizacji i sztuce użytkowej tego kręgu kulturowego stwarza neon. Linie neonowego światła stwarzają fascynujący świat reklamowych i informacyjnych obrazów, których tłem stają się ściany budynków, wieże, dachy, ulice, itp. W lśniących liniach splatających się w twarze portretowanych osób Witkacego, możemy dostrzec świat neonowych lśnień i graficznych symboli, które w okresie międzywojennym stały się składnikiem codzienności życia wielkomiejskiego, symbolem rozmachu, dynamizmu, prężności. Ta wielka eksplozja sztuki świetlnej (kojarzącej się też z gigantycznymi budowlami wznoszonymi w Ameryce) przeniosła na zewnątrz tę osobliwość sztuki witrażowej, która w jej prostych formach kojarzyła się z „wewnętrznością" przestrzeni izolowanej. Barwne neony odcinające się nocą od ciemnych brył gmachów, to witraż, który „wyzwala się" z uwięzienia w ramach okiennych, witraż pokrywający sobą cały gmach i przyćmiewający go swoim blaskiem. „Wynosi" on na zewnątrz to, co w budowli jest ukryte, ogłasza i reklamuje jej funkcje, zawartość, produkcję. Neon jest symbolem produktywności, ekspansji, twórczości. Można by pod tym względem zauważyć też, iż Witkacy techniką „jarzeniową" maluje z reguły twarze twórców, a technikami „realistycznymi" postacie przeciętne.

Stefan Symotiuk

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

50 LAT MINĘŁO

Skrupulatny kronikarz życia kulturalnego w Lublinie odnotuje zapewne pod datą 18 października 1986 roku fakt otwarcia wystawy pt. *Plastyka lubelska*, przygotowanej z okazji 50 rocznicy powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie. Sponsorzy i organizatorzy ekspozycji (Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, Biuro Wystaw Artystycznych i Muzeum Okręgowe) podzielili ją na dwie części: historyczną — na którą złożyły się dzieła 37 nieżyjących już artystów, prezentowane w sali wystaw czasowych Muzeum Okręgowego na Zamku oraz na część współczesną — obejmującą malarstwo, grafikę, rzeźbę i „inne media" 77 twórców, pokazane w galerii BWA przy ul. Narutowicza.

Otwarcie części historycznej na Zamku, a zwłaszcza wernisaż w BWA, przyciągnęły rzadko spotykane tłumy widzów, wśród których prym wiedli sami artyści, na czele z nestorem plastyków lubelskich Teofilem Wiktorem Kosiorkiewiczem. Nie brak było przedstawicieli instytucji kulturalnych i politycznych miasta oraz regionu, sporo ożywczego fermentu wniosła swą obecnością młodzież PLSP i studenci (nie tylko historii sztuki), a także... krewni autorów eksponowanych prac.

Po pierwszych emocjach, związanych z wręczeniem kilkunastu najbardziej zasłużonym twórcom i działaczom kultury medalu pamiątkowego Związku Artystów Plastyków w Lublinie, wypiciu lampki czerwonego wina, odbyciu kilku „obowiązkowych" konwersacji z zaprzyjaźnionymi osobami, przystąpiono do percepcji zgromadzonych dzieł. Już pierwszy — pobieżny — ogląd, wywołał mieszane uczucia. Ze ścian wionęło nijakością, prowincjonalizmem i przeciętnością. Nieobecność indywidualności i brak wyrazu prowokowały do postawienia zasadniczego pytania: czy to, co pokazano na Zamku i w BWA jest reprezentatywne dla inwencji i poszukiwań twórczych miejscowego środowiska artystycznego, czy daje obiektywny obraz całości?

Sądzę, że w znacznym stopniu — niestety — tak. Niestety, ponieważ z ekspozycji wynika iż w 20-leciu międzywojennym, w pierwszych latach po 1945 roku, a nawet w latach późniejszych, prawie wszyscy uprawiali malarstwo przedstawiające (tematyczne) o silnych inspiracjach kolorystycznych, niemal całkowicie wtórne — typowo konsumpcyjne — wobec inspiratorów tego nurtu (np. Józefa Pankiewicza i jego uczniów: Jana Cybisa, Józefa Czapskiego, Artura Nach-Samborskiego czy Piotra Potworowskiego). Podobnie przedstawiciele młodszego pokolenia, którzy wprawdzie zwrócili uwagę na bardziej awangardowe tendencje malarstwa europejskiego i światowego, przede wszystkim na abstrakcję (zarówno geometryczną, jak i liryczną), surrealizm z jego odmianami, malarstwo materii czy hiperrealizm... nie potrafili jednak — z małymi wyjątkami — przepuścić zapożyczeń przez filtr własnej osobowości, nadać swoim dziełom cech indywidualnych i niepowtarzalnych.

Stan frustracji i niespełnienia pogłębia jeszcze fakt, że tendencje i kierunki fascynujące twórców lubelskich przez ostatnie pół wieku, nie zostały ukazane na wystawie — jak należało oczekiwać — w logicznym ciągu rozwojowym, od wczesnych poszukiwań formalno-kolorystycznych, a na najbardziej spektakularnych działaniach skończywszy. Niestety sztywny podział na żywych i martwych (część współczesna i historyczna), właściwy dawno minionym (głównie XIX-wiecznym) pokazom obrazów na tzw. wystawach nieustających, wprowadził niepożądany zamęt i chaos we właściwym zrozumieniu i poznaniu dorobku środowiska lubelskiego. W efekcie obrazy Jana Popka, bliskie pop-artowskim poszukiwaniom młodych Amerykanów, wręcz „gryzą" się z płótnami typowych kolorystów: Jana Karmańskiego, Zenona Kononowicza czy Władysława Filipiaka, wystawionymi w tej samej sali Muzeum Okręgowego na Zamku. Z kolei kolorystyczne pejzaże Teofila Wiktora Kosiorkiewicza, Stefana Sarneckiego, Jana Tomczuka i Jana Skopa, utrzymane w postimpresjonistycznej atmosferze końca XIX wieku, wydają się anachroniczne wobec ciekawych abstrakcji Tomasza Zawadzkiego, ekspresyjnego, pełnego wyrazu aktu Elżbiety Jungowskiej, bądź hiperrealistyczno-fotograficznych kompozycji Andrzeja J. Kapicy i Marka Mazanowskiego, eksponowanych w dużej sali galerii BWA.

