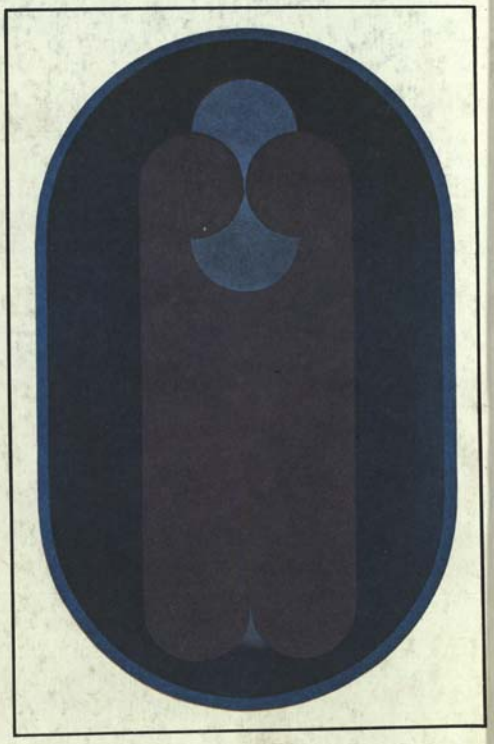
Sztuka to najwyższy wyraz samouświadomienia ludzkości /.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena zł 3500,—

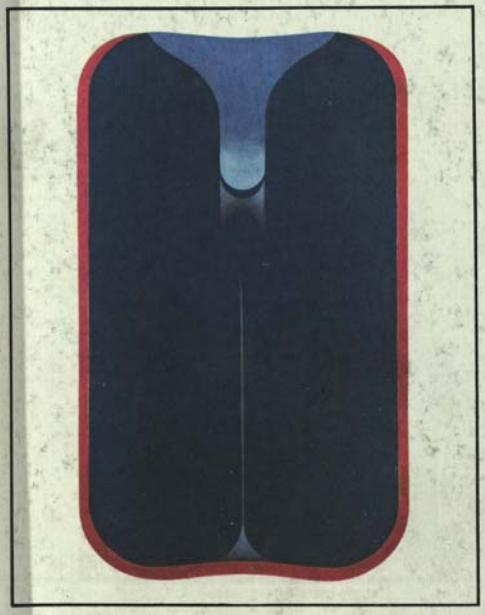
AKCENT nr 3 (41) 1990

a 3

nr 3 (41) 1990

akcent

literatura i sztuka • *kwartalnik*



M. Ryū: Dzieci ze schowków bagażowych
Powieść polityczna: H. Kozak, H. Pająk, S. Rogala
Wokół twórczości Wacława Iwaniuka

akcent

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 Spraw Społecznych
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

©Copyright 1990 by „Akcent"

a

rok XI
nr 3 (41) 1990

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki
Henryk Szulc *Pian*, linoryt barwny

Na czwartej stronie okładki
Henryk Szulc *Oval*, linoryt barwny

Fotografie barwne
Stefan Ciechan

Adres redakcji
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 27-469

Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca. Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Informacje o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają urzędy pocztowe i oddziały RSW „Prasa—Książka—Ruch"

Wydawca: Lubelskie Wydawnictwo Prasowe 20—601 Lublin, ul. T Zana 38 c

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne, ul. Unicka 4
Zam. 398. Przekazano do druku 18 IV 1990
Druk ukończono w październiku 1990 r.
Nakład 5000 egz. Cena zł 3500,—

SPIS TREŚCI

Murakami Ryū: *Coin locker babies* / 7
Małgorzata Narożna: *O prozie Murakami Ryū* / 16
Maciej Cisło: *Listy do* / 21
Janusz Kryszak: *Portret emigranta* / 33
Wacław Iwaniuk: *wiersze* / 41
Wacław Iwaniuk: *Akt pamięci* / 46
Jerzy Święch: Iwaniuk / 54
Konrad Sutarski: *wiersze* / 60
Stanisław Rogala: *Rodzinna ballada* / 63
Stefan Symotiuk: *Ejdetyka bramy* / 76
Dagna Ślepowrońska: *wiersze* / 85
Adam Poprawa: *Żołędzie, gwoździe i Liwiusz. O wierszach Zbigniewa Herberta* / 88
Henryk Pająk: *Ach, tam...* / 98
Andrzej Niewiadomski: *wiersze* / 108
Henryk Kozak: *Dziennik z nieistnienia* / 113
Tadeusz Szkołut: *Michał Bachtin: sztuka i dialog* / 135
Andrzej Gregosiewicz: *wiersze* / 145
Andrzej Sosnowski: *Tezeusz w labiryncie świata* / 147
John Ashbery: *wiersze* / 160
Wallace Stevens: *wiersze* / 169

PRZEKROJE

Andrzej Wierciński: *Dlaczego miłość* / 175
Andrzej Niewczas: *Życie na niby* / 180
Grażyna Wiśniewska: *Godzina z „Ziemią Spotkania"* / 182
Stefania Michalska: *Szukanie człowieka* / 184
Ewa Dunaj-Kozakow: *Świadek cudzej uczty* / 187

FILOZOFIA

Zdzisław J.Czarnecki: *Arnold Toynbee — apokalipsa i nadzieja* / 191

PLASTYKA

Lechosław Lameński: *Barwne linoryty Henryka Szulca* / 199
Małgorzata Kitowska-Łysiak: *Miejsce Gaudiego* / 204
Witold Stanisław Kozak: *Śladami Le Corbusiera* / 210

TEATR

Maja Jurkowska: *Wyznanie Kantora — nigdy tu już nie powrócę* / 214

NOTY

Janusz Stryjecki: *Pokusa gnozy* / 218
Tadeusz Szkołut: *Sztuka i sacrum* / 220
Janusz Misiewicz: *Boileau na nowo przełożony* / 224
Władysław Makarski: *Polszczyzna Niemców* / 226
Janusz Plisiecki: *Działalność twórcza jako strategia rozwoju osobowości* / 230
Jacek Lejman: *Rambo w kosmosie — czarna seria literatury SF* / 232
Magdalena Jankowska: *Tu zaszła zmiana* / 234

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 zawierające listy Edwarda Stachury (1/1988), prozę Jerzego Kosińskiego i Danuty Mostwin oraz „Listy do ojca" Andrzeja Bursy (3/1988), prezentację Józefa Łobodowskiego i prozę Johna Bartha (1/1989), nowe piosenki Bulata Okudżawy (2/1989), *Wielką Naukę Konfucjusza* (3/1989), piosenki Georgesa Brassensa i sylwetki Aleksandra Wata i Marii Kuncewiczowej (4/1989) oraz numer 1-2/1990 pod hasłem „Na pograniczu narodów i kultur" (Amerykanie, Arabowie, Litwini, Niemcy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi). **Księgarnia ORWN i Antykwariat realizują wysyłkę zamówionych numerów AKCENTU za pobraniem pocztowym.**

MURAKAMI RYŪ

COIN LOCKER BABIES*

1

Kobieta, naciskając brzuszek niemowlęcia, wzięła w usta znajdujący się tuż poniżej organ płciowy. Był cieńszy niż amerykańskie papierosy mentolowe, które zwykle paliła, miał smak surowej ryby. Patrzyła, czy niemowlę nie zacznie płakać, ale ponieważ nawet nie drgnęło, zdjęła przyklejony do jego twarzy cienki celofan. Wyścieliła dno pudełka dwoma ręcznikami, włożyła niemowlę do środka, zakleiła pudełko gumową taśmą i obwiązała sznurkiem. Na wierzchu i z boku napisała grubymi literami zmyślony adres i nazwisko. Dokończyła robienie makijażu i już wsunęła nogi w sukienkę w grochy, ale zaczęły ją boleć nabrzmiałe jeszcze brodawki i, tak jak stała, prawą ręką je wycisnęła. Nie wycierając białego, mętnego płynu, który kapnął na dywan, nałożyła sandały i wyszła z niemowlęciem w pudełku pod pachą. Łapiąc taksówkę przypomniała sobie koronkowy obrus, który kończyła robić i zdecydowała, że jak już będzie gotowy, postawi na nim doniczkę z geranium. Kobieta stała w słońcu i od potwornego gorąca zakręciło jej się w głowie. Radio w taksówce podało, że z powodu rekordowych upałów, zmarło aż sześciu starców i chorych. Gdy dotarła na dworzec, wcisnęła pudełko do schowka na bagaż w samym końcu sali, klucz owinęła w podpaskę i wyrzuciła w ubikacji. Opuściła nabrzmiały od gorąca i kurzu budynek dworca, weszła do domu towarowego i do czasu, aż zupełnie wysechł jej pot, paliła papierosa w kąciku dla palących. Kupiła rajstopy, wybielacz do tkanin i lakier do paznokci, wypiła sok pomarańczowy. Strasznie jej się chciało pić. W toalecie starannie pomalowała paznokcie kupionym dopiero co lakierem i odeszła.

Gdy kobieta kończyła malowanie kciuka lewej ręki, w środku ciemnego pudełka nieprzytomne niemowlę zaczęło się pocić. Pot, który z początku zmoczył czoło, piersi i pachy, stopniowo pokrył całe ciało niemowlęcia schładzając je. Palce drgnęły, otworzyło usta. I nagle wybuchnęło gwałtownym płaczem. To z powodu gorąca. Powietrze było ciężkie od wilgoci, podwójnie zamknięte pudełko było nazbyt niewygodne do spokojnego spania. Gorąco przyspieszyło kilkakrotnie normalny bieg krwi. „Zbudź się!" — zażądało. Niemowlę w środku wypełnionego gorącem, skrajnie niewygodnego, ciemnego i ciasnego pudełka ponownie się narodziło, w siedemdziesiąt

* „Dzieci ze schowków bagażowych". Fragment powieści.

sześć godzin po pierwszym zetknięciu z powietrzem, kiedy to opuściło łono kobiety. Niemowlę wrzeszczało do momentu, gdy je znaleziono.

Ze szpitala policyjnego niemowlę przeniesiono do sierocińca i po miesiącu nadano mu imię. Kikuyuki Sekiguchi. Sekiguchi, to wymyślone nazwisko, które kobieta napisała na pudełku. Kukuyuki, to osiemnasta pozycja na liście imion dla dzieci porzuconych Wydziału Opieki Społecznej Północnego Urzędu Dzielnicowego Miasta Yokohama — Kikuyuki Sekiguchi został znaleziony 18 lipca 1972 roku.

Kikuyuki Sekiguchi wychowywał się w domu dziecka, ogrodzonym żelaznym parkiem, z widokiem na cmentarz po drugiej stronie drogi. Po obu stronach tej drogi rosły drzewa wiśni. Dom Dziecka Sakurano Pod Wezwaniem Matki Boskiej. Dzieci było dużo. Kikuyukiego Sekiguchi nazwano Kiku. Kiku, gdy już zaczął mówić, słuchał sióstr, które codziennie modliły się, powtarzając to samo: „Trzeba wierzyć, Wielki Ojciec czuwa w Niebiosach". Wielki Ojciec, o którym mówiły siostry, był na obrazie, wiszącym na ścianie sali modlitewnej. Wielki Ojciec z brodą, stojąc na skarpie zwróconej ku morzu, wznosił w ofierze ku niebu nowo narodzonego baranka. Kiku pytał zawsze o to samo: „A ja, to gdzie jestem na tym obrazie, ten Ojciec to przecież gaijin[1]?" Siostra odpowiadała: „To obraz przedstawiający Wielkiego Ojca z czasów, gdy ciebie jeszcze nie było; Wielki Ojciec jest Stwórcą nie tylko twoim, ale i wielu, wielu innych rzeczy; kolor oczu czy włosów nie ma nic do rzeczy".

Dzieci z Domu Dziecka Sakurano Pod Wezwaniem Matki Boskiej były adoptowane w kolejności uzależnionej od urody. W niedzielę przychodziło wiele małżeństw oglądać dzieci bawiące się na podwórku po zakończonej modlitwie. Nie, żeby Kiku był brzydki. Ale najbardziej popularne były sieroty z wypadków drogowych; dzieci porzucone, o ile nie były szczególnie ładne, nie miały wzięcia. Kiku do wieku, gdy zaczął biegać, nie znalazł opiekunów.

Kiku jeszcze wtedy nie wiedział, że urodził się w schowku na bagaże. Powiedział mu o tym chłopiec, którego nazywano Hashi. Hashio Mizouchi też był jednym z tych, którym jeszcze nie znaleziono przybranych rodziców. Hashi zagadnął go w piaskownicy: — Wiesz, tylko my dwaj. Wszyscy inni umarli, pozostali przy życiu w schowkach bagażowych, to tylko my dwaj, ty i ja. Hashi był chudy i miał słaby wzrok. Jego wilgotnawe oczy wyglądały zawsze, jak gdyby patrzyły gdzieś w dal; zagadnięty Kiku poczuł się, jakby nagle stał się przezroczysty. Od Hashiego pachniało lekarstwami. W odróżnieniu od Kiku, który zwrócił uwagę policjanta bezustannie wrzeszcząc w środku ciemnego, gorącego pudełka, Hashi uratował się dzięki swojej słabowitości. Kobieta, która porzuciła Hashiego włożyła nie umyte, całkiem gołe niemowlę do papierowej torby i wcisnęła do schowka na bagaż. Hashi, obsypany na całym ciele talkiem kaszlał i wymiotował. Zapach choroby i lekarstwa wysączył się przez szczeliny schowka i spowodował szczekanie przypadkowo przechodzącego psa przewodnika. „Wiesz, to był duży, czarny pies, dlatego ja szanuję psy, bardzo lubię psy".

Schowek na bagaże zobaczył Kiku po raz pierwszy w wesołym miasteczku, gdy pojechali na wycieczkę za miasto. Był przy wejściu na wrotkowisko; pokazał mu go Hashi. Mężczyzna, któremu z ramienia zwisają na sznurku buty z przytwierdzonymi kółkami otwiera małe drzwiczki i wkłada do środka marynarkę i torbę. Przecież to zwykła półka — pomyślał Kiku. Zbliżył się i zajrzał do środka. Było pełno kurzu i zabrudził sobie rękę. — Ty, to jakby podobne do ula — powiedział Hashi. — Widzieliśmy przecież kiedyś w telewizji; w każdym takim jednym pudełku pszczoła znosi jajka, ja i ty nie jesteśmy pszczołami, więc te jajka to na pewno ludzkie; z pszczołami to było chyba tak samo — znoszą dużo jajek, ale wiele z nich umiera, co nie?

