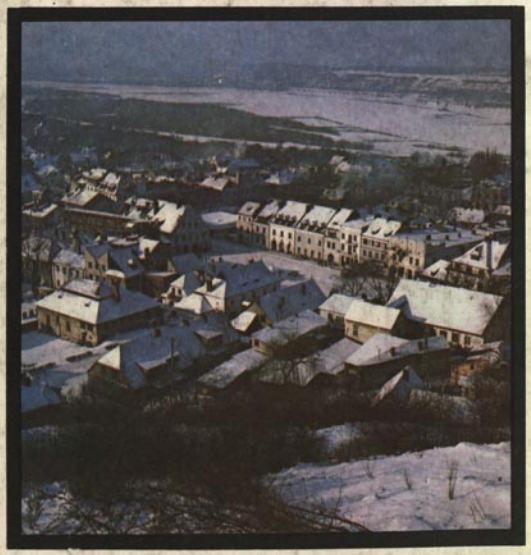
Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości
/.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena zł 250.—

AKCENT nr 2 (36) 1989

a 2

2 (36) 1989

akcent

literatura i sztuka • *kwartalnik*

Bułat Okudżawa — nowe piosenki
T. Kwiatkowski — dyskusja i moralność
K. Dybciak o Herbercie
S. Sterna-Wachowiak o Krynickim
B. Zadura — Cisza (poemat)
V. Holan, J. Seifert — wiersze

akcent rok X
nr 2 (36) 1989

akcent

literatura i sztuka

rok X
nr 2 (36) 1989

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA
IZABELLA GAWARECKA-ADAMCZYK
TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW
LECHOSŁAW LAMEŃSKI
WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)
DOMINIK OPOLSKI
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

Redaktor techniczny
Janusz Solecki

Korekta
Janina Hunek

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

© Copyright 1989 by „Akcent"

SPIS TREŚCI

Bułat Okudżawa: *piosenki* / **7**
Krzysztof Dybciak: *Ocalanie wartości w dziele Zbigniewa Herberta* / **16**
Bohdan Zadura: *Cisza* (poemat) / **28**
Stefan Weber: *Moryc Lubliner i czterej malarze* / **42**
Andrzej K. Waśkiewicz: *Mirbad, 7 (dwanaście sekwencji)* / **53**
Tadeusz Kwiatkowski: *Dyskusja jako przestrzeń moralnej aktywności* / **58**
Andrzej W. Pawluczuk: *wiersze* / **69**
Krzysztof Myszkowski: *Potrzask* / **74**
Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Plus ultra. O metafizycznej poezji Ryszarda Krynickiego* / **86**
Zygmunt Mikulski: *Z autobiografii* / **98**
Leszek Engelking: *Mroczne labirynty Vladimira Holana* / **102**
Vladimir Holan: *wiersze* / **108**
Jarosław Seifert: *wiersze* / **111**
Waldemar Michalski: *Jan Pilař — poeta, tłumacz i przyjaciel literatury polskiej* / **115**
Tadeusz Cugow: *Poezja krajobrazu w eseju Stanisława Vincenza „Brama do Węgier"* / **121**
Marek Danielkiewicz: *Ucieczki z Lubartowa* / **125**
Krzysztof Ćwikliński: *wiersze* / **131**
Dariusz Kowalczyk: *Warta honorowa* / **134**

FILOZOFIA

Tadeusz Szkołut: *Prawda artystyczna, polityka i moralność* / **138**

PRZEKROJE

Alina Kochańczyk: *Marii Dąbrowskiej świadectwo czasów* / **148**
Zdzisława Konty: *„My zawsze podróżujemy razem"* / **151**
Jerzy Jarniewicz: *Okiełznanie happeningu* / **154**
Stefan Symotiuk: *Filozofia jako sztuka przetrwania i adaptacji* / **156**
Andrzej L. Zachariasz: *Myślenie, które jest wyrazem epoki* / **159**

TEATR

Marian Rawiński: *Tradycja przeciw współczesności. Sytuacja polskiej dramaturgii międzywojennej* / **162**

PLASTYKA

Piotr Komorowski: *Fotografia — dokument czy złudzenie?* / **177**
Alojzy Leszek Gzella: *„Praca jest cichą modlitwą"* / **182**

MUZYKA

Krzysztof Karpiński: *Muniak* / **187**

NOTY

Stefan Symotiuk: *Muzyka jako klucz filozoficzny* / **193**
Andrzej Nowicki: *EIS w tonacji z jedenastoma krzyżykami* / **195**

Informujemy Czytelników, że sprzedaż dawnych numerów AKCENTU prowadzą następujące księgarnie:

Księgarnia Wojewódzka w Lublinie
ul. Krakowskie Przedmieście 68
20-076 Lublin tel. 208-25

Księgarnia Ośrodka Rozpowszechniania Wydawnictw Naukowych PAN
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin tel. 37-54-13

Antykwariat Naukowy
ul. Dąbrowskiego 8
20-189 Lublin tel. 278-27

Tu do nabycia m. in. numery monograficzne: *Samobójcy i inni* (2-3/1985), *Chłopi — twórcy kultury* (4/1986), *Na pograniczu narodów i kultur* (3/1987) oraz zawierające piosenki Wojciecha Młynarskiego (4/1987), listy Edwarda Stachury (1/1988), prozę Danuty Mostwin i Jerzego Kosińskiego (3/1988) Księgarnia ORWN i Antykwariat realizują wysyłkę zamówionych numerów AKCENTU za pobraniem pocztowym.

BUŁAT OKUDŻAWA

Piszę powieść historyczną

W ciemnej butelczynie tkwiąc
(Miast zagranicznego piwa)
Róża się czerwieni wciąż,
Bardzo dumna i cierpliwa.
Przy niej właśnie całe dnie
Piszę historyczną powieść,
Błądząc, jakby w gęstej mgle,
Między wstępem a posłowiem.

Każdy pisze tak, jak słyszy.
Własny oddech słyszy w ciszy
I wsłuchując się weń pisze,
Nie spogląda w przód ni wstecz.
Tak natura sobie życzy.
Nie pytajmy z jakich przyczyn,
Bo to nie jest nasza rzecz.

Mam tu zmyśleń pełen stos,
Sinych dali — istne roje
I jak nitkę, własny los
Wplatam do powieści swojej.
Bohaterom szukam tła,
W historyczne źródła wnikam,
Sam zaś jestem porucznikiem,
Co dymisję dostać ma.

Każdy pisze tak, jak słyszy...

Zmyślam, aby prawdę rzec,
Lecz sam pomysł to nie koniec.
Dajcie mi postawić więc
Kropkę na ostatniej stronie.
I dopóki pyszni się
Róża swą czerwienią świeżą,
Chcę wykrzyczeć słowa te,
Które w mej szufladzie leżą:

Każdy pisze tak, jak słyszy...

(1975)

Я ПИШУ ИСТОРИЧЕСКИЙ РОМАН

В склянке темного стекла
из-под импортного пива
роза красная цвела
гордо и неторопливо.
Исторический роман
сочинял я понемногу,
пробиваясь как в туман
от пролога к эпилогу.

Были дали голубы,
было вымысла в избытке,
и из собственной судьбы
я выдергивал по нитке.
В путь героев снаряжал,
наводил о прошлом справки
и поручиком в отставке
сам себя воображал.

Вымысел – не есть обман.
Замысел – еще не точка.
Дайте дописать роман
до последнего листочка.
И пока еще жива
роза красная в бутылке,
дайте выкрикнуть слова,
что давно лежат в копилке:

каждый пишет, как он слышит.
Каждый слышит, как он дышит.
Как он дышит, так и пишет,
не стараясь угодить...
Так природа захотела.
Почему?
Не наше дело.
Для чего?
Не нам судить.

1975

Stara pieśń żołnierska

Odśpiewało wojsko dziarskich pieśni sto,
Stukot końskich kopyt ucichł rankiem.
Zabłąkany wystrzał przebił kotła dno,
Zastrzelili młodą markietankę.

Któż pozostał tutaj? — My i dola zła.
Mało nas i mało nieprzyjaciół.
Póki człowiek żyje — zimno, deszcz i mgła,
A jak zginie — marsz do raju, bracie!

Smutek lgnie do czoła, karabin do rąk,
Dusza już za niebem się rozgląda.
Czemuż to na piasku trzeba pisać krwią?
Czyż przyroda listów od nas żąda?

Śpijcie, bracia mili. Wszystko wróci znów:
Zawsze nowy znajdzie się generał,
Nowych też żołnierzy rozkaz przyśle tu,
Gdzie na wieki będzie ich kwatera.

Śpijcie, bracia mili. Lata będą szły,
Wszystko się powtórzy na tym świecie:
Słowa i pociski, miłość, krew i łzy...
A na rozejm — czasu nie znajdziecie!

(1973)

СТАРИННАЯ СОЛДАТСКАЯ ПЕСНЯ

Отшумели песни нашего полка,
отзвенели звонкие копыта.
Пулями пробито днище котелка,
маркитантка юная убита.

Нас осталось мало: мы да наша боль.
Нас немного, и врагов немного.
Живы мы покуда, фронтовая голь,
а погибнем – райская дорога.

Руки на затворе, голова в тоске,
а душа уже взлетела вроде.
Для чего мы пишем кровью на песке?
Наши письма не нужны природе.

Спите себе, братцы, – все придет опять:
новые родятся командиры,
новые солдаты будут получать
вечные казенные квартиры.

Спите себе, братцы, – все начнется вновь,
все должно в природе повториться:
и слова, и пули, и любовь, и кровь...
Времени не будет помириться.

1973

Arbacki emigrant

Arbackim emigrantem zły los uczynił mnie,
Marnieję w tym zaułku, co się Bezbożnym zwie.
Wśród obcych spraw i twarzy codzienny wiedzie szlak.
Choć mam tuż obok saunę, to dawnej fauny brak.

Wygnano mnie z Arbatu, z minionych moich dni.
Nikogo to nie wzrusza, tu każdy ze mnie kpi.
Wygnano mnie, zesłano do nieprzyjaznych ziem,
Więc czuję smak goryczy, gdy chleb wygnańczy jem.

Miast wizy i paszportu mam w dłoniach róży kwiat,
Wystaję przed granicą zamkniętą już od lat.
Tam jest stopami mymi deptany niegdyś ląd,
A ja nań patrzę, patrzę, bez przerwy patrzę stąd.

Jest jeszcze trochę dawnych podwórek, domów, drzew,
Lecz chłodne są rozmowy i obcy słyszę śpiew.
Cóż z tego, że tam zima znajomą barwą lśni,
Gdy sklep zoologiczny okupant zajął mi.

Kto inny dziś tam rządzi, mój dawny niszcząc świat...
Została tylko flora, po faunie zniknął ślad.
Żyję więc na obczyźnie. Tu będę krzyż swój niósł...
A płatki z mojej róży postrąca pierwszy mróz.

(1982)

* * *

Ч. Амирэджиби

Я выселен с Арбата, арбатский эмигрант.
В Безбожном переулке хиреет мой талант.
Вокруг чужие лица, безвестные места.
Хоть сауна напротив, да фауна не та.

Я выселен с Арбата и прошлого лишен,
и лик мой чужеземцам не страшен, а смешон.
Я выдворен, затерян среди чужих судеб,
и горек мне мой сладкий, мой эмигрантский хлеб.

Без паспорта и визы, лишь с розою в руке
слоняюсь вдоль незримой границы на замке
и в те, когда-то мною обжитые края
все всматриваюсь, всматриваюсь, всматриваюсь я.

Там те же тротуары, деревья и дворы,
но речи несердечны и холодны пиры.
Там так же полыхают густые краски зим,
но ходят оккупанты в мой зоомагазин.

Хозяйская походка, надменные уста...
Ах, флора там все та же, да фауна не та...
Я эмигрант с Арбата. Живу, свой крест несу...
Заледенела роза и облетела вса.

1982

Przyjezdna rodzina fotografuje się pod pomnikiem Puszkina

U stóp pomnika ustawia się rodzina,
Fotograf woła: Popatrzcie, ptaszek leci!
Czy to nie dziwne, że na tle Puszkina
Pstryka fotograf... i ptaszek w górze leci?

Już koniec sporów — to podsumowanie.
Ulica Twerska ginie gdzieś za murem.
Spojrzały na nas urodziwe panie,
Całe w uśmiechach... a ptaszek frunął w górę.

Przepięknie wyjdą na tej fotografii
Codzienne głupstwa, małe grzechy nasze
(Kto umie patrzeć, ten dostrzec to potrafi)
Bo w tle jest — Puszkin, a w górze — leci ptaszek.

Czeka nas szczęście (taką moc ma zdjęcie).
Oby więc życie trwało jak najdłużej!
Po wieczne czasy zostańmy tak objęci
Na tle Puszkina... niech ptaszek leci w górze.

(1970)

ПРИЕЗЖАЯ СЕМЬЯ ФОТОГРАФИРУЕТСЯ У ПАМЯТНИКА ПУШКИНУ

На фоне Пушкина снимается семейство.
Фотограф щелкает, и птичка вылетает.
Фотограф щелкает
но вот что интересно:
на фоне Пушкина!
И птичка вылетает.

Все счеты кончены, и кончены все споры.
Тверская улица течет,
куда не знает.
Какие женщины на нас кидают взоры
и улыбаются...
И птичка вылетает.

На фоне Пушкина снимается семейство.
Как обаятельны
(для тех, кто понимает)
все наши глупости и мелкие злодейства
на фоне Пушкина!
И птичка вылетает.

Мы будем счастливы
(благодаренье снимку!).

Пусть жизнь короткая проносится и тает.
На веки вечные мы все теперь в обнимку
на фоне Пушкина!
И птичка вылетает.

1970

Stara marynarka

Znoszoną marynarkę mam,
Przed wielu laty była szyta.
A więc do krawca z nią zawitam
I do przenicowania dam.

Żartując, powiem: Mistrzu, chciej
Na warsztat wziąć odzienie moje!
Nowe czekają mnie podboje,
A wszystko — dzięki sztuce twej.

Żartuję sobie, on zaś strój
zniszczony do przeróbki bierze,
Jakby niezwykłą rzecz zamierzył
Cóż to za cudak, Boże mój!

Teraz przy pracy ciągle tkwi,
W milczeniu trudząc się, dlatego
Że pragnie, bym na szczęśliwego
Wyglądał aż po kres mych dni.

Myśli, że kiedy nowy krój
Dla marynarki mej wybierze,
To w miłość twoją znów uwierzę.
Ach, cudak z ciebie, krawcze mój!

СТАРЫЙ ПИДЖАК

Я много лет пиджак ношу.
Давно потерся и не нов он.
И я зову к себе портного
и перешить пиджак прошу.

Я говорю ему шутя:
„Перекроите все иначе.
Сулит мне новые удачи
искусство кройки и шитья".

Я пошутил. А он пиджак
серьезно так перешивает,
а сам-то все переживает:
вдруг что не так. Такой чудак.

Одна забота наяву
в его усердье молчаливом,
чтобы я выглядел счастливым
в том пиджаке. Пока живу.

Он представляет это так:
едва лишь я пиджак примерю –
опять в твою любовь поверю...
Как бы не так. Такой чудак.

* * *

Ach, opuśćcie już, proszę, zasłony błękitne.
Siostro, wszelkie lekarstwa zbyteczne dziś są!
Wierzyciele mi właśnie składają wizytę:.
Wiara, Miłość, Nadzieja przy łożu mym tkwią.

Krótki pobyt na ziemi opłacić przystoi,
Ale cóż — tylko pusty pozostał mi trzos...
Nie smuć się, nie zamartwiaj, o Wiaro ty moja,
Przecież jeszcze dłużników zostawił ci los!

Omdlałymi wargami wyszepczę z kolei,
Płonąc wstydem i w dłoniach jej ukryć chcąc twarz:
Nie smuć się, nie zamartwiaj, o matko Nadziejo,
Przecież synów tak wielu na ziemi tej masz!

Gdy podniosę do ust puste ręce tej trzeciej,
Wtedy cichy jej głos nagle słyszeć się da:
Nie smuć się, nie zamartwiaj, w imieniu twym przecie
Samą siebie musiałem roztrwonić do cna.

Jakiekolwiek cię jednak ramiona tuliły,
Jakikolwiek nieziemski spopielał cię żar,
Dług twój ludzkie oszczerstwa potrójnie spłaciły,
Więc oczyszczam cię z win i uwalniam od kar!

Czyściuteńki utonę w poranka przypływie,
Biała flaga pościeli jaśnieje wśród zórz...
Trzej sędziowie, trzy żony, trzy siostry cierpliwe
Nowy kredyt, ostatni, otwarły mi już.

* * *

Опустите, пожалуйста, синие шторы.
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.
Вот стоят у постели моей кредиторы
молчаливые: Вера, Надежда, Любовь.

Раскошелиться б – сыну недолгого века.
да пусты кошельки упадают с руки...
Не грусти, не печалуйся, о моя Вера, –
остаются еще у тебя должники!

И еще я скажу и бессильно и нежно,
две руки виновато губами ловя:
– Не грусти, не печалуйся, матерь Надежда, –
есть еще на земле у тебя сыновья!

Протяну я Любови ладони пустые,
покаянный услышу я голос ее:
– Не грусти, не печалуйся, память не стынет,
я себя раздарила во имя твое.

Но какие бы руки тебя ни ласкали,
как бы пламень тебя ни сжигал неземной,
в троекратном размере болтливость людская
за тебя расплатилась... Ты чист предо мной!

Чистый-чистый лежу я в наплывах рассветных,
перед самым рожденьем нового дня...
Три сестры, три жены, три судьи милосердных
открывают последний кредит для меня.

1959

Pieśń piratów

Świętego Elma lśnią płomyki, wróżąc, że burza nas dopadnie
I nie ma w mroku innych świateł dla naszych potępionych dusz.
Kiedy wrócimy do Portlandu, zaczniemy wreszcie żyć przykładnie,
Lecz każdy wie, że do Portlandu nie powrócimy nigdy już.

Skoro nie można tam powrócić, pluńmy na wszystko, niechaj żyje
Korsarski statek, rum „Jamajka" i czarna flaga — postrach mórz!
Kiedy wrócimy do Portlandu, spleciemy sznury na swe szyje,
Lecz każdy wie, że do Portlandu nie powrócimy nigdy już.

Skoro nie można tam powrócić, diabeł kupcowi nie pomoże:
Straci towaru pełen statek, załoga pójdzie zaś pod nóż.
Kiedy wrócimy do Portlandu, wyznamy winę swą w pokorze,
Lecz każdy wie, że do Portlandu nie powrócimy nigdy już.

Skoro nie można tam powrócić, uczciwie złoto podzielimy,
Bo trzeba w zgodzie żyć braterskiej tu, pośród wichrów, mgieł i burz.
Kiedy wrócimy do Portlandu, katu w objęcia się rzucimy,
Lecz każdy wie, że do Portlandu nie powrócimy nigdy już.

Kiedy wrócimy do Portlandu, katu w objęcia się rzucimy,
Lecz dzięki Bogu do Portlandu nie powrócimy nigdy już!

(1982)

przełożył *Jerzy Czech*

ПИРАТСКАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ

В ночь перед бурею на мачте горят святого Эльма свечки,
отогревают наши души за все минувшие года.
Когда воротимся мы в Портленд, мы будем кротки как овечки.
Да только в Портленд воротиться нам не придётся никогда.

Что ж,если в Портленд нет возврата, пускай несёт нас чёрный парус,
пусть будет крепок ром ямайский, всё остальное – ерунда.
Когда воротимся мы в Портленд, ей-богу, я во всём покаюсь.
Да только в Портленд воротиться нам не придётся никогда.

Что ж,если в Портленд нет возврата, пускай купец помрёт со страху.
Ни бог, ни дьявол не помогут ему спасти свои суда.
Когда воротимся мы в Портленд, клянусь – я сам взбегу на плаху.
Да только в Портленд воротиться нам не придётся никогда.

Что ж,если в Портленд нет возврата, поделим золото как браться,
поскольку денежки чужие не достаются без труда.
Когда воротимся мы в Портленд, мы судьям кинемся в объятия.
Да только в Портленд воротиться нам не придётся никогда.

Когда воротимся мы в Портленд, мы судьям кинемся в объятия.
Да только в Портленд воротиться не дай нам, боже, никогда!

1982

Rys. Józef Tarłowski

KRZYSZTOF DYBCIAK

Ocalanie wartości w dziele Zbigniewa Herberta

1.

Pisarze od wieków komentowali w swych utworach mistrzów, ośmieszali konkurentów literackich, wypowiadali uwagi o ogólnych zasadach estetycznych, formułowali postulaty. Do takich tekstów poetyckich, pełniących również funkcje teorii sztuki czy krytyki literackiej, należy dramat Zbigniewa Herberta *Rekonstrukcja poety*, opublikowany po raz pierwszy w „Więzi" w 1960 roku. Utwór ten jest bowiem rozważaniem o celach poezji, a z nich wywodzi się wnioski dotyczące kształtów literatury.

Pomysł dramatu został oparty na domniemanej (i chyba pożądanej przez autora) ewolucji twórczości Homera. *Iliada* i *Odyseja*, dorobek Arcypoety, nie są, jak się wydaje, wzorem poezji najbliższym Herbertowi. Genialny Grek opisywał bitwy i wojny decydujące o losie miast i narodów, majestatyczne zjawiska przyrody, wielkie sprawy bogów. Mówił o tym *bez podnoszenia głosu, ład w uczuciach — ład w mowie. Nawet na okrucieństwa wojny patrzy chłodnym okiem prawdziwego epika*[1]. To znany Homer, ale dalsza i hipotetyczna droga poetycka — ukazana w *Rekonstrukcji poety* — ma odmienny charakter. Utracił wzrok i jego percepcja świata zmieniła się radykalnie. Pierwszy wiersz po psychologicznej przemianie poświęca tamaryszkowi, krzewowi pustynnych okolic, drobnej roślinie, jakże nieważnej wobec wojen, bohaterów, walących się murów. Lecz zmiany sytuacji egzystencjalnych zmieniają hierarchie rzeczy:

kiedy leży
przebity włócznią
a usta jego rany
domykają się
nie widzi
ani morza
ani miasta
ani przyjaciela
widzi
tuż przy twarzy
tamaryszek

Tematyka następnych poetyckich wypowiedzi bohatera *Rekonstrukcji*... dotyczy także ubogich obiektów, zwykłych a zarazem najbliższych i najwierniejszych człowiekowi: ciało, krew, kamień, milczenie, modlitwa. Jednakże na końcu dramatu zaskoczenie — wiersze o elementarnych przedmiotach i czynnościach powinny przyczynić się do stworzenia dzieła największego z możliwych: *Czasem myślę, że może uda mi się z nowych wierszy wyprowadzić nowych ludzi, którzy nie będą dodawali żelaza do żelaza, krzyku do krzyku, przerażenia do przerażenia. Można przecież ziarno do ziarna, liść do liścia, wzruszenie do wzruszenia.*

Herbert wypowiada ustami postaci dramatu być może, główne zadanie swej twórczości — ocalić zespół wartości, fundament, na którym może pewnie stanąć człowiek. Jest to jeden z najambitniejszych programów w polskiej literaturze współczesnej. Niezwykle przy tym zaskakujący na tle rozwoju powojennej poezji w kraju. Zjawiskami literackimi poprzedzającymi lub towarzyszącymi działalności Herberta były: rozpacz Różewicza, nihilizm Borowskiego i autorów okresu stalinizmu, szyderstwo Bursy, groteska Grochowiaka oraz minimalizm i empiryzm innych pisarzy z pokolenia 1956. Herbert podejmując wielkie zadanie nie łudzi się, że łatwo je wykonać i że można naśladować reformatorów ostatnich paru stuleci. Wie, że nie można powielać dotychczasowych utopii.

Pragnie więc ocalenia pewnych choć nielicznych wartości; nie tylko dlatego, że trzeba się oprzeć na trwałych zasadach, sprawdzonych i bliskich nam, które muszą być z konieczności nieliczne. W pisarstwie Herberta następuje też podstawowa dla jego rozumienia zmiana aksjologiczna. Moralną rację mają postacie znajdujące się bliżej ubóstwa niż bogactwa, pokory niż pewności, braku niż pełni, cierpienia niż zadowolenia.

Bardzo ostrożnie zacząłem badać świat. Wszystko, co dotychczas o nim wiedziałem, było nieprzydatne. Jak dekoracje z innej sztuki. (...)

bogowie tak jak zakochani
lubią ogromne milczenie

między wrzaskiem początku
a wrzaskiem końca
bądźcie jak nie dotknięta lira
która nie ma głosu
ma wszystkie

To jest dopiero początek. Początek zawsze jest śmieszny.

W twórczości autora *Apolla i Marsjasza* zanika znamienny dla nowoczesnej kultury europejskiej stosunek przeciwstawności między etyką i estetyką. Dążenie ku dobru jest działaniem podstawowym w poezji Herberta, piękno jest efektem towarzyszącym. Szczególnie charakterystycznym dla niego ujęciem bywa waloryzacja cierpienia. I to waloryzacja nie tylko — jak można było się spodziewać — etyczna, ale także estetyczna i poznawcza. W krzyku odzieranego ze skóry Marsjasza zawarte zostało *nieprzebrane bogactwo ciała (lyse góry wątroby) pokarmów białe wąwozy (szumiące lasy płuc) słodkie pagórki mięśni*[2]. Ubogi tamaryszek dzięki temu, iż towarzyszy umierającemu, bardziej godny jest dzieła sztuki niż burza morska; „interrogowany" anioł z *Przesłuchania anioła* jest „cały z materii światła", a „uderzenie w plecy /utrwala kręgosłup/ między kałużą a obłokiem". Przedmiotem tragedii będzie leżący na schodach martwy Hamlet, a nie zwycięski Fortynbras. W wierszu *Na marginesie procesu* autor likwiduje wszelkie „potrzebne wyobraźni" estetyczne upiększenia Męki Chrystusa, pozostaje prozaiczny opis faktu i samo wydarzenie, jego moralna wielkość zawiera w sobie, niejako automatycznie, głębokie piękno.

Herbert najbliższy jest Norwidowi w poglądach aksjologicznych. Obaj zgodziliby się, że najcenniejsze z rzeczy ludzkich są poezja i dobroć. Koncepcja Herbertowska jest głęboko etyczna, interesuje ją świat rozważany w kategoriach dobra i zła. Uboga tablica wartości,

[1] Fragmenty *Rekonstrukcji poety* cytuję za wydaniem książkowym — Z. Herbert: *Dramaty*. Warszawa 1970; pierwszy cytat ze strony 54, następne kolejno ze stron: 65, 70, 68, 69.

[2] Wiersze Herberta przytaczam z następujących zbiorów: *Struna światła* (Warszawa 1956), *Hermes, pies i gwiazda* (Warszawa 1957), *Studium przedmiotu* (Warszawa 1961), *Napis* (Warszawa 1969), *Pan Cogito* (Warszawa 1974), *Raport z oblężonego miasta* (Paryż 1983).

minimalizacja cech i elementów w jego wizji społeczeństwa wynika z przeświadczenia, że ambicje indywidualne, komplikacja, abstrakcyjność, immanentnie zawierają agresję, okrucieństwo, chęć dominacji nad bliźnim. Przekonanie, że kultura żyje antynomiami, sprawdza się w wizji świata prezentowanej w dziele autora *Studium przedmiotu*. Dąży się tu do świata bez cierpienia, ale w dotychczasowej historii ból towarzyszył wszystkim istnieniom, a najwięcej było go w życiu sprawiedliwych. Więc zrealizowanie nowego, lepszego świata byłoby... wyłamaniem się ze wspólnoty ludzkiej. Herbert widzi to napięcie i szuka wyjścia na kilku drogach. Pierwsza to omawiana już wszechstronna waloryzacja cierpienia, stąd szacunek dla nieszczęśliwych, ich szczególne piękno. Ból jest momentem narodzin człowieka, często drogą prowadzącą do wielkości indywidualnej. Lecz nie psychologia, a metafizyka może przezwyciężyć fundamentalną sprzeczność tej poezji. Pisali o tym wnikliwie i obszernie J. M. Rymkiewicz i J. Kwiatkowski[3]. Zgadzając się z wieloma ich spostrzeżeniami trzeba jednak dodać, iż pragnienie dotarcia do istoty rzeczy, do „czarnej kropli nieskończoności", ma główne motywacje właśnie w antropologicznym projekcie. Wyprowadzenie z nowych wierszy nowych ludzi jest pewną formą zakładu, czy gry w sensie Pascalowskim. Jednostka poświęca duże obszary aktywności społecznej, technicznej, psychologicznej, nawet artystycznej, po to, by wygrać przeżycie najgłębszej rzeczywistości swej osoby oraz dotarcie do uniwersalnej prawdy. Znów natrafiamy na pierwiastek dzieła Herberta niezwykle rzadki we współczesnej poezji: pochwała kontemplacji, wiara w ogromne możliwości poznawcze i kreacyjne introspekcji, w to, iż nasze wnętrze otwiera się na ogromne obszary czasu i przestrzeni.

Odnowiony człowiek powinien stanąć w polu, na które oddziałują rozmaite, pozornie sprzeczne siły: wewnętrzna aktywność i siła potrzebne do zachowania godności i autonomii osobowej oraz ataraksja i milczenie, ironia oraz patos, realizm oraz mistycyzm, wyznawczy oraz negatywny stosunek do ponadindywidualnych bytów, sceptycyzm oraz optymizm poznawczy, tendencje kontemplacyjne oraz kreacyjne.

Najważniejszy mechanizm Herbertowej aksjologii stanowi redukcja i przeniesienie znaków wartości. Nieważny jest rzeczą, że autor *Raportu z oblężonego miasta* częściej czci i utrwala „kulturowe sacrum" niż je demistyfikuje, odkłamuje itd. Od otwierającego *Strunę światła* wiersza *Dwie krople* po *Przesłanie Pana Cogito* i *Potęgę smaku* podmiot wypowiedzi poetyckich Herberta akceptuje i żarliwie wyznaje wiarę w wybrane wartości. Jest to może najbardziej stały element jego światopoglądu i podstawowa reguła teorii poezji, czemu dał wyraz w bezpośrednich wypowiedziach. Choćby formułując główne zasady swej poezji: *Sferą działalności poety (...) przede wszystkim — budowanie wartości, budowanie tablic wartości, ustalanie ich hierarchii, to znaczy świadomy, moralny ich wybór z wszystkimi życiowymi i artystycznymi konsekwencjami* (...)[4]. A wartości traktuje Herbert tradycyjnie — nie relatywizuje ich, nie subiektywizuje, to znaczy nie ceni ich dlatego, że są wytworem człowieka, niezbędnym środkiem socjotechnicznym, czymś, co jest dla jednostki i co czyni jej życie pełniejszym, głębszym lub choćby przyjemniejszym. Odwrotnie, to życie człowiecze należy mierzyć na skali wartości, które istnieją obiektywnie i są niezależne wobec ludzkich ambicji i pragnień. Powie więc poeta wprost: *Zawsze chciałem kochać, uwielbiać, padać na kolana i bić czołem przed wielkością, mimo że nas przerasta i poraża, bo jaka byłaby to wielkość, gdyby nie przerastała i nie porażała*[5].

[3] J. Kwiatkowski: *Imiona prostoty*, w: *Klucze do wyobraźni*, Warszawa 1964. J. M. Rymkiewicz: *Zbigniew Herbert — Studium przedmiotu*, (w:) *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński; wyd. 2. Kraków 1971.

[4] Z. Herbert: *Wobec współczesności*, „Odra" 1972 nr 11, s. 49.

[5] Z. Herbert: *Labirynt nad morzem*, „Twórczość" 1973 nr 2, s. 8-9.

Konsekwencją wyboru ubogiej tabeli wartości sprawdzonych i nie podważalnych jest odrzucenie wszystkiego, co kojarzy się z przemocą, kłamstwem, okrucieństwem, obojętnością, tchórzostwem... Musi więc dokonać radykalnej selekcji zachowań uznanych za wartościowe w nowoczesnej cywilizacji. Ten poeta mistrzowsko precyzyjny, w swym dziele demonstrujący jedynie utwory skończone i bezbłędne warsztatowo występuje przeciwko etyce sprawności: technicznej, intelektualnej, artystycznej. O wartości danej sprawy decyduje cel a mniej środki.

Prostą konsekwencją takiego stanowiska musi być negacja sztuki absolutyzującej swe immanentne reguły i ograniczającej się do formalnej doskonałości oraz protest przeciw nauce, która — szczególnie w naszym stuleciu — często nie pyta o cele swej aktywności, rozwijając jedynie czysto operacyjne umiejętności. Czcicielami filozofii skuteczności są aniołowie stróże z *U wrót doliny*, którzy „mają ciężką robotę", odłączając dzieci od matek „przed ostatecznym podziałem". Negatywnym wzorem osobowym artysty uczynił poeta Apolla, który dla „dobra" sztuki gotów jest na każde okrucieństwo, a uczonym dbającym jedynie o poznawczy efekt, bez pytania o koszty eksperymentu — Damastes Prokrustes, uznający śmierć pacjentów za wskaźnik słuszności badań: „jaki bowiem postęp obywa się bez ofiar".

Najwyższe miejsce w swej aksjologii przyznaje Herbert altruistycznym wartościom powszechnym. Przezwyciężenie naturalnego — uwarunkowanego biologicznie i społecznie — egoizmu, przezwyciężenie lęku, wrogości, własnej słabości, oto owa tablica wartości podstawowych. Pisarz dokonuje kontaminacji wątków przejętych z paradygmatów etycznych stoicyzmu, chrześcijaństwa, kantyzmu (a w pewnym okresie niektórych elementów buddyjskich). Dlatego najwyższą ocenę przyznaje współczuciu, prawdomówności, odwadze, obiektywizmowi.

2

Trzeba z kolei dokonać analizy wybranych a podstawowych dla aksjologii Herberta wartości. W planie aktywności jednostki ludzkiej, w drugim okresie twórczości (kiedy bohaterem lirycznym większości tekstów poetyckich stał się Pan Cogito) na czołowym miejscu znalazły się wierność i odwaga. Poddajmy analizie kategorię odwagi, a właściwie antynomiczne pary kategorii: odwagę i strach, męstwo i lęk[6]. W słynnym *Przesłaniu Pana Cogito* kończącym przedostatni tom poezji, podmiot mówiący stwierdza, iż „w ostatecznym rachunku jedynie to się liczy", jednocześnie bohater uważa, że trzeba wyzbyć się „dumy niepotrzebnej" oraz „oschłości serca".

Rozpocznijmy rozważania przytoczeniem ze *Słownika języka polskiego* następującej definicji strachu: *niepokój wywołany przez niebezpieczeństwo lub rzecz nieznaną, która się wydaje groźna, przez myśl o czymś groźnym*. A oto definicja lęku: *uczucie trwogi, obawy przed czymś; w psychologii: szczególny rodzaj strachu występujący bez wyraźnych zewnętrznych zagrożeń i przyczyn*[7]. Wydaje się, że strach i lęk są stanami psychicznymi najściślej związanymi z czasem przyszłym, bowiem są wywoływane negatywnie zabarwionym przewidywaniem przyszłości. Boimy się tego, co ma nastąpić, a gdy owe złe wydarzenia nadejdą, strach ustępuje miejsca innym stanom psychicznym... choćby innym przykrym odczuciom. Człowiek lęka się bólu, ale gdy już go ogarnął —

[6] O różnicy znaczeń odwagi i męstwa tak pisała Maria Ossowska: *Męstwo jest bardziej obronne, odwaga bardziej bojowa i agresywna. Odwagę podgrzewa gniew. Ten związek w przypadku męstwa narzuca się w mniejszym stopniu. (...) wchodzi tu (o odwadze cywilnej) w grę nowy element, którego nie ma w odwadze bojowej: zdolność przezwyciężenia potrzeby „bycia razem", zdolność narażania się na osamotnienie*. Cyt. za *Normy moralne. Próba systematyzacji*. Warszawa 1970, s. 219.

[7] *Słownik języka polskiego*, t. 1-3. Warszawa 1978-1981. Cytaty z: t. 3, s. 343 oraz t. 2, s. 29.

nie boi się, lecz po prostu cierpi; tak samo boimy się niewoli, ale gdy popadamy w nią, odczuwamy coś innego — fizyczne lub duchowe niedogodności aktualne; podobnie jak boimy się śmierci, a gdy ona nadejdzie, zlikwiduje lęk.

W obecnie przeżywanych dolegliwościach może współwystępować strach, ale jedynie przed ich intensyfikacją, a więc znów przed czymś oczekiwanym. Strach i lęk są w swej istocie oczekiwaniem na coś, czego nie chcemy. Są dlatego negatywnie zabarwionymi odczuciami w wysokim stopniu uczasowionymi. Przynoszą cierpienia inaczej niż głód, pragnienie erotyczne, ból fizyczny, poczucie krzywdy i klęski, które wszystkie spowodowane są konkretnymi przyczynami działającymi w czasie przeszłym lub teraźniejszym. Natomiast strach i lęk związane są nierozerwalnie z przyszłością, są bolesnym oczekiwaniem tego, co ma się dopiero zdarzyć i ich natężenie zależy od tej dyspozycji umysłowej, którą próbuję nazwać zmysłem przewidywania, a który jest blisko spokrewniony z wyobraźnią. Ścisły związek lęku z wyobraźnią wskazuje na jego pożyteczność. Przede wszystkim ostrzega i nie można lekceważyć tego sygnału, podobnego do bólu, z tą różnicą, iż ból jest bardziej cielesny a lęk psychiczny. Strach uruchamia w nas różnorodne energie i umiejętności: przewidywanie, planowanie, wolę realizacji zamierzeń, umiejętność unikania przeciwności.

Pożytki strachu? To brzmi tak nieheroicznie i pozornie nie mieści się w tradycji polskiego etosu. Chodzi nam jednak o prawdę i w jej imieniu odrzućmy czcigodne (i wygodne) stereotypy. Cóż robić, musimy się przyznać — tak, znamy ten smak, my pochodzący z tej części Europy i z tego wilczego wieku. Współżyjemy z nim od chwili narodzin, nasi poeci nazwali go z chłodną dokładnością, ale i odrobiną czułości „wielkookim". Odnosimy się do niego czujnie i niechętnie ale bez nienawiści i pogardy. Nie ma w nas pychy, więc nie wywyższamy się nad tych, którzy popadają w lęk. Nie zawsze trzeba się go wstydzić, bo czasem świadczy o dalekowzroczności i trzeźwym spojrzeniu na życie. Wielu szlachetnych ludzi traktowało go jako stałego towarzysza drogi przez życie lub co najmniej jako psychiczny materiał kształtowania pozytywnych aktów etycznych. Interesująco pisał o tym Jarosław Marek Rymkiewicz w *Wielkim księciu...: Kto u nas bohaterów naszych narodowych posądza o to, że się wahali lub bali — czyli o to, że byli ludźmi — ten jest, jak wiadomo, raczej źle widziany. Nasi bohaterowie służą nam bowiem przede wszystkim po to, byśmy się nieustannie umacniali w naszej polskości*[1].

Istota troski zawartej w stanach lękowych tkwi w przewidywaniu jakiejś zagłady i aby jej uniknąć wzmagamy wszelką twórczość — przewidując (=bojąc się) śmierć przekazujemy życie, widząc utratę dotychczasowego dorobku tworzymy nowe wartości. Życie bez strachu utrzymywałoby ludzi w stanie bezruchu tyleż błogiego, co bezpłodnego. Ci, którzy z niesmakiem czytają o wartościowym wymiarze stanów lękowych uważając, że są pozytywnie motywowani przez poczucie obowiązku, wierność, umiłowanie czynu... gdyby wejrzeli w siebie głęboko i uczciwie, może by spostrzegli, jak wiele tam motywacji lękowej. Trzeba zauważyć, iż osobnik pozbawiony wyobraźni nie może odczuwać strachu, bo nie potrafi postawić się w sytuacji nie istniejącej teraz, ale możliwej niedługo.

Dobrze ujął to Montaigne w *Próbach* pisząc w tej sprawie tak oto: *Hart w niebezpieczeństwie (jeśli mamy to nazywać hartem), wzgarda śmierci, wytrwałość w niedoli, mogą trafić i w istocie trafiają się często u ludzi dla braku dobrego sądu o wydarzeniach i nie pojmowania ich w prawdziwym świetle*[2].

[1] J. M. Rymkiewicz: *Wielki książę. Z dodaniem rozważań o istocie i przymiotach ducha polskiego*. Warszawa 1983, s. 20.

[2] Cyt. za: M. Ossowska, *Normy moralne...*, op. cit., s. 218.

Odwaga nie istnieje poza lękiem, ale przezwyciężą go innymi energiami wewnętrznymi. Jest ona skutkiem uruchomienia takich sił duchowych, jak rozsądek, wola, pragnienie osiągnięcia jakiegoś dobra. Istota odwagi polega na zgodzie na przyszłe cierpienie. Bowiem zdarzy się to, czego się człowiek boi, ale na przekór temu działa spokojnie i zdecydowanie, aby zrealizować postawione zadanie. Czyni tak, gdyż przeważa wartość ocalanego dobra. Dlatego uczony przezwycięża lęk utraty wzroku, ponieważ chce dokonać odkrycia, np. ratującego wzrok innym; bojownik naraża swoją wolność i życie, żeby zapewnić wolność bliźnim.

Akt odwagi jest cenny pod warunkiem przeprowadzenia (zazwyczaj intuicyjnego, jak mawia się, „instynktownego") rachunku aksjologicznego. Zgadzam się poświęcić coś, aby coś innego zyskać lub ochronić. Odwaga będąca czystym popisem beztroski i aktywizmu, a niczego nie ocalająca, jest lekkomyślnością i przejawem pychy: oto stać mnie na odrzucenie instynktu samozachowawczego i podjęcie ryzyka. Mądrość ludu oceniła taką postawę w następującej maksymie: „Łotrowska odwaga do grzechu pomaga". Zaskakujące, jak w zupełnie innym czasie i miejscu podobny mechanizm psychiczny zauważa Arystoteles, pisząc w III księdze *Etyki Nikomachejskiej*, że „nic nie budzi takiej pogardy niebezpieczeństwa jak wściekłość". Nie powinno się w takim razie nazywać odwagą jednorazowego aktu emocjonalnego ani efektownego wytrysku sił witalnych, gdyż jest ona zawsze związana z napięciem intelektualnym, cierpliwością, rezygnacją z osobistego dobra. Wymaga wysiłku i zgody na przyjęcie nieprzychylnych nam przypadłości losu. Mądrze napisał o tym Potocki nie gdzie indziej, jak w *Wojnie Chocimskiej:*

Nigdyć męstwo w rozkoszy a cnota we złocie
Nie może w doskonałej ostać się istocie.

Wracajmy do Herberta, a dokładniej do Pana Cogito, formułującego w swym przesłaniu etos czynnego przeciwstawiania się nihilizmowi. Rozumuje w ten sposób — harmonijna osobowość musi łączyć gniew i pogardę dla nikczemności, ze skromnością oraz miłością nawet drobnych przejawów życia i zawartego w nim piękna:

(...) kochaj źródło zaranne
ptaka o nieznanym imieniu dąb zimowy
światło na murze splendor nieba

I powinna to być miłość bezinteresowna, altruistyczna, ponieważ jej obiekty odpłacą nam chłodną obojętnością, przecież „są po to, aby mówić: nikt cię nie pocieszy".

We wzorze osobowym skierowanym na realizację dobra powinno znaleźć się sporo równoprawnych wartości, wzajemnie uzupełniających się. Dlatego nieco zaskakująco brzmi stwierdzenie zawarte w *Przesłaniu...*, iż „jedynie się liczy" bycie odważnym. Ta aksjologiczna niekonsekwencja wynika prawdopodobnie ze specyficznej budowy bohatera ostatnich dwu zbiorów poetyckich Herberta, którego to bohatera nie można utożsamiać z autorem. Krytykę stanowiska reprezentowanego przez Pana Cogito wypada rozpocząć od przypomnienia, że jakość odwagi da się ocenić nie w izolacji a tylko razem ze współ-występującymi cechami psychicznymi i w ramach danej sytuacji. Na wartościowy akt męstwa składają się: sąd aksjologiczny i wysiłek realizacji. Jest on zatem procesem przezwyciężania lęku, a nie witalnym odruchem usuwającym przyszłość ze świadomości. Logicznym warunkiem pojawienia się odwagi, czyli przezwyciężenia strachu, jest uprzednie doświadczenie go. Można sformułować następujące prawo: tym bardziej jest ktoś odważny, im większy odczuwa strach; dzieje się tak

dlatego, iż jego wolność od lęku została wytworzona większym wysiłkiem, nabyta za wyższą cenę, jest więc wartościowsza.

Uzyskiwanie odwagi ułatwia nadzieja, nastawiona przyszłościowo, jak lęk i strach, a będąca ich przeciwieństwem. Na takie ustawienie cnoty nadziei wskazuje już jej definicja słownikowa: „oczekiwanie spełnienia się czegoś pożądanego, ufność, że się to spełni". Istotę lęku i nadziei stanowi więc oczekiwanie, ale pierwszy z wymienionych stanów jest czekaniem bolesnym, natomiast drugi radosnym. Pan Cogito ma zazwyczaj mało nadziei; w *Przesłaniu...* mówi wprost, iż w przyszłości może spodziewać się „zabójstwa na śmietniku" i „ułudzonego życiorysu", a w planie eschatologicznym nagrodą ma być „złote runo nicości" i „miasto popiołów". Ograniczenie nadziei musi uruchamiać wewnętrzne mechanizmy obronne, pierwszym z nich bywa redukowanie stanów lękowych. Aby zachować prawodopodobieństwo zachowań Pana Cogito i uczynić go wyrazicielem ogólnoludzkich przeżyć, zdecydował się Herbert (może nieświadomie ale jakże trafnie) ograniczyć zdolność odczuwania lęku przez swojego bohatera lirycznego. Ograniczone przeżywanie uczucia strachu wynika z nikłej wyobraźni posiadanej przez Pana Cogito. Oto, co czytamy w tomie z 1974 roku, w wierszu *Pan Cogito otrzymuje czasem dziwne listy:*

wyobraźnia
Pana Cogito
jest mała
jak sanitariusz
zagubiony we mgle

W zbiorze z roku 1983 cały tekst poświęca autor charakterystyce wyobraźni swego bohatera:

Pan Cogito nigdy nie ufał
sztuczkom wyobraźni
(...)
uwielbiał tautologie
tłumaczenie
idem per idem
(Pan Cogito i wyobraźnia)

W takim ustawieniu relacji wyobraźnia — męstwo najważniejsza wydaje się jej antynomiczność, ustaliliśmy bowiem następujące prawidłowości rządzące postępowaniem jednostki ludzkiej: mała wyobraźnia = mały strach, a z kolei mały strach = mała odwaga. Pan Cogito deklamujący, iż jedynie liczy się odwaga, popełnia błąd: będzie mu to jednak wybaczone, albowiem nie wie, co czyni mówiąc. Takim stworzył go autor. Czasem autor chce, aby ustami Pana Cogito przemawiała prawda, ale nie bez przerwy. To ważna sprawa dla prawidłowego odbioru poezji Herberta.

3

Przed poetą stanęło przed kilkunastu laty zadanie nazwania literackiego bohatera, którego najbardziej znaczącą cechą miała stać się odwaga. Herbert pamiętał pewnie łacińską sentencję głoszącą, iż dzielnym nie tylko sprzyja los, lecz jeszczcze bardziej rozum: „Fortes non modo fortuna adiuvat, sed multo magis etiam ratio". Zresztą sprzężenie odwagi i myślenia stało się od stuleci znamieniem zachodniej kultury, myśleć śmiało znaczyło również śmiało żyć, gdyż wielu sądziło, że „vivere est cogitare". Najbardziej chyba zaufał indywidualnemu

myśleniu Kartezjusz i z jego filozofią zazwyczaj kojarzy się słowo „cogito"[10].

Główną postacią ostatniego okresu twórczości Herberta stał się Pan Cogito, a więc ktoś, kto został określony przez czynność myślenia. Onomastyka skrajnie racjonalistyczna, ponieważ Descartes podstawową zasadą rzeczywistości ustanowił myślenie: *Zważywszy że ten, kto (...) wątpiąc o wszystkim innym poza sobą, nie jest tym, co nazywamy naszym ciałem, ale tym, co zowiemy naszą duszą lub naszą świadomością (pensée), przyjąłem byt, czyli istnienie tej świadomości za pierwszą zasadę*[11]. Czy jednak Pan Cogito ucieleśnia ducha nowoczesnego racjonalizmu, przypisującego najwyższą wartość myśleniu, poszukującego pewności absolutnej, wątpiącego o wszystkim poza samym myśleniem? Od Kartezjusza wywodzi się pełne dumy przekonanie o możliwości istnienia myśli autonomicznej, wyzwolonej z ograniczeń i zewnętrznych zobowiązań, wywyższonej ponad pozostałe ludzkie umiejętności.

Minęło jednak trzysta lat pełnych wielorakich doświadczeń i nowożytna filozofia racjonalistyczna przestała ostatecznie żywić nadzieję osiągnięcia niezawodnego poznania. Filozofowie współcześni nie mają złudzeń, że osiągnęli — a nawet, że mogą kiedyś osiągnąć — pewność absolutną. Przygoda filozofii racjonalistycznej zakończyła się uznaniem porażki, ponieważ nie można osiągnąć epistemologicznej doskonałości. Konsekwencją pogodzenia się z przegraną bywa często nihilizm: prawda jest nieosiągalna i nie ma nic pewnego w przestrzeni ludzkiego poznania. Jednakże z oczywistego faktu, że żyjemy, wynika konieczność oparcia się o jakieś pewniki, gdyż trzeba czasem rozstrzygnąć ostateczne kwestie naszego istnienia jednostkowego i społecznego.

Twórczość Zbigniewa Herberta wydaje się wielkiej miary próbą znalezienia wyjścia z zarysowanej powyżej sytuacji kryzysowej. Stworzenie postaci Pana Cogito jest symbolizacją końca racjonalistycznego złudzenia europejskiej myśli a jednocześnie propozycją „ustanowienia tabeli wartości", jak lubi mawiać autor *Raportu z oblężonego miasta*. Dlatego ironicznie pokazuje on usiłowania bohatera, który chce osiągnąć stan czystej świadomości; najklarowniej czyni to w wierszu *Pan Cogito a myśl czysta:*

nie mógł oderwać
wewnętrznego oka
od skrzynki na listy
w nozdrzach miał zapach morza
świerszcze łaskotały ucho
i czuł pod żebrem palce nieobecnej

był pospolity jak inni
umeblowane myśli

Przekładając powyższy opis na język bardziej filozoficzny powiedzmy w ten sposób: poszczególna świadomość jest „zanieczyszczona", bo zanurzona w przeszłości własnej i gatunkowej. Podmiot uwikłany w nieskończoną ilość powiązań i przepływów ze światem zewnętrznym, nie jest w stanie dotrzeć do czystych idei. Przywołana w tekście „myśl czysta" jest dostępna tylko poprzez naszą świadomość, albo jeszcze bardziej zapośredniczona przez świadectwa kontaktu z nią innych świadomości. Osiągnięcie czystej racjonalności jest nie tylko stanem

[10] L. Chmaj: *Rozwój filozoficzny Kartezjusza*, Kraków 1930. W. Augustyn: *Podstawy wiedzy u Descartesa i Malebranche'a*, Warszawa 1973. E. Husserl: *Medytacje kartezjańskie*, tłum. A. Wajs, Warszawa 1982 — pierwsze wydanie w języku francuskim w roku 1929, oryginał niemiecki ukazał się dopiero w 1950.

[11] R. Descartes: *Zasady filozofii*, tłum. I. Dąmbska, Warszawa 1966, s. 362.

niemożliwym do osiągnięcia, ale i niepożądanym. Myślenie wyzbyte związków z całą osobowością i pozasubiektywnym istnieniem, prowadzi do utopii, a te — do zniewolenia człowieka. Ten konieczny związek procesów myślenia z procesem życia z niezrównanym dowcipem i głęboką mądrością przedstawia wiersz *Pan Cogito opowiada o kuszeniu Spinozy*. Nienagannie myślącemu filozofowi daje Bóg lekcję pokory i pokazuje „wielodrożność" procesu dochodzenia do prawdy. Powszechne (i powszednie) sprawy nazywa On zaskakująco Rzeczami Naprawdę Wielkimi. Wszystkie rady udzielane przez Niego dotyczą nie poprawności logicznej wywodów, lecz... dobrego odżywiania, kupna domu, dostrzegania uroków życia. Jedyna reguła metodologiczna jest taka oto — „uciszaj racjonalną furię".

Przypowieść o Spinozie przypomina inny tekst o tematyce związanej z wielką epoką kultury niderlandzkiej, której w ostatnich latach sporo uwagi poświęcił Herbert. W jednym z *Apokryfów holenderskich* wypowiedział narrator następującą apostrofę: *O święty rytuale codzienności, bez ciebie czas jest pusty jak sfałszowany inwentarz, któremu nie odpowiada żaden przedmiot realny*[12]. Uwagę powyższą można prawomocnie przypisać stanowisku autorskiemu, gdyż w wypowiedziach nie zapośredniczonych formami artystycznymi Herbert wypowiada prawdy podobne. Bardzo charakterystyczne zdania w interesującej nas teraz materii powiedział Adamowi Michnikowi w wywiadzie przez niego przeprowadzonym we wrześniu 1980 roku: *Jezus Chrystus nie powiedział, że wszyscy apostołowie powinni z nim być na krzyżu. To mało kto zauważył, że zawsze miałem pokorę wobec tak zwanych „głupich" — może dlatego, że sam pracowałem w różnych warunkach u różnych ludzi. Dajmy im szczęście — wiesz — mieszkanie, ich zwykłe rozrywki. Ja zresztą nie mówię „oni", bo ci „oni" są we mnie także, to jest także moja potrzeba. Nie zmuszajmy ich do wielkich czynów, wielkiego lotu. Będzie potem gorycz, że są tacy zwykli, a my tu się staramy pchać historię na wyżyny. To jest nieuniknione, konieczna zgoda na dwoistość. Z jednej strony więc zabezpiecznie szczęścia materialnego, a z drugiej właśnie to poszukiwanie wartości*[13].

Uciszać „racjonalną furię" można stale, wykorzystując lekcję personalizmu o tym, że umysł poznający jest umysłem istniejącym osobowo. Herbert pokazuje wszystkie konsekwencje tego stanu rzeczy. Myśl jednostkowa jest połączona nie tylko z dziejami idei i całej kultury, ale utrzymuje też związki ze światem własnych emocji, a nawet z cielesnością. O tym wymiarze, somatycznego zakorzenienia procesów myślowych, traktuje proza poetycka *Pan Cogito a perła*; mały kamyk uwierający w bucie sprawia ból fizyczny o niespodziewanych implikacjach: *Pięta rosła, nabrzmiewała, pulsowała, z bladoróżowej stawała się purpurowa jak zachodzące słońce, wypierała z głowy nie tylko idee Platona, ale wszystkie inne idee.*

Komentatorzy ostatniego etapu twórczości Herberta zwracali za mało uwagi na fakt, iż Pan Cogito został zbudowany na obraz i podobieństwo przeciętnego człowieka współczesnego, co wyraźnie odheroizowuje główną postać dwu najnowszych książek poetyckich Herberta. Pan Cogito, choć zdolny do wzlotów odwagi i przeżywania momentów poznawczych olśnień, jest wielorako ograniczony. Jak pamiętamy, został obdarowany maleńką wyobraźnią, a przepaść — stanowiąc najpewniej obraz przeżyć metafizycznych, jest równie zredukowana: płytka, niewyrośnięta, „uciążliwa jak egzema". Podobnie niewesoła sytuacja z duszą Pana Myślę przebywającą poza nim latami, zupełnie inaczej niż postępowały dusze dawniej, wierne swemu nosicielowi bez przerwy; ale jak mówi podmiot liryczny — obecnie „dusz jest stanowczo za mało / jak na całą ludzkość".

[12] Z. Herbert: *Epilog*. „Twórczość" 1979 nr 7, s. 23.

[13] A. Michnik: *Płynie się zawsze do źródła pod prąd, z prądem płyną śmiecie*. (Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem). „Krytyka" 1981 nr 8, s. 57-58.

Mimo śmieszności poznawczego maksymalizmu Pana Cogito i całej niewystarczalności jego talentów, został on jednak ustanowiony przez autora demaskatorem niższych etycznie form życia: tchórzostwa, prymitywizmu duchowego, kłamstwa. Konstruując w określony sposób główną postać, zamierzał Herbert zawodności rozumu przeciwstawić większą prawomocność poznawczą całości ludzkiego doświadczenia uzyskiwanego dzięki wyposażeniu człowieka w inne dyspozycje i umiejętności[14]. Znów inaczej niż u Kartezjusza, który duszę utożsamiał z rozumem: *Tak oto wiedzieć należy, że dusza ludzka jakkolwiek jest formą całego ciała, to jednak główną swą siedzibę ma w mózgu, i w nim wyłącznie nie tylko poznaje i wyobraża coś sobie, ale także czuje* (*Zasady...*, s. 337).

Zasadniczy sens twórczości autora *Raportu z oblężonego miasta* można rozumieć jako zgodę na rozumową niepoznawalność bytu i niezgodę na wątpienie dotyczące wartości. Niewiedza w sprawach etyki jest groźna, a brak wiary w sensowność świata, czyli nihilizm, prowadzi do rozpaczy lub zbrodni... która, być może, jest jedną z jaskrawszych form rozpaczy. Dzisiejsze zagrożenie całego istnienia wywołuje opór wewnętrzny; najgłębsza potrzeba ludzka kontaktu z prawdą i dobrem skłania ku wierze w realność wartości i obiektywny porządek świata. Herbert w ostatnich latach niemal powtarza ontologiczny akt wiary Miłosza z okresu II wojny światowej, zawarty w poemacie *Świat*. Tak więc wiara poetów staje się wyzwaniem rzuconym zwątpieniu filozofów:

niewiedza o zaginionych
podważa realność świata

wtrąca w piekło pozorów
diabelską sieć dialektyki
głoszącej że nie ma różnicy
między substancją a widmem
(Pan Cogito o potrzebie ścisłości, Rom)

Herbert stara się zwłaszcza udowodnić, że wartości nie są „widmem", lecz substancją. W swym dziele, jak pamiętamy, dokonywał nieustannie weryfikacji i ograniczenia zbioru obowiązujących wartości i przeprowadzał zaskakujące przeniesienia znaków wartości, ale nigdy nie kwestionował samej zasady posłuszeństwa „starym zakleciom ludzkości". Zgadza się, iż można się spierać o zakres i treść obowiązujących nas reguł postępowania, trudne bywa ich zastosowanie w konkretnych sytuacjach, lecz nie ma żadnej wątpliwości, że zasady istnieją obiektywnie. Trzeba stwierdzić, iż zasadę zasad światopoglądu Herbertowskiego stanowi przekonanie o realnym istnieniu wartości pozasubiektywnych oraz o obowiązku poznania ich i spełniania w praktyce życiowej.

Pozostaje do ustalenia sposób istnienia podstawowych wartości. Są one w jakiś sposób niezależne od ludzkiej świadomości, niewykluczone, że istnieją w Bogu, a na pewno trwają w kulturze. Środowiskiem bytowania wartości jest tradycja, a procesem ich wytwarzania (czy odkrywania) są dzieje kultury. Dlatego system form kulturowych stanowi podstawę osobowej niezależności i rzeczywistość, gdzie może zaistnieć autentyczna wspólnota. W takiej koncepcji europejska i uniwersalna tradycja staje się regulatorem i wzorem życia z godnością. Transcendentalizm wartości stanowi podstawę Herbertowskiej wizji świata.

[14] Akcentowanie ważności, nie operacji myślowych i badań socjologicznych lub etnograficznych, lecz specyficznego doświadczenia kontaktowania się z wartościami, wskazuje na bliskość aksjologicznego myślenia Herberta z nurtem filozoficznym reprezentowanym głównie przez Pascala i Schelera, podkreślającym znaczenie emocji i intuicji w procesie poznawania wartości. O przeciwstawieniu między doświadczeniem w sensie naukowej obserwacji i indukcji a fenomenologicznym doświadczeniem czystym i bezpośrednim szczegółowo i dobitnie pisał Scheler w podstawowym dla nowoczesnej teorii wartości dziele *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, wiele wydań od 1913 roku.

Wyzbycie się subiektywnie idealistycznych mrzonek zabezpiecza przed niebezpieczeństwem ostatecznej zagłady, podcinając szalone pragnienie współczesnego człowieka osiągnięcia samozbawienia, całkowitej autonomii, doskonałości — mrocznych fantazji, które prowadziły w naszym stuleciu do zbrodni nihilizmu i totalizmu. W twórczości Herberta (obok czasem pojawiającej się sakralności religijnej) wartości są jedyną stale dostępną człowiekowi postacią rzeczywistości transcendentnej. Są one dla jednostek czymś ostatecznym i w tym sensie są ponad nimi. Przypomnijmy w tym miejscu co mówił Herbert o swych przekonaniach religijnych w wywiadzie prasowym opublikowanym w 1981 roku:

Wierzy pan w Boga?

— Kiedyś Julian Przyboś zapytał mnie o to samo. Wtedy nie bardzo wierzyłem, miałem wątpliwości potężne, ale odpowiedziałem: tak. I wówczas zacząłem wierzyć. Przyboś zdziwił się. Pan, taki inteligentny, wierzy w tego ukrzyżowanego niewolnika? Pan, estetа od bogów greckich — i im bardziej mi bluźnił i zohydzał, tym bardziej się w tej wierze umacniałem. Tu chyba Pascal dobrze powiedział, że zakładając Boga zdobywam więcej możliwości niż zakładając jego brak. Nic pan nie traci wierząc, a bardzo wiele — nie wierząc[15].

Nieprzypadkowo posługuje się Herbert tak często formą monologów, wypowiadanych przez ściśle określone postaci, nieraz znanych bohaterów historycznych. Znaczące, iż postaci, które autor niewątpliwie kompromituje, zostają dopuszczone bezpośrednio do głosu. Usunięcie z tekstu interwencji autorskich w zaskakujący sposób sprzyja właśnie pojawieniu się jasnej oceny w odbiorze czytelnika. Wypowiadacze monologów w pierwszej osobie liczby pojedynczej są niezdolni do samokrytycyzmu i sprawiedliwej oceny swoich czynów, są oni przeważnie okrutnikami i despotami — w *Raporcie z oblężonego miasta* potwierdzają tę prawidłowość wiersze *Boski Klaudiusz* i *Damastes z przydomkiem Prokrustes mówi*. Jeszcze częstszym przypadkiem bywa dobrotliwo-ironiczny stosunek autora do lirycznych bohaterów wykreowanych przez niego, którzy nie rozumieją „starych zaklęć" i „wielkich słów" oraz wyjawianych przez nie wartości, albo rozumiejąc je nie mają dość wewnętrznej siły, aby je spełnić.

Sam autor wymienił skład powszechnych prawd, stwarzających nierelatywną rzeczywistość istniejącą w dziejach kultury; zaliczył do nich: odwagę i poświęcenie, dumę i pokorę, pogardę i współczucie. Nie mogło zabraknąć w tym kodeksie pierwiastków estetycznych — tworzył go przecież pisarz. Ale jak zawsze u Herberta, elementy piękna przeniknięte są walorami dobroci i prawdziwością. W ostatnim zbiorze wierszy zwłaszcza smak artystyczny staje się narzędziem obrony i obnażenia nicości przeciwnika:

Tak więc estetyka może być pomocna w życiu
nie należy zaniedbywać nauki o pięknie

Zanim zgłosimy akces trzeba pilnie badać
kształt architektury rytm bębnów i piszczałek
kolory oficjalne nikczemny rytuał pogrzebów
Nasze oczy i uszy odmówiły posłuchu
książęta naszych zmysłów wybrały dumne wygnanie
(Potęga smaku)

Nic dziwnego, że Herbert stał się prekursorem i krzewicielem odrodzenia moralnego w społeczeństwie polskim ubiegłego dziesięciolecia, ukazanie się tomu *Pan Cogito* w 1974 roku było tego pierwszym sygnałem.

[15] M. Oramus: *Poeta sensu. Rozmowa ze Zbigniewem Herbertem*. „itd" 1981 nr 14.

W dziele Herberta najcenniejsze jest umiejętne połączenie różnych elementów i dążeń w sferze estetycznej i w etosie. Pierwiastki gdzie indziej izolowane lub sprzeczne, tutaj tworzą zrównoważoną całość. Następuje trwałe scalenie krytycyzmu i autoironii z wiarą w wartości elementarne i w jakiś sposób absolutne. Pisze on wiersze i eseje, które są zakorzenione w empirii i sceptyczne, ale czasami osiągają wymiar patosu, bywają zabawne ale i tragiczne, okrutne i pocieszycielskie. W ramach harmonijnej struktury tekstu artystycznego dzieje się dramat weryfikacji i uzgadniania poszczególnych prawd. Pełen rozmachu dialog z tradycją nadaje dynamikę myślową i ożywia dzieło budowania tabeli powszechnie obowiązujących wartości.

Krzysztof Dybciak

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Alicja Kuczyńska: *Sztuka jako filozofia w kulturze renesansu włoskiego*. Ss. 336, nakład 3000 egz., cena zł. 580.—

Roman Korab-Żebryk: *Operacja wileńska AK*. Wydanie 2 poprawione i rozszerzone. Ss. 568, nakład 40 000 egz., cena zł. 1500.—

Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce do starożytności do 1500. Wybrał i opracował Jan Białostocki. Wydanie 2 poprawione i uzupełnione. Ss. 648, nakład 5250 egz., cena zł. 2000.—

Władysław Tatarkiewicz: *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycia estetyczne*. Wyd. 4. Ss. 440, nakład 40 000 egz., cena zł. 800.—

Diogenes Laertios: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. Wyd. 4. Ss. 714, nakład 16 000 egz., cena zł. 740.—

Historia Królestwa Słowian czyli Latopis Popa Duhlanina. Przetłumaczył, wstęp, komentarze i tablice genealogiczne opracował Jan Leśny. Ss. 248, nakład 1400 egz., cena zł. 500.—

Znaniecki Florian: *Wstęp do socjologii*. Opracowanie tekstu i wprowadzenie Stanisław Burakowski. Ss 381, nakład 4000 egz., cena zł. 980.—

Charles Galloway: *Psychologia uczenia się i nauczania*. T. 1-2. Ss. 306 + 301, nakład 10 000 egz., cena zł. 1400.—

Bożena Kowalska: *Polska awangarda malarska 1945—1980. Szanse i mity*. Wyd. 2 poprawione i poszerzone. Ss. 384, nakład 7700 egz., cena zł. 2000.—

Stanisław Filipowicz: *Mit i spektakl władzy*. Ss. 249, nakład 300 egz., cena zł. 500.—

Władysław Heinrich: *U podstaw psychologii i inne pisma*. Ss. 299, nakład 6000 egz., cena zł. 540.—

Jan Łukasiewicz: *Sylogistyka Arystotelesa z punktu widzenia współczesnej logiki formalnej*. Przełożył i przypisami opatrzył Adam Chmielewski. Ss. 340, nakład 2000 egz., cena zł. 680.—

Irena Sławińska: *Odczytywanie dramatu*. Ss. 320, nakład 1500 egz., cena zł. 480.—

Marek Tobera: *„Wesołe gazetki". Prasa satyryczno-humorystyczna w Królestwie Polskim w latach 1905—1914*. Ss. 295, 20 ilustr., nakład 320 egz., cena zł. 500.—

Olgierd Spirydowicz: *Rosyjsko-polski słownik idiomów*. Ss. 303, nakład 19 720 egz., cena zł. 540.—

BOHDAN ZADURA

Cisza

Nie miej mi za złe, że nie piszę,
lecz jak tu pisać w taką ciszę?
Do mnie też nie przychodzą listy
lub idą długo; oczywisty
dowód, że się na lepsze zmienia.
Pewnie idea odrodzenia
najpierw się przyoblecze w ciało
zabitych; będzie, jak musiało

być, lub — jak woli kto — powinno.
Przedwczoraj machinalnie windą
zjechałem, tak jak kiedyś, rano
i pieczęć „ocenzurowano"
znalazłem na kopercie białej
z listem, na jaki nie czekałem,
drugą okrągłą, w centrum której
cenzury trzycyfrowy numer

ukrywał kogoś, kto przede mną
wpatrywał się w twej duszy ciemność,
jedynie dla mnie przeznaczoną.
Jeśli byś była jego żoną
— a jak mnie doświadczenie uczy,
przypadków nie da się wykluczyć
najbardziej nieprawdopodobnych —
numer to byłby wręcz ogromny.

U schyłku lat siedemdziesiątych,
w czasach czerwonych królewiątek
takeśmy sobie żartowali:
żeby coś zmienić i ocalić
tu interwencji prosto z nieba
albo Czerwonych Brygad trzeba.
Jednak mówiłem, że nie wierzę,
byśmy zbudzili się w Ulsterze.

Nic się nie stało, wszak na drogach
ginie nas więcej, moja droga.
Nic się nie dzieje, nic poza tym,
że koniec świata jest na raty,
chociaż bynajmniej nie na kredyt,
o czym oboje dobrze wiemy.
Nic się nie stanie, jesteś w błędzie
sądząc, że coś gorszego będzie.

Nie czynią wiosny dwie jaskółki.
Przez pół dekady śmiech Gomułki
szyderczy słychać. Też już ucichł.

Rozleciał się twój modny bucik;
na mrozie trzasło lico skaju.
Nie słychać nic, bo zagłuszają.
Dziś wiem, że jeszcze cię zobaczę,
ale już inną, już inaczej.

Chce mi się kląć i chce złorzeczyć,
że nie ma trwalszych od nas rzeczy.
To my żyjemy, ideały
i instytucje nie przetrwały,
chociaż w nich przetrwać pragnęliśmy,
poprzekreślane, jak te listy...
Staff mi się tutaj przypomina:
Zacząć od dymu znów z komina?

Od miecza ginie ten, kto mieczem?
Cofamy się we średniowiecze.
O tarcze pałki tłuką, bębnią.
Chrzęst się przetacza przez noc ciemną,
nim dialektycznie nas oćwiczą.
Twarze schowane za przyłbicą
i helikopter w górze warczy...
Ta szansa tylko, by na tarczy?...

Ów dzień jest we mnie. O tej porze
coś winno być w telewizorze,
więc Ojciec mój ze śrubokrętem
przedziera się przez sploty kręte
i czułe miejsca odbiornika.
I wreszcie obraz jest, nie znika
i ojciec dumny — zreperował,
lecz zaraz słyszy tamte słowa...

W dni pierwsze dużo jest Chopina,
Chopin genialnym był artystą,
zanim się znów zapełni scena,
to Chopin dobry jest na wszystko.
(Stąd me szczególne uczulenie:
dostaję dreszczy przy Chopinie.)
Ale sam Chopin nie wystarcza,
fałszywy tenor w dziarskich marszach

— ta pycha w głosie to jest troska? —
że kiedy Polska da mu rozkaz
śpiewa z kumplami; na ekranie
zomowiec zaraz po ulanie,
uniwersytet wieczorowy,
o filozofii w nim rozmowy.
„Wicie, anarchosyndykalizm,
lecz żeśmy grób ten zasypali.

Podpałki, wicie, z nas nie będzie.
Wiadome koła były w błędzie".
Na koniec, żeby spać spokojnie,
co wieczór film o drugiej wojnie.
Jednak każdego dnia ktoś nowy
stając z narodem do rozmowy
przyłącza się do tego chóru,
w mundurze lub już bez munduru.

Znów w Polsce miało być powstanie:
pokazywano na ekranie
sześć prętów i łańcuchów dziesięć,
kłonice trzy schowane w lesie
i facet z przerażoną miną
patyczkiem flaszki dwie z benzyną
wskazał, w bezpiecznej stojąc dali:
szaleńcy rzeź nam szykowali.

Chętnie bym szepnął ci na uszko
— ale gdzie ty, gdzie ja, gdzie łóżko? —
że się bezpieczniej czuję teraz,
wiedząc, że zbrakło im fryzjera,
bo w ujawnionych arsenałach
ni jedna brzytwa nie leżała
ani żyletka; więc choć trochu
mniej straszna była beczka prochu.

Do czasu ty. Do czasu ja.
Do czasu ta zabawa trwa.
I kłamstwo tylko też do czasu.
Nie tylko nas, lecz także lasu
nie będzie kiedyś. Tylko przyjaźń,
jeśli jej nie ma, nie przemija.
Kamieniem nie wybijesz szyby,
gdy w oknie szyba jest na niby.

O prawie wojny — wic genialny! —
redaktor Prusak książkę pisze,
a prokurator generalny
Rusek na imię ma Franciszek.
Nie bawi mnie onomastyka
i nudzi gra w znaczone karty,
lecz kiedy ucisk krtań zamyka,
śmiech każdy zdrowy i coś warty.

Wszystko do czasu. Tyle wiemy.
Co jest, już jutro może nie być.
Odkrywam prawdę oczywistą,
że chciałbym być konserwatystą.
Coś się skończyło, kończy stale.
Żyjemy jak ktoś po zawale,
z blizną na zawsze już wpisaną
w zapis elektrokardiogramu.

Do czasu Ojciec żył. Przed czasem
zmarł w tamten wietrzny dzień marcowy,
kiedy nie przyszło mi do głowy,
czemu ogląda fotografie.
Kanapkę zrobił mi ze śledzia,
kiedy zaszedłem (wiatr za oknem
biczował drzew gałęzie mokre)
i przy herbacie mi powiedział)

(Uwaga, rym kontrolowany):
— Wieje — i zażartował: — Pewnie
na Kremlu się powiesił... (Nawias,
Dekret o stanie lub ustawa)
Spytał, jak długo moim zdaniem
ten cały burdel się ostanie,

bo kiedyś musi się rozpieprzyć,
a ja odrzekłem — długo jeszcze.

Zjadł obiad, zaczął myć talerze
i już za trzy godziny nie żył.
W ten czwartek, kiedy oddał ducha,
o drugiej jeszcze radia słuchał;
Warszawę wzięliśmy za Pragę,
już tyle samo były warte
osiemnastego marca, w czwartek,
w siedemdziesiątym piątym wojny

dniu. I widziałem go, spokojny
w sobotę leżał w przyszpitalnej
kaplicy. Tamten agonalny
wysiłek zniknął z jego twarzy.
I zamykając trumny wieko
wiedziałem, że jest coś w człowieku
więcej niż samo tylko ciało,
niczego wszak nie brakowało

i wszystko było — oprócz głosu.
Więc idąc z nim ostatnią drogą
milcząc mówiłem Panu Bogu,
z kim razem, nie wiem, trumnę niosąc,
że jeśli w zmartwychwstanie wierzę,
to już mi na tym nie zależy
i tylko wtedy mógłbym przystać
na to, że kiedyś ma zmartwychwstać,

jeśliby Chrystus zmartwychwstały
wskrzesił te, nagle tak mi bliskie
cielęta i biedronki wszystkie,
co też tej zimy nie przetrwały,
zachował ten bukiecik mały
miodowych frezji, które w ciemność
grobu ktoś wrzucił, gdy się ceglą
ostatnią mury zasklepiały.

Pół roku temu zmarł mój Ojciec.
Wiem, ale nie wiem, co to znaczy.
Nie boją się ci, co w rozpaczy.
Niechaj mu świeci w wiecznym porcie
— dopóki Bóg nas nie połączy
i będą wszyscy ze wszystkiemi —
gwiazda łaskawsza niż na ziemi
kaganek w mroku pełgający.

A tu nam trzeba iść przez wszystko,
przez napis „świerzo malowane",
przez ubieralnię zwłok, przez bramę,
wydanym być na pośmiewisko,
co dzień kontrolny punkt przekraczać,
jeść, spać i pisać pod kontrolą
i nie trzeć oczu, kiedy bolą,
i stale uczyć się przebaczać.

Niczego nie chcę, nawet ciebie.
Ktoś w naszej się bieliźnie grzebie.

Myśli, że mu się wedrzeć uda
pomiędzy zaciśnięte uda
i że wbrew naszej własnej woli
posiądzie siłą, że znieboli,
skoro go nie stać, by nas kupić
(innymi słowy, damy dupy).

Orgazm nie kłamie. Oto czysty
przypadek socjofetyszysty.
A biedny nie wie, żeśmy zimni,
że tacy jak on temu winni.
Do czasu miło, kiedy boli,
a myśmy zjedli beczkę soli;
biedaczek się na próżno stara,
bez kata może być ofiara.

Coś mi się pieprzy... Ile razy
można wystawiać się na razy,
podnosić to, co przewrócone,
kota odwracać wciąż ogonem?...
Zaczyna mnie to wszystko nużyć;
czy jestem za, czy jestem przeciw,
więcej już nic się nie rozleci,
i mniej dbam o aniołów stróży.

Na twarzach ludzi jupitery,
terkot prądnicy i kamery.
Filmują spacer. „Tamtą czwórkę!" —
tu nie ma czasu na powtórkę.
Znów wzmaga terkot się prądnicy
i suki jeżdżą po ulicy,
kamery oko skacze, skacze —
zwyczajny zakazany spacer.

Zaś u wylotu promenady
— jak gdyby dwóch nie dało rady —
szpaler dziesięciu chłopców z Zomo
spisuje tych, co już do domu
zdążają; młodzież państwu szkodzi,
niech się legitymują młodzi,
reszta na chybił-trafił; bieda,
wszystkich się jednak spisać nie da.

Raz szedłem, no i mam powody,
by myśleć, że nie jestem młody.
I to jest wojna. Przed sklepami
te ekspedientki ze szczotkami,
które zdrapują z miną smutną
„Dziś Solidarność — sukces jutro".
I kartka w windzie przyklejona,
że wrona orła nie pokona.

W kilka miesięcy po pogrzebie
od matki szedłem raz do siebie,
a było dobrze po północy,
zaś śliwowica była mocy
takiej, jak trzeba, by znieczulić,
co się znieczulić da — nie umysł.

Szedłem i w głębi gdzieś ulicy,
zaparkowaną przy przecznicy

dostrzegłem milicyjną nysę,
nie chciało z drogi zbaczać mi się
i szedłem szybko, zimno było.
Zza samochodu wyskoczyło
trzech milicjantów, trzech żołnierzy.
Dowód. Podałem. — Skąd wracamy?
Odpowiedziałem — Ja? Od mamy —
wiedząc, że kłamać nie należy.

Przewracał kartki. — Tędy? — srogo
zapytał. — Tak — odpowiedziałem,
zakląłem w duchu, przecież drogą
szedłem najkrótszą. Zgasło białe
latarki światło i w tej chwili
zza domu, w którym jest apteka,
wyłonił się z ciemności cywil.
— Aresztujemy, co?, człowieka?

Godziny policyjnej nie ma
i jestem jeszcze, skoro myślę.
A tamten — Nie, panie magistrze —
powiedział i ruszyła ziemia,
a potem winda i o trzeciej
spałem już słodko niby dziecię
i twarz mi majaczyła w mroku
faceta z sąsiedniego bloku.

To też jest wojna. Ta apteka,
magister, który w nocy czeka,
choć jest magistrem nie od leków.
To ta piwnica pełna weków,
i to ten bimber, co sowicie
podgrzany ścieka po suficie,
i ja pół trzeźwy, pół pijany,
co mówię, wracam wszak od mamy.

To świnia w kuchni wprost spod noża,
gdy do drzwi puka „służba boża"
i gdy zadają ci pytania,
ta świnia wszystko ci przesłania,
choć nic nie wiedzą o tej świni,
to szansa, żeby się zaświnić;
zdziwienie, że nie przeszukali,
skoro się już fatygowali...

To jest ta wojna. Szlaban. Szklanki
przywieźli. Dowód tej Cyganki,
która nazywa się Wielgomasz.
Dramat i farsa. To ten kolarz,
co jedzie całą dobę w dresach,
by wpisać w księgę się Guinessa.
To w kioskach Ruchu Polityka,
niby ta sama, a nie znika.

To ten taksówkarz, który pyta
— Panie, i pan to gówno czyta?

Kiedy ryb braknie koncept taki:
w centrali rybnej żywe raki.
To dyskoteka w tym hotelu,
to gorzka wódka na weselu,
po latach odczytana miłość:
nie ma to jak za Gierka było.

Widzisz, kochanie, ktoś umiera,
ktoś inny grzebie mu w papierach.
Znajduję jakichś świstków parę,
kartkę z hotelu pod Weimarem,
na siedem drzewek owocowych
kwit (jeszcze rośnie ich połowa),
dwie profesorskie nominacje,
TPPR legitymację,

co zaskakuje mnie, do tego
w strzępach podręcznik do fińskiego,
zeszyty ze słówkami. Skrycie
zapełniał zeszyt po zeszycie
i choć Go od małego znałem,
o tym języku nie wiedziałem,
(Zwykł po angielsku mówić za to,
kiedy pod dobrą wrócił datą.);

listy do ludzi, którym pomógł
i plan tamtego Dziadka domu,
który ktoś kupił i już zburzył,
przepis na wino z dzikiej róży,
dwa notarialne akty nadto,
które rzucają pewne światło
w dziewiętnastego wieku mroki,
iż wiem, kto następował po kim.

Plan ten i akty dwa zabieram,
w pokoju moim leżą teraz;
mikroskop (jako dziecko małe
dostałem go i zampomniałem)
też sobie z domu Ojca biorę.
I mógłbym wziąć też tamten rower,
na którym jeździł, to Pafaro,
lecz się nie zmieści żadną miarą.

Nie całkiem jednak po próżnicy
przyszło mi schodzić do piwnicy:
mosiężna misa w kufrze tkwiła,
ta, w której Babka statki myła
i Dziadka hebel półmetrowy
z rączką pękniętą do połowy,
dość ostry jeszcze i dość wąski,
aby go wstawić między książki.

I widzę Dziadka, jak w ogródku
jesienią z Ojcem skrzynkę z wódką
wieczorem zakopują w ziemi;
to jedno nigdy się nie zmieni
i jeśli wojsko jakieś wkroczy,
to z wódką łatwiej będzie przeżyć.
(A Babka miała sen proroczy
i trudno Babki snom nie wierzyć.)

Za ich plecami się pałętam,
w pomidorowych brodząc łętach
i zerkam, czy nie błyszczy w mroku
niepożądane czyjeś oko,
czy ktoś z ulicy nas nie śledzi.
Skrzypnęła furtka... to sąsiedzi.
A Ojciec z Dziadkiem kroki mierzą
i udeptują ziemię świeżą.

Orzechy schły i schnąc gorzkniały
w twardych skorupkach jądra mleczne;
nikt nie brał ich, a wciąż znikały.
Przemknęła rudość przez powietrze
i kiedy biegnie przez podwórko
— Niech ta złodziejka — mówi Mama —
z drzewa orzechy zbiera sama.
Ach, utrapienie z tą wiewiórką!

Był strych i strychu duszny zapach,
os gniazdo cicho rozszemrzone,
do krokwi szaro przyklejone,
na której się wspierała blacha
i pachniał kurz, i jakieś zioła,
i świerszcz, i w rogu pajęczyna,
i żar bijący od komina,
i z sieni ktoś już na mnie wołał.

Gruszki na lassach się suszyły
śpiewając wonią wigilijnych
kompotów z suszu, a wanilii
laseczki się szarlotkom śniły.
Drewniana wysychała niecka
czekając aż w niej zaczyn ciasta
zacznie wilgotnym ciepłem wzrastać
i czuła dotyk palców dziecka.

W niedziele Dziadek stał pod piecem
i słuchał mszy przez radio, śpiewał
i grzał o kafle swoje plecy,
przyklękał, kiedy się rozlegał
na Podniesienie dzwonek... Potem
na innej fali już, z jazgotem,
wśród trzasków i to tylko jeśli
Ojciec przy starej czuwał Tesli.

Mówiono w domu tej jesieni,
że wszystko jeszcze się odmieni
i dom jak zawsze ogacano
liściami dębów i kasztanów.
Lecz ciszej grały fale krótkie —
ucho przystawiał ktoś do ściany,
śnieg był pod oknem wydeptany —
i wykopano wiosną wódkę.

Ścieżką do studni oblodzoną
— ach, były głębie, były głębie —
przez szybę — wyjść mi zabroniono
z obawy, że się im przeziębię —
widzę, jak Babka z wiadrem sunie

i nie wiem, czy na pewno ona
przetacza się przez śnieżny tunel
reumatycznie wykręcona.

Niepewnie na drabinie stoję,
spoglądam w dół, a tam pode mną
piwnicy zagęszczona ciemność
i jakieś puszki, jakieś słoje
na półkach się ścieśnione tłoczą
w świetle latarki kwadratowej
i pod sufitem Ojca głowę
widzę, gdy już przywykły oczy.

I czuję znów fakturę ściany,
ten kamień, wapnem pobielany,
i chłód wilgotny, przejmujący,
zapach kartofli butwiejących
i po suficie okopconym
kropelka wody na twarz ścieka.
I drgnąłem, wracam znów z daleka
z tamtego czasu w inne strony.