Inny — równie ważny — aspekt wystawy, to sprawa, czy znaleźli się na niej wszyscy ci, którzy znaleźć się powinni i czy eksponowane prace pozwalają zrozumieć istotę ich twórczości?

Gdy kartkujemy dziś niewielki, starannie opracowany i wytłoczony w miejscowej drukarni (Lublin, ul. Orla 3), katalog pierwszej wystawy Związku Artystów Plastyków w Lublinie w sali Gimnazjum im. Unii Lubelskiej — który był do kupienia, bądź obejrzenia, już w momencie jej otwarcia w dniu 26 września 1937 roku, podczas gdy katalog omawianej wystawy ujrzy światło dzienne być może, „jak dobrze pójdzie", dopiero za... rok!? — możemy zauważyć że z 34 tzw. członków czynnych Związku (byli bowiem jeszcze członkowie popierający, w liczbie dziesięciu) wystawili obrazy i grafiki: Maksymilian Brożek, Witold Chomicz (figuruje w katalogu zarówno jako członek, jak i gość Związku), Władysław Filipiak, Józef Głuszyk, Jan Karmański, Irena Karpińska, Przemysław Kocowski, Edward Kopciński, Juliusz Kurzątkowski, Zofia Kwapiszewska, Adam Nowiński, Witold Olpiński, Janina Rybińska, Czesław Stefański, Tadeusz Śliwiński, Wiktor Turczyński, Władysław Ukleja, Zenon Waśniewski, Karol Westfal, Krystyna Wiercieńska, Kazimierz Wiszniewski, Jadwiga Wyszyńska i Michał Ziółkowski. Razem 23 artystów. Dzieła ilu z nich mogliśmy zobaczyć na Zamku lub w BWA Anno Domini 1986? Zaledwie sześciu: W. Filipiaka, J. Głuszyka, J. Karmańskiego, J. Kurzątkowskiego, T. Śliwińskiego i K. Westfala. Co się stało z pozostałymi? Wprost trudno uwierzyć, że wojna i trudne lata odbudowy tak skutecznie zniszczyły ich dorobek, iż nic z niego nie pozostało, nic co można — co należało — pokazać młodym pokoleniom widzów.

Co się wreszcie stało z obrazami olejnymi Wandy Arlitewicz Młodożeniec, temperami Hanny Jasińskiej Żuławskiej, akwarelami i olejami Bohdana Kelles-Krauze, olejami na szkle Stanisława Kostynowicza Kuby, akwarelami Heleny Krajewskiej, rysunkami kredką Zbigniewa Lengrena, exlibrisami Adama Półtawskiego, akwafortami i rysunkami Hieronima Skurpskiego, olejami Stanisława Szczepańskiego, drzeworytami Alfreda Szeligi, olejami Jerzego Wolffa, barwnymi drzeworytami Marii Wolskiej-Berezowskiej czy też olejami Jacka Żuławskiego i Piotra Żyngiela, którzy uczestniczyli w jednej z pierwszych — jeżeli nie pierwszej — powojennej wystawie Artystów Plastyków Okręgu Lubelskiego ZPAP (dawny ZAP) w czerwcu 1945 roku w lokalu przy ul. Spokojnej 5? Czyżby i do ich dorobku nie można było dotrzeć? A może fakt krótkotrwałej — przelotnej — przynależności do Okręgu Lubelskiego ZPAP w drugiej połowie gorących lat czterdziestych, nie wystarczał na zapewnienie sobie udziału w obecnej, retrospektywnej wystawie?

Dlaczego z najbardziej twórczego i inspirującego zjawiska jakim była w powojennym życiu artystycznym Lublina działalność grupy „Zamek" (lata 1956-1960) pokazano na wystawie jedynie prace Tytusa Dzieduszyckiego, Krzysztofa Kurzątkowskiego i Jana Ziemskiego, a pominięto na przykład płótna Włodzimierza Borowskiego, Jerzego Durakiewicza i Ryszarda Kiwerskiego?

Nazwiska nieobecnych artystów i tytuły ich nieobecnych prac, można by mnożyć w nieskończoność. Tymczasem nie wszyscy ze starej — przedwojennej — gwardii, których pokazano na Zamku, błyszczeli jak za dawnych czasów. Co prawda mile rozczarował Jan Karmański z autoportretem i kazimierskimi pejzażami (notabene nie można podawać w podpisie do obrazu *Uliczka w Kazimierzu*, że powstał w 1957 roku, skoro czytelna sygnatura wykonana ręką artysty informuje, że w 1936 roku), soczystymi i mocnymi w kolorze oraz zdecydowanymi w sposobie budowania elementów krajobrazu prostą, nieskomplikowaną bryłą, ale wiszące nieco dalej płótna Zenona Kononowicza nie prezentują się już tak dobrze. Czuje się niewątpliwie ogromny temperament artysty — dwie *Kwitnące jabłonie* — jego nieustanną walkę z malarską materią, coraz większą gruzłowatość i abstrakcyjność powierzchni, ale brak tego ostatecznego, mistrzowskiego — akordu, który można znaleźć chociażby w trzeciej wersji *Kwitnącej jabłoni*. O dziwo obraz ten nie znajduje się na wystawie lecz wisi piętro niżej, w ramach stałej ekspozycji działu polskiego malarstwa nowoczesnego.