Kiku wyobraził sobie, jak brodaty Wielki Ojciec z obrazu wiszącego na ścianie sali modlitewnej, wkłada do schowków na bagaże, jedno po drugim ośliźle ludzkie jajka. Ale wydało mu się, że to jakoś nie tak. Zdaje się, że te jajka, to zostawia kobieta. I narodzone tam w środku niemowlę Wielki Ojciec wznosi ku niebu. „Ty, popatrz tylko" — odezwał się Hashi. Ufarbowana na rudo kobieta w słonecznych okularach, trzymając kluczyk szuka swojego pudełka. Ta, co urodziła i zostawiła jajka, to była na pewno kobieta taka jak ta, z dużym tyłkiem. Ona na pewno znosi jajka. Kobieta zatrzymała się przed swoim schowkiem i włożyła klucz. Gdy drzwiczki otworzyły się, ze środka wytoczyły się okrągłe, czerwone przedmioty i Kiku z Hashim podnieśli krzyk. Zdenerwowana kobieta usiłuje je łapać rozpostartymi rękoma, ale okrągłe, czerwone przedmioty wypadają jeden za drugim; jeden przyturlał się pod nogi chłopców. Nie były to jajka, lecz pomidory. Kiku rozdeptał z całej siły tego, którego miał pod nogami. Tylko zabrudził sobie sokiem buty — w środku czerwonego jajka nie było ani braciszka ani siostrzyczki.

Kiedy Hashiemu dokuczano, Kiku zawsze go ratował. Być może z powodu tej słabowitości, Hashi nie lubił kontaktów z kimkolwiek poza Kiku. Szczególnie bał się dorosłych mężczyzn. Kiku myślał, że w ciele Hashiego zebranych jest strasznie dużo łez. Kiedyś wystarczyło, że mężczyzna, która przywoził do domu dziecka chleb, powiedział: „Ty zawsze śmierdzisz jakąś maścią" i klepnął go lekko po ramieniu, a Hashi wybuchnął płaczem. W takich sytuacjach, to nie, żeby Kiku się odzywał. Tylko milcząc był obok. Gdy Hashi głośno płakał, trząsł się ze strachu albo przepraszał, mimo że nikt go nie karcił, Kiku, nie zmieniając wyrazu twarzy, czekał, aż Hashi się zupełnie uspokoi. Dlatego Hashi chciał za nim chodzić nawet do łazienki, a Kiku nie protestował. Kiku też potrzebował Hashiego. U Kiku i Hashiego istniał związek między ciałem a chorobą. Ciało, gdy znajdzie się w obliczu nieuniknionego niebezpieczeństwa, ucieka w chorobę.

Co roku, w okresie pełnego kwitnienia wiśni, Hashiemu świstało w gardle i męczył go kaszel, ale tym razem było szczególnie strasznie. Hashi miał wciąż podwyższoną temperaturę z powodu astmy na tle nerwowym, nie mógł więc bawić się razem z Kiku na podwórku

[1] Gaijin — „obcy", „ten z zewnątrz", słowo używane potocznie najczęściej na określenie cudzoziemca o odmiennym kolorze skóry (choć nie tylko); zawiera lekki odcień pejoratywny, jest skróconą formą neutralnego gaikokujin („cudzoziemiec").

i może właśnie z tego powodu nasiliła się u niego skłonność do zamykania się w sobie. Hashi zwariował na punkcie szczególnej zabawy w dom. Plastikowe naczynka dla lalek, garnki, patelnie, pralkę, lodówkę — wszystko to ustawiał metodycznie na podłodze. Sposób ich ustawienia, to czasem jakiś schemat, czasem model funkcjonalnej kuchni, ale wspólne było to, że gdy już skończył ustawianie tych mebelków i naczynek, w żadnym wypadku nie pozwalał na jakiekolwiek zmiany. Jeżeli ktoś zmienił ustawienie zabawek lub niechcący dotknął i popsuł, Hashi wpadał w szał. Dotychczas było nie do pomyślenia, żeby Hashi atakował w gniewie kolegów albo siostry. Nocą śpi obok tej ustawianki, rano, gdy się budzi i już wie, że wszystko w porządku, przez jakiś czas przygląda się jej z wyrazem satysfakcji na twarzy. Wkrótce jednak przybiera minę silnego niezadowolenia i nagle, mamrocząc coś pod nosem, sam gwałtownie wszystko burzy. Sama tylko kuchnia lub pokój dzienny już go nie zadowalały. Poszerzał swoje terytorium o skrawki materiału, zwitki nici, guziki, zapinki, części do roweru, kamyki, piasek, szkiełka. Gdy raz dziewczynka przewracając się zburzyła wieżę ze zwitków nici, Hashi przyskoczył do niej i chciał ją udusić. Nie miał wprawdzie aż tyle siły, ale bardzo się podniecił i tego wieczora miał wysoką gorączkę i ciągłe ataki kaszlu.

Hashi zawsze bardzo się cieszył, gdy Kiku oglądał jego model. „Tu jest piekarnia, tu zbiornik gazowy, a tu cmentarz" — opowiadał. Raz Kiku wysłuchał do końca tłumaczenia Hashiego i zapytał: „A gdzie są schowki bagażowe?". „O, tu" — Hashi wskazał palcem na czworokątne tylne światełko od roweru. Mała żarówka za żółtą plastikową krateczką. Metalowa ramka była idealnie wypolerowana, bez jednego śladu rdzy, a niebiesko-czerwony sznur starannie zwinięty w pętlę. Wyróżniało się to połyskiem na tle całego modelu. Gdy Hashi tak się ekscytował podczas oprowadzania po swoim terytorium, Kiku odczuwał dziwną irytację. Gdy nadwrażliwy Hashi bał się lub płakał bez powodu, Kiku czuł się jak pacjent oglądający zdjęcie rentgenowskie chorego organu. To igrają ukryte jeszcze we wnętrzu, przybrane w strojne piórka, niepokój i strach. Kiku uważał, że trzeba po prostu przeczekać, aż płacząca w zastępstwie rana zagoi się. Hashi zaczął sypiać przy modelu. Hashi niezależnie od Kiku, płacze i przeżywa lęki z powodu tych miniatur. Rana opuściła ciało i usamodzielniła się. Rana potrafi zasklepić się sama w sobie, ale pozbawione jej ciało musi szukać nowej rany.

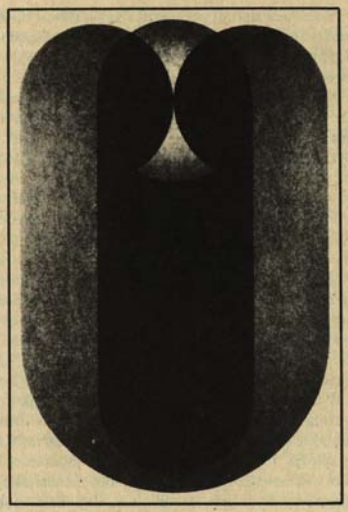
Pewnego dnia Kiku, który pojechał z siostrą do ośrodka zdrowia na szczepienie przeciw heinemedinie, w drodze powrotnej zgubił się i zaopiekowano się nim w zajezdni autobusów miejskich. Kierowca powiedział, że się nim zajął, gdyż Kiku, wsiadłszy na początkowym przystanku przy zachodnim wejściu dworca Yokohama, przejechał bez wysiadania cztery razy w obie strony trasę do pętli przy miejskiej przystani żaglowej Negishi i zapytany dokąd jedzie nie odpowiadał, tylko wyglądał wciąż przez okno. Tak było za pierwszym razem. W trzy dni później wczesnym popołudniem uciekł z domu dziecka i sam złapał taksówkę. Wymamrotał tylko: „Shinjuku" i gdy kierowca go zawiózł na dworzec Shinjuku, powiedział: „Teraz do Shibuya". Kierowca nabrał podejrzeń i zameldował na komendzie przy dworcu Shibuya; Kiku został ponownie zatrzymany. Gdy wsiadł na platformę ciężarówki sklepu monopolowego, która przywiozła towar, zawczasu go złapano, lecz raz, oszukawszy małżeństwo, które przyjechało na cmentarz, udało mu się pojechać aż do Kamakury. Mimo że właśnie dopiero teraz zamierzał się zgubić, powiedział: „Przyjechałem do Kamakury i zabłądziłem".

Kiku przydzielono surowy nadzór. Pilnowała go młoda siostra. Nie karcąc go zbytnio, młoda siostra czyniła wysiłki, by zrozumieć Kiku. Pożyczała samochód ojca i w miarę możliwości czasowych woziła go i wypytywała: „Kiku, dlaczego ty tak lubisz jeździć? Ty chyba bardzo lubisz autobusy i samochody, co?" Kiku odpowiadał: „Bo ziemia się kręci. Kula ziemska przecież się porusza, nie? To głupio tak siedzieć nieruchomo". Ale tak naprawdę, to nie było wcale przez kulę ziemską. Kiku sam też tego dobrze nie rozumiał, ale nie mógł wytrzymać bezruchu. Przebywanie na powierzchni ziemi bez poruszania się, było dla niego nie do zniesienia. Tuż obok niego coś przerażająco szybko wiruje. Błyskając z oślepiającą szybkością, usiłuje dokądś wzlecieć. Od tego huku zwykle lekko drży powierzchnia ziemi. W określonych odstępach czasu startuje i Kiku za każdym razem ogarnia rozczarowanie — zostawił mnie... Zaraz potem rozpoczynają się przygotowania do następnego startu. Czuć smród paliwa; eksplozja i obrót; drży powietrze i powierzchnia ziemi. Czasem robi wrażenie, że pokrywa całe niebo, czasem jakby miało za chwilę wzlecieć tuż za uchem, innym razem drgania wydobywają się z głębokiego dna w środku ziemi. Jednak w każdym przypadku własny bezruch w środku tego czegoś jest nie do wytrzymania. Tuż przed startem drżenie i szum nasilają się i proporcjonalnie do tego rosną niezadowolenie i strach. Dlatego Kiku musiał coś z tym robić. Musiał wsiąść do dryfującego olbrzyma.

Pewnego dnia Kiku zabrany samochodem do wesołego miasteczka, wsiadł do kolejki górskiej i ani myślał wysiadać. Nawet nie krzyczał z uciechy, tak jak inne dzieci, tylko wciąż siedział z twarzą bez wyrazu. Pracownik lunaparku kazał młodej siostrze wysadzić Kiku. Blady jak papier, z gęsią skórką i potem na całym ciele, Kiku siedział w kucki wczepiony w siedzenie. Młoda siostra musiała odczepiać, po jednym, jego drobne palce. Ciało Kiku było zesztywniałe. Wtedy młoda siostra po raz pierwszy zauważyła, że to nie zwykłe zamiłowanie Kiku do pojazdów, lecz chyba jakaś choroba. Razem z Hashim, który na całej podłodze sypialni rozkładał i ustawiał zabawki, śmieci i odpadki, i gdy ktoś naruszył terytorium tego modelu, złamał nawet kiedyś w szale igłę od strzykawki podczas zabiegu, siostry zaprowadziły Kiku do psychiatry.

Psychiatra, oglądając zdjęcie miniaturowego królestwa, które Hashi pobudował na całej podłodze, zaczął:

— Znacie państwo dobrze przypadki, gdy dziecko nie mające rodziców, żadne z nimi kontaktu, zapada na autyzm. Ale wyłączając psychopatie dziedziczne, w chorobach nerwowych niemowląt i dzieci problem stanowią dwie sprawy: kontakt z rodzicami i element środowiska. Jesteście państwo wychowawcami, więc raczycie pewnie



Henryk Szulc: *Znaczenie A*, linoryt barwny, 1987
Fot. Stefan Ciechan

wiedzieć, że wszystkie dzieci są w pewnym sensie upośledzone nerwowo; rozwój psychiki dziecka jest analogiczny do rozwoju fizycznego, ale aby ten proces przebiegał prawidłowo, potrzebne są z otoczenia określone bodźce, pomoc i wsparcie; jednak całkowite ich zapewnienie jest absolutnie nierealne, natomiast możliwości własne dziecka, które ma się rozwijać, są ograniczone, obarczone jest więc ono zwykle problemem ponad jego siły. A zatem, w wypadku tych dwóch chłopców, czy jest to wczesne stadium schizofrenii dziecięcej — wtedy byłyby to wady organiczne, wady mózgu lub nieprawidłowości procesu metabolicznego — czy też może jest to choroba dziedziczna, niestety w obecnym stadium nie potrafię powiedzieć; jeżeli jednak założymy, że ci dwaj chłopcy cierpią na autyzm, byłby to wprawdzie wyjątkowo szczególny przypadek choroby, lecz ja uważam, że jest to bardzo prawdopodobne; nazywa się to „symbiotyczną psychopatią dziecięcą"; żeby odpowiedzieć na pytanie, dlaczego ich przypadek byłby szczególny, należy wyjaśnić, że choroba ta powstaje w wyniku niemożliwości zniesienia oddzielenia od matki; w wieku około sześciu miesięcy, gdy dziecko zaczyna dostrzegać różnice między sobą a obcym, traci poczucie jedności z matką. Wtedy, szukając ucieczki w przyjemnym poczuciu wszechmocy, jakie miało dzięki jedności z matką przed upływem tych sześciu miesięcy, usiłuje się skryć do środka swego wyobrażenia. Nie

potrafiąc przystosować się do świata zewnętrznego, wyobrażając sobie, że świat zewnętrzny przepełniony jest wrogością odciągającą go od matki, stara się go zniszczyć i w wyniku tego zamyka się w środku wyobrażenia, w środku poczucia wszechmocy; jednak w przypadku tych dwóch — najpierw omówmy przypadek Hashio Mizouchi — to dziecko, odrzucając niemal wszystkie kontakty z obcymi, buduje te swoje przedziwne miniaturowe ogrody. Istnieją dwa rodzaje autyzmu: „samoizolacja bogata" i „uboga"; w przypadku, gdy świat wewnętrzny pacjenta odciętego od otoczenia jest pusty: „uboga", w przypadku bogatego świata psychicznego: „samoizolacja bogata" — tak się to określa. Hashio Mizouchi, to oczywiście „samoizolacja bogata", bo tworzy przecież dzieła tak przepełnione siłą wyobraźni. Następnie Kikuyuki Sekiguchi — chłopiec ten skarży się na lęk przed bezruchem i pragnie gwałtownego przemieszczania się w przestrzeni, uważam jednak, że nie jest to jego aktywny udział w świecie zewnętrznym, lecz raczej próba wejścia w samego siebie przy pomocy gwałtownego ruchu; jego obsesja, że coś tuż obok niego usiłuje wzlecieć z ogłuszającym hukiem, to w rzeczywistości lęk przed sobą samym. To, co u Hashio Mizouchi wywołuje pasję budowania miniaturowych ogrodów, i to, czego boi się Kikuyuki Sekiguchi, to to samo — jak państwo myślicie, cóż to takiego? To energia; zainteresował mnie ten przypadek i po telefonie od państwa spróbowałem poszukać informacji o noworodkach znalezionych w schowkach bagażowych; w okresie od 1969 do 1975 roku w całym kraju znaleziono 68 dzieci, ale prawie wszystkie przypadki, to znalezienie zwłok; większość została porzucona już po śmierci, pozostałe zmarły wewnątrz schowków, także i te wyjątkowo odnalezione jeszcze za życia zmarły w szpitalu, czyli po prostu pozostałymi przy życiu są tylko ci dwaj; u noworodków oczywiście nie funkcjonuje pamięć jako zjawisko świadome, ale co do tych dwóch można przypuścić, że zapamiętany z pewnością, podświadomy lęk w obliczu śmierci, w kilkadziesiąt zaledwie godzin po urodzeniu, i to, że własne ciało gwałtownie się temu sprzeciwiło i ostatecznie zwyciężyło, gdzieś w mózgu (...) zostało naniesione do systemu pamięci. Olbrzymia energia, która utrzymała przy życiu tych dwóch, jest gdzieś wmontowana i musi kiedyś zakłócić jednolitość mózgu. Ich energia jest po prostu tak silna, że sami nie są w stanie jej kontrolować, i w ich przypadku upłynie chyba wiele lat, zanim tej energii nada się kierunek.