Tam mam pięć lat i tam jest blisko
dziewczynka, która na letnisko
tu przyjeżdżała aż z Bydgoszczy;
poznaję smak kakao gorzki
i słodki czekolady w płynie.
Nie wiem, jak było jej na imię,
a jednak smak tej czekolady
wróci, i nie ma na to rady.

Pamiętam cukiernicę zbitą.
I pewnie się powtórzy znowu:
czekoladowo orzechową
pastę przysłaną przez Ariton
jak tamto z Unry wspomni dziecko,
które w tej chwili właśnie drzemie
i śni: pod ziemią jest podziemie
i w poczcie bawi się jeniecką.

Gra telewizor, mówią, w biedzie
jesteśmy, wszystkim źle się wiedzie.
Lecz mały Kazio, zdaje mi się,
jakby zapomniał o kryzysie.
Ma tu swe pismo wreszcie, teraz
widać, że radość go rozpiera,
dość czarnowidztwa, są nadzieje.
Gdy gani innych, promienieje.

Kobieta mówi, że niestety
w gronie ministrów brak kobiety
i nie o pomnik matki Polki,
a o ministerialne stołki
dla kobiet wnosi — ma dwie córy? —
o resort handlu i kultury.
Byłby to z punktu jej widzenia
krok naprzód w dziele odrodzenia.

Dwie strony wciąż o prowokacji
mówią: ktoś musi nie mieć racji.

Zmieniają właściciele słowa
manipulacja i odnowa,
autentyzm, spontaniczność, temat,
(w temacie sensu pewnie nie ma),
historia, która nie wybaczy
(O, chciałbym wiedzieć, co to znaczy!).

Ten ekstrem jest, nie ta ekstrema,
ekstremy — możesz sprawdzić — nie ma,
próżno jej szukać po słownikach,
powstała w głowie polityka.
Kiedy się walczy z przeciwnikiem,
za nic mieć można gramatykę.
Potrzeba rodzi nowe słowa,
Zeusa też bolała głowa.

I karuzela nam się kręci.
To nie ci, ci już prominenci,
gdzie rzucisz okiem — stereotyp,
podaż ogromna, a jak popyt?
Walka o czystość wre języka,
nie chcesz zwariować, to nie wnikaj,
co kryją owe piękne słowa,
aby polszczyznę uratować,

bo znaczą tyle: wyrugować
słów kilkanaście ze słownika,
od których pannom uszy więdną,
a oficerom lica bledną,
sprawić, by tak jak w innych krajach
nikt nie chciał wieszać już za jaja,
aby nie rozległ się przy stole
zdziwienia okrzyk — „Ja pierdolę!"

by ci, co piją sobie piwko,
miast kurwy się obyli dziwką,
aby z szaletów znikły słowa
„może mnie w dupę pocałować,
a kto też sądzi, że to chuj,
niechaj postawi krzyżyk swój".
Taki jest sens tej operacji,
co ma prowadzić do sanacji.

Wiesz, gotów temu bym przyklasnąć
i ograniczyć wolność własną,
samemu kropki w wiersze wstawiać
(albo i kwadratowy nawias)
i myśl zapomnieć Norwidową
„dać odpowiednie rzeczy słowo",
a jednak stawiam sobie veto,
bo lud największym jest poetą

i z moralnością się nie minę,
gdy skurwysyna skurwysynem
nazwę, bo ma być mi posłuszne
słowo, co znaczy to, co znaczy;
ci, co uczucia na niesłuszne
i słuszne dzielą, grzeszą. Raczej
nie będę śpiewał w takim chórze.
To byłby grzech przeciw naturze

języka, prawdy i poezji.
Można na wyspach Polinezji
uprawiać sztukę życia czystą
albo na plaży w San Francisco
ocean, przykucnąwszy, głaskać
i patrzeć, jak opada maska
mgieł znad Zatoki i w zdumieniu
znów widzieć jasno w zachwyceniu.

Krótkofalowcy na urlopie.
Kto inny wpada, inny kopie.
O pluskwie miast ktoś śpiewa pieśni.
Już filozofom nic się nie śni.
Zapewne jest w tym wiele racji,
że myśleć o normalizacji
czas już, choć nie tak wszędzie naraz.
Najdłużej szarpie się gitara.

Jeśli ambitne kto ma cele,
chętnie pomysłem się podzielę,
by gminną pieśń znormalizować.
Niechaj przestanie wałęsować
i niech się bierze do roboty.
Brakuje przecież pieśni o tym
mordercy głupim lub szalonym
co z drugiej Atlantyku strony,

za aprobatą swojej żony,
choć apeluje do sumienia,
milionom kur nienarodzonych
odebrał prawo do istnienia,
żałując ziaren kukurydzy.
Niech spojrzy pieśń w brojlerów oczy,
niech łez i gniewu się nie wstydzi,
niech śpiewa lud; ma przecież o czym.

A jeśli jednak się układa
niesłuszna, w sprawie złej, ballada,
jeśli się modli, jątrzy, judzi,
żerując na pamięci ludzi,
to przecież można — nie za karę,
lecz by harmonii gmach nie runął —
zainternować tę gitarę,
dać wytchnąć skołatanym strunom.

Zbyt smutne wiersze piszę, skarbie,
jak na radosne nasze czasy.
Mówią — siedź prosto, ja się garbię,
choć od Canossy wolę Asyż.
Nawet ta pani, którą cenię
— jak Kuba Bogu, tak Bóg Kubie;
ona mnie lubi, ja ją lubię —
ma za złe mi czarnowidzenie.

No, cóż, nadrabiam dobrą miną
(najlepsze są pomysły pierwsze),
zgoda, złe czasy kiedyś miną,
lepsze niż myślisz są te wiersze.
Byliśmy zgodni do tej pory
i dziś się też opowiem za tym:

lepiej być zdrowym i bogatym,
niżeli biednym być i chorym.

Lecz od wytycznych bardziej cenię
swoje wewnętrzne doświadczenie.
Piszę, co myślę i co czuję
(nawet jeżeli się rymuje).
Nie sądzę, żebym prawdę złapał
za nogi albo Pana Boga;
wiem, że jakiegoś nie ma świata.
A ona, że nie tędy droga.

To niezły pomysł — od poetów
rozsądku w wierszach wciąż wymagać.
Bunt, ból, samotność — nie to, nie to...
Ubawić mógły się pan Adam...
A ten, któremu nić się czarna
zawsze i wszędzie przędła w piosnce,
też szans by nie miał w tych drukarniach,
co debiut mają w naszej wiosce.

Doprawdy, trudno składać słowa,
które ktoś będzie cenzurować;
łatwiej być dzisiaj listonoszem;
widziałem, z pustą torbą poszedł
nasz doręczyciel i płakała
skrzynka na listy owdowiała.
Jak przerwać płacz ten, pustkę, ciszę?
Nie wiem, i w myślach tylko piszę,

i bazgrzę coś tam na kolanie,
jakbym sumował samotności.
Nie naszym się udziałem stanie
zwyczajne prawo do radości,
choć może się zabliźni rana,
rwąca jak ząb, jak górski strumień.
Rozmowa jest kontrolowana.
Śni mi się wprost. Bez niedomówień,

to neurotyczne dziecko miasta,
chore na wdzięk i tragizm, którym
go napromieniowały mury.
Ta biblioteka, w której wzrastał,
kusi go, krzykiem niemym woła,
że co najlepsze to w popiołach
i że zbyt długo żyć jest grzechem,
jeżeli chce się wrócić echem...

Był taki dzień w Ogrodzie Saskim
i był w Łazienkach taki wieczór,
gdy swoją wielkość jakby przeczuł
i był ze światem w stanie łaski.
Był taki dzień i się spopielił
i łaska tylko była, była...
I mogli mniej niżeli śmieli...
I razem z łaską pierzchła siła.

Spłonęła biblioteka świata
i włosy blond kochanki pierwszej
biochemia w inne pukle splata.

I płonąc parzą własne wiersze,
i parzą te nie napisane,
bez których trudno jest żyć dłużej...
Śni mi na moście się, nad ranem,
jak gdyby dość już miał podróży.

Raz, gdy Cyganka mu powróżyć
chciała, po ręce ją pogłaskał
i oczy — słońce w oczy — zmrużył:
— A popierdolić to nie łaska?
I nie ma czegoś, choć coś było.
Będzie się zwierzał świerzbu świerszczom:
— Najtrudniej przeżyć pierwszą miłość
i śmierć najtrudniej przeżyć pierwszą.

I w samotności nagłej głupi,
nie wiedząc, gdzie zostawił dowód,
przypomni sobie, że się upił,
nie wie dlaczego, a miał powód.
Żyje, jeżeli się upija,
a już indiańskie słyszy płaczki,
nie Konsul on, to nie tequilla,
nowy Brzozowski lub Mochnacki

zaczyna już swój marsz podniebny.
Nie wiem, czym mógłbym go zatrzymać,
czy wie, że żywy mi potrzebny,
kiedy się znowu zbliża zima.
Może tą myślą go ochronię,
że z kimś tu gadać przecież trzeba;
zbyt wielu nas po tamtej stronie
bezpowrotnego przecież nieba,

coraz nas mniej tu, na tym świecie...
Buddyjskich mnichów w dni bezwietrzne
rozwiał się zapach, zrozum, przecież
szybko zasklepia się powietrze,
a musi dźwigać ktoś umarłych,
bo tylko są w pamięci żywi...
(Żywy mnie Michał tutaj wsparłby)
Głowę podnosi i się krzywi

więc go zaklinam na odległość,
chcę zetrzeć z twarzy tamten grymas,
a wiem, że każdy ma swą ciemność,
każdemu własna syczy żmija.
W naszym się wieku komu zdarza
to co młodości wdziękiem bywa?
— szukać wytchnienia na cmentarzach
i ukojenie tam znajdywać.

W porządku, można dojść do wniosku,
idziesz i widzisz „Twórczość" w kiosku
i już ci lepiej, jest, jak było.
A jednak wszystko się spłaszczyło,
i jeśli nawet wojnę zniosą
aby dać odpór takim głosom
jak „zima ich a lato nasze",
to tym się nikt już nie przestraszy.

Nie zapomnimy. Zapomnimy.
Kolumny czołgów zeszłej zimy.
Syreny głos rozdzierający,
co gaśnie nagle. Konający
mój Ojciec. W lustro po kryjomu
patrzę, jakbym się własnej twarzy
bał. Smutne: nie miał racji Kolumb.
Ziemia jest płaska. Myśmy starzy.

I widzę teraz już wyraźnie,
że rozsypują się przyjaźnie.
że każdy ma swe własne sprawy,
nieprzekładalne są obawy,
lęki i zwykłe zniechęcenie,
nieprzekładalne doświadczenie
i nic z mówienia nie wynika.
Jedynie w szachach ma logika

zastosowanie. Kropka. Koniec.
Dzięki za pamięć. Jakoś leci.
Nic specjalnego. Stare śmieci.
Całuję twoje śniade dłonie.
Nie wiem, czy wyślę to, co piszę
rok prawie, gubiąc sens i wątek.
Koniec fatalny, choć początek
może był niezły. Jak na ciszę.

1982

Bohdan Zadura

STEFAN WEBER

MORYC LUBLINER I CZTEREJ MALARZE*

Malarz Franciszek

Wiosną 1933 roku Franciszek Dębicki postanowił powrócić do ojczyzny. Nie jest to jednak nazbyt ścisłe. Dębicki, obywatel świata nigdy właściwie nie miał ojczyzny. Jego ojciec, dziedzic rozległych dóbr rodowych na Wołyniu wystąpił w 1863 roku wraz z innymi zapaleńcami przeciw rosyjskim zaborcom, lecz wymarzonej polskiej ojczyzny nie zdołał wywalczyć, po czym salwował się ucieczką do Galicji Wschodniej. Przez resztę życia — a zmarł krótko przed Wielką Wojną — kontentować się musiał austriacką ojczyzną cesarsko-królewską. Akceptował ten stan rzeczy, choć bez nadmiernego entuzjazmu. Dzieci swe, spłodzone w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wychowywał na zagorzałych patriotów dawno nie istniejącej Polski. W 1918 roku okazało się, że jego było za grobem zwycięstwo. Lecz tylko połowiczne.

Jeden z synów — Franciszek, malarz, absolwent krakowskiej Akademii, puszczał zawsze mimo uszu natchnione kazania rodziców (bo matka swą patriotyczną gorliwością dorównywała ojcu), a z licznych już przed wojną podróży wyniósł mocne przeświadczenie o szczególnych walorach Anglosasów, za którymi inne ludy zachodniej Europy postępują w pewnym oddaleniu. Po 1918 roku nie osiedlił się w Polsce, kontynuował wędrówki po Europie, zarabiając na życie swymi obrazami, malowanymi z rzadka i od niechcenia, lecz na ogół podobającymi się mieszczańskiej publiczności. W Warszawie, Krakowie, Lwowie i jego okolicach był w latach dwudziestych parokrotnie. W 1928 roku osiadł na dłużej w Berlinie. Zamieszkał z Sandrą, artystką kabaretową (w przeszłości jedynie bardzo krótko był żonaty), wykonywał scenografię dla jej teatrzyku, wciąż trochę malował.

Żyło się wówczas w tym „najbardziej zamerykanizowanym mieście Europy" nader wesoło i intensywnie. Ale powszechnie znane wydarzenia położyły kres tej idylli, jaką — radzi byliby wtrącić niektórzy — i tak nie wszyscy się rozkoszowali, bowiem klasowy charakter społeczeństwa... — nie, nigdy nie stawało Dębickiemu cierpliwości, by słuchać czegoś takiego. W 1932 roku widać już było, że mroczne siły zdobyły przemożny wpływ na nieszczęsne, znękane masy. Jesienią Dębicki wyjechał do Anglii, wrócił zaś w kwietniu, bardzo czymś — nie tylko przewrotem w Rzeszy, jak wyczuwała Sandra — poruszony. Nie pytała o przyczynę i nie zdołała jej dociec. Kabaret niemal całkowicie zawiesił swą działalność, ale, ku zdziwieniu Dębickiego, wśród znajomych

*Fragmenty powieści

przeważały dość optymistyczne nastroje. Przypuszczali na ogół, że najgorsze nie potrwa długo, a potem — w całkiem niedalekiej przyszłości! — zupełnie skończy się ten zły sen, powrócą zaś dni piękne i radosne. W początkach maja płonęły książki na Placu Opery, wśród nich także „Zauberberg" — dzieło szczególnie przez Dębickiego lubiane i podziwiane.

W jakieś dwa tygodnie później Dębicki oznajmił Sandrze, że opuszcza Rzeszę i wyjeżdża do Polski. Osłupiała, lecz otrząsnęła się szybko i podjęła rozpaczliwą próbę wyperswadowania Franzowi tak niefortunnego pomysłu. Polska była dla niej barbarzyńskim, zapuszczonym i ponurym krajem, gdzie wciąż jeszcze działa krwawa inkwizycja, książęta i hrabiowie ciemiężą półdzikich, wiecznie pijanych chłopów, którzy w chwilach wolnych od swej ślamazarnej, niewydajnej pracy masakrują Bogu ducha winnych, choć, nie da się ukryć, również przedstawiających widok mało budujący i dla zachodnich pobratymców wręcz kłopotliwy, Żydów. W dodatku wydawało jej się, że Franz zawsze nader chłodno odnosił się do swej ojczyzny i rodaków. Więc atakowała na całej linii, wykrzykując pośpiesznie, bezładnie i niemal histerycznie, co jej ślina na język przyniosła. „Polska! Też pomysł! Sam mówił, że to najbardziej beznadziejny zaścianek Europy! A cóż będzie ze mną? Czy nie przesadza z tym swoim pesymizmem co do sytuacji w Niemczech? Czarna niewdzięczność! Oddała najlepsze lata, a teraz — ciężkie, niepewne czasy i on ją opuszcza. Jedźmy może do Anglii, do Stanów! Jak można wiązać swą przyszłość z tym Saisonstaat? Niedługo Polskę zajmą ci, tutaj, albo, kto wie, bolszewicy ze Wschodu, a może wreszcie zawali się tam wszystko. Gdzie ona, niech jej powie poważnie i uczciwie, ma się teraz podziać?"

Niespójność tej tyrady rozbawiła Dębickiego, ale i nieco wzruszyła. „Zawsze taka sama", pomyślał, „inteligentna i wygadana, a jednocześnie rozkojarzona i nie narzucająca sobie choć odrobiny intelektualnej dyscypliny". Zawsze — znaczyło z górą cztery lata, więcej niż spędził z jakąkolwiek inną kobietą. Tak wiele pięknych przeżyć, wspomnień i teraz kres tego wszystkiego. Jednakże postanowienie malarza było mocno ugruntowane. Odpowiedział spokojnie, obnażając brak logiki i niekonsekwencję argumentacji Sandry, unikając przy tym — trochę wbrew swej naturze — nadmiernej złośliwości. Nie jest optymistą ani pesymistą, ale zwyczajnie nie podoba mu się rewolucja narodowa i nie zamierza się dłużej temu przyglądać. Skoro ona twierdzi, że nie powinno być aż tak źle, dlaczego jednocześnie tak bardzo martwi się o miejsce na świecie dla siebie? Niejeden z tych, którzy tydzień, dwa temu potrafili się jeszcze z wysiłkiem uśmiechać i bagatelizowali wszelkie problemy, dziś już nie odbiera telefonów i niewykluczone, że siedzi gdzieś tam, w Paryżu czy jakimś Amsterdamie. Nie może jej, rzecz prosta, poradzić wyjazdu do Żytomierza, skąd przywędrowali jej dziadkowie, a Palestyna to pewnie też nie aż tak świetny interes, lecz przecież jest także Francja, Anglia (nawet jeśli kanclerz Hitler ma agresywne zamiary, pamiętać trzeba, że Wyspy od 900 prawie lat nikt nie zdołał zdobyć), Stany, Południowa Ameryka. On sobie drogi w szeroki świat nie zamyka. Polska jest i pewnie pozostanie na poły wolną republiką; wyjedzie z niej kiedy zechce. Ale na razie nie w głowie mu

dalekie kraje i lądy, jest zmęczony, chciałby odpocząć, a w Polsce żyje się chyba najtaniej. Na zarzuty nielojalności i niewdzięczności nie zareagował ani słowem. Uważał, że Sandra mocno przesadza, bo przecież każde z nich miało swoją przeszłość, a w przyszłości też potrafią zadbać o siebie i uniknąć nudy. Sandra chwilkę jeszcze płakała, wzdychając zarazem ciężko i od czasu do czasu zawodząc całkiem już nieskładnie. Dębicki usunął się do sąsiedniego pokoju. Dumał w samotności, siedząc nad filiżanką kawy. Żal mu było Sandry, choć jako sceptyk i cynik, człek bywały, często porzucający kobiety, a przez inne sam porzucany, patrzył ze znaczną rezerwą na maksymalizm i żarliwość wszelkich uczuciowych deklaracji. Wierzył, że czas, szczególnie czas spędzony aktywnie, goi rany, nawet te z pozoru najcięższe. Tak czy owak, Sandra znalazła się w sytuacji nie do pozazdroszczenia, bowiem odchodził od niej mężczyzna znacznie starszy, co musiało podziałać na nią deprymująco, zarówno z powodu urażonej miłości własnej, jak i przewidywanej reakcji środowiska. Szczęście w nieszczęściu (lecz w tym szczęściu znowu nieszczęście), że środowisko pod naporem ważkich wydarzeń życia publicznego wykruszało się bardzo szybko.

Przez ostatnie dni panowało między nimi zawieszenie broni. Apatyczna Sandra zachowywała się naturalnie, nie bez pewnego chłodu. Dębicki dużo chodził po mieście, żegnał swoje berlińskie kąty i niektórych znajomych. Kupił też kilka ładnych pamiątek, które wręczył zapłakanej Sandrze w dniu pożegnania. Pojechała z nim taksówką na dworzec przy Friedrichstrasse. Dębicki obiecał napisać szybko z Krakowa, gdzie miał zamiar zamieszkać. Już teraz zapraszał do Polski, chociażby na krótko. Przyrzekł, że wykorzysta wpływy swego brata, udzielnego polskiego księcia na dworze marszałka Piłsudskiego, aby w czasie jej wizyty zawieszono publiczne chłosty ludności poddanej i palenie na stosie posądzonych o zatruwanie studni Żydów. Lubiła te jego dowcipy, śmiała się, ale już nie — tak jak kiedyś — w sposób zupełnie niewymuszony. Chwilę przed odjazdem pociągu malarz zapewnił powtórnie, że napisze. Jeśli zabraknie odzewu, zapowiedział, będzie wysyłał listy na poste restante do wszystkich metropolii świata demokratycznego. Żegnali się serdecznie, Sandra niejedną łzę uroniła, a i Dębicki nie ukrywał wzruszenia, ale oboje wiedzieli, że między nimi wszystko skończone. Pozostaną wspomnienia, którym — znali siebie samych i siebie nawzajem — nie będą się oddawać z nadmiernym zapamiętaniem.

*

Dębicki zamieszkał na krakowskim Starym Mieście, parę kroków od Rynku. Wynajmował duży pokój w mieszkaniu wdowy po przedwcześnie zmarłym urzędniku magistrackim. Żył gnuśnie i spokojnie, ale też okoliczności nie zmuszały go do podjęcia jakiegokolwiek wysiłku. Za pokój (tak czyściutki i zawsze wysprzątany!), śniadania oraz pranie płacił sumę naprawdę niewielką w zestawieniu z kosztami utrzymania w europejskich metropoliach. Sporo wolnego czasu spędzał w pobliskiej kawiarni i wkrótce miał już tam stałe, rezerwowane miejsce; kelnerzy przy powitaniu zawsze pytali o coś, zdawkowo lecz bardzo uprzejmie i ze wspaniale udawanym zainteresowaniem. Przy stoliku w kącie

przyjemnie mijały godziny, malarz rozmyślał nie narzucając sobie żadnych rygorów, nieco filozofował na własny użytek, no i czytywał gazety, wybierając z oferowanych w lokalu niezmiennie te same — „Czas", „Naprzód" i wiedeńską „Neue Freie Presse". Dziwili się z początku kelnerzy i stali bywalcy, z czasem doszli do wniosku, że ów dystyngowany mężczyzna w średnim wieku, o wejrzeniu pełnym godności, lecz bynajmniej nie władczym czy wyniosłym to wielki pan, a przy tym nie lada oryginał — więc ze szczególnym odnosili się doń respektem. Dębicki odnowił kilka starych znajomości, po części nawet wbrew swej woli (ale tak już musiało być w niedużym Krakowie). Chodził grać w karty co najmniej raz w tygodniu. Zrazu królowały wist i preferans, później towarzystwo nie bez pewnych oporów poczęło grać w brydża, którego forsował Dębicki. Przeciągały się te posiedzenia na ogół do późna w nocy, kiedy to mocno roznamiętnieni jakąś dyskusją — z reguły na tematy polityczne — a o wiele mniej grą, panowie wreszcie jednomyślnie uzgadniali, że tak czy inaczej, ale czas najwyższy kończyć.

W letnie miesiące nie chciało się malarzowi sterczeć bez przerwy w mieście, więc parokrotnie na krótko wyjeżdżał — w najbliższe okolice Krakowa bądź nieco dalej w Pieniny i Tatry. Sporo chodził po górach i podziwiał ich piękno. Nie korciło go jednak, by na powrót malować pejzaże. Nigdy zresztą nie czuł się nazbyt związany ze swą profesją malarską. Miał nieco talentu, sporą zmysłową wrażliwość na piękno i — może najważniejsze — w młodości gorąco pragnął zmienić środowisko. Tak oto trafił na krakowską Akademię. Potem przekonał się, że artyści, acz całkiem odmienni niż konserwatywni ziemianie, również nie na sam tylko zachwyt zasługują, a postępowaniem ich rządzą, w nie mniejszym chyba stopniu, konformizm i konwenans, słabo dla bystrego obserwatora zamaskowane. Nowymi prądami w sztuce nie przejął się prawie wcale. Malował dość tradycyjnie i ze zbytem swych płócien nigdy nie miał kłopotu, tym bardziej, że z rzadka jedynie zabierał się do dzieła. Tak wstrzemięźliwym miał dalej pozostać mimo konieczności zarobienia od czasu do czasu paru groszy. Oczywiście, tysiąc z górą marek, które przywiózł z Berlina, pozwalały mu uniknąć gorączkowego poszukiwania zajęcia i przykrych ograniczeń wydatków na podstawowe potrzeby. Przez całe lato nie przejmował się pieniędzmi i dopiero w październiku zamieścił w „IKC" ogłoszenie, oferując naukę języka angielskiego. Przypuszczał, że powinno znaleźć się trochę chętnych. Miejscowe gimnazja uczyły niemieckiego i francuskiego, zaś język narodu wywierającego tak przemożny wpływ na oblicze świata znała w Polsce tylko szczupła garstka ludzi. Jakoż zgłosiło się kilkanaście osób, a niektóre wytrwały w swym postanowieniu dłużej. Jedni chcieli uchodzić za ludzi wytwornych, inni marzyli o podróżach czy ułatwieniu w karierze handlowej, ten i ów miał prawdziwe zamiłowanie lingwistyczne. Dębicki dość solidnie przykładał się do swej pracy, w myśl tak drogiej Anglosasom zasady, wymagającej rzetelności i dobrej wiary przy prowadzeniu interesu. Ponadto — lecz tego uzasadnienia dostarczał już sobie z lekkim przymrużeniem oka — traktował swe zajęcie jako pewną misję cywilizacyjną. Nie należało dopuścić do tego, by mieszkańcy Europy znali łacinę nowej epoki słabiej od Murzynów i Azjatów, którzy

radzi nieradzi uczyli się tego języka — wszędzie tam, gdzie dotarł żeglarz, kupiec, pastor i żołnierz brytyjski bądź amerykański. W sumie był zadowolony. Jedna z uczennic, urodziwa i niezbyt pojętna panna spodobała mu się szczególnie. Nawiązał z nią romans, a tuż po Nowym Roku spędzili razem kilka miłych dni w Krynicy. Wypada zaznaczyć, że przedtem — jeszcze w lecie — wysłał do Sandry list, na który nie otrzymał odpowiedzi. Można więc uznać malarza za w pełni usprawiedliwionego, aczkolwiek on sam nie wiązał tych dwóch wydarzeń ze sobą i w ogóle — przystępując do rzeczy wolny był od wszelkich rozterek. Etyka anglosaska odniosłaby się przypuszczalnie do tej kwestii ostrożnie i z rezerwą, ponieważ rygorystyczne uszanowanie sfery prywatności stanowi niemalże jeden z kamieni węgielnych wyznawanego przez owe ludy poglądu na życie.

W zimie gromadka uczniów poczęła się z wolna wykruszać. Nie wszyscy byli wystarczająco rozgarnięci i wytrwali. „Wiadomo", myślał Dębicki, „słomiany zapał Polaków, a co do tępoty... cóż, lepiej może nie obrażać nikogo... z Anglosasów nieliczni tylko potrafią nauczyć się języka obcego, więc należy uznać, że nieprzebranymi zasobami głupoty Pan Bóg szafował niczym wzorowy egalitarysta". Niektórzy uczniowie malarza wpadali w panikę bądź co najmniej pomieszanie już przy rzeczach najprostszych. Na pytanie „do you understand?" odpowiadali z niepewną miną „yes, I do" jedynie dlatego, że „no, I don't" do reszty zbiłoby ich z pantałyku (a ponadto godziło w miłość własną), ale tak naprawdę nie pojmowali, jakim cudem „czy" z pytania przechodzi na koniec twierdzącej odpowiedzi i oznacza tam coś zgoła innego. Preceptor cierpiał, zżymał się, częstokroć mówił nosowo (w zniecierpliwieniu nad tym nie panował), widząc odwrócony wzrok ucznia — swój własny wznosił ku niebu i za to wszystko kasował pieniądze, które — jakżeż krzepiąca świadomość! — tak bardzo się ostatnio wobec dolara i funta zrewaloryzowały. Nikogo nie wyeliminował. Poddawali się sami. Na początku lutego ogłoszenie Dębickiego ponownie ukazało się w „Kurierze".

Jeden z nowo zwerbowanych szczególnie przypadł malarzowi do gustu. Był to dwudziestoletni niespełna student prawa, zwący się Moryc Lubliner, niewysoki, wątły i blady młodzieniec, w którego spojrzeniu dostrzegł malarz całą paletę odczuć i stanów — żarliwość, wahanie, roztargnienie, stanowczość, ciekawość i sceptycyzm, a prócz tego... Bóg wie co jeszcze. „No, tak", przywoływał się malarz do porządku, „jakoś niezdrowo pulsuje moja wyobraźnia". Najważniejsze, w gruncie rzeczy, że Dębicki trafił na bratnią duszę. A zrozumiał to, zanim jeszcze powiedzieli sobie cokolwiek istotnego, gdy Moryc na samym początku pierwszego ich spotkania zauważył stojące rzędem tomy anglojęzycznej serii Tauchnitza i prawdziwie pożerał te książki wzrokiem. Dębicki mówił coś wtedy i urwał w pół słowa. Nieznacznie uśmiechnięty, czekał, aż jego gość ochłonie i przyjdzie do siebie. Po chwili powiedział: — Mieszkałem długo w Niemczech. Tam kupiłem tych kilkadziesiąt książek. Wydawnictwo Tauchnitza już niemal sto lat drukuje literaturę anglosaską w oryginale i tym samym stara się cywilizować kraje niemieckie. Niestety, jak wykazują ostatnie wydarzenia, te usiłowania nie zaowocowały.

— Najwyraźniej — odrzekł lakonicznie Moryc Lubliner.

Taka powściągliwość młodego Żyda spodobała się Dębickiemu.

— Jeśli przyłoży pan się dobrze do nauki języka, wkrótce zacznie pan połykać te książki — powiedział wesoło. — Przypuszczam, że zna pan niemiecki.

— Dość dobrze, choć nie całkiem biegle — odparł ostrożnie Moryc.

— To świetnie. Słownictwo angielskie różni się wprawdzie znacznie od niemieckiego, za to w gramatyce natrafi pan na liczne znajome, w dodatku z reguły uproszczone motywy. Mógłbym nawet powiedzieć, że gramatykę niemiecką wymyślił matołek dla geniuszy, zaś z angielską jest akurat na odwrót. Anglosaski pragmatyzm nie wstydzi się takich rozwiązań. Pan, o ile trafnie wyczuwam, zalicza się do entuzjastów tej rasy? — zapytał niespodziewanie. Nieco zmieszany Moryc potwierdził głębokim skinieniem, a malarz kontynuował: — Oczywiście, czyż mogłoby być inaczej? To właśnie Anglosasi traktują Księgi Proroków, Sędziów i Królów z największą czcią i pietyzmem, w swej literaturze i retoryce bezustannie odwołują się do Pisma, a dzieciom często nadają imiona: David, Joshua, Abraham, Ruth, Esther, Judith. Pochodzenie nie przeszkodziło wielkiemu Disraeliemu kierować pracami nad utrwaleniem potęgi Imperium w minionym stuleciu. Orientuje się pan zapewne również, że wielu wybitnych Żydów — Morgenthau, Baruch, Frankfurter odgrywa bardzo znaczącą rolę w amerykańskim życiu publicznym. Nie zapominajmy o świecie kultury — wielkim muzyku Gershwinie czy całej plejadzie ludzi filmu — braciach Marx, Harry Cohnie, Samie Goldwynie i tylu, tylu innych. Po tym, co stało się niedawno z niemiecką UFA jedynie na ich talent i pracę miłośnikom kina całego globu liczyć wypada. Ale, ale... rozgadałem się chyba nadmiernie. Nie dostaje mi, w przeciwieństwie do pana, zauważam ze wstydem, anglosaskiej cnoty powściągliwości. Zresztą, motywy pańskiej sympatii nie są, jak mniemam, tak powierzchowne. W państwie Sowietów władzę sprawowali bądź sprawują Bronstein, Apfelbaum, Litwinow, w Niemczech tak wiele znaczył Walter Rathenau i inni, rozliczni przed tą obłąkańczą rewolucją narodową. Będziemy dużo ze sobą rozmawiać, wkrótce już, mam nadzieję, po angielsku i wtedy uda mi się pewnie wywnioskować, czy pańska fascynacja światem anglosaskim nie zrodziła się w efekcie zawiedzionej miłości do Niemiec — zakończył Dębicki z uśmiechem i żartobliwie pogroził młodemu człowiekowi palcem. Wnet przeszli do nauki. Moryc Lubliner, młodzieniec o lotnym umyśle, uczący się z dużym zapałem poczynił szybkie postępy. Prowadzenie lekcji z tym uczniem dostarczało Dębickiemu sporej satysfakcji. Ich spotkania z reguły przedłużały się o kwadrans czy nawet pół godziny. Nie było tu dreptania w miejscu, ciągłego powtarzania, że: „I'm twenty years old. I have father, mother etc". Już po paru tygodniach gawędzili na liczne tematy, posiłkując się w razie potrzeby polskim bądź niemieckim.

Znali się coraz lepiej. Przy którejś okazji Dębicki poinformował swego ucznia, że jest malarzem, mało odkrywczym i oryginalnym, ale, a raczej właśnie dlatego, odnoszącym w przeszłości sukcesy, zaś obecnie — na bocznym torze, nie z powodu podwyższenia swego poziomu bynajmniej, lecz jedynie wskutek kompletnego niemal zarzucenia pracy

twórczej. O swym uczniu wiedział już niejedno, a mianowicie to, że pochodzi z daleka, z północnej części Kongresówki, mieszka teraz na wynajmowanym wspólnie z kolegą poddaszu w Kazimierzu, udziela korepetycji uczniom gimnazjalnym, bowiem niezbyt zamożni rodzice niewiele mogą mu przysłać pieniędzy. Kiedyś Dębicki zapytał swego młodego przyjaciela, co z reguły porabia wieczorami. Usłyszał w odpowiedzi: „I'm writing a novel" i szersze wyjaśnienie, którego Moryc udzielił z pewnym zażenowaniem: „tak, w istocie planuję większą powieść, ale jak dotąd wszystko posuwa się niesporo, bohaterem jest malarz, jednak, zapewniam, że to prawda — zamierzyłem i zacząłem pisać jeszcze przed naszą znajomością, a w ogóle... nie da się ukryć, niewiele wiem o malarstwie i malarzach..."

— Hm, przydałoby się trochę więcej tej pewności swego — orzekł Dębicki. — Krytykę można zostawić innym. Lubię literaturę, o malarzach wiem co nieco, a ogólnie oceniam ich niezbyt pochlebnie, przy czym, by nie popaść w sprzeczność z tym, co powiedziałem uprzednio — swojej osoby nie poddaję temu osądowi. Chętnie zapoznałbym się z pańskimi próbami. Nie będę, rzecz prosta, nalegał zbyt natarczywie. Mówiąc krótko — as you please, my friend.

I Moryc zgodził się pokazać preceptorowi swoje bruliony. Przyniósł je na kolejną lekcję, a kiedy za parę dni szedł znów spotkać się z malarzem, odczuwał duże podniecenie. Pierwszy raz udostępniał komukolwiek swój utwór, a w dodatku, jak sobie to teraz uświadomił, ów ciekawy i nietuzinkowy człowiek, elegancki w mowie, sposobie bycia, każdym szczególe zachowania, niewymuszenie pogodny i kurtuazyjny, przede wszystkim zaś — prezentujący zawsze otwartą głowę i trzeźwe spojrzenie — stał się dlań, szybko i prawie niepostrzeżenie godnym szacunku autorytetem. „A przecież — myślał nieco zdziwiony Moryc — wielu podobnych gentlemanów spotkać można w tym społeczeństwie tak hołdującym kultowi pozoru i powierzchownego wrażenia. Wystarczy jednak porozmawiać choć chwilę, a wyczuwa się w nim znacznie lepszą próbę". Szanowana wyrocznia wydała werdykt nader surowy.

— Nie zaprzeczam, pisze pan lekko i, przypuszczam, z łatwością — powiedział Dębicki niemal natychmiast po przywitaniu, nie czekając na pytania Moryca, bo wzrok młodego człowieka wyrażał dostatecznie wymownie prośbę o recenzję. — Czytałem z przyjemnością i zainteresowaniem do czasu, gdy... nie potrafiłem już oprzeć się wrażeniu, że mało w tym wszystkim oryginalnej treści. Pańscy bohaterowie prowadzą spory o kształt formalny swej twórczości żonglując ponad miarę terminami: impresjonizm, kubizm, symbolizm. Wypada sztucznie, papierowo. Co do życia artystów... Cóż, powiem zwięźle i najbardziej, jak potrafię, oględnie: możliwe, że są tacy. Wreszcie, podejrzewam, najważniejsze. Wizja życia i świata w ogólności. Pan, drogi przyjacielu, zna życie bardzo jeszcze niedostatecznie. Stąd pańskie próby tworzenia wielkiej syntezy wydają mi się mocno przedwczesne. Czy wie pan co to zbrodnia, występek, podłość, odwaga i godność w obliczu zagrożenia, wzloty i załamania, chociażby nuda wieloletniej egzystencji? Przydałyby się i kochanki, tak, tych przeżyć i wzruszeń (a z czasem, kto wie? może również rutyny i znużenia) nie powinno zabraknąć. A ponad

wszystkim — żyjemy w ponurych, przerażających, ale i nader ciekawych czasach. Nie zetknął się pan — i trudno nawet życzyć panu nadrobienia tych zaległości — ze złem zorganizowanym, wściekle zdeterminowanym, a przecież na zimno i metodycznie zmierzającym do celu. Nie był pan na norymberskim Parteitagu, na kongresie Kominternu w Moskwie czy co najmniej — uśmiechnął się kwaśno — synodzie owych świętych mężów, którzy głoszą miłość bliźniego... można czasem przypuszczać, że z nie całkiem dobrą wiarą. Mam i zastrzeżenie formalne — podjął po krótkiej przerwie. — Odrobinę za dużo w tym wszystkim pasji, patosu, żarliwości. Dwie historyjki jako, że tak powiem, odtrutka, zarazem głos na rzecz angielskiego understatementu.

Opowiedział o Stanleyu, który natrafiwszy wreszcie po długich i usilnych poszukiwaniach na zaginionego w buszu dr Livingstone, zapytał krótko i formalnie: „Dr Livingstone, I presume?" tudzież o niezwykle wstrzemięźliwej relacji Wellingtona spod Waterloo, zrozumianej przez niektórych cudzoziemców w Londynie jako przyznanie się do klęski. I w ten sposób przeszli płynnie do normalnych zajęć. Dla nikogo jednak sprawa nie była definitywnie zamknięta. Moryc z żalem przyznawał słuszność krytycznym opiniom malarza. Nie zamierzał wszakże rezygnować. Pisanie nie było dlań rozrywką. Postanowił już wcześniej, że niezależnie od wszelkich możliwych trudności i przeszkód musi odnaleźć swą drogę ku muzie... której nie potrafił nazwać. Zresztą już w gimnazjum buntował się całkiem głośno przeciw nadmiernemu forsowaniu wiedzy o kulturach antycznych przy równoczesnym spychaniu w cień twórców i bohaterów współczesnej cywilizacji, Anglosasów w pierwszym rzędzie — według głębokiego przekonania młodego entuzjasty. Profesorom to wydziwianie Moryca nie przypadało oczywiście do gustu, a niektórzy skłonni byli dopatrywać się w tym wszystkim jakiejś zmodyfikowanej, wielce podstępnej wersji propagandy żydokomunistycznej. Co do tego, że myślowy zamęt i doktrynerstwo (liberalizm zaś tylko wobec własnych słabości i zachcianek) cechują ową nadętą polską inteligencję — Moryc Lubliner i przedtem nie miał żadnych wątpliwości.

Dębicki w najmniejszej mierze nie chciał odwodzić swego młodego przyjaciela od pisania. Zbyt dobrze mniemał o nim i o sobie, by wypowiadać jakieś gładkie, pozbawione treści ogólniki niezgodne z wewnętrznym przekonaniem. Wkrótce powrócił do tej sprawy. Zaproponował mimochodem Morycowi rozważenie pewnej zmiany poetyki.

— Być może — sugerował — należy zacząć od opisywania codzienności, własnych doświadczeń, zwykłych i nieciekawych z pozoru wydarzeń, osobiście obserwowanych. Wiem, że to propozycja mało efektowna, słabo przemawiająca do wyobraźni. Ale nie każdemu dane jest zostać Büchnerem czy Rimbaud i w szczenięcym już wieku zbliżyć się do absolutu. Nie pozbawiajmy szansy również ludzi dojrzałych. Powieści-programy, powieści-syntezy muszą poczekać — na pańską zadyszkę, łysinę i krąglejszy brzuszek — zakończył z uśmiechem.

Moryc przytaknął, powiedział, że jego przemyślenia szły w podobnym kierunku. Ma nawet nadzieję przedstawić wkrótce nieduży utwór — pierwszy rezultat tej nowej orientacji. Szczerze uradowany Dębicki pogratulował mu rzeczowego i odważnego podejścia, po czym powie-

dział: — I see you are the good loser. Every good loser can be the winner in the future. And I believe you will.

Wuj Karl

Wuj Karl przyjeżdżał bardzo często. Mieszkał w Berlinie od 1906 r. Założył firmę przewozową i dość szybko zbił fortunę. Z czasem stał się prawdziwym potentatem, interesy coraz bardziej go absorbowały, mimo to chętnie odwiedzał swą siostrę Rosi, która została na Wschodzie. Walter dokładnie zapamiętał (to jedno z pierwszych jego wspomnień) ów dzień wiosną 1918 r. — bawił się właśnie w ogródku, wuj zajechał wynajętym powozem, a potem powoli szedł ścieżką w stronę domu, aż zauważyła go matka, przerwała pranie i biegła krzycząc coś radośnie. Całowali się, matka płakała, wuj klepał ją i uspokajał. Później wziął Waltera na ręce i mówił, dużo mówił, wesoło i pieszczotliwie. Matka powiedziała, że to wuj Karl, który był ranny na wojnie, ale na szczęście wyzdrowiał. Walter zapytał wuja, czy tatuś też wreszcie wróci z tej wojny. Wuj roześmiał się, wnet jednak spoważniał i odpowiedział, że wróci, na pewno wróci — po ostatecznym zwycięstwie.

Walter uważnie, szeroko rozwartymi oczyma patrzył na wuja. Nie był podobny do matki. Bardzo wysoki, rudawy, miał wypukłe, niebieskie oczy i jasne wąsy. Wydał się wtedy chłopcu blady i chudy. Później, po wojnie wyglądał inaczej: zażywny, rumiany, tryskał zdrowiem i energią, a gdy wpadał w pasję (co zdarzało się nader często), rzekłbyś — szalały wszystkie żywioły. Ojciec mówił częstokroć, że wuj Karl to porządny, najpoczciwszy człowiek, ale zbyt nerwowy, w gorącej wodzie kąpany. Później, gdy Walter dorósł, dodawał również: bardzo pochopny w sądach i sztywny w swych zapatrywaniach.

Ojciec wrócił do domu u schyłku 1918 r. Nie zdołał wygrać tej wojny i otwarcie powiedział to Walterowi. Objął ponownie swój zakład. Prowadził Buchbinderei, a później zmienił szyld i warsztat nazywał się teraz introligatornią.Niedługo potem wuj znów przyjechał. Kłócili się długo z ojcem, to znaczy wuj krzyczał, walił pięścią w stół, oczy wychodziły mu z orbit, zaś ojciec oponował — łagodnie, jakby z ociąganiem, nie dając się wyprowadzić z równowagi. Matka siedziała z boku, czasem starała się miarkować brata, ciężko wzdychała i raz po raz przenosiła spojrzenie swych ciemnych, wilgotnych oczu z jednego mężczyzny na drugiego. Wuj namawiał siostrę i szwagra do opuszczenia miasta utraconego teraz przez Rzeszę. Chciał, by przenieśli się do Berlina. Nie zdołał jednak dopiąć swego i wyjechał zagniewany. Matka jeszcze przez kilka dni rozpamiętywała tę sprawę, wyrzucała coś ojcu i biadała, że nigdy już nie zobaczy Karla. Ojciec śmiał się, powtarzał wciąż: „latem, najpóźniej przyszłym latem" i porozumiewawczo mrugał do Waltera.

Rzeczywiście, w upalny dzień sierpniowy wuj znów zawitał, po raz pierwszy w swym wielkim, czarnym samochodzie. A później — zliczyć już nie sposób. Odwiedzał siostrę i szwagra co najmniej raz do roku. Niekiedy towarzyszyła mu jego druga żona — wytworna i nadzwyczaj uprzejma dama pochodząca z bogatej rodziny kupieckiej z Frankfurtu. Zachowywała się zawsze powściągliwie i grzecznie, przyjaźnie gawędziła z matką o przyrządzaniu potraw i wychowaniu dzieci, interesowała się książkami ojca bądź ojcu powierzonymi, a Walterowi — póki był mały — przywoziła słodycze i zabawki. Nie wtrącała się do wiecznych dysput wuja z ojcem, słuchała tylko uważnie, z pewnością trzymała stronę męża, lecz jego zapalczywości nie pochwalała i dawała od czasu do czasu wyraz swej dezaprobacie kręcąc głową albo też ciągnąc wuja za rękaw i szepcząc do ucha jakieś uspokajające słowa.

Nie pozostawało to całkiem bez skutku — zdarzało się, że wuj przerywał swą tyradę, podnosił się, przechadzał po pokoju i patrząc nieobecnym wzrokiem na żonę pytał: „czy potrzeba ci czegoś, kochanie?" albo „nie nudzisz się, mam nadzieję?". Bywało też inaczej — rozsierdzony wuj brał żonę za świadka zła, z którym bezskutecznie się zmaga i wskazując ręką Waltera krzyczał: „Najdroższa Saro! To syn mojej siostry! Życzę mu nie gorzej niż własnym dzieciom. Ale cóż mogę zrobić? Cóż dobrego czeka tego chłopca? Uparty Otto nie chce przysłać go do Berlina i biedak marnuje się w tym gimnazjum, gdzie panoszą się księża, a uczęszczają synowie polskich chłopków i gryzipiórków. Toż Walter coraz słabiej już włada niemieckim! A tu... jakie ma możliwości?". „Uczy się angielskiego, to język przyszłości" — wtrącał ojciec, lecz gdy zabrakło argumentów wuj prychał gniewnie, machał ręką i ucinał dyskusję.

Mijały lata, Walter dorastał, chciał po skończeniu szkoły zapisać się na uniwersytet. Wuj Karl po staremu ścierał się z ojcem, błagał i zaklinał, krzyczał: „Heidelberg, Jena, Goettingen, niech sam sobie wybierze!". Ojciec uśmiechał się, rozkładał ręce, odpowiadał we właściwy sobie, niedbały sposób, że tu też są uniwersytety, prawnicy i sądy, ale nikt chłopca nie zatrzymuje, skoro chce, może wyjechać. Walter nie chciał i znów wszystko skrupiło się na ojcu, który zaniedbał wychowanie syna.

A potem stało się jasne, że wuj nigdy już nie przyjedzie. Brakowało tych wizyt matce, ojcu i Walterowi. Ale, jak trafnie zgadywał Walter brakowało również wujowi i to nie tylko dlatego, że był sentymentalny i kochał swe strony rodzinne. Co najważniejsze, choć z pozoru dość dziwne, ów wielki berliński przedsiębiorca, który spotykał się na przyjęciach z ministrami i posłami do Reichstagu — podziwiał i szanował swego szwagra, tego leniwego i biernego człowieka, patrzącego na świat z dystansem i sceptycyzmem, obdarzonego wspaniałym acz dyskretnym poczuciem humoru, znającego dzieje siedmioletniej wojny i bojów Żelaznego Kanclerza lepiej niż wszyscy zaprzysięgli Prusacy. Z tym człowiekiem musiał wuj Karl rozstać się na zawsze. Krótki był jednak jego żywot na obczyźnie.

Gdy umierał, zawołano rabina, a nie wiedzieć skąd i dlaczego znalazł się i pastor luterański. Dwaj duchowni przywitali się uprzejmie. Byli Amerykanami i szanowali reguły gry. Pastor zrozumiał, że pieniądze należą się koledze. Odmówił cicho krótką modlitwę.

Chory leżał nieprzytomny. Sapał, rzęził i majaczył. Rabin znał niemiecki, słuchał uważnie i tłumaczył pastorowi: „Był na froncie, krzyczy: uwaga na lewą flankę! Brytyjczycy przedarli się, bateria ognia! a teraz... tak, „Die Wacht am Rhein" i niemiecki hymn cesarski, tak,

proszę się nie dziwić — melodia hymnu brytyjskiego, no i Deutschlandslied i znów przeklęci Brytyjczycy. Boże skarz Anglię!".

Później, przed pożegnaniem rabin wyjaśnił pastorowi: „Ja też przybyłem stamtąd, z Wiednia, jeszcze przed wojną. Stąd znam niemiecki i te pieśni. Na tę samą melodię — zanucił — śpiewano wówczas austriacki hymn cesarski. Stare dzieje, a przecież dobrze pamiętam i z przyjemnością czasami wspominam. A nasz nieszczęsny brat spędził tam prawie całe swoje życie..."

Stefan Weber

Rys. Józef Tarłowski

ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ

Mirbad, 7

(dwanaście sekwencji)

tam w kraju gdzie toczy się wojna
wśród poetów w drelichach żołnierzy dzieci
śpiewnie recytujących urzędowe hasła
trzymających wysoko uniesione w ręce
urzędowe portrety dzieci w strojach szkolnych
dzieci w mundurach kobiet o szczerniałych twarzach
starych mężczyzn w mundurach z automatami w dłoni
rewidowany przy wejściu na salę gdzie poeci czytać będą wiersze
(ciebie też wywołano ale byłeś gdzie indziej)
ściskający dłonie umundurowanych mężczyzn
przybysz z małego kraju nad małym zimnym morzem
z misją którą przyjąłeś bo tak wypadało
poczułeś się nierzeczywisty
widziałeś
jeszcze żyjących ale już skazanych
w barwnych reklamach czytałeś inskrypcje
półzatarte słuchałeś
wierszy z których pozostały
luźne fragmenty nie do powiązania
w sensowną całość
miasto
przesypywał piach odsłaniał
drobne szczerniałe kości
to co rzeczywiste
było poza
porządkiem zdarzeń
jak przepaść która
po prostu jest — i nawet nie wzywa

zostałeś
wysłany by potwierdzić zaproszony
by potwierdzić twoje racje
nie liczą się w tych wymiarach

*

— — — twoje miasto
dogasa w łunach pokrywa się czarną
sadzą płonących ciał szarym
pyłem płonących książek dławi się w kanałach
w kale i we krwi

co przemilczał płomień
co grom powiedział
o co należało
spytać by znać konieczność nieubłaganą
konieczność zwyczajną
konieczność o co spytasz
ojca (którego nie pamiętasz) płomień
w murach politechniki kolumny
na pruszkowskiej szosie czekających
na milczącym brzegu o co spytasz
próbujących się urządzić przeżyć zwyczajnie
przeżyć
twoje miasto
stolica byłego państwa
o co spytasz
swoje ciało które wyniosłeś z pożaru płomień
co je przepala
i co grom powiedział
co przemilczał w rachunku zysków i strat
by potwierdzić
nieubłaganą konieczność

szary
płomień bólu

*

to w twoim imieniu
mordowano mieszkańców numancji kartaginę
równano z ziemią to ty
płonąłeś na wszystkich stosach podpalałeś
stosy ty tłumiłeś
światło i ty je zapalałeś przeżyłeś
więc jesteś winny czy potrafisz
unieść ten ciężar chciałbyś zrozumieć
wpierw nim osądzisz to ty
umierałeś w kampuczy w dallas i na wzgórzu
czaszki wołałeś
uwolnić barabasza ty przebiłeś
bok umarłego na krzyżu by sprawdzić
czy już się dokonało chciałbyś
zrozumieć wciąż
umierasz w syberyjskich śniegach
na stadionach w tajnych
fabrykach broni w miejscach
których nie ma na mapie przeżyłeś
więc jesteś winny chciałbyś
zrozumieć nim osądzisz

*

czerwona chusta płomień
czerwonych krawatów (czytałeś tę książkę

ale nic nie pamiętasz) płomień
na spłowiałej koszuli (masz ją jeszcze
z wyprutym
emblematem) płomień
trawiący legitymację (opłaciłeś składki
tyle pamiętasz) płomień
trawiący twoje miasto (ojca nie pamiętasz
pewnie strawił go płomień ale wiesz
jak to tłumaczyć) płomień
trawiący publiczne gmachy w białych płatkach śniegu
krótki błysk u wylotu automatów płomień
bólu

płomień
niewidoczny w środku dnia gdy poeci
na pustynnym poligonie strzelają do tarczy
po obiedzie w drodze powrotnej z przyfrontowych garnizonów

*

tamtej zimy
strzępy ulotek gaz w podziemnych przejściach
zamazane napisy wrak autobusu
przysypany śniegiem dzieci
zjeżdżające sankami ze sztucznych pagórków
jakby nic się nie stało
w kopnym śniegu
grzęzły auta
w twojej spokojnej dzielnicy
patrole pojawiały się rzadko
nic tu się nie działo
może to że w południe o dwa domy dalej
stanął pancerny scot
poetka krystyna
wracała ze szpitala

*

ci którzy śnią może nie zbudzą się jutro
ci którzy stoją na warcie może nie zbudzą się jutro
pociąg jedzie na południe
i wciąż jedna twarz powielona odbita w tysięcznych wariantach
czuwa nad tobą

*

to pamiętasz najwcześniej: długi szereg domów
wypalonych i zapach — nie wiesz czy naprawdę
to pamiętasz — słodkawy mdlący chyba
trawa już rosła na gruzach i w innym
mieście gdzie mieszkałeś obfitość

raków w kanałach maski gazowe w których
krztusząc się oddychałeś

wraki aut rdzewieją na obrzeżach szos

*

wówczas
w grudniowy ranek gdy radio
nadawało komunikaty i muzykę poważną
w twojej dzielnicy
dzieci
zjeżdżały sankami ze sztucznych pagórków
poczułeś się wyzwolony nic
nie musiałeś robić twoje ciało
pracowało za ciebie pewne
że jest
jak państwo
które
podjęło za ciebie decyzję

*

obiad na werandzie w mosulskim uniwersyteckim centrum
już po przemówieniach po szpalerach dzieci
po powitaniach ale jeszcze
przed kolejną turą recytacji
— można się opalić —
powiedział pan adnan
i odszedł obok
siedziała pani barbara
mały żółty kot
podszedł do was
zamiauczał
rzuciłeś mu ryż
podchodził
zachowując bezpieczną odległość
karmiliście go ryżem i mięsem
stopniowo
zmniejszał dystans ucieczki
nasyciwszy się odszedł

*

nie potrafiłeś wzbudzić w sobie żalu
co najwyżej gniew
że tak się właśnie skończyło
w zgliszczach i skomleniu
gotowy wybaczyć wszystko oprócz braku
świadomości oprócz
zadufania oprócz

braku rozwagi wówczas
też byłeś obcy we wrzawie
odzyskiwanych wiar chroniłeś
swą nietożsamość w nieustannym zdziwieniu
że ten nierzeczywisty kraj
wciąż istnieje

*

rdza przeżera
wraki aut
porzucone
na obrzeżach szos
słona wilgoć
przeżera worki z piaskiem
łza
toczy się wolno po twarzy
słońce
świeci wysoko
na murach
milczą
szczerby po pociskach

*

nieoznaczone sekwencje zdarzenia
luźne niepołączone epizody
trwające samotnie

w kolistym czasie
nieruchomy płomień

1986-1987

Andrzej K. Waśkiewicz

TADEUSZ KWIATKOWSKI

DYSKUSJA JAKO PRZESTRZEŃ MORALNEJ AKTYWNOŚCI

Chciałbym w tym artykule zwrócić uwagę na niektóre, najbardziej istotne moralne warunki dyskusji. Będę się starał je przedstawić w formie odpowiednich reguł zaopatrzonych w zwięzłe komentarze. Reguły (warunki) moralne, które tu sformułuję zakładają określone pojęcie dyskusji. Sądzę, że treść tego pojęcia może być ujęta w następującej definicji: Dyskusja jest to ustna lub pisemna wymiana myśli między dwoma (lub więcej) uczestnikami, często reprezentującymi rozbieżne poglądy lub dążenia, prowadzona w określonym porządku i zmierzająca do rozwiązania jakiegoś problemu poznawczego lub praktycznego.

Definicję tę należy uzupełnić trzema uwagami. Pierwsza z nich dotyczy filozofii dyskutowania, jaką ta definicja zakłada. Istnieją bowiem dwie, zasadniczo różne, koncepcje dyskusji. Według jednej dyskusja jest rodzajem walki między ludźmi, druga natomiast głosi, że dyskusja jest rodzajem współpracy między ludźmi i to również wtedy, gdy jest dyskusją polemiczną (tzn. również w przypadku, gdy uczestnicy dyskusji reprezentują — przynajmniej do pewnego momentu — rozbieżne poglądy lub dążenia). Otóż należy podkreślić, że nasza definicja dyskusji zakłada tę drugą filozofię, czyli określa dyskusję jako rodzaj współpracy. Zgodnie bowiem z tą definicją wszyscy uczestnicy dyskusji mają wspólny cel: rozwiązanie określonego problemu.

Uwaga druga dotyczy terminu „problem". Sens tego terminu można ująć w następującym określeniu:

Problem jest to pytanie, które spełnia łącznie następujące warunki: 1 — jest pytaniem logicznie poprawnym; 2 — jest pytaniem nowym (tzn. postawionym po raz pierwszy) lub pytaniem, które może być zasadnie postawione na nowo (tzn. pytaniem, którego dotychczasowe próby rozwiązania okazują się niezadowalające); 3 — jest pytaniem dostatecznie ważnym. Tę ostatnią cechę problemu rozumiemy jako relatywną. Pytanie może mianowicie mieć ważność ogólną (może być np. ważne dla danego narodu, danej klasy społecznej itp.), a nawet uniwersalną (czyli ogólnoludzką, jaką jest np. ważność problemów naukowych) lub może dotyczyć jedynie poszczególnych osób, czy niewielkich grup ludzkich (jak np. ważność problemów rodzinnych, problemów osobistych itp.); można mówić o problemach, których ważność wiąże się z danym miejscem i określonym czasem (jak problemy stosunków gospodarczych między dwoma państwami, problemy między sąsiadami itp.) oraz o problemach, których ważność jest w zasadzie od miejsca i czasu niezależna (np. problem istoty wiedzy naukowej, problem podstawowych zasad moralnych itp.).

W ostatniej uwadze chcę podkreślić, że niektóre cechy dyskusji wymienione w naszej definicji są stopniowalne, czyli że dyskusja może je posiadać w mniejszym lub większym stopniu. Taki charakter posiada np. cecha, którą ujmuje zwrot „dyskusja jest prowadzona w pewnym porządku". Nazwijmy tę cechę jakością organizacji dyskusji. Możemy łatwo stwierdzić, że jakość ta wystąpi w wyższym stopniu, gdy dyskusja będzie odpowiednio zaplanowana i dobrze przygotowana, niż w przypadku, gdy dyskusja rozwinie się bezpośrednio z jakiejś spontanicznej, przypadkowej rozmowy. Podobny charakter posiada także cecha, którą możemy nazwać umownie jakością rodzaju współpracy uczestników dyskusji. Możemy np. stwierdzić, że rodzaj współpracy jest jakościowo wyższy w przypadku, gdy uczestnicy dyskusji zebrali się z zamiarem uzgodnienia swoich stanowisk w danej sprawie, czyli po to, by wypracować w tej sprawie wspólne stanowisko (taki charakter mają np.: obrady oficerów sztabu jednostki wojskowej, mające na celu wypracowanie planu danej operacji; obrady Komisji Sejmowej dotyczące projektu ustawy; zebranie zarządu organizacji społecznej mające na celu wypracowanie rocznego planu pracy itp.), niż w przypadku, gdy założonym celem dyskusji jest tylko poinformowanie się wzajemne jej uczestników (przez wygłoszenie odpowiednich referatów, polemiki, pytania i odpowiedzi) o reprezentowanych stanowiskach (dobrym przykładem dyskusji tego rodzaju jest rozmowa — prowadzona w szeregu spotkań — między Fidelem Castro i Bratem Betto przedstawiona w książce pt. *Fidel a Religia*).

Dyskusja miejscem ludzkich obowiązków i uprawnień moralnych

Na pytanie, czy pojedynczy człowiek posiadałby jakieś obowiązki moralne, gdyby nie posiadał absolutnie żadnych rzeczywistych odniesień do innych ludzi (sytuacja taka jest oczywiście czysto fikcyjna), czyli gdyby był jednostką doskonale wyizolowaną, filozofowie nie będą udzielali zgodnej odpowiedzi. Ci, którzy reprezentują laicki pogląd na świat będą najczęściej udzielali na to pytanie odpowiedzi przeczącej, czyli będą twierdzić, że człowiek posiada obowiązki (także obowiązki względem siebie) i uprawnienia moralne tylko i wyłącznie ze względu na istnienie innych ludzi (taki pogląd głosił np. niedawno zmarły, wybitny filozof polski Tadeusz Kotarbiński). Ci natomiast, którzy opowiadają się za religijnym poglądem na świat twierdzą, że człowiek posiadałby obowiązki moralne nawet wówczas, gdyby był doskonale izolowany, nawet wówczas, gdyby był jedynym żyjącym człowiekiem na świecie. Nie pozostawałby wprawdzie w żadnej rzeczywistej relacji do innego człowieka, lecz byłby związany taką relacją z Bogiem i właśnie ze względu na tę relację posiadałby obowiązki moralne, i to nie tylko względem Boga, lecz również względem siebie (miałby np. obowiązek troszczyć się o swoje zdrowie, obowiązek poszanowania swojej ludzkiej godności itd.). Pytanie o istnienie obowiązków moralnych pojedynczej i zarazem samotnej osoby ludzkiej jest przeto problemem spornym.

Nie jest natomiast przedmiotem sporu pytanie o istnienie obowiązków moralnych danej osoby, gdy tę osobę wiążą jakiekolwiek związki z innym człowiekiem. Do naczelnych zasad (aksjomatów) filozofii moralnej należy twierdzenie następujące: zawsze jest tak, że jeżeli dwie (przynajmniej dwie) osoby łączy jakiś rzeczywisty związek, to osoby te mają odpowiednie obowiązki: każda względem drugiej i — w związku z tym — każda względem siebie. Ranga tych obowiązków może być oczywiście różna. Zależy ona od rangi relacji, jaka wiąże daną osobę z innym człowiekiem. Będzie ona stosunkowo mała, gdy obowiązki wynikają tylko stąd, że dane osoby znalazły się przypadkowo w danym czasie w określonym miejscu (np. w przedziale pociągu jadącego do danej miejscowości). Będzie ona bardzo wysoka, gdy obowiązki będzie kreowała jakaś relacja istotna, taka jak: relacja najbliższego pokrewieństwa (np. relacja: bycia ojcem itp.), relacja wysokiej funkcji społecznej (np. relacja: bycia rektorem uniwersytetu itp.), relacja ważnej funkcji zawodowej (np. relacja: bycia pilotem statku powietrznego itp.) itd.

Jest rzeczą oczywistą, że twierdzenia zawarte w przeprowadzonych dopiero co rozważaniach odnoszą się — i to par excellence — do dyskusji. Zgodnie bowiem z przyjętą przez nas definicją dyskusja jest rodzajem współpracy myślowo-słownej, a więc rodzajem pracy przynajmniej dwóch osób i to pracy dla wspólnego celu. Uczestników dyskusji

łączą przeto rzeczywiste relacje i to relacje nieporównanie bardziej istotne niż związki współistnienia w odpowiednim miejscu i czasie. Wynika stąd — na podstawie sformułowanego uprzednio aksjomatu filozofii moralnej — istnienie moralnych warunków dyskusji. Warunki te muszą oczywiście spełniać uczestnicy dyskusji, czyli — mówiąc inaczej — mają oni z racji swego uczestnictwa w dyskusji, odpowiednie moralne obowiązki i odpowiednie moralne uprawnienia.

Ranga tych obowiązków i uprawnień, czyli 'stopień i charakter odpowiedzialności moralnej wynikający z racji uczestnictwa w dyskusji zależy przede wszystkim od stopnia doniosłości problemu, który jest przedmiotem dyskusji. Jeżeli jest to problem, który jest ważny w zasadzie tylko dla osób uczestniczących w dyskusji (np. jakiś problem rodzinny będący przedmiotem dyskusji w gronie członków rodziny), to rangę obowiązków i uprawnień tych osób (zakres i stopień ich odpowiedzialności moralnej) wyznaczają wyłącznie te relacje, które je łączą jako właśnie uczestników tej dyskusji. Inaczej mówiąc, każdy uczestnik dyskusji ma w tym przypadku obowiązki i uprawnienia w zasadzie tylko względem innych uczestników dyskusji (ewentualnie — w związku z tamtymi — także względem samego siebie). Inaczej rzecz się przedstawia, gdy ważność problemu wykracza poza zbiór osób uczestniczących w dyskusji, gdy jest to na przykład problem ważny dla bardzo licznej i znaczącej organizacji społecznej, dla danego narodu lub ogólnoludzki. W takim przypadku uczestnicy dyskusji są reprezentantami (nie zawsze świadomie delegowanymi, chociaż oczywiście bywa i tak — ten ostatni przypadek reprezentują np. posłowie uczestniczący w dyskusjach sejmowych) odpowiednio szerszej grupy zainteresowanych i — w związku z tym — rangę ich obowiązków i uprawnień wyznaczają odniesienia dwóch rodzajów: 1 — odpowiednie stosunki między samymi uczestnikami istniejące w toku samej dyskusji; 2 — odniesienia do osób lub zbioru osób (organizacji społecznych, narodów, ludzkości), które uczestnicy reprezentują (bądź oficjalnie, bądź ze względu na charakter problemu). Taki charakter mają obowiązki i uprawnienia moralne w dyskusjach uczonych, polityków, ludzi odpowiedzialnych za realizację ważnych zadań gospodarczych, artystów, literatów itd.

Widzimy, że dyskusja jest ważnym i bardzo skomplikowanym polem moralnej aktywności człowieka. Zakłada ona określone postawy moralne swoich uczestników wręcz jako warunki swojego istnienia. Są to warunki, bez spełnienia których dyskusja byłaby co najwyżej tylko pozorem współpracy myślowo-słownej, a tym samym byłaby tylko pozornie dyskusją. Jesteśmy niestety dość często świadkami takich pozornych dyskusji. Żeby nauczyć się oceniać je właściwie, musimy poznać moralne warunki dyskusji rzetelnej.

Najważniejsze moralne warunki dyskusji

Trudno byłoby wyliczyć i sformułować wszystkie moralne warunki dyskusji. Musimy się ograniczyć do kilku. Dadzą się one ująć w formę odpowiednich reguł. Poznamy pięć takich reguł. Są to: A. Reguła wolności; B. Reguła poważnego uczestnictwa; C. Reguła roztropnego uczestnictwa; D. Reguła „Suaviter in modo, fortiter in re"; E. Reguła „Amicus Plato, sed magis amica veritas". Musimy oczywiście pamiętać, że reguły te pozostają w bardzo ścisłych związkach wzajemnych.

A. Reguła wolności rozkłada się na — dwie przynajmniej — reguły bardziej szczegółowe: a) regułę wolności myśli i b) regułę wolności słowa.

a. Reguła wolności myśli. Mogłoby się wydawać, że wolność myśli nie podlega żadnym zagrożeniom. Myślenie jest bowiem procesem doskonale intymnym. Samo — jako takie — jest ono dostępne wyłącznie tej świadomości, w której się realizuje; myśli danej osoby mogą się stać dostępne innym ludziom tylko wtedy, gdy ta osoba zechce je wypowiedzieć. Dokąd zatem ich nie wypowie, nie narażają jej one na żadne oceny.

Wolność myśli wydaje się zatem nie podlegać żadnym zagrożeniom i — tym samym — żadnym ograniczeniom. Twierdzenie to — wbrew pozornej oczywistości — jest niestety fałszywe. Postaram się to wykazać w toku omawiania reguły wolności myśli.

Zacznę od próby sformułownia tej reguły. Wydaje się, że możemy przyjąć następujące zwięzłe jej ujęcie: Każdy człowiek (w tym także każdy uczestnik dyskusji!) ma prawo i obowiązek pomijać w uznawaniu sądów wszelkie względy poza dążeniem do poznania obiektywnej prawdy. Z treści tej formuły wynika, że wolność myśli posiada swoisty charakter. Nie polega ona na tym, że można przyjmować za prawdę lub odrzucać jako fałsz daną myśl zależnie od własnej woli. Polega ona na czymś zupełnie innym. Pięknie to ujmuje jeden z największych współczesnych filozofów polskich Kazimierz Ajdukiewicz: *Wolność myśli polega przede wszystkim na tym, że się ma prawo i że się potrafi wierzyć we wszystko i tylko to, za czym rzeczowe argumenty przemawiają, i nie ma się obowiązku ani konieczności wierzyć w cokolwiek, co nie jest racjonalnymi argumentami poparte, a tym bardziej — w coś, przeciw czemu takie argumenty przemawiają* (*Język i poznanie*, t. 2, 1965, s. 273). A więc wolność myśli to nie wolność woli w uznawaniu (odrzucaniu, wstrzymywaniu się od uznawania lub odrzucania, czyli zawieszaniu) sądów, lecz prawo, umiejętność i obowiązek podążania w uznawaniu (odrzucaniu itd.) sądów za rzetelną, obiektywną, racjonalną argumentacją.

Prawo i obowiązek, o których mówi formuła reguły wolności myśli są moralnie równie doniosłe, a ich realizacja podlega równie poważnym zagrożeniom. Zwróćmy najpierw uwagę na zagrożenia dotyczące realizacji obowiązku wolnego myślenia. Źródłem tych zagrożeń są przede wszystkim pewne — mniej lub bardziej trwałe — cechy, podlegających temu obowiązkowi umysłów. Są to między innymi: fanatyzm, lenistwo umysłowe, skłonność do ulegania emocjom, brak odpowiedniej wiedzy i sprawności logicznych. Szczególne zagrożenie dla wolności myśli stanowi pierwsza z tych cech — fanatyzm, czyli stanowcze, połączone zwykle z dużym zaangażowaniem emocjonalnym uznawanie pewnych twierdzeń lub całych doktryn, mimo iż twierdzenia te nie posiadają uzasadnienia w postaci odpowiednich argumentów racjonalnych. Fanatyzm nazywany często ślepą wiarą. Postawie tej towarzyszy — jako jej konsekwencja praktyczno-społeczna — postawa nietolerancji w stosunku do osób inaczej myślących, pociągająca często zachowania i działania zbrodnicze.

Fanatyzm dotyczy oczywiście doktryn nienaukowych, do jakich należą niektóre systemy filozoficzne, doktryny będące przedmiotem wierzeń religijnych, pewne doktryny polityczne itd. Z twierdzenia tego nie wynika oczywiście, że każdy człowiek przyjmujący — jako składnik swojego poglądu na świat — jakąś doktrynę nienaukową jest — eo ipso — fanatykiem. Nie musi być fanatykiem np. wyznawca danej religii. Nie jest on fanatykiem, jeżeli spełnia następujące warunki: 1 — wie, że twierdzenie, któremu daje wiarę nie posiada racjonalnego uzasadnienia, odpowiadającego wymogom naukowym; 2 — byłby gotów zrezygnować z twierdzenia, któremu daje wiarę, gdyby zostały odkryte odpowiednie argumenty racjonalne temu twierdzeniu zaprzeczające; 3 — wie, że charakter jego wiary różni się od tego, jaki posiada uznawanie twierdzeń uzasadnionych racjonalnie (np. twierdzeń — także hipotez — naukowych). Wie, że jego wiara jest swoistym (zwykle bardzo silnym) pragnieniem prawdziwości twierdzenia, którego dotyczy, że ma ona przeto charakter bardzo osobisty i — jako taka — nie powinna mieć wpływu na jego stosunek do innych ludzi. Wynika stąd, że: 4 — człowiek wierzący, lecz nie będący fanatykiem zajmuje stanowisko neutralne (postawę tolerancyjną) w stosunku do osób, które nie podzielają jego wiary.

Nie będziemy oczywiście omawiać wszystkich wymienionych już cech umysłu stanowiących zagrożenie wolnego myślenia (zresztą wyliczenie to nie jest prawdopodobnie kompletne). Zwróćmy jeszcze tylko uwagę na

to, co nazwaliśmy lenistwem umysłowym. Polega ono na braku troski o kontrolę rzetelności myślenia, czyli na braku zdolności do wysiłku krytycznego, który powinien być permanentną postawą zarówno w stosunku do poglądów (lub utrwalonych w jakimś stopniu postaw) już przyjętych, jak i w stosunku do treści dopiero proponowanych (w rozmowach, w różnego rodzaju przemówieniach, lekturach itp.). Skutkami lenistwa umysłowego są między innymi: bierne uleganie opinii tzw. autorytetów, bierne uleganie opiniom środowiska, podawanie się bezwładności umysłowej, czyli bierne pozostawanie przy wyuczonych wcześniej (w domu rodzinnym, w szkole, na studiach) poglądach i schematach myślowych itd. Reguła wolności myślenia nie żąda oczywiście rezygnacji z informacji, których nauczyliśmy się wcześniej: w toku regularnej (szkoła, uniwersytet) edukacji, w toku życiowego doświadczenia itd. Żąda jedynie byśmy się zdobyli na wysiłek dystansu względem tych (i wszelkich innych) informacji, czyli pozwala nam je zatrzymywać (lub przyjmować nowe) pod warunkiem ich permanentnej kontroli krytycznej. Umiejętność przyjmowania wszystkich i tylko tych sądów (twierdzeń), za którymi przemawiają rzeczowe argumenty — podkreślona w przytoczonej wyżej K. Ajdukiewicza definicji wolności myśli — jest zatem, po prostu, umiejętnością zajmowania postawy krytycznej. Jest ona przeto niezbędnym warunkiem wolności myślenia, a ponieważ wolne myślenie jest naszym obowiązkiem, posiadanie umiejętności zajmowania postawy krytycznej, jako warunek i — tym samym — składnik tego obowiązku, jest także naszym obowiązkiem, a składają się na nią między innymi: 1 — świadoma rezerwa wobec każdej propozycji połączona z poczuciem obowiązku rzetelnego jej zbadania; 2 — permanentna gotowość rewizji przyjętej oceny, połączona ze świadomością, że żadna, nawet najbardziej sumienna analiza nie może wykluczyć możliwości popełnienia błędu. Ten składnik postawy krytycznej możemy także nazywać otwartością na nowe informacje lub otwartością na nowe doświadczenia (nowe, dzisiaj jeszcze nieznane informacje mogą się bowiem okazać wystarczającą racją zakwestionowania zajętego wcześniej stanowiska w danej sprawie). Warunkiem zajmowania krytycznej postawy jest umiejętność krytycznej refleksji, na którą składają się między innymi: 1 — odpowiednia wiedza i sprawności myślowe w zakresie danej dziedziny (tej dziedziny, do której należy temat danej propozycji, dana idea) nauki, działania, życia; 2 — odpowiednia znajomość praw i reguł logiki oraz odpowiednio wysokie sprawności w operowaniu tymi prawami i regułami; 3 — umiejętność odróżniania właściwych danej dziedzinie metod (inne są bowiem metody właściwe np. naukom historycznym, a inne matematyce, refleksji filozoficznej itd.). Człowiek, który posiada w odpowiednio wysokim stopniu zdolność krytycznej refleksji i umiejętność zajęcia krytycznej postawy będzie zawsze umiał kontrolować swoje reakcje emocjonalne i — tym samym — nie stanie się przedmiotem manipulacji ulegającym nieuczciwej argumentacji perswazyjnej. Polega ona na deklarowaniu obowiązku uznawania pewnych twierdzeń niezależnie od ich uzasadnienia. Dogmatyzm normatywny po prostu nakazuje uznawać pewne twierdzenia i odmawia człowiekowi prawa do kształtowania swoich poglądów (w tym także uprawiania nauki) na drodze racjonalnej, przynajmniej w tym zakresie, którego dotyczą jego zakazy i nakazy. To ograniczenie wolności myśli posiada tylko charakter moralno-prawny. Ujawnione pogwałcenie (np. przez opublikowanie tekstu) wspomnianych zakazów lub nakazów mogłoby pociągnąć dla danej osoby przykre sankcje moralne (w postaci np. bojkotu towarzyskiego lub innej formy napiętnowania przez odpowiednie środowisko społeczne) lub prawne (jako przykłady takich sankcji mogą służyć wyroki przeciwko tzw. heretykom, ferowane przez tzw. Świętą Inkwizycję).

W sensie faktycznym dogmatyzm normatywny nie ogranicza wolności myśli bezpośrednio (żaden nakaz, czy zakaz nie wystarcza sam — jako

taki — do wywoływania nakazanych przekonań). Może ją jednakże poważnie ograniczać pośrednio. Dzieje się to głównie przez ograniczanie wolności słowa, które jest niejako naturalnym efektem obaw przed groźbą karnych sankcji. To pośrednie ograniczanie wolności myśli przez dogmatyzm normatywny polega na powodowaniu dwojakich (przynajmniej) skutków: po pierwsze na zniechęceniu do pracy myślowej, której wyników nie można bezpiecznie ogłaszać; po drugie, na wywoływaniu nawyków dogmatycznych. Nawyki takie mogą powstawać pod wpływem sugestii wywieranej przez powszechne wypowiadanie poglądów nakazanych. Ten rodzaj pośredniego ograniczania wolności myśli można określić dosadnie po prostu ogłupianiem (hitlerowski minister propagandy J. Goebbels twierdził, że można ludziom wmówić każde głupstwo, jeżeli się je powtarza konsekwentnie dostatecznie długo!). Niebezpieczeństwo to może oczywiście dotyczyć jedynie tych ludzi, którzy nie posiadają odpowiednio wysokich umiejętności krytycznego myślenia (człowieka, który posiada dużą kulturę logiczną, czyli wysokie sprawności w krytycznym, samodzielnym myśleniu nie potrafiłby ogłupić nawet hitlerowski minister propagandy!).

Promotorem dogmatyzmu normatywnego może być nie tylko jakaś osoba (np. dyktator w państwie totalitarnym) lub instytucja dysponująca władzą, taka, jaką jest np. rząd reprezentujący ustrój antydemokratyczny (doskonałym przykładem instytucji promującej dogmatyzm jest rząd teokratyczny sprawujący władzę w Iranie), lecz także określona grupa lub środowisko społeczne. W tym ostatnim przypadku dogmatyzm normatywny dysponuje w zasadzie tylko sankcją moralną jako formą represji, mimo to jest on szczególnie przykry. Najbardziej przykre jest jednak to, że dogmatyzm promują nie tylko prymitywne środowiska społeczne.

Twierdzenia, których uznawanie jest nakazywane jako obowiązek niezależnie od ich uzasadnienia, nazywają się dogmatami. Termin ten kojarzy się zwykle z pojęciem religii lub doktryny religijnej. Niektóre religie, w tym religia katolicka używają zresztą tego terminu oficjalnie na oznaczenie pewnych twierdzeń wchodzących do kanonu uznawanej doktryny. Tak np. w doktrynie (teologii) katolickiej zawierają się np. dogmaty: o Trójcy Świętej, o nieomylności papieża, o zmartwychwstaniu ciał i wiele innych twierdzeń. Pojęcie dogmatu religijnego wymaga przynajmniej dwóch uwag wyjaśniających. Otóż, po pierwsze, musimy pamiętać, że religia nie jest jedyną dziedziną zawierającą i propagującą dogmaty; mogą być one formułowane i promowane chyba w całym zakresie ludzkiej refleksji, a także w życiu praktycznym. Po drugie, pojęcie dogmatu religijnego nie musi przystawać do podanej wyżej definicji. To, że nie musi, nie oznacza oczywiście, że nie może. W praktyce dość często (niestety!) dogmaty religijne są promowane zgodnie z tą definicją, tzn. ich uznawanie jest nakazywane pod groźbą sankcji karnych (choćby pośmiertnych). Istnieje jednakże, a przynajmniej jest możliwy, także inny sposób promocji tych twierdzeń. Można mianowicie rozumieć obowiązek ich uznawania jako jedynie warunek konieczny przynależności do danej wspólnoty religijnej, np. jako warunek bycia katolikiem. Jeżeli np. Kościół katolicki promowałby swoje dogmaty w taki sposób, to komuś, kto by nie uznawał któregoś z nich (np. dogmatu o nieomylności papieża) odmówiłby jedynie miana swojego wyznawcy (statusu bycia katolikiem), nie przewidywałby natomiast, ani — tym bardziej — nie mógłby postulować dla tego kogoś, z tego tylko tytułu (tzn. tylko z powodu, że ten ktoś nie uznaje dogmatu) żadnych sankcji karnych. Wydaje się, że taki sposób rozumienia dogmatu religijnego jest koniecznym warunkiem tolerancji religijnej. Jest on — jak się zdaje — zakładany (przynajmniej milcząco) w związku z tak mocno akcentowaną obecnie przez Kościół katolicki (a także przez inne wyznania, zwłaszcza chrześcijańskie) ideą ekumenizmu.

b. Reguła wolności słowa. Reguła ta została już częściowo omówiona w kontekście rozważań dotyczących reguły wolności myśli, z którą — jak

to widzieliśmy — łączą ją bardzo istotne związki. Nie musimy przeto zajmować się nią tak obszernie, jak regułą poprzednią.

Regułę wolności słowa możemy ująć najprościej w następującej formie: Każdy uczestnik dyskusji ma prawo wypowiadać się zgodnie ze swoimi przekonaniami. Reguła ta głosi nie tylko to, że za wypowiedziane przekonania nie mogą grozić wypowiadającemu się żadne przykre sankcje (w postaci np. represji moralnych, administracyjnych itd.) lecz także to, że musi on mieć w pełni uzasadnioną świadomość tego bezpieczeństwa. Zatem — zgodnie z tą regułą — niezbędnym warunkiem wartościowego uczestnictwa w dyskusji jest nie tylko rzeczywisty brak obiektywnych zagrożeń w postaci różnego rodzaju represji, lecz muszą być także wykluczone pozory takich zagrożeń. W bezpośredniej opozycji do reguły wolności słowa pozostaje dogmatyzm normatywny. Postawę tę omówiliśmy już w kontekście rozważań dotyczących wolności myśli. Tutaj dodajmy, że oprócz postaci wyraźnej, wyrażonej w formie wyraźnie sformułowanych nakazów lub zakazów uznawania pewnych twierdzeń istnieje także zamaskowana postać dogmatyzmu. Dogmatyzm tego rodzaju nie ogłasza oficjalnie swoich nakazów i zakazów, stosuje natomiast represje wobec ujawniających pewne przekonania. Współcześnie dogmatyzm posiada najczęściej tę postać, czyli jest kryptodogmatyzmem.

B. Reguła poważnego uczestnictwa sprowadza się w swojej istotnej treści do nakazu szczerości. Nakaz ten posiada dwa główne składniki: a. nakaz szczerej wypowiedzi i b. nakaz szczerej intencji. Nakazy te pozostają oczywiście w bardzo ścisłych związkach wzajemnych, a może się nawet wydawać, że są one różnymi ujęciami tego samego wymagania. Jest bowiem oczywiste, że szczera wypowiedź jest niemożliwa bez szczerej intencji i odwrotnie — kto zabiera głos ze szczerą intencją, ten — tym samym — wypowiada się szczerze. Utożsamienie obu omawianych nakazów byłoby jednakże — mimo łączących je tak ścisłych i tak oczywistych związków wzajemnych — słuszne tylko pozornie. Musimy bowiem pamiętać, że funkcja szczerej intencji nie wyczerpuje się w szczerości wypowiedzi (chociaż jest dla tej ostatniej warunkiem koniecznym) i to właśnie jest podstawą rozpatrywanego rozróżnienia.

a. Pierwszy z tych nakazów odnosi się do osób, które zabierają lub powinny zabrać głos w dyskusji. Możemy go sformułować w postaci następującej dwupunktowej reguły: 1 — Każdy uczestnik dyskusji, który (według własnego rozeznania) ma do przekazania myśl, ewentualnie przydatną w rozwiązywaniu problemu będącego przedmiotem dyskusji, powinien tę myśl przedstawić; 2 — Każdy, kto zabiera głos w dyskusji ma obowiązek mówić zgodnie z własnymi przekonaniami. Słuszność tych formuł jest oczywista, oczywista jest także doniosłość ujętej w nich reguły. Doniosłość tę możemy wyrazić w następującym twierdzeniu: ten, kto nie przestrzega tej reguły, czyli nie komunikuje swoich myśli współuczestnikom dyskusji lub wypowiada się nieszczerze, uczestniczy w dyskusji tylko pozornie lub działa przeciwko celom, które ona zakłada.

b. Nakaz szczerej intencji dotyczy przede wszystkim promotorów dyskusji, tj. osób lub instytucji, które dyskusję świadomie inicjują (prowokują, organizują itp.). Idzie o to, aby angażowanie ludzi do uczestnictwa w dyskusji było kierowane intencją rzeczywistego włączenia ich wysiłków myślowo-słownych w proces rozwiązywania określonego problemu. Nakaz szczerej intencji możemy zatem sformułować następująco: promotor (inicjator, organizator) dyskusji ma obowiązek kierować się szczerym pragnieniem skorzystania z pomocy jej uczestników w rozwiązywaniu problemu, który przedstawia jako jej temat.