Z kolei sześć różnych obrazów Władysława Filipiaka, świadczy o równie dużej — co nie wykorzystanej do końca — skali możliwości tego twórcy, chociaż odnosi się wrażenie, że zostały one wybrane dosyć przypadkowo, że brak wśród nich tych najlepszych. Podobnie rzecz się ma z Antonim Michalakiem, którego bogatą i osobliwą twórczość sygnalizują zaledwie dwa — niezbyt udane — portrety. A przecież żyją krewni obu artystów, którzy dysponują, mam nadzieję, o wiele ciekawszymi, bardziej dojrzałymi płótnami, które pozwoliłyby spojrzeć na dorobek twórców pełniej i obiektywniej.

Znacznie ciekawiej prezentuje się malarstwo Edwarda Nadulskiego, którego *Kompozycja* (w trzech wersjach) sklania do refleksji nad solidnością warsztatu i skalą wypowiedzi, pozornie wąską i monochromatyczną ale jakże sugestywną i prawdziwie malarską. Odmiennymi środkami wypowiedzi posługuje się Eugeniusz Waleszyński, mający równie wiele do powiedzenia wrażliwemu widzowi co czołowi przedstawiciele nurtu syntetycznego w malarstwie polskim. Jego programowo skromne (pod względem treści, koloru i formatu) martwe natury zaskakują głębią psychologiczną. Przy całej prostocie w posługiwaniu się pędzlem i farbami, artysta jest mistrzem w budowaniu nastroju osamotnienia, wewnętrznej pustki i niepokoju. Podobnie jak czyni to — na swój sposób — Konrad Szurowski, autor *Martwej natury*, *Wnętrza pracowni* i *Pejzażu z domem*, trzech niedużych płócien, przesyconych ciepłem płynącym ze zrozumienia malarstwa dawnych mistrzów holenderskich i włoskich XVI-XVII wieku. Historyk sztuki z wykształcenia, artysta z powołania, dysponuje Szurowski nienaganną techniką, świetnym wyczuciem koloru, materii i lekkim, refleksyjnym spojrzeniem na utrwalony kadr ulotnej i złudnej rzeczywistości.

Na tle zbyt poważnie, ciężko traktowanych pejzaży, portretów czy martwych natur, obrazy Juliusza Kurzątkowskiego radują oczy żywą kolorystyką i świadomie groteskowo-naiwnym ujęciem tematu (*Don Kichot w Lublinie*, *Bal u Sanguszków*). Artysta jest także autorem dobrych, sugestywnych linorytów z widokami zabytkowej architektury starego Lublina.

Z dorobku graficznego niezapomnianego Wiktora Ziółkowskiego (twórcy szaty typograficznej wspomnianego katalogu pierwszej wystawy ZAP w Lublinie), pokazano kilkanaście przeciętnych karykatur lubelskich księży oraz profesorów i kolegów autora z czasów studiów w krakowskiej ASP, wykonanych w latach 1915-1917 (?!), a więc na wiele lat przed powstaniem Związku Artystów Plastyków w Lublinie. Podobnie rzecz się ma z dwoma portretami Adama Dremonta (z 1901 roku), pejzażami Witolda Boguskiego (z końca lat dwudziestych), ciekawym obrazem olejnym Łucji Bałzukiewicz z widokiem paryskiej pracowni Olgi Boznańskiej (z 1910 roku), płótnami Stefana Dylewskiego (z 1919 roku), pejzażem Tadeusza Śliwińskiego (z 1918 roku), grafikami ilustracyjnymi Władysława Żurawskiego (z 1930 roku) oraz jednym z portretów wspomnianego już Antoniego Michalaka (z 1929 roku) i *Autoportretem* Zenona Kononowicza (z 1931 roku).

Gdy patrzymy na wymienione obrazy i grafiki, nasuwa się nieodparcie uwaga, że organizatorzy potraktowali 50 rocznicę powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie jedynie jako pretekst do ukazania plastyki lubelskiej, w znacznie szerszym — niż pięćdziesiąt ostatnich lat — wymiarze czasowym. Jeżeli tak, to dlaczego nie sięgnięto do prac twórców XIX-wiecznych, a nawet wcześniejszych, działających w Lublinie i na Lubelszczyźnie w XVII czy XVIII wieku? W tej sytuacji rodzi się istotne pytanie: co rozumiemy pod określeniem *Plastyka lubelska* i od kiedy można go używać oraz w odniesieniu do jakich artystów? Czy impresjonistyczne pejzaże kazimierskie Józefa Pankiewicza (z końca XIX wieku), rodowitego lublinianina, żyjącego i tworzącego przez dziesiątki lat poza granicami Polski (zwłaszcza we Francji), przynależą do plastyki lubelskiej? Jeżeli jednak wyznacznikiem tejże plastyki jest rok 1936 — rok powstania Związku — to nie można pokazywać obrazów i grafik z 1901 bądź 1917 roku, nawet gdyby ich autorzy zostali po latach członkami Związku.

Tym bardziej cieszą — z jednej strony — ciekawe exlibrisy Henryka Zwolakiewicza i jego tradycyjne lecz pełne wyrazu linoryty i drzeworyty (np. świetna w kresce *Szambelanka* z 1960 roku), a — z drugiej strony — musi zastanawiać obecność sześciu eklektycznych, nie ujawniających wyraźnej osobowości twórczej projektów scenograficznych Jerzego Torończyka.