— Co wobec tego mamy robić? — zapytały siostry. — Chłopcy już niedługo muszą iść do szkoły, może zostaną adoptowani, lecz jeśli będą tacy zamknięci w sobie, to czy będą się normalnie rozwijać?

— Istnieje terapia, która powinna tu być skuteczna: uśpić energię — przez jakiś czas, do momentu, gdy stanie się możliwe kontrolowanie jej siły, trzeba ją zakopać w fałdach kory mózgowej, trzeba zamrozić zdziczałe komórki mózgowe i ich substancję metaboliczną; terapia ta została zastosowana po raz pierwszy w Ameryce do leczenia ostrej schizofrenii wywołanej halucygenami; pacjenta zawraca się do wnętrza matki, to nadaje absolutny spokój i harmonię. Pacjent słyszy dźwięk — przetworzony elektrycznie odgłos bicia

ludzkiego serca, to dźwięk serca matki, jaki słyszy płód; serce człowieka brzmi wewnątrz ciała niebywale głośno, gdyż jego dźwięk przenoszony jest nie przez powietrze, a poprzez drgania płynów organizmu; nie jest to zwykły dźwięk, wprawia w drżenie różne organy wewnętrzne, krew, limfę, służy do komunikacji z płodem, odczuwane są nawet skomplikowane skale dźwiękowe; w ubiegłym roku, gdy te skale i barwy tonu zostały zaprezentowane podczas sesji naukowej Amerykańskiego Stowarzyszenia Psychiatrycznego, Michael Goldsmith, profesor Instytutu Technologii Massachusetts, prowadzący badania w dziedzinie neurologii chemicznej, a jako hobby piszący powieści science fiction, zaprezentował ciekawy pogląd; powiedział, że ów dźwięk serca jest niezwykle podobny do sygnału mającego służyć komunikacji z innymi istotami żywymi, emitowanego przez sztucznego satelitę, wystrzelonego ze stacji lotów kosmicznych — jest to chyba jednak przypadek. Ja słuchałem tego głosu serca w warunkach laboratoryjnych; to naprawdę fantastyczne; gdy się go słucha w stanie półsnu, zaznaje się obezwładniającego wręcz spokoju i szczęśliwości; niegrzecznością będzie pewnie mówić coś takiego państwu, osobom religijnym, ale myślę, że to takie uczucie szczęśliwości, jakie niegdyś zsyłał na ludzi Chrystus, tak, to musiało być właśnie coś takiego.

Od następnego dnia Kiku i Hashi zaczęli chodzić do szpitala, gdzie po zażyciu odpowiedniej dawki środka nasennego, przez godzinę do dwóch, słuchali dźwięku serca słyszanego przez płód.

Sala terapeutyczna jest wielkości około 10 tatami[2], podłoga i ściany oklejone miękką gumą, aby uchronić agresywnych pacjentów przed obrażeniami. Dźwięk emitowany jest przez głośniki wmontowane w dwie ściany i sufit, ale pokryte szorstkim materiałem są one niewidoczne. W szczelinie między ścianami a sufitem umieszczone są rządkiem małe źródła światła, a oświetlenie zaplanowane jest tak, że możliwa jest regulacja jasności i w każdym miejscu pokoju ma ono jednakowe natężenie. W pokoju stoi tylko dość duża kanapa, w przeciwległej ścianie, za grubą szybą, umieszczony jest 72-calowy ekran odtwarzacza video. Kiku i Hashi piją najpierw sok z guavy z dodatkiem środka nasennego i wprowadzeni przez lekarza siadają na kanapie. W pokoju tak powoli, że niemal niezauważalnie, robi się ciemno. Na ekranie video ukazują się kolejno: brzeg południowego Pacyfiku obmywany przez fale, narciarze zjeżdżający po świeżym śniegu, film w zwolnionym tempie przedstawiający biegnące stado żyraf podświetlonych od tyłu zachodzącym słońcem, biały żaglowiec prujący fale, ławice ryb tropikalnych igrających wśród raf koralowych, ptaki i szybowce, baletnica i trapez cyrkowy. Ten obraz — wielkość fal, jasność zachodzącego słońca, kolor dna morskiego, szybkość żaglówki — widoki i sceny po trochu się zmieniają. Gdy te nieznaczne zmiany przestają być zauważalne i świadomość słabnie, w pokoju jest już ciemno. Dźwięk emitowany jest już od momentu ich wejścia do pokoju, ale wtedy jeszcze z głośnością niesłyszalną dla ucha ludzkiego; natężenie dźwięku stopniowo rośnie i gdy zasypiają, staje się największe. Po upływie 50 do 80 minut chłopcy budzą się z drzemki, ale nie kończąca się taśma video wciąż się kręci, przed oczyma mają ten sam obraz, nie zdają sobie sprawy z upływu czasu. Terapia rozpoczyna się o godzinie 10.30. Jest to pora, gdy nie zmieniają się promienie słoneczne i nie ma nawet poczucia upływu czasu między wejściem a wyjściem z pokoju. Na przykład, jeżeli w momencie wejścia do pokoju było pogodnie, a podczas zabiegu zaczął padać deszcz, w pokoju na ostatnich kilka minut przed ich przebudzeniem puszcza się odgłos deszczu, a jasność światła ustawia na taką, jaka jest w czasie deszczowej pogody. Kiku i Hashiemu nie mówiono o terapii. Siostry i lekarz powiedzieli im, że w szpitalu po prostu oglądają filmy.

Efekt był widoczny już po tygodniu. Obaj chętnie już szli do szpitala i sami wchodzili do sali zabiegowej; asysta siostry stała się niepotrzebna. Po miesiącu psycholog, przy użyciu hipnozy zamiast środka nasennego, zbadał zmianę ich zdziczałej energii, którą mieli w podświadomości. Na pytanie: „Teraz, słuchając tego głosu, co widzisz?" — za każdym razem odpowiadają: „Morze". Kiku opowiedział widok, jaki ma przed oczyma: na skraju nadmorskiego urwiska skalnego, brodaty Chrystus z obrazu na ścianie sali modlitewnej w domu dziecka, wznosi jego ku niebu. On sam owinięty jest w coś bardzo miękkiego, wieje chłodny wietrzyk, morze jest łagodne i błyszczy olśniewająco. Seanse kontynuowano przez około sto dni. Psycholog oznajmił siostrze: „Terapia właściwie zakończona, teraz ważne jest, aby nie dać tym chłopcom zauważyć, że to oni się zmienili, nie wolno im też mówić o tym, że słuchali tu odgłosu serca".

Kiku i Hashi czekają na siostrę w szpitalnym korytarzu. Połowa okien lśni złoto, pozostała część, to kołysana wiatrem zieleń alejki z drzewami ginkgo. Otworzyła się winda, ktoś coś powiedział, obydwaj odwrócili się. Przejeżdża przed nimi chudy staruszek z bandarzem na piersiach i rurką wystającą z nosa. Do pielęgniarki pchającej łóżko podeszła dziewczyna z wielkim pękiem lilii. Kiku i Hashi zbliżyli się do chudego staruszka. Skóra z prześwitującymi naczyniami krwionośnymi jest blada, tylko wargi są czerwone i wilgotne. Nogi w kostkach przymocowane są do łóżka skórzanymi paskami, z obu rąk sterczą igły kroplówki, wyciekło trochę krwi. Staruszek otworzył oczy. Gdy zauważył Kiku i Hashiego zaglądających mu w twarz, uśmiechnął się do nich, wykrzywiając kąciki ust. Po chwili oni też się uśmiechnęli. Z pokoju naprzeciwko wyszła siostra, powtarzając słowa psychologa.

— Ci dwaj chłopcy nie są świadomi tego, że się zmienili, myślą, że to świat się zmienił.

przełożyła *Malgorzata Narożna*

[2] Tatami — w Japonii wielkość powierzchni pomieszczeń (nawet w przypadkach, gdy podłoga jest w stylu zachodnim) określa się tradycyjnie ilością mat (tatami). Wielkość 1 tatami — około 90 × 180 cm; powierzchnia 2 tatami, to około 3,3 m². Tu: 10 tatami — około 16,5 m².

MAŁGORZATA NAROŻNA

O prozie Murakami Ryū

W dniu 28 maja około godziny 13-ej w Komisariacie Północnym miasta Kumamoto przyjęto meldunek pracownika Centralnego Dworca Autobusowego (...) o znalezieniu zwłok niemowlęcia w schowku na bagaże przy północnym wejściu do budynku dworca. Stwierdzono, że niemowlę było płci męskiej o wadze 2230g, długości 46 cm. Z nie odciętą pępowiną włożone zostało do papierowej torby na zakupy. W momencie znalezienia ciało znajdowało się w stanie rozkładu; nie stwierdzono obrażeń zewnętrznych. (...) Podobny przypadek miał miejsce w sierpniu 1979 roku, gdy również znaleziono ciało noworodka w schowku przy wschodnim wejściu do budynku tego dworca. Dochodzenie w toku. (Informacja z maja 1988 roku, zamieszczona w lokalnej gazecie w Kumamoto, drugim co do wielkości mieście na Kyūshū).

Dalej następuje wyjaśnienie, że ciało zostało odkryte przypadkowo: pracownik poproszony o pomoc przy otwieraniu zepsutego zamka jednego ze schowków, zaalarmowany został niemiłym zapachem dobiegającym z sąsiedniego schowka.

Opisany przypadek nie jest odosobniony. Jest kontynuacją całej serii mu podobnych, których największe nasilenie przypada na lata siedemdziesiąte. Pozbycie się „kłopotu" w postaci niechcianego dziecka za jedyne 100 jenów (równowartość pięciu jajek lub dziesięciu papierosów) to sposób niemal gwarantujący anonimowość i — przy zachowaniu dostatecznej ostrożności — niemożliwość wykrycia sprawcy. Później wystarczy tylko zgubić kluczyk. Sposób ten zdobył popularność. Zastanawiające, że według statystyk ponad połowa przypadków porzucenia niemowląt w Japonii w latach siedemdziesiątych miała związek ze schowkami bagażowymi na dworcach lub przy terenach rekreacyjnych.

Murakami Ryū wykorzystał ten temat jako materiał literacki (lub raczej jako pretekst) do napisania powieści. Jej główni bohaterowie, Kiku i Hashi, to właśnie porzucone przez własne matki „niemowlęta z odzysku", które uratował jedynie przypadek, adoptowane przez obcych i wychowane jako rodzeństwo. Jednak nie samo zjawisko, jako takie, jest tematem utworu. Posłużyło ono przede wszystkim do skonstruowania alegorii, jaką stanowi ta powieść, charakteryzująca w gruncie rzeczy współczesny świat widziany oczyma pisarza.

Mamy tu więc artystycznie przekształcony obraz teraźniejszości (choć akcja umieszczona jest w czasie przyszłym — powieść ukazała się w 1980 roku, a treść obejmuje okres do roku 1989), której autor ani nie deformuje ani nie krytykuje, po prostu przedstawia. Z charakterystyczną dla swojej twórczości wybiórczością, ograniczając się do elementów najbardziej jaskrawych, brzydkich, brudnych i okrutnych, ukazuje jej zniekształcony obraz, niczym w krzywym zwierciadle.

Twórczość literacka Murakami Ryū to zarówno powieści i opowiadania (często publikowane początkowo w odcinkach w czasopismach), jak i eseje, taidany[1], reportaże i scenariusze filmowe. Rocznie wychodzi przeciętnie od jednej do trzech pozycji wydawniczych jego autorstwa. Najważniejsze powieści to:

Kagirinaku tōmei-ni chikai burū (1976) (*Błękit nieskończenie bliski przezroczystości*), niedługa powieść w stylu „drugs and free love" (narkotyki i wolna miłość) oparta na własnych przeżyciach. Tytuł pierwszej wersji: *Kuritorisu-ni batā-o* (*Masło na clitoris*). W 1976 roku, w wieku 24 lat otrzymał za *Kagirinaku...* dwie nagrody literackie (nagrodę dla młodych talentów czasopisma „Gunzō" i prestiżową nagrodę Akutagawy), które otworzyły mu drogę do świata literackiego. W 1977 roku wyszło tłumaczenie na język angielski pt. *Almost Transparent Blue*.

Umi-no mukō-de sensō-ga hajimaru (1977) (*Tam za morzem zaczyna się wojna*).

Koin-rokkā beibizu (1980) (*Coin locker babies* lub też *Dzieci ze schowków bagażowych*).

Tenisu bōi-no yōutsu (1985) (*Melancholia tenisisty*).

Hashire! Takahashi (1986) (*Biegnij, Takahashi!*).

69 — sixty nine (1987).

Ai-to gensō-no fashizumu (1987) (*Miłość i urojony faszyzm*).

Wydał także wiele zbiorów opowiadań i esejów.

Murakami Ryū zajmuje się głównie pokazywaniem swojej współczesności, odtwarzaniem, ale także i jej tworzeniem. Jego działalność nie ogranicza się do dziedziny literatury. Działa też aktywnie w wielu innych dziedzinach kultury. Nakręcił kilka filmów według własnego scenariusza. W telewizji ma swój cotygodniowy program w postaci swobodnej rozmowy z zaproszonymi gośćmi, przedstawicielami różnych dziedzin życia kulturalnego Japonii (choć nie tylko: w ubiegłym roku odwiedzili go m.in. Robert de Niro i George Lucas). Z innych jego „zajęć" wymienię choćby: dawniejszą funkcję disc jockeya w muzycznym programie radiowym, tłumaczenie powieści Richarda Bacha na japoński, cykle zdjęć dla czasopism fotograficznych, sport i podróże, głównie w poszukiwaniu materiału dla swojej twórczości. Szerokie zainteresowania — muzyka, sport, fotografika, pop art, itd. — również znajdują odzwierciedlenie w jego utworach.