Mogłoby się wydawać, że szczerość intencji nie podlega realnym zagrożeniom i że — tym samym — formułowanie omawianego nakazu jest niepotrzebne. Nasuwa się przecież pytanie: czy istnieją lub przynajmniej są realnie możliwe fakty z tym nakazem niezgodne? Czy zdarza się lub może się naprawdę zdarzyć, aby ktoś inicjował dyskusję nie zamierzając wykorzystać jej merytorycznych wyników? Postawa taka

wydaje się pozbawiona sensu i — tym samym — nierealna. Rozumowanie to nie jest niestety trafne. Dyskusja pozorna może być bowiem wykorzystywana jako narzędzie taktyki w postępowaniu z ludźmi. Jej promotorzy chcą na przykład stworzyć pozory udziału danej grupy ludzi w rozstrzygnięciach, których sami już dokonali. Tak postępują np. dyktatorzy lub rządy państw totalitarnych, gdy dla stworzenia pozorów demokracji „poddają" jakąś kwestię „pod dyskusję" danemu społeczeństwu lub jego „reprezentacji" (tzw. ustawy o czystości rasy też były przedmiotem „dyskusji" w hitlerowskim „parlamencie"). Widzimy więc, że deklaracje otwierania dyskusji, apele o udział w dyskusji, a także odpowiednie działania organizacyjne nie muszą być inspirowane szczerymi intencjami. Szczerość intencji jest jednakże koniecznym warunkiem dyskusji. Gdy ten warunek nie jest spełniony możemy mieć do czynienia jedynie z dyskusją pozorną. Należy podkreślić, że taka pozorna (nieszczerze wywołana i prowadzona) dyskusja może przynieść jej promotorom niepożądane skutki w postaci negatywnych uprzedzeń. Wyrazem takich uprzedzeń są zwroty: „nie chcą nas słuchać", „nie chcą z nami rozmawiać" itp. Uprzedzenia takie powstają nieuchronnie zawsze, gdy zostanie odkryta nieszczerość intencji promotorów dyskusji. Ich następstwem jest utrata kontaktów myślowych z ludźmi okłamanymi. Uprzedzenia negatywne stanowią poza tym najtrudniejszą do pokonania przeszkodę na drodze do ponownego nawiązania takich kontaktów.

C. Reguła roztropnego uczestnictwa posiada — podobnie jak reguły dotąd omówione — kilka składników treściowych. Nie możemy oczywiście wymienić, ani — tym bardziej — wyczerpująco przedstawić ich wszystkich. Ograniczymy się do zwrócenia uwagi na jeden rodzaj okoliczności, w których omawiana reguła powinna być zastosowana. Stanowią go okoliczności będące następstwem pogwałcenia reguły wolności słowa, którą poznaliśmy wyżej. Otóż odpowiedź na pytanie, jak powinniśmy się zachować, gdy szczera wypowiedź wiąże się z realną groźbą przykrych sankcji, nie jest — wbrew pozorom — łatwa. Mogłoby się wydawać, że groźba sankcji zwalnia nas z obowiązku wypowiadania własnych przekonań niejako automatycznie. Przyjęcie takiego rozwiązania należałoby uznać za istotny błąd. Zależność wiążąca funkcjonowanie obu reguł (tj. reguły wolności słowa i nakazu szczerej wypowiedzi) nie jest tak prosta, jak to na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. Należy bowiem podkreślić względną niezależność obowiązku wypowiadania własnych przekonań i opinii od poszanowania reguły wolności słowa. Pogwałcenie tej ostatniej posiada oczywiście poważny wpływ na charakter obowiązku szczerej wypowiedzi, jednakże obowiązku tego nie znosi. Napiętnujemy przecież, jako moralnie naganne, postawy określane mianem tchórzostwa, konformizmu itd. Otóż rozgrzeszanie się z obowiązku szczerego uczestnictwa w dyskusji względami na groźbę represji może właśnie być równoznaczne z zajęciem takiej, moralnie nagannej postawy. To, że uczestnictwo w walce jest — lub może być — niebezpieczne, nie usprawiedliwia rezygnacji z walki. Termin „dezerter" jest nie tylko określeniem prawnym, lecz także — a nawet przede wszystkim — wyrazem ujemnej oceny moralnej. Podobnie jest z walką o prawdę, o sprawiedliwość i tym podobne idee. Człowiek ma obowiązek moralny o te idee walczyć, nawet wtedy, gdy uczestnictwo w takiej walce naraża go na przykre następstwa. Znamy z historii liczne przykłady bohaterskich postaw względem tego obowiązku. Do najbardziej znanych należy postawa Sokratesa — starożytnego mędrca, który z bezprzykładną wręcz godnością poniósł śmierć za swoje poglądy i działalność nauczycielsko-wychowawczą. Podobnie bohaterska była postawa Giordana Bruna — filozofa okresu Odrodzenia, który został, z wyroku Świętej Inkwizycji, spalony na stosie za to, że głosił poglądy niezgodne z „oficjalną" doktryną. Przykładów takich było w ciągu dziejów myśli wiele, a nie brakuje ich także w czasach dosłownie najnowszych. Nie mamy oczywiście potrzeby ich tu wyliczać i omawiać. Musimy jedynie

pamiętać, że reprezentują one świadome spełnienie obowiązku walki o wolny rozwój myśli i inne istotne wartości ludzkie.

Widzimy więc, że groźba przykrych sankcji nie musi zwalniać z obowiązku walki, a więc także z obowiązku publikowania i obrony poglądów, w których słuszność wierzymy, nawet wówczas, gdy jest to groźba poniesienia najwyższej ofiary. Musimy jednakże pamiętać, że człowiek posiada obowiązki, ponieważ jest istotą rozumną. Istoty nie obdarzone rozumem nie mają — i nie mogą mieć! — obowiązków. Wynika stąd, że najbardziej podstawowym obowiązkiem człowieka jest postępowanie rozumne w zakresie wszelkich działań swoiście ludzkich. *Wynika stąd dalej, że ludzkie spełnienie obowiązku może się realizować* tylko przez działanie rozumne. Musimy zatem stwierdzić stanowczo, że: 1 — Mamy obowiązek wypowiadania i obrony określonych poglądów nawet w sytuacji, gdy grozi to przykrymi dla nas konsekwencjami, jednakże tylko wtedy, gdy zajęcie takiej postawy może być racjonalne; 2 — Musimy zatroszczyć się o to, by nasze spełnienie tego obowiązku było możliwie najbardziej racjonalne.

Ten ostatni postulat stanowi jeden z najbardziej istotnych składników reguły roztropnego uczestnictwa w dyskusji. Jego realizacja polega na spełnieniu szeregu warunków, z których najważniejsze postaramy się teraz wymienić. Na pierwszym miejscu należy podkreślić żądanie, by idea, którą chcemy promować, lub której chcemy bronić, była dostatecznie sprawdzona. Nasze zaangażowanie w propagowanie danego poglądu, zwłaszcza w przypadku, kiedy naraża nas ono na przykre sankcje, nie może być ślepe, czyli nie może być efektem reakcji emocjonalnych, które nie zostały poprzedzone odpowiednim wysiłkiem poznawczym. Niebezpieczeństwo wywołania takich reakcji emocjonalnych niosą przede wszystkim idee nowe. Nowość posiada swoisty urok, działa przez olśnienie, budzi zachwyt, pociąga, uwodzi i — niestety często — zwodzi. Zdawali sobie z tego niebezpieczeństwa sprawę działacze Komisji Edukacji Narodowej, kiedy w zaleconym programie nauczania logiki wskazywali na „entuzjazm" jako na jedno z najbardziej niebezpiecznych źródeł błędów. Wyraz „entuzjazm" znaczy tu dokładnie tyle, co „ślepe zaangażowanie emocjonalne" i oznacza przede wszystkim bezkrytyczny zachwyt dla nowej idei. Nie idzie tu zatem o entuzjazm rozumiany jako silne, lecz permanentnie kontrolowane przez czujną autorefleksję zaangażowanie w realizację ważnego i dobrze rozpoznanego celu. Tak rozumiany entuzjazm jest oczywiście postawą dobrą i społecznie pożądaną.

Drugim warunkiem, którego spełnienie jest istotnym składnikiem realizacji omawianego postulatu jest wymóg właściwej oceny idei (poglądu, programu działania itd.), w propagowanie lub obronę której się angażujemy. Sens tego wymogu możemy wyrazić w następującym twierdzeniu: stopień naszego zaangażowania w propagowanie lub obronę danej idei powinien być proporcjonalny do wartości (doniosłości) tej idei.

Następnym ważnym składnikiem realizacji omawianego postulatu jest właściwa ocena szans. Ten, kto angażuje się w propagowanie lub obronę idei w sytuacji, kiedy może to pociągnąć przykre dla niego konsekwencje, ma moralny obowiązek poważnie rozważyć pytanie, czy stopień prawdopodobieństwa tego, że jego wysiłek spowoduje pożądane skutki, jest dostatecznie wysoki. W przypadku, gdy uzasadniona jest przecząca odpowiedź na to pytanie, rezygnacja z aktywnego udziału (np. powstrzymania się od zabrania głosu na zebraniu) w propagowaniu danej idei lub w jej obronie jest usprawiedliwiona, a w pewnych przypadkach jest ona nawet obowiązkiem. Podejmowanie działań, o których wiadomo z góry, że nie przyniosą żadnych lub prawie żadnych pozytywnych efektów jest niemoralne, ponieważ uwłacza rozumnej naturze człowieka. Podkreślmy tu jednakże mocno sens użytych dopiero co zwrotów „poważnie rozważyć pytanie" i „gdy uzasadniona jest odpowiedź przecząca". Zwroty te przestrzegają przed pochopnym uleganiem (czemu przecież

sprzyja groźba sankcji) pokusie usprawiedliwiania rezygnacji. Musimy także zarazem podkreślić, że w konkretnych sytuacjach często trudno jest odpowiedzieć na pytanie, czy groźba sankcji usprawiedliwia rezygnację z uczestnictwa w polemice, czy nie. Często jest też trudno odpowiedzieć na pytanie, czy angażując się w propagowanie lub obronę pewnych idei postępujemy roztropnie. Pamiętajmy jednak, że ta ostatnia postawa jest naszym obowiązkiem i że jej zajęcie nie wyklucza się z możliwością popełnienia pomyłki. Errare humanum est — człowiek ma prawo się mylić. Ma jednakże obowiązek starać się maksymalnie o to, żeby się nie mylić. Gdy ten obowiązek spełni, postąpi roztropnie nawet wtedy, gdy wybierze błędne rozwiązanie, czyli nawet wtedy, gdy się pomyli.

D. Reguła „Suaviter in modo, fortiter in re!" posiada treść stosunkowo prostą — znaczy dosłownie tyle, co: „Możliwie najłagodniej w sposobie i możliwie najmocniej w rzeczy". Reguła ta traktowana jest zwykle jako postulat rzeczowego i zarazem grzecznego uczestnictwa w dyskusji. Można oczywiście taką interpretację przyjąć, lecz trzeba zarazem podkreślić, że postulat ten wyraża nieporównanie głębszą treść, niż zwykłą potrzebę grzeczności. Omawiana reguła pozostaje bowiem w istotnym związku z przyjętą przez nas koncepcją dyskusji. Zgodnie z tą koncepcją dyskusja jest rodzajem współpracy między jej uczestnikami i to również wtedy, gdy jest polemiczna. W świetle takiej koncepcji, terminy: „polemika", „oponent" itp. muszą być rozumiane inaczej, niż dosłownie. Jeżeli bowiem dyskusja jest współpracą, to jej uczestnicy nie mogą być oponentami, czyli przeciwnikami w dosłownym rozumieniu tych słów. Jeżeli nazywam przeciwnikiem osobę, z której poglądami się nie zgadzam, to wyrazu „przeciwnik" używam tylko w sensie przenośnym, mianowicie tylko ze względu na pogląd, z którym się nie zgadzam. Moim przeciwnikiem jest właśnie ten pogląd, a nie osoba, która go reprezentuje i głosi. Co więcej, jeżeli ten pogląd jest błędny (fałszywy, niesłuszny), to jest on także przeciwnikiem osoby, która się za nim opowiada. Tak samo bowiem przeszkadza on tej osobie w osiągnięciu celu, którym jest właściwe rozwiązanie problemu będącego tematem dyskusji. W dyskusji tak rozumianej ścierają się ze sobą nie ludzie, lecz poglądy, które oni reprezentują. Ludzie ze sobą współpracują, mają bowiem wspólny cel, a więc są przyjaciółmi. Sens omawianej reguły jest zatem taki: należy uczynić wszystko (fortiter in re!), żeby obalić pogląd, który uważamy za fałszywy i równocześnie uczynić to tak (suaviter in modo), żeby nie wyrządzić żadnej krzywdy osobie, która ten pogląd głosi. Mówiąc inaczej: mamy obowiązek atakować i zwalczać pogląd, który uważamy zasadnie za fałszywy, a zarazem traktować jak przyjaciela osobę, która usiłuje — oczywiście w dobrej wierze — tego poglądu bronić. Musimy pamiętać, że reguła ta obowiązuje obie strony, a więc także osobę, której pogląd zwalczamy. Osoba ta, podobnie jak my, ma obowiązek być otwarta na krytykę, tzn. ma obowiązek: 1 — poważnie rozważyć argumenty wysunięte przeciwko poglądowi, którego broni; 2 — być gotowa do uznania tych argumentów i — w konsekwencji — do ewentualnej rezygnacji ze swego poglądu lub do jego korekty; 3 — mieć przyjazny stosunek do osoby, która krytykuje jej pogląd, zwłaszcza w przypadku, gdy powinna uznać, że krytyka ta odpowiada regule „suaviter in modo, fortiter in re".

E. Reguła „Amicus Plato, sed magis amica Veritas!" ma zastosowanie, gdy jakiś uczestnik dyskusji gwałci obowiązek wymieniony w końcowej części omówienia reguły suaviter in modo, fortiter in re!, czyli, gdy ktoś nie stosuje się do treści punktów 1, 2 i 3 tego omówienia. W praktyce zdarza się bardzo często, że osoba, której pogląd krytykujemy obraża się, mimo największych naszych starań o to, by było wiadome, że krytykujemy tylko głoszony przez nią pogląd, nie zaś ją samą. Mamy prawo, a nawet obowiązek zignorować takie pretensje. Jeżeli w wyniku takiej naszej postawy tracimy czyjąś sympatię, to jest nam przykro, ale wina leży na pewno po stronie osoby, która się na nas gniewa. Nikt nie

ma prawa uważać swego poglądu za nietykalny i każdy uczestnik dyskusji ma obowiązek o tym pamiętać.

Każdy ma też obowiązek pamiętać, że najważniejsze jest to, by zwyciężył pogląd słuszny, to natomiast, kto jest autorem tego poglądu nie posiada istotnego znaczenia. Oczywiście autor poglądu, który okazał się słuszny, ma prawo do uczucia satysfakcji i zasługuje na naszą wdzięczność, jednakże takie wartości, jak satysfakcja lub zasługa mają, mimo swej doniosłości, charakter drugorzędny. Pamiętajmy zresztą, że na wdzięczność zasługują nie tylko te osoby, których praca dla osiągnięcia jakiegoś dobrego celu zakończyła się powodzeniem. Zasługa jest każdy rzetelny wysiłek, nawet ten, którego kierunek lub wynik okazał się błędny. Jeżeli pracujemy rzetelnie, to na pewno spełniamy nasze obowiązki, jednakże nawet największa nasza rzetelność nie zabezpiecza nas przed popełnieniem błędu. Musimy przeto pamiętać, że jesteśmy istotami omylnymi i — tym samym — nie mamy prawa żadnego z naszych dzieł uważać za doskonałe. Ta omylność obejmuje także, a może nawet głównie działania poznawcze i świadomość tej omylności jest naszym obowiązkiem. Nakazuje ona każdemu z nas ostrożny i krytyczny stosunek do wyników pracy poznawczej. Zajmujemy zaś taki stosunek, gdy poglądy, zarówno te, które są rezultatem naszych własnych dociekań, jak i te, które przejęliśmy (ewentualnie — a powinno być to regułą! — po krytycznym ich rozważeniu) od innych, uznajemy za permanentnie otwarte na możliwość dalszej weryfikacji, a przede wszystkim na weryfikację przez krytyczną refleksję innych osób.

Na postawę taką składa się gotowość rezygnacji z uznawanego poglądu, gdy proces jego weryfikacji ujawni odpowiednie ku temu podstawy. Każdy ma obowiązek dokonywać krytycznej weryfikacji swoich poglądów i zabiegać u innych o pomoc w tym zakresie. Nie wolno bowiem istocie rozumnej przyjmować i utrzymywać bezkrytycznie, czyli bezmyślnie żadnej informacji. Mamy przeto nie tylko prawo, lecz i obowiązek krytycznego sprawdzania przedstawianych nam poglądów. Tym, którzy to prawo usiłują kwestionować i w spełnianiu tego obowiązku przeszkodzić przeciwstawiamy regułę: Amicus Plato, sed magis amica Veritas. Gotowi jesteśmy utracić przyjaciela dla wierności dążenia do Prawdy. Czy jednak ktoś, kto nie chce uznać Prawdy za normę moralną kierującą naszym wysiłkiem poznawczym zasługuje na miano przyjaciela?

Tadeusz Kwiatkowski

ANDRZEJ W. PAWLUCZUK

Do przyjaciela Moskala

panu Josifowi Brodskiemu

Otulał nas gęsty mech nocy jak w ruskiej bajce,
nad beznamiętnym śniegiem jakiejś-tam Kamczatki
zawiesił ktoś niziutko kaganki gwiazd,
był także żar-ptak (konik garbusek poszybował gdzieś w dal)
ale to tylko ozdoba twojej nieodłącznej rubaszki
na której pot i krew, rdza i słone łzy samotnika
wyhaftowały ten prozaiczny ścieg
— parę lat żywota.

Kiedy mówiłeś z nostalgią „maja Maskwa" i „maja Rassija"
gotowała się we mnie krew
chociaż nasze oddechy zastygały w powietrzu i rysowały na szybie
optymistyczną wiosnę.
Mróz — to za małe słowo.
To było zimno, które zatrzymuje czas
i nasz chwilowy ból czyni nieśmiertelnym.

Wtedy zrozumiałem bezlitosną moc tych łotrów,
a kiedy powiedziałeś „matka" (po polsku)
pojąłem magię słowa i zapragnąłem — jak ty
zostać poetą.

Ale czas
ów zatrzymany czas był przeciwko mnie i mojej ułomności,
dlatego śledziłem ciebie uparcie
czyhałem
aż znowu powiesz „maja Maskwa"
i dopiero kiedy milczałeś
zrozumiałem słynne podziemne państwo Fiodora Dostojewskiego.

To nie jest historia zmyślona.
Tak zapewne byłoby gdybym miał więcej odwagi
taktu i smaku — jak ty
co trzymając jedną dłoń w ogniu
pisałeś palcem po śniegu wielką elegię
o zasłużonym śnie wszechrzeczy.

Wiersz o specyficznym poczuciu humoru

Tym, którzy przetrwali

Kiedy nocą patrzysz w okrągłą lampę
i w jej bystrym świetle widzisz czarną włochatą ćmę
poprawiasz ze strachu brudną połataną marynarkę
dziurawy krawat onuce, a wreszcie
przypinasz czerwone epolety sierżanta o których marzysz
w bezsennych od głodu nocach

Marzysz — — —
a tymczasem patrzysz w okrągłą lampę
i już nie widzisz w jej ostrym świetle włochatej brudnej ćmy
ponieważ twoje opuchnięte powieki są pełne słonej wody, a słona woda
to przecież morze ocean mewy fale piękny sen o palmach, ale to
także ponura Polinezja północy i nieśmiertelne pytanie o matkę
żonę i córkę, która zdąża ku tobie w zaplombowanym wagonie
gdzie śmierdzi machorką wojłokiem i moczem
trzydziestu bohaterów żądnych zabawy

Dlatego wytrzymujesz badawcze spojrzenie lampy
pardon, włochatej czarnej ćmy w lichym garniturze
jeszcze raz pardon (teraz unikasz razów) ponieważ ćma
to ciemnej nocy plemię, a przecież ty nie jesteś rasistą
ani rewizjonistą

Więc wytrzymujesz; patrzysz odważnie aż oczy
widzą tylko skraj ubogiej kufajki
soczystą życiodajną skórkę razowca kartofel liść lebiody
kostkę margaryny polewkę korę rupieć i zardzewiały gwóźdź
jako dowód europejskiej cywilizacji, ale jest jeszcze
nocnik, dziennik, są dwa pety i uścisk dłoni uczciwego człowieka

To będzie twój ostatni bagaż
kiedy wdepczą cię w błoto
(wióry, liście, gałęzie, mech, popiół, gówno, postęp lub kamienny chodnik)

albo — usłużnie — włożą ci w usta
brudną zawszoną derkę
w usta
którymi chciałeś
jeszcze coś powiedzieć.

Poeta i jego pan

Gdy Pan Cogito zasypia utrudzony nierówną i przegraną walką
jego wierny sługa i powiernik, a także skrupulatny kronikarz

tej klęski poeta Zbigniew H.
wychodzi na ulicę w błogosławiony mrok.

To będzie ostatnia próba i poeta żałuje że ta noc nie sprzyja
ani odważnym ani prawdomównym gdyż jest królestwem czarnej ćmy,
jej stepowa estetyka
nie zna urody koniunktiwu, pięknych kobiet o smukłych palcach,
Boscha, Beethovena ani historii pisanej heksametrem
w której tyran Demetrius nie rozumie prostej geometrii Pitagorasa
a mimo to nie każe go zgładzić.
Nieśmiertelna noc, która jak smog
powleka umysły
jest niezniszczalna, rozpościera się
od rzeki do rzeki, od morza do gór
jak sztandar albo cuchnąca onuca którą Francuzi
z właściwym sobie esprit nazywają bez kompleksu
la chaussette russe.

Lekcje taktyki dawali poecie wybitni stratedzy charakteru i smaku
sędziwy Homer o potędze odwagi i dobrego wina
dostojny Cezar o precyzyjnej elegancji sztyletu i stylowej porcelany
krotochwilny Nero o zaletach rusztu i wyuzdanych kobiet
a wreszcie
rodzimi egzegeci
przepisów i ustaw o historycznej konieczności padania na kolana
padania na twarz, leżenia i kopania leżącego —
nauczyli poetę orientalnego abecadła nieodpuszczania win
i gorączkowej niezgody na wyprzedaż ojczystego języka.
Dlatego potwór ukrywa się przed poetą Zbigniewem H.

Najpierw wysyła szpiegów, spuszcza ze smyczy tę sforę
tchórzliwych podglądaczy sumień, szperaczy w kieszeniach i szafach,
zawodowych wąchaczy skarpetek i przekopywaczy ogródków, a także
niewybrednych smakoszy lodów waniliowych, oranżady i pierogów,
którzy w odpowiednim momencie upuszczą na ziemię chusteczkę
i za ten uzgodniony sygnał dostaną order, asygnatę
a na koniec
nieco lepsze miejsce w kostnicy.

I nawet drugi rzut tej walecznej armii
posępni zecerzy nienawiści, kontrolerzy kwaszonych ogórków,
redaktorzy codziennych biuletynów pomyślności, sekretarze
oraz ministrowie sprawiedliwej reglamentacji
jąkają się bezradnie, podają zasłużone tyły
gdyż tak ich wyćwiczono w ich nieustannej służbie dla ludu.

Dlatego potwór wysyła ambasadora dobrej nowiny w narodowym stroju
kosyniera
i teraz
wytrąceni ze snu

przetrąceni
ograbieni
mamy stanąć wraz z poetą do nocnego raportu
i wysłuchać w znanej mowie
tej mowie śmiesznych zaklęć i kilku nieśmiertelnych dialektyk
że potwór nie będzie pożerał dzieci, wyrywał paznokci
i języka
przeciwnie:
ciało zostawi nam w spokoju a nawet rzuci parę ochłapów
ponieważ potrzebuje świeżego mięsa do użyźnienia pustyń
zawrócenia kilku rzek
oraz nawrócenia niepokornych krajów gdzie wyznają barbarzyńską
religię i kłaniają się złotemu cielcowi.

Natomiast (czyta ambasador)
poszerzy się zakres wolności
i od dzisiaj każdy będzie mógł padać na kolana w pozycji
którą sam wybierze.

Ale to za mało aby skusić poetę i Zbigniew H. wraca do domu
poprawia poduszki pod utrudzoną głową Pana Cogito, nuci kołysankę
odgania natrętną muchę i czeka pokornie aż łagodny świt
ogarnie dom, wzgórza i przyleci pierwszy ptak z radosną nowiną
że dzień będzie piękny i trzeba zabrać się do życia.
W takich niezwykłych chwilach poeta pisze nowy wiersz
kolejne zwycięstwo nad potworem, któremu po każdym słowie poety
ubywa pokarmu i zębów
słudzy rozdrapują resztki kaukaskich marmurów
pałace obrastają w ruinę, nikt nie wykonuje rozkazów a do portu
wpływa Aurora z błyszczącą lufą

Poeta cieszy się —
oto Pan Cogito ma znowu pełne ręce roboty.

Kochałem ją

To tylko kilka dni.
Jej ciało było jak skórka dojrzałej pomarańczy.
Piersi jak małe szkolne globusy gdzie znaleźć można Paryż
Ogrody Semiramidy i wszystkie bieguny.

Budziła się rankiem na moim ramieniu.
Za oknem błyszczały fale.
Jeden biały żagiel podążał ku wyspie.
Później był niespodziewany zmierzch.
Stary rybak rozniecał dla nas ogień koło bezczynnej łodzi.
Był też księżyc.
Ale nie mówiliśmy o nim by uniknąć banału.

Byłem.

Wdychałem zapach jej smukłych zwinnych dłoni.
Nie chciałem być nikim innym ani gdzie indziej.
Kochałem ją — pomarańcza marszczyła się śmiesznie i Paryż
Podchodził do cieśniny Magellana albo okrutnej Kamczatki.
Czasami chciałem z nią być w Quartier Latin,
Greckiej knajpce przy rue d'Olivetti i pić cierpkie wino.

Ale i tak
Nie mogło być piękniej.

1970

Wszystko to jest cudze

„Herezja" — krzyczeli wróże w swej śnieżnokrwistej kąpieli.
Nie znali go, ale czego innego mógł się spodziewać
jak nie potępienia i stosu?

Spalą jego pieśni: bunt przeciw przeczuciom.
Całą teraźniejszość, przeszłość i przyszłość.

To wszystko odchodziło od niego w lustrzanej dali.
Pełnia. Nikiel. Rtęć.
Ludzie spacerowali z dzikimi wiewiórkami o oszronionych ogonach.

I tylko on nie bał się rany
jaką zada hodowcom zwyczajów.

1970

Mój ojciec

Jeszcze pozostał w składni swoich kroków —
przez błąd wzruszenia — jemu milczą dzwony
między codziennym spacerem a głodem.

Tu dzień zapala na drewnianych ścianach
czas, co w nim toczy wąskie korytarze.
Tu nic się jeszcze odtąd nie zmieniło...

Wciąż pozostaje. Ból nocy jednaki
jest w nim. A kiedy wiąże sznurowadła
to jakby prosił dzień o przebaczenie.

1970

Andrzej W. Pawluczuk

KRZYSZTOF MYSZKOWSKI

POTRZASK

Teraz tu. Przejdę na drugą stronę. Znowu wróciłem. Znowu tutaj się snuję. Pod gwiazdą na niebieskim niebie. Dziwne miejsce. Pod ciemną gwiazdą na wschodniej pierzei. Pod nią misterny ornament roślinny wykonany w stiuku. Znowu słońce. Zadziwiające migotanie blasków.

Czy dzisiaj będzie rojna tak często rojna winiarnia Pod kurantami w kamienicy Pod Aniołem. Dziwne nazwy. Ale lubię je. I lubię je sobie powtarzać. Te i inne. Czy będzie rojna?

Wąskimi schodami w dół. Przyprószone światło. Na szczęście pusto. To znaczy prawie pusto. I prawie cicho. Jak w głębi wspomnień. To samo. Matowe, stare lustro w holu. Ileż razy tu. Wejścia i wyjścia. Długie godziny. Często rojne. W swoistym towarzystwie.

Stąd wszędzie tylko trzy kroki. Okolony. Czerwony tygiel miłosnych zaklęć i rozczarowań. Zmyślny porowaty układ, który odcedza, przesącza i przepuszcza. Oczyszcza i stęża. Zmyślny filtr przemieniający więcej w mniej lub mniej w więcej. Metamorfozy.

Mierzę się z Chimerą. Niczym Bellerofont. Wiercę dziury. Drążę w czarnej skrzynce czaszki. Jakbym szukał czegoś nowego. I tak, im dalej, tym mniej słów. Ja w matowym odbiciu. Jeszcze jedno złudzenie.

Pusto. Ale niezupełnie pusto. Białe, które jest białe i czarne, które jest czarne. I białe, które jest czarne i czarne, które jest białe, bądź szare. A także to wszystko, co jest w ogóle bez barwy. Martwe natury mroku. W pomieszaniu.

Poproszę butelkę czerwonego wina. Tak, oczywiście wytrawne. I szklankę, szklankę, nie kieliszek.

Pusto, ale niezupełnie. Moje miejsce jest wolne. Niezły system rygli od wewnątrz. Zabezpiecza przed czym? Chroni od czego. Chroni? Bogate korespondencje. Nie do końca umotywowane. Prawdy, które są konieczne. Ale konieczne do czego?

Ile ona może mieć lat. Jest chyba w moim wieku. Nie wygląda na więcej. Wypindrzona i wymalowana. Na pierwszy rzut oka nie jest chuda. Cóż za pomysł, ona nawet nie jest szczupła. Co to to nie. Ślady dawnej piękności. Czarne zimne oczy. Jak grafit, jeżeli to porównanie jest do utrzymania. Niepokojące. A jak ona się porusza? I tak, i tak wszystko jedno w moim sercu. Zawsze to jest jednak coś. Spokój i taka niezmącona pewność siebie. Coś zdumiewającego u kobiet jej konduity. Jej nieobecna obecność. Tonacje pogodnego dnia, na skraju burzy. Maria?

Co mógłbym przeżyć z nią i jak by to przebiegło? Wszak to ja króluję w moich myślach. Kiedyś. A teraz, nie? Wyobrazić sobie. Jej śmiech

przypomina rżenie klaczy lub konia. Z czego ona się tak śmieje? Co ją tak śmieszy? Kiedyś to bym ją zaczepił. Teraz już nie. Chociaż, podrążę dalej, pogrążę w mojej głowie. Kwestia odpowiedniej techniki. I tonacji. No, i tego wszystkiego.

Przychodziła tu już od kilku dni i niezmiennie zasiadała naprzeciw mnie. Nie, nie przy tym samym stoliku, co to to nie, ale zawsze naprzeciwko. Tak się zmyślnie sytuowała. Było mi wszystko jedno, ale jak wiadomo w każdym wszystko jedno są wielkie luki i luzy. A ona posuwała się i do tego, że od czasu do czasu przysiadała do mojego stolika. Do mojego stolika, proszę to sobie wyobrazić. Aż wreszcie, bez ogródek, wypaliłem pod jej adresem. Czy jeżeli już pani musi tu tak niemal codziennie, powiedziałem niemal bo raz nie przyszła, przychodzić, to czy rzeczywiście pani musi siadać tu i tak jak pani siada? Milczała. Czy to może ja zajmuję pani stolik? pytałem, czy to może ja go zajmuję? Milczała. Proszę odpowiedzieć, ciągnąłem swoje. W końcu odpowiedziała, że przychodzi tu ze względu na mnie. A cóż ja mam do tego? zapytałem. Wierciła się niespokojnie na swoim krześle, ale nie do odejścia. Choć na pewno lepiej by zrobiła, gdyby sobie poszła. Nagle poczułem, że mnie dotyka. Zmroziło mnie. Proszę się nie bać, nie zjem pana, powiedziała. Kokieteryjnie. To znaczy to tak miało być powiedziane. Oczywiście to jeszcze niczego nie dowodzi, ale ja nie chcę niczego dowodzić.

Nie do wiary jak ludzie nie słuchają, co się do nich mówi. Bo nie wierzę, że nie rozumieją. Powiedziałem jej, co miałem do powiedzenia, bez ogródek, ale nic, grochem o ścianę. Niczego to nie zmieniło. A może ludzie nie chcą słyszeć tego co i jak się do nich mówi. Jakby to cokolwiek mogło uprościć. Ale przecież nie upraszcza. Murują uszy. Godna uwagi właściwość.

Druga z trzech, godna uwagi właściwość natury ludzkiej, to jej ciągle niezaspokojenie, ciągle oczekiwanie na nie wiadomo co. Nigdy nie syci to co jest, a potem się do tego tęskni. Ciągły czegoś brak. Stara bolączka. Niecierpliwy rodzaj niedosytu, jakby jakaś wyższa konieczność. Łaknienie czego innego, nie wiadomo czego, tylko nie tego, co się właśnie ma. Jaką to radę dał ojciec swojemu synowi, służącemu Gwardii Walijskiej, gdy syn skończył dwadzieścia jeden lat? Mój chłopcze, dam ci bezcenną radę. Nigdy nie spółkuj z żoną rano, bo w ciągu dnia może ci się trafić coś lepszego.

O trzeciej godnej uwagi właściwości natury ludzkiej nieco później, może nieco później, choć nie wykluczone że w ogóle nic.

Gdy przychodziła tak codziennie, to codziennie przecież narażała się na nieporozumienia, bo o porozumieniu mowy być nie mogło. Supeł chęci, intencji i zamiarów. Ale gdy nie przyszła dwa dni pod rząd, a wcześniej to się zdarzyło tylko raz, i trzeciego dnia już długo jej nie było, poczułem niepokój. Żadna odmiana. Nic się nie dzieje jak za poruszeniem czarodziejskiej różdżki. Niepokój w głowie. Tak to można zlokalizować. Niepokój w kształcie orzekającego zdania. Nie przyszła o umówionej porze na umówione miejsce. Dziwne. Jakby była kiedykolwiek jakakolwiek umówiona pora i jakby było kiedykolwiek jakiekolwiek umówione miejsce. A czy nie były? Nie wiem. Tak mi się to formułuje, tak brzmi i nic na to nie poradzę. Zresztą, po co? Exerceo.

Właśnie jesień harmonijnie chyliła się ku zimie. Na tym, między innymi,

polega urok tej strony, strony mojego regionu. Tak niezmiennie i harmonijnie jesień chyli się ku zimie, zima natomiast harmonijnie chyli się ku wiośnie, a wiosna, wiosna harmonijnie chyli się ku latu, aby lato mogło harmonijnie chylić się ku jesieni, która właśnie harmonijnie chyli się ku zimie. I to zawsze w takiej, a nie innej kolejności. Jeśli czegoś nie poplątałem. I w niezmiennie pięknej harmonii, oczywiście z odcieniami, z odcieniami ma się rozumieć. To jeden z kilku nieprzemijających uroków tej krainy. Można by wymienić i inne, jak choćby ten, że regularnie co roku, na wiosnę, przylatują tu z daleka dość duże brodzące ptaki, o ograniczonych możliwościach wydawania głosu, który to istotny brak zastępują sobie kłapaniem dzioba. Dzioby mają potężne i czerwone. Przeważnie, jak tu już są, zamieszkują bagna, choć gniazda wiją wysoko. Przylatują z daleka, jak już zostało powiedziane, z bardzo daleka i stanowią jeden z kilku niezaprzeczalnych uroków tej strony. A dzieje się to na Północy i w strefie umiarkowanej, więc w moim rejonie. Jesienne melancholie.

Bezlik skojarzeń. I możliwości. Coraz ciaśniej ograniczony krąg. Natrętnie powtarzające się pytania. Refreniczne nawroty. Wypełniają myśli, określają rytm. Rozlegle. Ileż tajemniczego napięcia i niepokoju w jednej małej chwili, która przemija. I nastaje. Wieczór przygasający z jasności w mrok, rozsnuwający cienie ciemniejące w gęstniejącą ciemność. Ten sam księżyc toczący się po czarnym niebie, aż po kres nocy. Trzy takie obroty.

Skrzętnie pomijam, pomijam ostentacyjnie. Ale bez zbędnej emfazy. Same rzeczowe kwestie w rodzaju. Ile ona może mieć lat? Lub. Jak ona się porusza? Albo. Co mógłbym z nią przeżyć i jak by to przebiegło? I ten jej ton, jakby wiedziała o co jej chodzi. Dzień dobry, Robinsonie. Zwietrzała kokieteria z nalotem pretensjonalności. Nie lubię tego. Krótkie zdania w takiej sytuacji są najlepsze. Na przykład gdy się odpowiada na pytania. No bo jeżeli trzeba już na coś odpowiedzieć, to najlepiej krótko. Krótko i gwałtownie. Tak lub nie. Liczy się pierwszy impuls. Oczywiście istnieją wyjątki, jak to wyjątki. Istnieją po swojemu. I trzeba i je mieć na uwadze. Odpowiadając.

Nie wiadomo po co zaprosiła mnie do siebie. Nie powiem, abym słysząc jej propozycję poczuł się zachwycony. Ale czego innego mogłem się spodziewać, gdy zjawiła się trzeciego dnia. Zapraszam pana do siebie, powiedziała, mieszkam na Wrzosach. To daleko, powiedziałem. Daleko od czego? zapytała. Stąd daleko, odpowiedziałem. Aha, stąd, możemy pojechać taksówką, albo autobusem, albo tramwajem, lub pójść pieszo, zaproponowała. Wszystko mi jedno, odparłem, możemy pieszo, jeśli deszcz nie pada. Może pada, a może nie pada, stwierdziła. Nie wiadomo po co. Robi się otwarta.

Mieszkanie miała niewielkie. Przytulnie urządzone, w jej mniemaniu przytulnie. Była nawet i szafa biblioteczna.

Czerwony pomrok oświetlenia, zagadkowy mrok. Nie wszystko widoczne. Mało widoczne. Jakieś zarysy i kilka bibelotów. Nie do rozpoznania.

Powiedziała, że mógłbym u niej zatrzymać się na jedną noc, a jeżeli zechcę, to mogę i na dłużej. Zatrzymać się, jak ona to powiedziała. Trafnie powiedziane.

Byłem zmęczony i od razu chciałem zaszyć się w drugim, mniejszym pokoju, ale ona skierowała mnie do tego większego. Oto mój living room, oświadczyła gdy już weszliśmy do środka. Proszę tutaj, powiedziała wskazując głęboki fotel. Usiadłem. Fotel był miękki i wygodny, z wałkowanym oparciem tworzącym jednocześnie poręcze. Spostrzegłem łóżko, ale trudno go było nie spostrzec. Było czarne i nie zasłane. Światło przesączało zza czerwonego abażuru. Lampa stała tuż obok na okrągłym stoliku. Z tyłu nade mną wisiała rozpostarta na ścianie skóra jakiegoś zwierzęcia, oczywiście bez głowy. Nie mam pojęcia co to za zwierzę. Na kredensie stało radio. Gdy tylko weszliśmy włączyła je, na szczęście nie za głośno. Jakaś muzyka, jakieś piosenki. Zaproponowała nawet taniec, ale ja już byłem porządnie zmęczony. Napije się pan wina? zapytała wreszcie. Tak, oczywiście, odpowiedziałem. Z kredensu wyjęła dwa kieliszki i niemałą butelkę mało co napoczętą, właściwie prawie pełną. Poproszę o szklankę, zdziwiła się, proszę o szklankę, o szklankę, powiedziałem z naciskiem. Szklanki miała w kuchni. Poruszała się ciężko i niezgrabnie. Nawet w swoim pokoju.

Długo nie wracała. Wreszcie wróciła, postawiła szklankę na stoliku obok mnie i znowu wyszła i znowu długo nie wracała. Dla zabicia czasu roiłem słowa. Ciemność. Światłość. Błotnista kałuża. Rwący potok. Burzliwy wicher. Tchnienie. Niszczycielski ogień. Ogień. Ciemny dym. Wiatr. Także łowiłem odgłosy i domyślałem się ich. Przejawy zanikania. W całym ciągu.

Wróciła w czerwonej podomce. Spostrzegłem, że pod nią na koszuli nocnej miała czarną lizeskę. Koszula nocna była biała, a właściwie kremowa i to się jakoś komponowało. Pójdę się położyć, powiedziałem. Nie musi się pan jeszcze kłaść, dodała. Chcę się położyć i odpocząć, powiedziałem, jestem zmęczony, teraz jestem bardzo zmęczony i pragnę już tylko snu, długiego kamiennego snu bez snów. Odcienie czerni i czerwieni. Czy tylko takie ma pan teraz pragnienia? zapytała. Tak, odpowiedziałem. Nie ma pan innych? Nie. Ślady dawnej piękności.

Wierciła się w miejscu. Żadnych skojarzeń, niepokojów i możliwości. Wreszcie poszła przodem, a ja za nią. Przez przedpokój przeszliśmy do tego drugiego, mniejszego pokoju. Okno było zasłonięte ciemnymi zasłonami. Wysoka dębowa szafa, dębowy stół, fotel i leżanka. Piekielnie ciasno. Prawda, że przytulnie, powiedziała. Zająłem miejsce na leżance. Piekielnie ciasno, powiedziałem. Metalowa lampa bez klosza z nie za mocną żarówką. Ta szafa nieco blokowała drzwi utrudniając wejście i wyjście. Ona nie wychodziła. Usiadła w fotelu naprzeciw mnie. Owinąłem się kocem podkładając zwiniętą poduszkę pod głowę. Leżałem nogami w stronę szafy i drzwi, okno mając u góry nad sobą. Lampa stała na stole obok mnie, w zasięgu ręki. Ona siedziała w fotelu naprzeciw mojego posłania. Oboje byliśmy już zmęczeni i dawało się to odczuć. Jej oczy jakby nieco mroczniejsze. Jak za mgłą. Lisimi uśmiechami uśmiecha się. Jej troska i te same monotonie. Podejmuje stare wątki z uporem godniejszym lepszej sprawy. Zapytała, czy zawsze jestem taki smutny. Co znaczy zawsze? Ezoteryczne. Otworki do podpatrywania, podmalowane henną.

Noc miłosna bo tak to zdaje się nazywa. Jej wyobrażenia. I nieodłączne przywidzenia. Matnia krzesząca siły nie wiadomo skąd. Zasypiałem

całując oszałamiająco gładkie miejsca jak w malignie. Cały czas sen na jawie. Noc i dzień, bo obudziłem się na dobre w sławnej porze kiedy dzień chyli się harmonijnie ku wieczorowi, kiedy jasność przeistacza się w mrok. Pozaplatała światła. Siedząc w fotelu naprzeciw mnie poprosiła, abym z nią został. Nie pamiętam czy powiedziała z nią czy u niej.

Warunki, od których uzależniłem dalszy mój pobyt pod jej dachem, warunki, które w końcu ze mnie wydobyła.

Dać mi spokój. A w żadnym razie nie forsować.

Jak najmniej odzywać się do mnie, a najlepiej nie mówić nic. Przygotowywać posiłki, obojętnie co, oprócz zupy ogórkowej, której nie znoszę i unikać mięs. Trzy razy dziennie o wyznaczonych porach. Pod ręką termos gorącej aromatycznej i mocnej herbaty, najchętniej Lipton, no ale mogą być i inne. W tym zdaję się na jej gust. Do tego pudełko mocnych papierosów, czerwone cierpkie wino i książki, według spisu jaki otrzyma. Dalsze życzenia będą formułowane w miarę ewentualnych potrzeb, bo o potrzebach tu mowa, o potrzebach a nie kaprysach i zachciankach.

Moje warunki zostały przyjęte z należnym respektem. Obiecała solennie że będą spełniane.

Rytmicznie się to potoczyło. Aż do katastrofy. O godzinie jedenastej podawała śniadanie. Na tacy. Czasami wsuwała ją przez szparę w drzwiach sama się nie pokazując. Czasami sama przynosiła, jeden kawałek chleba lub rogal, z masłem, i twaróg, najczęściej twaróg, mój przysmak. Oczywiście termos z herbatą. Była to przez cały czas herbata Lipton, pojęcia nie mam gdzie i jak ją zdobywała. Gorąca, aromatyczna i mocna. Pudełka mocnych papierosów gitanes, zapałki. Później podarowała mi hiszpańską zapalniczkę z rysunkiem małej dziewczynki i z napisem Virgo. Początkowo próbowała dostarczać także poranne gazety, ale stanowczo się temu sprzeciwiłem i dała spokój. Kapryśna i zapobiegliwa Maria.

Dania obiadowe dwa, nieraz trzy a zdarzało się i jedno. To około siedemnastej. Natomiast z kolacjami bywało różnie. Niekiedy podawała mi je zaraz po obiedzie, kanapki lub coś na zimno owinięte w srebrzysty celofan, no i butelka czerwonego cierpkiego wina. Butelka albo karafka. Na tacy. Taca była drewniana. I ja wolałem gdy podawała mi posiłki na drewnianej tacy. Bo była jeszcze taca srebrna. Kolacje na srebrnej tacy przynosiła wówczas gdy wchodziła do środka, wieczorami. Wolałem tacę drewnianą. Śniadania a także kolacje przynoszone zaraz po obiedzie podawane były na tacy drewnianej. Zawsze. I wówczas się nie pokazywała. Natomiast srebrna taca coraz bardziej mnie deprymowała, chociaż była to stara taca i z lichego srebra. Ona chyba w ten sposób dodawała szyku. Tak mi się to kojarzy i mam nadzieję że rozsądnie. Pewnego dnia, gdy się pojawiła wieczorem niosąc kolację na tej srebrnej tacy, znowu poczułem się zdeprymowany ale jednak zdeprymowany nie do tego stopnia aby do podanych na początku warunków nie dodać jeszcze jednego albo dwóch. Już nie pamiętam jaki to był warunek, albo dwa warunki, które wtedy dodałem.

Gorzej było z książkami, z realizacją mojej listy, którą od razu sporządziłem do wypożyczenia, z miejskiej biblioteki publicznej. Ona chyba nie potrafiła korzystać z katalogów, nie znała procedury wypożyczeń, szukania, wypisywania rewersów, wynajdywania sygnatur, zamawiania, całej tej siatki zabiegów aby dotrzeć do celu, bo zwlekała i nie przynosiła oczekiwanych książek, chociaż ponaglałem i niecierpliwiłem się. I narażałem na niepokój.

Przez tydzień kolację podawała zaraz po obiedzie, na drewnianej tacy, w celofanie, wsuwając ją przez szparę w drzwiach i w ogóle się nie pokazując. Nie wzywałem jej. Moja cierpliwość, której nigdy nie miałem za wiele wyczerpywała się. To jeszcze bardziej zagęszczało sytuację. Aż wreszcie, pewnego razu, gdy właśnie wsuwała tacę ze śniadaniem zakrzyknąłem głośno i wyraźnie. Co z moimi książkami? Jak to co, zostały zamówione, odpowiedziała zza drzwi z przedpokoju. Pomyślałem że jest uparta. Ona była uparta. A jest to cecha, której nie znoszę w sposób szczególny. Moje ostatnie życzenie zostało jednak spełnione. Na razie.

Następnego dnia po incydencie, choć może płączę i było to po dwóch dniach a nie wykluczone że i po trzech, zjawiła się wieczorem z kolacją na srebrnej tacy i z książkami pod prawą pachą. Były dwie książki. Wyjątkowo jak na nią zgrabnie przecisnęła się, niosąc przecież tacę, przez wąską szparę w drzwiach, jeszcze węższą niż na początku, a węższą dlatego że odpowiednio przesunąłem szafę. Tak dojście do mnie stawało się coraz trudniejsze. Tym razem dzielnie je sforsowała, balansując tacą i napierając z werwą. Nigdy dosyć trudu jak się okazuje.

Co to za książki? zapytałem. Bez słowa położyła je na stole obok lampy. Tacę z kolacją ustawiła na leżance u moich nóg sama sadowiąc się w fotelu. Markując obojętność sięgnąłem niecierpliwie po oba tomy naraz. Co to jest? zapytałem. Dali tylko to, powiedziała. Ależ ja tego nie zamawiałem, a jeżeli już zamawiałem, to na końcu, wyraziłem zdumienie. Nic innego nie mieli z tej listy, powiedziała. Dwa stare tomy, choć nie za bardzo zaczytane. Może się pomylili, potwierdziła moje obawy. Nie ma przypadków, tylko idiotom się zdaje że one są, oznajmiłem. Czemu nic nie jesz? zapytała. nawet nie zainteresowałeś się co ci dziś upitrasiłam. No cóż, kolacja jak kolacja, powiedziałem. Znowu ubrała się w tę swoją czerwoną podomkę. I tak usiadła w fotelu, abym mógł zauważyć, że tym razem nie ma pod nią nic, ani nocnej koszuli, ani nawet lizeski. Nogi miała rozchylone, a poła podomki zasłaniała tylko jedno, prawe kolano. Dosłownie nic. Góra też była rozchełstana i rozsłonięta. Te dwie książki w zasięgu ręki znacznie poprawiły mój dołujący nastrój. Tym razem wino piliśmy razem. I znowu, po raz drugi i chyba ostatni tak się złożyło, że została ze mną na noc. To była właściwie nasza druga noc miłosna. Tak ją nazywam. Zawsze się ma ograniczone możliwości nazywania czegokolwiek. Ta noc była równie mętna jak ta pierwsza. I nic na to nie poradzę. Daremne żale, próżny trud, bezsilne złorzeczenia. W końcu została moją żoną. Już nie pamiętam jak do tego doszło, ale chyba jednak doszło. Później nieraz jeszcze usiłowała się do mnie tu przedostawać. Lecz na próżno. Za każdym razem dostawała zdecydowane odprawy a szafę dosunąłem tak, że wejść było nieprawdopodobieństwem. A był czas, że nachodziła mnie co wieczór. Musiałem powoływać się na moje początkowe warunki, przypominać je i jej, i sobie.

Nie do wiary jak szybko ludzie zapominają przyrzeczenia, jakie złożyli. Jakby nie rozumieli wagi wypowiadanych przez siebie słów, jakby nie chcieli wiedzieć co i jak kiedyś mówili. Doprawdy godna uwagi

właściwość natury ludzkiej. To i to wieczne pragnienie nie wiadomo czego. Plus właściwość trzecia, o której później, o której w swoim czasie. Wreszcie oświadczyła przez drzwi, że spodziewa się gościa wieczorem i żeby im nie przeszkadzać, nie wywoływać okrzykami. To zaczęło się powtarzać.

Z początku miałem spokój, lecz tylko z początku. Jak zwykle początek okazał się początkiem końca. Tak więc z początku starałem się nie reagować łudząc się, że odgłosy ustaną. Nic podobnego. Ciągle dobiegały i dobiegały. Jej chichot, jej koński śmiech a niekiedy nieartykułowane pojękiwania, zachwyty i zawodzenia. I pomyśleć, że to mnie proszono żeby nie przeszkadzać. Dobiegały tu do mnie raz po raz a niekiedy przeciekały nieustannie, wcale nie przytłumione. Drążąc moją ciszę tak ostentacyjnie. Odgłosy, które wydawała ona ale i nie tylko ona. Jak w jakimś amoku. Świdrujące w głowie. Czym natchnione? Czym spowodowane? Proszę to sobie wyobrazić.

Próbowałem uspokajać siebie. Nie żyjesz na księżycu, mówiłem, lub na jakiejś innej pustyni tego świata. Świat w moim pojęciu to pojęcie bardzo szerokie, które nigdy nie ograniczało się do ziemi. Mówiłem to lub co innego w tym stylu. Na nic. W końcu doszło do tego, że zacząłem nasłuchiwać. Łowiłem je zachłannie a czym dalej, to tym zażarciej, powiedziałbym nawet że z desperacją i z dozą determinacji. Także z pewną namiętnością. Zupełnie mnie to rozproszyło i wyjałowiło. Mnie i moje myśli.

Cisną się pytania. Czy dostarczała mi w tamtym czasie jedzenie oraz używki, do których przywykłem? Tak. Czy regularnie? Czy przestrzegała ustalonych pór? Nie. Tak, jedzenie było nadal wsuwane. Niezmiennie na drewnianej tacy, przeważnie dwa razy dziennie, raz trzy razy, a osiem razy tylko raz, o przeróżnych porach dnia i nocy. Mówię, jedzenie, ale zawsze były to jakieś resztki po innych o ileż znakomitszych, mogłem się tego domyślać, i wystawniejszych posiłkach i ucztach. Jeżeli chodzi o herbatę, wino i papierosy, to tego nie brakowało, ale racje były nieregularne. Jakiś czas nic a następnie po moich ponagleniach okrzykami większy zapas, który sam sobie parcelowałem. Zdarzały się jednak dni, że w termosie dostawałem zimne zlewki. Ale przecież zdarzały się i dni, że znowu miałem swoją gorącą, aromatyczną i mocną Lipton. Win było pod dostatkiem. Szybko zorientowałem się w tych nowych zwyczajach, jakie wprowadzała na własny rachunek lub nie.

Z początku byłem zadowolony z tych zmian, do których zaliczone zostało i to, że nie nachodziła mnie już tak natrętnie jak niegdyś. Po prostu teraz nie pojawiała się wcale. Jedzenie wsuwała przez szparę i raz tylko odezwała się zza drzwi, o coś pytając. Pytanie to było jednak tak rozmyte i niezrozumiałe, że pozostawiłem je bez odpowiedzi. To było na początku, gdy jeszcze można było wytrzymywać. Później te pamiętne odgłosy napływały już nie tylko z głównego w jej mieszkaniu pokoju, ale napływały zewsząd. Przynajmniej takie odnosiło się wrażenie.

Postanowiłem się z nią rozmówić. Nie chodziło mi o nic innego jak tylko o spokój, o powrót ciszy w progi tego mieszkania. Nawoływałem ją wielokrotnie ale widocznie ciągle była zajęta bo nie odpowiadała na moje zawołania. A może to już nie ona wsuwa mi tacę z jedzeniem przez wąską szparę w drzwiach? Może jej już tam nie ma? Może wyjechała lub

umarła? Ale w takim razie, kto? Kto ją zastępował? Kto pełnił straż? I co się stało?

Tego czego naprawdę potrzebowałem to ciszy i spokoju. A w warunkach jakie panowały, nie miałem ich. Byłem u kresu wytrzymałości, bo o wytrzymałość tu chodzi, nie o tolerancję. Pewnego wieczoru uformowałem z wosku dwa miękkie wkłady do obu uszu, dwa kształtne stoppery i wepchnąłem je w moje małżowiny. Wosk był ze świecy, którą znalazłem w szafie. Trochę pomogło, lecz nie na długo. Odgłosy wprawdzie przytłumiły się, ale ja czułem się źle i nieswojo z tym miękkim wkładem w obu uszach. W końcu pozbyłem się go, wyrzucając przez okno. Lawiny hałasów, lawiny rozstrojów.

Słuch miałem dobry. Z całą pewnością nie ona sama jedna wydawała te odgłosy. Tak dłuższy czas. Wreszcie zjawiła się. Odsunąłem nieco szafę i przedarła się do środka. Nareszcie, powiedziałem na powitanie. Muszę dodać, że jej pojawienie się u mnie poprzedziła dłuższa cisza, cisza jak makiem zasiał. Ładnie to powiedziałem. Cisza jak makiem zasiał. No proszę, daje się radę tej niełatwej historii. Aczkolwiek nie za bardzo, nie za bardzo. Trwa już stanowczo za długo. Moja miłosna historia, bo tak ją nazywam. Snuje się i snuje. Meandrami, meandrami, meandrami. Ale zmierza do końca, do swojego końca. Zmierza do nieuniknionej katastrofy.

Czy jest to historia mojego małżeństwa? Chyba nie, ale tylko chyba, bo nigdy do końca nic nie wiadomo. Zupełnie poroniona historia, historia mojego małżeństwa. Tak naprawdę to nigdy do niego nie doszło i już oczywiście nigdy nie dojdzie. To ona je udaremniła. Lub uchroniła mnie od niego. Od jeszcze jednego nieporozumienia w stanie ciągłym. Ucięła je i chwała jej za to. Zawsze sobą hojnie szafowała a z wiekiem stawała się coraz mniej wybredna. Raz powiedziała mi, że to wszystko przez jej nieudane małżeństwo, ale nic więcej nie powiedziała. Udałem, że wierzę. Później nigdy nic na ten temat. Tak ją to rozstroiło. Lub nastroiło. Kto to wie.

Stała przede mną smutna i zamyślona. Oczy miała podkrążone i zaczerwienione. Była jednak umalowana. I to dość grubo, a jej tak wysztafirowana twarz zupełnie nie pasowała do rozchełstanego, wygniecionego i gdzieniegdzie poplamionego ubioru, czerwonej podomki, czarnej lizeski i kremowej bo przecież nie białej koszuli nocnej. Nigdy jej jeszcze takiej nie widziałem przedtem. Tacę z jedzeniem postawiła obok mnie na stole. Taca była znowu srebrna. Ona najpierw stała nieruchomo a potem zaczęła kręcić się bez ładu w koło po pokoju. Co pani sobie wyobraża, proszę powiedzieć, te odgłosy są nie do wytrzymania, one mnie zupełnie rozstroiły, nic nie mogę robić, powiedziałem. Jakie odgłosy? zapytała. Jak to jakie, te wszystkie hałasy, które się tu nieustannie rozsiewają, odparłem, hałasy, których nie słyszę od tygodnia czy od miesiąca, choć niewykluczone że i od dwóch albo trzech miesięcy, nie wiem, nie liczę czasu, po co, co to zresztą za różnica? skonkludowałem, lawiny hałasów, lawiny rozstrojów i nie pani jest mi potrzebna, lecz cisza i spokój, o które walczę, o które zabiegam i których żądam, życzę sobie w sobie i na zewnątrz siebie, zakończyłem tyradę. Westchnęła. Miał pan jedzenie? zapytała po chwili milczenia. Tak. O co więc panu chodzi? Za kogo mnie pan ma? Przecież się nie zerwę, mówiła. Rozerwę, wtrąciłem. Co?

zapytała. O co panu chodzi? Powiedziała pani zerwę, a powinna powiedzieć pani rozerwę, powiedziałem. Czy tylko to pan potrafi? wybuchnęła. Czepiać się słów? Czy pan ma jakiekolwiek poczucie rzeczywistości? Z czego pan żyje, jak pan myśli, skoro pan je, a jedzenie jak powszechnie wiadomo kupuje się za pieniądze, ciągnęła, nawet nie raczył się pan zainteresować, jak tylu innych. Tak, pokochałam pana od pierwszego spojrzenia, mówiła. Od pierwszego spojrzenia? zdziwiłem się. Tak, od pierwszego spojrzenia, pan nie wie co to jest, nie czytuje pan romansów? pytała. Romansów? pomyślałem, o czym ona mówi. Romansów? zapytałem. Czy pan zawsze musi robić z siebie idiotę? Skończonego idiotę? dodała. Co znaczy skończonego? podtrzymywałem nasz łamiący się dialog. Myślałam nawet, że przeżywam romantyczną miłość, zachlipała pod upudrowanym nosem. Nos miała kształtny i zgrabny. Pomyślałem, że to jedyna zgrabna w niej część. Kwestia gustu, a nawet gustów, o ile weźmie się pod uwagę fakt, że nie tylko jej głos dochodził tu do mnie z jej pokoju. Jaka byłam naiwna, powiedziała, jak nieprzytomnie naiwna, chlipała i to stawało się już monotonne i coraz bardziej pozbawione smaku. Zaczynało ciążyć. Jestem w ciąży, podsumowała, o ile takie wyznanie można nazwać podsumowaniem. Z uwagą popatrzyła na mnie. Być może pani się myli, powiedziałem. Pan zaprzecza, pan ma wątpliwości, powiedziała głośno wstając z fotela. Stanęła nade mną i rozchyliła poły podomki, napinając brzuch do przodu. Brzuch miała wypukły i doprawdy trudno było się rozeznać, na ile jest to jej stan naturalny, a na ile przyrodzony. Cały czas wgapiała się we mnie. Łzy rozmazywały tusz. Proszę spojrzeć, powiedziała, może pan go nawet dotknąć, w końcu to pana dzieło. Jeżeli jest to rzeczywiście moje dzieło, jak to pani określa, to tam w środku nie ma nic, odpowiedziałem. Bolą mnie piersi i pęcznieją, mam mdłości i zawroty głowy, dodała. Może z przejedzenia, podtrzymywałem ją na duchu, to jeszcze o niczym nie świadczy. Ale ja już wiem, ja już wiem, to już jest stwierdzone i pan jest ojcem, będzie pan ojcem, jeżeli nie poronię z tego wszystkiego, i tak już źle znoszę tę ciążę, nie jestem taka młoda, to nigdy nie obywa się bez komplikacji, a pan nie podtrzymuje mnie na duchu, pan ma stale jakieś swoje wątpliwości i we mnie próbuje je rozniecać, ciągnęła. Tak, miałem wątpliwości, lecz w żadnej mierze nie dotyczyły one jej, ani tego, co mieścił w środku jej brzuch. Proszę mnie teraz zostawić samego, chcę mieć spokój, aby móc wszystko przemyśleć, raz jeszcze, przesunę szafę, aby mogła pani stąd swobodnie wyjść, jutro powiem, co mam do powiedzenia, powiedziałem. Zapanowała cisza niczym błaganie. Wreszcie wyszła. Zaraz dosunąłem szafę tak, jak stała. Podszedłem do okna, rozsunąłem zasłony i wpatrywałem się w dal, ponad dachami kamienic, w mętną niebieskość nieba.

Od tej chwili ta historia potoczyła się ku katastrofie. Dzisiaj mogę to powiedzieć. Oto co czyni chłód i dystans. Niezmierzone dobrodziejstwo. Tak więc nastąpił krach jeszcze jednej miłosnej historii dwojga ludzi. Nie było innego wyjścia. Pozornie wszystko wróciło do początkowego stanu. Odgłosy ustały, a jeżeli nie zupełnie, to prawie zupełnie. Znowu moje warunki stały się obowiązującym prawodawstwem. Były skwapliwie, a nawet pieczołowicie wypełniane, bez niedbałości czy opóźnień. Z troską, pietyzmem i czułością. No i co? Czy to mogło już cokolwiek odmienić?

Nie.

Dni spędzałem gapiąc się w okno. A i nie tylko dni. Także wieczory i noce. Stojąc bez ruchu i patrząc bez przerwy w dal, ponad dachami kamienic. Kamienice były piętrzaste jak kościoły, szczytami pnące się do nieba. Swoiście duchowe murowane rezydencje. Niebo było niebieskie, mętną niebieskością, z której przeświytywało słońce. Był czas, kiedy zima harmonijnie chyliła się ku wiośnie. Zacząłem myśleć o niej i o jej brzuchu. Cóż miałem robić. Dwa tomy pism dokładnie przestudiowałem, a nowe książki nie zostały dostarczone. Ponadto moje myśli. Moje myśli były tak rozproszone, że nijak nie mogły się zająć ani mną, ani sobą, więc praktycznie niczym, bo do niczego innego nie były predysponowane i na nic innego wyostrzone. Rozpoczęły się wątpliwości i obliczenia. W miarę postępu obliczeń wątpliwości albo narastały albo rozpraszały się. Wreszcie już tylko narastały i ani razu się ani na moment nie rozproszyły. Uratował mnie urok mojej strony. Uratował od szaleństwa, bo ku temu to zmierzało w swoich powikłanych powijakach narastania. Naraz przypomniałem sobie, że początek naszej historii przypadł w sławnej porze, kiedy to jesień harmonijnie chyliła się ku zimie. Przełom listopada i grudnia, nawet niech Święto Zmarłych. Minął czas i teraz z kolei zima harmonijnie chyliła się ku wiośnie. Nie, niczego nie płączę. Mógł być co najwyżej marzec, niechby nawet kwiecień.

I co? Minęło najwyżej pięć miesięcy. Mówię wyraźnie, najwyżej. I co? To zaledwie połowa całej tej pory. Mogłem być spokojny. Przynajmniej na razie.

Wszystko wróciło do normy, o ile o jakiejkolwiek normie pomiędzy nami może być mowa. Norma. Trzymajmy się tego terminu. Wrócił spokój. Lecz nie na długo. Znowu zaczęła mnie nachodzić, niepokoić, przez szparę w drzwiach, a szafę dosunąłem tak, że szpara była szparą w pełnym znaczeniu tego słowa, więc znowu zaczęła mnie nachodzić i wykorzystując moment gdy podchodziłem do drzwi, aby odebrać posiłek, bez tacy, bo taca oczywiście nie mieściła się już w szparze, niepokoiła mnie swoimi monologami o nas i o dziecku. O mnie, o sobie i o dziecku, proszę to sobie wyobrazić. Ja nie wspominałem o moich wątpliwościach, które narastały, pleśniejąc w pewność. Ona mówiła, wiodła dalej swą tyradę. Ja natomiast rozważałem warianty, wszelkie warianty, które jak zwykle w kwestiach ważnych sprowadzały się do dwóch, diametralnie różnych. Odejść albo zostać. Huśtawka argumentów między jednym a drugim. Rozhuśtana huśtawka nastrojów. Dojrzewał czas wyboru, czas decyzji.

I znowu pojawiły się odgłosy, ale inne, zdecydowanie inne od tych, jakie znałem, z którymi mierzyłem się i zmagałem. Moja sytuacja w tym domu stawała się niejasna, chociaż jedzenie otrzymywałem w dalszym ciągu, jedzenie a także używki. Nasłuchiwałem. Tak. To były odgłosy rodzenia, długiego rodzenia, nie w moim terminie. Wykańczało mnie to rodzenie. Na skraju rozstroju zapadła decyzja. Nagła i nieodwołalna. Odejść stąd, opuścić ją i jej zwariowany dom, pełen teraz rodzenia.

Włożyłem mój długi płaszcz, płaszcz w kolorze ciemnej, czy jak to się potocznie mówi zgniłej zieleni, obułem buty, zasupłałem supły sznurowadeł i nie hałasując przesunąłem szafę na swoje miejsce. Nasłuchiwałem sposobnego do wyjścia momentu, ale tam ciągle się coś działo. Wreszcie,

w jednej chwili, bo utrudziło mnie już i umęczyło to wyczekiwanie z uchem przy przymkniętych i niebezpiecznie niezabezpieczonych drzwiach, raptownie i dosyć jak na mnie gwałtownie skoczyłem na korytarz i w stronę drzwi wyjściowych, które przecież nadal były także i drzwiami wejściowymi, jeżeli spojrzeć na to z odwrotnej strony. Były otwarte. Zaoszczędziłem trudu manipulowania przy zamkach. Exeo. Schodami zbiegłem na dół, sadząc susami i pokonując po dwa stopnie, strome, w pośpiechu. Za plecami pobrzmiewały hałasy. Zawodzenia, płacze i krzyki, a także nawoływania. Wszczął się niezły rwetes, ale ja się od niego oddalałem. Z każdym kolejnym krokiem, dalej i dalej. Teraz pobrzmiewały w mojej głowie, płosząc nawet wątpliwości. Głośne resztki pewnego. Niekiedy jeszcze i dziś je słyszę. Ale stłumione i coraz bardziej odległe. Słyszę je, od czasu do czasu, odzywają się we mnie i nic na to nie poradzę. Lecz czy jest tu jakakolwiek rada? Myślę, że nie, bo być nie może. Inaczej. Jakby już inne zawodzenia, płacze i krzyki, a także nawoływania. Natchnione tamtym. Tak mi się wydaje. W mojej głowie. Ciche resztki pewnego.
Słyszę. Słuchaj, słłuchaj, słłuchaj. Coraz gorzej i coraz trudniej widzę we wspomnieniach, jak we mgle, która utrudnia drogę w tej i tak pustaci, bujnym gąszczu pustki podszytej dźwiękiem. Czy słyszysz?

Kochałem tę kobietę, ją jedną kochałem z wszystkich kobiet na ziemi, pod niebami wszystkich pór roku. Czy była ze mną szczęśliwa? Czy mogła być ze mną szczęśliwa? Ona, tak miłości i czułości spragniona, nieprzytomnie i zachłannie. Byłem jej ostatnią deską ratunku, jej nadzieją, miłosnym światłem w potwornym mroku jej życia. Kochała mnie jak matka, kurwiła się dla mnie, tak chcę o niej myśleć. Cała była dobrocią, naiwną dobrocią w kleszczach świata. Ja, który nie wiedziałem co to miłość.

Nie była ani młoda, ani piękna. Kto to powiedział, że miłość jest drażnieniem ektodermy? W końcu można na to przystać, lecz czy taka jest prawda, czy w ogóle jest jakaś prawda miłości dotycząca? Za mało już pamiętam i jak we mgle. Doprawdy nie mam wielkiego wyboru. Może to i żal i szkoda, lecz miłości się nie wybiera. To miłość wybiera, ofiarowując wszystko, co mieści się pomiędzy niedoskonałością a doskonałością. Przepastny przestwór przyprawiający o zawrót głowy. Maria?

Kulminacja miłości? Jakiej miłości? Bóg jest miłością. Upodobałem sobie tę frazę, mocno przylepiła się do mnie i lubię ją niekiedy powtarzać, a najczęściej w samotności. I tylko niekiedy. Tak jak, nie wiadomo dlaczego, w takiej chwili jak ta. Bóg jest miłością. Brakujące ogniwa.

Czy byłbym z nią szczęśliwy, gdybym mógł? Gdybym potrafił ofiarować jej siebie bez reszty, całkowicie zaufać i sprawić, aby i ona mi zaufała. To była czysta miłość. Wielka i roztropna. Jak by to czuła, bo gdy wygłaszałem swoje monologi, przerywała i dziwiła się: jaki z ciebie roztropek. Roztropek? pytałem. Śmiała się i przytakiwała. Roztropek, mówiła i śmiała się, śmiała się do łez. Roztropność też jest miłością, mówiłem wtedy, jest to miłość dobrze odróżniająca i wartościująca. Jedno od drugiego. Ona nie znała tej miłości we mnie. Śmiała się, śmiała się do łez i powtarzała w kółko: ja jestem przeszkodą, ja nią jestem, kochaj mnie roztropku, przedrzeźniała samą siebie i śmiała się. Do rozpuku.

Krzysztof Myszkowski

Fragment powieści pt. *Pasja według św. Jana*

Rys. Józef Tarłowski

SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK

PLUS ULTRA

O metafizycznej poezji Ryszarda Krynickiego

W połowie naszego wieku w kulturze cywilizacji zachodniej z nowym nasileniem, nie spotykanym dotąd na taką skalę, pojawia się ogromne zafascynowanie filozofiami i religiami Wschodu. Przenika na swój sposób i do literatury polskiej, w postaci jednak raczej ciekawostki tylko, a co najwyżej jednej z wielu inspiracji stylistycznych (np. nieudane „haikai" Stanisława Grochowiaka). Z jednym wyjątkiem przecie, i to wyjątkiem prawdziwie świetnym. Jest nim twórczość Ryszarda Krynickiego. Poety, w którego utworach metafizyka Wschodu — przepleciona analogicznymi zjawiskami mistyki zachodnioeuropejskiej — przenika do najgłębszych poziomów artyzmu i filozofii, a pomimo bardzo ascetycznego dawkowania jej tematów czy paraboli własnych, ideałami swoimi podszywa kondycję intelektualną bohaterów, świat ich wartości, myśli i przeczuć[1].

W poezji Krynickiego zupełnie nie chodzi o świeży, oryginalny rys stylu czy ornament, lecz o nową filozofię człowieka, stwarzającą szansę ponownego przywrócenia ludzkiemu „ja" zagubionej podmiotowości, a światu człowieczej egzystencji — utraconej esencji. *Filozofia i literatura Wschodu wykształciły* — pisze poeta — *specjalny typ uwrażliwienia wewnętrznego, obcy narodom europejskim (miłość romantyczna, która zdawałoby się, jest wytworem kultury romańskiej, w rzeczywistości wywodzi się ze Wschodu). Cywilizacja europejska jest bardziej przedmiotowa niż podmiotowa, przedmiotowo traktuje się u nas nawet podróże. Realizacja przeważa nad kontemplacją. Może jesteśmy świadkami przełomu polegającego na wytwarzaniu się nowej, bogatej kultury psychicznej*[2].

Dzieło poetyckie Krynickiego wydaje się zaplątane w przeciwieństwa. Uwikłane w nie kończące się polemiki słów i znaczeń. Spostrzegamy najpierw wyraziste obrazy życia na „planecie Fantasmagorii", na której „Wielu już zabito / dla dobra innych". Strofy nie cofające się przed żadnym dotknięciem i obnażeniem zła, przemocy, niesprawiedliwości, głupoty czy doskwierającego nam dziś absurdu istnienia. Obok jednak obrazów cierpienia, zła i wszystkiego tego, co wynika z nieodpowiedzialnej beztroski współczesnego świata i, jak mówi poeta, z potraktowania przez człowieka jako „jedynie niezobowiązującej próby" czasu, w którym przyszło mu żyć — obok podyktowanych przez sumienie zwane skrupulatnym wierszy *Faszyści zmieniają koszule, Twarzą do ściany, Makulatura, czystki, złom, I naprawdę nie wiedzieliśmy, Podróż pośmiertna III, Co pewien czas, Planeta Fantasmagoria, Z doliny wilków* — spotykamy strofy nad wyraz delikatne, białe, troskliwe, miejscami — odważyłbym się powiedzieć — rywalizujące z *Czułością* Norwida, arcydziełem poetyckiej subtelności. Powieki owoców zamykające się nad kwiatami, Biały Obłok, jemiołuszka lecąca do nieba po okruszek ciepła, niepokalana śnieżynka jaśminu... Przepiękne, prawda?

Strofy czułości i nie mniej przejmujące — chociaż inaczej naturalnie — świadectwa ludzkiego (nieludzkiego) okrucieństwa zdają się pochodzić z jednego albumu, który jak u dawnych mistrzów mógłby może ukrywać się pod okładką z napisem *De Natura rerum*. Podobnie „zachowuje się" język poetycki, przechodzący od tonacji namiętnych, raz żywiołowo rapsodycznych, raz znów retorycznie wycyzelowanych — do nastroju ściszonego i uroczystego, sakralnego, do strof konfesyjnych albo homiletycznych. Od form obszernych — po apoftegmaty, glosy, gnomy i suplikacje z późniejszego okresu twórczości, ale po prawdzie obecne i we „wczesnej" poezji, wplecione między wersy rozkwitających poematów.

Dialektyka opozycji — atrakcyjny środek ekspresji — nie sięga tu jednak poziomu idei. Powiedzieć już raczej można, że poezja Krynickiego jest jak hinduska świątynia. Słowo w poezji przemieszcza się od zgiełku zdarzeń, od zewnętrza — do utajonego sensu rzeczywistości, do wnętrza obrazu świata. *Świątynia hinduska (...). Na jej zewnętrznych ścianach odtworzony jest świat przyrody, roślin, zwierząt i ludzi, stopniowo wznoszący się do świata bogów. W miarę zbliżania się do wewnętrznego sanktuarium, przechodzimy różne stopnie oczyszczenia, aż dochodzimy do miejsca świętego, „garbha griha", które jest „centrum" wszechświata i równocześnie duszy*[3]. Ponieważ we wcześniejszych utworach Krynickiego — zmysłowych i „fizjologicznych" jak u ekspresjonistów niemieckich, francuskich, jak u naszego Rafała Wojaczka — jest to raczej świątynia Śiwy, dodajmy: *Jeśli to będzie świątynia Śiwy, wewnątrz tego sanktuarium znajduje się zwykle linga*. U Krynickiego specjalnie ciekawe, że ową świątynią Śiwy bywa z początku jakiś upiorny anty-kościół z „dziewczyną spod znaku Wieprza" za progiem (*Jak utraciłem dziewictwo*) tak samo, jak świat cały, lasy, polany, morza z... Marylą Wereszczakówną w tle (*Z listu Maryli Wereszczakówny*). Widać dusza europejska, w którą wieki całe sączono kroplą po kropli demonologiczne lęki — nie tak łatwo umie opanować „wstręt i odrazę"... Zgorszenie Europejczyków do dziś budzi ów widok *lingi* we wnętrzu świątyni. *Kim jednak jest poeta* — powiada Krynicki, trochę za Słowackim z *Dialogu troistego* — *jeżeli nie heretykiem, czyli: rewelatorem?*[4] *Oportet haereses esse. Nie ma myślenia bez herezji.* Czyż trzeba przypominać, że autorem tej gnomy jest sam ortodoksa Tertulian, najstarszy z łacińskich Ojców Kościoła?

Ten, kto wstępuje do świątyni hinduskiej, rozpoczyna wewnętrzną podróż. Podróż — oczyszczenie. Wierny to przede wszystkim wędrowiec. Obracając się w przestrzeniach wierszy Krynickiego, symbol życia-podróży przeradza się w rozbudowany obraz wędrówki człowieczej woli, wiary, myśli, godności, a obraz łatwo już przechodzi w naukę, apel i pieśń wiecznych pielgrzymów:

Ocal mnie, uchroń, wierna podróży,
od kłamstwa mego i naszej epoki.
Ty mnie strzeż, Aniele i Stróżu,
lecz ty prowadź, Biały Obłoku.
(Ocal mnie, prowadź)

Bohaterem wierszy nie jest wędrowiec tylko, *homo viator*, lecz w ogóle *cogito* podczas spaceru poznawczego. „Ja" dążące. „Ja" wędrującego

[1] Mniej pod tym względem przekonujące, choć ciekawe, są także niektóre wiersze Barbary Sadowskiej, Edwarda Stachury, Bogusława Kierca i kilku innych jeszcze poetów, szczególnie Tomasza Hołuja, autora zbiorku pt. *Mozolnie dźwiga się w górę katedra wiosny* (1975).

[2] R. Krynicki: *Z rówieśnikami i przeciwko nim*, „Nurt" 1967, nr 8, s. 45 (rozproszone niestety — z wielką szkodą dla czytelników, a co dziwniejsze, jak można zauważyć, także dla piszących o twórczości Krynickiego — eseje i recenzje poety, ogłaszane na łamach „Studenta", „Nurtu", „Orientacji", „Więzi" zawierają liczne fragmenty o znacznym ciężarze fenomenologicznym, które z powodzeniem mogą pełnić rolę poetyckiego autokomentarza).

[3] B. Griffiths: *Chrześcijański ašram*, w tegoż autora: *Złota nić. Chrześcijański ašram*, tłum. J. Mroczkowska, Kraków 1974, s. 249-250 (podobną konstrukcję semantyczną — co ciekawe — posiadały również świątynie staroegipskie; ich ściany były gęsto pokryte obrazami ludzi, zwierząt, roślin, sprzętów, naczyń, pejzaży ziemskich i wyobrażeń kosmosu).

[4] R. Krynicki: *Trzeba świat traktować surrealistycznie*, „Nurt" 1971, nr 12, s. 61.

sannjasina, którego europejskim odpowiednikiem jest może przede wszystkim „ja" anielskiego pielgrzyma, czyli tego, kto mówi zwięzłymi epifaniami w dziele siedemnastowiecznego śląskiego iluministy Angelusa Silesiusa, zatytułowanym *Cherubinischer Wandersmann*. „Ja" utrudzone wspinaczką ku wewnętrznemu światłu. W wizji autora *Nasze życie rośnie* (1977, 1978, 1981) podróż takiego „ja" — dosłowna i wewnętrzna — jest medytacją (tak w wierszu *Issa*).

„Ja" pielgrzymujące, czyli „ja" tęskniące, uczestniczy w człowieczym akcie wewnętrznego wzrostu. Proces wewnętrznego wzrostu jest aktem misteryjnym. Istoczenie się „ja" to misterium utwierdzenia się w świecie wartości. Podróż przez rzeczywistość również jest podróżą w głąb siebie. A wiersz? Wiersz jest świadectwem. Pamiętnikiem wędrówki-medytacji w poszukiwaniu przejścia między egzystencją a esencją. W poszukiwaniu utraconej przez „ja" podmiotowości. Nie tylko pamiętnikiem jednak, bo wiersz sam jest aktem wędrówki i medytacji. Podróż — sposób powrotu do Środka świata, do *sacrum* — okazuje się aktem samopoznania. A samopoznanie, bycie wewnątrz siebie — daje poznanie w ogóle, bo przynosi trwałe miary wewnętrzne. *Spójrz, prawdziwym blaskiem / witraż świeci dopiero / wewnątrz kościoła (Wewnątrz)*. Miary wewnętrzne dają zarazem widzenie proporcji, zwłaszcza proporcji udziału „ja" w „nie-ja", w doczesnej marności. Jak mówi Budda w *Dhammapada XX* w nietrwałości (*anićća*), smutku (*dukkha*) i nierozumności (*anatta*) wszystkiej rzeczy, która nie uczestniczy w powrocie do Środka i dlatego przemija:

Książki, obrazy, naszyjnik z bursztynu,
mieszkanie, jeśli doczekamy,
źrenicę nieba i kropelkę rosy,
tygrysią muszlę, paszport, pamięć,
ludzką ojczyznę bez armii i granic,
ślubne obrączki, rozwód, zdjęcia, rękopisy,
pięć litrów krwi (razem: dziesięć), głód,
sowę Minerwy
wszystko możemy utracić,
wszystkiego nas można pozbawić

poza niepodległymi,
bezimiennymi słowami,
jeżeli nawet przez nas tylko przepływały,
poza słowami, które chociażby
w martwych językach lodu były zapisane
doczekają się zmartwychwstania
(Książki, obrazy)

A w takim razie podróż jest Przekroczeniem. Przekroczeniem siebie. Przekroczeniem wybujałego „ja" zewnętrznego. *Albowiem, choć Bóg jest obecny wszędzie, dla ciebie obecny jest tylko w największej głębi twej duszy, w samym jej środku. Twoje przyrodzone zmysły nie mogą posiąść Boga ani cię z Nim zjednoczyć; więcej, twoje wewnętrzne władze pojmowania, woli i pamięci potrafią jedynie sięgać ku Bogu, lecz nie mogą być miejscem zamieszkiwania Boga w tobie. Jest wszakże w tobie pewien rdzeń czy głębia, skąd wszystkie te władze pochodzą, jak linie z punktu środkowego albo gałęzie z pnia drzewa. Głębia ta zwie się Środkiem, Źródłem albo Dnem duszy. Głębia ta jest jednością, wiecznością — rzekłbym — nieskończonością twej duszy; jest ona bowiem tak nieskończona, że nic nie zdoła jej zaspokoić ani też dać odpoczynku jak tylko bezmiar Boga*[5]. Te zdania angielskiego osiemnastowiecznego mistyka, Williama Law — co charakterystyczne, wybitnego znawcy i tłumacza dzieł Jakuba Böhmego — mogłyby opisywać hinduistyczne wyobrażenie *gopi*, duszy przemienionej, *metanoia*, w wędrówce ku Miłości, Źródłu, Centrum. Toteż ojciec Bede kładzie je w motcie *Powrotu do Środka*, eseju o spotkaniach metafizyki Zachodu z religijnością Wschodu.