W trzech salach wystawowych galerii BWA nie było co prawda problemu dat — bo je po prostu w niepełnych podpisach pominięto, podobnie jak większość tytułów — ale pozostał problem wyboru prac. Jak wynika z treści rozmów kuluarowych, organizatorzy przyjęli zasadę przyjmowania na wystawę i eksponowania tego wszystkiego, co dostarczyli

im sami twórcy. Nie wiem czy można i należy polemizować z artystami na ten temat, ale jestem przekonany, że w bardzo wielu przypadkach był to wybór niewłaściwy, chybiony. Głównie w przypadku twórców starszego pokolenia, nieco zagubionych w zbyt szybkim nurcie współczesności. Mam nadzieję, że powołano komisarzy działów po to, aby służyli swoim kolegom radą i pomocą. W tym też celu funkcjonowała — jak sądzę — komisja kwalifikacyjna (jury), która decydowała (bądź powinna decydować), które z nadesłanych prac wystawić, a które ze względu na niski poziom artystyczny — odrzucić. Uwaga ta dotyczy głównie obrazów, które mimo że — jak powiedział w 1890 rok Maurice Denis — są *przede wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku*, to jednak drażnią zbyt oczywistym pójściem na łatwiznę, na zewnętrzny efekt, nic nie znaczący blichtr. Wybrać należało prace, które przemawiałyby do widza zarówno indywidualnym językiem znaków plastycznych, jak i własną, może nieco naiwną ale niepowtarzalną filozofią sztuki. Stąd potrzeba tworzenia dzieł mających na celu ukazanie nie tylko interesującej materii malarskiej ale także przekazanie myślącemu widzowi określonych treści, zmuszającej go do chwili refleksji i zadumy. Warunki takie spełniały — w mniejszym lub większym stopniu — nieliczne tylko z eksponowanych w galerii BWA prac, m.in.: Stanisława Pokryszki o gruzłowato-figuralnej strukturze, fakturowe monochromaty Ryszarda Lisa, surrealistyczne pejzaże Teresy Lidii Gorzelskiej, literackie kompozycje figuralne Waldemara Skurko, czy też dwa płótna Andrzeja Byro oraz przestrzenne obrazy geometryczne Jana Ziemskiego i Krzysztofa Kurzątkowskiego.

Znacznie ciekawiej, a zarazem jakby jednoliciej zaprezentowali się graficy lubelscy, którzy mając wiele do powiedzenia, starali się nie tracić z pola widzenia poziomu artystycznej wypowiedzi, przy zastosowaniu w miarę zróżnicowanych technik graficznych m in. litografii, linorytu i drzeworytu, serigrafii, kilku technik metalowych oraz tzw. technik własnych. Od mistycznych, pełnych tajemniczości kompozycji bliskich nadrealistycznemu widzeniu świata (prace: Zbigniewa Strzałkowskiego, Marka Piątkowskiego, Barbary i Stanisława Bałdygów oraz Piotra Lecha i Maksymiliana Snocha), po sugestywne portrety Grzegorza D. Mazurka, proste, sięgające korzeniami awangardy 20-lecia międzywojennego, geometryczne litery Henryka Szulca oraz wynikające z doświadczeń amerykańskiego i europejskiego pop i op-artu rastry Zofii Kopel-Szulc, a także osobiste, przesycone erotyzmem „autoportrety" Krzysztofa Klępki.

Wyjątkowo skromnie i eklektycznie zaznaczyli swoją obecność na wystawie rzeźbiarze, z których — w części historycznej — pokazano tylko i wyłącznie prace Józefa Gosławskiego (biusty i medale), a w części współczesnej drobne rzeźby Bogdana Markowskiego, Sławomira Hapońskiego, Marii Góreckiej, Stanisława Strzyżyńskiego i Józefa Ciechana (realistycznie ujęte biusty) oraz Piotra Kmiecia, łączącego — niezbyt zręcznie — drewno z płótnem (rzeźbo-obrazy?), czy wreszcie prace Stanisława Gosławskiego, autora trzech ułagodzonych, o charakterze ilustracyjnym, metaloplastyk.

Niczym pojedyncze krople wody na bezkresnej pustyni, stały z boku na niewielkim postumencie szkła Grażyny Unold oraz wisiały na ścianie tradycyjne (w formie i treści) tkaniny Urszuli Rybińskiej i Alicji Kuśmierczyk-Mankiewicz.

Ostatnia sala BWA zdominowana przez „inne media" pozwoliła unaocznić wszystkim zainteresowanym — raz jeszcze — jak bardzo trudno jest zaskoczyć współczesnego widza działaniami prawdziwie twórczymi, opartymi na nowych — nie powielanych — koncepcjach i pomysłach, po których pozostałoby coś więcej niż kupka śmieci i białego pierza, mało komunikatywny tekst „teoretyczny", kilka amatorskich fotografii barwnych i białe płótno z różową plamą powstałą w wyniku rzucenia i rozbicia o jego powierzchnię szklanicy z czerwonym płynem (być może winem), na koniec „happeningowego" (?) seansu jednej z egzaltowanych artystek.

W tym niepełnym, choć niewątpliwie bardzo zróżnicowanym przeglądzie plastyki lubelskiej, o którym — bez solidnego katalogu — nie można powiedzieć czy jest niespełnioną próbą monograficznego ukazania dorobku środowiska, czy też po prostu zwykłą wystawą „z okazji i przy okazji", zabrakło — jak sądzę — prawdziwie historycznej części, na którą powinny złożyć się archiwalne plakaty, afisze i katalogi wszystkich kluczowych (a było ich kilka, jeśli nie kilkanaście) wystaw Związku Artystów Plastyków w Lublinie (począwszy od pierwszego pokazu w 1937 roku) oraz nieco stylowych fotografii i dokumentów.

Zaprzepaszczono jedyną i niepowtarzalną okazję do zaprezentowania malarstwa, grafiki, rzeźby i rzemiosła artystycznego regionu lubelskiego w sposób maksymalnie pełny i wszechstronny. Nie wykorzystano bowiem wszelkich dostępnych środków, aby pokazać

najlepsze dzieła, które powinny zawisnąć zarówno w galerii BWA, jak i w pojemnych salach Muzeum Okręgowego na Zamku, przeznaczonych na cele ekspozycji stałej, a nie w jednej niewielkiej salce wystaw czasowych. Nie udało się zorganizować i zobaczyć w Lublinie wystawy z prawdziwego zdarzenia. A może plastyka lubelska nie dojrzała jeszcze do takiego pokazu?