Z artystycznego punktu widzenia brak jest podstaw, aby wysoko oceniać literaturę, którą pisarz tworzy — nie jest wybitnym stylistą i niejednokrotnie zdarzają się w jego utworach sformułowania niejasne nawet dla Japończyka, wynikające z niekonwencjonalnego zastosowania gramatyki. Czytelnikowi pozostaje jedynie domyślać się, czy dana niezręczność językowa jest efektem zamierzonym.

Cóż więc jest takiego w literaturze Ryū, że tego właśnie pisarza postanowiłam przedstawić polskiemu czytelnikowi?

Niezależnie od wszelkich innych pozytywnych wartości, jakie reprezentuje jego twórczość, Ryū jest według mnie przede wszystkim reprezentatywny. Stanowi doskonały przykład zjawiska pewnego rodzaju komercjalizacji, której poddała się literatura światowa, w tym japońska. Nie waham się tu użyć słowa „światowa", gdyż Ryū jest w takim samym stopniu „japoński" jak „amerykański", a więc „światowy". Albo inaczej — będąc bardzo „amerykańskim", jest przez to szalenie „japoński", gdyż nie tylko współczesna literatura japońska, lecz i cała kultura tego kraju „nastawione" są na Amerykę.

Murakami Ryū jest więc przedstawicielem pokolenia naśladowców, wzorujących się na Zachodzie, odrzucających dorobek rodzimej tradycji kulturowej. Nie naśladownictwo jednak jest celem tego pisarza, lecz jego, w pewnym sensie, pochodna: uniwersalność.

[1] Taidan — w Japonii bardzo szeroko praktykowana forma publikacji będąca odtworzeniem rozmowy (dyskusji) dwóch osób, najczęściej znanych postaci ze świata artystycznego lub naukowego.

Bohater utworów Ryū, jest jakby nieokreślony narodowościowo; gdyby nie konieczność umiejscowienia go w realiach życia codziennego (w czym Ryū jest wyjątkowo skrupulatny), trudno byłoby wręcz określić jego pochodzenie. Jest on zawsze jakby „u siebie". Nawet gdy jest Japończykiem mieszkającym za granicą, pisarz daleki jest od choćby sygnalizowania jego szoku kulturowego, który zwykle wysuwa się na pierwszy plan w tego rodzaju utworach. Przesłanie, jakie przekazuje nam Ryū za pośrednictwem swojej literatury można by ująć następująco: w gruncie rzeczy wszyscy jesteśmy tacy sami. Wszelkie różnice kulturowe wytworzone na przestrzeni dziejów, spowodowane naturalną izolacją czaso-przestrzenną, dzięki postępowi technologii ulegają stopniowo zacieraniu. W dzisiejszej dobie rozwoju środków przekazu informacji, całkiem realne staje się opanowanie całego świata przez jeden wspólny, uniwersalny system wartości.

Nie odnajdziemy więc w Ryū przedstawiciela literatury japońskiej w takim sensie, w jakim są nimi głośni Kawabata Yasunari, Natsume Sōseki, czy Tanizaki Jun 'ichirō. Jest za to reprezentantem japońskiej współczesności, dowodem na to, że Japonia staje się coraz mniej japońska, a literatura tego kraju — coraz bardziej uniwersalna, a zarazem bardziej przystępna i zrozumiała dla ludzi z każdego innego kręgu kulturowego.

Na zakończenie kilka uwag na temat problemów tłumacza wynikających tak ze specyfiki języka, jak i z cech charakterystycznych pisarstwa Murakami Ryū.

Zacznę może od tytułu. Po japońsku brzmi on *Koin-rokkā beibiizu*, co jest po prostu japońską transkrypcją angielskiego „coin locker babies", zniekształconą przez przystosowanie brzmienia do zapisu w sylabicznym alfabecie japońskim. Chociaż można go przetłumaczyć na język polski, postanowiłam jednak pozostawić wersję angielską, ponieważ dla Japończyka jest to również zwrot obcojęzyczny. Tu drobna uwaga: słowa „koin-rokka" i „beibi" (częściej „bebii") egzystują w języku japońskim jako wyrazy obcego pochodzenia i używane są w znaczeniu takim jak w języku angielskim. Jednak forma liczby mnogiej od „beibi", gdyby była tworzona zgodnie z zasadami gramatyki języka japońskiego, brzmiałaby „beibi-tachi" lub po prostu „beibi", wobec czego oczywiste jest świadome użycie przez pisarza „czystego" angielskiego.

Następnym problemem, jaki pragnę poruszyć są interpunkcja i użycie czasów, które mogą zwarcać uwagę podczas lektury. Utwór cechuje nierówna stylistyka: tasiemcowe zdania długości kilkunastu wierszy (najczęściej w wypowiedziach bohaterów) kontrastują z niepełnymi, krótkimi stwierdzeniami, często w formie równoważników zdaniowych (stosowanymi głównie przy opisie szybkiej akcji). Z drugiej strony, niekonsekwentne użycie czasów gramatycznych, mieszanych często nawet w obrębie jednego akapitu, sprzeczne jest z tradycyjnymi zasadami formalnymi narracji powieściowej.

Pod względem podziału na okresy zdaniowe język japoński tylko w niewielkim stopniu różni się od języków europejskich. Można zatem przyjąć, że w tłumaczeniu znaki interpunkcyjne dzielące zdania można stosować w sposób analogiczny. Wychodząc z tego założenia, poza dodatkowym zastosowaniem średników i myślników, których japoński nie zna, nie wprowadzałam (poza wyjątkami) zmian w stosunku do oryginału, gdyż uznałam, że nietypowe użycie znaków interpunkcyjnych w utworze jest efektem zamierzonym, świadomym zabiegiem literackim.

Podobnie potraktowałam problem bezzasadnego, na pierwszy rzut oka, mieszania czasów, które wynika ze skomplikowanej struktury tego utworu. Jego formę można określić jako mieszaną, powstałą przez wprowadzenie do struktury powieści elementów utworu dra-

matycznego, co częściowo tłumaczy fakt, że powieść ta jest właściwie rozwinięciem nigdy nie zrealizowanego scenariusza filmowego, napisanego dla reżysera Hasegawa Kazuhiko. W tekście wyraźnie dają się wyodrębnić gramatycznie odmienne fragmenty przypominające didaskalia w utworze scenicznym. Jedynie w kwestii oznakowania graficznego wyrażeń w mowie niezależnej odstąpiłam od zasady wierności, uznając w wielu przypadkach wprowadzenie cudzysłowów za niezbędne dla zrozumienia treści. (Na niejednolitość stylistyczną ma także wpływ charakterystyczny dla tego pisarza szczególny sposób prowadzenia narracji, która przybiera czasami formę dwuwarstwową, z rozszczepieniem na narrację „obiektywną" i „subiektywną".)

Omówione wyżej zagadnienia wiążą się z podstawowym problemem tłumacza, który ma zadecydować o tym, w jakim stopniu zachować wierność oryginałowi tak, aby to nie kolidowało z poprawnością języka, na który tłumaczy. Uważam, że przekład musi być na tyle wierny, aby mógł być odbierany przez każdego czytelnika, niezależnie od narodowości, w sposób analogiczny do tego, w jaki jest odbierany oryginał przez bezpośredniego „adresata". Kierując się tą zasadą, dla określeń stanowiących stałe związki frazeologiczne egzystujące w języku japońskim jako utarte zwroty, szukałam odpowiedników wśród sformułowań i związków funkcjonujących równie powszechnie w języku polskim. Natomiast udziwnione, choć nierzadko oryginalne określenia, porównania i przenośnie, które mogą być niejasne przez swą nietypowość także i dla przeciętnego Japończyka, tłumaczyłam dosłownie, traktując je jako użyte świadomie, jako cechę stylu ich autora, tak dalekiego od konwencji literackich.

Jak bardzo jednak tłumacz nie starałby się dotrzymać wierności oryginałowi, w języku japońskim istnieje pewna grupa kategorii, których nie sposób przenieść jednoznacznie na grunt innego języka. Wynika to ze specyfiki języka japońskiego, ogólnie mówiąc z alternatywności użycia znaków chińskich lub alfabetu japońskiego. Dotyczy to zarówno samych słów, jak i ich zapisu graficznego.

Bardzo wiele słów (głównie czasowniki, choć również i inne części mowy) ma swoje pary synonimiczne, złożone ze słowa czysto japońskiego i słowa będącego japońskim czytaniem znaku chińskiego (które z kolei można zapisać w trojaki sposób — znakiem lub też jednym z dwóch japońskich alfabetów sylabicznych). Do tego dochodzi też czasem ewentualność użycia słów obcego pochodzenia.

Zobrazujmy to przykładem — czasownik „zatrzymywać (się)", „przestawać" można wyrazić następująco:

teishi-suru („tei" i „shi" to czytania dwóch pierwszych znaków, które są znakami chińskimi, w złożeniu „teishi" znaczy tyle co „zatrzymuje (się)", „przerwa"; „suru" to zapisane alfabetem japońskim słowo „robić");

tomeru (do japońskiego czytania znaku, który w poprzednim zwrocie wystąpił na drugim miejscu „to-", dodana jest końcówka gramatyczna „-meru" zapisana alfabetem, określająca formę czasownika);

sutoppu-suru (j.w. „suru" znaczy „robić", więc „robić stop", czyli „zatrzymywać (się)").

Wyrażenia te mają dokładnie takie samo znaczenie (dla uproszczenia pomijam tylko zagadnienie strony zwrotnej), różnią się jedynie swym „charakterem". Odnosząc problem do języka polskiego, różnice między dwiema pierwszymi formami można by porównać do zestawienia języka formalnego z potocznym, lecz analogia ta nie jest zupełna i jednoznaczna. Uogólniając, można w dużym przybliżeniu powiedzieć, że słowa „czysto japońskie", jako te, których najczęściej używa się w mowie potocznej, w porównaniu z nieco oficjalnymi,

jakby sztucznymi lub „twardymi" wyrażeniami zawierającymi znaki chińskie, wywołują odczucie swojskości, powszechności, codzienności. Trzecia z kolei forma jest przejawem ciągłego procesu wzbogacania (czy też zaśmiecania, sic!) języka wyrażeniami obcojęzycznymi, które współczesny japoński chłonie niczym gąbka, w zawrotnym tempie upowszechniając ich użycie.

I właśnie na gruncie literatury pięknej pojawia się problem użycia takiego a nie innego słowa — a w języku japońskim dodatkowo — w takim a nie innym zapisie (dwa pierwsze zwroty, przypominam, można też zapisać w całości alfabetem, bez użycia znaków chińskich). Łączy się z tym zagadnienie zrozumiałości, przyswajalności tekstu i łatwości w czytaniu, związane tak ze stopniem powszechności użycia danego znaku lub obcego słowa, jak i z percepcyjnością (znaki chińskie szybciej „wpadają w oko").

W świetle powyższego wyjaśnienia zrozumiałe jest chyba, że przy tłumaczeniu z japońskiego na polski dużą trudność stanowi oddanie charakteru języka użytego w utworze. Język literacki Murakami Ryū charakteryzuje się dużą ilością słów zapisanych znakami i słów pochodzenia obcego. Trudno ukazać tę cechę czytelnikowi polskiemu, ale w przekładzie pojawia się ona czasem w postaci zaskakującego, nie pasującego do kontekstu użycia wyrazu o charakterze oficjalnym, lub terminu specjalistycznego.

Na zakończenie — ostatnia uwaga. W języku japońskim zwyczajowo nazwisko występuje przed imieniem (wyłączając pseudonimy artystyczne). Choć jest to sprzeczne z zasadami języka polskiego, w odniesieniu do osób rzeczywistych zachowuję kolejność przyjętą w Japonii (np. nazwiska pisarzy), gdyż uważam, że nazwisko wraz z imieniem, szczególnie w przypadku osoby powszechnie znanej, stanowi rodzaj hasła, nierozerwalnego związku frazeologicznego. Służy to głównie uniknięciu nieporozumień przy korzystaniu ze źródeł obcojęzycznych. W samym jednak utworze, dla jasności, stosowałam kolejność „polską", odmianie gramatycznej poddając wyłącznie imię (np. Kikuyuki Sekiguchi — (kogo?) Kikuyukiego Sekiguchi).

Małgorzata Narożna

Książki nadesłane

Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław

Czesław Miłosz: *Zaczynając od moich ulic*. Ss. 392, nakład 40 000 egz.

Gabriel Muldyński, Paweł Pawlak: *Dwie podróże Guliwera. Na motywach „Podróży Guliwera" Jonathana Swifta*. Ss 64.

Michał Fostowicz: *Owoc ja. Poezje*. Ss. 72, naład 600 egz.

Józef Kelera: *Panorama dramatu. Studia i szkice*. Ss. 225, nakład 2000 egz.

Janusz Styczeń: *Liście księżyca. Poezje*. Ss. 95, nakład 1000 egz.

MACIEJ CISŁO

Listy do

*

Warszawa 20.6.87

„RĘCE ZAJĘTE MAGIĄ DOTYKANIA"...
...
„Żyje się ale śmierć tego wymaga"
...
„W tych dziwnych czasach
słowa mają dźwięk odskakującej klamki
nasze oczy są przekłute na świat
jakimś (...) rogiem a nie bogiem"

— tom Pani wierszy „Bez powodu" odkryłem dziś w księgarni pod dworcem Centralnym w Warszawie — w przejściu podziemnym, *Córko Cerery* z utworu zamykającego książkę.

Teraz jest noc. Przez otwarte okno żeglują w moją stronę białe pyłki topoli. Lucyno, Światło.

Nie można się nasycić pięknem, oglądając je tylko. Z pięknem trzeba się zejść i mieć z nim dzieci (metafizyczne)... W słowie „zachwyt" żyje „chwyt" — ruch do siebie.

Mówię poważnie.
Maciej Cisło

(Do listu dołączam mój „Stan po". Adres Pani uprzejmie podano mi w „Czytelniku")

*

Warszawa 15.7.87

PODRÓŻ TO CHEMIA, TRANSMUTACJA, jeżeli jazda do wód — to z dwóch składowych cząstek wodoru i jednej tlenu. Przekroczyć próg to za mało, trzeba jeszcze chcieć przekroczyć siebie.
Wiele lat straciłem w szkołach i zawodach technicznych i może dlatego dziś tak się przy pisaniu spieszę, o widzi Pani? *Zacząłem tę kartkę prosto i zaraz się pochyliłem, jak do biegu... Ale dopóki człowiek żyje, nigdy nie jest za późno na prawdziwe życie!*

Pozdrawiam Panią serdecznie
Maciej C.