Czandoghija Uppaniszad (3. 13,7) naucza, że światło, które świeci ponad niebiosami, poza wszystkimi rzeczami, poza każdą pojedynczą rzeczą, w najwyższych światach, od których wyższych już nie ma — w istocie jest tym samym światłem, jednością, która jest wewnątrz człowieka. Owo *gopi* — Środek duszy — autor *Aktu urodzenia* (1969) zwie po prostu sercem. Nie jest to jednak tylko romantyczny symbol siedliska uczuć, wzruszeń i doznań. Symbolika serca zbiega się przecież z pradawnym, hermetycznym obrazem *sacrum*. Jest to *sacrum* bardzo bliskie pojęciu Źródła, Głębi, Środka w mistyce Williama Law —

Nieskończona ilość prostych krzyżuje się w twoim sercu
te proste nie mają początku — ni końca
(Nieskończona ilość)
Niewidzialne oczy
patrzą moimi oczami,
niewidzialne serce

ma mnie w ręku.
(Niewidzialne)

— i równocześnie bardzo bliskie *sacrum* buddystycznemu:

Dokąd się wyrywasz, moje biedne serce,
jakbyś jeszcze ciągle szukało
swojego wcielenia?
(Jak serce)

Przywołanie mocno zakorzenionego w tradycjach kultury europejskiej ideału człowieka-pielgrzyma i toposu wędrówki duszy nie wystarcza więc dla pełnego wyrazu misterii Przekroczenia. Wzorce te uznał za niedostateczne już Hermann Hesse, autor powieści-pamiętników życia wewnętrznego z podróży na Wschód, należących zresztą do lektur obowiązkowych rówieśników Krynickiego. Metafizyka peregrynacji nazbyt często sprowadzana jest w naszej kulturze — zwłaszcza w relacjach z podróży do Ziemi Świętej — do aktu kontemplacji dzieła Stworzenia. Wędrówka Europejczyka to misterium olśnienia pięknem, różnorodnością i dobrem widzialnego świata, co pielgrzymów buduje i wprawia w ekstatyczny stan wiary i pokory wobec Stworzyciela. Zadanie powrotu do Środka i wola odnalezienia przejścia od egzystencji do esencji, akt przekroczenia rzeczywistości i przeduchowienia „ja" wewnętrznego — w tradycji Europy chrześcijańskiej wiąże się z wyjątkowym, ekskluzywnym doświadczeniem *sacrum*, dostępnym mistykom i świętym outsiderom. Skoro jednak Przekroczenie pozostaje najgłębszym chyba mistycznym świadectwem doświadczenia wewnętrznego — nie powinno dziwić, że bezpośrednie przeżycie *sacrum* przestaje dziś szokować i że jak ludzi Wschodu fascynują nas możliwości dostrzeżenia w nim drogi everymana do samoustanowienia i duchowego wzrostu. Na naszym współczesnym kulturowym gruncie jest to zadanie nowe i chyba wciąż jeszcze bardzo trudne. Jednocześnie jest ono prastarym argumentem ducha ludzkiego, dobrze znanym pierwszym wspólnotom chrześcijańskim, średniowiecznym mnichom i beginardom, żydowskiemu chasydyzmowi i w sposób szczególny wielkim religiom Wschodu. Zwłaszcza Wschód pod tym względem ma nam wiele do zaproponowania. Ale zachodnia formacja duchowa przecież także jest wyzwaniem dla starożytnych kultów i systemów filozoficznych Azji. Tym bardziej, że to Zachód wydał św. Hieronima i Mistrza Eckharta, św. Jana od Krzyża i św. Teresę z Ávila, Jakuba Böhmego i Emanuela Swedenborga, Angelusa Silesiusa i Williama

[5] Cyt. wg B. Griffiths: *Powrót do Środka*, tłum. T. A. Malanowski, Warszawa 1985, s. 5.

Blake'a, świętych irlandzkich i mnichów z monasterów na górze Athos.

Cywilizacja zachodnia przeżyła już zresztą wielkie spotkanie ze Wschodem w Hiszpanii Sefardyjczyków, Maurów i arabskiego kalifatu w Kordobie. Spotkanie, które wpłynęło nie tylko na kształt *Drogi do doskonałości* i *Zamku wewnętrznego czyli siedmiu komnat* kastylijskiej świętej, Teresy z Ávila, na *Wejście na górę Karmel*, *Ciemną noc duszy*, *Kantyk duchowy* czy *Żywy płomień miłości* św. Jana od Krzyża, na pisma Ludwika z Granady, Piotra z Alkantary i setek ówczesnych — mówi się o trzech tysiącach — hiszpańskich pisarzy mistycznych. Ukształtowało ono również nowy typ europejskiego poczucia życiowego i nową duchowość Zachodu. Na pewien przynajmniej czas Europejczyk stał się człowiekiem hiszpańsko-wschodnim. Na dłużej człowiekiem hiszpańsko-wschodnim stał się Polak, nadwiślański Don Kichot. Nie bez przyczyny mówi się, że mistycyzm hiszpański, zwłaszcza mistycyzm Karmelu, mocnym akcentem odcisnął się na polskiej duszy. Chociaż w duszy polskiej grunt miał pod uprawę zdatny, nie rozsiał go tam przecież wiatr. Rozplenili go literaci, a także mistycy i mnisi, to oczywiste — św. Teresa z Ávila znalazła nawet polskie ucieleśnienie w karmelitance Annie Marii Marchockiej, Matce Teresie od Jezusa. Mniej pamiętamy, że mistykę hiszpańską przenosiły nad Wisłę również tysiączne rzesze pielgrzymów, wracających od grobu św. Jakuba Starszego Apostoła w Santiago de Compostela. A także osiedlający się na naszych ziemiach wygnani z Hiszpanii sefardyjscy Żydowie.

„*Człowiek hiszpańsko-wschodni posiada dwa szczególne zmysły* (...): *wyobraźnię i wiarę*. (...) *Hiszpańsko-wschodni człowiek ma w sobie jakby głuche poczucie, wzmagające się nieraz do niezachwianej pewności, że to, co nazywamy naszym prawdziwym życiem, jest tylko bladym odbiciem owego innego irracjonalnego bytu, którego urzeczywistnienie leży w naszej mocy. Ciasna jest ziemia, dzień znikomy, a dusza ludzka tęskni za swym boskim początkiem i celem: za nieskończonością w czasie i przestrzeni. Trzeba znikomy czas zatrzymać, granice przestrzeni rozsadzić, rzucić blask na szarą jednostajność bytu. Człowiek chce wzróść ponad własną ziemską nicość, chce wpleść choćby przeblask bezkresu w tę pospolitą codzienność*". Człowiek hiszpańsko-wschodni jak widać ma tu wiele rysów mieszkańca innego kraju między Wschodem a Zachodem, Polaka, przez co lepiej zrozumieć można — nieprawdaż? — polskie fascynacje mistyką hiszpańską i szlachetnym ethosem Don Kichota. Ma on zresztą także rysy polskiego Żyda-Don Kichota z jego bardzo hiszpańsko-wschodnim *plus ultra*, świetnie sportretowanym przez Mendelego Mojcher Sforima w dziewiętnastowiecznej opowieści o podróżach Beniamina III zwanego „Don Kichotem żydowskim"[7].

Przede wszystkim jednak nadzieja spotkania Zachodu ze Wschodem zawiera się w powszechnym, a nie śródziemnomorskim tylko, judeochrześcijańskim, greckim czy rzymskim wymiarze nauki Jezusa z Nazaretu. Chrystus scala swoją Osobą nadprzyrodzony i historyczny pierwiastek ducha. Ale czy Buddy i Kryszny nie rozumiemy również poprzez te tylko nauki, które mają wymiar wartości powszechnych? Jak Krynicki w swojej wyrafinowanie celnej gnomie, możemy przeto żywić nadzieję:

Buddo, Chrystusie,
nadaremnie się ukrywasz
w tylu wcieleniach

(Buddo, Chrystusie)

[6] M. Ehrenpreis: *Kraj między Wschodem a Zachodem. Podróż Żyda po Hiszpanii*. poprzedzone listem A. Paqueta do autora, Stanisławów-Warszawa 1930, s. 246-247.

[7] Mendele Mojcher Sforim (Mendel Sprzedający Książki), pseudonim literacki Szaloma Jakuba Abramowicza, autora „żydowskiego Don Kichota", napisanego w jidysz utworu pt. *Kicur massoejs Beniamin hasliszi... (Krótki opis podróży Beniamina III czyli opisanie podróży Beniamina III, który w wędrówkach swoich zaszedł bet' daleko, aż pod góry ciemności)*. Streszczony przekład i komentarze zob.: K. Junosza: *Don Kichot żydowski. Szkic z literatury żargonowej żydowskiej*, Warszawa 1898.

W prawdziwie ekumenicznym eseju *Budda, Kryszna i Chrystus — Buddo, Chrystusie* Krynickiego można czytać jak jego motto — ojciec Bede pisze: *Każde objawienie jest zatem komplementarne w stosunku do innego i naprawdę w każdej religii znajdujemy tendencję do podkreślania najpierw jednego aspektu Bóstwa, a potem drugiego, przy nieustannym poszukiwaniu równowagi, w której znajdzie się ostateczną Prawdę*[8].

Przytaczam słowa ojca Bede na marginesie wiersza o Buddzie-Chrystusie, aby uczynić zadość pięknemu przez swą pokorę, acz zaprawdę nazbyt skromnemu przekonaniu Krynickiego: *Poezja nie wskazuje żadnej drogi, jedynie wytrącając z równowagi, zmusza do czytania mędrców i filozofów*[9]. Przekonaniu nazbyt skromnemu, gdyż nie tylko mędrzec Griffiths napisał *Buddę, Kryszne i Chrystusa*, także mądry poeta w wierszu *Jak utraciłem dziewictwo* pisał o *boskim skazańcu, zwanym / w naszych stronach Jezusem Chrystusem, a w innych Buddą...*

Ale myślę także o ogromnym w metafizyce Krynickiego znaczeniu wartości powszechnych, zasadniczych, uniwersalnych. Oczyszczonych z mitów, w które spowiły je kultury narodowe, czyniąc „niepodważalne stałe wewnętrzne, stałe doświadczenia" nieprzezroczystymi. *Pierwszego doświadczenia nieskończoności* — pisze poeta — *doznałem zastanawiając się w dzieciństwie, co mogą oznaczać zwroty „i błogosławion owoc żywota twojego" i „światłość wiekuista". Za każdą głoską tych metafor czaiła się nieskończoność wywołana nie tyle znaczeniem, ile samym brzmieniem zwrotu. Ta dziecięca metafizyka przejawiała się nie tylko wówczas, gdy nie rozumiałem archaizmów pieśni kościelnych i modlitw, a nikt z najbliższych nie potrafił mi ich wytłumaczyć; pojawiała się i wtedy nawet, gdy rozumiejąc znaczenie słowa, chciałem sobie to znaczenie racjonalnie wyjaśnić i uzmysłowić na tyle, aby stało się ono niepodważalną stałą wewnętrzną, stałą doświadczenia.* (...) *Można tego dokonać również przez dystans do swoich dotychczasowych, trójwymiarowych (polsko-ukraińsko-niemieckich) doświadczeń językowych i przez dystans do samego siebie* (...)[10].

To właśnie dystans — nie oznaczający negacji, ale z konieczności posługujący się ostrą ironią — umożliwia rozpoznanie „ja" w „nie-ja" i powrót „ja" do Środka. Było tak również w *Buddo, Chrystusie*. Dystans, nawet coś więcej, sublimacja przymiotów Buddy umożliwiła wychwycenie *ethosu* elementarnego i uniwersalnego, możliwego do przyjęcia i przypominającego *ethos* Chrystusa, *ethos* nieustraszonej podmiotowości. Przekroczenie — owo mistyczne, hiszpańsko-wschodnie *plus ultra* — to najpierw trud odrzucenia wszystkiego, co przesłania i przeszkadza. A więc „dotychczasowych doświadczeń językowych". Dotychczasowego, zewnętrznego „ja". Zrozumienie, że *nieobecność istotą jest twego istnienia (Gwiazda: Hymn)*. Oznacza to złamanie pieczęci mitów i fobii kulturowych, oczyszczenie i przekroczenie wyznaczonej przez mity i kulturową obrzędowość czasoprzestrzeni „ja" zewnętrznego. Uzasadniając swą niechęć do metafory i mityzacji rzeczywistości, poeta przypomniał kiedyś dwie przypowieści o zgubnych skutkach dosłownego potraktowania mitu. Opowiadanie Brunona Schulza *Samotność* i powieść Stefana Flukowskiego *Urlop bosmanmata Jana Kłębucha*. Warto o tym pamiętać. A postawić obok jeszcze dzieła Gombrowicza, Mrożka, Konwickiego.

Powrót do Środka oznacza powrót do wartości podstawowych, uniwersalnych i powszechnych, które są jedno w katolicyzmie i w buddyzmie, w islamie i w prawosławiu, w hinduizmie i w konfucjanizmie, a także u mędrców, filozofów i poetów, o ile mędrcy, filozofowie i poeci są w prawdzie. Pułapem najwyższym staje się metafizyka wartości i poruszeń duszy znanych sercu każdego człowieka. Fundamentalnych i gotowych do wzrostu, o ile im się nie przeszkadza własnym konformizmem i uległością wobec rzekomych racji „zewnętrza". Gotowych

[8] B. Griffiths: *Powrót do Środka*, op. cit., s. 68.

[9] R. Krynicki: *Szansa i obowiązek romantyzmu*, „Nurt" 1967, nr 4, s. 52.

[10] R. Krynicki: *Czytelnikowi, któremu*, „Nurt" 1967, nr 9, s. 24.

wówczas do udziału w *genesis* z Ducha, które jest naszym *plus ultra*. Jest to świat wartości owej metafizyki wiecznej, *sanawatha dharma*, znanej dobrze starożytnemu Wschodowi i zadziwiająco pokrewnej ideałom Mikołaja z Kuzy (*De pace fidei*). Guillaume Postela (*De orbis terrae concordia*), „bezreligijnej wierze" Jakuba Böhmego czy też „etyce bez autorytetów" Dietricha Bonhoeffera. Autor *Jeżeli w jakimś kraju* (1982, 1983) sublimuje zasady metafizyki ponadkulturowej i ponadnarodowej. Byłaby ona właściwie — z punktu widzenia historii pamięci — archimetafizyką, albo też — w perspektywie widzenia filozofii — arcymetafizyką, ale nie jest nimi, jako że niczego nie zwieńcza i nie poprzedza. Przenika raczej w głąb wartości istnienia i do dna samej siebie. Do elementariów i do *universum*. Sublimacja owej metafizyki wiecznej jest dla poety misją „na całą twórczość" i zadaniem nie mniej heroicznym, niż powrót do Środka, który dla każdego człowieka jest tu zadaniem na całe życie. Oto prawdziwe *plus ultra* poezji Krynickiego. Poeta nazywa je „świętą włóczęgą".

W metafizyce Krynickiego powrót do Środka polega na wysiłku pokonania i przekroczenia trzech stanów naszej wyobraźni. Wyobrażenia przestrzeni, wyobrażenia związku przyczynowego i wyobrażenia formy rzeczy. Są one ową tamą w poprzek ducha — bolesną może, lecz i ochronną — którą metafizycy Wschodu przybliżają pod pojęciem *mai*, zasłony. Powrót do Środka u Krynickiego wiąże się z koniecznością przebicia zasłony, co nie jest rozwiązaniem bezpiecznym, mimo że konsekwentnie logicznym. A niekiedy — gdy inne nadzieje stracone — Przekroczenie polega na heroizmie istnienia czy nawet istoczenia się pomimo zasłon (co trudne, ale w mistyce bardziej bezpieczne):

Nie skarżę się, Panie mój,
i cichnie serce:
to, czego chciałem, stracone już,
daj teraz mi siły, bym zniósł
to, czego nie chcę.

(Z Josepha von Eichendorffa)

Wiersze przepełnia wola Przekroczenia. Nadzwyczaj mocna. Najpierw skierowana jest na blokady i zasłony prawdy. *Organizm zbiorowy* (1975) poprzedza myśl Williama Blake'a: *Gdyby oczyścić drzwi percepcji, każda rzecz jawiłaby się taka, jaka jest: nieskończona*. Przekroczenie zaznacza się w wierszach początkowo w krótkich zaledwie, jakby urywanych błyskach, istotnie raczej „wytrącających z równowagi", aniżeli „wskazujących drogę" (*x x x bezsenność, o, niepokalanie, Z Maxa Holzera, x x x Oddal się miasto, Jak ten, co powracając — skądinąd odbiega*).

„Wytrąceni z równowagi" kunsztownymi paradoksami poezji poszukujemy odpowiedzi na pytanie, dlaczego *genesis* z Ducha, które jest zawsze *plus ultra*, wymaga pokonania i przekroczenia naszego tradycyjnego wyobrażenia miejsca osoby ludzkiej — jej „ja" zewnętrznego — w świecie? Poezja — według autora *Pędu pogoni, pędu ucieczki* (1968) — nie odpowiada na takie pytania wprost. Wytrąca z równowagi, ale nie opisuje i nie wyjaśnia. Poezja — pisał T. S. Eliot — poszukuje „obiektywnego korelatu" rzeczywistości. Dla Tadeusza Peipera tworzenie wierszem było równoznaczne z poszukiwaniem „ekwiwalentu rzeczy". Krynicki, któremu idee Eliota i Peipera są bliskie, mógłby więc za *Traktatem* Wittgensteina powtórzyć, że co można pokazać, tego nie można powiedzieć. Poezja przekracza, choć nie mówi, że Przekracza. Sposobem bycia poezji jest bezpośredniość wyrazu (*Róża, tym wyrazistsza, im bardziej jest niema*).

Przekroczenie w poezji Krynickiego polega z początku na wysiłku pokonania — *plus ultra* — trzech stanów naszej wyobraźni, wyobrażenia przestrzeni, wyobrażenia związku przyczynowego i wyobrażenia formy rzeczy. Natomiast Przekroczenie wyobrażenia czasu dokonane zostaje już

na wstępie, w myśli przedustawnej, wraz z wyborem metafizycznej perspektywy widzenia, która „odsuwa" czas i przeprowadza świat wartości do przestrzeni *universum*, gdzie panuje Augustyńska jedność pamięci czyli teraźniejszości przeszłości, bezpośredniego widzenia czyli teraźniejszości teraźniejszości i oczekiwania czyli teraźniejszości przyszłości[11]. W poezji Krynickiego nawet teraźniejszość jest rzeczywistością „nas, żyjących teraz, przed wiekami" (*Ono, nie zaistniałe — ale istniejące*).

Owo *plus ultra*, które jest przecież *plus ultra* Don Kichota, podbite zostało mocno — jak w ogóle dusza hiszpańska i w interesujących nas kwestiach pokrewna jej dusza polska — mentalnością orientalną. Może duchowym bratem hiszpańskich i polskich Don Kichotów jest „Siddhartha, rozmawiający z Buddą", bohater napisanego przez Hermanna Hessego współczesnym językiem, ale osadzonego w realiach filozofii hinduskiej VI wieku p.n.e. apokryfu? *Plus ultra* Siddharthy — jak *plus ultra* Don Kichota Cervantesa, żydowskiego Don Kichota Sforima i jak *plus ultra* polskiego Don Kichota, bohatera wierszy Krynickiego — także polega najpierw na wysiłku pokonania i przekroczenia przestrzeni, związku przyczynowego i wyobrażenia formy rzeczy. A czas? Augustyński problem czasu? Siddhartha Hessego mówi: *A czas, Govindo, nie jest rzeczywisty, doświadczyłem tego niejednokrotnie. Skoro zaś czas rzeczywisty nie jest, tedy i ten odstęp, który zdaje się leżeć między światem a wiecznością*. (...) *jest również złudzeniem* [12]. Dziś widać już dobrze, że owo *genesis* z Ducha, polegające na przekroczeniu i pozostałych form wyobraźni — miało okazać się jednym z najważniejszych i najbardziej niebezpiecznych teorematów nowożytnej filozofii. Problem, który porusza Krynicki, patrząc nań z bardzo bliska, ale nadzwyczaj subtelnie — to może sprawia, że teoremat czasu jawi się w jego poezji zagadnieniem nie tyle przedstawionym, ile przedustawnym, rozważonym jeszcze w przededniu wiersza, o jutrzence słowa — jest zatem jak najbardziej aktualny, nie mniej w każdym razie, niżeli był w Indiach VI wieku p.n.e., w śródziemnomorskiej Hipponie IV wieku n.e. za ordynarii biskupiej św. Augustyna, w barokowej Hiszpanii św. Teresy i św. Jana oraz w Galicji i ziemiach dalej na Wschód, zamieszkałych przez Żydów sefardyjskich i chasydów.

Genesis z Ducha jest w poezji Krynickiego szczególną postacią „oderwania", nirwany. *Gdy się jest oderwanym od świata* — naucza ojciec Bede — *widzi się wszystko jako wychodzące z rąk Boga, zawsze świeże i piękne. Wszystko jest (wówczas) symbolem Boga*[13]. Oderwać się od świata — to przebudzić się dla Boga. Zostać sannjasinem, tym, który wyrzekł się świata. Być „nagim", to znaczy — odzianym w Niebo. Tak przeżywa to doświadczenie — ale z goryczą, bez orientalnej ekstazy, bo w Polsce przecież — bohater wiersza:

nagie nagi, obudziłem się nagie nagi w kolejce po chleb;
obudziłem się nagie nagi w kościele na lekcji religii;
obudziłem się nagie nagi w klasie na lekcji geografii;
obudziłem się nagie nagi na nieznanym dworcu: bezsenność śnić;

(x x x nagie nagi...)

Powrót do *sacrum* oznacza samouświadomienie i samodoskonalenie „ja" wewnętrznego. Droga wiedzie przez *ethos*. Przez duchowy i moralny rozwój, wymagający wyrzeczeń, odwagi i stanowczości woli. We wstrząsającej inwokacji poety jako korona wartości zjawia się *ethos* elementarny, to znaczy kategoryczny. Ten, którego konsekwencją zaledwie są wszelkie prawa moralne. I ten zarazem, którego sprzeniewierzenie nie będzie nigdy, w żadnych okolicznościach, usprawiedliwione. W uroczystych słowach do mocy najwyższej wartości podnosi Krynicki

[11] Św. Augustyn: *Wyznania*, tłum., wstęp i komentarz ks. J. Czuj, Warszawa 1955, s. 302.
[12] H. Hesse: *Siddhartha*, tłum. K. Bleszyński, Warszawa 1932, s. 215.
[13] B. Griffiths: *Powrót do Środka*, op. cit., s. 9.

świętą zasadę nie stosowania przemocy. Nie wywyższania się. Nie zadawania gwałtu żadnemu stworzeniu. Kategoryczny wymiar tej zasady — jej *humanitas* i jej *plus ultra* — podnoszą wszystkie religie świata. Jest ona treścią Kazania na Górze. Religie Wschodu jej powszechne, niezbywalne znaczenie wykładają w świętej idei *ahimsy*. *Ethos* kategoryczny pochodzi bowiem od Absolutu. Wyrywa się ze Środka. Z Dna duszy. Z sumienia:

Modlę się do Ciebie
swoimi ubogimi słowami,
aby zniknęły: głód, kalectwo,
niezawinione choroby i cierpienia;

ale nade wszystko,
o, Wszechmogący Początku
Który obarczyłeś nas wolnością,
nam samym pozostawiając do rozstrzygnięcia
wszystkie nasze ludzkie i nieludzkie sprawy,

o, Wszechwiedzący,
Którego Imienia
tak rzadko ośmielam się wzywać,

raczej uśmierć mnie,
niż gdybym kiedykolwiek,
w imię jakiejkolwiek wiary
musiał zabijać,

pozbaw mnie mowy,
gdybym kiedykolwiek,
w imię jakiejkolwiek prawdy

chciał się wywyższać

(Ale nade wszystko)

Czym jednak jest powrót do Środka dla poety? Czy poeta może — dopóki mówi, dopóki opatruje tytułami choćby puste kartki — nie uczestniczyć w *profanum*? Kiedy, jakim sposobem język wiersza „odrywa" codzienność od *profanum* i poznaje ją jako rzeczywistość *plus ultra*, szatę Boga?

Nie wówczas — odpowiada autor *Drugiego projektu organizmu zbiorowego* (1973) — gdy język kreuje aluzje, metafory i alegorie, odsyłające zawsze tylko do okoliczności zewnętrznych i kontekstów. *Radość z dostrzegania metaforycznych podobieństw* — czytaliśmy w *Szansie i obowiązku romantyzmu* — *zdaje się być albo zgodą na sugerowaną rzeczywistość, albo też na bezsilność wobec jej praw*. Wtedy bowiem tylko — wtedy słowo poznaje *plus ultra* codzienności — gdy język ustanawia w poezji przestrzeń symboliczną, której sens zawsze się uwewnętrznia i dąży w głąb siebie *plus ultra*. *Poeta zatem* (...) *powinien odczytać, zatarty i zniekształcony przez fałsz i zakłamanie epoki sobie współczesnej, autentyczny sens świata, nadany przez Stwórcę w akcie stworzenia. Czyli: poeta musi niekiedy postępować tak, jak badacz Pisma Świętego, oddzielający teksty autentyczne od apokryfów, jak filolog, wyodrębniający najstarsze warstwy palimpsestu*[14]. Łatwo dostrzec, że związany z ideą symbolu program poetycki autora *Niewiele więcej i nowych wierszy* (1984) — właściwie nie zmienia się, a tylko doskonali *plus ultra*. Program został wyłożony już w słowie od autora, otwierającym *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, tom debiutancki — a następnie rozwinięty w znakomitym eseju

[14] R. Krynicki: *Wyglos pierwszy*, „Nurt" 1971, nr 9, s. 36.

Etymologia świata i równie ciekawym szkicu pt. *Czytelnikowi, któremu*. Szczególnie wymowną realizacją programu był — istniejący ponoć w jednym egzemplarzu — „poemat „gazetowy" *G* (1970), ironicznie demaskujący aluzję jako symbol à rebours naszej oderwanej od metafizycznego podłoża rzeczywistości. Później Krynicki wyznał: *(...) osobiście jestem wrogiem aluzji, mam do niej taki sam stosunek, jak do anonimu. Podstawą naszego „śródziemnomorskiego" myślenia symbolicznego jest przekonanie o szacunku dla fenomenu istnienia jednostki ludzkiej i jej suwerenności w ramach zakreślonych przez kulturę, będącą zbiorem najpiękniejszych osiągnięć ludzkiego umysłu. Myślenie aluzyjne natomiast wyrasta z subkultury, której pożywką nie jest przekonanie o suwerenności ludzkiej jednostki, lecz manipulowanie ludzkimi lękami i nadziejami*[15]. Alegoria stanowi przejaw kryzysu wiary i wyobraźni, produkującego mieszkańców Planety Fantasmagorii, czyli inaczej nazwanej Ziemi Ulro Williama Blake'a. Poeta to *animal symbolicum*. Lecz jego zadaniem nie jest tworzenie i pomnażanie symboli jak ornamentów i nowych rytów naszego „tu i teraz". Misją poety, jego *plus ultra* — jest bowiem odkrycie prawdy o symbolicznym poszyciu samej rzeczywistości.

Autor *Wierszy, głosów* (1987), którego poezja nie tyle przypomina świątynię hinduską, ile nią jest, buduje ze słów symboliczną przestrzeń wędrówki człowieka od biosu do ontosu i dalej w głąb duszy i ku *ethosowi*, który jest istotą rzeczy ludzkiej. W centrum świata ukrywa się *sacrum*, symbol żywego Absolutu, który w poetyckiej metafizyce Krynickiego przypomina mistyczne wyobrażenie boskości jako paradoksu. *Deus est sphaera cuius centrum ubique, circumferentia nusquam — Bóg jest kulą, której środek znajduje się wszędzie, a obwód nigdzie*. Chyba dlatego czytamy o *wszystko-i-nic widzącym* spojrzeniu Pana. O *obosiecznym spojrzeniu Białego Obłoku*, które *ani nas łączy, ani łącząc — dzieli*. Z prastarych wyobrażeń wywodzi się ta *poetyka szybkości nieruchomej*, która mogłaby może sprostać symbolowi Boga jako nieruchomego źródła ruchu, co jest zakrytą treścią uprawianych przez poetę gatunków wiersza: poematu rozkwitającego i poematu rozkwitającego à rebours — gnomy, zalążni, haiku, czy jak powiada autor, wiersza-gałązki. I dlatego *genesis* z Ducha to wędrówka *plus ultra* w stronę owej tak rzadko dosiężnej, a najistotniejszej dziedziny duszy, która jest własnością Boga.

Jak dawni poeci, tworzący w czasach, gdy rzeczywistość nie oderwała się jeszcze od swego symbolicznego podłoża — Krynicki należy do wielkiej, choć nielicznej w dzisiejszych krnąbrnych czasach rodziny mistrzów, obdarzonych łaską widzenia spraw w ich wymiarze rzeczywistym. Mistrzowie owi używają słów w formie czynów. Mowa ich, pełna paradoksów, symboli, przypowieści, zawraca człowieka bezpośrednio do utraconej przestrzeni wartości. Droga mistrzów przypomina wędrówkę wiernych we wnętrzu hinduskiej świątyni. Nie mogą oni osiągać *sacrum* bez zanurzenia się w *profanum*. W eseju pt. *Trzeba świat traktować surrealistycznie* Krynicki powiada: *Śmierć, czyli: bezwład, bezruch wewnętrzny. Gra w obliczu Ontosu, twórczość, czyli nieustające ryzyko profanum, negująca bezruch wewnętrzny, bezruch duchowy, są obroną przed śmiercią. (...) Nie można więc osiągnąć stanu sacrum, nie godząc się na ryzyko stanu profanum*. Zwłaszcza dwa akty, akt pisania, na który „skazany" jest poeta i akt erotyczny, na który „skazany" jest zakochany miłością ziemską człowiek, są aktami z pogranicza *sacrum* i *profanum*. Zachodzi w nich sprzeczność, która najpełniej ujawniła się w mistyce Angelusa Silesiusa, a dziś ujawnia się w wierszach Krynickiego: napięcie pomiędzy narcyzmem a autodestrukcją. Podobnie aby wejść do wnętrza hinduskiej świątyni, które jest wyobrażeniem i mieszkaniem *sacrum*, trzeba przejść pod zewnętrznymi ścianami, pełnymi rytów naszego doczesnego *profanum*, które zmienia się często w *nicość nakładającą bagnety*.

[15] *Rozmowa o poezji, która uczy myśleć. Stanisław Barańczak, Ryszard Krynicki, Kazimierz Wóycicki*: „Więź" 1974, nr 5, s. 69-70.

Poezja Krynickiego przechodzi od narracyj namiętnych i barwnych poematów rozkwitających do cichego szeptu szlachetnych i niepokalanych wierszy-gałązek jakby od nastroju *Baśni z tysiąca i jednej nocy* — witalnego, ale witalnego przecież dwuznacznie, skoro opowieści poety jak opowieści Szeherezady miałyby uśpić okrucieństwo tyranii — do esencjonalnej treści przesłania współczesnego polskiego Don Kichota. Bo przecież nadal *znajdujemy się w ojczyźnie Don Kichota. Jedziemy z Sancho Pansą w tramwaju a Dulcynea ofiarowuje nam ręcznie tkane szale mieniące się wszystkimi barwami południa. Ale świat snów Szeherezady otacza nas i tu*[16]. Albowiem Szeherezada i Don Kichot są ludźmi *plus ultra*. *Nie zatrzymują się, jak my, przed zasłoną, która skrywa niewidzialne, z pełnym rezygnacji: tu nie mamy czego szukać, wracajmy. Oni starają się nierzeczywiste urzeczywistnić, niewidzialne uczynić widzialnym, umożliwić to, co się nam wydaje niemożliwym. (...) „Tysiąc i jedna noc" i „Don Kichot" (...) bardziej niż każdy inny dokument (...) rzucają światło na nas samych. (...) W rzadkich godzinach łaski, gdy Duch Boży unosi się nad naszymi głowami, czujemy, jak ukryte siły ciągną nas do dalekich nieznanych światów. Wtedy jesteśmy wszyscy pod pewnym względem Don Kichotami i ludźmi Wschodu*[17].

Atrybutem autentycznych mistrzów słowa tak naprawdę nie jest bowiem pióro, lecz łaska. Starożytny, orientalny symbol oświecenia, sprawiedliwości i wiedzy mędrców. Starożytny, Starotestamentowy symbol wiary: *Chociażbym chodził ciemną doliną, / zła się nie ulęknę, / bo Ty jesteś ze mną. / Twój kij i Twoja laska / są tym, co mnie pocieszą* (Ps. 23,4).

Są to słowa tak odkrywcze i godne, że należy przepowiadać je sobie w sposób nieobojętny. *Niepodległi nicości, podajmy dalej / niebotyczne pismo obłoków, / podawajmy je z ust, do ust (Podajcie dalej)*. Teraz więc z kosturem uniesionym ku górze powtarzam za Ryszardem Krynickim:

Kto wybiera samotność — nigdy nie będzie sam.
Kto wybiera bezdomność — będzie miał dach świata nad głową.
Kto wybiera śmierć — nie przestanie żyć.
Kogo śmierć wybierze — ten umrze zaledwie.

(Kto wybiera samotność)

I jedna tylko budzi się wątpliwość. Punkt dojścia poezji Krynickiego, który opisuję wierszem dedykowanym pamięci Tadeusza Peipera, któremu tak przecież bliski był barok i ultraizm hiszpański — wiersz ten ogłosił Krynicki kursywą, opatrzył więc ideę *Kto wybiera samotność* znakiem dystansu czy cudzości, ale czy zmieniło to wymowę słów? — otóż ów szczyt metafizycznej wędrówki zdobyty został w trudzie rzetelnym i konsekwentnym. Słowa mogą jednak rozgrywać znaczenie w różnych przestrzeniach. Podziwiam prawdę i moc wiersza, którego znaczenie rozgrywa się w symbolicznej, duchowej, brahmicznej przestrzeni poznania. Wiersz opowiada wówczas o urzeczywistnieniu się Ducha, o objawieniu się Absolutu w medytującej świadomości. Jego przesłanie przywodzi wówczas na pamięć (ale czy nie nazbyt dosłownie odczytane) owe tajemnicze i mocne słowa Nazareńczyka: *Jeśli kto przychodzi do Mnie, a nie ma w nienawiści swego ojca i matki, żony i dzieci, braci i sióstr, nadto i siebie samego, nie może być moim uczniem* (Łk. 14,26).

Lecz jeśli słowa o „wyborze śmierci", o samotności i bezdomności mają brzmieć w przestrzeni czynu, w przestrzeni karmicznej? Jeżeli słowa takie mają dotyczyć nie tylko poety... Jeżeli dotyczą człowieka... Jeżeli naprawdę...

Owa zasadnicza wątpliwość — przypadek albo Opatrzność sprawia, że

[16] M. Ehrenpreis: *Kraj między Wschodem a Zachodem*, op. cit., s. 244.
[17] Ibidem, s. 250-251.

natykam się teraz na jej straszliwe widmo — niełatwo przechodzi przez usta. Może dlatego wolę zgłosić ją, a zgłosić ją muszę, cudzymi, godniejszymi ustami. Jerzy Nowosielski, znawca Orientu i jego teolog, przestrzega: »*Karma« jest logiczna i sprawiedliwa. Jest też nieubłaganie konsekwentna. Czy ta sprawiedliwość Prawa, ta nieubłagana konsekwencja, ten bezbłędnie działający mechanizm, nie jest przypadkiem Piekłem?*«[18]

Żywot nasz to próba czy też zadanie i z tej choćby przyczyny jest zawsze wartością *plus ultra*. Lecz bywają porywy duszy tak już śmiałe, że nasze „ja" chce w nich przekroczyć przystojne sobie granice i dostąpić tajemnic, które unicestwiłyby wartość i potrzebę życia.

Wówczas ratunkiem dla duszy może być już tylko ziarno gorczyczne, dowcip towarzyszącego Żydowi Beniaminowi Senderiła albo donośny śmiech Sancho Pansy, przywracające miary i uświadamiające nam nasze człowiecze *non plus ultra*. A naszym człowieczym *non plus ultra* jest życie samo, mimo że toczy się ono nazbyt często na Planecie Fantasmagorii jak w świecie tych wierszy Ryszarda Krynickiego, które powstają w podróży do Ziemi Ulro, krainy cierpienia.

Sergiusz Sterna-Wachowiak

[18] J. Nowosielski: *Ze Wschodu... (Ekumenizm, czy coś więcej?)*, „Twórczość" 1987, nr 11, s. 95. Tadeuszowi Komendantowi dziękuję za wskazanie tego cytatu i za związaną z tym dysputę nocą z 20 na 21 stycznia 1988 roku.

Rys. Józef Tarłowski

ZYGMUNT MIKULSKI

Z autobiografii

(...) Ranek za wysokim zgrzytem żelastwa zaparł się o szprychy kół, które tasują słowiki mrozu. Za każdym o jeden kolec akacji więcej.

Zapominam, ile przysparzam roboty dozorcom, strzepując z rzęs tamtą przestrzeń, wywianą z gałęzi sosny. Idę jak smyczek. W miejsce, gdzie zarzucono żelazo, spłynął pierwszy z koncentrycznych kręgów mojego zachwytu.

W ruinach — ale nie w ruinach pamięci, z której wznoszę przestrzeń mieszkalną, górną — mój porzucony gest ręki zwisa nad wyjętą mu książką. Szopenizuje młodość. Nad nim tympan blachy i krok: wniebowstąpienie przeszłości.

A tu — zawieszam każdą spotkaną różę, drżę o każdą łzę w oku, pączkuję najcichsze listki.

*

Sznur, którym jest mój krok w przeszłości, zaciągam raptownie, jak ktoś, kto natrafił na sidła, więc rosną ku górze wydarzenia w tempie, jakie daje prawo połączonych bloków. Wypadki z moją twarzą nieznaną — punkty stałe. Od drzew, od rytmicznego milczenia kamienic, od uderzenia fortepianów spadam tarpejsko.

Przybliżyć dłoń ku gajom śniegu i kamienia, które otwiera pierwszy telefoniczny tryl. Odczuć rzęsą zimno szyb dopiero zaplanowanych widzeniem. Miasto — o którym pamięci nie zburzę na miejsca dla nowych ulic, tęcze z oddechów lamp, wieże jak igły kompasów — zamykam codziennie zaciskiem ust milcząc o słowo.

(Wprost z drżenia rąk unoszą mi ten nokturn. Zamarza szkło, pryska odbity pręt przez szyby pełne oddaleń —

wymijam ostrza szronu. W rozmowach spadają róże. I wiem, że frazę muzyczną dokończy wieczór żalem.)

W uśmiechu dramatopisa nowy dzień. Dziewczynki zrywają kulki śnieżne. Jaskółka chwili przedłuża antenę mych spojrzeń, niosąc ją do gniazda, jak długie źdźbło. Zanim nowy mróz w las pośpiechu się wćwierka, odprowadzam swój wzrok po linii prostej.

*

Tylko pasja pióra sprawia, że ujawszy księżyc jak wiadro idę po wodę. Śpią niedźwiedzie. Ten poranek przed nocą, ten świt wieczoru jak mam zrozumieć? Jakucka przestrzań, którą gdy pomyślałem, stanęły wszystkie młyny z nie dokończonym jednym soplem.

Nie: księżyc wrąbał się mrozem w szpary w cieniach, ufantastyczniony spojrzeniem jeszcze nie schodził z ziemi. Wiały przenośnie.

Niskim okapem zbudzony nagle do snu widzę gwiazdy jak dziurki od kluczy. Kluczyki chrustu rosną kłuciem.

Później w za dużych butach, widzeniem odległy od siebie, wysilony na północ — wygnaniec rosnę. Ostrze łodzi śmignęło i spływa powietrzem.

Biegnę? Wzrok mój przemycam do kraju? Rybitwy przenoszą mój krzyk Cyganom, z których każdemu ciemnieje twarz, ilekroć nie przyjmuje się dopełnienie melodii. Drumlą uprawiają zmierzch.

*

Jeżeli mam być obrazem, mój cień idący od twarzy jest jego „tematem literackim". Pragnę tylko przedłużyć krok przygodnego wyspiarza tych fragmentów, który może jest odkrywcą chwili, bo zdążył uczepić swój wzrok u jej odlotu. Tylko przesunąć opisową ręką i usłyszeć, że zamieniła się w smyczek oczyszczony z melodii. Niezależnie od tego, że różaniec godzin... Nie, to rząd guzików proboszcza.

Nie wiem, czy to kotwica, czy kokarda. Przechodzącemu tak codziennie, unoszonemu przez dwa palce z linią — rząd krzyżyków, jak pochyłe pismo do księżyca. Zatrzymuję się na końcu zdania. Wrak żaglowca wyrzucony poza przypływ pieśni i okolic.

Spiętrzam: dwa słowiki cietrzewiące jaśmin.

*

A jednak zgłaszają do mnie pretensję rzeczy dawno oprawione w pamięć. Są to wypadki, których powietrze skręciło się w rulon jak fortepianowy arkusz ze starości grającej go babki, oddechy chwil wplątane w szelest rodzinnych widokówek zawsze od święta przewiązywanych milczeniem, trwogi dziewcząt w opowiadaniach chłopców, gdy już dorzucili sieczkę gwiazd prychającym koniom.

Błysk szkliwa: pachnie podkowa wyślizgana grudniem. Z nabitych mrozem fuzji kołków strzelają płoty i wiem, że gdy smolne drzewo przyniosą do kuchni, będzie to udział lasu w święcie wieczoru codziennego dnia.

Tę gwiazdę, którą przesłaniał mi szczyt świerka, a stąd utrata dzieciństwa, niosę wysoko nad głową.

*

Wzgórze wspina się jak morze przyciągane przez księżyc. Strzechy jak piekarskie wiechy, z których bucha para z muzyką. Balia wesela. Kupała wierzb.

Jaśnie-chłopskość jak słomiany ogień w butach z cholewami. Z cekinem u pasa.

Kiedy cieśle piłujący drzewo okrakiem przybili stuk młotka na najwyższym miejscu, mocował się z okolicą, do której został przykuty. A jednocześnie rytmem wypełniał swój repertuar — Prometeusz i dzięcioł.

Wtedy księżyc sunie po swym promieniu prosto na naszą twarz.

*

Podaję ci ten raptowny cień na końcu igły. Wskazuje źródło serca. Jak gałązka kwitnąca cieniami rozwija się linia przypomnień, a ostatnie jest stroną świata. Cieniem gwiazdy. Tak wyrąb świerków przywdziewa kask

z błysków siekiery, tak terkot wozu przeplata sztachety płotu. Wiatr nam przynosi te krajobrazy.

Za wcześnie widzę. Przestrzeń przechodzi w świat pośpiesznych stacji, w pędzie przesuwa peron aż tu, na pierwszy stopień ganku, skąd jedną nogą uczyniony krok wstecz — jestem u celu.

*

Tak i z moim człowieczeństwem.

Jedynie w przerwie chmur trwa gładko owal księżyca. Światło jest krzykiem obłamanym z gotowości do żądz, odwróceniem wypukłości rzeczy martwych. Promień i cynfolia przecina język kwasem w ustach.

Widziałeś — drzewa zimowe aż wykręcają palce dowodząc. Oczywistość gruźli się w przegubach. W tym kraju, wywołanym oddechem na zamarzniętej tafli nieba zieleń zacięta w świerkach wschodzi nowiem. Łzą z wiatru. Ociera się o twarz kret powietrza. (Twoje zawieszenie sugestii uczuciowych, nakaz, aby tylko lśnić —)

Owiewając krokami coraz inną z księżyców wpisujesz okolicę w puls swego wzruszenia. Przeminie z brzozą. I tak z tą przestrzenią łączy cię już tylko skrzyp pióra.

Rzeczy mówią piętami schodząc z podium widzenia, gdy ty — szeptem. Najprostszy z przykładów — księżyc przekroczył już południk twojego wzroku.

*

Smyczkiem przeciągnąć.

Gruchoczą kamienie wzgórz w żarnach trzeciorzędu, zieleń się głębi. Datą jutrzejszą wpisani w uśmiech otworzyliśmy wzrok jak okno. Zakwita pokój.

Ebonitowa pałeczka puszcza na wiosnę listek.

*

Kwiat z kurzu
i z cienia. Już nie daleko do pierwszej gwiazdy. Spotkamy się po tamtej stronie, nakręcę młyn, a ty odnajdziesz swój uśmiech we wzorach tapety. To zielone przedmieście zatrzymać patrząc, bo teatr jest przecież przestrzenny, smutek jest przestrzenny i cegła. Skrusz gałązkę. Skruszono przecież miasto. Ze struny na smyczek i odwrotnie — kominy są przecież, żeby tworzyły przestrzeń dla skrzydeł jaskółek — ze struny na smyczek i strunę — dwoje oczu, dwoje drzwi, dwoje — swą piosenkę jak dziecinny karabinek na ramię, jak obrywane spojrzenia za siebie — zarzucam.

Jest i jest.

*

Wyjaśnię. Klawisz jest fortepianem, a klawisze czarne —

Skrobią obrzeża waz zostawionych w kwiatowych przedpokojach, a potem kolor niebieski ich źrenic czyni czymś niepotrzebnym perfumy rozpylone celem łatwości wiersza. Pijalnie czasu. Paragraf tej chwili upoważnia mnie do ujrzenia winogron wyrastających przy dzwonku kręconym ręcznie, kiedy kuleczki tonów dojrzewają na dywanie. W ogrodowych altanach otwierają perspektywę swych serc, jak gotycki

parasol. Teraz kwadraty rusztowania na bluszcz na parkiecie, a wróbel usnął za pudłem remintonu.

Naprawdę czerwone obrzeża brulionów, naprawdę róże haftowane wzrokiem, naprawdę Gdańsk u ciężkich mosiężnych klamek o piątej po południu.

*

Wypędzono lelki z wież, skąd wypróbowano pierwsze przemówienia burmistrza, kapelmistrz w za wąskich spodniach obszedł święto chodzenia, obsypano place oklaskami końskich kopyt, aż trysła niklem witryna cukierni. I kiedy teatry odwróciły kartki braw, jak książka skierowana otwarciem do wiatru, z której raptem wyfrunęły wszystkie stronicowania, wplątany w miotłę dozorcy słowik zakwita dzwonkiem u bramy. Lakierowany woźnica z kozła wyciąga długi bat, który zaczepia o następną dzielnicę i tak rusza pierwszy tramwaj. Nazajutrz z okna aptekarzowej wyfrunie koszyk z kwiatami imienin.

*

Starte śnieżne igliwo łamię w oddech i ciepło otwartej książki. Uchylam dzień, jak odlot spłoszonego wróbla, który wyćwierkał świerk. Różdżkarz rodzinnego domu chowam swój cień za cień gałązki (trafne alibi wobec nadmiaru radości w szesnastkach i przednutach), która zmienia się w bengalski ogień: tryska lasem.

Z każdego wieczoru wykrojony krążek lampy, dziś barwne confetti, wiruje jak śnieżne ptactwo nad wzgórzem z baśni, gdzie wieś przez zimę została zatrzymana przed spłynięciem w koryto rzeki. I młyn zamarzł w pół nuty.

A jednak rzeczywisty ten świat utrwalam spojrzeniem.

Na grządce ze śniegu i z ciszy zasadzam swe ślady wzdłuż napiętego płotu. Jutro zakwitną.

Zygmunt Mikulski

LESZEK ENGELKING

Mroczne labirynty Vladimíra Holana

Kiedy w 1984 roku Jaroslav Seifert otrzymał literacką Nagrodę Nobla, powiedział: *Byłem zaskoczony tą wiadomością, nie spodziewałem się tego. Natychmiast pomyślałem o poetach, których honor ten ominął, choć — jak się zdaje — w pełni nań zasługiwali, o Vítězslavie Nezvalu, Josefie Horze, Františku Halasie, Vladimírze Holanie i innych*[1].

Czescy miłośnicy poezji byli na ogół zgodni co do tego, że spośród wymienionych przez Seiferta twórców najbardziej zasłużył na najwyższe współczesne wyróżnienie literackie Vladimír Holan, proponowany zresztą do Nobla i uhonorowany innymi znaczącymi międzynarodowymi nagrodami (m.in. Premio Etna Taormina, Grand Prix International de Poésie). Niektórzy uważali nawet, że laur Akademii Szwedzkiej Holanowi należał się bardziej niż Seifertowi. Tego rodzaju dyskusje wydają się dość jałowe. Zdania są podzielone, bo podzielone być muszą; każdy ma prawo do własnej opinii[2]. Nie ulega w każdym razie wątpliwości, że obaj byli poetami wybitnymi, choć bardzo od siebie różnymi, znajdującymi się na dwu biegunach artystycznych. Ujmując rzecz najkrócej: opozycja poezji Seiferta i Holana to opozycja światła i ciemności.

Seifert przez dobre parę lat był typowym i najwybitniejszym obok Vítězslava Nezvala przedstawicielem poetyzmu, awangardowego kierunku ukształtowanego w poezji czeskiej, który niemal całkowicie opanował ją w dobie upojenia końcem wojny, odzyskaniem niepodległości i okresem gospodarczego ożywienia. Poetyści zachłystywali się młodością, zmysłowością, egzotyką, życiem wielkomiejskim, gwałtownym rozwojem techniki, wierzyli w szczęśliwą przyszłość ludzkości, bawili się słowami, wystrzelali wielobarwnymi fajerwerkami nowatorskich chwytów poetyckich, opiewali promienne, radosne strony życia, wszystkie uroki świata. Następny etap w poezji Seiferta to okres, jeśli tak można powiedzieć, „śpiewnego klasycyzmu" — klasycznej jasności i pieśniowej melodyjności wiersza, tradycyjnych form wersyfikacyjnych, łatwo trafiających do szerokich rzesz odbiorców. Trzeci etap wiąże się z czymś, co ewentualnie dałoby się nazwać „inwazją mroku": ciężka choroba, starość, świadomość zbliżającego się kresu. Poeta odrzuca formy klasyczne, odrzuca łatwą melodyjność, wybiera wiersz wolny, pozbawiony zewnętrznych wyznaczników poetyckości. Pisze inaczej, ale jego poezja nadal jest ogromnie komunikatywna, mówi o wzruszeniach, lękach, cierpieniach i radościach będących udziałem „zwykłego, szarego człowieka" i mówi o nich prosto i zwyczajnie, aż zadziwiające, jak bardzo prosto i zwyczajnie, a przy tym mądrze i głęboko. Wzruszenia, które opisuje, są tak powszechne, że właściwie banalne, a jednak w jego ujęciu zawsze niesłychanie konkretne, zagęszczone, indywidualnie przeżyte, a więc jedyne i niepowtarzalne. Wiersze z tomów *Koncert na ostrově (Koncert na wyspie*, 1965), *Halleyowa kometa (Kometa Halleya*, 1967), *Odlévání zvonů* (Odlewanie dzwonów, 1967), *Morový sloup (Kolumna na pamiątkę moru*, gotowy 1971, wyd. 1981), *Deštník z Piccadilly (Parasol z Piccadilly*, 1979) i *Býti básníkem (Być poetą*, 1983) są krystalicznie czyste i — mimo „inwazji mroku" — wewnętrznie rozświetlone. Są często pożegnaniem ze światem, melancholijnym, ale spokojnym, promieniuje z nich przekonanie, że warto było żyć, że świat w swej dostępnej wszystkim postaci, w swej niepowszedniej powszedniości jest piękny. Bo Seifert kochał życie i to, jak się zdaje, z wzajemnością. Mimo choroby, mimo że jego ojczyźnie, której poświęcił tyle strof, przyszło za jego życia znieść wiele, by wspomnieć układ monachijski, po którym ten świetlisty poeta zawołał: „Zgaście światła!" (tom *Zhasněte světla*, 1938), niemiecką okupację, lata stalinizmu, co najmniej równie ponure jak w naszym kraju, czy wreszcie okres, kiedy Czechosłowacja stała się według czyjegoś trafnego określenia (przypisuje się je często Aragonowi) „Biafrą ducha" — można powiedzieć, że Fortuna sprzyjała Seifertowi, że los, który mu przypadł w udziale, godzien jest pozazdroszczenia.

Holan startował również pod znakiem poetyzmu, ale szybko wyzwolił się spod jego wpływu i poszedł własną, gdzie indziej wiodącą drogą. Większy niż awangarda czeska miał na niego wpływ Velimir Chlebnikow[3], ale i jego oddziaływanie nie było decydujące dla oblicza twórczości Holana.

Właściwym debiutem poety była książka pod wiele mówiącym tytułem *Triumf smrti (Tryumf śmierci*, 1930). Wraz z pierwszymi zbiorami Františka Halasa (1901-1949)[4] i Viléma Závady (1905-1982)[5] tom ten zainicjował ciemny nurt dwudziestowiecznej poezji czeskiej, wykraczający swoim znaczeniem poza granice literatury narodowej.

Cofnijmy się jednak do roku 1905. Wtedy to (16 września, w Pradze) Vladimír Holan przyszedł na świat, jako trzeci z czworga rodzeństwa. W latach 1911-1919 rodzina mieszkała w Podoli koło Bělej u stóp góry Bezděz, na którą „pielgrzymował" i o której pisał wielki czeski romantyk Karel Hynek Mácha. Wydarzeniem z tego okresu, które odcisnęło się trwałym piętnem na psychice przyszłego poety, była tragiczna śmierć starszego brata. Kilkadziesiąt lat później (1964) napisze: (...) *od tamtego czasu nie wiem, czym jest życie. Gdybym chociaż mógł przeczuć, czym jest śmierć*[6]. Od 1919 roku Holan znowu jest w Pradze. Uczęszcza do gimnazjum na ulicy Truhlařskiej, gdzie profesorem jest między innymi Jan Mukařovský. W 1926 roku zdaje maturę. W tym samym roku w nakładzie 750 egzemplarzy opublikowany zostaje przez Wolną Szkołę Sztuk Pięknych (Svobodná škola umění) jego pierwszy tomik poetycki, *Blouznivý věžír (Marzycielski wachlarz)*, który autor uzna później za „grzech młodości". W latach 1927-1933 pracuje jako urzędnik w Zakładzie Emerytalnym. Potem (1933-1938) redaguje periodyk artystyczny „Život" oraz (1939-1940) „Program D 39" i „Program D 40", pismo awangardowego teatru E. F. Buriana. W 1927 roku odbywa podróż do Włoch, później (1937) odwiedzi także Francję. W roku 1930 ukazuje się wspomniany już *Triumf smrti;* autor będzie książkę tę wielokrotnie przeredagowywał (wydania z 1936 i 1948 r.), by nadać jej kształt ostateczny w pierwszym tomie swoich pism zebranych (1965). Holan zbiorem tym zwrócił na siebie uwagę krytyki. Josef Hora, znany poeta, pisze w związku z nim o pokrewieństwie liryki młodego twórcy z dziełami Antonina Sovy, Rainera Marii Rilkego i Borisa Pasternaka. Kolejne

[1] „Kmen", numer z 17 X 1984 r. Jeśli nie podano inaczej, przekłady tekstów obcojęzycznych dokonane zostały przez autora szkicu (L. E.).

[2] Na przykład Václav Černý, niedawno zmarły wybitny literaturoznawca czeski, zdecydowanie wyżej stawiał Seiferta. *Ja nigdy nie miałem Holana za wielkiego i oryginalnego poetę* — powiada w swych pamiętnikach i zarzuca mu sztuczność, chłód, wyspekulowaną dziwaczność, *jakiś namalowany czarną kredką na ścianie wampiryzm* (V. Černý: *Paměti IV*. Toronto 1983, s. 557-558).

[3] Por. A. Měšťan: *Česká literatura 1785-1985*. Toronto 1987, s. 252.

[4] *Sépie (Sepia*, 1927).

[5] *Panychida (Panichida*, 1927).

[6] Cyt. za: V. Justl, M. Pohorský: *Život a dílo Vladimíra Holana*. (W:) V. Holan: *Muše, lastury a škeble...* Praha 1985, s. 303.

publikacje Holana to zbiór *Vanutí (Powiew*, 1932), tom prozy poetyckiej *Kolury* (1932) oraz książka eseistyczna *Torzo (Kadlub*, 1933). Następnie ukazują się tomy poetyckie *Oblouk (Łuk*, 1934) i *Kameni, přicházíš... (Kamieniu, przychodzisz...*, 1937). Wspólnie z Františkiem Halasem opracowuje Holan wielokrotnie potem wznawianą antologię czeskiej i słowackiej poezji ludowej *Láska a smrt (Miłość i śmierć*, 1938). Kolejne jego publikacje książkowe, nierzadko bardzo skromne objętościowo, to: *Září 1938 (Wrzesień 1938*, 1938), *Sen* (1938), *Sad* (1939), *Lemuria* (dziennik poetycki z lat 1934-1938, 1940), *První testament (Pierwszy testament*, 1940), *Zahřmotí (Zagrzmocie*, 1940), *Chór* (1941), *Terezka Planetová* (1943), *Cesta mraku (Droga chmury*, 1945), *Dík Sovětskému svazu (Podziękowanie Związkowi Radzieckiemu*, 1945), *Panychida (Panichida*, 1945), *Havraním brkem (Piórem gawronim*, 1946), *Rudoarmějci* (Czerwonoarmiści, 1947), *Tobě (Tobie*, 1947). Twórczość Holana w okresie od haniebnego układu monachijskiego do wyzwolenia spod niemieckiej okupacji obfituje w wiersze polityczne. Poeta odchodzi od właściwego mu przedtem i potem subiektywizmu, od poezji hermetycznej, trudno dostępnej, pełnej zagadek i niedomówień. Jeden z polskich tłumaczy twórczości Holana pisze o wyraźnie zaznaczającym się w niej w owych latach zwrocie *ku małej epice poetyckiej, ku dynamicznemu krótkiemu poematowi, formie rzadko spotykanej w tradycji czeskiej poezji*[7]. Nie przestaje być więc Holan nowatorem, choć kieruje się teraz ku innym typom wypowiedzi. *Na tym polu* — czytamy dalej — (...) *osiągnął prawdziwe mistrzostwo i całkowitą odrębność wyrazu (połączenie prozy poetyckiej, faktograficznego reportażu, opisu, refleksji, dialogu, monologu, gawędy — rygorystycznie skomponowanych w rytmie, frazie i melodii na przestrzeni słownej 100-150 linijek)*[8].

Okupację poeta przeżył w dzielnicy Strašnice, dość oddalonej od centrum Pragi, często wyjeżdżając na wieś. W roku 1948 przenosi się na Kampę, zaciszną praską wysepkę oddzieloną od Małej Strany odnogą Wełtawy zwaną Čertovka. W tym samym roku otrzymuje Nagrodę Państwową i kończy pracę nad tomem *Na postupu (W toku)*, którą rozpoczął pięć lat wcześniej. Nie wyda go już jednak, sytuacja polityczna w jego kraju gwałtownie się pogarsza. *Jako nonkomformista* — komentuje inny polski tłumacz jego wierszy[9] — *i człowiek nieskory do koniunkturalizmu Holan znajdzie się niebawem pod obstrzałem dogmatyków, którzy sprawią, że poeta przez piętnaście lat nie opuści praskiego mieszkania.* Obstrzał ten jest, jak można się domyślić, niezwykle skuteczny, bo praktycznie uśmiercający możliwości komunikowania się Holana z czytelnikami. W latach pięćdziesiątych ukazują się jedynie drobiazgi, bibliofilski tomik *Prostě (Po prostu*, 1954), książeczka dla dzieci *Bajaja* (1955, z ilustracjami Jiřiego Trnki), a potem jeszcze tom *Tři (Trzy*, 1957).

W 1949 roku przychodzi na świat córka poety, Kateřina, dziecko kalekie — choroba Downa — które umrzeć miało jeszcze przed swoim ojcem.

W roku 1962 ukazuje się obszerny tom przekładów poetyckich Holana *Cestou (Drogą)*. Praca translatorska, co warto podkreślić, to bynajmniej nie margines twórczości poety, lecz jej istotny rozdział. Ważne zwłaszcza musiały być przekłady dzieł twórców, którzy wywarli na niego niewątpliwy wpływ: Friedricha Hölderlina, Rainera Marii Rilkego i wielkiego poety hiszpańskiego baroku, Luisa Góngory y Argote. Ale i inne tłumaczenia nie były tylko sposobem zarobkowania. Jak pisze Oldřich Králík, *Holan nigdy nie przekłada rzeczy przypadkowych, nie zajmuje się zjawiskami, które byłyby mu obojętne*[10]. Z Polaków tłumaczył twórców największych, Mickiewicza i Słowackiego (z tego ostatniego *Ojca zadżumionych*).

W latach sześćdziesiątych Holan znowu mógł drukować swoje wiersze. Ukazują się *Mozartiana* (1963), *Příběhy (Zdarzenia*, 1963), *Bez názvu (Bez tytułu*, 1963). 19 listopada 1963 roku w praskiej winiarni Viola, gdzie odbywają się wieczory poetyckie, po raz pierwszy zaprezentowany zostaje publiczności obszerny poemat *Noc s Hamletem (Noc z Hamletem)*, nad którym poeta pracował w latach 1949-1956, by powrócić do niego raz jeszcze w roku 1962. Utwór ten, przez wielu krytyków uznawany za szczytowe osiągnięcie Holana, wychodzi drukiem w roku 1964. Kolejne publikacje to zbiory *Na postupu (W toku* 1964), *Trialog* (1964), *Bolest (Cierpienie*, 1965). W roku 1965 poeta otrzymuje Nagrodę Państwową. W tym samym roku rozpoczęto zbiorową edycję jego dzieł w starannym opracowaniu Vladimíra Justla (edycja jeszcze nie zakończona). Rok 1967 przynosi tom *Na somách (Na łożu śmierci)*. W 1968 Holanowi zostaje przyznany tytuł Artysty Narodowego (Narodní umělec). W 1969 poeta przenosi się do swojego ostatniego mieszkania w domu przy ulicy U Lužického semináře (koło miejsca, gdzie Čertovka z powrotem łączy się z głównym korytem Wełtawy).

Kolejne tomy poetyckie Holana to *Asklépiovi kohouta (Koguty Asklepiosa*, 1970) i *Noc s Ofelií (Noc z Ofelią*, poemat, 1973). W 1982 roku, pośmiertnie, jako piąty tom wydania zbiorowego ukazują się dwa nowe zbiory: *Předposlední (Przedostatni)* i *Sbohem? (Żegnajcie?)*.

Od śmierci córki wiosną 1977 roku poeta już nie pisze. Umiera w Pradze 31 marca 1980 roku. Dziesięć dni później wierszem *Cieniom Vladimíra Holana (Poctа Vladimíru Holanovi)*[11] żegna go Jaroslav Seifert:

. . . . . .

Holan umierał długo.
Słuchawka często wypadała mi z dłoni.
W tej przeklętej wolierze Czech
rozrzucał swoje wiersze z pogardą
jak ochłapy skrwawionego mięsa.
Ale ptaki się bały.

Śmierć oczekiwała od niego pokory,
on jednak pokory nie znał
i do ostatniej chwili
wściekle walczył ze śmiercią.

Aniol, który unosił mu ręce —
bo opuszczały go siły —
siedział na brzegu łóżka
i płakał.

Holan jest twórcą znanym nie tylko w swojej ojczyźnie, ale i poza jej granicami. Do tej pory ukazało się kilkanaście książkowych wyborów jego wierszy (bądź też osobnych tłumaczeń *Nocy z Hamletem*) w różnych językach. Edycja francuska poprzedzona jest przedmową Louisa Aragona, angielską ogłosiła jedna z najbardziej znanych brytyjskich firm wydawniczych, Penguin. W Polsce opublikowano jak dotąd dwa wybory jego wierszy: *Poezje wybrane* (wybór i opracowanie Marian Grześczak, Warszawa 1978 LSW, seria „Biblioteka Poetów") i *Placz symbolów* (wybór i wstęp Józef Waczków, Warszawa 1978 PIW, seria „Biblioteka Poetów"); ta ostatnia książka zawiera między innymi całość *Nocy z Hamletem*. Ponadto blisko trzydzieści utworów Holana znalazło się w *Antologii poezji czeskiej i słowackiej XX wieku* Adama Włodka (Katowice 1972 „Śląsk", seria „Biblioteka Pisarzy Czeskich i Słowackich"),

[7] M. Grześczak: *Nota biograficzna*. (W:) V. Holan: *Poezje wybrane*, Warszawa 1978, s. 160.
[8] Ibidem.
[9] J. Waczków: *Vladimír Holan*. (W:) V. Holan: *Płacz symbolów*. Warszawa 1978, s. 9.
[10] Cyt. za: V. Justl, M. Pohorský, op. cit., s. 325.
[11] Wiersz włączony do tomu *Bytí básnikem (Być poetą)*. Praha 1983.

drukowano też kilka przekładów w czasopismach (m.in. w „Literaturze na Świecie", „Tak i nie", „Odrze"). A jednak, mimo to, ciemna poezja Holana nie jest znana u nas tak dobrze, jak na to zasługuje.

„Ciemna poezja" — nie tylko dlatego, że nie ucieka przed mroczną stroną losu człowieka, cierpieniem i śmiercią, absurdem i zwątpieniem, ale i dlatego, że dzieło to niełatwo poddaje się interpretacji, że — jak tylu poetów XX wieku — Holan wprowadza czytelników w labirynt i rzadko chce być ich Ariadną, nie wciska w dłonie kłębka, nie umieszcza na ścianach strzałek[12].

Powiedzmy od razu: nie całe dzieło Holana jest takim labiryntem. Weźmy na przykład napisany w 1936 roku wiersz *Do hiszpańskich robotników (Španělským Dělníkům)*:

Nie da się zgłębiać barw świata, gdy krew
widzenie nam przesłania!
Pojąć mnie mogą tylko jako gniew —
puls, milczenie i zdania.

Ty, co zacierasz wspomnieniem złych dni
wpływ czystych Jutra zarani,
o życie — czyż się tylko w łaźni krwi
zmywa negatyw tyranii?

W was napadnięty, z wami cały czas —
w anteny gromów się wsłuchuję,
by wieść usłyszeń, że ten, ten, kto was
uznał za owoc, twardą pestkę czuje!

(tłumaczył Józef Waczków)

To w dużej mierze przecież poetycka publicystyka, niezbyt trudna do zinterpretowania, zresztą wysokiej próby.

Dzieła tak bliskiego Holanowi Góngory zwykło się dzielić na dwie grupy: z jednej strony stylizowane na twórczość ludową *letrillas* i romance, z drugiej — poezja kultystyczna, pełna konceptów, niezwykłych metafor, operująca wyszukaną leksyką i skomplikowaną składnią. Jak celnie zauważył Josef Polišenský[13], Holan także i pod tym względem zbliża się do swego hiszpańskiego mistrza z XVII wieku: również w utworach czeskiego poety z łatwością da się wyróżnić dwa nurty, radykalnie odrębne. Można przedkładać zgrzebną prostotę nad barokowe wyrafinowanie, nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie utwory kultystyczne decydują o oryginalności Góngory i jego miejscu w historii literatury. Podobnie ma się rzecz z twórczością Holana: to nie wierszowana publicystyka ani przejrzyste i nieskomplikowane opowieści o żołnierzach radzieckich, tylko „mroczne" wiersze, nie dające się przetłumaczyć na język dyskursywny, stanowią główny powód do jego chwały.

Barok był Holanowi szczególnie bliski. Włoski slawista Angelo Maria Ripellino mówi w związku z jego twórczością o „strategii baroku", o „upartej grze paradoksów i przeciwieństw"[14]. Wtóruje mu Sylvie Richterová: *Holan rzeczywiście wydaje się opętany potrzebą sprowadzania wszystkich przeciwieństw do jednego punktu*[15]. Holan to poeta opozycji, jego wiersze same proszą się o analizy na modłę strukturalistyczną. Ogromną rolę odgrywa w nich też dialog (również na ten fakt zwraca uwagę Richterova)[16]. Dialog może się bowiem kryć w każdym słowie, często u Holana jest to przeciwstawienie dwu znaczeń słowa czy zdania, znaczenia — by tak rzec — powierzchniowego i głębokiego. Posłużmy się przykładem:

...Przepraszam,
czy stąd można przejść dalej,
czy już nie ma gdzie?

Powiedział: „Już nie ma gdzie!"
(Nie ma)

Ale o czym właściwie jest ta poezja? — może zapytać ktoś spragniony formuł, które w kilku słowach zamknęłyby problematykę dzieła pisarza. Każda odpowiedź na tak postawione pytanie (skądinąd zrozumiałe w naszym świecie ciągle kurczącego się czasu) musi być, rzecz jasna, okropnym uproszczeniem lub też bardzo daleko idącym uogólnieniem. Bojąc się zafałszowań, oddajmy głos samemu poecie: (...) *zawsze chodziło mi o człowieka i cały jego dramat, o jego los i nieszczęsne przeznaczenie wiecznie, we wszystkich czasach, żywe*[17].

Tytuł wspomnianej antologii *Miłość i śmierć* opracowanej przez Halasa i Holana można uznać za hasło wywoławcze poezji także tego ostatniego. Miłość ma tu charakter zdecydowanie biologiczny, nie tylko w tym znaczeniu, że cała, aż do rdzenia przesiąknięta jest cielesnością, erotyzmem, lecz także w tym, że jawi się jako żywa istota: żyje, a więc jest skazana na stopniowy uwiąd, na wyradzanie się w swoje przeciwieństwo, na śmierć i gnicie. Ziarno śmierci tkwi w niej nieuchronnie.

Poezja Holana, cała przepojona śmiercią, agonią, umieraniem i rozkładem pośmiertnym, a także przedśmiertnym: starzeniem się, niedołężnieniem, powolną dezintegracją organizmu i psychiki — jest głosem o nas, o losie nas wszystkich.

Leszek Engelking

[12] W Czechosłowacji modne stało się ostatnio negowanie hermetyczności poezji Holana, *zdumiewałem się, jak ten poeta mógł się wydawać współczesnym niezrozumiały i zamknięty* — powiada Karel Sýs (*Místo dosloru*. W: V. Holan: *Strom kůru shazuje*. Praha 1979, s. 183), ale przypomina to przekonywanie słuchaczy popularnego odczytu, że fizyka cząstek elementarnych to właściwie „nic trudnego".

[13] J. Polišenský: *Básník plný protikladů a jeho cesta k velikosti*. (W:) V. Holan: *Muže. lastury a škeble...*, s. 296.

[14] A. M. Ripellino, (Wstęp do:) V. Holan: *Una notte con Amleto*. Torino 1966, s. 51. Cyt. za: S. Richterová: *Kontury ticha: oxymoron v moderní české poezii*. (w:) *Slova a ticho*. München 1986, s. 82.

[15] Ibidem.

[16] Ibidem.

[17] Cyt. za: V. Justl, M. Pohorský, op. cit., s. 333.

VLADIMIR HOLAN

To tylko my

Przez całą noc słuchałeś marcowego wiatru,
wiatru, który kłamał, bo czegoś tu nie było
i tęsknił,
wiatru, który się zakochał, nie kochał, był niemal...

To tylko my kochamy rzeczy wczesne, rzeczy przemijające
tak ustawicznie, że uważamy
nawet nieśmiertelność za wygnanie...

Gdyby

Czy to nie prawda, że kiedy już nie możesz płakać,
wybuchają płaczem same łzy?
I gdyby nie było już ani jednej
łzy na świecie,
nikt by o tym nie wiedział...

Także

Także i taka jest miłość do tych, których kochamy:
napisał swojej matce kilka serdecznych słów
i chociaż dobrze wiedział, że jest ślepa,
powiedział: „Masz, *czytaj*!"

Także

Ktoś z nich woła: „Gdzie jesteś?"
A drugi odpowiada: „Tutaj!"
Ale go tam nie ma...
Znowu listopad,
zawsze jest już w październiku.
Także kochankowie spotykają się
zawsze przedwcześnie...

Nie ma

„Wie pan — powiedziała — ciągle odkładałam
te odwiedziny u pana
chyba także dlatego, że nigdy
nie widziałem w pańskim oknie
ani jednej doniczki...
A teraz przyszłam i widzę,
że nie ma tu nawet przedpokoju,
a te zasłony, kanapa, dywan,
książka w kącie i to wszystko
jest jakby zmurszałe, jakby
znękane, a w dodatku
pełno tu pająków... Przepraszam,
czy stąd można przejść dalej,
czy już nie ma gdzie?"

Powiedział: „Już nie ma gdzie!"

Mozartiana (II)

XIII

Słyszał jak śpiewa słowik i nikt mu nie wmówi,
że śpiewałby lepiej, gdyby go oślepić.
Słyszał jak śpiewa chłopiec i nikt mu nie wmówi,
że śpiewałby lepiej, gdyby go wykastrować.
Słyszał jak śpiewa dziewczyna i nikt mu nie wmówi,
że śpiewałaby lepiej poznawszy, czym jest ius primae noctis...

To, co stworzone, ma się tutaj kochać,
choćby nawet jeden nie dotknął drugiego.
A jeśli się o siebie rozbiją na morzu dwa okręty,
to przecież nie z wzajemnej ku sobie nienawiści.

Rozmowa

Powiedziałem: „Nie, niech jej pan nie woła
po imieniu!"
Powiedział: „Kiedy to właśnie lubi!"
Powiedziałem: „Nie, niech pan nie puka,
może nie ma jej w domu, a tego bym się bał!"
Powiedział: „Skądże, kto jak kto, ale ona
zawsze jest wszędzie!"

Powiedziałem: „Może się jeszcze nie
zdecydowała!"
Powiedział: „Jak to, czyż może mieć wymiary,
skoro jest bezgraniczna?"

przełożył *Leszek Engelking*

Rys. Józef Tarłowski

JAROSŁAW SEIFERT

* * *

Z cyklu *„Zamek praski"*

Do tego jeszcze ukąsiła mnie miłość
w samą tętnicę.
To nie ma tu nic do rzeczy, ja wiem.
A jednak!

Ponieważ już bym nie udźwignął skrzydeł
— zresztą, jakie tam skrzydła,
zupełny absurd —
chcę zostać przy ziemi, u twych kolan,
a jeśli się podniosę, to tylko na wysokość
twych roześmianych oczu.
Jakoś tak sobie kiedyś wyobrażałem
przyciąganie ziemskie.

Na schodach do Zamku wzięła mnie pod ramię
jaśniejąca ręka.
Była twoja czy nadziei?
Chodź, miły, chodź! I tak pokuśtykałem
aż do otwartej bramy.

Z tomu *Halleyova kometa*, 1967

Liczydło

Twoja pierś:
jabłko z Australii.
Twoje piersi:
dwa jabłka z Australii.

Uwielbiam to liczydło miłości.

Z tomu *Svatební cesta*, 1938

* * *

W zimie od czasu do czasu
wyłączali nam prąd.

Kiedy milkło radio,
w półmroku płonących świeczek
nad rozkosznym i codziennym bałaganem
wsuwek, lokówek, zapinek i rozsypanego pudru
słuchałem rano grzebienia
  we włosach kobiety.
Trzaskał cicho.

Słabe iskierki strzelające z włosów
nieraz rozświetlały
  cały mój świat,
kiedy wokół ciemniało.

Z tomu *Odlévání zvonu*, 1967

* * *

Tylko raz widziałem
takie krwawe słońce.
    I potem już nigdy.
Złowieszczo opadało za horyzont;
zdawało się,
że ktoś kopniakiem otworzył drzwi do piekła.
Zapytałem w obserwatorium
i wiem już, skąd się to wzięło.

Piekło znamy, jest wszędzie
i chodzi na dwu nogach.
    Ale raj?
Być może raj to nic innego
jak uśmiech,
    na który długo czekaliśmy,
i usta,
    co szepczą nasze imię.
I ta zawrotna chwilka potem,
kiedy nagle nam wolno zapomnieć
o tym piekle.

Z tomu *Odlévání zvonu*, 1967

Być poetą

Życie dawno mnie już nauczyło,
że muzyka i poezja
to najpiękniejsze ze wszystkiego,
co świat może nam ofiarować.
No, oprócz miłości.

W starej chrestomatii,
wydanej jeszcze nakładem c.k. księgarni
w roku śmierci Vrchlickiego
znalazłem uwagi o wierszopisarstwie
i ozdobach poetyckich.

Zaraz wetknąłem do szklanki różę,
zapaliłem świeczkę
i wziąłem się do pisania swoich pierwszych strof.

Buchnij, buchnij, ogniu słów,
i płoń,
choćbym miał poparzyć sobie dłonie!

Zaskakująca metafora jest warta więcej
niż złoty pierścień na palcu.
Ale nawet „Słownik rymów" Purchmajera
na nic mi się nie przydał.

Próżno zbierałem myśli
i kurczowo zamykałem oczy,
żeby usłyszeć cud pierwszej linijki.
W ciemności zamiast słów
widziałem uśmiech kobiety i rozwiane
na wietrze włosy.

To było moje przeznaczenie.
Kuśtykałem za nim bez tchu
przez całe życie.

Z tomu *Býti básníkem*, 1983

Moja przyjaciółka pragnienie

Dla Oty Janečka

Ileż to razy
zdarzało mi się za młodu pragnąć
zostać malarzem,
malować kobiety piękne jak niebiosa!
A tu proszę – do późnej starości
zmagam się ze słowami.

Nim wymyślę linijkę,
jedną jedyną linijkę,
nim zapalę fajeczkę,
on już kończy
uroczy akt dziewczęcy.
Dziewczyna ma na rzęsach okruchy nocy,

a w oczach — błękitu.
Nim Janeček wyrwie arkusz z bloku,
już jestem w niej zakochany
po same uszy.

Ileż to kobiet i dziewcząt narysował!
Kiedy je oglądam,
uśmiecha się,
bo moje oczy nie mogą nadążyć
z sumowaniem ich piękna.

Są z kolorów, zapachów, są z blasków
i z kropel rosy.
Dzień później włóczyłem się po Pradze.
Wszystkie stare miasta Europy
są wiosną trzykroć piękniejsze niż zawsze.
Było już późne popołudnie,
kiedy ulice napełniają się ludźmi.

Chwilami stawałem jak wryty.
Tę twarz gdzieś przecież widziałem!
I tę!
Przecież nie chce się wierzyć,
że natura czasem
zaglądała artyście przez ramię.

Szkoda, że tak śpiesznie się zbliżył
koniec drogi.
Widnokrąg, który zawsze ucieka przed idącym,
teraz się przede mną zatrzymał.

I już się rozstaję.
Ze śpiewem ptaków za oknem,
z zapachami kwiatów.
Mówię „żegnajcie" ukochanym oczom.
Do dzisiaj zawsze szły za mną
jak gwiazdy.

Ale kiedy spojrzę za siebie,
wydaje mi się,
że to właściwie prawie wszystko,
dla czego warto żyć.

Z tomu *Býti básnikem*, 1983

przełożył *Leszek Engelking*

WALDEMAR MICHALSKI

Jan Pilař — poeta, tłumacz i przyjaciel literatury polskiej

W międzynarodowych kontaktach literackich niezwykle ważną rolę odgrywają translatorzy. Bywają wśród nich ludzie ogromnego talentu i wrażliwości, miłośnicy kultury i sztuki obcego narodu, znakomici znawcy jego historii i literatury, budowniczowie autentycznych mostów porozumienia. Literatura polska nie miała zbyt wielu tłumaczy, ale wśród nich byli i są ludzie niezwykłej miary. Wystarczy wymienić kilka nazwisk: Paul Cazin, Alfred Loepfe, Maksym Rylski, Karl Dedecius... W gronie najwybitniejszych znajduje się także czeski poeta Jan Pilař — tłumacz poezji polskiej (przede wszystkim współczesnej) i serdeczny przyjaciel Polaków.

Jan Pilař urodził się 9 września 1917 r. w południowych Czechach koło Třebovni (wieś Střibřec) w rodzinie murarza. Swoje uzdolnienia poetycko-dziennikarskie ujawnił już w latach gimnazjalnych. Wielką rolę w rozwoju jego poetyckiego talentu odegrała wieloletnia przyjaźń z Franciszkiem Halasem (1901-1949) — znakomitym czeskim poetą i tłumaczem polskiej poezji romantycznej (Halas przełożył na język czeski m.in. *Dziady*, *Grażynę* i *Konrada Wallenroda* Mickiewicza oraz *Balladynę* i *Lillę Wenedę* Słowackiego). Pilař w 1936 r. rozpoczął studia w zakresie filologii czeskiej i francuskiej na wydziale filozoficznym praskiego uniwersytetu. 17 listopada 1939 r. wraz z grupą kolegów — studentów został aresztowany i wywieziony do obozu koncentracyjnego w Sachsenhausen. Po uwolnieniu, latem 1940 r., pracował jako urzędnik w wydawnictwie „Novina" w dalszym ciągu aktywnie uczestnicząc w ruchu antyfaszystowskim. W drugiej połowie lat czterdziestych i pięćdziesiątych był redaktorem m.in. „Lidovych novin" oraz „Literarnich novin" (redaktor naczelny). W 1959 r. objął stanowisko dyrektora wydawnictwa „Československy spisovatel". Po roku 1968 pracował w związku wydawców i księgarzy. Od 1982 r. jest ponownie dyrektorem wspomnianego wydawnictwa. Równocześnie jako pracownik naukowy (docent) prowadzi zajęcia w zakresie literaturoznawstwa porównawczego na Uniwersytecie im. Karola IV w Pradze.

Jan Pilař debiutował w 1939 r. tomem wierszy pt. *Jabłonovy sad* (*Jabłoniowy sad*). Później, regularnie co dwa, trzy lata publikował kolejne poetyckie książki. W 1984 r. ukazała się praca Milana Blahynka pt. *Jan Pilař*, która jest interesującą próbą bio-bibliografii literackiej poety i tłumacza[1]. Już po ukazaniu się tej pozycji Pilař opublikował kolejne trzy tomiki wierszy: *Ruže pro Jana Nerudu* (*Róże dla Jana Nerudy*, 1985), *Soukroma galerie* (*Prywatna galeria*, 1986) oraz *Zastaveni v krajinach* (*Zatrzymane w krajobrazach*, 1987). Pilař jest autorem dwudziestu jeden tomów poetyckich (nie licząc dziesięciu różnych wyborów jego utworów).

W Polsce ukazały się dwa wybory wierszy Pilařa. Pierwszy w 1962 r. w przekładzie Adama Włodka pt. *Takiego drzewa się nie grzebie* (Wyd. „Śląsk"), drugi w 1975 w wyborze Mariana Grześczaka pt. *Szyderstwo i inne wiersze* (Wyd. PIW, utwory tłumaczyli m.in. Józef Waczków,

[1] Milan Blahynka: *Jan Pilař*. Vyd. Československy spisovatel, Praha 1984

Tadeusz Nowak, Marian Grześczak, Michał Sprusiński, Anna Kamieńska, Adam Ważyk i Andrzej Piotrowski).

Pięćdziesiąt lat twórczości poetyckiej Jana Pilaře to obraz dziejów i przeobrażeń poezji czeskiej w minionym okresie, jej zawiłości, nadziei i rozczarowań, zawsze jednak wiary w nieograniczone możliwości sprawcze człowieka i urzekającego piękna ojczystej ziemi, rodzinnego pejzażu.

Równocześnie z twórczością oryginalną Jan Pilař zajmuje się sztuką translatorską. Udostępnia czytelnikowi czeskiemu poezję polską, rosyjską, ukraińską, bułgarską, serbską, niemiecką i hiszpańską. W Czechosłowacji znany jest przede wszystkim jako tłumacz poezji polskiej i sprawca pozytywnego przełomu w recepcji tejże poezji u naszych południowych sąsiadów.

Bibliografia poetyckich przekładów Jana Pilaře z języka polskiego obejmuje ponad 40 pozycji książkowych, wydanych w Czechosłowacji. Tłumaczył i opublikował wybory wierszy m.in. Kochanowskiego, Słowackiego, Norwida, Staffa, Leśmiana, Tuwima, Broniewskiego, Gałczyńskiego, Ważyka, Baczyńskiego, Grochowiaka, Harasymowicza, wiersze dla dzieci Szelburg-Zarembiny, Bielińskiej i Brzechwy. Jest także autorem pięciu antologii prezentujących współczesną poezję polską:

1947 — *Pochodně*. Wybór z poezji polskiej 1938-1945: Baczyński, Baliński, Bratny, Broniewski, Czechowicz, Gajcy, Hołuj, Huszcza, Jastrun, Karpiński, Morstin-Górska, Miłosz, Ożóg, Pawlikowska, Przyboś, Putrament, Różewicz, Rymkiewicz, Słobodnik, Staff, Swiniarski, Tuwim, Ważyk, Wierzyński, Włodek, Żukrowski i Żytomirska. Praha, Vyd. Borovy, ss. 103.

1952 — *Nowa polska poezie*. Antologia zbiorowa. W tłumaczeniu Pilaře wiersze: Broniewskiego, Gałczyńskiego, Jastruna, Pasternaka, Przybosia, Putramenta, Ważyka i Wygodzkiego. Praha, Vyd. Čs. spisovatel, ss. 230.

1974 — *Čisty zpěv*. 10 współczesnych poetów polskich: Baczyński, Różewicz, Kamieńska, Szymborska, Nowak, Urszula Kozioł, Harasymowicz, Grochowiak, Bryll, Lipska. Praha, Vyd. Čs. spisovatel, ss. 207.

1979 — *Setkání nad Vislou*. Polscy poeci XX wieku: Wyspiański, Miciński, Rolicz-Lieder, Staff, Leśmian, Tuwim, Lechoń, Słonimski, Wierzyński, Iwaszkiewicz, Liebert, Pawlikowska-Jasnorzewska, Iłłakowiczówna, Broniewski, Czyżewski, Jasieński, Stern, Peiper, Przyboś, Ważyk, Brzękowski, Jastrun, Gałczyński, Szenwald, Dobrowolski, Czechowicz, Śpiewak, Piętak, Bieńkowski, Ożóg, Baczyński, Gajcy, Borowski, Różewicz, Grochowiak, Szymborska, Białoszewski, Swen Czachorowski, Nowak, Bryll, Harasymowicz, Drozdowski, Śliwonik, Poświatowska, Karpowicz, Urszula Kozioł, Śliwiak, Grześczak, Bursa, Lipska. Praha, Vyd. Odeon, ss. 286.

1987 — *Hledam tedy jsem*. Młoda poezja polska: J. K. Adamkiewicz, Z. Antolski, J. Baran, U. Benka, E. Filipczuk, S. Gostkowski, A. Janko, A. Kaliszewski, A. Lenartowski, W. Mystkowski, P. Sommer, A. Warzecha, S. Zajączek, W. Zawistowski, A. Ziemianin, Posłowie: L. Żuliński. Praha, Vyd. Mlada fronta, ss. 209.