Lechosław Lameński

URSZULA OLBROMSKA

Jubileuszowy Salon Przemyski

Od ponad dziesięciu lat mieszkańcy Polski południowo-wschodniej mają możliwość zapoznawania się z twórczością artystów plastyków profesjonalnych przy okazji powtarzalnego konkursowego przeglądu prac, zwanego Salonem Przemyskim. Organizatorem Salonu jest BWA w Przemyślu działające przy wsparciu finansowym szeregu instytucji fundujących nagrody lub zakupujących nagrodzone prace.

Otwarcie jubileuszowego X Salonu Przemyskiego dnia 12 grudnia 1985 roku odbyło się w... korytarzu, bo tak chyba należy określić pomieszczenie o wymiarach 7×2 m noszące szumnie nazwę Galerii „Piwnice", mieszczącej się w Wojewódzkim Domu Kultury. O pojemności korytarza zaświadczyć może liczba wystawionych tam eksponatów, zawierająca się w 74 realizacjach plastycznych 26 artystów. Na ścianach, od sufitu aż po podłogę zawieszono obrazy, rysunki i grafiki. Pośrodku i przy drzwiach ustawiono podesty, a na nich dużą i małą rzeźbę oraz szkło. Fakt ten jest o tyle przykry, że taki sposób ekspozycji bardzo utrudniał percepcję i ocenę przedstawionych obiektów.

W ubiegłorocznym Salonie wzięły udział trzy generacje artystyczne — twórcy dojrzali, posługujący się pewnie wypracowanymi metodami, artyści młodsi, kontynuujący poszukiwania wśród tajemnic świata sztuki oraz ci, którzy dopiero wkraczają na twórczą drogę. Artyści wystawiali indywidualnie i grupowo (Grupa Przemyska). Poziom, jak wszędzie, różny — od prac na pograniczu amatorszczyzny, poprzez solidne rzemiosło do realizacji o dużym stopniu dojrzałości świadczącej o talencie twórców.

Janusz Cywicki: *Sytuacje — incydent IV*, technika mieszana, 1985

Jury rozpatrywało prace w trzech grupach gatunkowych: oddzielnie potraktowano malarstwo, grafikę i rysunek połączono w jedną dziedzinę, w trzeciej znalazła się rzeźba i szkło. Oprócz jury swą nagrodę przyznawała także publiczność. Najliczniej reprezentowaną dziedziną było malarstwo.

Pierwszą nagrodę otrzymał, nagradzany już wielokrotnie, Janusz Cywicki za cykl obrazów *Incydent „-IV-V-VI"*. Artysta rozwija od lat motyw postaci zatrzymanej nagle w momencie obłędnego pędu, utrwala przypadkowość ruchu akcentując zaistniałą sytuację swoistą deformacją sylwetki wypełnionej agresywnym, momentami lokalnym kolorem. Brak tu cienia estetyzacji, tego co sprawia, że obraz jest „ładny". Przeciwnie — te obrazy są drapieżne, agresywne, budzą niepokój. Cywicki uzupełnił swą wypowiedź malarską 3 rysunkami z *Urojonego notatnika*, stanowiącymi bardziej osobisty obraz rzeczywistości ujętej w pierwszym, emocjonalnym zapisie.

Wiesław Tadeusz Wodnicki, członek Grupy Przemyskiej, przedstawił w Salonie cykl *Kompozycja „A — B — C"*. Artysta uprawia malarstwo realistyczne, o tendencjach surrealistycznych. Zaprezentowany zestaw nieco zaskakuje spokojem, tak rzadkim dotychczas u tego malarza. Dawną dynamikę odnajdujemy jednak w kompozycji przedstawiającej tancerkę z rozwianym ponad głową jaskrawoczerwonym szalem. I chyba za ten właśnie obraz Wodnicki, realizujący swą indywidualną wizję świata środkami warsztatowymi doprowadzonymi niemalże do perfekcji, otrzymał drugą nagrodę.

Trzecią nagrodę przyznano Jerzemu Lisowi, realizującemu szereg transformacji pejzażowych, w których zbliża się on do pogranicza abstrakcji. Ten niezwykle wrażliwy twórca, posługujący się plamami barwnymi o zróżnicowanym nasileniu kolorystycznym, potrafi nadać swym pejzażom, na pozór zupełnie nieatrakcyjnym, wrażenie eteryczności i ulotności, a nawet pewnej romantyczności. Klimat płócien Lisa odwołuje się do emocji i tylko przy ich udziale może być odbierany.

Na tegorocznym Salonie pojawiły się prace kilku młodych artystów, wystawiających tutaj po raz pierwszy. Uwagę jury (wyróżnienie) zwrócił tryptyk składający się z obrazów *Julcia, Świniobicie, Czarli* wykonany przez Janusza Szpyta, opowiadającego się programowo za kontynuowaniem malarstwa realistycznego, nawiązującego do dzieł dawnych mistrzów. Trzy, niewielkie rozmiarami obrazy tego młodego malarza utrzymane w przytłumionej, ugrowej tonacji, w sposób niekonwencjonalny, z dużą wnikliwością i dozą humoru uzyskanego przez karykaturalnie pojęte epizody, realizują tematykę rustykalną.

Również po raz pierwszy pokazał w Salonie swe obrazy Andrzej Kmiecik. Tryptyk *Podróże*, utrzymany w odrealnionej atmosferze, budują formy przypominające elementy strzelistej, gotyckiej architektury. Błyszczy on płasko położonym złotem i zielenią, po której wędrują nieokreślone stwory.