*

ZACZYNAM PISAĆ TEN LIST od razu w pociągu — na kolanie (ale może na obu kolanach?)

O, uszczęśliwiający wgląd w światło świata przez bliską duszę.

Wyspowiadać się, uzyskać rozgrzeszenie, uwolnić się od siebie.

„Lecz to zbyt łatwe!
Zadano ci siebie jako pracę".

Już mi Panią przesłoniła Wysoczyzna Rawsko-Piotrkowska.

Widzę za oknem rurociąg w poprzek pola. Wstrętne jelito wywleczone z wnętrzności ziemi. Przepraszam... „Ja cierpię, lepiej tak powiedzieć, niż powiedzieć: ten krajobraz jest brzydki" napisała gdzieś Simone Weil... Dobrze, wobec tego „ja cierpię"; urodziłem się na północy, wśród porządnych dekoracji warmińsko-pruskich — i wobec tego nie cierpię całego tego naszego słowiańskiego braku Poczucia Formy (— który Gombrowicz chce wykorzystać i nawet artystycznie zadekretować, „bo Wschód i tak nigdy nie dogoni reszty świata", „a z naszych braków nie urodzi się Braque").

Do zobaczenia Lucyno, do usłyszenia
oraz do pozostałych zmysłów
(i umysłu).
MC

*

FOTOGRAFIA W PORCELANIE, kwiaty w oknach, strzałka w bramie.

Przyglądam się też swojemu przyglądaniu.

„Co masz zrobić jutro, zrób dzisiaj":
chodzę więc i nic nie robię — bo pojutrze, w życiu po życiu, będzie się przecież robiło
NIC?

Z absolutnego środka
promień
napina łuk
do koła:
byłaś drżącą cięciwą tego łuku.
„Łatwo jest być świętym, gdy postanowiło się już nie być całym człowiekiem".
(Ale czyż można być całym człowiekiem,
kiedy nie pożąda się świętości?)

(Buszmeni grupy 'ko znają Stwórcę pod imieniem
Gu-e. — W niego też wierzę!)

Wisła — loki-wiry
i powietrze: porywy. Woda na wylot, przez ziemię,
z widocznymi tam,
pod lustrem,
chmurami i niebem antypodów.

Na przystanku dwóch mężczyzn pytało tę samą gazetę
o to samo — zamiast zapytać jeden
drugiego.

Jest mi bez Ciebie tak dobrze źle!
Dobrze, gdyż dzięki temu może
urodzić się ten wiersz...

Litera „M", którą kładę w podpisie,
czyż nie jest jak dwa palce
wzniesione do przysięgi?
— Myśl, co chcesz!
M.

*

15.9.87

PUSTA ŁYŻKA LECIUTKO SMAKUJE ŻELAZEM. Fotografia: moja córka nakłada kotu okulary; podpis pod zdjęciem: „Kot nudzi się, bo nie czyta książek". O stół cicho stuknął przejrzały płatek tulipana. Deszcz ukośnie zakreskowuje przekrój ulicy.

Dziękuję Ci Lucyno za tę małą reprodukcję „Jaja Przypadku" Burluka. Czy to nie ten sam Burluk, który próbował pisać wiersze przy pomocy nut, symboli matematycznych i innych znaków tajemnych? Cyfra i szyfr: „sifr" znaczy po arabsku „nic"...

„Książka" była kiedyś „knem", drewnianym klockiem znakowanym dla wieszczenia i losowania (słowo „kien" jest słyszalne w rosyjskiej „knidze" — a u nas w wyrazie „knieja". Ty przecież lubisz zaglądać do Brücknera!)

Pismo tkwi w przyrodzie. Jest Bóg, wielki budowniczy, a te obrazki-krajobrazy są w jego ręku planami, którym my się przyglądamy — gdy trzeba je czytać. Czcić.

Lu-
lubię Cię, Lu.
Mówię ja i deszcz,
który chlusta bez
przerwy.
Ja

*

OBUDZIŁEM SIĘ W ŚRODKU NOCY — moje okno zapalało się i gasło jak popsuty telewizor. Przez zygzaki błyskawic, jak przez pęknięte drzwiczki do pieca, wydawało mi się, że oglądam ogień wiekuisty, światłość.
Ziemia i niebo zaczęły się na początku czasu, ale światło jest może bez czasu, jest równie dawne jak Bóg...

„lecz jeśli
Bóg jest światłością i przez wieczność całą
W nieprzeniknionej przebywał jasności,
Wówczas przebywał w tobie, o promieniu
Światła istoty nigdy nie stworzonej".

(Milton, „Raj utracony", księga III,
przekład Macieja Słomczyńskiego)

— Ja tylko krążę wokół świetlistej magii
Twojego imienia, Lucyno!

Maciek

*

WYJĘTY Z NOCY JAK ROBACZEK Z KŁODY.
Nie chcę się urodzić, jestem
niegotowy, jestem jeszcze chory...

Ogród wypuszcza małe listki — spiczaste uszka,
którymi się wszystko słyszy...

Miasteczko Pierwszej Przyczyny:
takie łagodne — pośród surowych
nazw jezior: W a d ą g, S k a n d a — pełnych surowej wody.

I inne obrazy z dzieciństwa: chcesz? Poopowiadać Ci dzisiaj? Lu.

...Lekcja dobrego zachowania — ręka z ustami za pośrednictwem noża i widelca: ależ to jakby mówić do siebie samego przez mikrofon — a słyszeć się przez słuchawki!

„Tak wygląda dusza człowieka, który zgrzeszył!" — ksiądz Piotrowski wyszarpuje zza pazuchy szklany wazonik i tłucze go poglądowo na posadzce u świętego Józefa w Olsztynie.

Cyrk:
Ukrzyżowany
przez trapezy — wielokąty igrania — Ten Co Za Nas —
wił się
Fizyczny Zbawiciel.

O, i wieczory!
wieczory — gdy w ostatnich rzędach kin, w parkach i na prywatkach — scalanie się: całowanie.
Pierwsze rozkosze ludożerstwa...

M.

*

MOJA LAMPA MAŁA MUZYKA NOCNA, światło z szybkością 300 000 pomysłów na sekundę... Chodziłem dziś po mieście ze słuchawkami na uszach; brałem dźwięki głową wprost z głowicy magnetycznej, pomijając, lub raczej p r z e m a g a j ą c rzeczywistość obiektywną — trędowate mury i kulawe bruki warszawskiej Pragi — tłumaczonymi z ucha na oko koncertowymi fasadami Bacha...
Kto szuka sensu życia, szuka oddechu, który powinien być samoczynny. Oddychać świadomie: cóż by to była za męka!... Ludzie w niebieskich drelichach budują, ludzie w zielonych, polowych, burzą. Ci wznoszą, żeby było co przewracać, tamci niszczą dla przyszłych korzyści odbudowy. Poeta siedzi z boku i tylko robi notatki. Jedni i drudzy uważają to za niemoralne, „gdyż jedynie CZYN oczyszcza!"

M.

*

10.10.87
CHODZIŁEM DZIŚ PO MIEŚCIE PROWADZONY DELIKATNIE ZA UCHO przez Belę Bartoka (jego Koncert na orkiestrę z 43 roku).

„Muzyko: oddechu posągów; może:
ciszy obrazów. Mowo, gdzie mowy
kończą się..."

— Wiem, że wiesz, co to za wiersz.

„Gdzie drukować i czy warto..." Ja też znam to pytanie. Może w akcydensach?... Na opakowaniach, na plakatach? — bo na to zdaje się jest jeszcze w tym kraju jakiś papier i farba.

Liryczny afisz na słupie: byłoby to prawdziwe odgałęzienie skandynawskiej poezji polnych tablic runicznych!

...Bo ja wiem: wcale nie drukować! Trudno sobie wyobrazić dziennikarza bez tłumu czytelników, ale poecie — wystarczy jedyny Bóg!

„Wam, pieśni, ludzkie oczy, uszy niepotrzebne!
Płyńcie w duszy mej wnętrznościach,
Świećcie na jej wysokościach,
Jak strumienie podziemne, jak gwiazdy nadniebne.
Ty, Boże, ty naturo dajcie posłuchanie..."

— Wiem, że wiesz, co to za wiersz.

Niedrukowanie może martwić poetę jako obywatela, ale czy jako poetę? Tym bardziej że na chleb i tak się zawsze zarabiało w inny sposób...

Zawodem jest to, z czego się je chleb: wobec tego kto pisze wiersze jest człowiekiem bez zawodu! Znasz może taki dokument:

„Sędzia: Czym się zajmujecie?
Josif Brodski: Piszę wiersze (...):
S: Odpowiadajcie ściśle!
B: Pisałem wiersze (...). Uważam...
S: Nie interesuje nas „uważam". Odpowiadajcie, dlaczegoście nie pracowali?
B: Jestem poetą (...).
S: A kto to zatwierdził, że jesteście poetą? Kto was zaliczył do poetów?
B: Nikt. (łagodnie) A kto mnie zaliczył do rodzaju ludzkiego?
S: A uczyliście się tego?
B: Czego?
S: Żeby być poetą (...).
B: Nie przypuszczałem, że to się bierze z wykształcenia.
S: A z czego?
B: Myślę, że to... (z zakłopotaniem) od Boga?"

„Proces Josifa Brodskiego", notowała Fryda Wigdorowa, tłumaczył Jan Gondowicz, Warszawa 1987

M.

*

20.10.87

KRÓTKA WYPRAWA NA WIEŚ (Zwiartów na Roztoczu).

Na wsi życie jest półzwierzęce — ależ człowiek jest! półzwierzęciem, i tylko przyjaźniąc się z koniem, psem, kurą, gęsią, kotem, może być szczęśliwy... Smażenie, pieczenie, gotowanie, przyprawianie — wszystko to jest oczywiście maskowanie naszego ludożerstwa. Patrząc, jak cielątko ssie krowę, pomyślałem: „mleczny bracie, Ablu, Kain już ostrzy na ciebie nóż!" Czym jest zielenina do obiadu, jeśli nie kwiatami na mogiłę?... Rąbałem drzewo, śrutowaliśmy żyto w komorze — kuzyn Piotr ma prawdziwą etnograficzną kłodę na ziarno. Mała Julia dziwiła się, że koń „waży długość", bo Piotr powiedział, że Cygan „waży pięć metrów". Tutaj celownik od „taty" jest „tatowi"... Na płocie sołtysowym — zawiadomienie o konieczności zwalczania chowacza czterozębnego... W Zwiartowie co chwila wyłączają prąd: „I miej tu lodówkę na wsi", wzdycha Marysia (żona Piotra).

Obejmuję Cię po ludzku, Lu.

M.

*

DLACZEGO KWIATY SĄ AŻ PIĘKNE, A NIE JEDYNIE SKUTECZNE,
jak większość urządzeń ludzkich? Kwiat: oko-usta-płeć
w jednym, w tym samym miejscu... Kobieto, jaka szkoda,
że „jesteś kwiatem" tylko w przenośni.

M.

*

TO, ŻE SĄ INNI — TO NIEPRAWDOPODOBNE! Bo inni to nie my — i przeto są jakby trochę na niby... — Ale Ty Lucyno istniejesz, prawda?

Nie umiałbym napisać powieści... Jak ma poeta mówić prozą, gdy ptaki tylko śpiewają? Z ptaków prozą najlepiej jeszcze gada papuga... Tobie i mnie język jawi się jako największa z tajemnic. Czujesz? jak wszystko w nas chce się zaokrąglić i zmierza do formuły.

Słowo „literatura" jest zwodnicze... Bo to jest tak, jakbyśmy na muzykę chcieli mówić „klawiatura", uwypuklając jej aspekt mechaniczny. Literatura jest sztuką umysłu, nie liter; i wobec tego może lepiej byłoby ją nazywać po grecku: „logatechnia"?

Kończę tę kartkę przy dźwiękach Mszy organowej Kodalyego. Yehudi Menuhin napisał w swojej „Muzyce człowieka": „Głos organów jest taki, jakby to dźwięczała sama natura, wedle przedustawnych zasad proporcji, napełniając swym ogromnym oddechem sklepione przestwory".

M.

*

Warszawa 29.10.87

HANKO-KOCHANKO, moja żono i muzo, nigdyśmy do siebie zanadto nie pasowali, ale łącząc ogień z wodą ludzkość utworzyła kiedyś Wiek Pary? I cywilizacja tym raźniej potoczyła się naprzód po swoich torach.

Dwie córki jeden ojciec — dlaczego nie dwie żony jeden mąż (dwóch mężów jedna żona)? W świecie liberalnym (do którego zmierzamy), poligamia (obok monogamii) znajdzie się w końcu może nawet pod opieką prawa.

Dlaczego kochasz człowieka, którego kochasz? Ponieważ on jest, jak ten, który mówi o sobie „Jestem Który Jestem"... A to, w ilu osobach kochamy ISTNIENIE, zależy nie tylko od nas — bo Ono się

objawia w Jedności albo w Trójcy, w Czwórcy czy w Siódemce: jest przecież wszechmogące, wszystkie może.

W tej chwili zobaczyłem za oknem ćwierć-księżyc, poziomy, z uniesionymi kącikami ust. Uśmiech niewidzialnego Kota z „Alicji w krainie czarów"...

Jest chłodno, mam zimne ręce, wkładam Ci je pod sweter.

Maciek

*

„GDYBY GŁUPOTA BOLAŁA, ZEWSZĄD ROZLEGAŁYBY SIĘ JĘKI"... Leżałem w nocy z otwartymi oczami, ciemność przepływała przeze mnie, a ja jej nie stawiałem oporu...

Teraz jest świt. Ty Aniu jeszcze śpisz. Ta kartka Ci się śni.

M.

*

KOCHANA LUCYNO, i jeszcze jeden list od Ciebie wkładam bez otwierania do szuflady. Ale piszę do Ciebie — zachowuję się być może jak ktoś o rozłączonych po wypadku półkulach mózgowych: pacjent był zdolny do kreślenia sensownych zdań, tylko że sam nie mógł na razie nic odczytywać...

M.

*

„ROZŁĄCZONE PÓŁKULE MÓZGOWE, A ZA TO ZŁĄCZONE CIAŁA DWÓCH KOBIET — nieźle to sobie wymyśliłeś!" Masz rację, Lucyno, to nie jest dobrze wymyślone... Ale czyż boskim losem poety nie jest stwarzanie istnień obdarzonych wolną wolą, i przeto sprzeciwiających się mu?!

M.

*

PISZĘ TEN LIST NA PAPIERZE NUTOWYM, bo śpiew jest zawsze bardziej przekonywający... Pytasz Aniu, co jest między nami prawdą a co zmyśleniem: „Warto cierpieć dla prawdy, ale czy i dla sztuki?"