Każda z tych antologii, dzięki znakomitym przekładom zawartych w nich wierszy, stawała się „poetycką rewelacją" — zjednywały one poezji polskiej wielu entuzjastów i wiernych czytelników.

Swoje kontakty z literaturą polską Pilař podsumował w 1981 r. obszerną książką pt. *Ma cesta za polskou poezií*[2]. Pozycja ta jest zbiorem esejów, portretów i wspomnień poświęconych poezji i poetom, stanowi pasjonującą lekturę będącą zapisem „drogi Pilaře do polskiej poezji". Niedawno książkę przetłumaczono na język polski pt. *Eseje o poezji polskiej* (w przekładzie Andrzeja Czcibor-Piotrowskiego)[3]. Polska edycja jest wersją skróconą o fragmenty zawierające informacje oczywiste dla naszego czytelnika. Żałować jednak należy, że PIW-owskie wydanie książki pozbawione zostało ilustracji (zdjęć i karykatur), które w oryginale tak interesująco komponują się z tekstem Pilaře. Zastrzeżenia te są jednak sprawą drugorzędną wobec wartości merytorycznej i literackiej książki. Jest ona zarówno dla czytelnika czeskiego, jak i polskiego pouczającą i „wciągającą" lekturą. Pilař okazał się eseistą wielkiej klasy. Potrafił fakty należące już do historii literatury pokazać jako pasjonującą przygodę swojego życia. Prowadzi narrację niemal na krawędzi intymności a równocześnie uzupełnia ją o fakty publiczne, powszechnie znane nazwiska, daty, tytuły. W relacjach często cytuje fragmenty nie publikowanych wierszy, m.in. Gałczyńskiego oraz Iwaszkiewicza, dowcipne dedykacje, „powiedzonka", fraszki itp. Niewątpliwie teksty te są ważnymi dokumentami literackich przyjaźni, spotkań, wydarzeń. Stanowią znakomity przyczynek do literackiej anegdoty. Oto „miły drobiazg" Gałczyńskiego przysłany Pilařowi na czeku podpisanym in blanco:

Dla Jana Pilarza

Mój miły, jeśli w twoim kraju
znają nas Czesi, Słowakowie,

[2] Jan Pilař: *Má cesta za polskou poezií. Vzpomínky, portrety, eseje*. Vyd. Československý spisovatel, Praha 1981.

[3] Jan Pilař: *Eseje o poezji polskiej*. Wyboru dokonał i przedmową opatrzył Witold Nawrocki. Przełożył Andrzej Czcibor-Piotrowski. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987.

jeśli nas lubią i czytają,
to tylko, Janie, dzięki tobie.

Inaczej należy traktować przytaczane na stronach książki liczne listy pisarzy polskich „do czeskiego poety, brata i przyjaciela". Poza doraźnymi informacjami, są one przede wszystkim wyznaniem zauroczenia niezwykłą przyjaźnią, urodą „złotej Prahi" i deklaracją potrzeby większego zbliżenia Polaków i Czechów. Nadawcy listów (Gałczyński, Tuwim, Broniewski, Przyboś, Różewicz, Harasymowicz i inni) zwierzają się z aktualnej sytuacji życiowej, informują o podjętych lub zamierzanych pracach literackich, planach podróży i kontaktach z innymi twórcami. Dla biografów listy te stanowią cenne źródło informacji. Warto przypomnieć, że pierwsze spotkanie Pilaře z Polakami miało miejsce w obozie koncentracyjnym w Sachsenhausen, m.in. z aresztowanymi i osadzonymi tu profesorami Uniwersytetu Jagiellońskiego (prof. Tadeusz Lehr-Spławiński i inni): *tam po raz pierwszy usłyszałem język polski i tam też zaczęła kiełkować myśl: zrobić po wojnie coś konkretnego, aby doszło do zbliżenia narodów i świat w przyszłości był inny*[4]. Notabene Kazimierz Andrzej Jaworski, pierwszy tłumacz wierszy Pilaře na język polski, wspominając swoją obozową gehennę w Sachsenhausen, pisze o niezwykle budującej postawie studentów czeskich, którzy inicjując konspiracyjne literackie życie sami się bronili przed psychicznym załamaniem i innym „dodawali ducha" (wspólne z Polakami wieczory wigilijne i recytacje wierszy)[5].

Bezpośrednie spotkania Pilaře z Polską datują się od 1947 r., kiedy to przybył do naszego kraju z oficjalną delegacją literatów czeskich. Niebawem oficjalne wizyty przerodziły się w serdeczne kontakty prywatne z wieloma polskimi pisarzami. Nastąpiły znaczące dla tej przyjaźni odwiedziny Gałczyńskiego, Broniewskiego i Różewicza w Pradze a Pilaře w Warszawie, Szczecinie, Wrocławiu, Krakowie a nawet w leśniczówce Pranie. Owocowały godzinami serdecznych rozmów także z Iwaszkiewiczem, Tuwimem, Przybosiem, Harasymowiczem... Jedno z kolejnych spotkań Pilaře z Przybosiem miało miejsce 6 października 1970 r., a więc w dniu śmierci polskiego poety. Pilař relacjonuje to w sposób następujący:

Uczestniczyłem w zjeździe tłumaczy w Warszawie. Szóstego października 1970 roku przed rozpoczęciem międzynarodowej recytacji poezji polskiej we wszystkich językach podszedłem do niego przed wejściem do sali. Prosiłem Przybosia grzecznie o wyrozumiałość i zrozumienie przyczyn, dla których czytelnik czeski nie zna jeszcze jego dzieła w większym wyborze. Ze zrozumieniem przyjął moją argumentację i przyrzeczenie, że podejmę próbę przygotowania wyboru, choć nie jestem pewien, czy zdam egzamin jako tłumacz. Poprosiłem poetę, aby posłał mi wszystkie swoje nowe zbiorki. Zapisał ołóweczkiem w malutkim notesiku mój praski adres, z wielkim uznaniem mówił o mojej pracy, po czym wszedł do sali.

Wspiął się na podium, aby stamtąd prowadzić wielką imprezę literacką przy uczestnictwie słuchaczy wypełniających całą salę. W życzliwych słowach przedstawiał tłumaczy z poszczególnych krajów, którzy stawali na mównicy i czytali wiersze jednego z polskich poetów w swoim języku ojczystym.

Czekałem, aż i mnie głos Przybosia wezwie na podium. Nie doczekałem się. W pewnej chwili poeta odrzucił głowę do tyłu i nie było już nikogo, kto mógłby przywrócić życie jego oczom.

Umarł pośród poezji i z poezją na ustach.[6]

[4] Tamże, s. 284-285.
[5] Kazimierz Andrzej Jaworski: *Serca za drutem. Wspomnienia z obozu w Sachsenhausen.* Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1959, s. 106, 130.
[6] Jan Pilař, op. cit., s. 106-107.

Każdy pobyt w Polsce, także i te z ostatnich miesięcy (udział w Warszawskiej Jesieni Poezji — wrzesień 1988 i Festiwalu Poezji w Poznaniu — listopad 1988) Pilař wykorzystuje jako okazję do uczenia się Polski, poznawania jej historii, kultury a przede wszystkim ludzi. To wszystko potrzebne jest aby zrozumieć „polskiego ducha" i właściwie tłumaczyć polskich poetów. Bilansując swoje doświadczenia i spostrzeżenia oraz konfrontując je z obiegowymi opiniami Polaków o Czechach i odwrotnie, zauważa m.in.:

To, co kształtuje świadomość każdego Polaka, nazwałbym kultem historyzmu. Przeżycia ostatnich stuleci z utratą niepodległości, nie spełnione nadzieje międzywojennego dwudziestolecia, tragiczna pięść wojny, która omałże nie zmiażdżyła kraju — wszystko to sprawiło, że w żadnym chyba innym kraju świadomość historyczna nie jest tak silnie obecna w teraźniejszości jak tutaj. Przez cały okres powojenny politycy, historycy, naukowcy, a także artyści usiłują znaleźć właściwą interpretację dziejów narodowych, a zwłaszcza ich murtów myślowych w XIX wieku, kiedy Polska nie istniała na mapie i dlatego elementem integrującym stała się twórczość wybitnych indywidualności poetyckich — twórców tej miary, co Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Ich dzieło jest najwyższym osiągnięciem tysiącletniej kultury poetyckiej, ale stało się jednocześnie wizją idealnego państwa, biblią patriotyzmu, zawierającą w sobie okruiny tragizm jako odwrotną stronę irracjonalnych nadziei religijnych i mistycznych złudzeń... Jednocześnie jednak ludzie znajdowali w nich zawsze, zwłaszcza we wszystkich najtrudniejszych okresach, nie wysychające źródło wiary w przyszłość i wielkość swojego kraju. Ambiwalentne znaczenie dziedzictwa wielkich polskich romantyków, którzy są w skali europejskiej zjawiskiem niepowtarzalnym, prowadziło do postępowych i reakcyjnych jego interpretacji. Niejednokrotnie nadużywano go, kiedy indziej znów — na przykład podczas wojny — wprost przeciwnie: oddziaływało jako impuls pobudzający do bohaterstwa, do samoofiary. (...) Ten kult historyzmu nie jest u nas dostrzegalny dla tych, którzy widzą tylko rzeczywistość zewnętrzną, którzy nie potrafią wyjaśnić sobie — biorąc pod uwagę naszą oczywistą plebejskość — upartego trwania niektórych warstw Polaków w religijności. Mało mówią, i to nie tylko nam, Czechom, niektóre wielkie dzieła poetyckie Mickiewicza, Słowackiego i Norwida, nazbyt związane z wyjątkowymi dziejami Polski. Nie znaleźliśmy dotychczas klucza nawet do wielkiego zjawiska kultury polskiej, do dramaturga Stanisława Wyspiańskiego, który na przełomie wieków kontynuował dzieło romantyków — z bardziej już krytycznym spojrzeniem na wzajemne stosunki polskiej inteligencji i ludu. (...) Rozumieć duszę dzisiejszej Polski to znaczy znać jej dzieje, ten głęboko ludzki etos, który zmusza ludzi do robienia rzeczy pozornie bezużytecznych, poświęcania im pracy i milionowych nakładów, ponieważ one składają się na treść słowa ojczyzna. (...) Uproszczony pogląd na przedstawicieli narodu czeskiego jako na ludzi na wskroś realistycznych i praktycznych, nawet za cenę utraty patosu i marzeń, a na Polaków jako na niepoprawnych romantycznych marzycieli, którzy na łeb na szyję rzucają się w pogoń za złudnymi ideałami, został już w pewnej mierze skorygowany.[7]

Dzięki takim ludziom jak Pilař możemy mówić o realnym posłannictwie literatury jako metodzie łączenia, bratania narodów, rozumienia ich odrębności, wzajemnego poszanowania.

Miłośnicy literatury czytając eseistyczną książkę Pilaře zadają sobie z pewnością wiele pytań. Jedno z nich wypada tu sformułować nie tylko we własnym imieniu. Pilař reprezentuje pokolenie Zdzisława Hierow-

[7] Tamże, s. 24-26, 27.

skiego, Kazimierza Andrzeja Jaworskiego... Czy mają oni młodych następców? Czy z obydwu stron nie grozi nam w najbliższym czasie literackie milczenie?

Oby obawa zawarta w tym pytaniu okazała się przesadną.

Waldemar Michalski

Jana Pilaŕa przekłady z literatury polskiej

Pochodně. (Wybór z poezji polskiej 1938-1945, posłowie Karel Krejci), 1947
Jan Brzechwa: *Popletená kačena*,1948
Jan Brzechwa: *Jehla s nitkou tancovala*, 1948
Halina Bielińska: *Haló, haló*, 1948
Julian Tuwim: *Slovem do krve*. (Wybór poezji z lat 1914—1939, wstęp Karel Krejci), 1949
Władysław Broniewski: *Pařížska komuna*, 1951
Ewa Szelburg-Zarembina: *Za nitkou do klubíčka*, 1951
Nová polská poezie. (Antologia pod redakcją J. Pilaŕa, J. Závady, E. Sojki), 1952
Władysław Broniewski: *Nepokořená píseň*, 1955
Julian Tuwim: *Zázraky a divy*, 1955, 1958, 1975
Władysław Broniewski: *První motýlek*, 1956
Konstanty Ildefons Gałczyński: *Divoké víno*, 1957
Niobe (Julian Tuwim, Władysław Broniewski, Konstanty Ildefons Gałczyński), 1960
Leopold Staff: *Labuť a lyra*, 1960
Julian Tuwim: *Lokomotiva*, 1962
Konstanty Ildefons Gałczyński: *Začarovaná drožka*, 1963
Julian Tuwim: *Vdova Klára*, 1963
Jan Brzechwa: *Ptačí klepy*, 1963
Jan Brzechwa: *Kašpařice, Entlička pentlička, Kašpárkovy proměny* (tłumaczenia wraz z Vlastą Dvořáčkovą), 1964
Konstanty Ildefons Gałczyński: *Noc zázraků*, 1964
Konstanty Ildefons Gałczyński: *Zelená husa*, 1965
Julian Tuwim: *Tančící Sokrates*, 1966
Jerzy Harasymowicz: *Součet zelně*, 1967
Stanisław Grochowiak: *Pozvání k lásce*, 1967
Cyprian Kamil Norwid: *Černé květy*, 1970
Jan Kochanowski: *Renesanční loutna* (wraz z E. Sojką), 1971
Jarosław Iwaszkiewicz: *Plavení koní*, 1972
Bolesław Leśmian: *Zelená hodina*, 1972
Adam Ważyk: *Labyrint*, 1972
Władysław Broniewski: *Naděje*, 1973
Konstanty Ildefons Gałczyński: *Prstem otáčíš planety* (wybór wierszy miłosnych), 1973
Čisty zpěv (10 współczesnych poetów polskich), 1974
Cyprian Kamil Norwid: *Chopinův klavír*, 1976, 1983
Setkání nad Vislou (Antologia wierszy poetów polskich XX wieku), 1979
Konstanty Ildefons Gałczyński: *Sedmé nebe*, 1980
Jarosław Iwaszkiewicz: *Hrst vrbových lístků*, 1981
Jerzy Harasymowicz: *Láska už přeletěla dům*, 1983
Krzysztof Kamil Baczyński: *Spálené růže*, 1984
Jan Kochanowski: *Žalozpěvy*, 1984
Juliusz Słowacki: *Já Orfeus*, 1967
Hledám tedy jsem (Antologia młodej polskiej poezji), 1987

TADEUSZ CUGOW

POEZJA KRAJOBRAZU W ESEJU STANISŁAWA VINCENZA „BRAMA DO WĘGIER"

Jednym z bardziej znaczących epizodów biograficznych Vincenza jest jego przyjazd na Węgry, w maju 1940 roku. Autor pozostaje tu z rodziną przez cztery lata i ten gościnny kraj stanie się dla niego jakby drugą ojczyzną. Szybko znajduje przyjaciela, w osobie Lájosa Aprilyego, i przyjaźń ta zaowocuje wkrótce pięknym esejem *Brama do Węgier*, gdzie autor na nowo chce odsłonić światu złożoną, spójną, a jakże różnorodną historię węgierskiej ziemi.

Chyba w którymś momencie powie: *Ze wszystkich miejsc na ziemi, ten zakątek uśmiecha się do mnie najbardziej*. Żeby wyrazić pełnię tego światła, używa, oczywiście jako symbolu, węgierskiego Nilu, jakim jest Dunaj — rzeka miłości, śmierci, trudu i zapomnienia. Kocha tę rzekę miłością wędrowca, przybysza i poety. Wie, że kto z ludzi wrażliwych na piękno przemierzył pieszo kilka godzin jego brzegiem, jeżeli nie zostanie, będzie tu zawsze wracać.

A przecież z wrażliwych wyszedł, bo takimi były historyczne pokolenia huculszczyzny, odznaczające się fizyczną, moralną i duchową mocą, jak również silną wrażliwością — wielką ludzką zaletą, pozwalającą na staranne i niecierpliwe poznawanie całej złożoności świata, a szczególnie jego warstwy estetycznej.

W tej kondycji duchowej, ukształtowany intelektualnie przez rodziców, wykarmiony przez piastunkę Pałahnę i bajarza Kuzyka, ciepłem i mitologią huculszczyzny, stanął między Ostrzychomiem i Budą, przed „Bramą do Węgier".

Jako znawca i smakosz świata antycznego wie dokładnie, że każdy pojedynek z pięknem staje się dla artysty początkiem zagłady, zatem jedynie potęguje jego blask w znanym eseju, który jest romantyczną pieśnią poświęconą dwóm wielkim przyjaciołom: Aprilyemu i Dunajowi.

Natychmiast po przyjeździe zaczyna odbywać ulubione piesze wędrówki górskim brzegiem rzeki, całodzienne, niecierpliwe, bez wytchnienia. I chociaż różne są geologiczne zapisy wędrującego niegdyś lodowca, dla niego to z powodzeniem wystarcza, gdyż u stóp tych gór przewala się groźnie, równie niespokojny brat Czeremoszu — Dunaj.

Wystarcza — niebo gwiaździste nad głową, a prawo i pasja wędrowca w nim, pod stopą zaś górski wszechkamień — by rozpocząć wertowanie tej kroniki minionych epok, będącej jednocześnie jedynym naturalnym zapisem czasu historycznego.

Powiedział kiedyś poeta: Gdziekolwiek będziesz, zawsze zastaniesz tam to, co z sobą przywiozłeś. I słowa te dokładnie przystają do Vincenza, jego dzieciństwa w Słobodzie Rungurskiej, rwącego Czeremoszu, ciemniejącej jesienią Czarnohory. Pogłos dzieciństwa, góry i serce dwóch rzek — to jakby na ekranie świadomości pojawiła się wysnuta z fantasmagorii nowa wizja świata, replika minionego krajobrazu. Górzyste brzegi Dunaju i Cisa siostra Prutu, a wszędzie pod każdym omszałym kamieniem, zatrzymane w kadrze pamięci — dzieciństwo.

Autor poetyzuje krajobraz Dunaju, jak również wszystko to, co pozostaje w jego środowisku wodnym, wszystko co jest z rzeki, o rzece i obok rzeki. Nadaje mu wymiar wyższy, malarski, ożywia jego rytm, wprowadzając do krwiobiegu również formacje historyczne, od ubogiej rybackiej chaty, do bogatej willi na stromym górzystym brzegu.

Maluje po mistrzowsku losy ludzi rzeki, przypominając miejscami platońską jaskinię rzucającą cienie. Ukazuje te ścieżki, którymi kroczą losy narodów — nigdy w dół rzeki, zawsze poprzez najbardziej rwący nurt na drugi brzeg, tam gdzie jeszcze tli się pasterskie czy rybackie ognisko, w nadziei, że buchnie z niego zbawczy płomień wolności, że Dunaj jest *codziennym tłem dla dziejów ciągłych, a nie tylko dla tych rzekomych słupów milowych, czynów i wydarzeń szczególnie pamiętnych, czy ocalonych od zapomnienia. Że stale łączy albo dzieli ludzi, że stwarza im udogodnienia lub utrudnienia, że zagraża i niszczy, wyzywa do wysiłku i opanowania.*

Gdzieś na pograniczu poetyckiego snu i jawy, przez rozdarte barwy płótna, *przez przejrzystość powietrza i wód (...) i przez cienie jakby malowały one same siebie. Przez wyraz: przez rytmikę opadania duszy, i przez rytm smutku, przez wzniesienie się nadziei i porywu, przez trwanie, czekanie, przez trwogę, groźbę i pełne męki niezdecydowanie, i przez opętanie. (...) Wtedy to rzeka i człowiek, światłem wyzwolą się z grawitacji, z ciała. Wtedy to rzeka stanie się czymś więcej niż rzeką, niż „realistyczny", codzienny i praktyczny jej aspekt. Poza nim ukazuje się daleko oblicze Przyjaciela, mistrza źródeł i gospodarza przestrzeni wodnych, który czeka.*

I dalej — *Takie „zatopienie się" w krajobrazie dunajowym odsłoniłoby może w ostatecznym a mimowolnym wyniku niejeden tajnik z dziejów Węgier.*

Vincenz przybywa nad Dunaj zbrojny bogactwem przywiezionych ze swojej ukochanej Huculii krajobrazów, napełniony pohukiwaniem wiatru w wysokich pasmach czarnohorskich połonin. Jest tym, który odkopał i zapisał źródło zamierzchłej pieśni i dowiódł, że przede wszystkim poetyka krajobrazu kształtuje świadomość estetyczną ludzi.

Podobnie jak rzeka i kamień górski, również drzewa są kroniką dziejów. Chociaż zatopione w swoim statycznym trwaniu, świadczą jednak, że historia narodów i kultur może w nich także odcisnąć swój zapis. Bardzo często las przynosił ziarna na pogranicze rzeki i góry. W ten sposób stanowią najstarsze obramowanie rzeki, pozostają z nią we współistnieniu, jak również w walce, gdyż czas drzewa kiedyś się kończy, a rzeka płynie dalej. Stanowią one jakby słupy graniczne wyznaczające koryto rzeki. Są odbiciem mijających pokoleń, wyrazem ich walki i cierpienia, zarówno kiedy padają odarte z kory, jak i wtedy, gdy omijając młodymi pniami butwiejące wiatrołomy wspinają się do słońca.

Tak trwają starowieczne pomniki: wierzby, topole, osiki i olsze. (...) roślinność Visegradu wyraża spotkanie klimatów i dziejów. Po wyższych grzbietach rozległe lasy grabowe: stalowe pnie, liście radosne na wiosnę, głębokie jary, na wysokość człeka, zasypane zaschłym listowiem (...) ... w dole po kotlinach i zagłębiach bezwietrznych Visegradu rosną wiekowe kasztany jadalne. Świadkowie i dzieci przeszłości królewskiej. Najwspanialsze te, które czasem po trzy konary wypuszczają z jednego pnia. A każdy konar z osobna to olbrzym. W całej okolicy nie ma drzew równocześnie tak potężnych i pełnych gracji. Ich liście strojne, misterne, długie karbowane, błyszczące. Na wiosnę tryskają z nich jasnoróżowe kwiaty. Drzewa dzierżą je jak berła albo świeczniki. Jesienią ich owoce kolczaste sterczą jak buńczuki hetmańskie. Królewska laskawość drzew jest bez miary.

Widzieć roślinność w takiej szacie, nazwać z taką miłością i zapisać takim językiem może tylko poeta. W tym małym fragmencie zaskakuje nas bogactwo stylu i rozłożysta paleta językowa autora. Może dlatego, że obraz ten tworzą razem: rzeka, jej bogate w roślinność brzegi, obok sztuki spojrzenia i przeżywania człowieka. Muzyka barw i kształtów

natury i próbująca to wszystko ocalić ludzka wyobraźnia i wrażliwość. Wobec królewskości węgierskiego krajobrazu ujawnia Vincenz królewskość swojego, jakże delikatnego spojrzenia.

Po chwili już jesteśmy na wzgórzu Budy, gdzie ze Svábhegy, przy stacji kolejki zębatej zobaczymy: *granatowe pasy i rdzawo-brunatne wstęgi, nacechowane szczególną powagą, nawet czasem jakieś żałobne, a przy tym ciągle ku czemuś dalekiemu, coraz dalszemu wzywające! Nocą zaś, szczególnie zimą, gdy gwiazdotryski widziane przez mroźne powietrze Svábhegy na ziemi niejako odbijają się w niezliczonych światłach Pesztu, powstaje złudzenie wymiany i przyjaźni tych świateł między sobą, a przez to ich dostępności i życzliwej poufałości względem ludzi.*

Ale rzeka niestrudzenie prowadzi nas dalej, gdzie: *U wejścia Dunaju do Budapesztu na wyspie Margit, witają nas rodzime starsze od parku wierzby, tak piękne, że naprawdę, co się powie o nich słowami, to za mało. Po utrwaleniu wyspy i przemianie jej w park, z dawnych drzew nadbrzeżnych stały się drzewami parkowymi. Jest w nich potęga dzikich, wyrosłych w walce drzew, a niejedna blizna widać połączona ze swobodą dobrobytu i harmonijnym wzrostem. Tylko malarz albo rytnik, czy gdyby sobie wyobrazić takiego malarza, który by studiował rytm drzew — rytm ich wzrostu, styl ich wyrazu, ich gestów, aż do najmniejszej dekoracji rytmicznej pobocznych gałęzi i witek — potrafiłby być nauczycielem dla wzroku, odkrywcą rzeczywistości. Wydaje mi się, że na wyspę Margit powinno się przychodzić prosto z muzeum, po studium obrazów Ruisdala. By idąc za tym samym rozpędem ducha, dostrzec w owych wierzbach to jeszcze, czego nie ma w obrazach Ruisdala. Trzeba by z zapartym oddechem iść za ich rysunkiem, za ruchem duszy, za bezgłośnym tańcem linii drzew.*

Poetyckość vincenzowskiej prozy — wielobarwne paciorki krajobrazów węgierskich nanizywane na błękitną wstęgę Dunaju są jednocześnie wielką sztuką cytowania natury, kalejdoskopowym zapisem wiosen i jesieni.

Autor przekłada naturalny bieg rzeki, światłocień górskich załomów i malarską harmonię lasu, na oryginalny język swojej prozy. Chce, żeby przez niego mówił huculski powiastun, a on mu tylko użyczy serca i umysłu, przyda ostrego węgierskiego spojrzenia i osadzi na zawsze w kolorowej scenerii. Trzeba tak spojrzeć na pasmo przyrody, żeby ona już kiedyś nazwana u źródeł pradawnej pieśni, a ożywiona przez Sztukę, nabrała blasku i siły artystycznego dogmatu.

Przecież autor to dwójjednia głosu natury i rozumu, symbioza filologa klasycznego i wędrowca, który z pokorą galernika piękna musi zatrzymać swój rozpędzony rydwan przy coraz to innej bryle krajobrazu. I to nie na godzinę, na wiek, ale na jedno wzruszenie, bo takimi jednostkami przemijania, na tym osobliwym zegarze, trzeba mierzyć jego wędrówkę.

Specyficzny czas vincenzowskiego krajobrazu płynie najpierw ponikiem dziecięcego marzenia, omywa kamienie wygładzone stopą wędrowca, goni czarnohorską połoninę i z tysiącem dźwięków poprzez Czeremosz łączy się z Dunajem.

Od krajobrazu do krajobrazu. Od wzruszenia do marzenia. W życiu, które jest summą krajobrazów. Tak, jego życie i twórczość, a w szczególności *Brama do Węgier*, na tę summę się składają. Chciałoby się powiedzieć: „Spowiedź dziecięcia Huculii", albo „Zapiski młodzieńca z Vácu" — spowiedź jednak poetycka, zapiski dojrzałe.

Wyznanie wiary w żywotne siły człowieka i natury, złożone przed konfesjonałem potomności.

Natura równie jak poezja jest tlenem jego duszy, światłem rzeki. Do dźwięczącego źródła huculskiej symfonii i węgierskiej sonaty autor nie potrzebuje partytury. Jego mityczny świat, przycupnięty w połoninach i na zboczach góry Pils, spadający wiosną w czapach śniegu, poddany starannemu rytmowi natury, kreuje się sam.

Autor niestrudzony w wędrówkach, zbiegający po serpentynach i

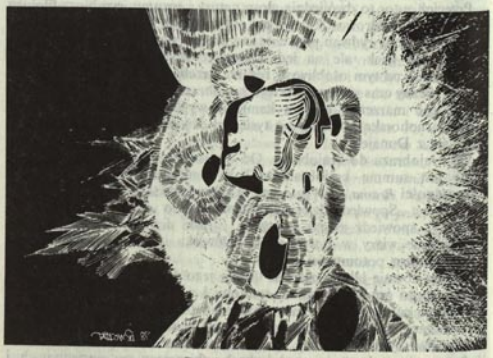
zboczach, w sprawach warsztatu literackiego nie dopuszcza jednak pełnej spalającego napięcia gonitwy. Posługuje się językiem gawędziarskim, ale bardzo subtelnym, z dokładnością mechanika precyzyjnego, pamiętając, że każda niedostrzeżona fala Dunaju rani, a ostatnia zabija.

Pamięta przecież, że jego gwiazdą pomyślności jest kalokagatia i platońska triada, a one nie są dziełem galopu, ale rozmyślania. Ubrany w delikatną tkaninę wrażliwości, kroczy od źródeł Prutu, przez bramę Węgier, w samo piekło gościnnej Europy, jakby chciał powiedzieć: Nie martw się, że jestem, nie dręcz się, że byłem. Ciesz się, że nie rozpłynąłem się zapomniany w złotym piasku świata.

Jeżeli znasz prawdę wędrówki, to mi ją wyjaw. Jeżeli nie znasz, szukajmy jej razem, bo tylko ona może nam powiedzieć, którędy wędruje się do gwiazd.

Tadeusz Cugow

Tekst wygłoszony jako głos w dyskusji w czasie konferencji na temat twórczości Stanisława Vincenza zorganizowanej w Budapeszcie w dniach 28—30 listopada 1988 r. Wszystkie cytaty pochodzą z tomu: Stanisław Vincenz, *Z perspektywy podróży*, Warszawa 1980, str. 375-415.



Rys. Józef Tarłowski

MAREK DANIELKIEWICZ

UCIECZKI Z LUBARTOWA

Spośród tych wszystkich, którzy pragnęliby wiedzieć, gdzie podążałem, tylko nieliczni zdawali sobie sprawę, jak bardzo niecierpliwiły mnie ich pytania, jak bardzo chciałem uniknąć ich spojrzeń i natrętnych oczekiwań. Przyznaję — ich słowa nie pozbawione były w wielu wypadkach wzruszenia, a nawet troski, lecz ja nie przywykłem do tego rodzaju manifestacji. Unikałem nieznajomych, chociaż jakaś siła kierowała mnie w ich kierunku. Z pokorą odnajdywałem w nowych miejscach postoju ślady tych, którzy byli tu wcześniej.

Polubiłem błotniste ulice. Wielokrotnie moczyłem buty w mętnych kałużach. Ogrzewała mnie wódka. Zdawało się, że dzień mający się ku końcowi, nie podda się sile mroku i zadrwi niczym mężczyzna z zaczepiającej go kobiety. Małe pęcherzyki unosiły mnie w powietrzu i usiłowały podnieść jak dziecko, lecz w tym momencie przeszkodziły gałęzie drzew morowych, a szczególnie krwiste owoce w lepkich od późnego lata liściach.

Odniosłem wrażenie, że wyglądające zza firanek kobiety patrzą tylko na mnie. Gryzły białe paznokcie, jakby chciały pozbawić się jedynej broni zdolnej pokonać podnieconych mężczyzn. Zrobiło mi się ciepło, gdy podnosząc skórzane buty oddalałem się od rynku, kręcąc głową, poruszając palcami w kieszeni płaszcza, miętosząc mankiet koszuli, drażniąc ostatnie fruwające owady. Były równie bezbronne jak ja i równie niezdolne do skutecznej ucieczki. Być może miały więcej siły, która pochodzi z chłodu zmierzchu? Być może poruszając skrzydełkami dodawały sobie otuchy, zapewniając jednocześnie złudzenie wolności?

Stojąc przed witryną agentury księgarskiej Nazarewicza w Lubartowie rozmyślałem o tym wszystkim, co sprawiło, że zacząłem pisać. Przed tygodniem wróciłem z Otwocka, aż nadto zmęczyły mnie hotelowe rozrywki. Pamiętam — po wyjściu na peron ogarnęła mnie niewiarygodna cisza. Błądziłem po mieście, które chociaż w mojej świadomości nie było Warszawą, Krakowem ani Lublinem, to jednak zdawało się być tymi wszystkimi miastami naraz, jakby ogarnął mnie niezwyczajny sen, sen pełny zapoznanych placów i ludzi, architektonicznych szczegółów.

Przypominam sobie duszny dzień w Krakowie, gdy z trudem oddychało się nawet na Plantach, a cóż dopiero na odkrytym rynku poddanym torturze promieni słonecznych, które z tylko sobie znaną siłą pozbawiały kobiety głębszych oddechów. Trzeba było koniecznie chować się pod parasole i kryć w rękawiczki skórę dłoni, by nie narazić się na zgubne działanie słońca, chorobę jakąś. Duchota bowiem tak

uprzykrzała życie, iż wolałem zaszywać się w podejrzanych kawiarniach, lub nawet żydowskich karczmach, gdzie pełno było pijanych, przesiąkniętych potem i brudnych mężczyzn. W takich miejscach opuszczał mnie niepokój, czułem się odświeżony i wyzwolony spod władzy konwenansu, wtopiony w pejzaż nowego miejsca, choćby pejzaż skażony biedą, rozkładem i poniżeniem.

Zasypiałem przy stoliku, zapominałem drogi powrotnej do hotelu, która zazwyczaj wiodła przez błotnistą ulicę, osłoniętą niedbale drzewami i rozbrzmiewającą szczekającymi bez powodu psami. Pytałem w duchu: kto je żywi? Jednakże przyglądając się im uważniej, dostrzegałem zagrzybioną sierść i zapadnięte boki.

Psy niepewnie ocierały boki o tynki oficyn i rozsypujące się drewutnie. — Lutek, Lutek — słyszałem nawoływanie i chociaż wiedziałem, że to nieznajomy głos, przystawałem zaciekawiony.

Byłem w pustym pokoju, w przyjaznej ciasnocie, do której przyzwyczajałem się aż nadto szybko, jak do własnej krwi, pojawiającej się wiernie od dnia pierwszego krwotoku.

Nie znałem żadnej obrony, nie spodziewałem się niczyjej pomocy, choćby najdroższej Zosi, którą zabrałbym nie wiem gdzie, choćby w niepewny świat, ale nigdy tam, gdzie prowadził mnie kaszel i szczególnie silna w dni pochmurne i deszczowe gorączka.

— Jakaż to wspaniała kobieta, ta Zosia — myślałem. Jej liryzm i gniew — kobiecy bunt, gdy uciekaliśmy do hoteli, pijąc zwykłą wódkę, prawie nie zakąszając, tańcząc i żartując bez pamięci. Tylko ona wiedziała, jak daleko byłem od optymistycznych planów. Ją chciałem ocalić, oddzielić od choroby i obłędu. Zuchwałe i karkołomne zabawy w dzielnicach nędzy zawsze wiodły mnie do krainy najciemniejszych myśli, tak brudnych jak mankiety i kołnierzyki podróżnych koszul.

Nie posiadałem umiejętności wypoczywania, leniwego przeciągania się w pluszowych salonikach.

Poczułem niepokój i znów zdawało mi się, że przybyłem do siebie, do miasta dającego zbawienie, obok kirkutu z kośćmi ludzkimi, pośród zbłąkanych i skłóconych ze sobą za życia i po śmierci dusz, dusz równie kruchych, jak życie żydowskich lubartowian. Myślałem, że pogodzę ich ze sobą i pozwolę pojednać się ze światem nowym, gdzie obok natchnionych wybrańców żyją potępieni i opuszczeni. Miałem wiele godzin na rozmyślania o pojednaniu, lecz przeszkadzały mi drzewa morwowe, tak piękne o tej porze. Nie miałem odwagi nie myśleć o nich i oddawać się wspomnieniom.

I oto znów przyjechałem. Nieco starszy, nieco opuszczony. Być może tak właśnie bywa, iż gaśniemy jak drzewa, poznając dzień po dniu nowy ból. Zgadzając się na powrót, zgadzamy się i na schyłek wędrówki.

Mimo rozlicznych doświadczeń nie mogłem odnaleźć dla siebie miejsca najspokojniejszego. Gdybym mógł na krótko — pozostać w zupełnym bezruchu, w ciszy i bezszeleście. Lecz jakkolwiek jest i jakkolwiek będzie, zawsze poniosą mnie marzenia — nigdy dostatecznie nie wyczerpane, nigdy mnie nie oszczędzające.

Kiedyś uległem spojrzeniu rosyjskiego policjanta, który wyszedł właśnie na obchód rynku. Szedł chwiejnym krokiem. Dostrzegłem w jego oczach tę szczególną wrogość, może zawiść, jaką można jedynie

obdzielić Żyda, zwłaszcza Żyda biednego, kulącego się na widok każdej władzy. Żyda bezbronnego i bezgranicznie uległego przemocy.

Na mnie — człowieka nigdy nie godzącego się z przemocą — widok pijanego działał ze zdwojoną siłą, lecz nie miałem szans zwalić się na Rosjanina z pięściami.

Przypominam sobie późne popołudnie w Warszawie. Wracałem z Krzywickim i Glassem. Powiśle żyło. Spod ziemi wyrósł rosyjski policjant. Podszedł do nas i bez powodu uderzył mnie w bark. Skuliłem się ze strachu. I właśnie w tej chwili naszedł mnie atak kaszlu. Tak bardzo się zawstydziłem. Wstyd i gorycz, że właśnie przed obcym człowiekiem natura zadrwiła ze mnie ukazując moją słabość.

Tej nocy, kiedy skulony w rodzinnym domu układałem pierwsze zdania „Halucynacji" zastukał w szybę ptak. Miał przerażająco duże oczy. Poruszył mnie jego wygląd. Chciałem krzyknąć, lecz uświadomiłem sobie, że od dnia dzieciństwa dzieli mnie tyle lat, iż mój krzyk zawstydziłby mnie i na pewno zaniepokoił służącą. Taka manifestacja słabości przed samym sobą wydawała się zbyteczna, wygodniej było przysunąć bliżej karafkę z wódką i napełnić oczekujący kieliszek. Wódka przywróciła mnie do równowagi, oprzytomniałem. Stukanie w szybę ustało. Ptak odfrunął. Odsunąłem od siebie kieliszek. Pozostawiony na białej kartce papieru krążek starłem zewnętrzną stroną dłoni. Jestem. Tu jestem. Przyjechałem odnaleźć się w nowym miejscu. Zbyt długo nosiłem w sobie niedosyt tego miasta. W jego pejzażu odkrywałem dzień po dniu zagładę. Nie byłem aktorem i nie byłem pewny, czy już jestem poetą?

Mijały dni, kiedy wcale nie myślałem o chorobie. Janusz Korczak oprowadzał mnie po najbiedniejszych dzielnicach Warszawy. Wszystko tu było inne — niebo, drzewa, powietrze, zwierzęta i ludzie. Życie tak nieustannie zmęczone. Baraki robotnicze. Sterty kartoflanych obierzyn i trawa.

Obiecałem sobie, że opiszę te miejsca. „Ja tu jestem dla prawdy" — powtarzałem. Wiedziałem, że obrona przed tym, co gasi i uśmierca nie może mnie sparaliżować. Obraz tych ulic, domów, drzew, ludzi, koni i psów objawiał się w kształcie zaniedbanego cmentarza.

Kim ostatecznie byłem w te dni? Żyjąc na peryferiach świata, doświadczając nędzy równie boleśnie, jak ci, którzy stali się bohaterami moich opowiadań, więc kim byłem?

Tej nocy nie zaznałem spokojnego snu. Odnalazłem najwygodniejsze miejsce w łóżku; pozycję półleżącą. Wypełniona tłustymi pierzami pierzyna mocno ogrzewała podkulone nogi. Zapaliłem papierosa, którego aromat natychmiast wypełnił pomieszczenie i połączył się — w sobie tylko właściwy sposób — z zapachem lawendowego mydła. Zrozumiałem z jakim trudem odczytywałem stan własnej kondycji. Choroba dokuczała tak mocno, że trudno było odsunąć od siebie myśl o czyhającej zagładzie. Zabrudzone krwią prześcieradło i zmięte chustki do nosa przypominały o niej nieustannie. Była niczym bliska osoba.

Często broniłem się ucieczką. Włóczęga do Krakowa, czy Warszawy nie stanowiła problemu, mimo że po niej przychodziło osłabienie i zmęczenie. Zmęczenia wszak mogłem się pozbyć w chwilach pełnych napięcia, bogatych w nowe doświadczenia. Atmosfera miast i misate-

czek gubernii lubelskiej sprzyjała „halucynacjom". Inaczej już w Krakowie, w krainie galicyjskiej ułudy, chociaż i tam docierał niespodziewany smutek. Miał i moc, i smak taki sam, jak wszędzie. Nuda. Najłatwiejsza z dróg wiodła ku zupełnemu zatraceniu.

Deszczowe dni bez światła, z powietrzem ostro zalegającym w płucach i kaleczącym oddech kończyły lato zwiastując długą, monotonną jesień, wyniszczały, jednakże miały w sobie tajemniczą siłę. Wzbudzała ona i nadzieję, i niepewność, i rozczarowanie, i chęć życia.

Za oknem głos cygańskich kobiet usiłujących oszukać przybyłych na targowisko chłopów z okolicznych majątków ziemskich. „Sokola armia" hrabiego Zamoyskiego ściągała na siebie spojrzenia kobiet nieprzywykłych do czystych ubrań i ogolonych twarzy. W targowe poranki znakomicie wyróżniali się w tłumie cygańskich oszustek, żydowskiej biedoty i nielicznych mieszczan. Tutejsi mieszkańcy nosili się wprawdzie godnie, lecz daleko im było do tego stanu wyniosłości i świetności, który był wpisany w twarze galicyjskiej szlachty.

Bogaci Żydzi oddzielali się grubymi murami kamienic od reszty ziomków, tych mieszkających w drewnianych, parterowych, opływających ściekami i mydlinami domach. Zasłaniali okna ciężkimi lambrekinami i koronkami, które przywozili z Czech miejscowi kupcy.

Czuć było czyste powietrze po jesiennej burzy. Umyte z kurzu drzewa morwowe, krzewy dawno przekwitniętego jaśminu i bzu, jakby unosiły się nad ziemią. Miasto widziane z lotu ptaka robiło wrażenie kobiety lękającej się nocy, chociaż — być może — tęskniło za związkiem kobiety i mężczyzny, dnia i nocy, lęku i spełnienia. Miasto tańczyło i nurzało się w marzeniach.

Zajmowałem wnętrze pokoju z oknem otwartym na rynek. Parskanie koni, świergot wróbli, zapach kartofli i kapusty, warkocze cebuli i czosnku, asparagus w glinianych doniczkach, chłopskie kożuchy służące za okrycia i posłania jednocześnie, mała bóżnica w połowie drogi między barokowym kościołem św. Anny a cerkiewką pod wezwaniem Aleksandra Newskiego — to wszystko widziałem bez wysiłku w dni jasne i ciepłe. Cerkiew wybudowano dla zbawienia miejscowych urzędników carskich i ich licznych rodzin. Przed ogrodzoną solidnym parkanem prawosławną świątynią był cmentarz z marmurowymi krzyżami i soczystymi paprociami leśnymi. Wystarczyło przejść drogę, latem żółtą i gorącą, po deszczu miękką i błotną by dostać się na dziedziniec klasztoru św. Wawrzyńca, daru książąt Sanguszków dla miasta. Majątek franciszkański okalał czerwony mur z cegły, który podpierały drzewa kasztanowe i rzadkie drzewa korkowe, które sprowadził przed kilkudziesięciu laty miejscowy przeor.

Blisko, bo w samym sercu miasta stały dwie łaźnie — żydowska i miejska. Przed budynkami zwalono kłody drewna z bliskich lasów nowodworskich. Przy rynku też sklep kolonialny rodziny Rubinsztajnów, a w zasięgu wzroku agentura księgarska Nazarewicza. U Rubinsztajnów do kupienia najprzedniejsze towary — figi i cytrusy, rodzynki, orzechy włoskie i przyprawy korzenne, kawa arabska, herbata i porter angielski, łosoś, węgorze, szynka, kawior czarny astrachański i kiełbasa litewska, porcelana lubartowska, a dla najbiedniejszych — pod

dostatkiem śledzi, moc tłustych mleczaków, ogórki kiszone, kwas z kapusty, piwo z łuckiego browaru Łysińskich, a także samogon i słodkie wódki.

Obok świat odległy od apteki, obcy i obojętny. Ten porządek określały prawa nie tylko ludzkie, bo one łatwo poddałyby się zmianie, lecz prawa boskie.

Tu, tak jak prawie wszędzie, dom ocierał się o dom, bieda zaglądała w oczy, a choroby nikogo nie omijały, nawet bogatych i duchownych. Co innego latem! Latem, przynajmniej dużo ogrodów i sadów, przynajmniej kartofel w polu, szczaw i lebioda na łące, bezpańska jarzębina przy drodze firlejowskiej i kwiaty lipy, a przy dobrym szczęściu kuropatwa, słaby zając dający się uwięzić w sidła, tłusta ryba złowiona nocą w pałacowym stawie, lecz już pod groźbą psów ogrodnika.

Wszędzie jednakowo czaiła się zagłada. Grała, niszczyła płuca i gardła, truła krew i mamiła gorączką. Bez tej choroby życie nie spełniłoby się do końca, tak jak bez halucynacji, ale czy można było położyć linię i przedzielić oba te światy? Ból wszakże ten sam, cierpienie to samo, zagłada ta sama, zaś jej bliskość aż nadto odczuwalna, wprost namacalna.

Zło w człowieku znalazło swoje miejsce, w tym najlepszym również, a o sposobach pozbycia się go myśleli po rosyjsku, żydowsku i polsku duchowni pośrednicy.

Nic po słowach, nawet świętych słowach — bo one także naznaczone zagładą, niespełnieniem i kłamstwem. A początek zagłady czaił się w mrocznych ulicach, odmładzanych wczesną wiosną wapnem i soczystością traw, świeżym zarostem na twarzach dojrzewających chłopców i dziewczętami, które przechodziły granicę kobiecości; odmładzanych w porze tysiąca mszyc i motyli.

Pozbierał okruchy chleba i ułożył je pedantycznie w porcelanowym talerzyku. Światło lampy wabiło ćmy i komary. Jedna z dwóch miejskich latarni oddalona od apteki o kilkanaście metrów dawała słabe światło, choć przecież była znakiem życia, punktem orientacyjnym w tym niewielkim skupisku ludzi różnych narodów i wyznań. Zewsząd dobiegał głos żydowskiej modlitwy, przekleństwa, piski dzieci i płacz kobiet. Rynek gubił się w ciemności. Nie sprzątnięte końskie łajno, płaty kapuścianych liści, kości zwierząt i rybie ości roztapiały się w spokojnie stojących kałużach. Smród odpadków, tak samo, jak zapach końskiego i ludzkiego potu przypominał o wciąż istniejącym życiu, trwaniu i przemijaniu. Ludzi nie było. Również pojedyncze cienie zdawały się nie istnieć. Oddalone, obserwowane zza koronkowej firanki unosiły się bezwładnie i odfruwały. Nic nie zwiastowało jeszcze nadejścia ranka.

— Nie powinienem tutaj powracać — pomyślał. Lepsze oddalenie, podróż w nieznane, podejrzane hotele i zajazdy z wszechobecnymi pluskwami i pożółkłą bielizną, z żydowskimi dziewczętami, lepkim samogonem. Przysięga złożona samemu sobie, że nie powróci, zaczęła już obowiązywać. Zaufał ucieczce. Zapragnął niepewności. Tylko droga i on — okryty płaszczem, z miękkim filcowym kapeluszem i skórzaną torbą podróżną. Chciał, przybliżając do siebie zagładę, oddalić ją przez własne kłamstwo. Czuł do tego prawo, bowiem przybliżył się do

miejsca, w którym czas upływał obojętny i niezauważony, kaszel ustawał zupełnie, a zamknięte cudzą ręką powieki unosiły z trudem dwa miedziane pieniążki z rosyjskim dwugłowym orłem. Chłód łagodnie okrywał włosy, skraplał się na policzkach i niby po letniej burzy spływał w dół, ku szyi, zatrzymując się na białym kołnierzyku czystej koszuli. Miał smak krochmalu.

Miasto z jedną ulicą. Gołębie trzepoczące skrzydłami, czerwone dachówki domów. Wilgotna ziemia utrwalająca na krótko ślady po nieobecnych. Wróble na dachu. Pamiętam — łapano je w głodne i mroźne zimy w wymyślne pułapki. Tłustych było mało, chociaż niejedna rodzina potrzebowała pożywienia by przeżyć. Rosół z małych ptaków bardzo smakował dzieciom. Strzępy mięsa właziły między zęby. Nikt nie mógł ochronić ludzi i miasta przed sądem. Krwotok płucny, mróz, śmierć — więc też i radość — więc też początek nowego, więc i początek pamiętania. Historia. Pamięć. Zagłada, Ocalenie.

„Teraz wiem już, że dla mnie, włóczęgi, świat za rano wstał w oczach..."

IV 1988

Marek Danielkiewicz

Ludwik Stanisław Liciński przeżył 34 lata. Zmarł w kwietniu 1908 r. Lubartów był miejscem jego urodzin. Zofia Nałkowska poznała pisarza — być może — w roku 1904. W liście do Zofii Villaume pisała: *Później przyjechał Liciński i zaczęła się najciekawsza epoczka. Z Korczakiem. Pierwocką i malarzem włóczyliśmy się całe noce po różnych spelunkach. Całowałam się z utrzymanką właściciela pralni, gdzie szklanką piłam najprostszą wódkę. Poza tym — dla kontrastu — wytworne stimmungi u Licińskiego w hotelu, gdzie byłam jedyną kobietą — i gdzie dosięgłam zenitu tryumfów i ekscesów. Liciński jest suchotnikiem i pisze bardzo oryginalne „Halucynacje" — niedługo będą drukowane w „Głosie".* (Zofia Nałkowska: *Dzienniki 1909-1917*. „Czytelnik", Warszawa 1976. Nota Hanny Kirchner, s. 54.)

Był prekursorem nowych kierunków literackich, wyprzedzając pod niejednym względem naszych futurystów i awangardzistów i stwarzając swój własny, do żadnego innego niepodobny styl — tak pisano o nim w roku 1938 w „Kamenie", nr 8, s. 160.

KRZYSZTOF ĆWIKLIŃSKI

Uczta

Kiedy malował ucztę wiedział, że nie może
Zabraknąć w niej niczego: stół jak ciemny orzech

Rozlał się między okna. Potem myśląc długo
Ze stołu kazał sprzątnąć niewidzialnym sługom

A sam płótno noc całą dokładnie gruntował.
Na uczcie brakło śmierci. Rozpoczął od nowa

I kiedy stół znów stanął, posadził u stołu
Strojne w złoto i jedwab dwie garści popiołu...

Uczta — obraz flamandzkiego malarza Rogiera van der Weydena (? — 1464)

Młodzieniec grający na lutni

Taka jest prawda sztuki: czas w formie zatrzasnąć
Jak w puzderku rzeźbionym nie rylcem, a stylem.
Oto portret lutnisty — dłonie struny głaszczą,
Lecz czas ruszy, gdy zechcesz. Młodzieniec za chwilę

Pochyli się w skupieniu nad struną zerwaną.
Naciągnie ją, aż z pudła mroczny jęknie gotyk
I rozsypie się pamięć, po której zostaną
W ciężkie niebo wież czujnie wymierzone groty...

Młodzieniec grający na lutni — obraz nieznanego malarza ze szkoły burgundzkiej (II poł. XV w.)

Na śmierć księcia St. H. Lubomirskiego

Już dzwonią, Tyle rzeczy i czynów rozumnych,
Wszak i tyle geniuszu rzucono do trumny.

Teraz jeno się w nicość sypać będą kości
Bez nadziei nijakiej w otchłani ciemności.

Już dzwonią. Tyle tego, ile świec i piasku
W ciężkim dymie z kadzielnic i żałobnym blasku.

Teraz ciżby niewiernej już nawet nie wzruszy,
Co filozof zwał pięknie — przepaściami duszy.

Coś zostawił — na nice, precz wszystko roztrwonią.
Rozwłóczą i oplwają. Słyszysz, książę? Dzwonią...

Już dzwonią, lecz paw, który przywiezion z Madrytu
Zawył dziko w czas godny takiego skowytu,

Ogon strasznie rozłożył i krew trząsł skrzydłami.
Nie zdradził, żeś był diabłem. Rozsieczon szablami.

Smutek wielkiego Arystarcha z Samotrake

Smutne jest moje ciało, w smutku moja mądrość,
Smucą się we mnie: dusza, rozum i wspomnienia,
podobne trzem kamiennym wypełnionym stągwiom,
Z których w każdej jest klejnot godzien ocalenia.

W jakimż smutku posiadłem mądrość, umiejętność
Wszelką i tę szlachetną w pięknie doskonałość
Słów i myśli, i czynów. Lecz to, co przede mną,
Wymaga sztuki większej. Ciągle wiem zbyt mało.

Smucę się. Skarbiec wiedzy jednego dowodzi —
Gdy próbuję kłam zadać, dowód brzmi przejrzyściej...
Czy mniejszy byłby smutek, gdybym się urodził
Nie wielkim Arystarchem, lecz ptakiem... lub liściem?

Arystarch z Samotrake (215 — 145 pne.), wielki uczony aleksandryjski, wychowawca króla Ptolemeusza VII Eupatora. Porzuciwszy wszystkie godności osiedlił się na Cyprze, gdzie rychło zmarł w całkowitym odosobnieniu.

Teka miedziorytów

Po ciemnej stronie wiersza, kiedy staniesz, popatrz
Jak się fałda za fałdą wieczność w niej układa
I jak się wszystko zmienia, i jak się rozpada...
Korytarzem z pochodnią grecki biegnie chłopak.

Za nim charty dwa białe, za chartami — nicość.
Już wpadają na schody — tam im wierna próżnia
Pozwala kształt od kształtu trafnie poodróżniać,
W wielości jedność dostrzec pogodną źrenicą...

I tak się rzeczy mają, choć przemija postać
Tego świata, gdzie niebyt tak bliski jest bytu...
Łagodnym łukiem spływa teka miedziorytów.
Umyka z niej spłoszony mądrości gronostaj.

Struna światła

Wszechświat jest instrumentem całym w zwiędłych liściach
Geranium. Czysty dźwięk jest podmiotem lirycznym.
Małgorzata jest zmarłą zakonnicą. Błyska
Struna światła u lutni w pokoju muzycznym.

Tak więc ta, której nie ma, potrąca tę strunę,
Której nie ma, u lutni, której nie ma również.
Słucham, lecz i mnie nie ma. Niezbity argument
Naszego bytu wpada w idealną próżnię...

Krzysztof Ćwiklíński

DARIUSZ KOWALCZYK

Warta honorowa

Gdy się tutaj stoi, ma się wrażenie niezbędności. Nie wiem, jak mógłby wyglądać bal u Księcia bez nas, wartowników. To dzięki nam, mnie i koledze, pozornie beztroska zabawa staje się symbolem.

Stoimy tu z wewnętrznym poczuciem niezbędności naszego wysiłku. O tak. Bal dzięki nam nabiera symbolicznych rumieńców, jest aktem czuwania i patriotycznej troski. „Warta honorowa to symbol całego wojska" — mawia nasz kapral. Ma rację, reprezentujemy swoją obecnością wiele milionów czuwających żołnierzy. Demonstrujemy poprzez swą obecność siłę tkwiącą w Armii, przypominamy swym staniem o milionach poległych za sprawę, kraj, ludzi i ten pałac, w którym odbywa się bal.

Zależy nam, aby tu stać. Stanie w określonym miejscu, z karabinem ściskanym w zgrabnych, wypracowanych musztrą dłoniach, to „zaszczytny obowiązek, o wypełnienie którego modlą się normalni, szarzy żołnierze" — jak mawia nasz kapral. Wiemy o tym i doceniamy dobrodziejstwo spływające na nas. To, że tu stoimy, jest w pewnym sensie również naszą zasługą. Trzeba wyglądać bardzo reprezentacyjnie, aby móc sobie postać w jakimś ważnym miejscu. Trzeba również wyróżnić się wzorową postawą podczas musztry i nie gardzić wysiłkiem. O tak, warta honorowa to zaszczytny obowiązek, zresztą to nawet nie obowiązek, to prawdziwa przyjemność.

Bardzo trudno jest się dostać do naszej kompanii. Nie wystarczy samo poprawne szuranie butami i sprawne zwroty. Trzeba być także inteligentnym, należy znać historię wojskowości oraz dzieje naszego narodu. O nie, nie tak łatwo być inteligentnym wartownikiem. Warta zobowiązuje, do miejsca pilnowanego trzeba się przywiązać, trzeba wiedzieć, w jakim celu pozornie marnotrawi się czas, zamiast poświęcić go, powiedzmy na chędożenie.

Każdy z nas musi zrozumieć to, co zrozumieć musi. Taka jest prawda. W wojsku nie ma czasu na działania pozorne. Tu każdy „musi się spalać w praktycznej użyteczności publicznej" — jak mawia nasz kapral. Laikom przechodzącym obok wyprostowanych jak struna wartowników wydaje się, że bezmyślna kupa mięsa pilnuje tak ważnego dla serc rodaków miejsca. Myślą sobie — „Ot, pół roku pracy, mozolnego treningu i musztry i stoi sobie, kupa łuków odruchowych, pies Pawłowa z karabinem pilnujący Takiego Miejsca, ze wzrokiem utkwionym w nieskończoność własnej głupoty, w myślach o żarciu i dziwkach". Tak jednak nie jest. Służba wartownicza jest poprzedzona

myślowym przygotowaniem do pełnienia obowiązków. Wojsko wykorzenia bezmyślność i automatyzację myślenia. Tego wymaga sprawa.

Tak mi się życie potoczyło, że nie zdałem matury. Bywa. Nie sądziłem jednak, że podczas służby ktoś się tym zainteresuje, nie sądziłem, że będę musiał zdać, ale zaciąłem się w sobie, dowódcy pomogli i dopiąłem swego. Myślę, że w życiu mi się powiedzie. Do niedawna myślałem nawet o samobójstwie, głupi, pełen przekonania o fatalizmie mojego losu. Dziewczyna mnie rzuciła, matury nie zrobiłem, ale od zupełnej prostracji uratował mnie fakt dostania się do kompanii. To mnie dowartościowało. Nie znaczy to, że przeceniam moją służbę, że gloryfikuję i mitologizuję szary, żołnierski trud. Chodzi o to, co dla mnie samego, mojego biednego „ja" znaczy służba w tej kompanii. Udowodniła ona moją przydatność, przezwyciężyła słabość, pomogła mi scalić rozlatującą się pod wpływem niepowodzeń osobowość. Kapral już od lat powtarza: „Wojsko kształtuje charakter", ja sam myślałem, że on w to nie wierzy, ponieważ zbyt często to powtarza, ale myliłem się. Potwierdzają to także chłopcy, którzy dawniej służyli, a teraz odwiedzają nas, wiedzeni nostalgicznym przywiązaniem do jednostki.

Służąc tutaj ma się wrażenie niezbędności.

Właściwie to nie wiem, czy pisze się „poczucie", czy „uczucie". Spytałem kaprala, ale ten jak zwykle, jeśli chodzi o błahe sprawy odpowiedział — „Nie zawracajcie mi dupy, szeregowy". No bo gdybym się spytał o coś ważnego, ale o to? Czy to ważne? (Ciekawe, czy mówi się „dupy", czy „dupę", jeśli chodzi o zawracanie).

Stoimy tutaj, przed drzwiami wielkiej sali balowej i manifestujemy. Empatyzując ze wszystkimi uczestnikami balu staramy się zmusić tych, których na tę wielką uroczystość przywiodła jedynie ciekawość, by bawili się świadomie, a nie tylko naśladowali balujących. Niech nikt nie zapomina o wielkich patriotach, królach, regentach, kardynałach i książętach, którzy balowali tu dla dobra Ojczyzny. Stoimy wyprężeni przed drzwiami, które pamiętają przejścia wielu sławnych ludzi.

Nasza obecność tutaj wydaje się być bardzo uzasadniona. Dzięki naszym sylwetkom, wtopionym swym bezruchem w majestatyczną architekturę pałacu, a zarazem tak widocznym, bal ten nabiera symbolicznych rumieńców i uzasadnionej powagi. Sprawiamy, że na pozór beztroska zabawa i atmosfera lekkiego rauszu staje się poważna i przesycona dostojeństwem. A ludzie, jak to ludzie, z wadami i słabostkami, stają się pod wpływem tej atmosfery wyidealizowanymi członkami wzorowego społeczeństwa.

Obserwuję ten splendor. Ściany pocą się od ciężaru sztuki, goście pocą się od wypitych trunków, Książę uśmiecha się stosownie, a my stoimy. Stoimy zasklepieni w swym staniu, jak czuwający w czuwaniu, nie zwracając uwagi na stojących w swym poruszaniu się gości, ukrzesłowionych Baronów, utańczonych Hrabiów, stojących pomimo ciągłego ruchu, wtórujących nam swym dynamicznym bezruchem, oddających cichy hołd boskiemu pierwiastkowi szlachectwa.

Przybywają inni goście, przybysze z zaświatów, chcąc wziąć udział w tym balu pokoleń, zajmując miejsca pod ścianami, środek pozostawiając żywym, uskrzydlając się samym tylko obserwowaniem stania w ruchu, katatonicznych wędrówek po zimnych i pustych kątach. Wraz z nami,

uskrzydlonymi obeliskami z marmuru munduru, marmurową podłogą, złotem i brokatami, kamiennymi jedwabiami i gipsowym wizerunkiem Cesarza — wszyscy pełnią wartę. Cesarz dający znak do walki na śmierć i życie, Hrabina Ta, Generałowa Tamta, Hrabia, Markiz, Oni, My... Mój biedny ojciec, licząc po raz kolejny trzy błyszczące monety, nie mogąc się zdecydować na wydanie choćby jednej z nich. Tutaj — Ja, spoglądający w oczy tłumu, który nie jest tłumem, a samą światłością jest, przed którą nie mrużę oczu, bo sam jestem światłością, sam jestem światłem.

Bal się skończy, ale My pozostaniemy, będziemy stać do rana, dopóki nie ulotni się zupełnie zapach świętych cygar. Tak trzeba. Hrabina stoi przede mną i obserwuje bezdrgnieniowy zespół naprężonych mięśni, zmęczonych stanem permanentnej gotowości. Ciało nasze jest narzędziem w walce. Tak mawia nasz kapral. Hrabina patrzy i ślini się, lecz nie wiem, czy myśli tak, jak kapral. Jest spocona i wsłuchana w cichy rytm kroków wychodzących gości. Zataczają się i śmieją, ale pamiętają. Wiedzą. Doceniam to ich wychodzenie i jeszcze bardziej się wyprężam. Hrabina mruga do mnie, Hrabia szczypie ją w pośladek, spoglądają na nas, zataczają się, śmieją, namawia ją do wyjścia lekko ciągnąc za gołe ramię. Jest pijany, chce ją oderwać od nas, przeszkodzić w kontemplacyjnym zamyśleniu, ściągnąć z obłoków na ziemię, czarną od brudu i zła. W końcu rezygnuje i odchodzi, pozostawiając nam wierną towarzyszkę. Jestem z niej dumny.

Poruszyła się, właściwie zachwiała. Jest pijana, lecz nie zapomina o powadze. Śmieje się do mnie swymi młodzieńczymi zębami, zamglonym błyskiem oczu, potrafiących siłą spojrzenia przebić niegodziwca lub przebaczyć najcięższą zbrodnię. Wokół pusto, powoli gasną światła kryształowych kandelabrów i żyrandoli, pozostawiając lekki półmrok dla sprzątającej służby, ale wystarczająco dużo światła, aby dostrzec jej dzikie oczy i cień na posadzce. Jej sylwetka zbliża się do mnie oddechem wystawnego przyjęcia, mgiełką alkoholowego oddechu i ręką, chwytającą za uzbrojone ramię.

Mam ochotę zrobić „do nogi broń" i zwrócić jej głośno uwagę, lecz jest w jej osobie coś szczególnego, coś paraliżującego, co sprawia, że nie mogę zdobyć się na żaden gest, słowo, nie jestem w stanie wykonać żadnego z długo trenowanych ruchów. Jej palce paraliżują mnie, to znów pocieszająco uspokajają, aby znów obudzić czujność i napięcie. Przecież to jest Hrabina, żona Hrabiego, przyjaciółka Księcia, dziedziczka fortuny i tytułów, spadkobierczyni tradycji i koneksji, kochanka Generała. Palce badają moje dłonie, ramiona, sprawdzają szwy munduru, są prowokujące w swej natarczywości, rozbiegane jak moje oczy, namiętne. Zagłębiają się pod silnie opinający sylwetkę pas, bliźniacze palce drugiej ręki dołączają się do tej zadziwiającej eksploracji. Dziesięć palców bada teraz kanty żołnierskich spodni w okolicy kolan. Milczę i drżę, nie reaguję... prawie nie reaguję, nie ruszam się, napinając mięśnie trwam w swym obowiązku stania, ale mam dziwne uczucie... lub poczucie kołysania się i erekcji nieregulaminowej pod palcami w pierścionkach wdzierającymi się w wyswobodzone z guzikowych więzów spodnie, trwam z zaciśniętymi zębami i coraz silniej zaciskającymi się palcami na karabinie ko... jarzącym się poprzez swoją gotowość z tym... co ściska klęcząca u stóp Hrabina dziedziczka

koneksji pieszcząca go oddechem i wargami pełnymi dostojeństwa i powagi... żołnierz musi być emocjonalnie związany... mówi kapral... gorąco i wzrok kolegi zdziwiony i małomówny wzrok ale wymowny jak nigdy... gorąco i zimno — dreszcz, który powoduje, że upada mi karabin, a ja stoję w swym staniu, zwisam na własnym szkielecie. Nie pochylam się.

Spać mi się chce i czuję ból nieużytecznych mięśni, boli mnie w środku sumienie kaprala, mięśnie ze ścięgnami zwisają na mnie, jak na choince. Pajac jestem, poobwieszany, udekorowany mięsem pozbawionym siły i wigoru, u stóp Hrabina zamiata złudzenia i przepisy dyscyplinarne swoją długą suknią... Nie słyszę nic, nie chcę niczego słyszeć, ani brzęku sztućców i talerzy, ani odgłosu upadającego karabinu, ani własnego szlochu, ani krzyku: „Nie chcę rozumieć tego, co zrozumieć muszę".

Dariusz Kowalczyk

Rys. Józef Tarłowski

filozofia

TADEUSZ SZKOŁUT

PRAWDA ARTYSTYCZNA POLITYKA I MORALNOŚĆ

Uwagi o koncepcji estetycznej A. Woronskiego

Aleksander Konstantynowicz Woronski (1884-1943) był jednym z czołowych radzieckich krytyków i teoretyków sztuki lat dwudziestych — tego ciągle jeszcze mało znanego okresu w dziejach marksistowskiej refleksji estetycznej w Kraju Rad. W roku 1921 przy poparciu Lenina założył periodyk społeczno-literacki „Krasnaja now'", który zapoczątkował świetną tradycję radzieckich tzw. „grubych pism" (*tolstyje żurnały*). W krótkim czasie, „Krasnaja now'" stała się jednym z ważniejszych ośrodków życia literackiego, a w opinii dzisiejszych historyków literatury słusznie uchodzi za najlepsze pismo tamtych lat. Jednocześnie Woronski był redaktorem pisma „Prożektor", stał na czele wydawnictwa literackiego „Krug", występował jako ideowy przywódca grupy radzieckich pisarzy, poetów i krytyków „Pieriewał". Związki z opozycją trockistowską spowodowały, iż pod koniec 1927 roku Woronski zmuszony był ustąpić ze wszystkich stanowisk. W 1929 zostaje wykluczony z partii, lecz w następnym roku po złożeniu samokrytyki przywrócono go w prawach członka. Do pracy na niwie krytyki literackiej nie mógł już jednak powrócić, dlatego też próbuje swych sił w dziedzinie literatury pięknej. W 1927 roku wychodzi jego autobiograficzna powieść *W poszukiwaniu żywej i martwej wody*, niejednokrotnie później wznawiana, a w 1933 pojawia się powieść *Bursa*, traktująca o dzieciństwie i latach chłopięcych pisarza. W roku 1934 wydaje również monografię o twórczości Gogola. Masowe represje 1937 r. dotknęły także Woronskiego; cała jego działalność krytycznoliteracka, wszystkie jego niewątpliwe zasługi dla rozwoju radzieckiej kultury uległy przekreśleniu. 13 października 1943 roku krytyk umiera na zesłaniu. Dopiero w 1956 r. wraz z innymi ofiarami stalinowskich prześladowań zostaje zrehabilitowany przez XX Zjazd KPZR. Rozpoczyna się wówczas powolny proces przywracania dorobkowi teoretycznemu i krytycznoliterackiemu Woronskiego należnego mu miejsca w tradycji myśli marksistowskiej[1].

Właściwa ocena roli, jaką Woronski odegrał w dziejach estetyki marksistowskiej lat dwudziestych, jest niemożliwa bez skrótowego chociażby przedstawienia sytuacji panującej w radzieckiej krytyce artystycznej i nauce o sztuce owego okresu. Otóż lata dwudzieste w Kraju Rad są okresem dominacji różnorakich kierunków socjologii sztuki, wywodzących się bądź z tradycji myśli G. Plechanowa (szkoła W. Friczego, grupa „Na postu", W. Pieriewierziew i jego uczniowie), bądź też nawiązujących do filozoficzno-socjologicznych idei A. Bogdanowa (tzw. produkcjonistyczna koncepcja sztuki, rozwijana przez teoretyków z kręgów Proletkultu i LEF-u)[2]. Głównym problemem, wokół którego koncentrują się teoretyczne poszukiwania uczonych z owej epoki, staje się pytanie o społeczny sens sztuki, o społeczne źródła i funkcje aktywności artystycznej. Panowała powszechna zgoda, że sztuka z natury swej jest zjawiskiem społecznym, a to oznacza, iż w klasowo zróżnicowanym społeczeństwie sztuka na równi z innymi dziedzinami kultury uczestniczy w walce klasowej, stanowi — jak to formułowali napostowcy — istotny czynnik organizacji świadomości członków własnej klasy i dezorganizacji świadomości klasy antagonistycznej. Oczywiście owe klasowe (ideologiczne) zadania są z reguły maskowane przy pomocy haseł o rzekomo ogólnoludzkim, uniwersalnym znaczeniu sztuki. Stąd też rzeczą socjologicznie zorientowanej estetyki i krytyki artystycznej jest rozbicie owych iluzji, odkrycie rzeczywistego sensu sztuki, tj. wykazanie jej służebności wobec interesów określonych klas.

W przekonaniu ówczesnych marksistów radzieckich — a Woronski nie jest pod tym względem wyjątkiem — przyznanie szczególnych uprawnień socjologii stanowi niezbędny warunek postępu cywilizacyjnego. Myślenie socjologiczne odsłania bowiem wszelkie mistyfikacje i zakłamania właściwe kulturze mieszczańskiej; niezbicie wykazuje, że ogólnoludzkie z pozoru wartości tej kultury w gruncie rzeczy służą zakamuflowaniu partykularnych interesów burżuazji. Socjologiczne ujęcie kultury prowadzi do wniosków analogicznych z konkluzjami wysnutymi przez Freuda z obserwacji życia psychicznego jednostki. Podobnie, jak psychoanaliza bada fenomen „racjonalizacji" ludzkich myśli, uczuć, zachowań, zamiarów itp., nadawanie im formy możliwej do akceptacji społecznej, tak też socjologia marksistowska dokonuje rozszyfrowania wyobrażeń i idei skrystalizowanych w wytworach kultury, przekłada je na język realnych klasowych potrzeb, dążeń i interesów. Chociaż więc po ożywionych dyskusjach uczeni radzieccy ostatecznie odrzucili możliwość uzupełnienia marksizmu przez psychoanalizę[3], to jednak, jak o tym świadczą m.in. wypowiedzi Woronskiego, w latach dwudziestych żywe było odczucie pewnej analogii między stanowiskami metodologicznymi Freuda i Marksa[4]. Sądzono, że konsekwentnie socjologiczne podejście do zjawisk kultury pozwoli zdemaskować ideologiczny charakter dotychczasowej kultury, a zarazem przyczyni się do wypracowania przesłanek nowej kultury — kultury proletariackiej — która również spełnia funkcje klasowe, lecz w odróżnieniu od kultur klas eksploatatorskich czyni to w sposób jawny i w pełni świadomie. I tak samo, jak w sferze życia społecznego żywiołowość ustępuje miejsca rozumnemu kierowaniu procesami rozwoju społecznego, tak też kultura proletariacka wymaga świadomego i celowego sterowania.

Uwikłanie rozważań o sztuce w szeroko rozumianą problematykę kulturologiczną stanowi charakterystyczny rys estetyki radzieckiej lat dwudziestych. Dokonując obrachunku z dziedzictwem artystycznym (i szerzej: kulturalnym) „starego świata", estetyka tamtej epoki stara się jednocześnie wytyczyć kierunki przyszłego rozwoju sztuki, na nowo określić jej rolę w systemie kultury proletariackiej (resp. socjalistycznej). Tak więc spór o społeczną istotę sztuki (utożsamianą zazwyczaj z jej naturą klasową) nie miał charakteru czysto akademickiego: zajęcie stanowiska w tej kwestii pociągało za sobą ważkie konsekwencje w sferze polityki kulturalnej. W toku gorących polemik popełniono przy tym

[1] Do tej pory ukazały się w Związku Radzieckim trzy wydania prac teoretycznych i krytycznoliterackich Woronskiego: *Litieraturnokriticzeskije stat'i*, Moskwa 1963; *Izbrannyje stat'i o litieraturie*, Moskwa 1982; *Iskusstwo widiet'mir. Portrjety, stat'i*, Moskwa 1987.

[2] Por. T. Szkołut: *Koncepcja „sztuki produkcyjnej" B. Arwatowa*, „Akcent" nr 2/8/1987.

[3] Por. dyskusja nad referatem W. M. Friczego *Freudyzm i sztuka*, która odbyła się w Akademii Komunistycznej w 1925 roku („Wiestnik Kommunisticzeskoj Akadiemii" nr 12/1925).

[4] A. Woronskij: *Iskusstwo widiet'mir*, op. cit., s. 499-500, 578.

niejedno uproszczenie, dopuszczono się niejednej deformacji myśli marksistowskiej. Wynikało to oczywiście z zupełnie nowej sytuacji społeczno-politycznej i kulturalnej, jaka się wówczas wytworzyła, ale też ważnym czynnikiem zaostrzającym spory był fakt, iż uczestniczyli w nich sami twórcy, zrzeszeni w takich lub innych organizacjach, skupieni wokół poszczególnych redakcji, łączący się w koterie. Nic zatem dziwnego, iż teorie estetyczne niejednokrotnie traktowane były instrumentalnie, stawały się rodzajem „ideologii artystycznej". Inaczej mówiąc, chodziło w nich nie tyle o ustalenie w miarę obiektywnych twierdzeń o naturze sztuki, ile o zamanifestowanie rewolucyjnego zapału ich wyznawców, o przeforsowanie ich własnego modelu sztuki i kultury proletariackiej. Tam zaś, gdzie nie wystarczała siła argumentów „teoretycznych", odwoływano się do argumentu siły, domagano się stosowania metod administracyjnych. Jaskrawych przykładów podobnego postępowania dostarcza działalność najbardziej bodajże „bojowego" ugrupowania lat dwudziestych, jakim było Rosyjskie Stowarzyszenie Pisarzy Proletariackich (RAPP) oraz pismo „Na postu" (wychodzące od 1923 roku, od 1926 roku — „Na litieraturnom postu") — jego organ prasowy.

Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że niemal cała działalność krytycznoliteracka i teoretycznoestetyczna Woronskiego w latach 1921-1928 skierowana była przeciwko jednostronnie socjologicznej koncepcji sztuki w tej szczególnie sprymityzowanej wersji, w jakiej głosili ją publicyści RAPP-u. Sprzeciw Woronskiego budził przede wszystkim schematyzm programu artystycznego rappowców, którzy otwarcie postulowali, aby przy ocenie dzieła sztuki w pierwszej kolejności brać pod uwagę jego zawartość ideową, a dopiero później stronę formalną. Nie trzeba dodawać, że z kolei głównym kryterium oceny treści utworu była dla nich ideowo-polityczna słuszność prezentowanej w dziele wizji świata i człowieka, jej zgodność z aktualną linią polityczną partii. Tak więc wartość utworu literackiego miała być wprost wyznaczona przez jego użyteczność polityczną, a nie przez zalety poznawcze, czy tym bardziej przez nowatorstwo i oryginalność formalną. Napostowcy żądali od pisarzy jednoznacznego przedstawiania charakterów ludzkich, co w ich pojęciu polegało na wydobyciu politycznych („racjonalnych") motywów postępowania postaci literackich, na pokazaniu bezpośredniej zależności postaw życiowych bohatera od jego „świadomości klasowej". Rezultatem stosowania podobnych recept twórczości mogła być tylko literatura szablonowa, jawnie dydaktyczna, nie wnosząca nic nowego ani pod względem poznawczym, ani pod względem formalno-technicznym.

Dla Woronskiego nie do przyjęcia był również sposób prowadzenia przez rappowców dyskusji literackich, polegający na obrzucaniu inwektywami politycznymi każdego, kto ośmielił się mieć nieco inne zdanie. Krytyk zdecydowanie przeciwstawiał się uzurpowaniu sobie przez rappowców prawa do przemawiania w imieniu partii, do wyłącznego reprezentowania stanowiska władzy w polityce kulturalnej. Jednym z czynników spajających różnorodne prace Woronskiego jest stale obecny w nich wątek walki o zachowanie swobody twórczości artystycznej. Jeśli napostowcy kierowali się zasadą „sojusznik albo wróg" (innymi słowy: kto nie z nami, ten przeciw nam), antycypując niejako późniejszą stalinowską tezę o zaostrzaniu się walki klasowej w miarę postępów budownictwa socjalistycznego, to Woronski apeluje o wyrozumiałość wobec ideologicznych „potknięć" pisarzy, bezlitośnie piętnując jedynie niedostatki warsztatu artystycznego. Autor *Sztuki widzenia świata* od początku swej działalności występuje jako rzecznik sztuki ideowej, sztuki opowiadającej się po stronie rewolucji, lecz jednocześnie z pasją broni obiecujących młodych pisarzy przed oskarżeniami o odstępstwo od zasad ideologii proletariackiej. Zasługi krytyka na tym polu są niepodważalne. Dość wspomnieć, że w piśmie „Krasnaja now'" mogli zamieszczać swe utwory m.in. tacy pisarze, jak Izaak Babel, Borys Pilniak, Michał Zoszczenko, Sergiusz Jesienin, Borys Pasternak. Tym, co najgłębiej

charakteryzuje postawę Woronskiego jako krytyka, redaktora i wydawcy jest — nader rzadkie w owej epoce — szerokie pojmowanie formuły społecznego posłannictwa sztuki, nie redukujące jej oddziaływania do bezpośredniej przydatności ideologiczno-politycznej, a także przeświadczenie, iż sztuka może skutecznie realizować swe zobowiązania społeczne tylko pod warunkiem poszanowania jej specyfiki, tylko pod warunkiem zapewnienia twórcom swobody poszukiwań i eksperymentów artystycznych.

Zrozumiałe zatem, iż w okresie stalinizmu myśl estetyczna Woronskiego została w całości skazana na zapomnienie. Jak to było w zwyczaju tamtych lat, negatywna ocena przekonań politycznych autora automatycznie pociągała za sobą dyskwalifikację wszystkich jego dokonań naukowych. Pogardliwy epitet „woronszczyzna" służył odtąd na oznaczenie całego kompleksu idei zasługujących w oczach ówczesnych strażników prawowierności marksistowskiej na najwyższe potępienie. Zarzucano więc Woronskiemu kwestionowanie tezy o klasowości sztuki (podczas, gdy w rzeczywistości mówił on jedynie o szkodliwym wpływie stereotypów ideologicznych na rezultaty artystycznego poznania świata), potępiano go za to, iż negował możliwość stworzenia kultury proletariackiej (w istocie zaś przeciwstawiał się tylko próbom przedstawiania nieudanych płodów literatów z „Kuźnicy" czy z grupy „Oktjabr'" jako szczytowych osiągnięć sztuki proletariackiej). W fakcie inspirowania się Woronskiego teoriami Freuda (teza o nieświadomych korzeniach twórczości artystycznej) dopatrywano się ustępstw na rzecz idealizmu filozoficznego. Zupełnie przy tym ignorowano to, iż to właśnie Woronski w okresie dominacji wulgarnosocjologicznych koncepcji sztuki rozwijał pogląd na sztukę jako środek poznania rzeczywistości przy pomocy obrazów, pogląd, który z kolei estetyka lat trzydziestych — pięćdziesiątych zabsolutyzuje i podniesie do rangi dogmatu.

Jeśli mielibyśmy wskazać na pewne słabości estetyki Woronskiego, to należałoby poszukiwać ich gdzie indziej, a mianowicie — w próbach pogodzenia za wszelką cenę założeń systemu estetycznego Plechanowa z twierdzeniem o poznawczej naturze sztuki. Woronski tak samo jak napostowcy deklaruje się jako zwolennik estetyki Plechanowa. Nietrudno jednak zauważyć, iż reinterpretacja koncepcji estetycznej autora *Listów bez adresu*, jakiej dokonuje Woronski w artykule *Sztuka jako poznanie życia a współczesność* (1923), wyraźnie odbiega od odczytania poglądów estetycznych Plechanowa przez napostowców. Wydaje się przy tym, że to właśnie publicyści z RAPP-u mieli większe prawo uważać się za wiernych uczniów Plechanowa niż Woronski. Chociaż prawdą jest również, że doprowadzili oni idee swego mistrza do skrajności, z żelazną konsekwencją wysnuli z przesłanek estetyki plechanowowskiej konkluzje, których „pierwszy rosyjski marksista" mimo wszystko nie ośmielił się sformułować. Otóż zwolennicy „plechanowowskiej ortodoksji" z RAPP-u, w zupełnej zgodzie ze swym nauczycielem, traktowali sztukę jako ekspresję określonego układu społeczno-ekonomicznego, jako jeden z elementów nadbudowy ideologicznej społeczeństwa. Sztuka, w ich przekonaniu, realizuje swą funkcję ideologiczną dzięki temu, że „zaraża" odbiorców (termin zaczerpnięty od Tołstoja) „pożytecznymi" dla danej klasy uczuciami, ukierunkowując w ten sposób ich przyszłe działania społeczne. „Prawdziwość" artystycznego odzwierciedlenia świata (w sensie zgodności obrazu artystycznego z rzeczywistością) nie była więc dla napostowców kryterium wartości dzieła sztuki. Sztuka, w ich rozumieniu, mogła być nośnikiem dowolnych ideologii społeczno-politycznych, a jej wartość bez reszty wyznaczana była przez charakter propagowanej ideologii. Z punktu widzenia ideologii proletariackiej sztuka dawnych epok może być interesująca tylko jako dokument socjologiczny. Jeśli zatem napostowcy uznawali poznawczą funkcję sztuki, to tylko w tym znaczeniu, iż historia sztuki stanowi materiał pozwalający prześledzić perypetie walk klasowych na przestrzeni dziejów. Pod tym względem nie różnili się zasadniczo od

swych kolegów z LEF-u, których skądinąd zażarcie atakowali. I jedni, i drudzy uważali, że kultura (i sztuka) przeszłości, jako skażona wpływami obcych klas, nie może być przez proletariat traktowana jako wartość samoistna, nie może być przezeń przeżywana, lecz co najwyżej — badana.

Woronski nie godzi się z podobnymi wnioskami[5]. Krytyk wkłada wiele wysiłku w to, aby udowodnić, że estetyka Plechanowa wyklucza relatywizm socjologiczno-historyczny, stara się obronić ogólnoludzką wartość wielkiej sztuki dawnych epok i podkreślić w ten sposób ciągłość rozwoju kultury artystycznej. W ślad za Plechanowem Woronski sądzi, że obowiązkiem marksistowskiej krytyki artystycznej jest ustalenie „socjologicznego ekwiwalentu" dzieła sztuki, tzn. dokonanie jego atrybucji klasowej. Autor *Portretów literackich* poszukuje wszakże wyznaczników klasowości utworu nie tyle w jego genezie społecznej (jak zalecali napostowcy, sprowadzający zresztą problem genezy dzieła sztuki do kwestii pochodzenia społecznego twórcy), ile w samych treściach ideowo-poznawczych zawartych w dziele. Każde dzieło sztuki odzwierciedla rzeczywistość w świetle światopoglądu wyznawanego przez artystę. Siłą rzeczy nosi więc piętno jego niepowtarzalnej osobowości, odciska się w nim również jego „psychologia klasowa", klasowe uprzedzenia i przesądy. Obraz świata stworzony przez artystę bywa zaciemniony przez interes klasowy i w tym sensie poznanie artystyczne nieuchronnie zawiera pierwiastek subiektywny. Nie znaczy to jednak — twierdzi Woronski — że poznanie artystyczne jest całkowicie zdominowane przez ów subiektywny, partykularno-klasowy punkt widzenia, jak utrzymują napostowcy.