W przeglądzie wzięła udział duża ilość twórców, których wieloletnie poszukiwania artystyczne wieńczy szereg realizujących tę samą ideę prac. I tak Wiktor Śliwiński (abstrakcja geometryczna) pokazał pełen baśniowego uroku i poezji *Pejzaż nocą*, a tworzący w realistycznej konwencji Cezariusz Kotowicz *55 widok z okna*, stanowiący kolejne rzetelne przesłanie malarskie.

Przedstawione w Salonie obrazy stanowią w zasadzie przekrój polskiego malarstwa współczesnego, prezentując style i poszukiwania charakterystyczne dla najnowszej plastyki.

W dziedzinie grafiki i rysunku było najwięcej nagród, co wynikło z ilości przedstawionych prac, jak i ich poziomu artystycznego. Grafika i rysunek traktowana bywa przez artystów przeważnie jako dziedzina równorzędna z malarstwem.

I tak Tadeusz Nuckowski (pierwsza nagroda) uprawia przede wszystkim grafikę (linoryt), ale wypowiada się również w malarstwie i rysunku. Artysta wystawił tu 3 linoryty. Są to kompozycje abstrakcyjne tworzone przez drobne, nie posiadające odpowiednika w rzeczywistości, struktury-znaki wypełniające skrzętnie całą płaszczyznę. Paradoksem jest, że Nuckowski wystawia głównie za granicą, otrzymuje nagrody na międzynarodowych konkursach, zaś w kraju jego twórczość jest bardzo mało znana.

Jury przyznało także nagrody i wyróżnienia za rysunek. Otrzymali je Halina Płoszaj-Wodnicka, Jerzy Matuszewski, Jan Ferenc i Grażyna Zając-Sowa.

Wśród prac w dziedzinie grafiki i rysunku odrębnością zarówno w zakresie posługiwania się tradycyjnymi środkami technicznymi (piórko, tusz), jak i formy (konwencja realistyczna) a przede wszystkim narracyjnej tematyki, wyróżniają się rysunki Henryka Cebuli połączone w cykl *Igraszki*. Jako miejsce dla dziejących się w rysunkach

Marek Blajerski: *Biust*, brąz, 1985

wydarzeń przyjął artysta umownie potraktowany glob ziemski ze szczególnym zaakcentowaniem obecności na nim dzieci.

Najmniej licznie reprezentowaną dziedziną była rzeźba. Pierwszą nagrodę jury przyznało Stanisławowi Tobiaszowi za realizację *Panny* (odlew gipsowy), kompozycję o charakterze abstrakcyjnym składającą się z rytmu wertykalnych układów ze schematycznie zaznaczonymi elementami anatomicznymi. Drugiej nagrody nie przyznano a trzecia przypadła Markowi Blajerskiemu za niewielkie rozmiarami brązy, przedstawiające sylwetki ludzkie o nieco stylizowanych formach.

Publiczność swoją nagrodę przyznała trzem artystom: Jerzemu Lisowi, Jerzemu Matuszewskiemu i Tadeuszowi Nuckowskiemu.

X Jubileuszowy Salon Przemyski stał się przeglądem najciekawszych prac zrealizowanych przez artystów przemyskich w ciągu 1985 roku. Wystawa była imponująca i nawet „korytarz" nie potrafił zniwelować wrażenia, jakie wywrzeć musiał zespół tak różnorodnych realizacji plastycznych. Po ekspozycji w Galerii „Piwnice" część prac będzie prezentowana w innych galeriach województwa oraz w zaprzyjaźnionych placówkach poza regionem.

Żałować należy, że twórczość artystów przemyskich, nawet tych najbardziej utalentowanych, jest tak mało znana poza terenem ich działalności, zasługuje bowiem na większą uwagę. Organizatorów Salonów Przemyskich warto wesprzeć w przygotowaniu tych pożytecznych przeglądów w przyszłości.

Urszula Olbromska

Postscriptum: **Salon rok później**

Inauguracja XI Salonu Przemyskiego odbyła się 14 XII 1986 r. w salach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej. XI Salon zgromadził 52 prace 18 artystów z województwa przemyskiego.

Dziedziną traktowaną najszerzej było malarstwo, następnie połączony w jedną dyscyplinę z grafiką — rysunek; rzeźba, szkło i ceramika reprezentowane były jedynie przez trzech artystów.

Najbardziej uhonorowanym twórcą na tegorocznym Salonie został Janusz Cywicki uprawiający malarstwo i rysunek.

Uznanie zyskały rysunki Jerzego Matuszewskiego oraz debiutującego tu absolwenta Wydziału Grafiki w Katowicach Krzysztofa Krzycha, charakteryzujące się, mimo zastosowania suchych zasad symetrii, dużym ładunkiem lirycznej nastrojowości.

Wokół Salonu Przemyskiego jako najważniejszej, choć lokalnej imprezy plastycznej, od lat narastają sprzeczne opinie i komentarze. Zwykle tego rodzaju atmosferę tworzą osoby z zewnątrz, jednak w tym przypadku, jak twierdzi dyrektor przemyskiego BWA Tadeusz Nuckowski, niezadowolenie wyrażają przede wszystkim sami uczestnicy. I to zarówno nagradzani, jak i ci spoza czołówki. W naturze każdego człowieka tkwi potrzeba konfrontacji, a w przypadku artystów biorących udział w Salonach ogranicza się ona do stałego grona rywali. W efekcie utworzyła się od lat prawie niezmienna „czołówka salonowa". W wyniku takiego stanu rzeczy zaczyna brakować artystom motywacji do wystawiania swoich prac. Część z nich rezygnuje z udziału w imprezie ze względu na jej „zaściankowość", o czym świadczy m. in. ostatnia ekspozycja, znacznie uboższa ilościowo i jakościowo od jubileuszowej.