Prawda... Prawda jest rzeczą zakazaną! „Bóg umieścił zatem człowieka w ogrodzie Eden i taki dał mu rozkaz: Z wszelkiego drzewa tego

ogrodu możesz spożywać wedle upodobania, tylko z drzewa poznania dobra i zła nie wolno ci jeść". Człowiek chce jednak koniecznie znać całą prawdę o bożym dziele stworzenia, dobrą i złą — gdyż „...niecała prawda byłaby całą nieprawdą".

— Prawda jest rzeczą zakazaną — szepcze Bóg.

M.

*

DZIŚ TRZYNASTY GRUDNIA... Sześć lat temu Anka była ode mnie przytomniejsza, bo kazała się agentowi Satanowskiemu przede wszystkim wylegitymować. Stąd wiedziałem od razu, że to porwanie do Hadesu. I pojechaliśmy z Szatanowskim na ulicę — a jakżeby — dwóch świętych, Cyryla i Metodego, do wypróbowanego pocarskiego cyrkułu... Kiedy wsiadałem do milicyjnego fiata, osobnik przy kierownicy ofuknął mnie za niepozdrowienie go słowami „dzień dobry", co nie wiadomo czemu bardzo zapamiętałem. Smaczny ironista! „Cyryl jak Cyryl — kpią warszawiacy — ale te metody..."

Lucyno, wrócę na pewno do tamtych dni — kiedy się od nich porządnie oddalę... Człowiek aż „wychodzi z siebie": żeby „dojść do siebie".

M.

*

20.12.87

KTOŚ PODPALIŁ WYPRÓCHNIAŁĄ WIERZBĘ NAD WISŁĄ. W korze neonowo pełgał żar. Patrzyłem, jak ulatują w górę białe płatki popiołu — jedyny śnieg tej bezśnieżnej zimy...

Pamiętasz, Lucyno, w eseju pt. „Tołstoj i Goethe" Tomasz Mann powiada: „Talent nie jest niczym innym, jak zdolnością do posiadania losu... Twórca nie musi wiele wiedzieć, musi tylko mocno być". Tobie (i sobie) życzę na to Boże Narodzenie... posiadania losu (nadal?).

I żebyśmy się dalej przyjaźnili, „eM": jak „Mimo-wszystko"!

M.

P.S.

O „trzeciej płci" „dla przyjaźni" czytałem ostatnio w liście Mickiewicza do Czeczota (z 25 października 1819 roku). (Znasz ten list?) „Trzeba by było osobną stworzyć płeć dla przyjaciół, jak jest dla miłości, a wtenczas można by znaleźć trzech ludzi: kochanka, kochankę i przyjaciela, ale coraz płci innej... Takie są może w niebie małżeństwa".

*

10.1.88

— TO SZTUCZNY MIÓD? — moja mała Julka grzebie końcem noża w słoiku.
— Ze sztucznych kwiatów! — zdobywa się na koncept.

Lusjén, Ty nie czytasz gazet i dlatego nie znasz życia. Nie domyślasz się nawet, ile jest dziś w tym kraju wart jeden człowiek. ZUS podniósł właśnie pracowniczą stawkę ubezpieczeniową, za utratę jednego procentu zdrowia, do dwóch i pół tysiąca złotych... Sto procent to ćwierć miliona — mniej niż jedna czwarta ceny małego fiata na giełdzie.

Pytasz mnie o nowe wiersze... Jest zima, więc ledwie zieleni mi się ozimina... Natomiast przyślę Ci niebawem pierwszy zarys całości „Listów do" — z prośbą o. (Czy Ty na pewno nie dasz się namówić na wspólną książkę, podpisaną dwoma nazwiskami?... Najlepsze byłyby trzy...)

M.

*

OKNO SZEROKO, NA SKOK
z piętra —
bo nie do zniesienia
schodami:
taki księżyc!

„O ciemności, z której pochodzę,
kocham cię bardziej, niż płomień,
który świat ogranicza,
lśniąc przez chwilę jakiemuś kręgowi,
z którego żadne istnienie nie zna wyjścia"

— wiem, że wiesz, co to za wiersz.

Lucjolo świętojańska, do wężycy Tiamat, zabitej przez Marduka, nawiązuje u nas przecież w swojej mitologii słowa Bruno Schulz... „Pierwotne słowo — mówi Schulz — było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymentem jakiejś dawnej, wszechobejmującej mitologii (...). Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności (...) — i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją.

Poezja to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów". („Mityzacja rzeczywistości")

W tej chwili usłyszałem skradanie się ciszy; kroki budzika, który stoi koło mnie na półce, zwolniły się nagle, zachwiały się i już się miały zatrzymać...

Nakręcam czas! Nakręcam siebie do dalszego pisania.

...Sny? Miewam je bardzo rzadko. I może tak powinno być... Zawód poety polega przecież na tym, żeby śnić na jawie — nie we śnie.

I w końcu wiersz jako modlitwa (w teorii księdza Bremonda): ja myślę tak: albo jest się wierzącym — albo wolnomyślicielem; wolna myśl swobodniej tworzy... Wiara przeszkadza.

— Nawet wiara w poezję!

M.

*

„DZIECI OLBRZYMÓW miały konie
na biegunach
Północnych i Południowych,
bujały się od słońca do księżyca,
od dnia do nocy..."

— to fragment jedynego sensownego wiersza, jaki udało mi się ułożyć z myślą o dzieciach... Dzieci proszą o bajkę — stare dzieci proszą o bajanie: bajaj, Bojanie! Mów prosto, a trafisz pod strzechy. Pisać wysoko i równocześnie nisko, jest to może najtrudniejsza z literackich sztuk... Ktoś powiedział, że dla dzieci powinno się tworzyć tak jak dla dorosłych, tylko lepiej. Jednak mali ludzie wolą kaszkę z mlekiem, podczas gdy dorośli — poetyckie alkohole. Jak to pogodzić?

M.

*

6.2.88

NAPISAŁEM KIEDYŚ DWA WIERSZE O IDENTYCZNYM TYTULE, „W przestrzeni wewnętrznej", i na ten sam temat. Brzytwą Ockhama — „Nie mnożyć bytów ponad niezbędną potrzebę" — należałoby wreszcie jeden z tych utworów zgładzić. Tylko który:

W przestrzeni wewnętrznej

I pył jest pełen — nie pół.
Kij ma dwa końce,
ale ćwierć kija — też dwa.

Ptak wypchany ptakiem,
równie szczelnie jak wąż wężem,

jest tym,
czym jest.

Idiota — i Sokrates,
dzień — i noc,
śmierć — i życie:
nie ma między nimi,
ani pomiędzy niczym i niczym,
żadnej różnicy.

W przestrzeni wewnętrznej.

W przestrzeni wewnętrznej

Dla-siebie
motyl jest poważnym zagadnieniem,
dziecko jest dorosłe,
pół — całe
i zwierzę jest człowiekiem.

A jednak, Boże,
nie każ mi się odrodzić
na przykład w podmorskim *wężowidle!*

Kobieto-Poezjo, który z tych wierszy skażemy na śmierć, a który na żywot wieczny amen?

Maciek

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo „Iskry"

Petro Murianka: *Jak sokół wodę z kamienia*. Przełożyła z mowy Łemków Barbara Dohnalik. Ss. 213, nakład 2000 egz.

Andrzej Ogrodowczyk: *Nieprzezroczysta*. Poezje. Ss. 49, nakład 550 egz.

Grzegorz Walczak: *Autoportret z przeszłości*. Poezje. Ss. 86, nakład 400 egz.

Stefan Żagiel: *Oś asymetrii*. Poezje. Ss. 47, nakład 450 egz.

JANUSZ KRYSZAK

PORTRET EMIGRANTA

Trzy obszary tematyczno-problemowe w szczególny sposób pobudzają wyobraźnię poetycką Wacława Iwaniuka, decydując w konsekwencji o najbardziej charakterystycznych rysach jej twórczego uporządkowania w wierszu.

Miejsce centralne zajmuje niewątpliwie — potwierdzają to wszystkie opinie krytyków i badaczy — ciągle równie aktywne mimo upływającego czasu, porażenie przeżyciem wojennym. Jest to dla Iwaniuka doświadczenie progowe zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i uniwersalnym. Odmieniając jednostkowy los poety, zasadniczo ważąc na takiej a nie innej konstrukcji jego biografii, w istocie trwale zostało wszczepione jako nieusuwalny uraz i kompleks nie tylko w osobowość pisarza, ale i — jeśli tak można powiedzieć — w osobowość współczesnego świata. Modelując biografię, nie tylko tę zamkniętą w granicach historycznego czasu wojny, ale i jej kształt późniejszy, doświadczenie owo bezpośrednio i pośrednio (jako tło pamięci) podsuwa Iwaniukowi zarówno dramatyczne pytania i kwestie tyczące natury człowieka, mechanizmów życia zbiorowego i publicznego, jak i osacza wątpliwościami co do możliwości sztuki, skuteczności języka poetyckiego, ich szans w epoce naznaczonej piętnem cywilizacji obozowej.

Obszarem drugim, z którego wyobraźnia poetycka autora *Lustra* czerpie nie mniej intensywnie, chociaż w sposób bardziej może utajony, jest wspomnienie krainy dzieciństwa czyli budująca wewnętrzną siłę trwałość duchowej więzi z — jak sam to określa — „mistyką lubelskiego pejzażu, z księżycową chełmską aurą". To, obok Józefa Łobodowskiego, drugi poeta emigracji, na którego sztuce poetyckiej tak silne piętno wywarła pamięć Lubelszczyzny, jej poetów (szczególnie ważne jest tu nazwisko Józefa Czechowicza), ów specjalny klimat rodzimej ziemi, która nieustannie promieniuje własną siłą mitotwórczą i jawi się w poetyckiej mitologii jako źródło i ekstrakt polskości. Ważnym tematycznym dopełnieniem tego wymiaru poetyckiej mitologii, w której decydującą rolę gra konkret pejzażowo-sytuacyjny lokowany w zastygłym czasie minionej bezpowrotnie przeszłości, jest też obraz warszawskiego Powiśla, z jego specyficznym klimatem peryferyjności i wspomnienia tzw. wspólnego pokoju przy ul. Dobrej, któremu gospodarzyła — dziś już utrwalona w literaturze — Rozalia Sawicka („w fartuchu śmierci wczorajsza Rózia").

Trzecim wreszcie obszarem wypełniającym poetycką wyobraźnię autora *Ciemnego czasu* jest próba opisania i zrozumienia aktualnego losu czyli kondycja emigranta. Kondycja widziana przez Iwaniuka w całym swym bogatym, złożonym i trudnym do jednoznacznego ogarnięcia wymiarze egzystencjalnym, biograficznym, politycznym; w perspektywie codziennie praktykowanej powszedniości i w odświętnym klimacie symbolicznego ucieleśnienia odwiecznych narodowych dramatów; uniwersalna i jednostkowa zarazem. Obszar

ów to pojawiające się w kolejnych odsłonach pamięci epizody biograficzne i protokolarne niemal zapisy faktów czasu teraźniejszego, a więc fragmenty, których naturalnym jakby wewnętrznym dążeniem jest chęć zrośnięcia się w jedną przejrzystą konstrukcję, by zbudować syntetyczny, a zarazem nasycony szczegółami, obraz losu współczesnego emigranta. Coś w rodzaju pamiętnika XX wieku spisywanego przez politycznego uchodźcę, który żyje dziś z dala od Europy, źródła wszystkich cierpień, ale z żywą o niej i o nich pamięcią. Wiersze Iwaniuka, zwłaszcza te pisane w ostatnich latach, są jakby wstępną, brulionową wersją takiego poematu, w którym mogłaby znaleźć wyraz cała codzienność i uniwersalność losu współczesnych exulów. Wewnętrznym kośćcem tego projektowanego poematu (projektowanego w sensie wewnętrznej intencji i gotowości tekstu, a nie w sensie rzeczywistego zamiaru autorskiego) jest porządek jednostkowej biografii, jej kolejne zawężenia i odmiany stymulowane w równej mierze tektoniką historii, jak i rytmem codziennych potrzeb życiowych, ale spoza tej ułamkowej kroniki wyłania się treść uniwersalna, obejmująca sobą kluczowe doświadczenia wieku wygnania i wydziedziczenia.

Można by zatem wyobrazić sobie universum poetyckie Wacława Iwaniuka w postaci takiej kompozycji obrazowej, której kształt jest utajoną projekcją sakralnego tryptyku. W planie centralnym znajduje się sfera cierpienia, doświadczenie krzyża z całą należną mu głęboką symboliką duchową. Skrzydła poetyckiego ołtarza to z jednej strony zamknięte ramą pamięci przedstawienia utraconego raju dzieciństwa, arkadyjskiej ziemi duchowego i naturalnego ładu („Nazaret rozstrzelany wojną"), z drugiej zaś obraz powszechnej codzienności człowieka wydziedziczonego, rysunek samotnej pustki trapiącej exula. Ta sakralna perspektywa ujęcia twórczości Iwaniuka nie jest, jak mniemam, tylko czystym konceptem krytyka. Ma ona głębsze uzasadnienia, gdyż poezja autora *Nocnych rozmów* jest w swym zasadniczym geście duchowym dążeniem człowieka ku sacrum, do źródeł trwałych symboli zdolnych odnowić oblicze wielorako zrujnowanego świata. Iwaniuk od początku swej drogi pisarskiej opowiadał się po stronie poezji symbolicznej wykorzystującej zarówno fantazjotwórczą energię wyobraźni, jak i trwałe poczucie związków z mową mitów, kulturowych i sakralnych symboli, z metafizycznym podglebiem bytu. W tej aurze powstały pierwsze utwory młodego debiutanta *Pełnia czerwca* (1936) i *Dzień apokaliptyczny* (1938). Jej zasadnicze składniki przeniesione przez wojnę miały też swój udział w kształtowaniu poezji już emigracyjnej. Wybór swój potwierdził Iwaniuk w słowie odautorskim do poematu *Pieśń nad Pieśniami* (1953): *Napisałem ten poemat w bólu narodowym. (...) Całość jest wielkim symbolem. W jego materii poetyckiej, jak w źródle, wirują drobne i coraz drobniejsze słowa-podsymbole. Tylko poezja symboliczna jest wielka. Nie znoszę paplaniny liryczno-kawiarniano-realistycznej, która zabiła symbol, a z nim poezję.*

Wprawdzie w latach późniejszych w coraz większym stopniu wiersz swój wypełnia Iwaniuk realistycznym właśnie konkretem, ale ułożenie owych przedmiotowych i sytuacyjnych faktów prowadzi niezmiennie w stronę rzeczywistości głęboko nacechowanej symboliką, także symboliką sakralną, podbudowanej wymiarem metafizycznym. Obrazem, odpowiednikiem tego zasadniczego ukierunkowania wyobraźni stała się w ostatnich latach dla Iwaniuka symbolika wielkiego jeziora Ontario, u którego brzegów mieszka od lat kilkudziesięciu. Jest to w poetyckiej projekcji „wielkie Jezioro wypełnione słońcem" i ciemnością ludzkiej świadomości; lustro bytu.