Składając daninę jednostronnie socjologicznym schematom swego czasu, Wroński jest przeświadczony, że ów element deformacji świata w największym stopniu występuje u twórców należących do klas, które już schodzą z areny dziejowej, klas schyłkowych. Natomiast światopogląd twórców reprezentujących klasy „wznoszące się", klasy postępowe na danym szczeblu rozwoju historycznego gwarantuje maksymalne zbliżenie do prawdy artystycznej. Nietrudno dopatrzyć się w takim ujęciu problemu współzależności poznawczej i ideologicznej wartości sztuki wpływu plechanowowskiej koncepcji „prawdziwej" i „błędnej" idei dzieła sztuki, zgodnie z którą wartość artystyczna dzieła bezpośrednio zależy od „ciężaru gatunkowego" wyrażonych w nim „myśli i uczuć", od ich współbrzmienia z wielkimi, wolnościowymi, humanistycznymi ideami naszego czasu (czytaj: ideami socjalistycznymi)[6]. Ale jednocześnie w rozważaniach Woronskiego o prawdzie artystycznej obecny jest inny wątek. Krytyk jest przekonany, że autentyczny, utalentowany realista może odzwierciedlić rzeczywistość często wbrew swym subiektywnym nastrojom[7]. Indywidualny wysiłek twórcy kierującego się szczerym pragnieniem dotarcia do prawdy może wydatnie ograniczyć ów czynnik subiektywny, wypaczający obiektywną prawdę o świecie i wpłynąć na przezwyciężenie resentymentów klasowych. Powołaniem pisarza jest śmiałe i prawdziwe ukazywanie życia, a nie powielanie ideologicznych stereotypów, „przekładanie gazetowych wstępniaków na rymowane wiersze"[8].

„Uczciwość artystyczna", według Woronskiego, jest niezbędnym, lecz bynajmniej niewystarczającym warunkiem stworzenia wartościowego dzieła sztuki. Pisarska wiarygodność powinna łączyć się z oryginalnością formalną, z nowatorstwem technicznym. W przeciwieństwie do napostowców, którzy w kwestiach formy zajmowali stanowisko raczej konserwatywne i opowiadali się za „wypróbowanym" wzorcem realizmu

[5] Tamże, s. 293, 414.
[6] Tamże, s. 403.
[7] Tamże, s. 410.
[8] Tamże, s. 382.

XIX-wiecznego, Woronski bardzo silnie akcentuje potrzebę wypracowania nowych środków wypowiedzi artystycznej, odpowiadających dynamice epoki wielkiego przełomu cywilizacyjnego. *Szybkie, napięte tempo życia, współczesny urbanizm, ognisty oddech rewolucyjnej epoki wymagają nowych chwytów, odmiennego stylu, innego języka"*[9]. Tradycyjne chwyty artystyczne okazują się już niewystarczające dla oddania burzliwych przemian teraźniejszości. Analiza tendencji rozwojowych literatury radzieckiej prowadzi krytyka do wniosku, że przyszłość należy do nowej postaci realizmu, dość enigmatycznie określonej przez niego jako synteza klasycznego realizmu, romantyzmu i symbolizmu. Ten formujący się dopiero realizm Woronski opatruje w 1923 roku mianem „neorealizmu". Twórczość "neorealistyczną" cechuje ścisła więź ze współczesnością, z życiem rewolucyjnej epoki, a na płaszczyźnie estetycznej — skłonność do stylizacji i umowności. Młodej prozie radzieckiej sytuującej się w nurcie neorealizmu Woronski przypisuje m.in. takie właściwości, jak ekspresyjność, hiperboliczność, umyślne niedomówienie, aluzyjność, kondensacja obrazów, rozbicie klasycznych struktur kompozycyjnych, nerwowość narracji, rezygnacja z wszechwiedzącej postawy narratora. Zastosowanie tych środków stylistycznych i kompozycyjnych, wytworzonych w głównej mierze przez awangardę, w połączeniu z umiejętnością filozoficznej syntezy i humanizmem właściwym klasykom powinno doprowadzić do powstania sztuki o wyjątkowej głębi poznawczej i sile wyrazu, sztuki na miarę współczesnej epoki.

W drugiej połowie lat dwudziestych Woronski znacznie zmodyfikował swe stanowisko w kwestii nowego realizmu. Niewątpliwie pod wpływem nasilania się negatywnych zjawisk w życiu artystycznym tamtych lat krytyk przenosi akcent z wynalazczości formalnej na walory treściowe utworu literackiego. Coraz więcej uwagi poświęca też etycznej stronie pracy pisarskiej. Okazuje się teraz, że w gruncie rzeczy sprawą najistotniejszą w sztuce jest szczerość artysty oraz zdolność odkrywania w rzeczywistości nowych, nie dostrzeganych dotąd zjawisk i procesów. *... Dla rewolucyjnej sztuki proletariatu* — pisze w związku z tym Woronski — *przydatną będzie każda forma, która zbliża odbiorcę do życia i eliminuje subiektywizm artysty, każdy styl, fabuła, chwyt artystyczny czy maniera twórcza, które pomagają nam ujrzeć świat w sposób szczególny, niezależnie od naszych uprzedzeń*[10]. Wprawdzie krytyk zastrzega się, że nie ma powrotu do klasycznych form realizmu, że współczesne widzenie świata domaga się wykorzystania niektórych zdobyczy technicznych awangardy, lecz jednocześnie utrzymuje, iż *poszukiwania nowych form powinny rozpoczynać się od poszukiwań nowego materiału, ponieważ nowy materiał stwarza również nowe formy*[11]. W pewnej sprzeczności z postulatem stosowania nowych ostrych, ekspresyjnych chwytów znajduje się wymóg, aby forma utworu była jak najbardziej przejrzysta, klarowna, aby nie zatrzymywała na sobie uwagi odbiorcy, lecz kierowała ją wprost na odzwierciedlaną rzeczywistość. *Kreacja artystyczna* — konstatuje krytyk — *jest tym doskonalsza, im mniej zauważa się formę i im bardziej odczuwa się samo życie*[12]. Pod tym względem ideałem twórcy jest dla Woronskiego Lew Tołstoj, którego pisarstwo ceni on przede wszystkim za prostotę i jasność formy, odtworzenie rzeczywistości w sposób zachwycająco naturalny i bezpośredni. Autor *Wojny i pokoju*, w przeświadczeniu krytyka, najpełniej opanował metodę „zdejmowania zasłon" z rzeczywistości oraz metodę wyzwalania się od produkowanych przez świadomość schematów intelektualnych poprzez powrót do „dziecięcego" widzenia świata. Te same walory Woronski dostrzega również w cyklu powieściowym M. Prousta. Wydaje się, że Woronski nie w pełni zdaje sobie sprawę z faktu, iż kategoria „czystego", „bezpośredniego" postrzegania rzeczywi-

[9] Tamże, s. 401. Por. też s. 97.
[10] Tamże, s. 559.
[11] Tamże.
[12] Tamże.

stości w sztuce to mit. To samo odnosi się do pojęć „jasności" i „prostoty" formy artystycznej. Woronski zdaje się nie zauważać, że wyobrażenia te faktycznie zapośredniczone są przez tradycję artystyczną i to, co pewnym kręgom dzisiejszych odbiorców wydaje się zrozumiałe samo przez się, nie było bynajmniej takim w epokach poprzednich. Musiało upłynąć wiele czasu zanim nowo wynalezione sposoby obrazowania artystycznego straciły w powszechnym odczuciu swój konwencjonalny charakter i stały się czymś oczywistym, „jedyną możliwą" formą oglądu rzeczywistości.

Nieco naiwne podejście Woronskiego do problemu formy artystycznej sprawiło, że nader istotna dla całości jego poglądów estetycznych teza o kreatywnym potencjale sztuki zawisła w próżni. Polemizując z lefowcami, krytyk słusznie zauważył, iż nie należy przeciwstawiać koncepcji sztuki jako poznania świata i teorii sztuki jako przekształcania rzeczywistości. Wbrew proletkultowskim doktrynerom, którzy utrzymywali, że sztuka mimetyczna (kwalifikowana przez nich jako wytwór kultury burżuazyjnej) zdolna jest jedynie ewokować pasywne, kontemplacyjne postawy wobec rzeczywistości, Woronski uzasadniał pogląd, iż autentyczna sztuka realistyczna zawiera w sobie ogromny pierwiastek twórczy i ma do spełnienia ważne posłannictwo kulturowe również w społeczeństwie socjalistycznym. Twórca z prawdziwego zdarzenia, który w odróżnieniu od „uczonego-rozumowca" jest typem intuicjonisty, posiada szczególny dar „jasnowidzenia", umiejętność docierania do utajonych przeżyć zbiorowości, do nie skrystalizowanych jeszcze „myśli i uczuć" nurtujących daną społeczność. Sztuka realizuje zatem swą misję społeczną wyrażając nie skostniałe systemy ideologii, lecz żywe, dynamiczne idee, rodzące się wewnątrz psychiki społecznej. Podobna interpretacja społecznego charakteru sztuki była zaprzeczeniem manipulatorskiego podejścia napostowców, którzy przypisywali artyście funkcję mentora (później zwykło się mówić: „inżyniera dusz") dysponującego „lepszą wiedzą" o zjawiskach życia społecznego i tym samym uprawnionego do dowolnego „organizowania świadomości" pozostałych członków wspólnoty w duchu aktualnie obowiązujących dyrektyw politycznych. Dla Woronskiego społeczna użyteczność sztuki ściśle związana jest z jej antyalienacyjnym oddziaływaniem, ze zdolnością rozbijania szkodliwych stereotypów intelektualnych (czytaj: ideologicznych). Sztuka czyni sensownym i zrozumiałym świat, w którym żyje jednostka, piętnuje przejawy zła w życiu społecznym (nie tylko zła odziedziczonego po poprzedniej epoce, lecz co ważniejsze — zła rodzącego się w systemie socjalistycznym) i mobilizuje energię psychiczną niezbędną do walki z „władzą rzeczy i doktryn". W tym znaczeniu przeżycia, jakie wzbudzają w odbiorcy wybitne dzieła sztuki realistycznej są, zdaniem Woronskiego, przeżyciami twórczymi. Niestety, krytyk nigdzie nie rozwinął myśli o tym, że przeżycie artystyczne zawdzięcza swój twórczy charakter percepcji formy dzieła sztuki. Mimochodem tylko zauważa, iż odbiorca w akcie przeżywania sztuki „odtwarza pracę artysty", rekonstruuje główne etapy procesu twórczego[13]. Jest jeszcze jeden trop, który Woronski wskazuje, ale nim nie podąża: wysuwając ideał jasności i prostoty formy artystycznej, krytyk jednocześnie zastrzega, iż artysta powinien posiąść umiejętność postawienia w odpowiednim momencie „mądrej kropki", tj. pozostawienia w dziele sztuki miejsc niedookreślenia, po to, aby dać pole wyobraźni odbiorcy[14]. I ta wypowiedź, jak wiele innych, skierowana jest przeciwko literaturze agitacyjno-propagandowej, operującej szablonami i dążącej do jednoznaczności opisu, będącej w pojęciu Woronskiego zaprzeczeniem autentycznej twórczości.

Koncepcja sztuki Woronskiego zawiera więcej takich niewątpliwie

[13] Tamże, s. 570.
[14] Tamże, s. 479, 537-538.

interesujących i trafnych intuicji badawczych, które nie doczekały się wszakże bardziej pogłębionej analizy. Równie dużo jest w niej także nieścisłości, niekonsekwencji czy twierdzeń wręcz błędnych (do tych ostatnich należy np. założenie o intuicyjnych źródłach wszelkiej twórczości artystycznej, co w ujęciu krytyka oznacza źródła podświadome, emocjonalne). A mimo to koncepcja Woronskiego zajmuje istotne miejsce w dziejach marksistowskiej refleksji estetycznej w Związku Radzieckim, stanowi pomost między socjologicznie zorientowaną myślą o sztuce lat dwudziestych a ukierunkowaną gnoseologicznie estetyką lat późniejszych.

Jak już zaznaczyłem, Woronski-teoretyk zmaga się z balastem estetyki plechanowowskiej, usiłuje za wszelką cenę wykazać, że teza o klasowym uwarunkowaniu twórczości artystycznej i teza o „obiektywnej" wartości poznawczej przysługującej dziełu sztuki nie wykluczają się wzajemnie. Gdyby jednak Woronski na tym poprzestał, jego prace nie byłyby niczym więcej, jak tylko spóźnionym komentarzem do dzieła Plechanowa. Tymczasem autor *Sztuki i życia* wprowadza tyle poprawek i uściśleń, że faktycznie rozpoczyna proces rewizji systemu Plechanowa. Zaproponowana przezeń wykładnia plechanowowskiej metodologii zmierza w kierunku podkreślenia swoiście estetycznego wymiaru sztuki, zaakcentowania integralności procesu twórczego i jego rezultatu — obrazu artystycznego. Szczególnie wyraźnie ujawnia się to w jego studiach i szkicach krytyczno-literackich. W każdym razie większość z nich wolna jest od tego błędu, który tak poważnie zaciążył na całym systemie estetycznym Plechanowa, a zwłaszcza na jego ocenach artystycznych (utożsamienie światopoglądu klasowego, tj. ideologii społeczno-politycznej, ze światopoglądem artystycznym i w rezultacie zapoznanie specyfiki tego ostatniego). Głównym przedmiotem swych analiz krytycznych poświęconych poszczególnym twórcom Woronski czyni pojęcie światopoglądu artystycznego, a ściślej: „światoodczucia artystycznego" (*miroosczuszczenije*). Krytyk poszukuje przede wszystkim tego podstawowego uczucia, które zabarwia całą artystyczną wizję świata przedstawioną w utworze („dominanta emocjonalna") i jest nierozerwalnie związana z właściwym danemu twórcy zespołem środków wyrazowych, z jego indywidualnym stylem. I chociaż w większości studiów Woronskiego o pisarzach radzieckich, mimo wszystko, na pierwszy plan wysuwa się problematyka socjologiczna (taki charakter mają np. artykuły o E. Zamiatinie, A. Tołstoju, S. Jesieninie, Ws. Iwanowie, B. Pilniaku, D. Biednym, w których głównym problemem jest stosunek tych twórców do rewolucji), to np. w „portretach literackich" Babla, Bielego, Hamsuna czy Prousta rzeczą najważniejszą staje się określenie swoistości artystycznego widzenia i odczuwania świata przez tych twórców, a dopiero w dalszej kolejności — próba przyporządkowania wizji artystycznej do nastrojów i postaw określonych grup społecznych, próba uchwycenia społecznego sensu twórczości danego pisarza. Mamy więc tutaj do czynienia nie tylko z odwróceniem procedury oceniania dzieła sztuki zalecanej przez Plechanowa w jego uwagach o „dwóch aktach" krytyki, lecz równie zerwanie z mechanicyzmem cechującym formułę Plechanowa (najpierw ocena „socjologiczna", później — „artystyczna").

Gdybyśmy chcieli najkrócej określić postawę aksjologiczną Woronskiego-krytyka, należałoby stwierdzić, że autor *Sztuki widzenia świata* nie rezygnując z oceny dzieła sztuki pod kątem jego walorów ideologiczno-politycznych, ma nieustannie w polu widzenia estetyczną specyfikę twórczości artystycznej. Domagając się, aby artysta był „na poziomie politycznych, moralnych, naukowych idei swej epoki"[15], Woronski podkreśla jednocześnie, że o randze dzieła sztuki rozstrzyga nie ideo-

[15] Tamże, s. 549. Por. też inną wypowiedź na ten temat. *Nie można żądać od artysty, aby stał się profesjonalnym politykiem, ale jak każdy obywatel, powinien zdawać sobie sprawę ze społeczno-politycznych skutków swej pracy* (tamże, s. 537).

logiczna „poprawność", lecz prawda artystyczna, tj. siła artystycznego uogólnienia rzeczywistości i sugestywność przekazu owej „obiektywnej" wiedzy o świecie, zdolność wywoływania „emocji estetycznych". Dlatego też krytyk na ogół skłonny był wybaczać „współwędrowcom" (tak nazywano wówczas artystów nieproletariackiego pochodzenia, szukających porozumienia z nową władzą)[16] wahania, a nawet „błędy" ideologiczne, jeśli tylko dostrzegał w ich twórczości autentyczne dążenie do uchwycenia wszechstronnej prawdy o rzeczywistości radzieckiej[17]. W miarę możności chronił ich też przed napaściami ze strony równie żarliwych, co prymitywnych rzeczników czysto proletariackiej sztuki, zastępujących oceny artystyczne epitetami politycznymi[18]. Jego zdaniem, „współwędrowcy" mimo takich lub innych „niedociągnięć" ideologicznych zawarli w swych utworach więcej prawdy o rewolucji niż „patentowani" pisarze proletariaccy w swych „czerwonych psalmach, hymnach, w martwych, pompatycznych opowiadaniach i agit-powieściach"[19]. Ponadto Woronski był przekonany, że czas działa na korzyść władzy radzieckiej i wcześniej lub później inteligencja artystyczna będzie zmuszona dostosować się do nowej sytuacji społeczno-politycznej. Nie należy wobec tego forsować procesu przebudowy światopoglądu „współwędrowców", gdyż może to dać w rezultacie tylko sztukę powierzchowną, sztampową, która pozostanie bezsilna politycznie, bowiem będzie martwa estetycznie. W sytuacji, gdy coraz głośniej rozlegały się głosy żądające od literatury natychmiastowej użyteczności społecznej, domagające się od pisarzy bezwarunkowej „dyspozycyjności" politycznej, krytyk podkreśla etyczny wymiar pracy twórcy (bezwzględny wymóg „szczerości"), przypomina o niezbywalnym prawie artysty do samodzielnego poszukiwania prawdy, troszczy się o poziom warsztatowy młodej literatury radzieckiej.

Walka, jaką redaktor „Krasnoj nowi" prowadził z „publicystyką", z jawną „tendencyjnością" i przejawami karierowiczostwa w literaturze radzieckiej drugiej połowy lat dwudziestych (oraz z teoriami redukującymi sztukę do narzędzia dydaktyki i propagandy) w imię sztuki o dużych walorach artystycznych, a przy tym autentycznie zaangażowanej ideowo, nie mogła być wówczas, w atmosferze narastającego kultu jednostki, wygrana. Zamiast podjąć rzeczową dyskusję z poglądami Woronskiego, napostowcy posłużyli się insynuacjami politycznymi (zarzuty liberalizmu, ponadklasowości, kapitulanctwa w kwestii kultury proletariackiej itp.), aby wyeliminować niewygodnego działacza kulturalnego. Wkrótce zresztą na mocy uchwały z 1932 roku RAPP, podobnie jak inne organizacje, wykazujące podejrzanie dużą samodzielność ideową i roszczące sobie prawo do występowania z „jedynie słusznymi" koncepcjami polityki kulturalnej — zostanie rozwiązany, choć wielu jego działaczy weźmie udział w „ujednolicaniu" kultury radzieckiej, odbywającym się pod hasłami socrealizmu. Mimo wszystko jednak dramatyczny protest krytyka przeciwko zamiarom ubezwłasnowolnienia literatury nie pozostał bez echa. Bezkompromisowa postawa przywódcy „Pieriewału" w tej sprawie, osobista odwaga, z jaką do końca bronił własnych przekonań,

[16] Warto zaznaczyć, że do „poputczików" zaliczano w owym czasie takich m.in. twórców, jak M. Gorki, A. Błok, W. Majakowski, A. Tołstoj, I. Erenburg, B. Pilniak, S. Jesienin, M. Zoszczenko.

[17] Niemiłym dysonansem jest tutaj artykuł o Jesieninie z 1924 roku, w którym Woronski uznając w pełni talent poety, zarzuca mu jednocześnie niezrozumienie proletariackiego charakteru rewolucji rosyjskiej, przestrzega przed niebezpieczeństwem, jakie niesie „poetyzacja chuligaństwa" w cyklu wierszy *Moskwa kabackaja*, próbuje skierować poetę na „właściwą" drogę: *Wielki artysta nie może stać na uboczu od wielkich dróg, po których wytrwale kroczy historia* (tamże, s. 184).

[18] Por. np. wystąpienie w obronie I. Babla, w którym Woronski trafnie dowodzi, że autor *Armii konnej* pomimo wszelkich drastyczności w opisie wojny domowej sympatyzuje z rewolucją i pozostaje w większym stopniu pisarzem radzieckim niż wielu innych, opatrujących swe utwory etykietą sztuki proletariackiej (tamże, s. 146-163).

[19] Tamże, s. 439.

stała się źródłem inspiracji dla tych krytyków i estetyków marksistowskich, którzy podjęli później próby oczyszczenia kultury artystycznej z deformacji okresu stalinowskiego.

Tadeusz Szkołut

Artykuł ten jest częścią cyklu poświęconego porewolucyjnej estetyce radzieckiej. W poprzednich numerach przedstawiłem poglądy A. Łunaczarskiego (nr 1/15/1984), L. Wygotskiego (nr 2/24/1986), L. Trockiego (nr 3/25/1986), B. Arwatowa (nr 2/28/1987). W przygotowaniu tekst na temat M. Bachtina.

Rys. Józef Tarłowski

przekroje

ALINA KOCHAŃCZYK

MARII DĄBROWSKIEJ ŚWIADECTWO CZASÓW

Diariusz, którego początki jako specyficznej formy piśmienniczej wywodzić można by z XIV w. anonimowych kronik codziennych, popularny był w Polsce od końca XVI w. W czasach romantyzmu, wraz z pojawieniem się nowych koncepcji osobowości ludzkiej skupiających uwagę pisarzy na sferze przeżyć wewnętrznych, wykrystalizował swoją odmianę w postaci dziennika intymnego. Gdy powstające obficie w XIX w. dzienniki pisarzy nie były jeszcze przeznaczone do druku za życia autora, w wieku XX pisarze — z różnych powodów — coraz częściej odchodząc od fikcji, piszą je z założeniem wydania, dzięki czemu forma ta zyskuje popularność u odbiorców, tak jak i sami twórcy znużonych już mocno wyeksploatowanymi konwencjami prozy powieściowej.

Ta część diarystyki polskiej, która obejmuje właśnie dzienniki pisarzy, na tle europejskim przedstawia się nader skromnie. Jej zasoby jednak w ostatnich latach znacznie się wzbogacily i są na tyle znaczące, by zjawisko to zaabsorbowało uwagę krytyki, zmuszonej do poszukiwania nowych kategorii interpretacyjnych. A nie jest to zadanie łatwe. Jako utwory, których autorami są profesjonaliści, dzienniki — i nie tylko fingowane jak np. *Kalendarz i klepsydra* T. Konwickiego, ale również te autentyczne, jak np. *Dziennik 54* L. Tyrmanda legitymują się, niezależnie od swoich walorów dokumentarnych, „literackością", sytuując się dzięki temu na obrzeżach literatury.

Falę edycji diariuszy zapoczątkowało u nas wydanie w latach pięćdziesiątych młodzieńczych dzienników S. Żeromskiego, które natychmiast zdobyły ogromny rozgłos. Także wychodzące w ciągu kilkunastu lat poszczególne części dzienników Z. Nałkowskiej odbierano jako wydarzenie literackie. O *Dzienniku* Gombrowicza mówiło się jako o najwybitniejszym dziele tego pisarza i to na wiele lat przed pierwszą jego krajową edycją. Z ogromnym zaciekawieniem przyjęty został dziennik J. Lechonia, wydany poza Polską, w naszej jednak prasie recenzowany, omawiany, dyskutowany. Wysokie oceny krytycy wystawiają wydanym również na Zachodzie dziennikom A. Bobkowskiego i G. Herlinga-Grudzińskiego.

Rok 1988 szczególnie obfitował w wydania dzienników pisarzy: ukazała się ostatnia już część dziennika Z. Nałkowskiej, w dwóch częściach zebrane dzienniki J. Andrzejewskiego, A. Kamieńskiej i wreszcie — 5 tomowa edycja *Dzienników* M. Dąbrowskiej.

Wokół tego wydania narastała aura sensacji, w miarę jak przedłużało się oczekiwanie na nie. Fakt, że autorka *Nocy i dni* pisała diariusz był szeroko znany; dwa jego fragmenty po wojnie podała do druku w czasopismach, nie spotkawszy się zresztą wówczas z aprobatą tego kroku. Jak zanotowała pod stosowną datą w *Dziennikach*, J. Iwaszkiewicz nazwał publikowanie dziennika za życia pisarza przejawem egotyzmu i pychy. Opinia ta boleśnie dotknęła Dąbrowską, zwłaszcza że wydana została we własnym środowisku i być może było to powodem, że druk całości uznała w testamencie za możliwy dopiero w 40 lat po swojej śmierci. W kręgach literackich wiadomo było, że w kilka lat po śmierci Dąbrowskiej jej rękopisami zajął się krytyk T. Drewnowski, który — zgodnie z wolą pisarki — przygotowywał do druku wybrane partie całości. W trakcie tej pracy w prasie literackiej pojawiło się kilka fragmentów, budząc zaciekawienie całością. Po zakończeniu dwuletniej pracy edytorskiej okazało się, że *Dzienniki* nie ukażą się jednak z powodów natury pozaliterackiej. Jakby wetując tę stratę Drewnowski przygotował i wydał napisaną w oparciu o rękopisy Dąbrowskiej swoją własną książkę pt. *Rzecz russowska*, ale ponieważ ukazała się ona w 1981 roku, w zamęcie ówczesnych wydarzeń przemknęła niemal niedostrzeżona. Te same wydarzenia, które zaszkodziły książce Drewnowskiego, wyniosły do realizacji tyle już lat czekający na wydanie dokonany przez niego wybór. Obszerny wstęp, jakim poprzedził złożony wówczas w wydawnictwie tom, nosi datę: marzec 1982. Musiało jednak minąć kolejnych kilka lat zanim dzieło, które w międzyczasie obrosło legendą, zostało wreszcie wydrukowane. Stanowiące odrębny temat dla historyków literatury, dramatyczne dzieje tego wydania niewątpliwie wpłynęły na wytworzenie się aury sensacji, w jakiej książka trafiała do rąk czytelników. Ich ciekawość podsyciły wcześniejsze informacje o surowych, krytycznych opiniach Dąbrowskiej na temat zdarzeń po II wojnie światowej, o bezkompromisowości jej ocen na temat ludzi z ówczesnych sfer politycznych i literackich, niekiedy do dziś żyjących. Nic więc dziwnego, że nęciła przede wszystkim domniemywana plotkarska warstwa *Dzienników*. Fachowcy od literatury zaciekawieni byli ponadto literackim kształtem utworu, powstającym w ciągu pięćdziesięciu z górą lat pod znakomitym przecież piórem autorki *Nocy i dni*. Można się było spodziewać, iż obraz czasów zapisany przez pisarkę, którą opinia publiczna obwołała ongiś autorytetem moralnym i do dzisiejszego dnia przechowuje pamięć o jej polemice z J. Kottem na temat Conradowskiego wzroca etycznego, czy o jej udziale w ważnych akcjach środowiska literackiego, będzie najrzetelniejszym z wizerunków epoki obrosłej w fałsze i mistyfikacje.

Jednym słowem niecierpliwe oczekiwanie budziło to, że spodziewano się, poza wszystkim innym, znaleźć po prostu prawdę o ludziach i zdarzeniach historii najnowszej; z latami międzywojennymi bowiem, zarówno literatura, jak i faktografia dokonały już zasadniczych obrachunków. Okres dwudziestolecia międzywojennego oraz II wojny światowej czytelnicy zdążyli poznać np. poprzez pryzmat dzienników Z. Nałkowskiej, których ostatnia część obejmująca lata trzydzieste wyszła niemalże równocześnie z *Dziennikami* M. Dąbrowskiej. Żaden ze współczesnych utworów nie był tak wyczekiwany i tak obciążony nadziejami jak diariusz autorki *Nocy i dni* — przy pewnych analogiach inna była jednak kiedyś sytuacja, także obrosłych w sensację, *Miazgi* J. Andrzejewskiego czy *Dziennika* W. Gombrowicza.

Pięciotomowe wydanie *Dzienników* M. Dąbrowskiej zawiera około trzecią część pozostawionych przez nią zapisów. Jest to lektura ogromnie interesująca i jeśli jednak odczuwa się po jej zakończeniu pewien niedosyt, to przede wszystkim dlatego, że obraz historii najnowszej Dąbrowskiej utracił jakby świeżość w ciągu lat wyczekiwania na sprzyjającą wydaniu *Dzienników* koniunkturę polityczną. Na początku lat siedemdziesiątych stanowiłby niewątpliwie literacki fenomen. Pod koniec osiemdziesiątych, gdy procesy demistyfikacji historii, dokonujące się na wielu różnych poziomach życia społecznego są już zaawansowane, prawdy Dąbrowskiej, do których dochodziła wówczas przecież samodzielnie, często kierując się intuicją, korzystając z doświadczenia życiowego, a przy tym z godną podziwu niezłomnością upierając się przy swoich zasadach moralnych, otóż prawdy te dla dzisiejszego czytelnika nie stanowią rewelacji, jaką mogłyby stanowić w swoim czasie. Na podziw zasługuje to, że Dąbrowska potrafiła rozpoznać je już wówczas, w zasadzie bezbłędnie. Dzięki temu mogła utrzymać się na prostej drodze, gdy inni błądzili w świecie podlegającym tak zawrotnym zmianom.

Należy w tym miejscu powiedzieć, że Dąbrowska niekiedy myliła się, nie przytrafiało się jej to jednak w sprawach ważnych, zasadniczych. Jeżeli bywała zbyt krytyczna w ocenach, to nie aż tak, aby trzeba je było potem odwoływać. Wnikliwość, a nawet podejrzliwość z jaką czasem podchodziła do różnych zjawisk, pozwalała jej widzieć problem jasno, przeniknąć propagandową otoczkę. I tak zdumiewająco trafnie, od pierwszego niemal wejrzenia dostrzega wewnętrzne sprzeczności socrealizmu, konstatuje absurdalność jego założeń. Inny znamienny przykład stanowi refleksja zapisana pod październikową datą 1956. Wysłuchawszy przez radio przemówienia Gomułki na plenum KC zapisała swoje wrażenie, stawiając ją w niezgodzie z ówczesnymi nastrojami społeczeństwa: *Mnie ta mowa nie dość się podobała. (...) jeśli ma być nowa treść żądam dla niej całkiem nowego języka.* Dąbrowska, wyczulona na wartość słowa umiała wychwycić fałsz ówczesnej frazeologii, po którym rozpoznawała mistyfikacje, zakłamywanie rzeczywistości. Po naradzie odbytej jesienią 1951 roku zanotowała słowa J. Bermana, błagającego by pisarze *pomogli państwu przezwyciężyć gospodarcze skutki katastrofalnej suszy*. Autorka *Dzienników* snuła ponysł surrealistycznego opowiadania, a przecież nie ulega wątpliwości, że ogół zebranych odpowiedział na apel pozytywnie. *Dzienniki* są imponującym dziełem, tak pod względem poznawczym, jak i literackim; znakomitość pióra Dąbrowskiej ujawnia się zwłaszcza wówczas, gdy spoglądając na wielkie wydarzenia epoki, począwszy od pierwszej wojny,

przez pryzmat codzienności, poprzez drobne nawet banalne zdarzenia i sprawy, potrafi wychwycić istotę zasadniczych procesów, których są one przejawem czy odbiciem.

Z uznaniem i szacunkiem należy przyjąć osądy rzeczywistości, dokonywane przecież przez autorkę dziennika bez dystansu, momentalnie, gdy innym — w tym także pisarzom — potrzeba było nieraz lat by dotrzeć do sensu wydarzeń, w których brali udział. Dąbrowską zresztą też dręczą wątpliwości, czy jej starczy talentu, by *móc notować rzeczywistą istotę zdarzeń, przeżyć, obserwacji, których jest zbyt wiele, aby przeciętnie zdolny człowiek był w stanie zdać sobie z nich sprawę*. (Tom 3, s. 16)

Dzienniki Dąbrowskiej, które ze skromnej kroniki rodzinnej przekształciły się w imponujące pod względem poznawczym dzieło o losie, a właściwie o losach polskiej inteligencji w XX wieku, można też potraktować jako zapis duchowych przygód „człowieka myślącego", któremu dane było żyć w czasach wielkiego cywilizacyjnego przełomu: od zmierzchu pojazdów konnych do ery rozbicia atomu i podboju kosmosu, w epoce wydarzeń historycznych o randze światowej. To skojarzenie z ostatnią, nie wydaną za życia autorki powieścią, nad którą z morderczym wysiłkiem pracowała wiele lat po wojnie, nie jest przypadkowe. *Przygody człowieka myślącego*, zakrojone jako epopeja, nie zostały dokończone, ale zamysł powieści jakby przeniesiony został na dziennik, który od pewnego momentu nabrał rangi dzieła życia. *Dzienniki*, jako panorama losów inteligencji polskiej na przestrzeni 50 z górą lat pokazująca jej sytuację społeczną i intelektualną wobec przetaczających się przez Polskę wydarzeń historycznych, nie mają dzieła sobie równego pod względem wartości poznawczej, ani w literaturze, ani w diarystyce. Z. Nałkowska, której *Dzienniki* można by tu przywołać dla porównania, jako że obejmują niemal ten sam okres, jest jako diarystka bardziej skupiona na sobie, niż na otaczającym ją świecie.

Jest więc w *Dziennikach* Dąbrowskiej nieprzebrane bogactwo zdarzeń i postaci, sytuacji uchwyconych w migawkowych ujęciach rzeczywistości, wobec której Dąbrowska jest wzruszająco otwarta i ufna. Nie zamyka się w sobie nawet w chwilach słabości, psychicznego kryzysu. Śledzi bacznie świat wokół siebie także wówczas, gdy czuje się samotna, nieszczęśliwa, przytłoczona szarzyzną i nudą. Autorka dziennika wywodziła się z formacji kulturowej, dla której najwyższą wartość stanowiła jednostka, posiadająca niezbywalne prawo do wolności, swobodnego rozwoju, szczęścia. Ze zrozumiałym niepokojem śledziła więc procesy uspołeczniania życia po wojnie, które nie odpowiadały jej własnym wyobrażeniom o socjalizmie. Krytykując akty „terroru demokratycznego", spychające ją na pozycje emigracji wewnętrznej, starała się pozostać wierna sobie ale, i przeciwstawiając się im, nie akceptowała z kolei działań, które nazywała „kawiarnianym rewolucjonizmem". Dotyczy to czasów zarówno przed, jak i po wojnie. Wierność sobie nakazywała Dąbrowskiej samokontrolę, by nie kierować się w ocenach rzeczywistości *tylko kategoriami małego przeznaczonego na zagładę środowiska intelektualistów*.

Nie potrafię żyć w absolutnej negacji — zapisała w 1952 r. *Kocham każdą rzeczywistość w tym, co mi się zdaje w niej dobre. Nienawidzę każdej w tym, co w niej złe.* Dlatego z pasją krytykowała u schyłku lat trzydziestych politykę sanacyjną, oszczercze nagonki prawicowej prasy, ekscesy bojówek młodzieżowych, oraz antysemityzm, wieszcząc złowrogo: *Noc zapada nad ojczyzną, a może i nad światem*. (Tom 2, s. 281)

Zaskakująco weryfikuje się w *Dziennikach* publiczny wizerunek Dąbrowskiej. Okazuje się, że zawsze co najmniej niecierpliwiło ją wciąganie w różne akcje, także moralnie słuszne. Broniła się przed narzuconą rolą autorytetu moralnego. Cała tajemnica jej — jak pisała — „rzekomego talizmanu" polega na tym, że zachowuje milczenie tak wobec władz, jak i emigracji oraz społeczeństwa. Chodziło po prostu o to, by uniknąć błędu. *Tajemnicą tego „autorytetu" jest, że milczę, kiedy nie wiem na pewno, co mam powiedzieć (a prawie nigdy nie wiem)*... Dąbrowska podkreślała, że jedynym zadaniem pisarza winno być pisanie dobrych książek. Zwłaszcza, że w wydarzeniach współczesnego świata tak łatwo zgubić prawdę, więc jeśli już się tak stanie, to powinno to być ryzyko własne pisarza. Pisząc to, Dąbrowska nie obawia się utraty „pióropuszu", wyznając że głośną petycję środowiska intelektualistów do władz podpisała, bo znalazła pod nią liczące się nazwiska. Potem dowiedziała się, że tamtych z kolei zachęcano do złożenia podpisu, powołując się na to, że podpisać ma ona.

Jak widać, autorka dziennika, w obronie indywiduum niszczy swój wzniosły image. Szczerość pisarki w tym względzie może tylko budzić szacunek. Była świadoma wpływu, jaki na jej postępowanie wywierał wieloletni towarzysz życia — S. Stempowski, a po jego śmierci — A. Kowalska. Trzekła się w 1935 roku złotego wawrzynu PAL, bo on tego oczekiwał; artykuł w obronie Hłaski, atakowanego po pozostaniu za granicą, wycofała z druku, gdy zdezawuowała go przyjaciółka. Nie kryje tej uległości, choć nieraz jej żałuje,

jednak wie, że stanowi ona znamienny rys osobowości. Czuje się w pewien sposób zagrożona „czyhaniem na pisarza" ze strony władz; jeśli przyjmuje zaproszenia wysokich urzędników władających wówczas kulturą, spotyka się nawet z Bierutem, rozumiejąc oczywiście, że próbują ją pozyskać dla celów propagandowych, to uważa, że jest to okazja, by poznać jeszcze jedną stronę rzeczywistości. I nie można Dąbrowskiej posądzać o obłudę, gdyż sama przyznaje, że takie honory zaspokajają zarazem jej próżność.

Prawdziwym żywiołem autorki *Dzienników* jest bez wątpienia praca literacka, jedyna — jej zdaniem — sfera działalności pisarza. Ona sama na drogę literatury wkroczyła jakby przypadkiem, bynajmniej nie w poczuciu powołania, czy misji. Praca twórcza pochłonęła ją jednak na tyle, że dla pisania porzuciła inne, wykonywane dla zarobku zajęcia. Gdy po wojnie doświadcza okresów niemocy twórczej, stan ów dostarcza jej największych zgryzot i cierpień. Osobliwe, że szansy ocalenia szuka wówczas w prowadzeniu dziennika, do którego zwraca się „uciekając przed twórczością". Skromnie początkowo zakrojona kronika rodzinna, której pierwszy zapis z 1914 roku zawiera trzy krótkie zdania: o odgłosach armat, lunach, przebieraniu grochu, w miarę upływu lat rozrasta się i zaczyna spełniać wiele różnych funkcji jednocześnie. Jest zapisem osobowości autorki, utrwaleniem otaczającej ją rzeczywistości i świadectwem czasu zarazem, zwłaszcza czasu z różnych powodów „oniemiałego". Bywa ucieczką od jałowości egzystencji, od szpetoty codzienności, wreszcie — jest realizowaniem się Dąbrowskiej jako pisarki. Zaczyna ona przywiązywać coraz większą wagę do tej pracy, chroniąc zeszyty przed zniszczeniem wyznaje, że gdyby je miała utracić, „nie warto by mi żyć ani godziny więcej". Wraca do dawnych zapisków, poprawia je, uzupełnia, komponuje, przepisuje. I zaczyna myśleć o ich opublikowaniu, czego świadectwem jest troska, by nie były nudne, obciążone „niepoczytalnymi afektami". Dąbrowska wierzy, że dzięki nim zaistnieje kiedyś jeszcze jako pisarka. Ogromnie tego pragnie, nawet gdyby to miało być dopiero po jej śmierci. O tym, że „świadkowie czasów" wkraczają niekiedy triumfalnie do literatury wiedziała doskonale jako tłumaczka S. Pepysa; czytywała chętnie i wysoko ceniła dzienniki pisarzy, zwłaszcza M. du Garda, A. Gide'a, braci Goncourtów.

Jeśli więc dbała o literacki szlif zapisów, to robiła to właśnie z myślą o czytelniku. Uważając niecierpliwość za istotną cechę współczesnych ludzi, którzy pragną mieć całość podaną w największym skrócie, wypracowała zapis krótki, syntetyczny, daleko sytuujący się od rozlewnego stylu *Nocy i dni*. Mimo to na kartach *Dzienników* rozpoznać można w niej tę samą autorkę powieści — rzeki. Galeria nieprzeliczonych postaci, tysiące sytuacji, tematów i zdarzeń, motywów i wątków, rozpostartych w najróżniejszych sferach rzeczywistości, tworzy pulsującą życiem narrację, która odsłania tego życia dramaturgię, jego odwieczny rytm, zgodny z przemijaniem nocy i dni. Są więc także *Dzienniki*, poza wszystkimi innymi odczytaniami, wielkim, specyficznym dziełem o przemijaniu, o odchodzeniu w przeszłość ludzi i spraw, uczuć i idei, ustrojów społecznych i formacji kulturowych.

Maria Dąbrowska: *Dzienniki*. T. 1-5. Wybrał, opracował i wstępem opatrzył Tadeusz Drewnowski. „Czytelnik", Warszawa 1988, nakład 50 320 egz, cena zł 5000. —

ZDZISŁAWA KONTY

„MY ZAWSZE PODRÓŻUJEMY RAZEM"

Słowa te pochodzą z wydanej przez Instytut Wydawniczy PAX książki Marii Kuncewiczowej *Listy do Jerzego*. Usłyszałam o niej podczas pierwszej wizyty w domu pisarki. Popijając herbatę pani Maria mówiła o znaczeniu, jakie ma dla niej ten właśnie utwór i wyrażała nadzieję, że wydawnictwo dotrzyma słowa i książka niebawem się ukaże. Wydawca — czasem się to jeszcze zdarza — słowa dotrzymał i oto mamy rzecz staranną edytorsko, bogatą w liczne, pochodzące z archiwum pisarki oraz wykonane przez Andrzeja Mroczka zdjęcia i opatrzoną posłowiem Heleny Zaworskiej.

Kiedy w listopadzie, dwa miesiące po rozmowie z panią Marią, otrzymałam *Listy do Jerzego* z dedykacją, nabrały one dla mnie specjalnej wartości, nie tylko ze względu na autograf pisarki. Jednak dopiero lektura uświadomiła mi, z jak niezwykłym dziełem obcuję.

Teraz, gdy przychodzi mi zdać z niej sprawę, stwierdzam, że w pewnym sensie jestem wobec

tej książki bezradna. Uczucie, którego nie było podczas czytania, pojawia się przy próbie opisu. Które z wielu trudnych problemów poruszonych przez Kuncewiczową wybrać i jak o nich opowiedzieć? Czy mogę do końca zrozumieć sprawy, którym tyle najczulszej uwagi poświęca autorka? Czy wobec różnicy doświadczeń mam prawo do wydawania sądów czy choćby snucia towarzyszącej refleksji o rzeczach ostatecznych, starości, przemijaniu, osamotnieniu, rozpaczy? Śmierci wreszcie?

Listy do Jerzego są książką poświęconą zmarłemu w 1984 roku mężowi Marii Kuncewiczowej. Jego śmierć była dla pisarki nie tylko kresem ich wspólnej sześćdziesięcioletniej wędrówki przez życie, był to także kres ich wspólnego świata, który teraz oto leżał martwy.

Jerzy, jak mam sobie wyobrazić tę przestrzeń czy ten żywioł, czy ten byt, gdzie Ty teraz jesteś? Nie było z kim rozmawiać o Twojej winie, o Twojej chwale, o tym, że mnie nie ma, ale Ty jesteś. Gdzie? Pod ołbem. Raczej daleko, coraz dalej w religijnej mgle w apokaliptycznym Zbawieniu. Rozstali się „pozornie 14 marca 84 r." W rzeczywistości jednak ona cały czas jest z mężem, w dzień i w nocy, zimą i latem, w radości i cierpieniu. Rozmawia z nim, zwierza mu się, nie tylko wspomina to, co wspólnie przeżyli, ale opowiada mu także swoje życie po jego śmierci. Cytuje jego wiersze, myśli, wyznaje swoje winy, dziękuje za całe życie uważając ich związek mimo jego trudności za „wielką dobroć losu". Jaki trzeba mieć dystans do świata, ludzi i spraw, aby tak jak w *Listach...* przedstawić najintymniejsze strony swojego życia, opisać najbardziej osobiste doznania, pragnienia i marzenia, zwycięstwa i klęski. Aby swe największe tajemnice powierzyć czytelnikom...

Przedstawiając różne sprawy metodą asocjacji, z ogromną swobodą porusza się Kuncewiczowa po rozległych przestrzeniach filozofii, literatury i sztuki, od czasów starożytnych po współczesność. Można tylko podziwiać głęboką wiedzę, erudycję i znajomość spraw tego świata, jaką prezentują najwięksi z największych.

Z kart książki wyłania się zatem liryczny pamiętnik uczuć i myśli. Pojawia się postać męża — prawnika, ludowca, patrioty i pisarza. Postać człowieka wielkodusznego i tolerancyjnego, życzliwego ludziom i światu. *Jerzy, jak bardzo niezwykłym byłeś człowiekiem, poznałam za późno. Stąd nieuleczalny żal do siebie za brak zrozumienia dawniej, a teraz za niedostatek we wnioskach ze wspólnego życia.* Pojawia się także obraz Kazimierza i okolic, wreszcie domu, zbudowanego w 1936 roku *z myślą o starości w licznym gronie wnuków*, później jednak przeznaczonego na muzeum. *Nie udała się siedziba pokoleń (...) z zgestwiny ludzkich pomysłów wróciła ideał Twojej młodości: Społeczeństwo.*

Jak wspomina Kuncewiczowa, Karol Siciński jeszcze raz wykazał talent: „rozmaite bełkowania i piękne posadzki". Właściciele uczynili dom zaciszny i przytulny. Wkrótce stał się zbiorem pamiątek i dzieł sztuki. *Na dole w tym pokoju z drewnianym pułapem wiszą dwa Twoje portrety malarskie, jeden — sangwina — Antoniego Michalaka, drugi — olej — Władysława Filipiaka. Jest także trzeci: wielka fotografia (...) Z portretów malarskich patrzą na mnie Michalak i Filipiak bardzo Tobą przejęci, każdy widzący w Tobie co innego. Natomiast Nasierowska zdołała aparatem fotograficznym uchwycić Ciebie na gorącym uczynku istnienia, nie komentować, tylko pokazać. Stojąc tam przed Tobą mówię co rano: — Jestem. I Ty jesteś! Dziękuję za nasze długie piękne życie i modlę się, żeby ono trwało. Ty się uśmiechasz. Czasem prawie szczęśliwy, czasem smutny, często jakby zmęczony tym trwaniem bez końca.*

Te portrety i fotografie żyją, przemawiają do nas, uśmiechają się, są świadectwem życia, które toczyło się w tym domu przed laty i toczy dalej, mimo że Jerzego już nie ma. Dzieje tego domu to dzieje małżeństwa Kuncewiczów, dzieje Kazimierza, Polski wreszcie. Ile razy odbierano go właścicielom, plądrowano, niszczono? Znikły w pomroce dziejów stare rodzinne portrety, znikł smyczek ofiarowany Marii przez króla skrzypków Pawła Sarasate. Znikły kaukaskie klamki i pamiątkowe puchary. Pozostał jednak skarb domu — piec huculski — a właściciele sprawili, że w kilka lat po odzyskaniu swej siedziby dom wypełnił się nowymi przedmiotami: kaszmirowym szalem i turkiestańską płachtą z Czun, ściany zakwitły talerzami, nad kominkiem zawisło lustro Heleny Modrzejewskiej. *Zaroiło się od scenografii Ireny Lorentowicz, zjawił się dębanuszek z warsztatu Pabla Picassa. I życie wróciło do normy.* Zapełnili dom ludzie, członkowie rodziny, przyjaciele, znajomi. Bywali tu artyści, malarze, pisarze, historycy sztuki i literatury, dziennikarze, lekarze i tak jest do dzisiaj, choć od jakiegoś czasu na drzwiach na dole wisi kartka, że pisarka przeprasza, lecz u uwagi na stan zdrowia nie jest w stanie pokazywać tego domu chętnym i podpisywać swych książek.

Wspomnienia, wspomnienia, jak powtarza Kuncewiczowa. Przewracamy kilka kartek i stajemy wobec kolejnego problemu, z którym pisarka zmaga się równie heroicznie jak z odejściem męża. *Nie przestaję myśleć o Witoldzie.* Oto karta poświęcona ukochanemu synowi, którego wojna rzuciła najpierw do Europy Zachodniej, a który później ostatecznie osiadł w USA. Okazuje się jednak, że przestrzeń *między farmą Kennels w stanie Virginia a miasteczkiem Kazimierzem Dolnym nad Wisłą nie okazała się przepastna dla miłości. Co kilka miesięcy Witold przylatuje zza morza i chodzi ze mną pod Twój kazimierski dąb.*

I tak zbliżamy się do końca utworu. W *Post scriptum* autorka wyznaje: *Jerzy, niedługo już przestanę do Ciebie pisać, bo mój ludzki słownik się kończy i ręka drży.* Ale przecież z tej samej książki pochodzą słowa: *Jednak nadal do mnie mówisz. Poprzez czas i przestrzeń dajesz znak, że nie zerwała się więź między żyjącą a umarłym.* Chociaż kończy się książka, chociaż Jerzy nie żyje, dialog się nie przerywa. Będzie trwał nadal między nią i jej mężem, między nią i jej czytelnikami.

Bohaterką *Listów do Jerzego* jest bowiem i sama pisarka, która opowiadając o mężu i świecie mówi o sobie, o swoim życiu wewnętrznym. Pojawia się kobieta, wydawałoby się, słaba, w której wraz z latami narasta starość, udręka samotności i cierpienia, a jednak to tylko pozory. Maria Kuncewiczowa, owa *staroświecka pani*, jak ją nazywa Helena Zaworska, to kobieta silna, ani na chwilę nie tracąca wiary i nadziei. Ciągle tak samo kocha świat i ludzi, chociaż miłość ta bynajmniej nie jest łatwa. Kuncewiczowa wierzy, że obstawanie przy zasadniczych wartościach ma w życiu głęboki sens i chociaż nieraz buntuje się przeciwko okrutnym i głupim prawom tego świata, rozumie, że tylko miłość może zwyciężyć nienawiść, zło i śmierć. A buntuje się nie tylko przeciwko historii, za którą w jakiejś mierze czuje się odpowiedzialna i ludziom, którzy ją tworzą. Również przeciw boskiemu porządkowi świata. Słowa *Ja rzadko rozumiem mowę Stwórcy* brzmią równie dramatycznie, jak pytanie skierowane podczas prywatnej audiencji do Jana Pawła II: *Czy Ojcze Nasz nie jest modlitwą trudną?*, na które sama odpowiada w *Listach...: Trudna modlitwa. Wieczorami tak jestem, mój mężu, zmęczona tą modlitwą, jak gdybym próbowała dźwignąć twój kamień grobowy...* A jednak codziennie pokornie powtarza jej słowa, choć wydają się jej ponad miarę człowieka.

W tym właśnie, w tej walce tkwi owa siła, która pozwala jej mimo wszystko przeżywać życie w sposób twórczy, godny i radosny. „My się nigdy nie rozstaniemy" — mówił bohater *Tristana 1946*. „My zawsze podróżowaliśmy razem" — mówi Kuncewiczowa do męża. Skierowane do konkretnych osób mają te słowa zarazem wymiar uniwersalny. Miłość, wiara, dobroć potrzebne są nie tylko bohaterom utworów, nie tylko czytelnikom, jej samej również. Tylko one pozwalają oprzeć się niszczycielskiej sile czasu. *Trzeba bardzo wiele przeżyć, żeby dojść do swoistej pogody. Chociaż pełne pojednanie człowieka z własnym losem zapewne nie jest możliwe.* Dlatego też w tej książce *dramat i spokój są nie do rozdzielenia, krzyk przechodzi w szept, najintymniejsza prywatność we wspólne nam wszystkim doświadczenie* — pisze w *Posłowiu* Helena Zaworska, od dawna towarzysząca temu pisarstwu.

Do najnowszej książki Kuncewiczowej będziemy pewnie wracać w różnych momentach życia, jak wracamy do *Trenów* Kochanowskiego, powtarzając słowa poety „Ludzkie przygody ludzkie noś", jak wracamy do tych linijek Staffa:

Żyłem i z rzeczy ludzkich nic mi nie jest obce.
Przeto myśli me, które stoją przy mnie w radzie,
choć smutne są pogodne jako starce w sadzie
I uczą milowania radości w uśmiechu,
W łzach widzieć słodycz smutku, dobroć chorą w grzechu
I pochwalam tajń życia w pieśni i milczeniu
Pogodny mądrym smutkiem i wprawny w cierpieniu;

jak wracamy do *Mapy pogody* Iwaszkiewicza:

Pogoda ziemi niechaj będzie z tobą.

Czym więc jest ta niewielka książka? Przesyca ją owa mądrość, charakteryzująca wielkie dzieła tworzone w starości, z perspektywy długiego życia, pisane jakby ponad czasem. Powiedzieć o niej, że należy do literatury autobiograficznej, wspomnieniowej czy funeralnej to powiedzieć tylko część prawdy.

Maria Kuncewiczowa: *Listy do Jerzego*. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1988, ss. 144, nakład 30 350 egz., cena zł 850.

JERZY JARNIEWICZ

OKIEŁZNANIE HAPPENINGU

Pod koniec lat pięćdziesiątych pojawił się na terenie sztuki terrorysta. Był nim happening. Stanowił wyzwanie wobec tego, co zostało już zaklasyfikowane, zdefiniowane, zaakceptowane. Jego charakterystyczne cechy można określić jako zaprzeczenie elementarnych założeń leżących u podstaw dotychczasowego rozumienia sztuki, choć anarchistyczny charakter happeningu wychodził daleko poza sferę zjawisk i koncepcji artystycznych. Happening okazał się wirusem wprowadzonym do funkcjonującej coraz bardziej jak komputer estetyki. Zainfekował jej czuły organizm tak bardzo, że do dziś trudno jest jej wrócić do stanu homeostazy. Prawdopodobnie po happeningu nauka o sztuce homeostazy tej już nie osiągnie.

Happening bowiem, choć należąc niewątpliwie do dziedziny sztuki, zakwestionował prawie wszystkie elementy wchodzące w skład jej tradycyjnego pojęcia. Odwołując się do tez zawartych w pracy Władysława Tatarkiewicza *Dzieje sześciu pojęć*, można powiedzieć, że po happeningu sztuka straciła szereg swoich istotnych, niemal definicyjnych właściwości. Jak pisze Tatarkiewicz, w samo jej pojęcie uderzyła teza, że sztuka jest działaniem, a nie wytworem. Podział na autora i widownię został unieważniony poprzez włączenie widzów w akcję na zasadach improwizowanego działania. Sama koncepcja autora-artysty upadła, gdyż w wielu realizacjach happening rozwijał się w sposób nieprzewidziany, spontaniczny. Zakwestionowana została też teza, że sztuka jest domeną odrębną od pozaartystycznej rzeczywistości, to jest życia.

Happening godził więc w sztukę, lecz nie w sztukę rozumianą jako zbiór wytworów, dzieł artystycznych — nie miał on zamiaru niszczyć, jak to czynili niektórzy futuryści, osiągnięć dawnej sztuki. Happening godził bowiem w wyobrażenia o sztuce, w jej określenia, w jej definicję. Nie kwestionował malarstwa tworzonego według dawnego rozumienia sztuki, lecz kwestionował normatywną i porządkującą pracę estetyków, unicestwiając ich wielowiekowe wysiłki. Twierdzę, że happening uczynił niemożliwą nie sztukę, lecz estetykę. Stał się wyzwaniem rzuconym nie tyle artystom, co estetykom. Teza ta wydać się może mniej problematyczna, jeśli zauważymy, że dziś tworzyć można i tworzy się tak, jakby happening nigdy nie istniał, natomiast nie sposób ignorować happeningu przy jakichkolwiek próbach teoretycznej refleksji nad sztuką, a zwłaszcza przy tworzeniu jej adekwatnej definicji.

Happening był erupcją ducha wolności, czy — jak chcą niektórzy anarchii. Był może szczytowym w sztuce dwudziestego wieku wyrazem buntu wobec racjonalizmu: wobec umysłu, który klasyfikuje i definiuje — a więc ogranicza. Dlatego też sam siebie nie definiował, sam sobie przeczył: był zjawiskiem różnorodnym, niejednolitym. Nie zbudował jednego programu — a jeśli jakieś definicje czy programy się pojawiały, miały one charakter jedynie jednorazowy i doraźny. Każdej zaproponowanej definicji happeningu można było przeciwstawić realizacje, które tych cech definicyjnych nie posiadały. Happening mógł więc być powtarzany bądź jednorazowy, rytualno-mistyczny bądź ludyczny, mógł włączać widzów w działanie, przypisać im rolę biernych widzów, bądź też całkowicie bez widzów się obejść. Mógł rozwijać się według gotowego scenariusza lub być efektem działań przypadku i improwizacji. Mógł wykorzystywać wiele dziedzin sztuki, łącząc w sobie muzykę, teatr, literaturę i plastykę, bądź zaistnieć tylko w jednej z nich.

Happening można rozpatrywać w oderwaniu od poprzedzających go zjawisk jako działalność artystyczną, której najbardziej charakterystyczne przejawy miały miejsce w latach sześćdziesiątych. Rozpatrując happening w ten sposób, można zwracać uwagę na jego cechy strukturalne, starać się znaleźć jego definicję. Można też widzieć happening jako konsekwencję rozwoju pewnej myśli, która miała swoje realizacje we wcześniejszych formach artystycznych. Można rozpatrywać happening na tle rozwoju pewnych tendencji sztuki i wykazywać, jak skupiają się w nim potrzeby, niezaspokojenia, próby rozwiązań obecne w poprzednich epokach i konwencjach. Odpowiadając na pytanie, co doprowadziło do happeningu, potrafimy zrozumieć to, co było wspólne tak wielu różnorodnym realizacjom występującym pod tą nazwą. Odpowiedź ta będzie wspólnym punktem, który łączy najrozmaitsze warianty happeningu. Wskazanie na ideę, która leży u podstaw działań happeningowych, pozwala na przyjęcie różnorodności jej realizacji — wyjaśnia więc zaskakujące zróżnicowanie tego zjawiska. Sądzę, że takie właśnie spojrzenie,

ujmujące happening jako realizację pewnej pojawiającej się wcześniej idei, ujmujące happening w kontekście historycznym, więcej powie o happeningu niż traktowanie go jako gotowych realizacji; niż spojrzenie, które ujmuje określone akcje happeningowe i stara się z analizy ich założeń i struktur wyciągnąć wnioski dotyczące jego istoty. Happening jest bardziej symptomem niż określoną sytuacją na szachownicy.

Spojrzenie historyczne ustawia happening jako punkt dojścia pewnej tendencji, która na dobre pojawiła się w sztuce w technice kolażu, by potem poprzez assamblaż i environment doprowadzić do happeningu. To, co łączy te techniki i nurty w sztuce, to próba wyjścia poza sztukę oraz anektowanie coraz to większych obszarów nie-sztuki, czyli życia. Wiem, że życie jest terminem nieostrym, chyba niedefiniowalnym, obciążonym emocjonalnie. W tym wypadku jednak broniłbym go jako jedynego słowa, które może oddać istotę happeningu i próbował określić życie jako to, co pozostaje poza działaniem artysty, co nie zostaje stworzone przez intencjonalną działalność artysty, jako coś co istnieje samodzielnie i jako samoistna wartość może być co najwyżej do sztuki włączone, lecz samo nią nie jest. Rozwój tej tendencji, od kolażu do happeningu, którą za Rauschenbergiem nazwać można „zamykaniem szczeliny między sztuką a życiem", ma swoją logikę i konieczność. Kolaż wprowadza w ramy obrazu cytaty rzeczywistości (życia), dwuwymiarowe, działające na zasadzie plamy. Następnym krokiem jest odejście od dwuwymiarowości i wprowadzenie elementów przestrzennych — doprowadza to do pojawienia się assamblaży, tj. kompozycji zestawionych z istniejących już elementów rzeczywistości. Jednak obiekt taki nadal odbiega od rzeczywistości, rozpatrywany jest jako sztuka, a więc w izolacji od otoczenia. By wkomponować taki obiekt w rzeczywistość (życie), by sprawić byśmy odbierali go, jak odbieramy nie-artystyczny świat, należałoby spotęgować jego przestrzenność tak, by otaczała nas ona ze wszystkich stron — stanowiła świat, a nie tylko obiekt, który objąć możemy wzrokiem turysty w galerii sztuki, który można przenieść, ustawić w gablocie, obejrzeć okiem zewnętrznego obserwatora. Powstaje więc environment, sztucznie zaprojektowany świat, otoczenie człowieka. Sposób istnienia environmentu jest tożsamy ze sposobem istnienia pozaartystycznej rzeczywistości. Wchłania nas ona, nie dając się ująć w jednym spojrzeniu, zaprasza do środka. Z widza robi uczestnika. Do tak pojętego przedmiotu sztuki happening wprowadza ruch; często sam ruch staje się jedyną organizacją przestrzeni.

Happening można też widzieć w nieco innej perspektywie: jako przejaw tendencji, którą Lucy Lippard nazwała dematerializacją sztuki. Artyści nie chcą być wytwórcami przedmiotów, które często zamieniają się w towary, bądź niczym pogańskie idole stają się obiektami bałwochwalczych kultów w muzeach-świątyniach sztuki. Sztuka, która chce być podobna do życia, staje się samym działaniem, procesem, traci swą substancjalność — jak stracił ją świat w licznych koncepcjach filozoficznych. Staje się czymś dalekim od pierwotnego jej utożsamienia w estetyce starożytnej z *techné*, to jest z umiejętnością wytwarzania przedmiotów. Dematerializacja sztuki znalazła swój najpełniejszy wyraz w konceptualizmie, gdzie przedmiot ustąpił miejsca samemu procesowi myślowemu poprzedzającemu wytwarzanie dzieła. Realizacja pomysłu jest tu nieistotna, lub wręcz nieobecna. Mimo pozorów happening nie jest daleki od założeń konceptualizmu: w obu nurtach ważny jest sam proces twórczy, oba gardzą wytwarzaniem przedmiotów — dzieł sztuki. W happeningu mamy do czynienia z działaniem zewnętrznym, w konceptualizmie jest to działanie myślowe, wewnętrzne. Stąd też dziwić nie powinna obecność elementów konceptualnych w realizacjach happeningów. Związek tych dwu nurtów jest dużo bliższy, niż wynikałoby to z odpowiedniego rozdziału książki Tadeusza Pawłowskiego *Happening*.

Książka ta jest próbą okiełznania happeningu, próbą ujęcia go w zdyscyplinowane formuły i kategorie estetyki, aspirującej — a to da się odczuć — do modelów nauk sformalizowanych. Tadeusz Pawłowski opublikował już szereg książek z zakresu metodologii nauk humanistycznych. Z wykształcenia i z ducha logik nie wierzy, by w ludzkiej rzeczywistości pojawiły się fakty, których przy odpowiednio zdyscyplinowanej procedurze nie można byłoby ściśle i metodycznie opisać. Logika współczesna posiada dostatecznie szeroko rozbudowany system pojęć, by móc uporać się ze zjawiskami uznawanymi dotychczas za niedefiniowalne. Chodzi tu zwłaszcza o liczne zjawiska z zakresu humanistyki: nieostre, zmienne, wyjątkowe, bardziej jednostkowe niż ogólne. Nic się już zdefiniowaniu nie oprze. Pojęcie definicji cząstkowej oraz Wittgensteinowska koncepcja rodziny znaczeń pozwalają ująć w karby naukowego opisu tak zdawałoby się dalekie od nauki zjawiska jak na przykład Kabaret Starszych Panów. Jego definicję cząstkową podaje Tadeusz Pawłowski w swojej pracy *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki:*

Non — [Bx·INx·Px·IMx] → non-KSP

gdzie B to bezpośredniość, IN — intymność, P — prywatność, IM — improwizacja, zaś KSP to Kabaret Starszych Panów. Definicję tę czyta się następująco: „jeżeli jakieś widowisko nie posiada łącznie wszystkich czterech własności, to nie jest ono przypadkiem Kabaretem Starszych Panów".

Zjawiska, będące przedmiotem zainteresowań nauk humanistycznych, a zwłaszcza sztuka najnowsza, stają się dla Tadeusza Pawłowskiego intrygującymi problemami metodologicznymi. Stwarzają możliwości weryfikowania i doskonalenia modeli logicznych. Tym samym *Happening* Pawłowskiego jest książką napisaną bardziej przez metodologa niż krytyka sztuki współczesnej. Jest interesująca jako przykład fachowej roboty w dziedzinie tworzenia i definiowania pojęć. Wydaje się jednak, że happening mógł być tu jedynie pretekstem, dogodnym przykładem dla wykazania adekwatności i przydatności współczesnej aparatury metodologicznej. Jest to bardziej książka o pewnych problemach dzisiejszej humanistyki niż monografia określonej tendencji w sztuce ostatnich kilkudziesięciu lat. Jak już pisałem, uważam, że dla zrozumienia istoty happeningu pożyteczniejsze byłoby osadzenie go w kontekście historycznym, ukazanie linii rozwojowych w sztuce, które do niego doprowadziły, a także ukazanie jego związków z sytuacją, w jakiej znalazła się kultura europejska, zależności od pewnych sposobów myślenia w filozofii, socjologii, polityce. Happening skupia w sobie szereg problemów, z którymi przyszło się współczesnemu światu zmierzyć, odzwierciedla w swoich ideowych założeniach, w swojej poetyce, charakterystyczny nie tylko dla lat sześćdziesiątych sposób myślenia i odczuwania. Jak rzadko która tendencja w sztuce, happening stanowi wizytówkę czasów, które go zrodziły, choć jego wartość i znaczenie na tej dokumentacyjnej, historycznej roli się nie kończą. Podejście do happeningu, jakie zaproponował Tadeusz Pawłowski, może budzić zastrzeżenia także i z innego względu. Książka stała się bowiem, najprawdopodobniej w sposób nie zamierzony, wyprawą podjętą przez racjonalistę w celu okiełznania happeningu. Happening wpisany został w ramy istniejących instytucji: nauki, sztuki. Nie sposób odmówić prawomocności takiemu postępowaniu. Wszak, jak na wstępie pisałem, happening powstał jako wyzwanie wobec nich i wyzwanie to zostało podjęte. A jednak przy lekturze tej książki czuję sprzeczność między zastosowaną metodą badawczą a anarchistycznym duchem opisywanego zjawiska. I trochę mi happeningu żal.

Tadeusz Pawłowski: *Happening*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988, str. 246, nakład 20 000 egz., cena zł 320.—

STEFAN SYMOTIUK

FILOZOFIA JAKO SZTUKA PRZETRWANIA I ADAPTACJI

Chwali się z reguły pisarstwo Tatarkiewicza. Przydałoby się zaś, od czasu do czasu, również je zganić. Obraz dziejów myśli filozoficznej wedle metody Tatarkiewicza prezentuje się tak, jakbyśmy dzieje narodu sprowadzili do dziejów rodów magnackich. Widzimy tam wielkie indywidua, samorodnych geniuszy, nurty i szkoły filozoficzne. Dzieje przybierają kształt linii sinusoidalnej, oscylujących opozycji i antytez. Każdy, kto filozofię uprawia profesjonalnie, wie że jest to obraz mitologiczny i fałszywy. Faktyczna filozofia jest tworem zbiorowym, jest splotem na kształt gęstej tkaniny wielości pomniejszych autorów, prac drobnych, ujęć i poglądów fragmentarycznych. Całość ruchu intelektualnego jest wypadkową splątanych i przenikających się elementów, wielu poszczególnych ruchów. Nie można historii myśli opisywać w takich schematach, jak czyni to Tatarkiewicz, a w każdym razie nie można na tym poprzestawać, choć obraz to niezwykle atrakcyjny, kształtujący wyobraźnię kilku już pokoleń Polaków — narodu o dużych inklinacjach ku arystokratyzmowi.

Nie żądamy zatem całkowitego przekreślenia tej panoramy myśli filozoficznej, jaką stworzył Tatarkiewicz. Mity bowiem też mają swoją rację bytu: mobilizują do wspinania się na szczyty. Utrzymujemy tylko, że myślenie ludzkie ma w sobie tę samą wielowymiarowość i „wielowarstwowość" jak realna rzeczywistość. Krajobraz codziennej pracy myślowej społeczeństwa nie jest krajobrazem górskim, ani wyspowym. Zdaje się często obserwatorom, że z morza przy brzegu sterczą izolowane skały, lecz gdy odpływ cofa wody, widać całość nierówno ukształtowanej powierzchni terenu, jego ciągłość, mniejsze głazy i ziemię, która wszystko łączy. By taki krajobraz opisać, trzeba innych dzieł i innej metody. I ona ma swój sens mobilizujący: ukazuje, że warto być „średnim pracownikiem" świata myśli, bo i tu można uchronić swój ślad od zapomnienia. Dotyczy to filozofii, dotyczy i innych dziedzin: sztuki, techniki, polityki. Można by rzec: Tatarkiewicz w dziejopisarstwie filozoficznym jest romantykiem — można jednak, i trzeba, dzieje filozofii ujmować też z pozytywistyczną drobiazgowością.

Arystokratyzm Tatarkiewicza stawia go w rzędzie wybitnych historyków zachodnich: Windelbanda, Ueberwega, Brehiera, Fullera. Ale już nie obok takiego słynnego historyka filozofii, jak E. Gilson. Ten bowiem, słynny m.in. z badań średniowiecza, prezentuje ów drugi model, o jakim mówimy, pietystycznego odtwarzania właśnie twórczości „średnich" a nawet małych myślicieli tej epoki, w zgodzie z chrześcijańskim zrozumieniem dla osobowości skromniejszych. Potrzebę wnikania w gęstą tkaninę ludzką i myślową przeszłości przejawiają też autorzy stojący na przeciwnym biegunie wobec Gilsona. Ci zwłaszcza, którzy reprezentują jakiś nurt nowatorski, innowacyjny, a chcą dlań znaleźć antenatów i prekursorów w przeszłości. Nie mogą wówczas sięgać do uznanych „wielkości", szukać muszą autorów żyjących w cieniu, zapomnianych a czasem z premedytacją przemilczanych, niekiedy zmuszonych do ukrywania się przed prześladowaniami. Takie metodologiczne „szkło powiększające" stosować muszą badacze dziejów myśli narodowej, rewolucyjnej, materialistycznej (np. pośród filozofów lubelskich A. Nowicki w swoich studiach nad myślą Odrodzenia w Europie).

Jakiż zysk z takich badań? Czy tylko prawdziwszy obraz dziejów? Czy tylko zachęta, aby nie załamywać się tym, że nie tworzy się nowych paradygmatów? To też, a to nie mało. Ale jest coś ważniejszego. Taki obraz dziejów, dający się nazwać „niesinusoidalnym" ukazuje zyski kulturowe i biograficzne, jakie daje konsekwencja i wierność samemu sobie. Opowieścią o wierności może być nazwana pierwsza część książki wydanej przez Wydawnictwo Lubelskie: *Zapomniani krytycy, nieznani filozofowie. Rzecz o Aleksandrze Tyszyńskim i Janie Adamskim*, autorstwa Czesława Głombika, sumiennego badacza minionego stulecia polskiej filozofii narodowej oraz filozofii neoscholastycznej w Polsce, profesora historii filozofii w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach — część poświęcona właśnie Aleksandrowi Tyszyńskiemu (1811-1880).

Kim był Tyszyński? To wykształcony ziemianin związany z litewskimi kresami Polski, działający głównie pomiędzy powstaniem listopadowym i styczniowym. Żyje zatem w epoce romantyzmu, choć wywodzi się z tradycji myślenia oświeceniowego, dominującego w Uniwersytecie Wileńskim m.in. dzięki A. Dowgirdowi, zwolennikowi angielskiego empiryzmu. Ten oświeceniowy człowiek działa i tworzy w epoce zupełnie sobie obcej, by dotrzeć do lat siedemdziesiątych, gdy pojawi się trend pozytywistyczny, a więc epoka znowu mu bliska i „swoja". W ten sposób jego biografia tworzy łańcuch zamknięty: od zdroworozsądkowego empiryzmu do zdroworozsądkowego empiryzmu, od politycznego „realizmu" do politycznego „realizmu". On sam zaś jest rodzajem „pomostu ponad wiekami". Jedną ręką żegna Dowgirda, drugą wita Świętochowskiego. Jest jednocześnie wnukiem Oświecenia i prekursorem Pozytywizmu. Dodajmy zaś, że przetrwanie takie nie mogło dokonać się (i nigdy się nie dokonuje) przy gwarancji dotrwania do „swoich czasów". „Odstawanie od aktualności" jest więc nieosłodzone przez nadzieję. Czy ta, używana często, metafora „człowieka-pomostu" jest trafna? Sugeruje ona przecież „pomost" jako coś widocznego z daleka. Tymczasem status takich ludzi: „reliktów i prekursorów" zarazem jest mniej spektakularny. Może trafniej byłoby mówić o ich linii życiowej, jako podobnej do układu korytarzy, które ongiś łączyły ze sobą odległe fortyfikacje. W sposób zewnętrznie niewidoczny zamki owe łączyły się podziemnymi przejściami.

Można by zatem powiedzieć, że Tyszyński, z jego punktu widzenia, żyje w okresie „przejściowym". Ale zauważyć trzeba, że każda epoka jest jednocześnie, wobec sąsiednich, okresem przejściowym, każda więc zawiera w sobie (i to niemałe) części reliktowe, staroświeckie rupiecie — które wkrótce okażą się kamieniami węgielnymi nowej rzeczywistości. Pozytywizm zepchnie w cień romantyzm, aż ten nagle wyłoni się od nowa pesymizmem modernistów i społecznym animuszem socjalistów.

Ten stan rzeczy jest niezmiernie ważny właśnie dla zrozumienia dziejów myśli polskiej i

filozofii w Polsce. Mówimy tu o filozofii „w" Polsce, gdyż bynajmniej nie każda filozofia tu rozwijana była programowo (i na szczęście!) „filozofią polską", tj. nakierowaną na sprawy narodowe. W innych krajach Europy również tylko część filozofii bywała „francuska", „niemiecka", „hiszpańska" itd. Oświecenie czy pozytywizm w Polsce były właśnie dość uniwersalistycznym sposobem myślenia. Doniosłość dla dziejów Polski „myślicieli przejściowych" wiąże się z faktem, że wobec sinusoidalnej zmienności mód i światopoglądów, ci właśnie zapewniają dziejom Polski (i to nie tylko myśli polskiej) ciągłość i tożsamość. Dzięki nim istnieje historia kraju w postaci linii stosunkowo prostej, nie zaś powyginanej w dół i w górę, w lewo i w prawo. Dzięki nim istnieje też zjawisko niezmiernie ważne: stabilne środowisko intelektualne i instytucje opinii publicznej, co w kraju pozbawionym państwa jest wręcz „substancją" bytu narodowego. W Polsce, jak wiemy, rządy realne musiały zostać zastąpione „rządem dusz". Któż jednak ostatecznie sprawował te rządy? Przywykło się sądzić, że czyniły to charyzmatyczne postacie (wieszczowie, autorytety), partie polityczne itp.

Książka Głombika ukazuje inny obraz. Państwo w Polsce jest instytucją zastąpioną przez kulturę. Kultura jednak również jest czymś „instytucjonalnym", nie jest sferą czystej subiektywności. Kultura mianowicie dysponuje własną infrastrukturą, bazą materialno-ludzką, która na podobieństwo rusztowania i szkieletu umacnia trwałość „opinii publicznej", jako „ja" narodowego. Co wchodzi w skład tej kulturowej infrastruktury? Oto przede wszystkim tacy jak Tyszyński czy Adamski (1841-1918) „ludzie średni", zazwyczaj nader czynni społecznie i publicystycznie, często zabierający głos, organizatorzy towarzystw naukowych, odczytów, czasopism, pracownicy szkół i uniwersytetów, wydawcy, księgarze, bibliotekarze, dziennikarze, literaci, krytycy — wszyscy dbający o to, aby w obiegu informacji Polska pozostała au courrant Europie i światu. Po największych klęskach i katastrofach mija jakiś czas i oto poczynają pracować szkoły, ukazują się gazety — i społeczność zdawałoby się rozbita powoli zaczyna się skupiać i wyprostowywać z upadku. Jest to właśnie dzieło owych ludzi, bardziej niż „wielkich". Oni obsługują codzienne potrzeby intelektualne szerokiej publiczności, urabiają nastroje i perswadują decyzje, radzą, przypominają i napominają, są wszechobecni i niezastąpieni. Taką postacią w filozofii polskiej był Władysław Weryho (1868-1916), twórca „Przeglądu Filozoficznego", ale nie brakło mu oparcia w innych.

Kiedy czytamy Tatarkiewicza ta „codzienność" życia intelektualnego epok uchodzi w ogóle z pola uwagi. Ważna jest tu konstrukcja mniemań, nie zaś to, że pojawiają się one w różnych koniunkturach politycznych i historycznych, w sytuacji ścierania się obozów i koterii, że mają wielokrotnie aluzyjny i sondażowy status, gdyż nie wszystko daje się mówić wprost, że otoczone są dziesiątkami „warstw ochronnych", że mieszczą się w artykule, recenzji, krytyce, obszernej rozprawie lub w treści odczytu, w czasopismach naukowych, lub najzupełniej codziennych gazetach, itd. A to przecież jest dzień powszedni profesjonalisty od myślenia, codzienność ludzi nauki. Dopiero biorąc do rąk roczniki starych czasopism, gazet, pism fachowych widzimy, jak liczne było przed nami grono ludzi myślących, jak mocno zaangażowani byli w swój czas, jak realnie przeżywali dylematy i różnili się stanowiskami. Nie sprawdził swojego „poczucia historii" ten, kto nie przestudiował choćby raz pliku starych czasopism.

Fakt, że ludzie najmocniej tkwiący w umiarkowanej warstwie zbiorowej opinii mają również znaczną plastyczność stanowisk, pokazuje w książce Cz. Głombika fragment poświęcony księdzu J. Adamskiemu z Poznańskiego, który reprezentuje koncepcję katolicką, tradycyjnie odporną na bieg i zwroty historii: philosophia perennis. Okazuje się, że i ta filozofia „urzędowa" pozwala na odchylenia w kierunku „filozofii narodowej" (na tle „ogólnoludzkiej" filozofii chrześcijaństwa), na afirmowanie romantyzmu, który rozwijał wątki dalekie od Tomaszowo-scholastycznego racjonalizmu. Wniosek z obydwu biografii intelektualnych, Tyszyńskiego i Adamskiego: można, nie „przezwyciężając" historycznych kłopotów, „przetrwać" je i „przetrzymać". I wcale nie musi to oznaczać sztywnej zachowawczości, niewrażliwości na aktualne wydarzenia i sytuacje (np. na eksplozję „darwinizmu").

Książka Czesława Głombika w żaden sposób nie jest czystą faktografią. Wynika z głębokiego zamysłu metodologicznego i jest delikatnym sposobem moralizowania na kanwie dziejów. Zawiera też mnóstwo ciekawostek, jak choćby opis starań szeregu znanych postaci o obsadzenie lektoratu języka polskiego na Uniwersytecie Kijowskim w 1836 r. Czuje się tu wagę przywiązywaną do „cywilizacyjnej" infrastruktury życia

kulturowego, nacisk na znaczenie instytucji dla zbiorowości. Autor wnika zresztą w początki kariery pojęcia „cywilizacja" w Polsce.

Dobrze, że Wydawnictwo Lubelskie wydało tę książkę. Przecież w opisywanych czasach Lublin zajmował centralne położenie w czworokącie: Wilno-Warszawa-Kraków-Lwów. Był to dogodny punkt obserwacji procesów trwania historycznego i znaczenia w dziejach tego, co „średnie". Użyłem uprzednio metafory (ceniąc rolę poznawczą metafor) o wodzie zakrywającej niekiedy prawdziwą konfigurację terenu. Lektura książki Głombika sprawia podobne wrażenie: jakby woda cofnęła się w odpływie, ukazując drogi uprzednio niewidoczne.

Czesław Głombik: *Zapomniani krytycy, nieznani filozofowie. Rzecz o Aleksandrze Tyszyńskim i Janie Adamskim*. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1988, ss. 332, nakład 2730 egz., cena zł 900,–

ANDRZEJ L. ZACHARIASZ

MYŚLENIE, KTÓRE JEST WYRAZEM EPOKI

W literaturze naszego wieku upowszechniła się nowa forma przekazu informacji. Jest nią wywiad. Zdobyła ona dość szerokie uznanie nie tylko w życiu politycznym czy też artystycznym, ale również w dziedzinie popularyzacji wiedzy naukowej, a nawet poglądów filozoficznych. Publikacje tego typu niejednokrotnie są bestsellerami kolejnych sezonów wydawniczych. Z taką właśnie formą prezentacji filozofii zachodnioniemieckiej spotykamy się w książce F. Rötzera *Denken, das an der Zeit ist* wydanej niedawno przez wydawnictwo Suhrkamp we Frankfurcie nad Menem.

F. Rötzer idąc za przykładem i korzystając z pomocy innego bawarskiego dziennikarza W. Hochkeppela, znanego między innymi z wywiadu z K. Jaspersem, podjął trud przeprowadzenia serii rozmów z czołowymi — jego zdaniem — filozofami zachodnioniemieckimi. W rezultacie powstała książka, która obok krótkiego *Słowa wstępnego* i dość obszernego *Wprowadzenia* zawiera wywiady z dwudziestoma myślicielami, wśród których znajdują się m.in.: H. Albert, K. O. Apel, D. Kamper, O. Marquald, H. Schnädelbach, P. Sloterdijk oraz B. Waldenfels.

Oczywiście, zawsze w tego typu sytuacji można postawić pytanie, czy wśród tych dwudziestu nie powinni znaleźć się inni, czy wybór zatem jest optymalny, jeśli już nie mógł być pełny. Brak w każdym razie wśród rozmówców F. Rötzera takich myślicieli jak choćby J. Habermasa, czy też seniora niemieckiej filozofii — H. Gadamera. Dość licznie natomiast reprezentowani są bawarscy filozofowie. Ponad jedna trzecia spośród wypowiadających się osób to mieszkańcy Monachium, w tym pięć to pracownicy miejscowego uniwersytetu. Są także tacy, którzy, jak P. Sloterdijk, nie są związani z uczelniami, uchodzą za tzw. „wolnych filozofów", bądź też jak B. Waldenfels, mieszkając i pracując w stolicy Bawarii, wykładają na innych uniwersytetach, np. w Bochum. Pomijając jednak ewentualne osobiste preferencje F. Rötzera i uznając, że obrazuje on rzeczywisty stan niemieckiej filozofii, można by przyjąć, że miasto to przejmuje dziś na siebie, tak jak Berlin w dziewiętnastym wieku dla całych Niemiec, rolę centrum intelektualnego dzisiejszej Republiki Federalnej.

Kolejność wywiadów uporządkowana została zgodnie z alfabetycznym układem nazwisk, a więc niezależnie od czasu ich przeprowadzenia jak i — należałoby dodać — rangi oraz dorobku poszczególnych intelektualistów. Na końcu książki podane zostały jednak dane biograficzne a także wykazy ważniejszych publikacji. Pozwalają one stosunkowo łatwo zorientować się czytelnikowi w problematyce badawczej poszczególnych filozofów, a także w ich formacji pokoleniowej. W książce zatem znajdujemy wywiady z myślicielami urodzonymi w zasadzie w trzech kolejnych dziesięcioleciach, poczynając od lat dwudziestych. W tej formule nie mieszczą się jedynie U. Sonnemann (ur. 1912) oraz P. Lorenzen (ur. 1915). Przekrój pokoleniowy nie wydaje się jednak być w tym przypadku najbardziej istotny dla charakterystyki obrazu niemieckiej filozofii. Istotniejsza jest, jak sądzę, różnorodność prezentowanych stanowisk teoretycznych, a zwłaszcza proponowanych problematyzacji i ich rozwiązań. Różnorodność odzwierciedla daleko posunięty pluralizm we współczesnej zachodnioniemieckiej myśli filozoficznej.

F. Rötzer nie zrezygnował także z całościowej i — należałoby dodać — udanej próby oceny sytuacji w filozofii w Republice Federalnej. Zawiera ją, wspomniane już, dość obszerne *Wprowadzenie*. Obraz filozofii, który został w nim naszkicowany nie tchnie duchem optymizmu. Jego autor wydaje się podzielać dość powszechny dziś pogląd o kryzysie filozofii europejskiej, a w tym także i zachodnioniemieckiej. Co więcej, w nurcie filozofowania, który jest szczególnie aktualny a jakim jest „filozofia dialogu", lub też inna jej wersja, określana mianem „filozofii spotkania", czy też bardziej ogólnym pojęciem „filozofii komunikacji", skłonny jest widzieć nie tyle wyjście z sytuacji kryzysowej, ile jej pogłębienie. Podkreśla brak myśli systemowej, podejmującej próbę całościowej interpretacji rzeczywistości, nieobecność problemów fundamentalnych, a w konsekwencji także „poważnych dzieł". Zjawisko to, jak twierdzi, właściwe jest zresztą dla całej, postmodernistycznej kultury. Przykładem tego, poza filozofią, jest choćby specjalizacja w nauce, a nawet w sztuce. Bowiem i ona także ulega modzie „fachowości", rezygnując z całościowych ujęć i ograniczając się do przedstawienia jedynie wycinków rzeczywistości. Aby się o tym przekonać wystarczy, jak pisze, porównać sposób widzenia i prezentacji rzeczywistości przez Canaletta i van Gogha.