Istnieje projekt, aby od przyszłego roku w celu zwiększenia konkurencyjności zapraszać do udziału w ekspozycji osoby spoza Przemyskiego. Na opracowanie nowego regulaminu Salonu kierownictwo BWA ma przed sobą cały rok 1987.

U. O.

EWA WÓJTOWICZ

I BIALSKIE PREZENTACJE PLASTYCZNE

Biała Podlaska w połowie lat siedemdziesiątych została stolicą nowego województwa. Przybyło nieco bezbarwnych i pozbawionych wyrazu bloków mieszkalnych, wybudowano reprezentacyjną siedzibę władz administracyjnych, zwiększyła się liczba stałych mieszkańców, na ulicach starego śródmieścia ludzie śpieszą się, stoją w kolejkach i przechodzą obojętnie obok plakatów i plansz informujących o kolejnych wernisażach w miejscowym BWA.

W tym nierozbudzonym plastycznie środowisku, znalazła się jednak grupa kilkunastu twórców, w zdecydowanej większości twórców młodych, głównie absolwentów Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS, którzy uprawiając — przede wszystkim — malarstwo sztalugowe i grafikę warsztatową, postanowili zmienić istniejący stan rzeczy. I chociaż Biała Podlaska podobnie jak wiele analogicznych miast polskich — nie dysponuje salonem wystawowym z prawdziwego zdarzenia (BWA mieści się w pomieszczeniach domku stróża (?) dawnej rezydencji Radziwiłłów), grupa niepoprawnych optymistów związanych z BWA i Wojewódzkim Domem Kultury, wbrew „zdrowemu rozsądkowi", doprowadziła do zorganizowania w dniach 7-31 maja 1986 roku I Bialskich Prezentacji Plastycznych.

Tylko młodzieńczej fantazji i zapałowi Mieczysława Skalimowskiego, Jacka Spisackiego i kilku innych równie „zwariowanych" animatorów kultury, należy zawdzięczać, że w kluczowych punktach miasta miały miejsce pokazy indywidualne i zbiorowe obrazów i grafik miejscowych plastyków, uzupełnione działaniami o charakterze happeningowo-

-konceptualnym oraz seansem filmów o sztuce. Wszystkim tym poczynaniom towarzyszyła starannie przemyślana (i właściwie wykonana) reklama, na którą złożyły się proste, przyciągające wzrok czytelną grafiką plansze oraz ulotki i foldery (ze zdjęciem autora, krótką notą biograficzną, charakterystyką jego twórczości i wykazem prezentowanych prac).

Można stwierdzić, że zademonstrowane mieszkańcom Białej Podlaskiej po raz pierwszy w tak dużym wyborze współczesne dzieła plastyczne były utrzymane w bardzo różnych konwencjach. Obok popularnych poszukiwań kolorystycznych, bliskich doświadczeniom kapistów z okresu 20-lecia międzywojennego, równie liczne okazały się prezentacje surrealizmu i abstrakcji (zarówno geometrycznej jak i aluzyjnej), widoczne także w wystawionych grafikach. Nie znaczy to jednak, że plastykom bialskim zabrakło oryginalności twórczej. Nic bardziej błędnego. Jak już stwierdziłam są to ludzie młodzi, a niekiedy bardzo młodzi (20-letni), dla których Prezentacje stały się okazją do debiutu artystycznego, a dla pozostałych szansą — i to jak sądzę szansą wykorzystaną — do pokazania w szerokim wyborze tego wszystkiego co w ich dorobku najlepsze. To, że krytyk dopatruje się pewnych podobieństw i analogii do tendencji i kierunków panujących w sztuce europejskiej i polskiej w latach minionych, jest czymś naturalnym i świadczy jedynie o ich żywotności oraz o wychowaniu kolejnego pokolenia twórców na dobrych wzorach i tradycji. Nie wstyd szukać podniet (może niekiedy w sposób niezamierzony, a nawet wbrew woli twórcy) w obrazach Pierre Bonnarda i Józefa Pankiewicza, Jana Cybisa i Piotra Potworowskiego, Jonasza Sterna, Władysława Strzemińskiego i Kazimierza Malewicza, Wassily Kandinsky'ego i Marka Rothko, czy też we współcześnie powstających płótnach Zdzisława Beksińskiego. Problem w tym aby nie było to niewolnicze powielanie doświadczeń innych, lecz twórcze interpretowanie oparte na własnym talencie i wyobraźni, popartej solidnym przygotowaniem warsztatowym.

I Bialskie Prezentacje Plastyczne wykazały, że chociaż w grupie plastyków (z których kilku — w co trudno uwierzyć oglądając ich dojrzałe prace — to autentyczni amatorzy!), brak jest absolwentów Akademii Sztuk Pięknych, to jednak są wśród nich twórcy na tyle interesujący, że warto ich prace pokazać szerszej — ogólnopolskiej — publiczności.

Niewątpliwie ozdobą najlepszych galerii i salonów wystawowych Warszawy, Krakowa, Wrocławia czy Poznania mogą się stać grafiki Stanisława Olesiejuka, który z niebywałą wręcz wirtuozerią kreśli nadrealistyczne, pełne dramatycznej ekspresji formy biologiczne, fascynujące trafnością kreski i zmysłowością kształtów. Nie mniejsze wrażenie na oglądających wywierają obrazy Jacka Spisackiego, pełne sennych wizji o zdecydowanym podtekście psychologicznym, zdominowane formami aluzyjnymi, oddanymi z zastanawiającą biegłością warsztatową, utrzymane w jednolitych — poświatowych — gamach kolorystycznych, stwarzających atmosferę tajemniczości i wewnętrznej siły.