1. My, plemię Abla

Aktualność grozy doświadczenia wojennego potwierdza Iwaniuk w każdym swym kolejnym tomie poetyckim.

Najkrwawsze pola wojenne naszych czasów
To moje wiersze
Niewinni mordowani w więzieniach
Umierali we mnie
Muzea pieców hitlerowskich porosłe dziś trawą
Ploną wciąż we mnie.
(...)
My plemię Abla
Nie mamy już w życiu żadnych szans.
(My plemię Abla; Nocne rozmowy, 1987)

W rozmowie z Markiem Zielińskim innymi słowami określi trwałość tego doświadczenia jeszcze dobitniej: *Jestem pesymistą, jestem człowiekiem przegranym, niczego nie oczekuję od ludzi i przyszłości. Rzeczywistością moją jest wciąż wojna, doświadczenia i przeżycia na kilku jej frontach, która zamieniła świat w trupiarnię i dalej niszczy i degraduje człowieka. Ale nie mam wcale uczucia strachu, to zostało przy grobach i cmentarzach poległych. Mam uczucie tonącego, który tonie i nie może utonąć.* (Więź" 1985, nr 4-5-6)

Urodzony w 1915 roku poeta od grudnia 1939 roku, kiedy to z Argentyny, gdzie przebywał na praktyce zawodowej, pospieszył do Francji, by wstąpić ochotniczo do tworzących się wówczas odnowionych sił zbrojnych, przydzielony do Samodzielnej Brygady Strzelców Podhalańskich, brał czynny, żołnierski udział w zmaganiach wojennych. Walczył pod Narwikiem, by po upadku Francji znaleźć się w obozie koncentracyjnym Miranda de Ebro w Hiszpanii, skąd po dwóch latach zbiegł szczęśliwie, przedostał się do Anglii do dywizji pancernej gen. Maczka, pod którego rozkazami walczył dalej we Francji, Belgii, Holandii i w Niemczech. Swój wojenny żołnierski szlak zapisał m.in. w dzienniku poetyckim *Dni białe i dni czerwone* (1947), kronikarskim cyklu wierszy pisanych na postojach. Były one przed wszystkim dokumentem, bieżącym zapisem faktów i komentarzem, ale przeżycie wojenne urosło potem w interpretacji poetyckiej Iwaniuka do wymiaru daleko przekraczającego „kronikę żołnierską". Stało się, jak już powiedziano, podstawowym źródłem trwałego urazu psychicznego, etycznego, egzystencjalnego. Nieusuwalnym cierniem świadomości, jawy i snów.

Odtąd też każdorazowa próba zapisania obrazu świata ujawnia swoiste porażenie, które dotyka nie tylko fizycznej natury rzeczywistości ale i sposobów czy możliwości mówienia o niej. W projekcji fizyczności świata pojawia się jako kategoria kluczowa perspektywa postępującego gwałtownie ubożenia rzeczywistości, jej redukcja do składników elementarnych, gdy zostaje jedynie krajobraz „suchy jak ziarno piasku", a prawdziwy wymiar rzeczy odsłania się częstokroć tylko przez negację, zaprzeczenie istnienia:

Przybliżam twarz do lustra ale lustra nie ma
Szukam rysów mych dłonią ale nie mam dłoni.
(Lustro; Lustro, 1971)

Nie mogę wyjść do ogrodu bo ogrodu nie ma
Nad rzeką która wyschła od wielu już lat
Śmierć łowi upartych rybaków
Ich wędki zarzucone jakby od niechcenia
Zamarły w powietrzu. *(Wersja końcowa; Lustro*, 1971)

Prezentowany obraz świata zawiera bowiem w sobie szczególnie aktywny ładunek infekcji, która rozkłada i niszczy wszystko od wewnątrz; jest to śmiertelne skażenie współczesnej cywilizacji wyniesione z wojny, ono zaszczepia światu swą negatywną energię, która mściwie przemienia rzeczy, naturę i ludzi w wydrążone od środka, wewnętrznie spustoszone niby-byty. Jak w wierszu *Opis doliny:*

Wszedłem w dolinę: jakaż była piękna
W zielonej łusce, jaka była młoda?
Na jej zboczu łagodne paprocie
Stały ufnie jak stado jagniąt
Pod czujnym okiem matki.
(...)
A dzisiaj popękany czas
Suchym ruchem gasi krajobraz —
Wyrywa syte drzewa z ziemi
Rzekę uwalnia z brzegów.
Dzisiaj dolina jest jak mika w skale
Wyszlifowana do błyszczącej kości...
(*Opis doliny; Ciemny czas*, 1968)

Podobnie i mowa, język poetycki podlegają owym regułom redukcji („Poezja... jest niema po paraliżu wojny"), a jedyną możliwością wydaje się jeszcze wiersz sprowadzony li tylko do nagiego konkretu i surowego kośćca refleksji, jak powiada Iwaniuk: „suchy liryk odarty z ciała". Wszystko bowiem wyszło z wojny właśnie „odarte z ciała", zarówno rzeczy jak i natura, człowiek i jego mowa. I jest to odtąd istnienie nieustannie zagrożone w swych podstawach, demonstracyjnie wydane na łup nietrwałości i zniszczenia, właściwie martwe już w momencie poczęcia. Kto bowiem należy do plemienia Abla, skazany jest na zagładę. Napisze Iwaniuk:

Istnieją we mnie noce tak bezsenne
Że ciało moje zamieniają w popiół
A potem leżę, zgubiony, jak wymiar.
Istnieją we mnie noce jak pająki
Razem z powietrzem wchodzą w moje płuca
I niszczą oddech.
Istnieją we mnie dni nieprzebudzone.
Czas za progiem o wypaczonym sensie
I ja dobijający się o własne istnienie.
(*Elegia; Ciemny czas*, 1968)

Ma więc autor *Ciemnego czasu* ostre poczucie istnienia nie tylko zagrożonego, ale i niepewnego siebie, niepełnego, bo trwale piętnuje je brak dostatecznego ciężaru wymiernej ciągłości wizerunku własnego „ja"; tę odjęła wojna, rozbijając jednostkowy los na nie przystające do siebie fragmeny, z których buduje się tylko „wypaczony sens" własnej tożsamości. Stąd świadomość obciążona pamięcią jednego rodzaju, nachylona w czas apokaliptyczny, wypełniona głosami i portretami zmarłych, sama staje się bohaterem i tematem wiersza, jakby poetyckie „ja" ustępowało miejsca strumieniowi poszukującej siebie świadomości.

Mechanizm ten uruchomiła wojna, ale utrwaliło i podtrzymuje w aktywności doświadczenie emigracji. Dlatego do dziś nosi w sobie Iwaniuk nie tylko poczucie obcości wśród ludzi odmiennego języka, odmiennej kultury, historii, ale i świadomość widmowości własnej egzystencji. Częste więc będą w tej poezji wyznania typu:

Jakiż chaos nieba i ziemi. Ludzi i aniołów.
I ja wśród nich — niestety —
choć w istocie mnie nie ma.
(*Dialog na jeden głos; Wybór wierszy*, 1965)

Podobnie w pisanym po angielsku poemacie *Wieczory nad jeziorem Ontario* (1981) mówić będzie o „mężczyźnie którego nie ma" i który „pisze nie istniejące poematy dla nie istniejących czytelników". Zanurzony pamięcią w przeszłości wojennej, ma świadomość nieprzekraczalnych granic, które dzielą go od otoczenia, ludzi, czasu. Ta nieprzekraczalność historycznego doświadczenia jest źródłem nie tyle może alienacji, co dogłębnej samotności.

2. Po tamtej stronie

Dla Iwaniuka, dzisiejszego mieszkańca kontynentu amerykańskiego, „tamtą stroną", ku której wraca nieustannie jego pamięć wspomagana wyobraźnią, jest kraj urodzenia, ściślej: rodzinna Lubelszczyzna.

Bardzo często budzę się w Lublinie.
Mój świat w którym żyję jest po tamtej stronie
Mój dom graniczy z wiecznością.
(*Sny zimą 1987 roku; Nocne rozmowy*, 1987)

Samotność poety jest tym bardziej dogłębna, że sen emigranta (sen jakże typowy), przynosząc złudzenie obecności wśród swoich, odtwarza już tylko rzeczywistość w dosłownym także sensie widmową, bo pozbawioną od czasu wojny realnych wyglądów rzeczy. Tego świata nie ma także, tak jak nie ma w nim śniącego, wszystko to zostało unicestwione przez historię. Jeśli więc poeta powiada o krainie tej „moja stracona Utopia" ma to podwójny sens: została ona stracona nie tylko przez emigracyjne oddalenie w czasie i przestrzeni, ale i stracona wcześniej skutkiem gwałtownego zamknięcia się jednej epoki. Tym łatwiej więc o zabiegi mitologizacyjne, o takie porządkowanie pamięci, że wyłania ona z siebie obrazy już przetworzone wedle wzorów arkadyjskich. Właśnie bukolik jest podstawową jakością ogniskującą w sobie epizody przeszłości; „tamta strona" to zawsze świat wypełniony po brzegi jasnością, pogodą, bujnością natury niczym biblijny ogród stworzenia:

W ogrodzie mego ojca przed wybuchem wojny
Wieczorem śpiewały słowiki wielkie jak gołębie
Kwiaty się uginały od nadmiaru rosy
Błyszczącej jak brylanty w koronie Jadwigi.
(*W ogrodzie mego ojca; Nocne rozmowy*, 1987)

Nietrudno spostrzec, że wzorem, który rzutuje na obraz przywoływanego świata jest tu zarówno tradycja arkadyjska, jak i symbolika sakralna. Połączenie to, tak naturalne w polskiej tradycji poetyckiej, buduje wielowarstwowość widzeń, w jakich przegląda się poetyckie wspomnienie przeszłości i jednocześnie wyodrębnia sugerowany obraz rzeczywistości ze sfery podległej upływowi ludzkiego i historycznego czasu. Treść jego wprowadzona w obszar poetyckiej mitologii trwa odtąd poza czasem, „graniczy z wiecznością". Jest to jedyna w poezji Iwaniuka rzeczywistość suwerenna i niezależna względem wszystkich schorzeń i pułapek sprofanowanego świata realności. W niej świat trwa w takiej postaci, jaka godnie mu się należy, odbija w sobie nie ułomny porządek ludzki, ale boski ład wszechrzeczy, odzyskuje — chciałoby się powiedzieć — swą właściwą postać. Jak ów obraz Rózi z Powiśla w wierszu *Lustro*.

Pod turkusowym niebem które nie płowieje
Czysta jak lilia Rózia powraca z kościoła.

W perspektywie doświadczenia poetyckiego takim wzorem rzeczywistości suwerennej, która skutecznie wyzwala się z więzów zmiennej realności czasu jest dla Iwaniuka poezja Józefa Czechowicza. Poezja, która przechowała zdolność i umiejętność destylowania wiecznego porządku rzeczy, symbolicznego ładu świata z chaosu faktów zwykłej codzienności. Dlatego też tak często autor *Lustra* przywołuje imię Czechowicza, nawiązuje do jego wizji świata. Jest w tych powrotach nie tylko świadomość długu zaciągniętego w czasie poetyckiej młodości, która upłynęła Iwaniukowi po części w bliskim kręgu wpływów i przyjaźni Czechowicza, ale i dojrzały hołd składany „najbardziej nieskazitelnej konstrukcji poetyckiej Dwudziestolecia", zwrot ku źródłom krystalicznej polszczyzny.

znał się jak każdy czarodziej
na dźwiękach, na roślinach i na naszych słowach
układanych z płomieni lubelskich wulkanów —

Czechowicz leksyczny
Czechowicz tropikalnie polski
Czechowicz — hejnał plonu i sierpniowych dostatków
w nim jak w popielatym mleczu
ufność rządziła ufnością

(Czechowicz; Milczenia, 1959)

Czechowicz, jak i inni bliscy Iwaniukowi poeci (Leśmian, Piętak) pozostał już na zawsze „po tamtej stronie", jego postać trwale też zrosła się z obrazem Lubelszczyzny, w której klimatach błąka się sen emigranta, wyolbrzymiając je w niezniszczalną wieczność, w rysunek zagubionego ładu istnienia.

A sen emigranta zaczął się właściwie jeszcze przed powstaniem historycznych okoliczności uzasadniających przyjęcie losu exula. Zaczął się niewiele miesięcy przed wybuchem wojny i zapisał go Iwaniuk nieświadom w pełni wszystkich ukrytych znaczeń, które miały się dopiero odsłonić:

Lecz odjechałem i wracać nie chcę.
Żałuję tylko cienistych progów,
fujarek lip, ogarków gwiazd,
których nie widzę w zenicie miast.

To fragment wiersza *Pamięć* drukowanego w „Kamenie" z listopada-grudnia 1938 roku.

3. Zamieszkałem na końcu świata

Dla miszkańca ciasno zabudowanej Europy rozległe bezludne przestrzenie Kanady, rozcięte łańcuchem Gór Skalistych, są końcem świata. Wacław Iwaniuk opuścił Europę 3 listopada 1948 roku, wypływając statkiem Empress of France z Liverpoolu do Quebec i Montrealu. Z Montrealu miał zapewniony przejazd koleją do Edmonton i dalej małego miasteczka Thorsby wspartego o rzekę Saskatchewan, gdzie mieszkał jego wuj, Józef Krukowski. Po latach napisze w swym angielskim poemacie:

Jestem pewien, że był szczęśliwy
jak tylko może być szczęśliwą istota ludzka;
czytał powieści Hiltona,

posiadłość swą chciał nazwać Shangri-La.
Ale nazwał ją Thorsby,
zgodnie z duchem tej ziemi
i oficjalnym językiem.
Thorsby to była i do dziś pozostała
nędzna osada,
ale kiedy żył tu mój wuj
było to miejsce olśniewające,
ze wspaniałymi wysoko rosnącymi drzewami
pod osłoną Gór Skalistych,
tak wstrząsająco pięknych w pogodny dzień,
sądzę że było to równie cudowne
jak legendarna Shangri-La.