Rötzer, nie bez ironii pod adresem współczesnych filozofów komunikacji, dostrzega tendencje upodobniające ich do plemienia nomadów, a to z powodu charakteru działalności skoncentrowanej na „przemieszczaniu się ze zjazdu na kongres". W konsekwencji — zwłaszcza, gdy uwzględni się szybkość lotu samolotem — nie znajdują oni czasu, aby rozwinąć jakąś „dłuższą myśl". Przytaczając wypowiedź P. Sloterdijka stwierdza, że w „filozofii komunikacji" filozofia osiągnęła „stadium dyplomatyczne" a filozofowie podobnie jak dyplomaci próbują uzgodnić stanowiska i ustalić prawdy w trakcie „rozmów". Wyrazem tej „zjazdowo-kongresowej atmosfery", ale również dążenia do dotarcia do szerokich kręgów publiczności jest skłonność do „zagęszczania i skracania myśli", a w skrajnych przypadkach „dążenie do jej hasłowego formułowania". Za konsekwencję tej sytuacji uzna między innymi koniunkturę na eseistykę i różnego rodzaju prace zbiorowe. Zresztą także przedłożona przez Rötzera praca stanowi — i tego jest on świadomy — wytwór swojego czasu.

Należy jednak odnotować, że współcześni myśliciele zachodnioniemieccy wydają się być świadomi tego stanu rzeczy. Niektórzy z nich — jak np. H. Albert, czy fenomenologicznie zorientowany B. Waldenfels — świadomi kryzysu pojęcia rozumu, a także ataków na filozofię jako poznanie naukowe, zdają sobie sprawę z potrzeby wypracowania szerszych podstaw racjonalizacji rzeczywistości niż te, które oferował tradycyjny, zwłaszcza wywodzący się od Descartesa racjonalizm.

Sytuacja filozofii niemieckiej zaprezentowana we *Wprowadzeniu* znajduje potwierdzenie w wypowiedziach poszczególnych rozmówców F. Rötzera. Oczywiście nie sposób przedstawić wszystkie wypowiedzi — zainteresowanych odsyłam do książki — dlatego też ograniczę się do kwestii istotnych ze względu na ogólny obraz zróżnicowanej filozofii zachodnioniemieckiej.

Obok zwolenników postulujących ostateczne ugruntowanie filozofii, a zwłaszcza etyki (K. Apel), spotykamy myślicieli spod znaku filozofii fenomenologicznej (B. Waldenfels), czy też tzw. „krytycznego racjonalizmu" (H. Albert), jak i przedstawicieli sceptycyzmu, wśród których postacią najbardziej znaczącą jest niewątpliwie O. Marquald. Jednak w wywiadach dominuje duch relatywizmu, a nawet, jak w przypadku ostatniego z wymienionych, daleko posuniętego sceptycyzmu. O. Marquald określany mianem konserwatywnego sceptyka nie traktuje jednak swego stanowiska jako wyrazu słabości myśli teoretycznej, ale raczej jako postawę, która jest środkiem, a nawet warunkiem „obrony suwerenności jednostki", a zwłaszcza „wolności myśli". W przypadku poglądów absolutystycznych (nie dopuszczających możliwości relatywności myśli, ani „pewnej dozy sceptycyzmu") brak jest, jego zdaniem, miejsca na tolerancję wobec innych koncepcji, a nadto utwierdzają one wśród swoich wyznawców przekonanie o „nieomylności".

Podkreślanie wagi relatywności, czy też nawet sceptycyzmu nie prowadzi jednak do nihilistycznych wniosków, lecz stanowi wyraz daleko posuniętej ostrożności przed wydawaniem sądów ostatecznych, formułowanych jako powszechnie obowiązujące prawdy. Dodajmy, że w postępowaniu tym kryje się także obawa przed „współczesną" odmianą „błędnej wiary ideologicznej". Tego rodzaju ostrożność wydaje się dewizą wielu myślicieli zachodnioniemieckich. Być może w tym sposobie myślenia można dopatrywać się także piętna historii Niemiec wieku dwudziestego.

Umiarkowany nurt filozofii reprezentują wypowiedzi H. Alberta. Myśliciel ten, powołując się na L. Kołakowskiego, uważa, że: „polski filozof w sposób pouczający i trafny określił sytuację w jakiej znajduje się myślenie filozoficzne". Polega ono na wyborze między skrajnym empiryzmem a transcendentalizmem. Rezultatem tego pierwszego jest radykalny relatywizm oraz taki sam sceptycyzm teoretyczny, prowadzący do podważenia wszelkich podstaw współczesnej kultury europejskiej. A więc, także i wszelkich wartości. Krótko mówiąc, empiryzm to przesłanka nihilizmu. Natomiast transcendentalizm, funkcjonujący w szatach absolutyzmu powszechnie obowiązujących prawd nie może — zdaniem Alberta — znaleźć przekonywającego uzasadnienia dla własnych podstaw. Jego akceptacja grozi zatem „pełną dowolnością" w fundowaniu kultury. Wyjściem z tej sytuacji, a właściwie najlepszym wyborem ma być właśnie stanowisko pośrednie, czyli swoistego rodzaju filozofia środka. H. Albert określił je za L. Kołakowskim mianem „krytycznego racjonalizmu". Problem jednak w tym, że i to stanowisko w swoich podstawach nie znajduje teoretycznie jednoznacznego uzasadnienia. Jest ono po prostu „lepsze" jako bardziej „rozważne".

Zagadnienie, które pojawia się szczególnie często a właściwie daje się odczytać prawie w każdym z wywiadów Rötzera, najbardziej pełną artykulację znajduje w pytaniu postawionym H. Schnädelbachowi. Dodajmy, że w filozofii ostatnich dwóch wieków było ono niejednokrotnie przedmiotem rozważań filozofów. Zostało także sformułowane przed laty przez W. Hochkeppela pod adresem K. Jaspersa. Jest to pytanie o sens filozofii we współczesnym świecie. Jednakże większość autorów raczej unika jednoznacznych odpowiedzi. Podkreślają wprawdzie wagę samego problemu sensu filozofii, dodając, że jest on niemalże tak stary jak sama filozofia. Dla jego „szczególnego odrodzenia" w myśli wieku dziewiętnastego i we współczesności nie bez znaczenia była sama koncepcja filozofii Hegla. Ten bowiem myśliciel, bezzasadnie jak wykazała późniejsza historia, próbował twierdzić, że prawda absolutna znalazła wyraz właśnie w jego systemie. Przypomnijmy, że w myśli dziewiętnastowiecznej tezę o końcu filozofii formułował również Heidegger. Sam Schnädelbach dość dyplomatycznie stwierdza, że już sama teza o końcu filozofii jest tezą filozoficzną, dodając równocześnie, że końca samego zjawiska nie daje się zadekretować słownymi deklaracjami.

W ostatnim z zamieszczonych w książce wywiadów B. Waldenfels wskazuje na rolę Husserla we współczesnej myśli teoretycznej. Podkreśla przy tym znaczenie jego myśli krytycznej tak we współczesnych nurtach intelektualnych, jak w dotychczasowym, europejskim rozumieniu racjonalności. Husserl miałby być tym, który położył podwaliny pod nowe jej rozumienie. Pogłębienie tego sposobu myślenia Waldenfels dostrzega między innymi w pracach Merleau-Ponty'ego, Foucaulta, czy też Derridy. Potwierdzając kryzys nowożytnego pojęcia racjonalności, u podstaw którego tkwiła kartezjańska idea rozumu, a także kryzys opartej na niej nauki, sugeruje on jednocześnie potrzebę przezwyciężenia negującej wobec niej postawy i podjęcie prób nowej interpretacji. W związku z tym, Waldenfels proponuje, by podstaw racjonalności poszukiwać nie w matematyce czy też logice, ale w „codzienności". Ona bowiem stanowi „tygiel", w którym niejako „wytapiają się" zasady różnych zachowań, działań, reguły znaczeniowe, formy pojęciowe, wartości, itp., a w konsekwencji także kształtują się podstawy wszelkiego myślenia, nie wyłączając teoretycznego.

Książka Rötzera niewątpliwie jest interesującą próbą przedstawienia filozofii zachodnioniemieckiej. Pozwala czytelnikowi zyskać orientację w sytuacji filozofii jako zjawiska w kulturze wieku dwudziestego, jak i zapoznać się z prezentowanymi przez poszczególnych myślicieli, stanowiskami. Jej atrakcyjność podnosi dziennikarska wprawa Rötzera w wydobywaniu od swoich rozmówców tego, co nie tylko jest istotne we współczesnej wiedzy filozoficznej, ale także budzi powszechne zainteresowanie.

Florian Rötzer: *Denken, der an der Zeit ist*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1987, s. 345.

teatr

MARIAN RAWIŃSKI

TRADYCJA PRZECIW WSPÓŁCZESNOŚCI

Sytuacja polskiej dramaturgii międzywojennej

W ponawianych próbach periodyzacji literatury polskiej XX wieku rok 1918 utwierdził swą pozycję daty przełomowej: dzieli ona dwie różne epoki w piśmiennictwie i kulturze artystycznej, sytuując dwudziestolecie w „naszym czasie", po tej stronie „granicy współczesności". Granicę wyznacza najpierw sam bieg historii poprzez splot wydarzeń, który miał przerodzić świadomość dwudziestowieczną, a ponadto owocował dla Polski powstaniem niepodległego państwa. Odzyskanie niepodległości to czynnik nadzwyczaj wielkiej wagi także w procesie przemian literacko-artystycznych. Utrata państwa oraz klęski kolejnych powstań odcisnęły się mocnym piętnem na duchowej formacji ubiegłego stulecia. By ocalić narodowość w idealnej sferze, „jako akt woli i wiary" (Brzozowski), polska literatura zaprzeczy dziejowym realiom, naoczności nieszczęść przeciwstawi dzieje uświecone, mityzowane. Literacka mitologia wciąga w swój obręb wrogi żywioł historii, oswaja go myślowo i artystycznie, płacąc w zamian cenę trwałej „urazy do życia ludzkości, kultury, całego nowoczesnego świata"[1].

Odzyskanie niepodległości zmienia do gruntu położenie literatury, jej „sytuację komunikacyjną":

Ojczyzna moja wolna, wolna...
Więc zrzucam z ramion płaszcz Konrada.

Nie krępowana nakazami dydaktyki narodowej twórczość odzyskuje po europejsku swobodny stosunek do życia, a z nim ostrość widzenia, namiętną pasję prawdy i nieodłączny od niej wigor innowacyjny. Powojenną współczesność literatury, w opinii wielu obserwatorów, „zasadniczo wyodrębnia od czasów przedwojennych niepospolite natężenie realizmu"[2].

Rzecz się ma tak, jakby „cały świat nowoczesny" brał teraz odwet na ubiegłowiecznej kulturze duchowej za tradycyjną w niej przewagę moralizmu nad realizmem.

Próg, jaki dzieli okresy Młodej i nowej Polski, okaże się z pewnością wysoki, jeśli mierzyć go skalą „natężenia realizmu" i odwagą łamania konwencji, tak w poezji, jak w prozie, gatunkach zdecydowanie pierwszoplanowych, walczących między wojnami o prymat literacki.

Inaczej ma się rzecz w przypadku dramaturgii, gdzie samo istnienie takiego progu wydać się może problematyczne i bywa też kwestionowane przez badaczy.

Zarówno zakresem i wagą poruszanej problematyki, jak też poziomem artystycznym, sceniczna twórczość lat 1918-1939 ustępuje na ogół pozostałym działom piśmiennictwa. Znamionuje ów gatunek osłabiony kontakt z rzeczywistością.

Nasza literatura dramatyczna — stwierdza autor *Kronik tygodniowych* — *nie szuka zbliżenia do problematyki dzisiejszej, lecz od tej problematyki ucieka. Autorzy sceniczni różnymi drogami uciekają od życia*[3].

Przytoczona opinia dotyka problemu szeroko dyskutowanego w dwudziestoleciu: na forum zawodowych organizacji pisarzy, w ankietach prasy, alarmujących środowisko diagnozą „wyczerpania i zastoju", w licznych wreszcie głosach wytrawnych piór krytycznych i recenzenckich. Przyczyny tak zmasowanego „eskapizmu autorów teatralnych" zazwyczaj jednak umykają z pola widzenia dyskutantów. Rozważa się je w trybie ad hoc stawianych hipotez i domysłów, mnożenia racji cząstkowych, marginalnych, jeśli nie zwodniczych. Nieliczne tylko głosy wskazują kontekst społecznej praktyki teatru, i te bez wątpienia wyróżniają się trafnością intuicji:

Czy działa tu jakaś cenzura, i to zwłaszcza raczej cenzura „domowa", wcześniejsza i zwykle czulniejsza od oficjalnej" niepokoi się Boy-Żeleński. Podzielając ten niepokój, autor *Kronik tygodniowych* powie o *zasiekach i drutach kolczastych dziesięciu najrozmaitszych cenzur tamujących dziś rozwój polskiej sztuki dramatycznej*[4].

Twórczość sceniczna nie jest oczywiście enklawą szczelnie izolowaną w obrębie kultury literackiej okresu. Cenzura niesformalizowana, „domowego chowu", daje znać o sobie w owym czasie w najrozmaitszych sferach działalności pisarskiej; działa w sposób agresywny i hałaśliwy (szczególnie w pierwszej dekadzie), poprzez kampanie prasowe, różnego typu pomówienia, bojkot wydawniczy i kolportażowy, publiczne awantury, demonstracje etc. Literatura potrafi jednak obrócić na swoje dobro konserwatyzm opinii, do siły obskurandkiego oporu przystosowuje własne metody terapii przez szok, skandal, intelektualną prowokację. W rozwoju kultury literackiej dwudziestolecia ogromną i chyba wciąż niedocenioną rolę odegrał wspomniany czynnik determinacji twórców w obalaniu różnych tabu, na co słusznie zwrócił niegdyś uwagę Ludwik Fryde (w artykule *Trzy pokolenia literackie*).

W terapii wstrząsowej uczestniczą zarówno literackie jak paraliterackie działy piśmiennictwa, z wyłączeniem jedynie twórczości dramatycznej. Ta ostatnia przedkłada na ogół bezpiecznie układny konwencjonalizm, postawę ucieczki od życia, ponad ryzyko posunięć konfrontacyjnych.

Regułę tę potwierdza na zasadzie wyjątku „skandalista" Witkacy. Jego teatr stanowił w dwudziestoleciu prawdziwą eksplozję nowości; szokował odbiorcę formą sztuk, pozbawioną uchwytnych wyznaczników koherencji, zwłaszcza zaś widzeniem świata: apokaliptycznym wizjonerstwem, poddanym w dramatach testowi groteskowości, dzięki czemu perspektywa kresu uczuć metafizycznych, zagłady człowieczeństwa, ukazana zostaje z dystansu komediowego (ten swoiście Witkiewiczowski chwyt omówiłem obszernie, na przykładzie *Szewców*, w publikowanym w „Akcencie" nr 1 z 1982 r. szkicu *Apokalipsa i groteska*).

Przypadek Witkiewicza jest wszakże nie tylko wyjątkowy, ale i znamienny przez to, iż dotyczy twórcy w swoim czasie nie rozumianego i „rażąco nie docenianego" (D. Gerould), który funkcjonuje jakby poza oficjalnym światem polskiej literatury dramatycznej i polskiego teatru.

Istnieć zatem muszą uwarunkowania genologiczne, swoiste dla dramatu, sytuujące go odmiennie w szerszym historycznoliterackim układzie. Właśnie do tej odmienności położenia daje się w ostatecznej instancji sprowadzić działanie „zasieków cenzur", z przypisaną im funkcją czynnika regresu twórczego.

Jakie Ibsen ma ideały?

Sytuację scenopisarstwa określi może najistotniej, i nader niekorzystnie — z punktu widzenia potrzeb rozwojowych — fakt nieprzyjęcia się u nas europejskiej reformy dramatu.

Rozwój polskiej dramaturgii, począwszy od ostatniej ćwierci ubiegłego wieku, rozmija się z europejskimi normami literatury nowoczesnej. Idzie

[1] S. Brzozowski: *Stanisław Wyspiański* (wydanie pośmiertne); 1912, s. 16.
[2] L. Pomirowski: *Nowa literatura w nowej Polsce*, 1933, s. 5.
[3] A. Słonimski: *Kroniki tygodniowe 1927-1939*. Warszawa 1956, s. 571.
[4] T. Żeleński (Boy): *Pisma*, t. XXVIII, Warszawa 1975, s. 706.
[5] A. Słonimski: loc. cit., s. 572.

o normy nie tylko postulowane w teorii przez wybitnych nowatorów teatru, ale i realizowane z powodzeniem w praktyce dramatopisarskiej. Zasadniczą rolę procesotwórczą, w tym miejscu wartą przypomnienia, odegrał naturalizm. Uwolnił on teatr od skostnień i szablonów dotkliwie ograniczających inwencję pisarzy, by przysporzyć scenie — czego domagał się Zola — „możliwie największą sumę prawdy". Pasja prawdy ożywia wyschłe, jak się zdawało, źródła twórczości scenicznej głównie w drodze odkrycia tematów tabu, przez odważne ukazanie schorzeń duchowości mieszczańskiej: na tle społecznych stosunków wyobcowania i, w osobowym wymiarze, samoalienacji jednostki.

Teatralny apel do prawdy nie mieści się w ramach „wydarzeniowej" tylko historii literatury. Owocując arcydziełami realistycznej tragedii jest zarazem impulsem zmiany w procesie „długiego trwania" struktur gatunkowych: wyznacza w tym czasowym wymiarze literackich dziejów — branych, jakby powiedział Braudel, „poza powloką wydarzeń"[6] — rozwojowy etap destrukcji „dramatu", jego normy klasycystycznej, która zresztą nie przestaje funkcjonować w zapóźnionej świadomości krytyków. Przeciwstawiając jednostkę społecznemu protagoniście realizm różnicuje w treści elementy formalnie jednorodne, których jedność wyraża się poprzez akcję dramatyczną. Jej tętno słabnie jednak aż do zupełnego niemal zaniku (późny Ibsen, Czechow). Tak oto „młode wino rozsadza stare butelki"[7], wedle arcytrafnej obserwacji naturalisty Strindberga. Metafora zdaje się dobrze oddawać historycznie chwiejną sytuację gatunku (tzw. „nowy dramat") w momencie przejścia „od czystego do wewnętrznie sprzecznego stylu"[8]. Ale też wskazuje nieuchronność likwidacji napięcia między formą i treścią, w dalszym procesie przemian stylu. Kierunek przemian, a poniekąd również ich skalę, będzie wyznaczać wybór jednej z dwu możliwości wyjścia z „kryzysu" formy: uznanie w podmiotowej roli stanowiska z zewnątrz świata dramatu, odautorskiego „ja" (pod jakąkolwiek z epickich masek), bądź też utwierdzenie w podobnej funkcji subiektywności bohatera, z całym zasobem projekcji, treści „ukrytego życia duszy" (Strindberg), objawiających inną rzeczywistość (metafizyczną, nadrealną etc.) w charakterze korelatu wizjonerskich przeżyć artysty.

W świetle tych tez rysuje się klarownie specyfika uwarunkowań rodzimej sytuacji dramatu. Rozstrzygał o niej bez wątpienia stosunek do wartości prawdy — jako środka przełamywania barier, znoszenia tabu uświęconych przez tradycję i w tradycji, w „legendzie romantycznej". Ów stosunek objawi się niemal jednomyślną decyzją środowiska ludzi teatru nieangażowania się w literacki naturalistyczny przełom, jaki inicjował Zola na gruncie powieści, a który w dramacie wiązano przede wszystkim z nazwiskami wielkich Skandynawów: Ibsena i Strindberga. Właśnie w batalii o naturalizm, skoncentrowanej — w fazie nasilenia polemik — wokół zjawisk „zolizmu" i „skandynawizmu", po raz pierwszy dojdzie do głosu ostra świadomość istnienia dwu zasadniczo różnych rodzajów twórczości: literatura i „idea polska" (czytaj: mesjanizm narodowy) stają w opozycji wobec „prądów kosmopolitycznych", inl.ryminowanych w sposób niebywale napastliwy przez moralne i literackie autorytety.

Wymogi dydaktyzmu krępują wszakże nie w tym stopniu poetów czy nawet prozaików (jeśli potrafią odnaleźć się w nurcie kluczowej tradycji realizmu wielkiej powieści), co właśnie autorów scenicznych, ze zrozumiałych zresztą przyczyn. Idzie przecież, w przypadku teatru, o szerszy zakres uspołecznienia sztuki, o rodzaj wypowiedzi uległy jak żaden inny presji oczekiwań zbiorowych, i „silnej wewnętrznej skłonności do konwencjonalizacji"[9]. Stąd silniejszy tutaj opór tradycji wobec idących z Europy prądów i ogromna rola w ich ocenie kryteriów pragmatyki.

Młodopolski obserwator życia teatru notuje:

Weźmy cały teatr Ibsena, tak dyskutowany, tak mało mający powodzenia na scenie, a bądź: co bądź najprawdziwszy. (...) Gdy wyrzucimy z niego cały aparat symbolistyczny, pozostaje sucha prawda. I ta właśnie jest powodem jego niepowodzenia[10].

Estetycznie zdemoralizowana lub martwa widownia — ubolewa recenzent *Upiorów* — *biernie przygląda się zawsze akcji, obojętnie lub niecierpliwie słucha dialogów napełnionych argumentami, wywodami, ideami, które w teatrach niemieckich i skandynawskich (...) wywołały burze protestów lub entuzjazmu*[11]. Dodać trzeba, iż nie tylko publiczność dystansuje się wobec wielkiego Norwega. Brak zrozumienia dla jego sztuk otwarcie deklarują krytycy i recenzenci wprowadzeni lepiej lub gorzej w arkana współczesności teatralnej.

Czym odstręcza Ibsen nasze kręgi opinotwórcze? Głównie ostrością obrazu wyobcowania jednostki ze środowiska, dobitnym wyartykułowaniem zobowiązań człowieka wobec siebie jako sprzecznych z „upiornym" dziedzictwem przeszłości, „różnych starych, martwych poglądów, strupieszałych wierzeń" upozorowanych na sztacowne ideały. Norweski autor — przypomnę trafną uwagę Józefa Kotarbińskiego — był *krytykiem form życia polityczno-społecznego, które u nas należały do niewzielonych postulatów*[12]. Stąd „sucha prawda" tego teatru robi wrażenie zanadto bezkompromisowej, zbytnio pozbawiona jest „idealnych dążności" jak na polskie potrzeby i oczekiwania. „Jakie właściwie Ibsen ma ideały?" — pada raz po raz retoryczne zapytanie krytyki poruszonej oskarżycielską wymową jego sztuk.

Rzecz wydaje się o tyle znamienna, wręcz symptomatyczna dla stanu świadomości gatunkowej, iż dotyczy „centralnej postaci w dziejach nowoczesnego dramatu" (określenie Hausera). Jakoż decyzja ochrony ideałów za wszelką cenę, choćby kosztem wartości prawdy, zawiesza działanie tych mechanizmów zmiany stylu dramatycznego, jakich najwyrazistszym przykładem jest właśnie twórczość autora *Domu lalki*.

Immanentny rozwój normy ulec musi zahamowaniu w obliczu podobnej determinacji: *Gotowi jesteśmy* — deklarował K. Estreicher — *nawet zrzec się rozwoju rodzimego dramatu, jeśliby miał w przyszłości chwycić się tych samych literackich środków, którymi Ibsen wywołuje potężne wrażenie swych tragedii*[13].

Dramaturgia stroni w rzeczy samej od tych środków realizmu Ibsenowskiego, jakby w obawie utraty publiczności. Modernistyczny „nowy dramat" korzysta wybiórczo z odkryć szkoły norweskiej; biernie naśladuje pewne motywy czy chwyty i do tych replik ogranicza w zasadzie jej wpływ.

Przykład Stanisława Przybyszewskiego zdaje się tu szczególnie wymowny. Jego teatr przynosi bowiem dobitną proklamację europejskich zasad scenopisarstwa.

W sztukach cyklu „Taniec miłości i śmierci" — co u nas bezwzględnie nowe — konflikt tragiczny zakotwicza się w teraźniejszości, wbrew zwyczajowym nakazom przywdziewania kostiumu historii, bądź mitologii. Próbom tragedii współczesnej patronują głośne nazwiska Strindberga, Maeterlincka i nade wszystko Ibsena, na którego autorytet reformatorski chętnie powoływał się Przybyszewski w rozprawie *O dramacie i scenie*.

Norwegowi zawdzięcza autor *Złotego runa* konstrukcyjną formę swoich dramatów bez akcji, przenoszących ośrodek konfliktu do wnętrza psychiki postaci. Formie tej brakuje wszelako przekonujących umotywowań. U jego twórcy technika analityczna służy określonej antropologii tragiczności, objawia z mocą — każdorazowo w odmiennym naświetleniu — konflikt egzystencji jednostki i esencji kultury salonu, skostniałej w konwenans. Bogaty w realia kontekst retrospekcji nie istnieje dla Przybyszewskiego. Przeszłość niczego nie obnaża ani nie demaskuje, odkrywa ciągle tę samą „tajemnicę" incydentów małżeńskiej zdrady, zazębionych w długi ciąg następstw. Jałowe dylematy kochanków tylko czysto werbalnie, w trybie deklarowanych intencji, odnieść się dają do

[6] F. Braudel: *Historia i trwanie*, Warszawa 1971.
[7] A. Strindberg: *Przedmowa do Panny Julii*, (w:) *Wybór dramatów*, Ossolineum 1977, s. 96.
[8] P. Szondi: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880-1950*, Warszawa 1976, s. 75.
[9] A. Hauser: *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970, s. 369.
[10] Cyt. według M. Lewko: *Wczesna recepcja twórczości dramatycznej A. Strindberga w krytyce polskiej*, (w:) „Rocznik Humanistyczny". Tom XXIII, z. 1 1975, s. 174.
[11] J. Michalik: *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej*. Ossolineum 1971, s. 133.
[12] Tamże, s. 135.
[13] Tamże, s. 134.

„rdzenia jaźni", „dna duszy ludzkiej", czy wręcz do „jądra absolutnego bytu" (*O dramacie i scenie*). Dramaturg tworzy postaci abstrakcyjne, bez śladu indywidualności, głębię zaś przeżyć sugeruje poprzez środki Maeterlinckowskiej proweniencji: symbolikę i nastrój. Namiastkowe ich użycie u autora *Śniegu*, i w całym nurcie wezbranej fali maeterlnickizmu, trafnie napiętnuje Stanisław Brzozowski, krytyk świadomy współczesnych „dążności rozwojowych" teatru.

Punkt widzenia perspektyw rozwojowych dramaturgii nakazuje krytyczną ocenę innej jeszcze próby skonfrontowania teatru z życiem, jaką przedstawia dwujęzyczna twórczość Tadeusza Rittnera. Pisarz kształcony za młodu w najlepszych szkołach realizmu, skandynawskiej i rosyjskiej, dla Ibsena w szczególności żywi szczery podziw za jego odwagę mówienia prawdy..., ale nie za artyzm: surowy klimat tragedii mniej satysfakcjonuje jego łagodny temperament ironisty i marzyciela, gust dla teatru „w którym, jak w zwierciadle odbijałby się kolorystyczny chaos, śmiałaby się barwna niekonsekwencja"[14]. Stąd przejściowa tylko wierność założeniom „nowego dramatu", poświadczona najlepszymi pozycjami w dorobku polskiego wiedeńczyka Rittnera (*W małym domku, Głupi Jakub*). Z upływem czasu jego twórczość dramatyczna zawęża horyzont problemowy, ewoluuje ku tradycjonalizmowi „barwnej komedii", która powiela w rozmaitych ujęciach wciąż ten sam konflikt marzenia i rzeczywistości, poetyckich wzlotów wyobraźni i nieznośnej prozy egzystencji mieszczańskiej.

W szerokie ramy tej opozycji, symptomatycznej dla upodobań moderny, wpisują się też inni komediopisarze młodopolscy, autorzy sztuk programowo antyfilisterskich, z Kisielewskim, Perzyńskim, częściowo Zapolską. Odnotujmy w związku z powyższym fakt paradoksalny: oto poważny skądinąd i wiele dyskutowany temat moralności mieszczańskiej, jaki wydobył na światło naturalizm, u nas bezwzględnie monopolizuje twórczość komediowa. Spłyca przy tym i zuboża — prawem monopolisty — społeczny wymiar problemu. Zmasowany atak na obłudę moralną „filistra" nie ma tutaj sprecyzowanych ideowo podstaw, jakie znaleźć można u czołowych realistów epoki, choćby w „ibsenizmie" demaskatorskich sztuk Shawa. Komedia antymieszczańska już w latach dwudziestych robi wrażenie emocjonalnie i myślowo przebrzmiałej, trwałą zaś pozycję w repertuarze zawdzięcza tylko swoim zaletom (dokument obyczajowy, solenność rzemiosła), co właśnie konwencjonalności ujęcia tematu hipokryzji mieszczanina, „demagogicznej łatwiźnie demaskowania"[15], jaką młodopolskim „klasykom" wytknie trzeźwo Boy, ich wielki admirator.

Los nie rozumianego prekursora, źle przyjętego w opiniodawczych kręgach, dzieli z Ibsenem inny skandynawski współtwórca nowego dramatu — August Strindberg. Jego sztuki, jak się przyznaje, *z powodu bezwzględnej iezy i nadto szorstkiego obnażania prawdy nie tylko na scenę ale i do druku przedostają się opornie*[16]. Plon wydawniczo-przekładowych inicjatyw jeszcze do niedawna prezentował się jako „godny pożałowania", w kompetentnej ocenie badacza odbioru tej dramaturgii. W istocie żadna z jej odmian nie znajdzie szerszego przystępu do polskiej publiczności, ani tym bardziej uznania krytyki. Naturalizm Strindberga do polskich widzów dociera u schyłku Młodej Polski, spóźniony o całą literacką epokę. Napotyka przy tym barierę silnych uprzedzeń estetycznych i obyczajowych, w obliczu których głośne arcydzieła (*Ojciec, Panna Julia*), tracą wyrazistość wzoru nowej tragedii. Krytyka dość jednomyślnie przydaje tym utworom znamiona antymodelu literatury i kultury, szafując hojnie epitetami w rodzaju „brzydactwa", „szarzyzny", „ludzkiego gnojowiska", „taniej sensacji", „nudnej pornografii" etc.

Całkowity niemal brak zrozumienia kół krytycznych, na lewicy i prawicy społecznej, napotyka Strindberg później metamorfozy, „prekursor ekspresjonizmu i zarazem pierwszy nadrealista" (określenie T. Manna). Żadna ze sztuk o charakterze „gry snów" nie pojawi się drukiem w okresie młodopolskim (spoufalonym przecież z konwencją oniryczną), ani też w dwudziestoleciu. Niewiele mniej nieprzejednania wykaże polityka repertuarowa, z dwiema inscenizacjami za okres półwiecza, na domiar spoza wyboru dramatów wybitnych, rzeczywiście reprezentatywnych dla nowej estetyki „formy snu". Przypomnę, iż Europa, głównie zaś teatr niemiecki, ma za sobą u progu dwudziestolecia szczyt wielkiej fali „odurzenia Strindbergiem" (Strindberg — Taumel), jakie znamionuje dekadę ekspresjonistyczną.

Skandynawski szczep, wbrew sporadycznym usiłowaniom, nie zdołał trwale zapuścić pędów na pniu rodzimej tradycji dramatopisarstwa. Z powagi następstw jakie mogły stąd płynąć dla sytuacji gatunku zdał sobie najdogłębniej sprawę Karol Irzykowski, wprowadzony jak nikt poza nim w tajniki nowoczesnej dramaturgii: *Czy kiedykolwiek w Polsce był — poza Przybyszewskim — choćby ćwierć-Ibsen lub Strindberg?*[17] Ów gorzki wyrzut pod adresem pisarzy i opinii wysunie krytyk, co znamienne, z okazji publicznej debaty nad „upadkiem twórczości dramatycznej", ciągnącej się przez całe właściwie dwudziestolecie.

Nasza myśl literacko-teatralna hołduje w tym okresie nastawieniom skrajnym. Z jednej więc strony, uznając niezwykłość nowej epoki, niejako pod wpływem „szoku teraźniejszości", zapomina o regułach „gramatyki" gatunku i nawet skłonna jest zignorować samą ideę teatru z właściwym dla niej dualizmem sztuki i życia: wyposaża po prostu rzeczywistość w atrybuty sztuki, w ramach awangardowej teatralizacji życia. Z powyższym nastawieniem, jakby prawem reakcji, konkuruje nadzwyczaj skutecznie inna zgoła postawa, która kryterium narodowej tożsamości czyni miarą oceny literatury; przeciw „prądom europejskim", uświęca „polską ideę" i polską tradycję scenopisarstwa by bezpiecznie okopać się na jej szańcach. Ta błędna alternatywa zawęża poznawczy i problemowy horyzont świadomości gatunkowej.

Precz z teatrem!

W sporach o Nową Sztukę, nadzwyczaj żywych po roku 1918, relatywnie skromny jest udział myśli literackoteatralnej oraz samej dramaturgii. W kręgu awangardowych kierunków zarówno teatr, jak literatura dramatyczna zdecydowanie tracą dawny prestiż. Wspólne tym ruchom nastawienie antytradycjonalne da o sobie znać swego rodzaju degradacją teatru. Teatr doszedł swego kresu, stoi „nad przepaścią", „zbankrutował", „utracił grunt pod nogami", jest nudny, martwy i anachroniczny — te i podobne diagnozy funkcjonują niczym aksjomaty w literackiej publicystyce awangardy. Niechęć, bądź wyznana otwarcie „nienawiść do współczesnego teatru we wszystkich jego odmianach"[18], łączy całą właściwie awangardową społeczność bez względu na wewnętrzne podziały. Postawa taka ma oparcie w ideologii artystycznej, z niej bezpośrednio wynika. Droga nowatorom idea supremacji formy ich zdaniem nie urzeczywistnia się w praktyce scenopisarstwa, o czym ma przesądzać rodzajowa specyfika: ściślejszy związek z ludźmi i ich działaniami oraz wielość komponentów. *Wielogatunkowość dzieła teatralnego* — utrzymuje Peiper — *utrudnia znalezienie jednego układu współrzędnych, w odniesieniu do którego można by budować* (s. 180). Gdy więc inne rodzaje twórczości z powodzeniem oczyszczają i doskonalą własny język w procesie eksperymentowania z formą, kiedy *cała sztuka buduje swą drogę z wiaduktów anty-realizmu* (Peiper), jedyny teatr *trwa dalej w spotęgowanym realizmie* (s. 159), daremnie zresztą konkurując na tym polu z filmem. Pojęcia „realizm", „naturalizm" oraz pokrewne im terminy (opisywanie, psychologizm etc.) mają w obiegu awangardowej publicystyki zabarwienie pejoratywne; ich sens sprowadza się do funkcji odzwierciedlenia życia, gwałtownie kwestionowanej przez teoretyków Nowej Sztuki. Z konsekwentnie teoretycznego stanowiska sytuacja wygląda na beznadziejną i bezwyjściową; mówi się o błędnym kole (*teatr tym więcej jest sobą, im jest bliższy życia, im zaś jest bliższy życia — tym gorszy*)[19], bądź, jak Witkacy, o „ciągłym postępującym upadku" teatru, który z obrzędu wyrodził się „w czyste odtwarzanie życia", i nosi „w istocie swojej element rozkładu" (s. 158).

Z argumentem estetycznym współbrzmią racje światopoglądowe awangardzistów, którzy — w znacznej większości — sztukę pragną „uspołecznić" i głęboko zakotwiczyć w życiu praktycznym. Ich utopijny projekt znosi granice między życiem i sztuką, pracę artysty zrównuje z innymi dziedzinami wytwórstwa, w roli narzędzia ziszczenia wizji „nowego wydania świata", cywilizacji „miasta, masy i maszyny". Twórczość teatralna, jak twierdzą, również od tej strony dała się wyprzedzić biegowi historii, „pozostała w tyle poza objawami duchowymi nowoczesnego życia" (s. 138). Gdy bowiem „duch nowoczesności" manifestuje się głównie poprzez dowartościowanie czynnika kolektywnego, i to na wszystkich pozio-

[14] Cyt. według Z. Raszewski: *Tadeusz Rittner*, (w:) *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku. Literatura okresu Młodej Polski*, t. II, Warszawa 1967, s. 336.
[15] T. Żeleński (Boy): *Pisma*, t. XXIII, s. 367.
[16] M. Lewko: *Wczesna recepcja...*, loc. cit., s. 166.
[17] K. Irzykowski: *Słoń w składzie porcelany*. Kraków 1976. s. 179.

[18] *Myśl teatralna polskiej awangardy. Antologia*. Wybór i wstęp: Stanisław Marczak-Oborski; Warszawa 1973, s. 186; dalsze cytaty (z zaznaczeniem stron w tekście) według tegoż wydania.
[19] J. Eichenwald: *Precz z teatrem*, (w:) „Pro Arte et Studio", 1918 nr 11.

mach stechnicyzowanej kultury wielkiego miasta, teatr, a z nim współczesny dramat, jakby nie dostrzegły owych przesunięć w skali wyobraźni i w hierarchii ocen. Uwagę autorów scenicznych wciąż absorbuje to co indywidualne. Chcą budzić współczucie dla cierpień bohatera, jego intymnych przeżyć, wstrząsów, tragedii, jakkolwiek ten rodzaj doznań mało już porusza publiczność; po wojnie, w obliczu ogromu przemian, stał się on pustą konwencją, o czym przekonują jednakowo żarliwie futuryści, formiści i zwrotniczanie. Zdaniem Chwistka *społeczeństwo dzisiejsze, pracujące na wielką skalę, nie chce męczyć się psychiką bohaterów, bez względu na to czy związane jest ze sprawami praktycznymi czy metafizycznymi* (s. 175). Tragizm, obok metafizyki, ma szczególnie niskie notowania na giełdzie „nowej sztuki". *Nowatorzy* — powiada Stern — *obserwują z satysfakcją kolosalne przechylenie się wielkiej szali humoru i tragizmu (...) świetne widowisko, na którym tragizm traci swe oparcie i ciężar i wyrzucony zostaje mocą inercji na jakieś pozaświatowe śmietniska* (s. 111).

Przyjęta aksjologia, jednostronnie akcentująca moment kolektywny, wyklucza w zasadzie możliwość gruntowniejszej reformy dramatopisarstwa; dramat wprawdzie bywał wielki „w swoim rodzaju", tyle tylko, iż „rodzaj jest mały", co stwierdza bez ogródek autor *Manekinów naturalizmu*. Idzie tedy nie o „reformę", nie o taki czy inny styl lub model sceny. Uchyla się po prostu konwencje, warunki umowy dotychczas podtrzymującej byt teatru, i to w głównym jej punkcie, który nakazuje ostry rozdział sceny i widowni oraz czyni zasadnym kreowanie efemerycznego świata fikcji, świata nierzeczywistości.

Awangardowi wizjonerzy proponują ze swej strony formy widowisk wyzbyte owej skazy dualizmu. Teatr przyszłości, koniecznie „masowy", będzie się obywał bez bohatera i wydatnie też ograniczy udział aktora (*aktor nie jest głównym i koniecznym elementem teatru*, s. 184), zwiąże natomiast widza z akcją, uczyni go współaktorem widowiska *na wielką skalę (...) bez zamkniętego pola sceny i kurtyny* (s. 177), za to z bogactwem ruchu, dźwięku i barwy jakie cechuje współczesne rozrywki typu rewii, musicalu, variétés, cyrku, bądź nawet plenerowe, gigantyczne imprezy w stylu świąteczno-karnawałowym: *Sztuka — tłumem. (...) Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach grane przez samą publiczność*[20].

Duch czasu, jak się sądzi, wymusi podobny kierunek ewolucji, odbierając teatrowi dawną tożsamość sztuki ześrodkowanej — w treści przedstawienia — na jednostce i jej przeżyciu świata. Swoiście awangardowy ostracyzm nie oszczędzi nikogo spośród wybitnych dramatopisarzy. Ofiarą jego pada m.in. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Teoretyk „czystej formy" w teatrze odstręcza potencjalnych sojuszników katastroficznym wydźwiękiem ideologii artystycznej, i zwłaszcza sankcją wartości metafizycznych, przyjętych za ostatecznej miernik koherencji dzieła sztuki. Mocniej jeszcze rozczarowuje Witkacy realizacją zapowiedzi stworzenia „zupełnie nowego rodzaju" dzieł; wydaje się w nich zanadto zasadniczy i przywiązany do sensu, zbyt jednostronnie filozoficzny i literacki, jak na upodobania wizjonerów spod znaku „Nowej Sztuki" i z kręgu krakowskiej „Zwrotnicy". Zrozumiałe, iż własne ich próby scenopisarskie bynajmniej nie uwiarygodniały prognoz i postulatów. Sztuki Peipera i Wandurskiego, czy nawet minigroteski Czyżewskiego — mające prefigurować, zdaniem Chwistka, kształt „teatru przyszłości" — pojawią się tytułem kompromisu z tradycją i z konwencją teatru, w teorii kwestionowaną.

Ferment myśli okołoteatralnej awangardy obniżył w odczuciu współczesnych „wartość bezwzględną sztuki dramatycznej", jak to przyznają entuzjaści i popularyzatorzy nowych prądów. Co więcej: praktyki innowacyjne dramatopisarzy, nieśmiałe i niezbyt liczne, pozbawił mocnej rekomendacji programotwórczej, a tym samym jakiegokolwiek oparcia w systemie norm — akceptowanych czy choćby postulowanych; skazał je więc na byt rozproszony i peryferyjny.

Do źródeł „stylu narodowego"

Na płaszczyźnie polemik środowiska awangardy nie wykształciła się świadomość gatunkowa zdolna ogarnąć rzeczywiste procesy rozwoju nowoczesnego dramatu. W zupełnym natomiast oderwaniu od tych procesów i poza orbitą sporów o „nową sztukę" funkcjonuje z powodzeniem swoista norma dramaturgiczna: nastawienie odbiorcze na „wielki dramat" epoki, wyrosły na podglebiu romantycznej tradycji, z głębi „narodowego ducha". To nastawienie ma już w dobie młodopolskiej bogate i ważkie antecedencje. Dopiero jednak po roku 1918 zyska ono istotnie szeroki oddźwięk, w miarę jak wzbiera w teatrze fala reformatorskich dążności, w ukierunkowaniu bezsprzecznie najciekawszym u nas, reprezentowanym najlepiej nazwiskami Leona Schillera i Wilama Horzycy.

Swoją działalność nowatorów sceny, ale również ideologów, programotwórców, obydwaj prowadzą pod szyldem idei Polskiego Teatru Monumentalnego, zjednując dla niej dość powszechną aprobatę jako dla rodzimej odmiany Wielkiej Reformy. Oparcie działań inscenizatorów na zrębie polskiej literatury dramatycznej stanowi tu zasadniczą ideową przesłankę ruchu odnowy, określa w samym punkcie wyjścia jego odrębną fizjonomię. Z ducha wieszczej, narodowej tradycji chce czerpać impuls wizja teatru odrodzonego, jak to oznajmia Schiller w jednej z pierwszych, młodopolskich jeszcze deklaracji:

W dramatyce trójcy romantycznej, Norwida i Wyspiańskiego ukryte są kształty Polskiej Sceny Monumentalnej[21].

Zamysł dowartościowania „wielkiego dramatu" w roli i charakterze kierunkowskazu reformy jest o tyle niezwykły, iż odwraca ogólnie przyjętą relację uzależnień, która wiedzie od rewindykowanych praw reżysera, w ramach nowej estetyki „czystego teatru", zdecydowanie aliterackiej (Appia, Craig), do prób scenicznego ożywienia wielorakich form dramatycznych przeszłości. W odwróceniu owej relacji przejawia się szczególny stosunek naszych reformatorów do tradycji, wyznawczy i silnie afektywny, poświadczony wielokrotnie w publicystyce twórców teatru monumentalnego.

Batalia o teatr monumentalny wiedzie genezę z myśli młodopolskiej, przedłuża swoiście jej nurt utopijnoreformatorskich przywołań wizji „teatru ogromnego", „gontyny sztuki", „świątyni ducha narodowego", czy jak jeszcze nazwie się miejsce widowisk jednoczących uczestników w kolektywnym przeżyciu sacrum.

Ideologiczna sakralizacja sztuki konstytuuje całą tę formację krytyki, skłonną utożsamiać istotę teatru z jego kultowymi, religijnymi początkami. Utożsamienie początku i zasady, skądinąd typowe dla myślenia mitycznego, narzuca regresywną orientację projektu odrodzenia teatru przez analogię do wzorów „sprzed cywilizacji": attyckich, staroindyjskich (teatr Kalidasy) czy średniowieczno-chrześcijańskich. Liczni publicyści mówić będą o regresji jako o swoistym prawie czy mechanizmie wielkich przełomów kulturalnych. I tak, zdaniem Ortwina, (...) *odrodzeniowe dążenie w jakiejś dziedzinie sztuki wymaga energicznego nawrotu do elementarnych, zarodowych jej form i postaci* (*O teatrze tragicznym*). Autentyzm źródeł, zgodnie z tym prawem, wejść musi w opozycję z przejawami nowoczesnej dekadencji. Dla poezji dramatycznej oznacza to nawrót do tradycji współistnienia teatru z mitem i obrzędem, by mogła odrodzić się wielka forma tragedii.

Orientacja „odrodzeniowa" wspiera się o autorytet głównych sprawców zwrotu do mitotwórstwa w sztuce i literaturze. Potwierdza ją Fryderyk Nietzsche przypomnieniem „narodzin tragedii", i zwłaszcza Ryszard Wagner, który *uspołecznieniu i historyzmowi powieści przeciwstawił mit oraz dramat (jako naturalny artystyczny sposób wyrażenia mitu)*[22]. Legendarny teatr w Bayreuth zdawał się jakby przedłużeniem tradycji greckiej, utwierdzającej zastępy wagnerytów w nadziei „remitologizacji" dramatu.

U nas podobne oczekiwania wiązano z osobą Stanisława Wyspiańskiego. Teatralna myśl młodopolska, i w sporej części międzywojenna, uczci w autorze *Wesela* „polskiego Wagnera", który ponadto będąc prawym sukcesorem romantyków, uczynił ze swego wagneranizmu elastyczny instrument rewindykowania sprawy polskiej przed trybunałem sumień. Umieszczenie żywotnej dla narodu problematyki w horyzoncie czasowym

[20] B. Jasieński: *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, (w:) *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Wrocław 1978, s. 12.

[21] L. Schiller: *Na progu nowego teatru 1908-1924*, Warszawa 1978, s. 229.

[22] E. Mieletinski: *Poetyka mitu*, Warszawa 1981, s. 362.

teraźniejszości, z jednoczesnym przywołaniem wielkich historycznych i mitologicznych perspektyw, każe przyjąć ten model twórczy (*Wesele* i *Wyzwolenie*) za „najwyższy ideał dramatu współczesnego Młodej Polski"[23].

Młodopolski ideał dramatu, który miał zresztą przeżyć swoją epokę, niewiele znaczy sam przez się, w oderwaniu od kontekstu kultury nacechowanej niebywale intensywną recepcją ideowych treści mesjanizmu. Podstawę dla ich reaktywowania ustanawia dwoisty podział w obrębie wszelkich zjawisk sztuki: na „rdzennie polskie" i „kosmopolityczne", z których pierwsze jedynie leżą w sferze wartości uświęconych a zarazem uniwersalnych.

Przeświadczenie o wyjątkowości „idei polskiej" staje się obiegową prawdą dla nurtu myśli, który wiedzie swą genealogię z romantyzmu i reprezentowany jest bogato w piśmiennictwie Młodej Polski — by wymienić dla przykładu nazwiska Stanisława Szczepanowskiego, Artura Górskiego, Mariana Zdziechowskiego, Tadeusza Micińskiego, Wincentego Lutosławskiego, Cezarego Jelenty, z młodszych Stanisława Pigonia. Cała ta formacja twórców gwałtownie odżegnuje się od „dekadenckiej" kultury Zachodu, zaś rozwiązań kwestii narodowych i społecznych poszukuje — wzorem romantyków — w idealnej sferze ducha. Mistyczny romantyzm uzna się więc za jedynie pewny fundament pod „nową budowę życia"; literatura z cechą prawdy objawionej, zmieniona w ewangelię, może a nawet powinna „przeistoczyć cały system stosunków towarzyskich, społecznych i politycznych"[24]. Apologia mesjanizmu, jak widać, ma i tę dobrą stronę, iż niejako a priori uchyla „przeklęte pytania" historii, które wraz z rewolucją 1905 roku przynosiło nowe stulecie.

W atmosferze kultu wieszczów (ich poczet świeżo zasilił Wyspiański) teatralna idea „odrodzeniowa" zabarwia się lokalnie polskim kolorytem. Uwaga krytyki, jej myśl postulatywna, kieruje się naturalnie w stronę „świętych tradycji naszej mesjanicznej poezji", poszukując na ich obszarze źródeł inspiracji, odnowy. Przywołany zostanie przy tej sposobności ideowo-estetyczny patronat Mickiewicza jako prawodawcy nowoczesnego dramatu w Polsce. Wyróżniające miano ma uhonorować działalność wykładową profesora Collège de France, w szczególny zaś sposób jeden z wykładów o literaturze słowiańskiej: słynny *Wykład XVI* (trzeciego kursu), gdzie prelegent rozsnuwa wizję rozkwitu narodowej sztuki dramatopisarskiej Słowian. Sens prelekcji w znamienny sposób upraszcza się i deformuje, sprowadzając na płaszczyznę teorii dramatu misteryjnego, *mającego wywoływać z grobów duchy bohaterów i świętych i bogobojnie wprowadzać w akcję dramatyczną świat nadziemski, nadprzyrodzony (O teatrze tragicznym)*.

Dla publicystów formacji „odrodzeniowej" misteria nie są tym, czym były dla Mickiewicza: poszczególnym przypadkiem użycia w teatrze kodu chrześcijańskiej historiozofii, przykładem prototypowym i dlatego uprzywilejowanym, z uwagi na moment pojawienia się w dziejach („po epoce bohaterskiej, po wyprawach krzyżowych"). Młoda Polska wydatnie rozszerzy zakres konotacji wiązanych z misterium. Samo pojęcie, odnoszone do sacrum, przechodzi proces niebywałej ekspansji; zajmuje ono przez parę kolejnych dekad, bodaj do schyłku dwudziestolecia, centralne miejsce w literackoteatralnym słowniku.

Podstawowe użycie każe w tym pojęciu upatrywać swoisty genotyp sztuki dramatycznej, co ujawnia się m.in. w lekturze dzieł kanonu tradycji, romantycznej i nowszej, o romantycznym rodowodzie. Przyjęty kod czytania obnaży w tych dziełach archaiczny rdzeń „wskrzeszonej, żywej poezji ludów Północy", strukturę „zmartwychwstałych misteriów średniowiecznych" (Ortwin), bądź nawet — u Wyspiańskiego — „relikty dawnego słowiańskiego teatru"[25], przez Schillera dotworzone w romantycznym duchu tradycjotwórstwa.

Ów mityczny czy archaizujący styl odbioru pozwala odkryć poza empiryczną wielością zjawisk utajoną jedność kultowego przeżycia: jeden paradygmat narodzin tragedii z obrzędu, ten sam dzisiaj i przed wiekami, rozmaicie tylko szyfrowany, i w różnym znakowym materiale.

[23] I. Sławińska: *Młodopolska batalia o teatr*. Wstęp do: *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 18.
[24] S. Szczepanowski: *Idea polska wobec prądów kosmopolitycznych*, (w:) *Myśl o odrodzeniu narodowym*, Lwów 1903, s. 191-192.
[25] L. Schiller: *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*, (w:) *Myśl teatralna Młodej Polski*, s. 240-241.

W Teatrze-Świątyni historia nie sprawuje władzy nad literaturą dramatyczną. Tzw. „wielki dramat" polski staje w rzędzie faktów teatralnych ery przednowożytnej, jako zjawisko z nimi jednorodne. Płaszczyznę zrównania ustanawia szczególnego rodzaju „sytuacja komunikacyjna", w której widz występuje w roli mysty, jest „obdarzonym łaską" świadkiem lub współuczestnikiem dramatu misteryjnego, i zarazem doświadcza euforycznych uczuć zjednoczenia z gromadą, roztapia się niejako w masie publiczności.

Domeną podobnych przeżyć ma być właśnie odrodzony teatr. Efektywność współudziału widza w przedstawieniu będzie wzrastać w proporcji do siły z jaką dramat ewokuje doświadczenia utrwalone w pamięci narodowej, wpisujące się w system wspólnie podzielanych wartości kultury.

Dla charakteryzowanej ideologii jest rzeczą znamienną, iż możliwości teatru w żadnym razie nie wyznacza potrzeba konfrontacji z życiem, z jego realiami współczesnymi. Tradycja i współczesność sytuują się na planach wewnętrznie opozycyjnych, są nośnikami przeciwstawnie ukierunkowanych znaczeń i wartości. W tym wykluczeniu się dwu czasowych perspektyw widzieć trzeba symptom jednej z kardynalnych odmian mistyfikacji estetycznej, jak ją wnikliwie opisał — pod nazwą marzenia archaizującego — współczesny socjolog sztuki:

Chęć zakorzenienia działań, z istoty swej aktualnych, w sferze pozahistorycznej i w czystości prapoczątku, a tym samym usprawiedliwienie ich przez przypisanie im tego rodzaju szlachectwa jakie wiąże się z mitycznymi narodzinami, czyż nie jest walką ze schyłkowością i dekadentyzmem, czerpaniem ze źródła wiecznej młodości, jak Faust z miłości do Małgorzaty[26].

Świadomość dramaturgiczna epoki jest więc świadomością fałszywą. Jednostronnie owładnięta kultem dawności, nostalgią mityczny „prapoczątków", odgradza się od życia barierą rozwiązań przetwórczo-stylizatorskich i przeciwstawia fetysz dostojeństwa „tragiczności" najlepszym wzorom tragedii nowoczesnej.

Młodopolskie „marzenie archaizujące" miało pomyślnie przetrwać własną epokę. W dwudziestoleciu podtrzymują je, razem z bezgranicznym kultem dla autora *Wesela*, rzecznicy idei teatru monumentalnego: nowatorzy sceny i, obok nich, liczny zastęp sympatyków, aktywnych twórczo ludzi wielu generacji i środowisk. Cała ideologia narodowej wersji reformy, z taką energią propagowana, wpisuje się w ramy wcześniej wypracowanego systemu „myśli o odroczeniu teatru". Świadomość gatunkowa stanowi nieodłączną część tego systemu, wyrasta — jak on sam — z ducha „tradycjonalnych upodobań" (Horzyca).

Wizja nowej dramaturgii, obecna w wystąpieniach publicystów, jest tu jedynie funkcją stosunku do tradycji, uzasadnia się jako projekcja przyjętej „poetyki odbioru" dzieł kanonicznych. Wśród wielu świadectw jedno zwłaszcza wyróżnia się sumiennością zarysu takiej poetyki, mianowicie publikacja Wilama Horzycy z końca lat trzydziestych, zatytułowana *Rodowód polskiego teatru*. Jej tytuł zdradza aspiracje w większym stopniu syntezotwórcze aniżeli ściśle programowe. Szkic syntezy dziejów dramatu sporządzony jest wszelako na użytek mniej lub więcej doraźny animatora stylu monumentalnego, odbija jego własny ideał — jak powiedziałby Irzykowski — „w medium przeszłości", tj. w materiale historycznoliterackim.

Potrzeba dopisania rodzimej genezy poczyniona reformy, oparcia ich na pewnym literacko gruncie, nurtuje także młodokrytyczne środowisko: *Warto byłoby* — zaleca Wiktor Brumer — *naukową nicią powiązać myśl naszych dramatyków Polski niepodległej, poprzez romantyków, do Wyspiańskiego*[27].

Polski teatr, całkowicie po myśli tych oczekiwań, prezentuje Horzyca jako stary organiczny twór, o szacownej genealogii i linii ciągłej rodowodu, „urastający przez wieki w to, czym jest dziś"[28].

[26] J. Duvigeud: *Socjologia sztuki*, Warszawa 1970, s. 16.
[27] W. Brumer: *Scena i widownia*, Warszawa 1925, s. 178.
[28] W. Horzyca: *Rodowód polskiego teatru*, (w:) *Polska myśl teatralna i filmowa*, cyt. wyd., s. 559.

Znamienne zresztą, iż poza zasięgiem refleksji syntezotwórczej pozostaje najnowsza dramaturgia, najwidoczniej pozbawiona w ocenie publicysty cech rodowodowej dystynkcji. Tym niemniej działalność postulatywna Horzycy stoi pod znakiem otwarcie wyznanej nadziei nadejścia „fali nowego dramatu polskiego", „trzeciej fali", która wzorem dwu poprzednich dawałaby ujście wspólnotowym przeżyciom i natchnieniom[29].

W tej nadziei autor *Rodowodu* nie jest odosobniony. Także Schiller publicysta wykreśla horyzont oczekiwań ściśle według „linii polskiej dramaturgii monumentalnej". Sterowanie rozwojem dramatu wejść musi oczywiście w zakres założeń reformy, jeśli chce być ona wierną duchowi tradycji. Teatry w przeszłości pogwałciły tego ducha, z rzadka tylko dopuszczały do głosu naszych „wtajemniczonych", z czego wyniknęła „nieobliczalna wprost szkoda dla twórczości dramatopisarskiej". Totež ideolog teatru monumentalnego czuje się w pełni praw krytyka normodawcy, kodyfikatora zachowań pisarskich:

Jakże inną dramat polski mógł był przybrać postać, gdyby mu danym było kształcić się na tak niepokalanie polskich wzorach[30].

Na paradoks zakrawa, iż normatywizm tej postawy krytycznej, ewidentnie tradycjonalnej, współegzystuje z celami i działaniem nowatora sceny o tak wybitnych zasługach dla teatru.

Pośród rzeczników „stylu narodowego" wielu, za przykładem Schillera i Horzycy, instaluje się mniej lub bardziej dogodnie w dwu rolach: łączy zrozumienie potrzeb sztuki teatru z ujmowaniem spraw dramaturgii przez pryzmat „rodowodowej" dystynkcji. Misteria, bądź nawet inscenizowane obrzędy (np. *Wesele na Kurpiach* Skierkowskiego) przeciwstawia się w ich „trafnym wyczuciu źródeł sztuki" uroszczeniom nowatorów — doktrynerów w rodzaju S. I. Witkiewicza[31].

Sens pojęcia „polska literatura dramatyczna" ogarnia w pierwszym rzędzie nazwiska czołówki twórców romantyzmu i Młodej Polski; ale też w ścisłych granicach tradycji „wielkiego dramatu" zamyka się odnoszone do gatunku cechy nowoczesności, awangardowości nawet:

My mamy to szczęście — słowa Jana Lechonia — *że nasze arcydzieła dramatyczne (...) są to prawie zawsze potężne głosy życia, jasnowidzenia dzisiejszych czasów. (...) Żaden na Zachodzie teatr awangardy, rewolucji artystycznej i świadomości społecznej nie mógłby sobie wymarzyć lepszego repertuaru niż ten, który my nazywamy naszym klasycznym*[32].

Monumentalne inscenizacje polskich „klasyków" ich entuzjaści przyjmą jako „czyn epokowy" także i w procesie rozwoju literatury, zapowiadający odrodzenie formy dramatu narodowego. Z kolei przyszłość reformy w latach trzydziestych coraz powszechniej uzależnia się od samych pisarzy, od dramatu, który słuchałby nakazów rodzimego prawodawstwa.

Dwie wielkie „figury semantyczne", stale obecne w polu świadomości recepcyjnej, pełnią funkcję elementów wyznakowania dramatu narodowego. Pierwsza z nich to „cudowność", jak ją charakteryzował autor *Wykładu XVI*. Współokreśla ona normę w rezultacie oddziaływań nie tyle „poetyki" Mickiewicza, co samej poezji dramatycznej, zaledwie odkrytej dla widzów — dzięki dokonaniom reformy — w całym jej patosie wizjonerskim, jako „najpotężniejszy bodaj w dziejach świata teatr duchów"[33].

Ważniejszy z odbiorczego stanowiska, i zresztą lepiej rozpoznany, jest drugi wyznacznik „polskiego misterium": postać bohatera. Idzie o kreację w tradycyjnym znaczeniu heroiczną, scalającą rycerski etos walki z chrześcijańską etyką ofiary i pokornego cierpienia. Romantyczny ideał bohatera, który by wcielał „myśl ożywiającą naród" (Mickiewicz), z biegiem czasu przekształcony w stereotyp, bynajmniej nie utracił normotwórczej atrakcyjności. Oddziałuje nadal, głównie poprzez reformowany teatr, przykładem poetyckich pierwowzorów: Konrada i Kordiana, oraz przebogatej galerii „książąt niezłomnych". Model *Dziadów* także i w aspekcie kreacji bohatera zyskuje rangę szczególną. Znacząca jest przemiana Gustawa w Konrada: rezygnacja z życia prywatnego jednostki o wielkich darach ducha, romantycznego indywidualisty. Nastawienie na misterium stoi w dwudziestoleciu pod znakiem zasadniczo afirmatywnej, patetycznej reaktualizacji tego właśnie schematu.

[29] K. Czachowski: *Lwowski teatr Horzycy*, „Czas" 1936 nr 162.
[30] L. Schiller: *Przeszłość i przyszłość Teatru Polskiego*, loc. cit., s. 300.
[31] *Efemeryczne zainteresowanie sztuką i hasłami S. I. Witkiewicza szybko i bez echa minęły* — orzeka nie bez satysfakcji znany historyk literatury; zob. W. Feldman: *Współczesna literatura polska*, wydanie ósme. Okresem 1919-1930 uzupełnił Stefan Kołaczkowski, Kraków 1930, s. 666.
[32] J. Lechoń: *Cudowny świat teatru*, Warszawa 1981, s. 71.
[33] J. Lechoń, op. cit., s. 136.

Podwójny mit Konrada

Ujęcie dramatu w odmianie narodowo-monumentalnej znamionuje względnie wysoki stopień normatywizmu. Norma gatunkowa jest tu funkcją określonego stosunku do spuścizny dramatopisarskiej, romantycznej i młodopolskiej. W prostej zależności od kanonu tradycji kształtuje się nastawienie odbiorcze jako wyraz — powiedzmy tak — apologetycznego „nadużycia", wykładni sakralizującej przekaz i swoiście zdogmatyzowanej.

Wszelako tradycjonalizm sam przez się nie ujawnia rzeczywistych źródeł wartościowania. Leżą one przecież nie tylko w przeszłości. Normatywizm gatunkowy, i podobnie każda estetyczna norma — przypomnę za Mukařovskim — funkcjonuje społecznie w szerszym kontekście procesów świadomościowych, w zespole *rozmaitego typu norm uznawanych przez kolektyw za miary najróżniejszych wartości. Dla ich wzajemnej bliskości jest rzeczą charakterystyczną, że norma estetyczna może przejść w inną normę i na odwrót*[34].

Zarysowanie takiego układu współrzędnych, skądinąd zasadne, wydaje się nabierać szczególnej wagi w odniesieniu do okresu, w którym kult tradycji romantycznej nie jest fenomenem wyłącznie ani nawet przede wszystkim literackim. Wcześniej rozpoczęty proces „klasowego i partyjnego zawłaszczania romantyzmu"[35] w. Polsce międzywojennej przechodzi swoje apogeum. Żarliwym apologetą tej tradycji staje się teraz grupa ideologów skupiona przy Józefie Piłsudskim, która wraz z nim znajdzie się u władzy po przewrocie majowym. Kultywując pamięć Legionów i całą wojskowo-wyzwoleńczą przeszłość, już urosłą w legendę, uzna się też sanacja prawym sukcesorem spadku po wieszczach. Sięga do tej sukcesji jako do „wielkiej epoki rozkwitu idei polskiej", by w niej odnaleźć sankcję swojego programu i w pewnym stopniu także jego namiastkę. Ideologia i tradycja przenikają się we wspólnej strefie wartości, jaką zakreśla kult ludzi wielkich, obdarzonych charyzmatem „geniuszy narodu", „królów duchów", kult oparty na wierze w ich szczególne posłannictwo dziejowe: *Indywidualizm polski romantyczny* — cytuje autora publikacji *Józef Piłsudski a literatura polska* — *wywyższył jednostkę genialną w dziejach, która prowadzi naród po drogach historii*[36].

W tym schemacie przywołań romantyzmu, masowo powielanym, polityczna ideologia będzie mogła się żywić mityczną substancją literatury: osobowym mitem bohaterskim, jak się on artykułuje w bogatym piśmiennictwie niepodległościowej legendy, oraz w arcydziełach poezji. Polityka uzbraja się więc w prerogatywy „mowy mitycznej" romantyków, narusza jej znakową autonomię, tworząc rodzaj „nadsystemu": funkcjonalny, propagandowy metajęzyk, w którym poezja i rzeczywistość mogą uchodzić za sfery zasadniczo jednorodne, zatracają własną tożsamość. Dzieje się tak za sprawą osobliwej kazuistyki przywołań „dowodów z książek", w postaci cytatu i aluzji literackiej, czy uświęconych haseł słownika romantycznego. Wśród nich na czołowym miejscu figuruje bohater o wyjątkowym prestiżu imienia: *Kiedy chce się być serio* — słowa publicysty „Pionu" — *mówi się nieodzownie o Konradzie. To już należy do protokołu*[37].

Zasadę utożsamień „wielkiej sprawy" poezji i polityki, w tym konkretnie przypadku, dobrze ilustruje tytułowy esej książki Horzycy *Dzieje Konrada*, skąd wyjmujemy poniższe cytaty:

Bo prawdą tej ziemi jest Konrad, i tajemnicą tego nieba jest Konrad, a dzieje wszystkiego co się dokonało tu między niebem a ziemią, są dziejami

[34] J. Mukařovsky: *Wśród znaków i struktur*, Warszawa 1970, s. 91-92.
[35] M. Piwińska: *Legenda romantyczna i szydercy*, Warszawa 1973, s. 253.
[36] K. Kosiński: *Józef Piłsudski a literatura Polska*, „Zrąb" 1936, nr 2-4.
[37] J. E. Skiwski: *Galimatias*, „Pion" 1933, nr 3; cyt. według L. Kamiński, *Romantyzm a ideologia. Główne ugrupowania polityczne Drugiej Rzeczypospolitej wobec tradycji romantycznej*, Ossolineum 1980, s. 121.

Konrada. (...) Komu znane są dzieje Konrada, temu znane są dzieje wszelkiej świętości tej ziemi, i wspaniałości jej i udręczenia (...). Bo on i ojczyzna — to jedno. On, dzieje duszy zbiorowej, bicie zbiorowego serca, piorun zbiorowej myśli — Konrad.

Miara tych dziejów nie jest wyłącznie literacka, pomimo wielu „podręcznikowych" reminiscencji, ani tylko historyczna, jakkolwiek alternacją wcieleń Konrada rządzi powstańczy rytm zrywów i klęsk. Empiria osadzona zostaje w wiecznym „teraz" czasu mitycznego. W wymiarze mitu spełnia się też końcowy epizod dziejów bohatera — herosa, kiedy to wyswobodzony spod straży Chochoła, „w pewną noc sierpniową", wyczytał Konrąd z gwiazd, iż „dokonują się losy, dopełnia nowa godzina".

Historia bohatera, której bieg nadał romantyzm, kończy się apoteozą twórcy Legionów.

Mechanizm mitotwórczy, czynny w takim uporządkowaniu „dziejów Konrada", stosowany jest na szeroką skalę w piśmiennictwie okresu, częściej zresztą w sektorze „przyliterackim" niż w literaturze stricto sensu. Chcę objaśnić ów mechanizm na gruncie pojęć semiotyki, odwołując się do analiz Barthesa z książki o „mitologiach".

Idzie w końcu o znaki romantycznego systemu i swoistą na nich operację ideologa, który przechwytuje sens, by zmienić go w „pustą pasożytniczą formę", element „znaczący" w nowym już systemie: „sens traci wartość, zachowuje jednak życie, którym karmić się będzie forma mitu". Stałe wahanie między sensem a formą, „gra w chowanego" (Barthes), określa istotę zabiegu, kształtuje — w procesie komunikacji — znaczenie mitu (rodzaj imperatywnego przesłania). Nie uchyla ono sensu, choć istotnie go zuboża i deformuje, „pasożytniczo" zniekształca. Adresat przesłania oczywiście nie dostrzega deformacji, reagując na właściwą mitowi dynamikę: *Dla odbiorcy mitu (...) wszystko odbywa się tak jakby obraz naturalnie wywoływał pojęcie, jakby znaczące zakładało znaczone*[38].

Tak też stało się z postacią Konrada. Literacka kreacja ulega odwartościowaniu pod piórem użytkowników metajęzyka, w zamian zyskując elastyczność narzędzia propagandy, już w roli nośnika mitu, jako jego forma.

Opisany zabieg zyskuje z upływem czasu coraz szersze kręgi adherentów, w miarę jak wzmaga się i przybiera na sile fala kultu „twórcy niepodległego Państwa Polskiego". W częściowym jej zasięgu znajdzie się też reformatorski ruch teatralny. Wskażmy tu choćby w osobie Horzycy casus swego rodzaju unii personalnej dziedzin skądinąd różnorodnych, jakimi są sztuka inscenizacji (i z nią wiązana myśl postulatywno-programowa) oraz publicystyka ideologiczna, deklaratywna w swoim prosanacyjnym zaangażowaniu.

W latach trzydziestych teatr objęty zostaje ściślejszą formą opieki i kontroli państwa, m.in. poprzez rządową „agendę" jaką jest w istocie Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, zrzeszające czołowe warszawskie sceny. Ze swej strony teatry wtórować będą oficjalnym rytuałom rocznic i obchodów, w wysiłku kanonizowania „wieszczów" na patronów sanacji.

Najwyżej, bo tytułem „proroka nowej państwowości", uhonorowano autora *Wyzwolenia*: po inscenizacji tego utworu z roku 1935 (na okoliczność śmierci Piłsudskiego), napisze Kaden-Bandrowski: *nowe przewartościowanie romantyzmu, tak genialnie wyczute i proroczo wywołane przez Wyspiańskiego, to przecież On, Piłsudski.*

Podobnym odczuciom dadzą wyraz inni recenzenci przedstawienia, wśród nich również brązowurca Boy-Żeleński: *Wrażenie tego dramatu nie tylko nie osłabło, ale raczej jest większe niż kiedykolwiek (...). Wszystko nabiera głębokiego znaczenia, antycypowanej historycznie realności (...). Bo dziś kiedy słuchamy „Wyzwolenia", narzuca się nam z całą siłą jakby drugie — równoległe — wcielenie Konrada. Narzuca się świadomość, że w tym samym czasie, gdy sam Konrad — Wyspiański zmagał się rozpaczliwie z niemożnością przekucia słowa w czyn, w tym samym czasie inny Konrad, urodzony Konrad czynu (...) ważył swoje myśli i zamiary (...). To drugie wcielenie Konrada nawiedza nas od początku utworu, i nie opuszcza już do końca; w rezultacie dyktatura moralna Konrada — niezrozumiała chimera poety roku 1903 — (...) zadziwia dziś szczegółowością swego historycznego jasnowidzenia*[39].

„Wieszcze jasnowidzenie" Wyspiańskiego to efekt żywej reakcji na właściwą mitotwórstwu dynamikę. Znamienne, iż autor *Flirtu z Melpomeną*, poddając się wrażeniu „podwójności mitu Konrada", uchylił jako nieaktualne swoje wcześniejsze odczytanie dramatu z pozycji krytyka „legendy romantycznej".

Recepcja *Wyzwolenia* nie jest bynajmniej zjawiskiem odosobnionym. Odbiór wielu dzieł kanonu tradycji waha się między pełnią ich wartości znaku w literackim systemie, i pustką formy, w ideologicznie służebnym metajęzyku. Dwoistość odniesień obciąża mniej lub bardziej postać bohatera dramatu, w jej roli wyznacznika świadomości gatunkowej. Obarczony wielkim potencjałem konotacji, jakby ponad wytrzymałość postaci literackiej, bohater zmienia świadomościowy status, nabywa uprawnień quasirealnej egzystencji symbolu czy archetypu polskiego losu.

Romantyczny wzór wtajemniczenia jednostki w zbiorowość funkcjonuje w najlepsze w tym wymiarze transliterackim, archetypowym, urzeczywistnia się tu jako wymóg i norma patriotyzmu, nakaz postawy heroicznej, a jednocześnie jako zaszyfrowana w znaku wiedza o historii, o roli w niej „geniuszy", wielkich ludzi. Przesłanie tej treści kierują do współczesnych użytkownicy „kradzionego języka" romantyzmu, zresztą różnych powołań i specjalności: oczywiście ludzie elity władzy, indoktrynujący „słownictwem romantycznych dzieł" (określenie Tuwima), ale także reformatorzy teatru, publicyści i krytycy, autorzy felietonów i recenzji.

Tradycjonalne ujmowanie spraw dramatu nie jest więc tylko wewnątrzliterackim zabiegiem, politycznie neutralnym. Jeden z głównych rysów kultury literackiej okresu widzieć trzeba w fakcie, iż apologia romantyzmu, w każdym z możliwych sposobów wyartykułowania, ujawnia bliski aksjologicznie związek z polityką. Schemat heroicznej inicjacji „poprzez samowyrzeczenie i poświęcenie na ołtarzu ojczyzny" dobrze tę zależność ilustruje. Zapewne też nie przypadkiem zachowa on walor normodawczy, określając najistotniej nastawienie na dramat monumentalny o cechach „polskiego misterium". Rzecz ma się tak jakby mityczny Konrad, czy jak inaczej nazwiemy bohatera misterium, wskazywał w społecznej przestrzeni kultury miejsce ze wszech miar osobliwe: obszar już nie bliskiego sąsiedztwa norm, lecz ich równoważności i swobodnej wymiany, przechodzenia normy literackiej w wartości innego porządku, będące miarą postaw moralnych i poznania procesu historii, a pośrednio ocen i działań politycznych. Kategorie poetyki funkcjonują tutaj wespół z ideologią w swoistym układzie sprzężenia, który zwrotnie będzie oddziaływał na świadomość literacką: utwierdza ją mianowicie w „upodobaniach tradycjonalnych", czyni niewrażliwą na te impulsy i procesy przemian, jakie po naturalizmie są udziałem nowoczesnej dramaturgii.

Opozycja polskiej i europejskiej specyfiki scenopisarstwa rysuje się w dwudziestoleciu z całą otwartością. Można powiedzieć, iż dopiero ten okres ujawnił w pełnej skali rozbieżność strategii pisarskich widoczną także przed rokiem 1918, w przebiegu konfrontacji z europejską reformą dramatu. Jakoż intencją wielkich reformatorów jest przywrócić wartość sferze osobistych przeżyć postaci scenicznej, w wymiarze nowej antropologii tragiczności. Ibsen i Strindberg — odwołam się do sądu Richarda Gilmana — *podzielają zaszczyt ponownego zwrócenia dramatu do bytu indywidualnego, do subiektywizmu i specyfiki ludzkiej, po prawie dwóch stuleciach, w czasie których sceny używano niemal wyłącznie do przedstawienia archetypów*[40].

Polska opinia daleka jest od myśli o podobnym demontażu archetypów. Owszem, czyni normę — jak to widzieliśmy — z archetypowej, mitopodobnej kreacji bohatera, w przeświadczeniu, iż ten wybór, jakkolwiek bezpośrednio dotyka literatury, spoza niej czerpie uzasadnienia. „Indywidualizm" jako moc i wolność, siła sprawcza w świecie ducha, i która zwraca jednostkę wspólnocie w czynnym akcie bohaterstwa — do tego najogólniej sprowadza się polska odpowiedź na europejskie wyzwanie. Świadomość europejska — w opinii przeciwników — *u siebie była wyrazem wzmożonej energii i pracy*, gdy *u nas stawała się często formą złudzeń, zatraty sił i uczuć zbiorowych, formą*

[38] R. Barthes: *Mit dzisiaj*, (w:) *Mit i znak. Eseje*, Warszawa 1970.
[39] T. Żeleński (Boy): *Pisma*, t. XXVI, s. 151-152.
[40] R. Gilman: *The Making of Modern Drama. A study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Beckett, Handke*, New York 1974, s. 91.

wywabiania z dusz poczucia bytu plemiennego. Idee demokracji i postępu, pozytywizmu, socjalizmu, modernizmu, wnosząc nowe wartości, zawierały dla wielu zarodki zgnilizny, choroby, utraty sumienia narodowego, oderwania się ze związku żywej społeczności narodowej[41].

W dwudziestoleciu, tak jak w poprzednim okresie, heroistyczny indywidualizm przyjmuje postać „polskiego odosobnienia" (Brzozowski) i w tym charakterze chce się utwierdzić przez opozycję do idei i wartości nowoczesnej cywilizacji. Dotyczy to zresztą wszystkich dziedzin ducha czerpiących impuls z rodzimej mitologii heroizmu. Dramaturgia naturalnie przed innymi gatunkami obowiązana jest świadczyć za „kultem i kulturą wielkości", przeciw życiu „w jarzmie małych potrzeb" (Horzyca) — a to znaczy w ludzkiej specyfice, w bycie jednostkowym, reprywatyzowanym.

Marian Rawiński

[41] *O władzę życia.* Artykuł redakcyjny. „Droga" 1922 nr 1.

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Stanisław Schayer: *O filozofowaniu Hindusów. Artykuły wybrane.* Wybrał i wstępem opatrzył Marek Mejor. Ss. 539, nakład 850 egz., cena zł. 1100.—

John Dewey: *Jak myślimy?* Ss. 276, nakład 19 [illegible] egz., cena zł. 540.— Biblioteka Klasyków Psychologii.

Terence Hawkes: *Strukturalizm i semiotyka.* Przełożył Ignacy Sieradzki. Posłowie Michał Głowiński. Ss. 280, nakład 2000 egz., cena zł. 400.—

Alfred Louis Kroeber: *Istota kultury.* Przełożył i wstępem opatrzył Piotr Sztompka. Ss. 689, nakład 5000 egz., cena zł. 1000.— Biblioteka Socjologiczna.

Arystoteles: *O duszy.* tłumaczył Paweł Siwek. Ss. 254, nakład 18 720 egz., cena zł. 600.—

Piotr Chmielewski: *Kultura i ewolucja.* Ss. 408, nakład 2000 egz., cena zł. 680.—

Kazimierz Kumaniecki: *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu.* Wyd. 9. Ss. 626, nakład 29 800, cena zł. 1400.—

Maria Jaczynowska: *Historia starożytnego Rzymu.* Wyd. 7. Ss. 415, nakład 8 900 egz., cena zł. 700.—

Jerzy Starnawski: *Warsztat bibliograficzny historyka literatur obcych.* Ss. 305, nakład 1800 egz., cena zł. 800.—

Arystoteles: *Retoryka. Poetyka.* Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Podbielski. Ss. 506+10 nbl., nakład 13 000 egz., cena zł. 880.—

Henryk Różański: *Śladem wspomnień i dokumentów 1943—1948.* Wyd. 2. Ss. 560, nakład 10 000 egz., cena zł. 1200.—

J. Domański, Z. Ogonowski, L. Szczucki: *Zarys dziejów filozofii w Polsce. Wielki XIII— XVII.* Ss. 479, nakład 6000 egz., cena zł. 660.—

Ziemiaństwo polskie 1920—1945. Zbiór prac o dziejach warstwy i ludzi pod redakcją Janiny Leskiewiczowej. Ss. 367, nakład 2000 egz., cena zł. 640.—

plastyka

PIOTR KOMOROWSKI

Fotografia — dokument czy złudzenie?

1. Zapis trwania

Przyzwyczailiśmy się do określenia zdjęcia fotograficznego jako „cięcia przez czas". Określenie to jest nieprecyzyjne — rzadko zastanawiamy się nad istotą i rzeczywistymi aspektami tak sformułowanej tezy. Czas rejestracji danej rzeczywistości przez obiektyw aparatu fotograficznego jest w istocie sumą momentów składających się na trwanie, na egzystencję tej rzeczywistości. Tak więc w zależności od zastosowanej migawki dany obiekt (przedmiot fotografowany) „trwał" przez 1/1000 sekundy, 1/125 sekundy, 5 sekund, czy też dowolnie inny okres czasu. I trwanie to zostało zapisane. Oczywiście fotografowany obiekt mógł w trakcie ekspozycji podlegać zmianom, na przykład mógł zmienić barwę, kształt, mógł się przemieścić na inne miejsce, mógł wreszcie „wyjść" poza kadr. Zmiany tego typu znacznie ułatwiają uchwycenie problemu. Znakomicie ilustruje go zdjęcie poruszone, gdzie stopień poruszenia jest miarą czasu, uzmysławia jego upływ, czego na ogół nie odczuwamy przy oglądaniu fotografii statycznej, ostrej, ponieważ przywykliśmy, iż ruch i czas to pojęcia komplementarne. Brak widocznego na zdjęciu śladu ruchu rodzi pytanie jak długo obiekt trwał w przedstawiony sposób. Ale czy znajomość tego jest nam do czegoś potrzebna?

Pomijając zjawiska naukowe, podlegające kwantyfikacji, gdzie określenie czasu ekspozycji jest jednym z elementów pomiaru, trudno znaleźć „użytkowe" zastosowanie takiej wiedzy. Może ona jednak być pomocna przy próbie określenia istoty, fenomenu jakim jest fotografia.

Percepcja fotografii stanowi — choć zazwyczaj nie zdajemy sobie z tego sprawy — rewolucję w procesie postrzegania obiektywnej rzeczywistości. Posłużę się analogią: Husserl wyróżnia pewną umiejętność umysłu (świadomości) zwaną retencją, która polega na łączeniu najbliższej przeszłości z teraźniejszością. Umiejętność ta pozwala na logiczne wypowiadanie zdań, a w konsekwencji na rozumienie rzeczywistości. Na przykład w zdaniu: „śnieg jest biały" każde następujące słowo wynika logicznie z poprzedniego, wynika w istocie z powiązania pomiędzy słowem (myślą) wypowiedzianym (przeszłość) a słowem (myślą) wypowiadanym (teraźniejszość). Podobnie rzecz ma się w postrzeganiu rzeczywistości przez układ biologiczny: oko — mózg ludzki. Podobieństwo to polega na łączeniu poszczególnych widoków danego wycinka przestrzeni w jeden ciąg, zarejestrowany w czasie „multiwidok".

W każdym kolejnym momencie postrzegania narasta w naszym umyśle świadomość postrzeganego aktualnie obiektu, czy też może lepiej — postrzeganego miejsca. Idei takiego „zaangażowanego" postrzeżenia w pewnym stopniu odpowiada pojęcie „kontemplacji". A

przecież w procesie postrzegania, z punktu widzenia upływu czasu, zachodzą określone momenty. Wpatrując się, na przykład, w kartkę papieru leżącego przede mną na stole, widzę tę kartkę taką, jaka ona jest w danym momencie. Widoki kartki sprzed 10 sekund, 5 czy też sprzed 0,5 sekundy należą już bezpowrotnie do „innego świata", świata przeszłości, mimo że cały czas leży przede mną ta sama kartka papieru, którą teraz postrzegam tak samo jak przed chwilą. Abstrahując od materialności kartki jest jasne, że kolejne następujące po sobie widoki tej kartki są zupełnie czymś różnym, bo należącym do różnych obszarów czasowych. Można by powiedzieć, że kartka papieru obserwowana przeze mnie przed sekundą jest już w następnym momencie inną kartką papieru podobnie jak ta, którą będę obserwował za sekundę.

Jaki ma to wszystko związek z fotografią? Otóż ten, że fotografia jako jedyna dokumentuje w sposób bezsporny wszystkie owe momenty postrzeżenia niemożliwe przecież do uchwycenia przeze mnie jednocześnie. Przedstawia ona syntezę widoków danego wycinka przestrzeni, uporządkowanych według następstwa czasowego w określonym przez migawkę czasie. Mówiąc inaczej, każdy moment, nawet bardzo krótka chwila istnienia danej rzeczywistości znajduje swoje odbicie w syntezie, którą stanowi gotowa odbitka. To, że zdjęcie, np. owej kartki papieru, naświetlane przez 10 sekund dało w efekcie obraz identyczny z tym, jaki zaistniał dla kamery w pierwszej, ostatniej, słowem — dowolnej sekundzie ekspozycji stanowi model postrzegania analogiczny do tego, którym dysponuje człowiek ze swoim skomplikowanym, biologicznym aparatem percepcji. Jednakże fakt, że materialny ślad, świadectwo owego postrzegania w każdym jego momencie jest nam dany naocznie za pomocą fotografii — to już wyłącznie jej właściwość.