Z kolei linoryty Ewy Borowskiej i Kazimierza Nekandy-Trepki (z zawodu lekarza medycyny, parającego się również akwarelą), pozwalają zrozumieć istotę tej pozornie prostej techniki, która operując kontrastami czerni i bieli wyczarowuje na niewielkich — kilku lub kilkunastocentymetrowych płytkach, ulotny świat przeżyć wewnętrznych, inspirowanych z jednej strony naturą, a z drugiej stanowiących ilustrację określonych sytuacji ludzkiej rzeczywistości.

Radość tworzenia, zabawa materią malarską, emanuje z pogodnych i dowcipnych kompozycji Mieczysława Gajosa, któremu Artur Kulik przeciwstawia precyzyjne, sterylnie czyste układy geometryczne, bliskie konstruktywistycznemu widzeniu człowieka i jego środowiska.

„Taszyzm kontrolowany" reprezentują płótna Małgorzaty Borowiec, o żywych, kładzionych z rozmachem plamach barwnych. Monochromatyczne „martwe natury" Mieczysława Skalimowskiego to próba nowego odczytania płaskiego, dwuwymiarowego obrazu w trójwymiarowej przestrzeni przez ustawienie autentycznych — pomalowanych na neutralny szary kolor — buteleк, kubków, talerzy i atrap owoców na pokrytych białą draperią postumentach i ujęcie ich od przodu gładkimi, profilowanymi ramami.

W I Bialskich Prezentacjach Plastycznych wzięli ponadto udział: Zbigniew Maciejuk, Waldemar Wyrzykowski, Ewa Fałkowska, Janusz Maksymiuk, Zbigniew Pawluczuk, Edward Mikołajczuk i Joanna Sztejn-Kuś.

Osobny — równie ważny — dział Prezentacji stanowiły akcje plastyczne. Adresowane głównie do dzieci (m. in. *Autobus* — J. Skalimowskiego, *Ślad farby — ślad człowieka* — S. Kolo i *Kreska* — J. Spisackiego) spotkały się z akceptacją i zrozumieniem najmłodszych i najbardziej wymagających widzów. Mali uczestnicy Prezentacji wykazali przy tym o

wiele większą wrażliwość i zrozumienie dla działań plenerowych niż dorośli, którzy nie tylko z rezerwą oglądali poczynania A. Kulika (akcja *Medytacja*) i performance S. Marca (z warszawskiej ASP), ale również z dużą nieufnością przechodzili obok siedmiu szmacianych postaci ludzkich stojących nieruchomo, jedna za drugą u wejścia do parku (akcja M. Skalimowskiego i J. Spisackiego *Kolejka*).

I Bialskie Prezentacje Plastyczne należy uznać za przedsięwzięcie udane, warte kontynuacji w latach następnych. Mimo — początkowo — niewielkiego zainteresowania wystawionymi obrazami i grafikami piętnastu twórców, wyraźnej nieufności widzów do akcji plenerowych, organizatorzy osiągnęli chyba zamierzony cel. Na pewno silnie zaznaczyli obecność sztuki na skromnej mapie kulturalnej miasta, które jakby ożyło, nabrało rumieńców. Już obecnie na cykliczne pokazy do BWA przychodzi więcej widzów, poszerzył się także krąg odbiorców sztuki najnowszej.

Ufając w operatywność animatorów kultury z Białej Podlaskiej — oczekujemy z nadzieją na II Bialskie Prezentacje Plastyczne.

Ewa Wójtowicz

W następnym numerze:
„Na pograniczu narodów i kultur"

ZOFIA GRZESIAK: *Matka* ● WACŁAW SADKOWSKI: *Mit galicyjski w literaturze polskiej* ● WŁADYSŁAW PANAS: *Literatura polsko-żydowska: pismo i rana* ● JACEK ŁUMINSKI: *Tańce i obrzędy żydowskie* ● TADEUSZ ŻUKOWSKI: *wiersze* ● SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK: *Axis Mundi Wschowa* ● JAN MIZIŃSKI: *Katastroficzna wizja przyszłości. „Szczurzyca" Güntera Grassa* ● ZYGMUNT STOBERSKI: *Wspomnienia z Litwy* ● WALDEMAR DAGILIS: *Z problematyki mniejszości narodowych na Kresach Wschodnich II Rzeczypospolitej* ● JERZY BARTMIŃSKI: *„Z ruska po polsku łagodniejsza mowa"* ● JAN SĘK: *Aktywność kulturalna wychodźstwa polskiego — spór o pojęcia* ● ANDRZEJ BUSZA: *Kohelet* ● JANUSZ KRYSZAK: *Geografia poetyckiej wyobraźni. Przykład emigrantów* ● ADAM HOCHSCHILD: *Cygan naszych czasów* ● MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Papusza i inni* ● WŁADYSŁAW MAKARSKI: *Polszczyzna żydowska* ● ALINA KOCHAŃCZYK: *Wyjście z czerni* ● STANISŁAW J. KRÓLIK: *Człowiek — wieczny tułacz* ● JERZY KUTNIK: *Dlaczego Aleks Portnoy?* ● WALDEMAR MICHALSKI: *Poeci polscy współczesnego Wilna* ● ANDRZEJ FLIS: *Ernest Gellner. Industrialne korzenie nacjonalizmu* ● ADAM SAWICKI: *Mikołaj Bierdiajew. Pesymizm i nadzieja prawosławnego egzystencjalizmu* ● JAN SĘK: *Horyzonty łemkowskich kresów.*

Na pierwszej stronie okładki
Władysław Filipiak *Kazimierz*

Na czwartej stronie okładki
Zenon Kononowicz *Chata*

Fotografie czarno-białe
J. Kolasa, R. Pawłowski, A. Polakowski
M. Snoch, F. Wargulak, Archiwum

Fotografie barwne
Stefan Ciechan

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 200 zł, rocznie 400 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
— do dnia 1 czerwca na II półrocze.

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. 2070. Przekazano do drukarni 16 I 1987 r.
Druk ukończono w czerwcu 1987 r.
Nakład 5000 egz. Cena zł. 100.— Z-4