Zastanówmy się, jakie dalsze implikacje wynikają ze zrozumienia przedstawionego mechanizmu. Odbitka fotograficzna, a raczej zarejestrowany na niej fragment rzeczywistości, zostaje przeniesiony w inny wymiar czasowy. Trwanie zapisane w znany już sposób podlega teraz kolejnym postrzeżeniom, w trakcie których możemy dowolnie kształtować czas percepcji. Nakładają się tu na siebie różne okresy czasowe: określony migawką czas rzeczywistego trwania przedstawionego na fotografii fragmentu rzeczywistości oraz czas postrzeżenia fotografii (reprodukcji) tejże rzeczywistości. Zachodzące tutaj relacje są już bardziej skomplikowane, jednakże w efekcie końcowym otrzymujemy model postrzegania bezpośredniego, tj. takiego, w którym podmiot i przedmiot postrzegania są sobie dane wprost, bez jakiegokolwiek „pośrednictwa". Warto w tym miejscu zauważyć, że za pomocą fotografii możemy do obrazu danego postrzeżenia wielokrotnie powracać, możemy go też przekazać innym ludziom, co w konsekwencji nie tylko umożliwia nam przekazywanie informacji, ale także stanów psychicznych. To już jednak inne zagadnienie.

2. Współobecność

Tym, co — między innymi — stanowi o istocie fotografii jest fizyczna bliskość, namacalna współobecność kamery we współdanej z nią rzeczywistości, podlegającej fotograficznej notacji. Prawdę tę, w postaci szczególnej fascynacji wyjątkowo silnie przeżywamy podczas oglądania zdjęć starych. Zwłaszcza fotografie portretowe wywołują ów nieokreślony niepokój. Z jednej strony traktujemy wizerunki na zdjęciach jak twory sztuczne, trochę jakby nierealne, z drugiej zaś doskonale wiemy, że kiedyś miała miejsce rzeczywista sytuacja, określona przez relację między osobą fotografowaną a tym, co teraz trzymamy w ręku! Odnosi się to, rzecz jasna, nie tylko do fotografii portretowej, jednakże właśnie z jej odbiorem związane są szczególnego rodzaju emocje, potęgujące wspomniane wyżej odczucie.

Nawet na starych fotografiach przedstawiających nie znanych nam ludzi oglądamy przecież w gruncie rzeczy siebie samych, wyróżnianych spośród milionów innych obiektów poprzez kryterium przynależności do tego samego, ludzkiego rodzaju. Nikt nie zaprzeczy, że pies czy kot sfotografowane 100 lat temu są nam bardziej obojętne niż ludzka twarz. Rzecz jasna owo specyficzne odczuwanie dotyczy każdej fotografii, a przedstawiony przykład ma spełnić zadanie ilustracji. Jeszcze lepiej oddaje to zjawisko film. Szczególnie silnie odczuwamy to oglądając na ekranie nieżyjących już, a znanych nam niegdyś ludzi. Podobne uczucie towarzyszy przy oglądaniu dwóch zdjęć, z których jedno wykonane jest np. 50 lat temu a drugie współcześnie. Zabieg ten, często stosowany w okolicznościowych ekspozycjach z cyklu „Stare i Nowe" na pozór pokazuje przemiany, jakie zaszły w określonym czasie. W rzeczywistości zaś motorem naszej „zaprogramowanej" na takie zestawienie reakcji jest ten sam mechanizm co w opisanych wyżej sytuacjach.

Dla lepszego przedstawienia owego mechanizmu wydaje się celowe „wysupłanie" jego istoty. Zauważmy jednak, iż w gruncie rzeczy mało istotny dla naszego odczucia będzie stopień precyzji odwzorowania rzeczywistości na fotografii, ponieważ, jak już wspomniałem wcześniej — istotny jest dla nas fakt współobecności aparatu fotograficznego w zdarzeniu. Mówiąc inaczej: w tym kontekście zdjęcia niedoświetlone, prześwietlone, nieostre a nawet nieczytelne będą równoważne ze zdjęciami wykonanymi perfekcyjnie. Niedoskonałość techniczna, przypadkowa lub zamierzona nieczytelność zdjęcia nie zmieni wszak samej istoty zjawiska, polegającego na rejestracji rzeczywistości, rejestracji osobliwej, która pozwala „być tam..." Tak więc wspomniana tożsamość wynika z fizycznego współbycia w danym zdarzeniu, a nie ze stopnia jego odwzorowania przez obiektyw aparatu fotograficznego.

Oczywiście, wszyscy intuicyjnie zgodzimy się z tym, że im lepiej rzeczywistość zostaje na fotografii odwzorowana, tym doskonalszy otrzymujemy jej model, ale zauważmy, że i tym bardziej skupiamy uwagę na zewnętrznej tylko warstwie porównań pomiędzy modelem a jego pierwowzorem. Tym samym zaś „zaniedbujemy" rozumienie fundamentalnej cechy przekazu fotograficznego — autentycznej współobecności w zdarzeniu. Na przykład wykonany drogą komputerową fikcyjny, choć hipotetyczny obraz, idealny w sensie odwzorowania, a raczej upodobnienia się do rzeczywistości, nigdy nie będzie miał owego magicznego znaczenia bezpośredności udziału w rzeczywistym zdarzeniu. Fotografia zaś, ta „prawdziwa", autentyczna relacja z zapisu świata, jej zarówno czytelne jak i nieczytelne, wykonane perfekcyjnie jak i w sposób niedoskonały egzemplarze posiadają tę samą zawartość mentalną, ów nieuchwytny pierwiastek bezpośredniości wcześniejszego kontaktu z obiektem zdjęcia. Spróbujmy ten problem zilustrować poprzez analogię do mechanizmu postrzegania rzeczywistości przez umysł ludzki. Oglądając jakieś przedmioty materialne nie zdajemy sobie zazwyczaj sprawy, że to, jak one wyglądają, albo lepiej: jak je widzimy i rozumiemy, wynika z funkcji przez nie pełnionych. I tak np. mając przed sobą maszynę do pisania widzę właściwie to, co wynika z jej funkcji: maszynę do pisania mianowicie. Postrzegając rzecz nieznaną, tzn. taką, o której nie wiemy do czego służy, odczuwamy niepokój i dążymy do jak najszybszego jej poznania — do przyporządkowania jej określonych funkcji. W tym sensie truizmem będzie stwierdzenie, że całe nasze postrzeganie świata oparte jest na schematach, które sobie przyswoiliśmy począwszy od najwcześniejszego dzieciństwa. Nie zdajemy sobie zazwyczaj sprawy z tego, że tak maszyna do pisania, drzewo, dom, człowiek, samochód, czy też dowolny inny przedmiot posiadają tę samą „zawartość" — są materialne, jednakie w swojej strukturze, bez względu na wizualną zewnętrzność danego obiektu.

Wróćmy teraz do fotografii. Postulowana przeze mnie nieistotność formalnozewnętrznej strony zapisu fotograficznego pozostaje w analogii

do zasygnalizowanego wyżej mechanizmu postrzegania rzeczywistości widzialnej. Zważmy, że istota zapisu fotograficznego leży w tym właśnie, że otrzymujemy na fotografii odbicie nie domów, ludzi, zwierząt, przedmiotów, ale widzialnej rzeczywistości materialnej, w konkretnych — dodajmy — momentach czasowych. Fakt materialności zapisu (czy też, jak kto woli: odwzorowania) „czegokolwiek" w „jakimś" czasie jest najbardziej immanentną cechą fotografii. Nie relacja, opis, sprawozdanie z „miejsca", więc nie konkretność a sam fakt mentalnego przekazu stanowi o filozofii (jeśli taka istnieje) fotografii. Ważna jest tu siła sprawcza (rzeczywistość), która wywołała określony efekt na materiale światłoczułym.

Proces przedstawionej redukcji widzenia łatwo zilustrować na przykładzie. Dla uproszczenia weźmy np. stereotypowe zdjęcie typu „pamiątka ze służby wojskowej". Co przede wszystkim odczuwamy oglądając np. siebie na takiej fotografii? Prawdopodobnie odczucia te będą zdeterminowane przez emocje wynikające po prostu z faktu odwzorowania na odbitce własnego wyglądu. Stopień emocji jest zazwyczaj wprost proporcjonalny do rodzaju oczekiwań w stosunku do swojego wizerunku, stopnia potwierdzenia go przez fotografię, okoliczności w jakich została wykonana i od czasu jaki upłynął od momentu jej wykonania. I to wszystko.

Spróbujmy odrzucić to wszystko i popatrzmy na konkretną fotografię jako na fenomen zupełnie innego rodzaju: oto kiedyś w strumieniu rzeczywistości dokonano ontologicznego zapisu czystego istnienia. Przetransponowane co prawda na skalę zaczernień, tkwi jednak na papierze światłoczułym, jako ślad, z którego dzisiaj, za pomocą wykształconych schematów widzenia, tak skwapliwie wyróżniamy odbicie realnego świata.

3. Tylna strona

W realnej, postrzeganej zmysłowo rzeczywistości, nasze wrażenia wzrokowe dotyczą tylko zewnętrznej, można by powiedzieć — przedniej w stosunku do nas, powierzchni oglądanych obiektów, które w swojej istocie, głębi, pozostają wobec nas transcendentne. To dopiero nasza świadomość „dopełnia" oglądane przedmioty do ich rzeczywistej „zawartości", sprawiając wrażenie ich kompletnej całości. Postrzegając jakiś obiekt materialny „widzimy" go wszak w całości, wraz z jego wnętrzem i tylną stroną. W samym akcie postrzegania dany nam jest jedynie widok zewnętrznej powierzchni przedmiotów i to z jedynej, określonej punktem widzenia (patrzenia) strony. A przecież my wiemy, jak wygląda jego wnętrze i tylna strona. Wiemy to z doświadczenia, bo kiedyś — wcześniej, po raz pierwszy, a później wielokrotnie, obeszliśmy go dookoła, byliśmy być może również w jego wnętrzu, słowem: zobaczyliśmy go z każdej strony. Doświadczenie tych wielu penetrujących spojrzeń „odłożyło się" w naszej świadomości, oczekując na dogodny moment, by wypełnić lukę w jednostronnie zewnętrznym postrzeganiu rzeczywistości treścią uprzednio odnotowanych obrazów. Ten zapis właśnie powoduje, że widząc konkretny obiekt znakomicie „czujemy" jego istotę, ujmujemy go w sposób kompletny, całościowy, bez potrzeby sprawdzania za każdym razem jego „przestrzennej zawartości".

Czy można podobnie wytłumaczyć mechanizm postrzegania i percepcji fotografii, która nie posiada przecież fizycznego „dopełnienia"? Ma ona, owszem, „tylną stronę": białą powierzchnię papieru, ma „wnętrze": konstrukcję złożoną z emulsji, celulozy i pozostałych składników papieru. Nie ma natomiast transcendentnej wobec obserwatora „zawartości". Jak więc wytłumaczyć fakt, że rozpoznajemy na zdjęciach konkretne obiekty i identyfikujemy je analogicznie jak w przypadku bezpośredniego z nimi kontaktu? Przecież istnieje w nas świadomość tylnej, lub lepiej, odwrotnej strony fotografii i to w tym samym stopniu, co świadomość — dopełnienie realnych, sfotografowanych obiektów. Istnieje więc w nas mechanizm, który powoduje, że w zetknięciu się dwóch „dopełnień": „dopełnienia" fotografii jako przedmiotu samego w sobie z „dopełnieniem" obiektów ukazywanych przez fotografię dominuje to ostatnie. To zaś sprawia, że obraz rzeczywistości traktujemy jak samą rzeczywistość. Fenomen ten wyjaśnia następująca, może nieco zbyt ryzykowna teza: obraz rzeczywistości utrwalony na fotografii w swojej istocie jest tożsamy z widokiem rzeczywistości bezpośrednio danej. To znaczy istniejącej obiektywnie, „źródłowo", a postrzeganej wprost, bez jakiegokolwiek układu pośredniczącego. Rzecz jasna przyjmując tę tezę pomijamy ważne skądinąd atrybuty realności, takie jak przestrzenność, skala odwzorowania, oddziaływanie barwy (w odniesieniu do fotografii czarno-białej), rzeczywista rozpiętość skali tonalnej itp.

Jednakże wydaje się, że to, co po takim uproszczeniu pozostanie, stanowi właśnie kwintesencję przekazu, ową istotę, logiczny klucz do rozpoznania rzeczywistości.

Tym, co różni obraz rzeczywistości od niej samej jest właściwie nasza świadomość tej różnicy, a nie ona sama w sobie. Oglądając fotografię czy film rozpoznajemy rzeczywistość za pomocą symboli odzwierciedlających poszczególne jej składniki. Tak np. dom, jak i jego fotograficzny obraz przedstawiają wszak ten sam schemat symboli. Różnice pomiędzy „oryginałem" a „kopią" (pominięte wcześniej w założeniu) nie stanowią w gruncie rzeczy o istocie dokonywanej przez nas indentyfikacji. Traktując rzecz całą nieco przewrotnie można by przecież odwrócić kierunek przyporządkowania: oto fotografia jest oryginałem a rzeczywistość kopią! Z perspektywy rozpoznawania przez nas konkretnych obiektów sytuacja taka wcale nie jest aż tak absurdalna, jakby się to w pierwszej chwili wydawało. Wielokrotnie zresztą mamy z taką sytuacją do czynienia. Będąc np. po raz pierwszy w Paryżu oglądamy z zainteresowaniem wieżę Eiffla, ale nie znaczy to przecież, że widzimy ją po raz pierwszy w życiu, znamy ją przecież z fotografii. Nie ma, rzecz jasna, nic odkrywczego w stwierdzeniu, że współcześnie poznajemy świat głównie z fotografii (filmu) i że do niej jako do pierwowzoru (oryginału) będziemy go często podświadomie porównywać, zwłaszcza podczas pierwszej konfrontacji z jego „bezpośredniością". Tak więc, przy zachowaniu pewnej ostrożności interpretacyjnej, można uznać, w określonej warstwie znaczeń, tożsamość rzeczywistości i jej fotograficznego odbicia.

Wracając teraz do problemu „tylnej strony" fotografii możemy powiedzieć, że nasze, transcendujące w stosunku do jej treści, spostrzeżenie staje się jakby modelem realnego widzenia tej treści w obiektywnej rzeczywistości danej nam bezpośrednio. W efekcie rozumiemy i czujemy podobnie jak w tej rzeczywistości. Na dnie świadomości pozostaje jednak niedosyt zakłócający klarowny do końca odbiór wrażeń płynących z kartki papieru światłoczułego. Niedosyt, który sprawia, że fotografia nie jest „oszustwem" doskonałym, lecz takim, które sobie uświadamiamy i które potrafimy kontrolować. Wierząc bowiem w realność odwzorowanego na fotografii świata zgadzamy się jednocześnie z umownością tak skonstruowanego przekazu.

Piotr Komorowski

ALOJZY LESZEK GZELLA

„Praca jest cichą modlitwą"

Po śmierci Ryszarda Tkaczyka

Napojony smutkiem, zamyślony i o świecie
niewiedzący idzie wędrowiec miastem.

Józef Czechowicz: Poemat o mieście Lublinie

Nie wyśpiewał do końca poezji swojego czasu. Odszedł nagle. Niepozornie. Wiadomość o jego śmierci była zaskoczeniem dla wszystkich. Przecież jeszcze tydzień temu był, rozmawiał, planował. Od pewnego czasu czuł się źle, ale nikt nie przypuszczał, że zbliżał się jego kres. Ryszard Tkaczyk był przykładem pracowitości i angażowania się bez reszty w wykonywane dzieło. Tylko tę pracę, którą ukochał, potrafił szanować i zgłębiać. Nie interesowało go to, czego nie rozumiał. Charakteryzowała go wyjątkowa adekwatność postawy i myśli wobec tworzonej rzeczywistości artystycznej. Naturę miał subtelną, uczuciową, był obdarzony inteligencją, która w naturalny sposób podpowiadała mu, co jest dobre a co złe, co piękne, pożyteczne, konieczne.

Przygnieciony ciężarem długoletniej choroby pochylał się nisko, coraz niżej nad pulpitem i rysował. Plener horyzontalnych widoków zacieśniał się, stawał się jakby zminimalizowany, ograniczony do detalu, ale za to widziany ostrzej, dokładniej.

Odczytuję jego życiorys, napisany zresztą przez niego samego, na wyrwanej kartce ze szkolnego kajetu. Urodził się w Lublinie, 13 sierpnia 1936 roku, tu ukończył szkołę plastyczną, tworzył grafikę użytkową i artystyczną. Teraz dopisuję: zmarł 25 kwietnia 1987 r. Między tymi granicznymi datami, jakby wciśnięte w paru punktach dokonania: od 1960 r. uprawiał drzeworyt i techniki metalowe (ok. 100 sztuk), uczestniczył w krajowych i międzynarodowych konkursach ekslibrisów w Rzeszowie i Malborku, a także w wystawie grafiki niezależnej w japońskiej miejscowości Kanagawa (1984). Miał trzy wystawy indywidualne: malarstwa na Zamku w 1965 r., znaków graficznych w 1980 r. i rysunków w 1986 r. Na ogólnopolskim konkursie na grafikę użytkową w 1976 r. otrzymał pierwszą nagrodę. Przez 31 lat był instruktorem plastyki w WDK. Jeszcze w pierwszym punkcie tego „życiorysu" podany był adres zamieszkania. Teraz pochowano go na cmentarzu przy Lipowej w Lublinie.

Przeglądam stosy druków, projektów, różnych zapisków zebranych troskliwie przez rodzinę i „zamkowych" przyjaciół z WDK. Częściowo są już posegregowane, ale raczej wymieszane, ułożone chronologicznie, a nie tematycznie, i to zapewne tak jak miał zwyczaj składać je sam artysta. Projekty wykonane szły do drukarni lub zamawiających, a później oryginały i odbitki były składane do teczek i skoroszytów, trochę niedbale, bez starania o uzyskanie pełnej dokumentacji prac. W rozmowie, którą przeprowadzałem z artystą przy okazji wystawy znaków graficznych w 1980 r., wyznał szczerze, że nie prowadzi żadnej dokumentacji archiwalnej swoich prac. Przez pewien czas dokonywał selekcji grafik i te, które mu nie odpowiadały, które uznał za mniej udane i ocenił jako niezadowalające, po prostu wyrzucał. Był bardzo krytyczny i wymagający wobec własnej twórczości i twórczości innych również. Więc w odszukanych teczkach obok dyplomów znajdują się projekty okładek broszur i zaproszeń teatralnych, a wzorniki liter i ozdobniki są przemieszane z rysunkami, które były umieszczane w biuletynie i wykorzystywane w różnych informatorach.

Jaki był prawdziwy wizerunek artysty? W ostatnich latach otrzymał uprawnienia Ministra Kultury i Sztuki do wykonywania zawodu artystycznego. Cieszył się tym

dokumentem, ale nie dlatego, że urzędowy papier miał go nobilitować w środowisku, lecz z uwagi na jego znaczenie praktyczne. W środowisku nie musiał zabiegać o uznanie. Być może odczuwał piętno amatorskości, jakie przyczepiano wszystkim artystom, którzy nie przeszli przez szlif studiów akademickich. To nienormalność naszych czasów i efekt fałszywej ambicji niektórych plastyków, a także muzyków i w ogóle miernych twórców, dla których liczą się wyłącznie nadawane tytuły magistrów i adiunktów, a nie wymierna praca artystyczna. Śmieszne, ale ta zasada wprowadzona bardziej dla porządku administracyjnego niż potrzeb wartościujących, ma niby naukowością podnosić autorytet sztuki, która z nauką ma niewiele wspólnego. Ryszard Tkaczyk panował nad sytuacją, miał duże poczucie humoru i umiał dworować sobie z tych „firmowych" tytułów i przynależności. Cieszył się uznaniem, potwierdzanym ciągle zleceniami przekazywanymi mu przez instytucje, państwowe przedsiębiorstwa, które miały przecież na pełnych etatach własnych grafików profesjonalnych, dekoratorów i scenarzystów.

Ryszard Tkaczyk wykonywał druki artystyczne i akcydensy wieloma technikami. Rozłożone obok siebie, z różnych lat, o rozmaitym przeznaczeniu tworzą bogatą mozaikę. Poprzez nie widać oblicze artysty. Artysty zamkniętego w kręgu swojej refleksyjności, dokładnie studiującego swój obiekt, tworzącego liczne wersje i mutacje tego samego motywu czy tematu, artysty skłonnego do medytacji. W tekście pracowników WDK, żegnającym Ryszarda Tkaczyka, znalazło się zdanie: *Na tle artystycznego środowiska lubelskiego jest twórcą całkowicie odrębnym i oryginalnym i prawie całkowicie samotnym — jednym z nielicznych, którzy powiedzieli, że ich praca jest cichą modlitwą...* Odrębność i oryginalność artystyczna to cechy najbardziej pozytywne, natomiast w określeniu „samotnictwa" wyczuwa się jakby autorzy tekstu zgłaszali pretensje czy wyrzut wobec środowiska i słowa tego użyli w sensie nagannym. Gdyby takie były intencje tej oceny, nie byłaby ona prawdziwa. „Samotność" Tkaczyka w niemałym lubelskim środowisku artystycznym raczej go nobilitowała, nadawała mu znamion niezależności, własnego stylu, artystycznej inności. Nie zabiegał o względy, nie starał się wkupić w zrzeszenia i związki.

W jego życiu liczyła się tylko praca, własny warsztat, inicjatywa twórcza. Zwierzał się, że zawdzięczał dużo prof. Henrykowi Zwolakiewiczowi, który w okresie nauki szkolnej, a i później, gdy Tkaczyk się usamodzielnił, zawsze pobudzał go do pracy, zaś w chwilach słabości i zniechęcenia zewnętrznymi przeciwnościami „podtrzymywał na duchu". To Zwolakiewicz przekazał mu miłość do znaku i zachęcał do poszukiwania odpowiedniego, własnego wyrazu dla litery. Z wdzięcznością odwzajemnił się swojemu Profesorowi projektując zaproszenie na wystawę jego „Malarstwa i rysunku" w marcu 1973 r. w nałęczowskim Pałacu Małachowskich.

Tkaczyk wiedział, że każdy artysta musi dźwigać trud swego powołania i przeznaczenia, trud, a nie sukces. Sukces jest wtórny, często pojawia się za późno. Jeszcze w ostatnim dniu pobytu w pracy w WKD, pisał czy raczej lepiej powiedzieć „tworzył" myśli Leonarda da Vinci, tego największego tytana pracy artystycznej w dziejach ludzkości. Znajdował w nich impuls twórczy dla siebie.

Zachowały się dokumenty, chyba kompletne, odnoszące się do planów filmowych i realizacji filmu zatytułowanego *Noli me tangere* (1961). Tkaczyk w początkowym okresie swojej działalności w WDK pasjonował się filmem. Współrealizował trzy filmy, poza wymienionym, jeszcze *Szumy na Tanwi* i film o Lublinie (1962). *Noli me tangere* dotyczył fresków w kaplicy św. Trójcy na Zamku. W sąsiedztwie kaplicy pracował. Jej malowidła go fascynowały. Zupełnie jak przewidział Józef Czechowicz: księżyc *ozsrebrzy ci stare kamienice w rynku, widma ukaże w kościele na Zamku, wreszcie znowu cię w pole wywiedzie...*, a blask księżyca:

Chodzi, chodzi w ciemnościach
ruchomy światła korytarz,
jakby noc palcem srebrnym wodziła niebieska
po gotyckich łuków smukłości,
po freskach.

Niezwykle interesujące są zapiski, notatki, protokoły, sprawozdania z konsultacji i koleżeńskie umowy spisywane przy okazji rodzenia się tego filmu. Ekipę realizatorską stanowili Leopold Sarnecki, Jerzy Muszyński, Henryk Szych i oczywiście Ryszard Tkaczyk. We wszystkich dziedzinach i etapach tworzenia filmu miał swój udział: i w scenopisie, i scenariuszu, i zdjęciach, i montażu, i dźwięku. Tkaczyk podjął sumienne studia nad tematem fresków w kaplicy. Czy był inicjatorem tego filmu, nie wiadomo. Zrobił dokładne wypisy z książki Celiny Filipowicz-Osieczkowskiej *Ze studiów nad szkołą polską malarstwa bizantyjskiego* (Kraków 1936). Opracował 60 sekwencji filmowych. Wykonał liczne szkice i arkusze kadrów filmowych, wyrysował plany filmu z zaznaczeniem kolejności poszczególnych ujęć. Prowadził wraz z kolegami rozmowy z reżyserem Zdzisławem Dąbrowskim z Warszawy. Temat konsultowano z konserwatorem wojewódzkim w Lublinie inż. Henrykiem Gawareckim. Ale w opinii konserwatora ogólna koncepcja filmowców nie znalazła specjalnego uznania. Inż. Gawarecki widział raczej — i w tym kierunku szły jego sugestie — sens w realizacji filmu o wydźwięku wyraźnie dydaktycznym. Natomiast ambitny zespół przy Amatorskim Klubie Filmowym „Szczeniak", działającym w ramach Dyskusyjnego Klubu Filmowego na Zamku, zamierzał spojrzeć na przesławne freski zamkowe od strony wrażliwości intelektualnej i emocjonalnej. Twórcy filmu precyzowali wyraźnie swoje twórcze postulaty: film miał być „przeznaczony dla wrażliwego odbiorcy", a „komunikatywność nie powinna znajdować się na płaszczyźnie komentarza i synchronizacji jego z obrazem". Zamierzali oprzeć poetykę filmu „na wrażeniach wizualnych i słuchowych przez ekspozycję obrazu i podkładu dźwiękowego", co — ich zdaniem — pozwoliłoby na „zachowanie uroku i nastroju malowideł". Film zrealizowano w kolorze, był nagrodzony na ogólnopolskim przeglądzie.

Tkaczyk wszystko, co robił, robił możliwie jak najdokładniej, z precyzją. Od pierwszych niemal dni pracy w Lubelskim Domu Kultury (później — Wojewódzkim) na Zamku interesował się możliwością wykonywania grafik we własnym zakresie. Organizował pracownię graficzną, która na początku dysponowała tylko jedną „maszyną typograficzną", a była nią zwykła przedwojenna wyżymaczka z regulowanym dociskiem. Od niej to wzięła swój początek dzisiejsza Oficyna Graficzna WDK ciesząca się uznaniem i słynąca z pięknych druków.

Pewnie też wówczas zrodził się pomysł napisania na użytek pracowników kultury przewodnika sztuki drukarskiej pt. *ABC małej poligrafii*. Myśl tego informatora dojrzewała przez lat wiele, a nad samym przewodnikiem Tkaczyk pracował 10 lat, poprawiając i uzupełniając czy korygując ostateczną wersję haseł. Przewodnik ma postać alfabetycznego zestawu haseł związanych z podstawowymi pojęciami druku, grafiki i poligrafii. Tekst opatrzony jest rysunkami dokładniej wyjaśniającymi znaczenie haseł. W opisie ujawnił się też styl artysty — poprzez swoisty dowcip, zawsze delikatny i figlarny, choćby w wyjaśnianiu np. podstawowego znaku drukarskiego, jakim jest litera, gdy pisze, że poprzez pojedynczy znak drukarski możesz, składając wyrazy i zdania, wypowiedzieć nie tylko każdą prawdę, ale i każdy fałsz. Przewodnik wędrował od instytucji do instytucji i nie został wydany. Utkwił gdzieś w szufladzie, zresztą własnej Oficyny Drukarskiej, którą Tkaczyk powoływał do życia.

O wartości znaku sam Ryszard Tkaczyk napisał w katalogu do swojej wystawy znaków graficznych w 1980 r.: *Dla mnie jest zawsze przygodą. Znalezienie bowiem najlepszej formy graficznego znaku, zawarcie największej informacji, oddanie atmosfery i charakteru danego tematu w możliwie najprostszym czytelnym kształcie będącym zarazem symbolem i ozdobą, fascynuje i podnieca.*

Pracowitość, dokładność, rzetelność. To cechy artysty widoczne w jego pracach. Wspomniany katalog wyposażył w motto zaczerpnięte z przemyśleń Roberta Townsenda, który o pracy twórczej mówił: *Jest czas wytężania się i jest czas odprężania się. I czas krążenia wokół roboty jako wilcy wokół daniela. I jest też czas kontemplowania jej — i czas, by się z niej dobrze pośmiać.* Wszystkie te etapy pracy twórczej syngalizowane przez Townsenda nie były obce Tkaczykowi. Może najbardziej ujawniały się w ciętych znakach książkowych, w grafikach o motywach architektonicznych, w projektowanych znakach literniczych instytucji.

Tkaczyk był lublinianinem od urodzenia, ale należał do tego rodzaju obywateli, którzy swoje miasto ukochali bez reszty. Można jeszcze raz przywołać poetycki tekst Czechowicza: *Tu chodziłeś do szkoły. Pamiętasz, bo jakżeby nie pamiętać. Toż to tu właśnie, a nie gdzie indziej przeżyłeś pierwszą chwilę poezji, wieczorem słuchając starego miasta.* Szkoła mieściła się przy ul. Grodzkiej 32/34, w bramie z królewskimi insygniami, które swymi złoceniami zachwycały każdego przechodnia. Od najwcześniejszych lat twórczych artysta starał się ująć w grafikach czar zabytkowych kamieniczek Starego Miasta, wieżyce kościołów i bram, podcienia i tunele dawnych uliczek staromiejskich. Ta pasja uchwycenia piękna miasta w graficznej formie zdominowała jego twórczość. To nie znaczy, że artysta nie malował innych miast. W tekach zachowały się prace będące poplenerowym plonem z pobytu w Prudniku (1958), w Paczkowie (1958 i 1962), w

Ryszard Tkaczyk: ekslibrisy, miedzioryty

Nałęczowie, Darłówku, w Przemyślu (1964). Zachowały się rysunki i akwarele. Ale głównie Lublin był tematem jego grafik, a zwłaszcza Stare Miasto i niektóre nowe dzielnice.

Powstawały całe cykle grafik lubelskich, prace piórkiem, rysunki. Wykorzystywane były ich reprodukcje w „Biuletynie WDK", który zaczął ukazywać się w 1971 r. Zresztą również winieta tego biuletynu była projektu Tkaczyka. Panoramę Lublina umieszczał na dyplomach, które projektował, na listach gratulacyjnych, ekslibrisach. Ekslibrisom poświęcał wiele uwagi. Powiedział, że ekslibris jest „perełką, ozdobą autentyczną" książki, że „powinien przyciągać, zdobić jak broszka i dlatego musi być wypieszczony, wychuchany". Stąd ta dążność do ekslibrisów wykonanych tylko w technikach szlachetnych, suchych igłach, metalach, w drzeworytach, bo linoryt — jego zdaniem — nie daje takich możliwości. Nie dążył do tego, żeby mieć na swoim koncie jak najwięcej znaków, cenił sobie zbyt tę pracę, ażeby pozwolić na przewagę wielości nad jakością.

Jak można byłoby określić filozofię twórczości artystycznej Tkaczyka? Chyba był zwolennikiem twórczości introwertywnej, skupiającej, z planem dokładnie wypełnionym i zabudowanym, nie dbając zbyt o perspektywę, kładąc główny nacisk na atmosferę. Nie ma prac chłodnych, zimnych, obojętnych. Są to wszystko bardzo „osobiście" zapisane prace. Dbał o syntezę wypowiedzi, nie robił grafik rozwlekłych. Częstym motywem wykorzystywanym przez Tkaczyka w grafikach było koło, które stanowiło nieraz ramę dla rysunku czy grafiki, jak np. w grafikach Starego Miasta i Bramy Krakowskiej dla Towarzystwa Miłośników Lublina. Dość typowa — wydaje się — jest grafika przedstawiająca kołujące ciężkie chmury nad miastem czy wokół rozświetlonego słońca, a w centrum śpiący kot jakby zwinięty w kłębek. Kłębiące się chmury w postaci nitek mają coś spajać, wiązać coś z czymś, łączyć, pośredniczyć. Symbolizują jakby nitki poszukiwania, od „nitki do kłębka", poszukiwania sensu — życia i pracy. A może sensem życia była jego praca, którą określał jako modlitwę? W ten nurt twórczości wpisany był też portret Matki Bożej z okazji 600-lecia obecności obrazu w Częstochowie z wypisanymi myślami o Jasnogórskiej Pani zaczerpniętymi z tekstów Jana Pawła II, kard. Hlonda i Prymasa Wyszyńskiego.

Zafascynowanie Lublinem ciągle ubogacało jego wizję artystyczną. Można byłoby twierdzić bez większego ryzyka, że Tkaczyk w całej swojej twórczości — w różnych jej wymiarach — był najbardziej lubelski, tu uformowany artystycznie i dojrzały, miejscu swego urodzenia poświęcił pasję i siły twórcze. Nikogo nie mógł zdziwić fakt, że Towarzystwo Miłośników Lublina jemu właśnie powierzyło opracowanie graficzne okazjonalnego wydawnictwa na 650-lecie Lublina, w którym zebrano podstawowe dokumenty związane z dziejami miasta — *Lublin 1317-1977*. Umieszczono w tej popularnej broszurze akta od nadania Lublinowi praw miejskich do Manifestu Lipcowego z 1944 r.

Ryszard Tkaczyk urządził tylko trzy wystawy indywidualne, choć miał wszelkie możliwości ku temu, żeby częściej prezentować swój olbrzymi dorobek artystyczny. Przez ponad 30 lat nie było w jego życiu dnia wolnego od pracy twórczej. I w tym dostrzegam również walory jego twórczości — we wstrzemięźliwości przed ujawnianiem się publicznym, w pokorze i jakby zawstydzeniu wobec potencjalnych widzów. W 1965 r. na 10-lecie WDK urządzono wystawę malarstwa Tkaczyka, w 1980 r. — znaków graficznych, a w 1986 r. — rysunków. Z pierwszej pozostał dokument w postaci katalogu wydanego łącznie z wierszami J. W. Zięby pt. *Zasiew soczysty*. Broszurowe wydawnictwo jest firmowane przez „Kamenę" jako jej biblioteka (1965), bogato ilustrowana reprodukcjami rysunków Tkaczyka oraz jego masek. Tropił twarze ludzkie, tak jak bystro obserwował zachowania ludzi w różnych sytuacjach. Plonem tych obserwacji była wystawa rysunków z cyklu *Bliscy nieznajomi*. Ileż w tym zestawie analizy psychologicznej, jak trafnie uchwycone nie tylko pozy, gesty, miny, ale i intencje ludzi te pozy stwarzających. Ujawniła się tu także skłonność Tkaczyka do pewnego rodzaju żartobliwości i figlarności.

Nie sposób wymienić wszystkich projektów jego programów teatralnych (lalkowych i teatru dramatycznego), materiałów metodycznych WDK, zaproszeń, dyplomów, znaków instytucji, ekslibrisów osób prywatnych i instytucji bibliotecznych, adresów pochwalnych i rocznicowych zamawianych przez władze kulturalne miasta i województwa, informatorów festiwalu kazimierskiego w różnych wersjach — całego tego działu akcydensowego.

Listę dokonań twórczych Ryszarda Tkaczyka można przedłużać. Spuścizna artysty czeka na swojego monografistę, a od skatalogowania jego prac trzeba będzie zacząć to konieczne przedsięwzięcie.

Al. Leszek Gzella

muzyka

KRZYSZTOF KARPIŃSKI

MUNIAK

Piotr Baron, Zbigniew Jaremko, Janusz Muniak, Tomasz Szukalski, Jan Ptaszyn Wróblewski to zdaje się czołowi polscy saksofoniści tenorowi, jednak Muniak zajmuje wśród nich miejsce wyjątkowe. Ktoś powiedział, że o Muniaku się nie pisze, o Muniaku się wie. Nie do końca można się zgodzić z tym twierdzeniem. O Muniaku wie się za mało, natomiast rzeczywiście pisze się rzadko. Zawsze pisano, że Muniak to „spiritus movens" polskiego jazzu. Nigdy zaś nie napisano, że gdy nie wyjeżdża z Krakowa to porę dzienną poświęca na ćwiczenie na instrumencie i komponowanie, a wieczorem można go spotkać spacerującego w rejonie ulic Chmiela i Warmijskiej ze swoim ulubionym psem „Nutką".

Szkoda, że zazwyczaj wypowiadano się o nim ogólnikowo, poprzestając na kilku zdawkowych stwierdzeniach i, że dotyczy to także recenzji z występów. W ciągu 25 lat jego działalności artystycznej fachowa prasa zamieściła tylko nieliczne wywiady. Jest ich o wiele za mało, bo niewątpliwie Muniak zasługuje na szersze zainteresowanie.

Ten lubiany muzyk to saksofonista, flecista, ale także kompozytor i człowiek posiadający niekwestionowany autorytet wśród jazzmanów. Od wielu lat związany jest z krakowskim środowiskiem jazzowym, chociaż prawie dziesięć lat spędził w Warszawie, tułając się po wynajmowanych pokojach. Obecnie ma w Krakowie własne mieszkanie. Ostatnie lata to pasmo jego artystycznych sukcesów. Dowodem są, między innymi, recenzje prasowe po znaczącym dla muzyka występie na festiwalu Jazz Jamboree w 1985 r. Pisano wtedy:

Muniakowi udało się — sobie tylko znanymi sposobami zaprosić do wspólnego koncertu trzech amerykańskich muzyków Hanka Jonesa, Allana Levitta i Andy'ego Mc Kee. Stanął na wysokości zadania będąc rzeczywiście leaderem tej grupy i grając muzykę jakiej już dawno w wykonaniu Polaków nie słyszałem...[1]

Międzynarodowe otoczenie zastało Muniaka w wielkiej formie. Muzycy musieli się szybko porozumieć i zaprzyjaźnić. Ich koncert przeszedł bowiem wszelkie oczekiwania. Doświadczony Hank Jones doskonale potrafił ustawić Muniaka, a że ten jest mistrzem Polski w jazzowej improwizacji efekt był znakomity[2].

Nie ma w tych recenzjach cienia przesady, wszak Muniak to doskonały instrumentalista i doświadczony muzyk, znajdujący się od wielu lat w wysokiej formie. Tę wysoką formę utrzymuje do dzisiaj, chociaż w ciągu ostatnich trzech lat był nieco mniej widoczny.

[1] M. Bacciarelli, „Fakty" 1985, nr 46.
[2] S. Brzozowski, „Jazz Forum" 1985, nr 6.

Spowodowane to było i zagranicznymi wyjazdami i zainteresowaniem muzyką niejazzową. Jednak podczas ostatniego festiwalu Jazz Jamboree'88, wraz ze swoją nową formacją w eksperymentalnym składzie (bez fortepianu), znowu pokazał lwi pazur.

Janusz Muniak urodził się 3 czerwca 1941 r., w parafii — jak sam twierdzi — św. Mikołaja w Krakowie. W szkole muzycznej uczył się gry na skrzypcach u pani Wandy Chomrańskiej, później zainteresował go klarnet. W końcu lat pięćdziesiątych rodzice kupili mu saksofon tenorowy, na którym szybko nauczył się grać dzięki wyjątkowym zdolnościom. Jako zupełnie młody człowiek szukał kontaktów z muzykami, pojawiając się w krakowskich klubach. W 1960 r. na telefoniczne zaproszenie swojego kolegi, trębacza Jana Bednarczyka udał się do Lublina. Tutaj jako dziewiętnastolatek przez pół roku grywał w różnych miejscach z różnymi muzykami, między innymi z pianistą Witoldem Miszczakiem, perkusistą Tadeuszem Cybulą i wspomnianym Janem Bednarczykiem. Miejscem, które najbardziej utrwaliło się w pamięci Muniaka jest kawiarnia Lublinianka i odbywające się tam wtedy jam sessions z udziałem Ptaszyna Wróblewskiego. Po sześciu miesiącach wrócił do Krakowa, a posiadanie własnego saksofonu otworzyło mu drzwi do słynnego, dziś nie istniejącego już, klubu Helikon. *Niewtajemniczonym* — wspomina Muniak — *bardzo trudno było się tam dostać. Komu się udało, uważał, że dostąpił zaszczytu. Zobaczyłem tam całą krakowską czołówkę: zespół Drążka Kalwińskiego, Wojtka Karolaka, Gucia Dyląga. Nie było łatwo się do nich zbliżyć, to byli ludzie działający na innym pułapie. Ale na jakimś jamie odważyłem się i wydobyłem kilka dźwięków. Ktoś powiedział: „Ty, stary! Ty nawet nieźle swingujesz". To mnie zmobilizowało, ale o jakiejś działalności jazzowej jeszcze nie było mowy*[1]. Nadal więc odwiedzał kluby, a także restauracje, gdzie czasem udawało mu się zagrać z muzykami znacznie starszymi od siebie.

Najczęściej jazzmanów można było spotkać w Helikonie, dlatego też tutaj był stałym gościem. Na jam sessions grywał z Jackiem Ostaszewskim, Wiktorem Perelmutterem, Tomaszem Stańką a później Mieczysławem Koszem. Wkrótce kariera Muniaka nabrała rozpędu, bo w 1963 r. znalazł się w zespole free jazzowym Jazz Darings (T. Stańko — tp, A. Matyszkowicz — p, J. Ostaszewski — b i W. Perelmutter — dr), o którym zachodnioniemiecki krytyk jazzowy, Joachim E. Berendt sądził, że była to pierwsza w Europie grupa jazzowa będąca pod bezpośrednim wpływem muzyki Ornette Colemana.

Już w następnym, 1964 roku, Muniak po raz pierwszy wystąpił na warszawskim festiwalu Jazz Jamboree w składzie kwintetu Andrzeja Trzaskowskiego (A. Trzaskowski — p, T. Stańko — tp, J. Ostaszewski — b i A. Jędrzejowski — dr). Z tym zespołem współpracował przez kilka lat koncertując w kraju, a także na kilku festiwalach europejskich, między innymi w Belgii. Z zespołem Trzaskowskiego nagrał pierwszą płytę *Seant* (Muza XL 0258). W tym okresie współpracował także z największym naszym kompozytorem jazzowym i pianistą Krzysztofem Komedą, wyjeżdżając w 1965 roku na festiwal muzyki jazzowej do Bled w Jugosławii. Lata 1967-1974 to okres współpracy z kwintetem Tomasza Stańki, jednocześnie jest solistą Studia Jazzowego Polskiego Radia pod dyrekcją Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Tomasz Stańko uważa Muniaka za najlepszego polskiego saksofonistę ze względu na to, że potrafi on grać „wszystko i z każdym". Tak rzeczywiście jest, a słuchacze mniej interesujący się jazzem muszą pamiętać go z koncertów z happy-jazzowym zespołem SPPT „Chałturnik". Nie wszyscy natomiast pamiętają, że grał w Big-bandzie Edwarda Czernego, a także zespole Bogusława Klimczuka, z którym odbył tournée po Związku Radzieckim.

[1] W wywiadzie udzielonym K. Brodackiemu, „Jazz Forum" 1977, nr 4.

Poczynając od 1964 r. Muniak bierze udział niemalże we wszystkich festiwalach Jazz Jamboree i zawsze w towarzystwie najlepszych, nie tylko polskich, muzyków. W ankiecie „Jazz Forum" na najlepszego saksofonistę tenorowego i sopranowego roku 1971 zajmuje pierwsze miejsce, a w roku 1972 czytelnicy tego pisma wybrali go muzykiem roku. Wtedy też zdobył „Złoty Helikon" — najwyższe honorowe wyróżnienie przyznawane przez środowisko jazzowe za wybitne osiągnięcia na polu muzyki jazzowej.

Działalność artystyczną Muniaka można podzielić na trzy okresy. Pierwszy to krakowski, do 1964 roku, kiedy muzyk stawiał początkowe kroki grając swingowe standardy; drugi, to okres warszawski do 1974 roku, kiedy poświęcił się (z potrzeby ducha, z konieczności?) muzyce free jazzowej i trzeci, krakowski, po powrocie z Warszawy, kiedy artysta koncentruje się na muzyce mainstreamowej. Janusz Muniak pozostaje jej wierny do dnia dzisiejszego.

W 1976 roku, wbrew wcześniejszym deklaracjom, zdecydował się założyć własny zespół, zaczął też częściej komponować. Powodzenie pierwszej autorskiej płyty *Question Mark* potwierdziło słuszność tej decyzji. Jego formacja szybko zdobywa uznanie publiczności i od tego czasu Muniaka słyszymy głównie w kwartetach. Wprawdzie składy personalne zespołu ulegają zmianom, ale jest to zjawisko naturalne. Ważniejsze jest to, że jego muzykę cechuje niezmiennie wysoki poziom, a większość koncertów to koncerty udane. W 1978 r. amerykański „Down Beat" umieścił Muniaka w pierwszej dziesiątce talentów zasługujących na szersze uznanie a w następnych latach jeszcze

kilkakrotnie zwyciężał on w ankietach „Jazz Forum" jako najlepszy saksofonista sopranowy i tenorowy. Wspomniana płyta *Question Mark* (1978), to pierwsza płyta autorska Muniaka. Czy udana? Na pewno tak. Recenzent „Jazz Forum" pisał: *Kilka lat temu jeszcze odżegnywał się od jakiegokolwiek kierownictwa zespołu twierdząc, że nie ma po temu predyspozycji. Tymczasem okazało się, że niekoniecznie trzeba „kierować"; wystarczy zaczyn tylko by powstała dobra muzyka, jeśli ma się obok siebie dobrych muzyków. Pierwsza „firmowa" płyta Janusza Muniaka jest tego znakomitym dowodem...*[4] Równie pochlebną recenzję zamieszcza miesięcznik „Jazz": *Nareszcie po długim okresie posuchy, pojawiła się na naszym rynku płyta godna uwagi. Wydaje się jakimś dziwacznym paradoksem fakt, że nasz najlepszy saksofonista tenorowy wydał dopiero po 20 latach pierwszą płytę autorską — wszystkie cztery kompozycje, „Przejażdżka walcem", „Taniec pawia", „Obertas" i „Znak zapytania" zostały napisane przez Muniaka. Nie sądzę, aby recenzowanie ich z osobna było tutaj konieczne. 40 minut muzyki na płycie w pełni potwierdza wysoką klasę saksofonisty...*[5] Przyszło czekać cztery lata, by powstała następna. *Placebo* (PSJ-115), bo o niej tu mowa, to płyta dokumentująca dalsze poczynania Muniaka. Tytuł trochę przekorny, ale bez podtekstów. *Płyta prezentuje oblicze Muniaka nieco inne od tego, jakie znamy z koncertów, choć słuchając jej nie ma się najmniejszych wątpliwości, kto gra. Mniej tu jednak dynamiki i brawury, za to więcej dbałości o brzmienie i ciekawych rozwiązań kompozytorskich, melodycznych („Rozmyślania", „Placebo") czy harmonicznych („Funky")* — pisał Adam Szulc[6].

W latach osiemdziesiątych Muniak nadal prowadził własny kwartet, koncertując na festiwalach jazzowych oraz w klubach. Kilkakrotnie można go było usłyszeć w klubach Republiki Federalnej Niemiec. Fachowcy wysoko oceniali jego grę. *Janusz Muniak to bodaj jedyny polski leader w stylu „amerykańskim", od chwili rozwiązania kwintetu Stańki, grający nowoczesny jazz mainstreamowy w sposób absolutnie szczery, naturalny i bezpośredni. Autorytet egzekwuje on samą swoją osobowością, bez przesadnych filozofii, a — trzeba dodać — wśród członków zespołu nie brakuje indywidualności (Andrzej Dechnik, Jerzy Bezucha). Tak sprawnie grającego zespołu Muniaka jeszcze nie słyszałem (...)*[7]

Obecnie artysta stale współpracuje z Andrzejem Cudzichem — b i Czesławem Bartkowskim — dr. W takim też składzie Muniak wystąpił podczas XXX Festiwalu Jazz Jamboree'88 w Warszawie. Osobiście wolałem Janusza Muniaka w kwartecie. Przy fortepianie widziałbym Wojciecha Karolaka. Mam cichą nadzieję, że do takiej współpracy dojdzie.

Jak można określić muzykę Muniaka?

Jej bazą jest hard-hop. Jest to muzyka osadzona w głównym nurcie współczesnego jazzu. W repertuarze artysty znajdują się standardy jazzowe, a także jego własne kompozycje, zawierające wiele elementów polskiej muzyki ludowej. Jest to muzyka różnorodna, niekiedy dowcipna, niekiedy pełna melancholii. Jeden z krytyków słusznie zauważył, że cechuje ją prostota, szczerość, bezpośredniość, zdrowy stosunek do tradycji jazzu i muzyki ludowej.

A co na ten temat mówi sam leader?

Dziś powracam do muzyki standardowej i staram się na jej bazie przejść do nowej formy, nie mam jednak ścisłych założeń na przyszłość... Przy dobrej atmosferze w zespole i wzajemnej inspiracji można tworzyć nowe utwory. Ważna ogromnie jest publiczność, która przychodzi na koncerty, a świadomość uczestniczenia w czymś z innymi ludźmi w pewnym sensie kierunkuje nasze działania. Przecież po to zrodziła się kiedyś muzyka — żeby ludzie się spotykali, grali, słuchali, śpiewali, przekazywali swoje uczucia...[8]

Janusz Muniak to znakomity polski sax musician No 1, którego wyróżnia techniczne opanowanie instrumentu, śmiałość improwizacji, własny sound i własny język muzycznej wypowiedzi. Zafascynowany jest Johnem Coltrainem, którego uważa za najwspanialszego saksofonistę — improwizatora. Często słucha jego muzyki, wertuje jego biografię. Lubi też kompozycje Ellingtona. *I let A Song Go out of My Heart*, można usłyszeć w wykonaniu Muniaka podczas każdego jam sessions. W swojej karierze współpracował z takimi doskonałymi muzykami jak Tad Curson, Don Cherry, Hank Mobley, Charlie Ventura, Hank Jones a także z Krzysztofem Komedą i Tomaszem Stańką. Jego koncertów słuchano chyba we wszystkich polskich klubach jazzowych, a także podczas festiwali w Augsburgu, Altenie, Arhus, Berlinie Zachodnim, Norymberdze, Pori, czy Sztokholmie. Występował w wielu krajach europejskich między innymi w Austrii, Belgii, Bułgarii, CSRS, Danii, Finlandii, Holandii, NRD, Norwegii, Rumunii, RFN, Szwajcarii, Szwecji, na Węgrzech, we Włoszech i ZSRR. Nie dotarł do Stanów Zjednoczonych, ale przecież jego kariera jeszcze się rozwija. W 1984 r. kwartet Muniaka odniósł znaczący sukces na festiwalu Umbria Jazz w Perugii we Włoszech. Miejscowi dziennikarze po koncercie polskiego zespołu mówili:

A. Spinelli — *Muniak jest saksofonistą ukierunkowanym na tradycyjny mainstream, a publiczności podoba się swing i blue mood, toteż jego zespół odniósł sukces.*

M. Gardenghi — *Największe wrażenie wywarł na mnie Janusz Muniak, którego uważam za wielkiego saksofonistę, jednego z najważniejszych jacy dziś grają w Europie. Jest to muzyk pełny, z wielkim swingiem, w amerykańskim stylu. On może grać z każdym. Z całego przeglądu polskiego jazzu jego kwartet był najlepszy*[9].

Jako się rzekło Muniak to muzyk doświadczony. W czerwcu 1986 roku krakowskie środowisko jazzowe obchodziło 25-lecie jego działalności artystycznej. Uroczysty koncert kwartetu odbył się w sali Filharmonii Krakowskiej. Specjalnym gościem uroczystości był słynny amerykański trębacz — Freddie Hubbard. W „Jazz Forum" zanotowano: *Janusz Muniak, zdaje się miał swój znakomity dzień, Hubbard zaś nie okazywał cienia respektu wobec Jubilata, toteż granie zapowiadało się znakomicie. Po pełnym wigoru hard-bopowym utworze nastąpiło to, co nastąpić musiało w sytuacji, kiedy znienacka spotykają się dwaj znakomici artyści, mistrzowskie ballady. Po długim intro Hubbarda zaczęli obaj opowiadać o tym, jak czują „Body and Soul", czyli jak czują ciało i jak duszę...*[10]

Muniak to muzyk o pełnej świadomości, uniwersalny, lubiący koncertować, inicjator najwspanialszych jam sessions. Jego indywidualność jest zauważalna. Cechy charakterystyczne tej ciekawej osobowości to uczciwość, naturalność, szczerość oraz wyjątkowe poczucie humoru. Nie każdemu artyście można przypisać taką gamę zalet. Podczas koncertów potrafi stworzyć wspaniałą atmosferę, taką, gdzie kontakt ze słuchaczem jest bezpośredni. Z tego też powodu uwielbiany jest przez publiczność. Potwierdza to opinia Joachima E. Berendta: *Kwartet Janusza Muniaka jest ulubieńcem polskiej sceny. Jest to coś w rodzaju polskiego Dave Brubecka, lecz bardziej namacalne, silniejsze. Muniak pochodzi z podkrakowskiej rodziny chłopskiej. I tak też gra: chłop uprawiający jazz. Jego ojciec grał muzykę ludową. Tkwi w nim wiele*

[4] K. Czyż, „Jazz Forum" 1980, nr 2.
[5] jr: „Jazz" 1979, nr 10.
[6] „Jazz Forum" 1986, nr 2.
[7] R. Kowal, „Jazz Forum" 1980, nr 1.
[8] W wywiadzie udzielonym W. Królikowskiemu, „Jazz" 1979, nr 3.
[9] „Jazz Forum" 1984, nr 5.
[10] Kazimierz Czyż, „Jazz Forum" 1986, nr 4.

elementów polskości, lecz nie w bezpośredni sposób (...) Jeden z moich polskich przyjaciół powiedział: „on topi swoje troski, swoje zwątpienie — zwątpienie nas wszystkich — w muzyce". Lecz w muzyce pełnej radości i wesela...[11]

Muniak ma wielu przyjaciół i wielu fanów. Chętnie słuchają go nie tylko w Krakowie i Warszawie, ale także w Lublinie, Krośnie i Białobrzegach. Obyśmy zatem jak najczęściej mogli go słuchać. Miejmy nadzieję, że nie przeszkodzi w tym fakt jego prezesowania, od 1986 roku, Krakowskiemu Oddziałowi Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego.

Krzysztof Karpiński

Wybrana dyskografia Janusza Muniaka

1. *Jazz Jamboree'64*, vol. 2 — Muza XLO240
2. *Andrzej Trzaskowski Quintet* — Muza XLO258
3. *Andrzej Trzaskowski Sextet* — Muza XLO378
4. *Jazz Studio Orchestra Of Polish Radio* — Muza SXL0569
5. *Music For K.* — Muza XLO607
6. *Question Mark* — Muza SX1616
7. *Go Ahead* — Muza SX1795
8. *Seaweed Sellers* — Muza SXO195
9. *Chalturnik* — Muza SX1079
10. *Jazz Message From Poland* — JG Records JG 030
11. *Purple Sun* — Colig Cal 36610
12. *Placebo* — Poljazz PSJ 115

[11] „Jazz Forum" 1980, nr 1.

Przypominamy o prenumeracie „Akcentu" na rok 1990!
Tylko prenumerata jest gwarancją otrzymania
każdego numeru naszego kwartalnika!
Warunki prenumeraty podajemy na ostatniej stronie.

noty

STEFAN SYMOTIUK

MUZYKA JAKO KLUCZ FILOZOFICZNY

Budowniczowie systemów filozoficznych, tak jak starzy architekci romańscy czy gotyccy znają rolę w systemie tego, co nazywa się słowem Kopuła. W systemie filozoficznym jest to takie miejsce, gdzie dochodzi do „zwężlenia" całości w jedną zasadniczą myśl-program, zasadę-hasło. Kopuła jest to zwornik systemu, punkt metateoretyczny: dający spojrzenie na całość jakby jednym rzutem oka, a jednocześnie zawierający „klauzule" jego ważności i obowiązywania, tj. wyjaśniający kiedy i w jakich warunkach system jest prawdziwy i jak należy go sprawdzać i stosować. Gdyby porównywać filozofowanie ze sztuką kulinarną (jak sugerował K. Twardowski), tworzącą rozmaitość „dań" myślowych, to Kopuła stanowiłaby rodzaj „menu" teoretycznego, lecz zawierającego nie tylko spis potraw, ale i metodę ich przyrządzania. Koneser filozofii w tym podobny jest do konesera kulinarnego: interesuje go „jak to się robi". Dlatego też określa się często wielkich filozofów jako autorów „jednej myśli". Trudność filozofowania to trudność wymyślenia takiej jednej myśli zasadniczej. Trudność interpretacji filozofii — to trudność odnalezienia „tej" najważniejszej myśli. Posiadał taką zdolność Wł. Tatarkiewicz. Uczeń Wł. Tatarkiewicza, lubelski filozof Andrzej Nowicki, studiujący filozofię m.in. na tajnych kompletach w mieszkaniu Tatarkiewicza w okupowanej Warszawie, kończy w bieżącym roku 70 lat. Postanowił z tej okazji przedstawić zwornik swojego filozoficznego myślenia, „kwintesencję" swojego systemu, a stanowi ją poniższy tekst o zagadkowym tytule: *Eis w tonacji z jedenastoma krzyżykami*. Filozoficzna droga życiowa A. Nowickiego, biegnąca poprzez Warszawę — Rzym — Wrocław — Lublin znajduje poprzez tę wypowiedź swój filozoficzny „akcent".

Tekstu tego nie sposób przedstawić bez komentarza. Przede wszystkim wyrażona w nim jest metoda stosowana przez Nowickiego w badaniach filozofii odrodzeniowych, zwana metodą odszukiwania „centralnych kategorii" systemów filozoficznych, tj. takiego układu najważniejszych pojęć, które składają się na „system planetarny" myśliciela. Myśl krąży bowiem zawsze w ograniczonym układzie najważniejszych wartości-słów, jak planety wraz ze słońcem.

A. Nowicki zdecydował się nie tyle jedno ze swoich najważniejszych pojęć filozoficznych ustawić w roli słońca, co wymyśleć takie słowo, które rolę tę pośród jego kategorii będzie pełnić — a za słowo takie obrał „eis". Dlaczego właśnie ono?

Kiedy myśliciel uznaje coś za „centralne" dla siebie, to nie po to, aby ukazać hierarchiczność swojego systemu. W układzie planetarnym też nie ma bynajmniej hierarchii: Słońce, co prawda, jest „najważniejsze" jako czynnik organizujący orbity planet, ale też ono jest wobec nich znacznie trywialniejsze w treści. Planeta Ziemia, choć „podporządkowana" Słońcu jest w składzie pierwiastków znacznie bogatsza od Słońca (złożonego wyłącznie z helu), zaś w strukturze życia obecnego na niej jest bogata fascynująco. „Najcentralniejsze" pojęcie w systemie filozoficznym może tak samo być czymś uproszczonym. Rzecz jednak w tym, że wyjaśniać ma ono linie orbit myślenia poznającego i twórczego. Można bowiem pytać o rzecz ważniejszą od „hierarchii" centralnych pojęć filozofa, o to mianowicie — co nadaje myśli jego dynamikę i ruch. Odpowiedź na to pytanie brzmi: taki charakter myślenia teoretycznego, który upodabnia

go do myślenia artystycznego, a mianowicie: muzycznego. Idea owa wśród środowiska lubelskich filozofów wzbudzała i wzbudza rozmaite kontrowersje. Muzyka bowiem uchodzi za sztukę całkowicie asemantyczną, za najbardziej „czysty", „beztreściowy", abstrakcyjny i „formalny" rodzaj sztuki. Myślenie zaś, od konkretnego poczynając, do abstrakcyjnego, jest zawsze „treściowe" (może przy pewnych zastrzeżeniach w odniesieniu do myślenia matematycznego). Mamy zaś wewnętrzne doświadczenie, przeżycie procesu myślowego, zwłaszcza gdy myśli nam się wartko, interesująco, twórczo, że myśli „biegną same", mają swoją melodię, tonację, rytm. Myślenie, jak i muzyka, może odbywać się w nastrojowej tonacji patetycznej i zrezygnowanej, sentymentalnej i w awanturniczej. Ciekawe, kto najpierw dostrzegł ową zbieżność — otóż (pomijając, być może, pitagorejczyków) myśliciel najzupełniej Nowickiemu obcy i wrogi — Platon. On bowiem zarysował obraz państwa idealnego, gdzie jednocześnie wcielić się ma jeden system myślowy i jeden typ muzyki legalnej (a tą ma być muzyka wojskowa). Tym samym Platon uznał, że jego własnemu myśleniu — centralistycznemu — odpowiada wyłącznie jeden typ muzyki: zdecydowanej, twardej, brutalnej. Czy chodzi tu jedynie o powierzchowną analogię poznania i artyzmu, czy o głęboki organiczny związek? To właśnie, wśród lubelskich słuchaczy A. Nowickiego budzi owe kontrowersje. Trzeba jednak przypomnieć, że i w okresie ostatniego półwiecza, gdy społeczeństwa nasze poddawane były próbie „urządzenia centralistycznego" ten sam problem wrócił do aktualności. Przecież toczyła się ostra walka biurokratów z „formalizmem" w muzyce. Ofiarą jej w ZSRR padł D. Szostakowicz i inni. Prowadzono równie usilną kampanię przeciw „rozkładowej" muzyce zachodniej, jazzowi itp. Istniała zatem wiara, że są formy muzyki bardziej „demokratyczne" i liberalne oraz bardziej „centralistyczne" i hierarchiczne.

Cóż stanie się, jeśli uznamy że taki związek myślenia teoretycznego i społecznego z typem muzyczności istnieje? Odrzucimy jeden z rodzajów muzyczności (wojskowej — niewielka strata) a uznamy potrzebę wielości nastrojowości muzycznej i myślowej (co w przypadku Nowickiego wyraża się w kulcie Mozarta). Decyzja taka jest więc decyzją światopoglądową i polityczną. Wzór muzyczny, który przedstawiony jest w wypowiedzi autora poniższego tekstu ma taki kontekst i znaczenie. Czy opowiadanie się za wolnością i demokracją a przeciw państwu totalnemu Platona musi dokonywać się drogą tak odległą i okrężną? Czy decyzji takiej nie można by wyrazić prościej i jaśniej? Otóż nie, gdyż decyzja taka rodzi się właśnie w ludziach na obrzeżach osobowości, w sferach mało obserwowalnych i słabo dających się określić. Gdy w wyborze światopoglądów pominiemy rolę „nastrojów" zda nam się, że wybór taki jest każdorazowo nagły i nieoczekiwany. A przecież odbywa się on i jest przygotowywany m.in. przez kształtujące się w człowieku gusty artystyczne a wśród nich muzyczne. W *Czarodziejskiej górze* T. Manna jeden z bohaterów, Settembrini, rzuca uwagę, że „muzyka jest politycznie podejrzana". I rzeczywiście — coś w tym jest. Wiele o tym napisano w epoce romantyzmu, Nietzsche w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* wywiódł z muzyki podstawowe nurty ideowe Europy, ważne myśli zawarł Adorno w komentarzach do muzyki Schönberga.

Jaki zatem typ filozofii kultury zawiera się w systemie, który chce całość swojej treści zgrupować wokół słowa eis? Czemu tak ważne jest, by słowo to uzyskało swoją wykładnię „muzyczną". Otóż chodzi tu o to, aby ukazać jako jądro własnego systemu taką treść, która jest możliwie dynamiczna i niestabilna a za to inspirująca i pobudzająca do aktywności. Czy każdy człowiek powinien zastanowić się nad „swoim wzorem" muzycznym? Tak, koniecznie — a szczególnie nad tym, czy jest to wzór bliski platońskiemu.

Do czego pobudza i co inspiruje słowo eis — to wyjaśnia autor tekstu. Wróćmy jednak jeszcze do znaczenia systemowego jego wypowiedzi. W jakim sensie stanowi ona filozoficzną „kopułę"? Chyba w takim, jak jawi się to w systemie Hegla, któremu autor poświęcił długie studia. Hegel uchodzi bowiem niesłusznie za autora konserwatywnego i absolutystycznego, chociaż w istocie był dialektykiem i inspirował rewolucjonistów dwu stuleci. Rzecz w tym, że odczytuje się system Hegla jako opisujący rozwój dziejów i kultury do finału ostatecznego: Ducha Absolutnego. Nie zwraca się natomiast uwagi na „kopułę" heglizmu, która zawiera się w twierdzeniu, iż „spiralny" ciąg dziejów nie ustanie nawet po osiągnięciu stadium Ducha Absolutnego, zaś historia toczyć się będzie i dalej — z tym, że w sposób niemożliwy do przewidzenia wedle naszej wiedzy o dziejach dotychczasowych. Hegel zatem zamyka system jednej linii historii a jednocześnie otwiera pole dla dziejów w jakiejś nowej postaci i kształcie. Poddaje myśl ludzką rygorowi myślenia logicznego a jednocześnie z góry ogłasza taki rozwój podmiotowości kosmicznej i ludzkiej, jaki będzie zupełnym „novum" wobec dotychczasowości.

W taki właśnie sposób można potraktować sens przedstawionej wypowiedzi Nowickiego. Filozofia „eis" jest zwornikiem jego systemu, ale też otwarciem przestrzeni do tworzenia następnych, byle były inspirujące, pobudzające do pluralizmu, demokracji, liberalizmu.

Stefan Symotiuk

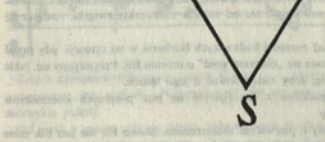
ANDRZEJ NOWICKI

EIS
w tonacji z jedenastoma krzyżykami

Jeżeli kompozytor mówi, że pracował dwa lata nad stworzeniem własnej symfonii, a powieściopisarz — że pisał dwa lata swoją powieść, to uważa się to za coś naturalnego. Nie dotyczy to, niestety, wszystkich dziedzin działalności twórczej człowieka. Wyobraźmy sobie, że ktoś odważy się przyznać do poświęcania czasu na budowanie własnego systemu filozoficznego. Zaraz oskarżą go o brak skromności. Na taką zuchwałość zezwala się jedynie umarłym.

Powiedzmy więc, że jestem już „jedną nogą w grobie", a więc nie muszę zachowywać się tak skromnie jak się tego wymaga od żywych filozofów. Mogę zatem ujawnić ten wstydliwy fakt, że od 22 lat (1966-1988) zajmuję się budowaniem własnego systemu filozoficznego i oczywiście liczę na to, że kiedyś w podręcznikach historii filozofii poświęcą mi kilka a może i kilkanaście stron.

Wiadomo jednak, że nie wystarczy zbudowanie systemu; także trzeba go jakoś nazwać. Kilka takich nazw już zaproponowałem, na przykład inkontrologia, ergantropia, spacjocentryzm. Niestety, oprócz zalet wynikających z „opatentowania" kilku własnych myśli (z podaniem dat, które mogą się przydać, jeśli kiedyś wybuchnie spór o nie), nazwy te mają także jedną istotną wadę: eksponują tylko jakąś jedną myśl — charakterystyczną dla jednej części systemu — i przesłaniają w ten sposób inne części, co nieuchronnie prowadzi do jednostronnych interpretacji. Dopiero w czerwcu 1988 r. — w trakcie pisania tekstu do *Edukacji filozoficznej* — pojawiła się nazwa, która adekwatnie charakteryzuje policentryczną strukturę mojego systemu, eksponując to, co najważniejsze w trzech jego częściach. Jako słowo nowe nie budzi ona niepożądanych skojarzeń z wcześniejszymi systemami innych filozofów. Będzie posiadała tylko te znaczenia, którymi zostanie nasycona przeze mnie. Inną zaletą tej nazwy jest jej krótkość, składa się bowiem tylko z trzech liter: EIS, informujących o tym, że mój system F składa się z trzech części: ergantropii, inkontrologii i spacjocentryzmu[1]. Warto zapisać to jako wzór: F = E + I + S.



[1] Dla tych, którzy dotąd nie spotkali się z tymi nazwami, krótka informacja:
— o ergantropii mówiłem na V Zjeździe Filozofii Polskiej w Krakowie, 11 listopada 1987 r. a pełny tekst został opublikowany w „Studiach Filozoficznych" 1987, nr 11 (264), s. 3-11;
— o inkontrologii pisałem w „Studiach Filozoficznych" 1977 nr 5 (138), s. 35-43 i 1983, nr 4 (209), s. 87-93 i w pracy zbiorowej *Studia z inkontrologii*. Lublin 1984.
— o spacjocentryzmie — w „Studiach o Książce", t. 17, 1988, s. 287-299

Jeszcze lepiej wyobrazić sobie trójkąt równoramienny obrócony wierzchołkiem na dół. Podstawą jest prosta EI znajdująca się nad punktem S.

Przez ergantropię rozumiem realną obecność istotnych części osoby ludzkiej w materialnych przedmiotach.

Przez inkontrologię rozumiem badanie spotkań z ludźmi w rzeczach; dzięki tym spotkaniom powstają nowe rzeczy i zachodzą istotne przeobrażenia osobowości uczestników spotkania.

Przez spacjocentryzm rozumiem takie uczestnictwo w spotkaniach, które znajduje w rzeczach wytworzonych przez innych ludzi przestrzeń dla własnej aktywności twórczej.

Gdyby to wyjaśnienie wystarczyło, to nie trzeba by było pisać setek stron na temat EIS. Rzecz w tym, że wyjaśnienie tych słów wskazuje tylko na kierunki, w których podąża myśl, nie informując o rozmaitych trudnościach; przezwyciężanie tych trudności zabrało mi już 22 lata i nie da się przewidzieć, ile jeszcze lat zabierze.

Ale to wszystko, o czym tu napisałem, to tylko wstęp do tematu tej wypowiedzi, którym jest ANALIZA PSYCHOLOGICZNA TEGO, CO DZIEJE SIĘ W UMYŚLE, KIEDY POJAWIA SIĘ W NIM COŚ TAK NOWEGO JAK EIS.

Podejmuję tę analizę, ponieważ pojawiła się niespodziewana trudność. Zakładałem, że nowe słowo, którego dotąd nie było, będzie miało zaletę niewzbudzania żadnych niepożądanych skojarzeń; że będzie absolutnie „czystą szklanką", w której znajdą się tylko te znaczenia, które zostaną do niej wlane z moich własnych „eliksirów" filozoficznych. Tymczasem okazało się, że to szkło mieni się jak witraż różnobarwnymi rysunkami, albo — mówiąc psychologiczną prozą — ledwo się pojawiło, już przyciąga do siebie rozmaite obrazy, myśli, uczucia, pragnienia a nawet dźwięki muzyczne, wchodząc z nimi w różnorakie, skomplikowane związki. Powinienem to był przewidzieć, bo przecież wiem, że nie ma ani malarstwa abstrakcyjnego (które niczego nie przedstawia) ani muzyki absolutnej (która niczego nie wyraża); każdy obraz i każda struktura dźwiękowa przyciąga do siebie natychmiast różne kompleksy treści psychicznych i wchodzi z nimi w mniej lub bardziej trwałe związki. I to samo dotyczy każdego słowa, które — z założenia — miało być słowem nie mającym jeszcze żadnego znaczenia.

Oczywiście, zdaję sobie sprawę z tego, że czytelnika tego tekstu może nie interesować to, co działo się w moim umyśle, kiedy pojawiło się w nim słowo EIS. Wobec tego proponuję mu inny sposób czytania: kiedy będzie czytał to, co napisałem, niech myśli nie o moim umyśle, ale o swoim własnym; niech sprawdzi, czy w jego umyśle słowo EIS przyciąga te same obrazy, dźwięki, myśli, uczucia, pragnienia.

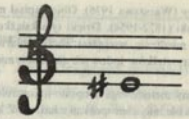
Podejmując analizę psychologiczną tego typu warto mieć w pobliżu jakiegoś dostojnego patrona, który przede mną robił już coś podobnego. Rozglądając się wśród rozmaitych psychologów — i tych najnowszych, i tych dawniejszych — nie znajduję nikogo bardziej kompetentnego od Herbarta.

Johann Friedrich Herbart (1776-1841) był twórcą psychologii dialektycznej, w której centralną kategorią analizy tego, co dzieje się w umyśle ludzkim było spotkanie (zderzenie, walka) nowego ze starym. Wbrew tym psychologom, którzy ujmowali umysł ludzki jak pusty pojemnik (czystą szklankę), w którym gromadzą się kolejne percepcje, Herbart zauważył, że umysł nasz jest wypełniony przez aktywne masy wcześniejszych „przedstawień" (wyobrażeń, myśli, uczuć, pragnień, zainteresowań) i każda nowa percepcja, która chce przejść przez „bramę" umysłu, żeby dostać się do jego wnętrza, musi spotkać się z „masami apercepcyjnymi", które nie tylko decydują o jej przepuszczeniu lub odrzuceniu, ale — jeśli ją akceptują, to wchodzą z nią od razu w różnorakie związki, nadając jej określoną interpretację.

Cóż bardziej przydatnego od narzędzi badawczych Herbarta w tej sytuacji, gdy przed bramami mojego umysłu pojawia się „nieznany gość" o imieniu Eis. Przyjrzyjmy się, jakie masy apercepcyjne zbliżają się, żeby zadecydować o jego losach.

W pierwszej chwili na spotkanie z Eis zbliżyło się pięć potężnych kompleksów przywołanych przez tę nazwę:

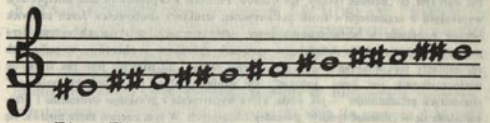
Pierwszy kompleks związany z pierwszym skojarzeniem. Słowo Eis nie jest dla mnie nowym słowem, które nie posiada żadnej treści, ale odbieram to słowo jak dobrze znaną od sześćdziesięciu lat nazwę dźwięku. Eis to przecież „dźwięk E podwyższony chromatycznie o półton za pomocą krzyżyka, równobrzmiący w systemie równomiernie temperowanym z dźwiękiem F". Na pięciolinii, w kluczu wiolinowym, dźwięk ten można zanotować w sposób następujący:



a skoro Eis „enharmonicznie odpowiada dźwiękowi F" można zanotować równanie: EIS = F.

Równanie to okazuje się identyczne z równaniem, w którym F oznaczało mój system filozoficzny, a EIS — nazwę tego systemu; w tym równaniu Eis i F są różnymi nazwami tego samego dźwięku.

Przypomnijmy, że na dźwięku F jako tonice zbudowana jest tonacja F dur (z jednym bemolem). Tę samą (?) tonację można zapisać jako Eis dur używając jedenastu krzyżyków:

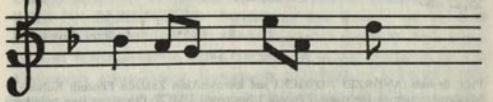


Czy jest to istotnie tonacja identyczna z tonacją F dur (F, G, A, B, C, D, E)? Sądzę, że obraz graficzny wskazuje na dość istotną różnicę. W tonacji F dur jeden bemol informuje o tym, że raz trzeba się cofnąć, natomiast w tonacji Eis dur nie ma żadnego cofania się, a jedenaście krzyżyków informuje o tym, że trzeba jedenaście razy posunąć się do przodu (trzy razy o półton, cztery razy o cały ton). Gdyby więc kiedyś przyszedł komuś pomysł sporządzenia muzycznego portretu tej filozofii, to należy ten portret skomponować nie w tonacji F dur, lecz w tonacji Eis dur — z jedenastoma krzyżykami.

Drugi kompleks mas apercepcyjnych ma także charakter muzyczny. Przychodzą na myśl śpiewane w chórze szkolnym (54 lata temu) fragmenty *Requiem:*

Requiem aeternam dona eis
et lu x perpetua luceat eis

Z różnych odpowiedników muzycznych słowa „eis" (po polsku: im, to znaczy zmarłym) najpiękniejsze znajdują się w jedenastym takcie — a więc prawie na samym początku *Requiem* Mozarta (KV 626).



Z tych dźwięków wyłania się twarz Mozarta — ukryta ergantropijnie w skomponowanej przez niego melodii. „Nieznany gość" Eis ma więc swój portret muzyczny — i to niezwykle piękny.

Od myśli o śmierci robi się zimno. Były wrażenia słuchowe i wrażenia wzrokowe, teraz pojawiają się wrażenia dotykowe. Zbliża się trzeci kompleks. Nam Polakom — z pokolenia, które przeszło przez straszliwe doświadczenia II wojny światowej — śmierć kojarzy się z lodowatym zimnem obozów koncentracyjnych, a słowo Eis w języku niemieckim oznacza lód. Ten kompleks ulega jednak szybkiemu przeobrażeniu pod wpływem dwóch polskich książek: jednej liczącej około tysiąca stron i noszącej tytuł: *Historia naturalna lodu* (Warszawa 1923) i drugiej liczącej około 50 stron i noszącej tytuł:

Najpiękniejsze klejnoty natury (Warszawa 1936). Obie napisał mój ukochany Nauczyciel, Antoni Bolesław Dobrowolski (1872-1954). Dzięki tym książkom lód przestaje kojarzyć się ze śmiercią, ponieważ mieni się wstęgami zorzy polarnej i fascynuje tysiącami cudownych klejnotów — kryształków lodowych (sześcioramiennych gwiazdek śniegowych).

W analizie naszej stosujemy metodę ergantropijno-inkontrologiczną: rzeczy nie są dla nas przedmiotami fizycznymi ale miejscem spotkań z ludźmi. Z każdej rzeczy wytworzonej przez człowieka (a także z rzeczy badanych, opisywanych, kochanych przez człowieka) wynurza się zawsze jakaś twarz. Najpierw wynurzyła się twarz Herbarta, potem twarz Mozarta, potem twarz A. B. Dobrowolskiego a teraz — twarz starożytnego mędrca, Heraklita z Efezu.

Czwarty kompleks utworzony jest przez aforyzm Heraklita rozpoczynający się od słowa eis wymawianego z przydechem: heis (po polsku: jeden). Aforyzm ten brzmi: *heis emoi myrioi.* Na polski można przełożyć to zdanie równaniem: 1=10 000. Tradycyjna, płytka, banalna interpretacja wyjaśnia, że dla Heraklita „jeden" arystokrata wart jest tyle, co „dziesięć tysięcy" plebejuszy; inna, nieco głębsza wyjaśnia, że dla filozofa „jeden" mędrzec był wart tyle, co „dziesięć tysięcy" ignorantów. Filozofia EIS proponuje inną interpretację wynikającą z ergantropii i teorii polimeryczne struktury osobowości. Jeżeli człowiek istnieje naprawdę w wytworzonych przez siebie rzeczach, w tysiącach egzemplarzy napisanych przez siebie książek, w tysiącach rysunków i obrazów, w milionach egzemplarzy płyt skomponowanej przez siebie muzyki, to istnienie jego ma strukturę wielocząstkową: jest kimś „jednym", ale istnieje realnie w „dziesięciu tysiącach" rozmaitych przedmiotów — jak woda, która wyparowała z górskiego strumienia i przekształciła się w „dziesięć tysięcy" gwiazdek śniegowych. W tym miejscu może pojawić się wątpliwość, czy mój system filozoficzny powinien posługiwać się symbolem trójkąta EIS? Może bardziej odpowiednim symbolem byłby kwadrat, w którym czwarty wierzchołek H wskazywałby na polimeryzm czyli wielocząstkową strukturę osobowości twórcy (i tworzonych przez niego dzieł).

Jednak w języku greckim oprócz słowa heis (=jeden), mamy także słowo eis (bez przydechu), które po polsku można oddać jednoliterowym słowem „w". I to jest właśnie piąty kompleks skojarzeń. Słowo eis oznaczać może wejście twórcy W tworzoną przez niego rzecz (ergantropia), albo wejście W przestrzeń spotkania (inkontrologia), albo wejście W przestrzeń własnej aktywności (spacjocentryzm).

Może oznaczać także wejście czytelnika W krąg problemów filozofii EIS, W przestrzeń spotkania ze mną, W przestrzeń własnej aktywności myślowej.

Gdyby komuś nie podobało się słowo eis jako nazwa dla systemu filozoficznego, a posłużył się argumentem, że nazwy wszystkich systemów muszą zawierać końcówkę: izm, to możemy od słowa eis utworzyć nazwę: eizm, przymiotnik: eistyczny, przysłówek: eistycznie, a zwolenników tej filozofii nazywać e i s t a m i.

Może i ty, nieznany Czytelniku, staleś się w tej chwili albo staniesz się kiedyś eistą? I to nie tylko takim, który zapamiętał najważniejsze twierdzenia tego systemu, ale także takim, który znalazł w tym systemie przestrzeń dla własnej aktywności filozoficznej i potrafi wzbogacać go nowymi, własnymi myślami?

wrzesień 1988

Andrzej Nowicki

Prof. dr hab. ANDRZEJ NOWICKI jest kierownikiem Zakładu Filozofii Kultury w Międzyuczelnianym Instytucie Filozofii i Socjologii UMCS. Pełny spis jego publikacji naukowych (przygotowywany obecnie przez Wydawnictwo UMCS) obejmuje około tysiąca tytułów.

27 maja br. prof. Andrzej Nowicki skończył 70 lat.

W poprzednim numerze m. in.:

HENRYK PAJĄK: *Amen* (fragment powieści) ● TADEUSZ KŁAK: *Emigracyjna twórczość Józefa Łobodowskiego* ● JERZY ŚWIĘCH: *Łobodowskiego godzina poezji* ● WALDEMAR DRAS: *wiersze* ● HALINA BRZOZA: *Fiodora Dostojewskiego teatr świata* ● BOLESŁAW TABORSKI: *wiersze* ● JOHN BARTH: *Petycja* ● WALT WHITMAN: *Pieśń o sobie* ● CSABA GY. KISS: *Tożsamość węgierska a Europa Środkowa* ● WANDA STARONIEWICZ: *Piłka* ● TOMAS TRANSTRÖMER: *wiersze* ● STEFAN SYMOTIUK: *Ejdetyka plotki* ● ALEKSANDRA UBERTOWSKA: *opowiadania* ● DANUTA POLAK: *wiersze* ● DOROTA ZIEMIAŃSKA: *O semiotycznym machanizmie kultury* ● NATALIA DARJAŁOWA: *Wodnik* ● HONORATA JAKUSZKO: *Czas przełomu* ● LECHOSŁAW LEMEŃSKI: *„Szary" świat Winicjusza Borowskiego* ● KRZYSZTOF KARPIŃSKI: *Festiwale jazzowe im. Mieczysława Kosza* ● ZBIGNIEW PUCHALSKI: *Order Odrodzenia Polski* ● IRENA ROLSKA-BORUCH: *Z dziejów lubelskiego złotnictwa* ● Recenzje ● Noty ● Bibliografia osobowa i przedmiotowa „Akcentu" od numeru 1/23/1986 do numeru 4/34/1988.

W następnym numerze m. in.:

EZRA POUND: *Wielka nauka Konfucjusza* ● JAN SOCHOŃ: *wiersze* ● MAREK SOŁTYSIK: *Miłość w Polsce* ● EDA OSTROWSKA: *wiersze* ● STEFAN SYMOTIUK: *Ejdetyka studni* ● ROMAN GILETA: *Rewizyta* ● SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK: *wiersze* ● ALINA KOCHAŃCZYK: *Smutek żywiołów nienazwanych (o dziennikach Jerzego Andrzejewskiego)* ● PIOTR K. KOBIELSKI: *wiersze* ● JAN MISIUK: *Królik* ● KAZIMIERZ NOWOSIELSKI: *Sutanna i dziewanna (o poezji Jana Bolesława Ożoga)* ● ANDRZEJ OGRODOWCZYK: *wiersze* ● STANISŁAW ANDRZEJ ŁUKOWSKI: *Święta remiza* ● MIKOŁAJ GŁAZKOW: *wiersze* ● *Portret piękna z biografią w tle* (autobiogramy estetyczne): WŁODZIMIERZ MACIĄG, TADEUSZ GOŁASZEWSKI, JÓZEF LIPIEC, EWA FILEK, HELENA NAKSIANOWICZ, MARIA GOŁASZEWSKA, FRANCISZEK CHMIELOWSKI, CZESŁAW GIERAK, PIOTR MRÓZ ● ANDRZEJ W. PAWLUCZUK: *Przyjemniej być kobietą niż poetą* ● LECHOSŁAW LAMEŃSKI: *Wśród litografii i rysunków Zofii Kopel-Szulc* ● MAGDALENA JANKOWSKA: *Wróżenie ze wspomnień. XIV Krakowskie Reminiscencje Teatralne* ● LUDWIK J. GAWROŃSKI: *Kompozytor Franciszek Lessel — uczeń Józefa Haydna* ● Wspomnienia Jana Aleksandra Fredry ● Recenzje ● Noty.

Na pierwszej stronie okładki
Stare Miasto w Lublinie

Na czwartej stronie okładki
Widok na Kazimierz

Fotografie barwne
Lucjan Demidowski

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 500 zł, rocznie 1000 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. 201/89 Przekazano do drukarni 16 stycznia 1989 r.
Druk ukończono w czerwcu 1989 r.
Nakład 5000 egz. Cena zł 250.— B-4