(From My Canadian Diary; Evenings on Lake Ontario, 1981, tłum. J. Kryszak)

Zostawiał za sobą Europę z jej wojenną przeszłością, kulturą podejrzliwie wpatrzoną we własne schorzenia, zostawiał swą przeszłość najpierw początkującego poety, potem żołnierza, więźnia obozu koncentracyjnego, znów żołnierza, kombatanta oczekującego na odmianę losu w obozach Polskiego Korpusu Rozmieszczenia i Przysposobienia, słuchacza kursów na uniwersytecie w Cambridge czytającego z zapałem wiersze Eliota i próbującego pisać w nowym języku autora *The Waste Land* pierwsze wiersze. Zostawiał wszystko, by zaczynać od początku najpierw w Thorsby i Edmonton, potem krótko w Ottawie i wreszcie, już na zawsze, w Toronto. Najpierw jako ubojowiec w rzeźni Swifta, a potem już na dłużej, na lata całe, w sądzie przy City Hall jako tłumacz. Europa oddalała się coraz bardziej, a Kanada, przynajmniej geograficzna Kanada, „nabierała magnetycznej siły".

Zamieszkałem na końcu świata
mój kontynent o nic mnie nie pyta
żyjemy w przyjaznych stosunkach
on dla siebie a ja dla siebie.

(Słucham słów siódmej fali; Nocne rozmowy)

Ten wymiar życia wprawdzie „w przyjaznych stosunkach", ale jednak tylko o b o k siebie, a więc bez poczucia pełnej identyfikacji, dotyczy głównie, a może jedynie, duchowej treści egzystencji. Pamięć odmiennego rodowodu kulturowego i historycznego, zamknięta w jej rdzeniu traumatyczna skaza obciążenia wojennego, skutecznie uniemożliwia taką pełną identyfikację z nowym miejscem osiedlenia. Tym bardziej że jest ono jeszcze zbyt płytko zakorzenione w historii, a zatem niewiele może mieć zrozumienia dla kulturowego dziedzictwa starej Europy. *Kraj jest olbrzymi* — napisze Iwaniuk w pierwszych słowach swego anglojęzycznego poematu — *ale umysł jego jeszcze dojrzewa*; w polskiej wersji podobna opinia została sformułowana w wierszu *Dialog na jeden głos (Wiersze wybrane)*: „Jestem przecież już po tej stronie / gdzie wszystko jeszcze w strąku". Z chwilą jednak wzajemnego uznania swej podmiotowej odrębności pozostaje jeszcze Kanada inna, Kanada geograficzna, i ta staje się w twórczości Iwaniuka obiektem rosnącej w miarę upływu lat fascynacji. Można by z wierszy autora *Nocnych rozmów* wyłączyć wcale obszerny zestaw tekstów, których treść wzruszeniowa szczególnie silnie łączy się właśnie z pejzażem kanadyjskim, jego przyrodą, odmianami natury. Kanada niewątpliwie stała się i obiektem podziwu, i przestrzenią zdolną łagodzić traumatyczne doświadczenia emigranta.

Nie urodziłem się tu, nie kosztowałem owoców tej ziemi
Ale głos mój drży kiedy mówię o niej.

(Elegia o cmentarzu w Toronto...; Nemezis idzie pustymi drogami. 1978)

Niezależnie jednak od owego przyrostu treści wzruszeniowej ofiarowanej przez miejsce osiedlenia, Kanada pozostaje jednak tylko tłem (prawda, że tło to wypełnia niekiedy wiersz bez reszty) dla codziennej powszedniości emigranta, który samotnie toczy swój własny spór ze światem, zapisuje trapiące go lęki i urazy, śni na jawie swój nie mogący prześnić się sen tułacza. I w miarę upływu lat spór ten nasyca się coraz częściej smakiem goryczy, rozczarowań, poczuciem niespełnienia i daremności. Nieprzypadkowo jeden z ostatnich zbiorów poetyckich Iwaniuka nosi tytuł *Nocne rozmowy*. To jedno z ogniw owych wiecznych sporów z polskością, narodową historią, z losem złośliwie wypaczającym pragnienia. Autor tego tomu z dyskursywną, niemal publicystyczną bezpośredniością i ostrością przywołuje fakty życia emigracyjnego polskiej społeczności, nazwiska, instytucje, by wypowiedzieć swój czy to sprzeciw czy żal, niechęć do odprawiania narodowych misteriów, do życia iluzjami, do zafałszowanych wartości. Pasja politycznego pamflecisty, gryząca ironia, szyderstwo to niekiedy jedyna broń jaka zostaje emigrantowi dla obrony własnych racji, własnego sensu wybranego losu. I bronią tą posługuje się Iwaniuk ostatnio szczególnie często, a wiersz jego jest dziś, jak sam powiada, „bardziej drażliwy i gorzki", niż wczoraj. Wprawdzie składnik publicystyczny pojawił się w twórczości poetyckiej Iwaniuka już od początku emigracji (np. w tomie *Pieśń nad Pieśniami*, 1953), ale teraz, gdzieś od zbioru *Nemezis idzie pustymi drogami* (1978) nabiera on specjalnej mocy, wypełnia wiele wierszy i dotyczy zarówno schorzeń emigracji, jak i kraju. Nie szczędzi gryzących słów „Kulturze", „Zeszytom Literackim", czołowym postaciom emigracyjnego establishmentu, z talentem pamflecisty patrzy też na sprawy kraju zniewolonego politycznymi klęskami.

Ale w owej tonacji ironii, szyderstwa, karykaturalnego niekiedy zniekształcenia faktów kryje się też coraz częściej swoisty, jeszcze skrywany, ale przecież dla czytelnika już widoczniejący, lęk przed utratą tego właśnie świata, z którym spór potwierdzał sens istnienia i racji emigranta. Lęk przed coraz jawniej gospodarującą w nim śmiercią. Tom *Nocne rozmowy* to także zbiór epitafiów, nekrologów, którymi Iwaniuk żegna zarówno swych przyjaciół, jak i oponentów (Czechowicz, Gombrowicz, Białoszewski, Przyłuski, Fryling, Wat, Andrzejewski itd.). Śmierć właśnie zdaje się coraz skuteczniej wypełniać wiersz, wkrada się w obrazy, między wersy, obecność jej porządkuje wypływające z pamięci epizody biografii. Świat zaludnia się umarłymi, stąd jego poetycki obraz kształtowany sub speciae aeternitatis raz jeszcze przypomina, że kto pochodzi z plemienia Abla, skazany jest na zagładę.

Janusz Kryszak

WACŁAW IWANIUK

Pro domo sua

Dziś bez lęku
opowiadam siostrzeńcowi o więzieniu w Figueras
i obozie koncentracyjnym w Miranda de Ebro
gdzie spoliczkowano moją młodość.
Nie odwiedziłem wtedy Kordoby
pamiętającej czasy pierwszych chrześcijan.
Iluż wyznawców Krzyża zeszło na manowce,
gdy szalała Święta Inkwizycja?
Dlaczego święta, nie wiem?
Gdy Franco bratał się z Hitlerem
ja, przekradając się
omijałem policyjne miasta
Burgos, Madryt, Kordobę.
Cywilna Gwardia w półksiężycowych hełmach
i w brudnych pelerynach zagradzała mi drogę.
Więzienia hiszpańskie nigdy nie świeciły pustką
przekonałem się o tym
ja i poeta Józef Łobodowski.
Kordoba jest jednak jak legendarna ampułka Graala
olśniewa wiekiem.
Z niej wyniósł wspaniałe myśli
Seneka opętany wielkością.
Tu Błędny Rycerz walczył z wiatrakami
po którym przejąłem mój wojenny trud.
Z myślą o nim byłem w Norwegii.
Ale moje wiatraki pokonały mnie.
Dziś noszę w sobie tamte znoje
podróżując po ruchomych piaskach emigracji.

Mój dzień

Żyję w Toronto jak topielec za burtą
Jem śniadanie przy stole z norweskiego drzewa
Z którego emanuje pamięć Europy.
Po śniadaniu czerwony tramwaj obryzgany błotem
Tryskającym spod kół przejeżdżających samochodów
Unosi mnie do biura.
Wiem jak poruszać się w życiu
Ale gubię się w tłumie.
Wśród bezimiennych jestem bezimienny
Milczę gdy inni milczą.

Ulice przechodzę w oznaczonym miejscu
Na zielonych światłach.
Pod nogami czuję wtedy oddech deptanych kamieni
Które przypominają mi że istnieje wieczność
Nie ta dla wszystkich
Ale moja własna.
Wieczorem wracam tym samym tramwajem
I pełnym ran chodnikiem.
Samochody opuszczają miasto
Ich kierowcy spieszą się do domów
By po północy oglądać w telewizji
Erotyczne filmy
Gdy dzieci pójdą już spać.

Radzę poetom żeby się streszczali

Ja, niegdyś piechur
nie nadążam dziś w maratonie słowa;
chorzy poeci wyprzedzają mnie
ziemia drży pod ogniem ich wulkanów
i zieleń umiera gdy piszą o jesieni.
Ja uprawiam mój pszczelny lot do lipowych uli.

Od nadmiaru słów umiera wiersz;
radzę poetom żeby się strzeszczali.
Zwięzłe zdania są jak struny harfy
pod dotknięciem Wandy Landowskiej.
Jak zegar który nastawiam wieczorem
na jutrzejszy dzień.

Są poeci którzy służą słowu
i którzy służą innym;
święci bez korony i korony na głowach katów.
Świętość nie jest dla wszystkich
czasem niepotrzebnie narusza ustalony ład.
ale gdyby mogła wypełnić wnętrza słów
to i tak ich treść ulegnie
pod naporem czasu
wklęsłe lustra kłamstw wezmą górę
i w zapasach — jak wiemy —
zwycięża dziś Goliat
a przegrywa Dawid.

Błogosławieni

Nikt nie ma powodu
żyć dziś w ciemności
gdy optymizm
wyszedł na ulicę
zaś wolność
różowieje w słońcu;
żeby tylko starczyło sił
i ubywało lat.

Błogosławieni którzy życiu
dają możność żyć.

Wiosna 1990

Rano w okapie mgły bieleją ludzkie twarze
Śledzę jak pająk słońca zaciąga złotą sieć.
Przyzwyczaiłem się już do widoku który się powtarza
Do rosy na liściach klonów
— ogrodowych stuł —
Do popękanego chodnika przed domem
Naprawianego przez leniwych Włochów.
Do lat które stale wyprzedzają mnie.

W pobliskim parku bawią się wiewiórki
Za oknem na cmentarzu grobowa cisza.
Wszystko w tym mieście jest przeciwko mnie
Chciałbym i ja wylegiwać się w puchu własnych słów
Gdy u nóg naszych leżał Rejtan.
Wierni i niewierni wpraszają się dziś w łaski.
Może w nas Słowianach (i Litwinach)
Tkwi nadmierny pęd do wielbienia siebie.

Unikałem historycznych scen
Dziś sam jestem historią.

Odkąd zamieszkałem na żyznym Zachodzie

Odkąd zamieszkałem na żyznym Zachodzie
pojąłem matematykę tutejszego słowa
jego uliczny kunszt.
Wciąż pamiętam puste ścierniska frontów
mój wojenny wiersz. Przyznam

zawierzyłem wtedy domowym prorokom
ale Kraj miał ich więcej.
Najgłośniej wśród nas deklamował Kisiel
my też głosiliśmy nasze widzimisię
otaczała nas jałowa polszczyzna
i harem komsomolców.
Względna cisza nastała dopiero za Oceanem
pod skrzydłem obcych praw.
Nawet Safona mówiła już raźniej.
Tu słyszałem głosy sierpniowych skowronków
ziemskich cherubinów.

Tyle spędziłem tu bezbarwnych lat.
Dziś patrzę na to wszystko
przywiązany do mego okna
jak żółw do skorupy.

Młodzi poeci Ameryki

Młodzi poeci Ameryki żyją blaskiem słowa
Mają na co dzień Biały Dom
Guggenheimy na każdej ulicy.
Ich życie jest czyste jak łza
mimo bólów Południa
i tragedii Lutra. Oni,
nie przeżyli zdruzgotanego
Posągu Wolności.
Ich robotnicy
ubrani w kolorowe kombinezony
budują domy o przestronnych wnętrzach
które na Wschodzie
można oglądać
na czarnym rynku snów.
Mimo to młodzi poeci Ameryki
którym dano luksusowy kraj
Wąwóz rzeki Colorado
sięgający dna ziemi
to gnuśne owady na drzewie Whitmana.
Eliksir dolara użyźnia ich talent
strzeże przed pustym żdaniem
przed noclegiem w Armii Zbawienia
której salony otwarte są dla nas.

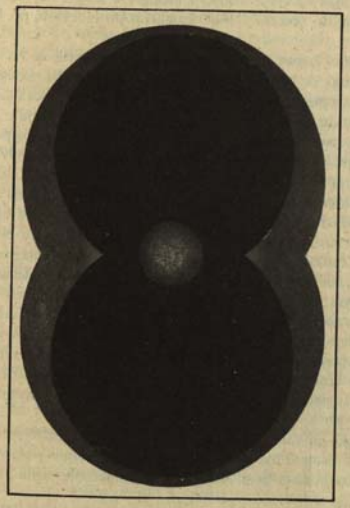
Moment

Jest cisza ziemi i szept
spadających liści
gdy żegnają się z drzewem.

Słucham mowy wiatru
bo może ostatnia to już jesień
przeorana krzykiem
odlatujących ptaków;
ich lakoniczną mową.
Wiatru nikt nie uwięzi
jego wolność jest inna od mojej
wciąż na bezdrożach
obcych sumień.
Gdy słucham mowy wiatru
słucham własnych słów
a te kryją zasadzkę
bo w każdej sylabie wiersza
jest moja prywatna prawda
o której nic nie wiesz.

Jak blisko jesteśmy boskich praw
i jak daleko od samych siebie.

Wacław Iwaniuk



Henryk Szulc: *Układ III*, linoryt barwny, 1987. Fot. Stefan Ciechan

WACŁAW IWANIUK

*Akt pamięci**

Od dawna zastanawiałem się, co zrobić z bezczynnym czasem. W 67 przeszedłem na emeryturę, pożegnałem z pocałowaniem rąk Ministerstwo, ono w zamian dało mi wygodną i bezpieczną starość — emeryturę. Początkowo cieszyłem się wolnością, podróżowałem tu i tam, zajrzałem na Hawaje, wycisnąłem z Florydy słoneczne soki, sentyment zmusił mnie do odwiedzenia Europy, by przypomnieć sobie moją Dywizję i jej pochód w ostatniej wojnie. Nostalgia? Chyba nostalgia, ale i coś więcej, co długo nurtowało mnie podczas „sądowych" godzin, mijanych lat, wśród obcych ludzi i obcych mi spraw. Ale szczęśliwie dopiąłem swego, stałem się wolny. To moja druga wolność. Pierwsza była w kraju, przed wybuchem wojny, beztroska, jak każda młodość, z książką w szkole i z wakacyjnymi wyprawami do poleskich błot, kajakiem po Horyniu, po Bugu, po Wiśle.

Opuściłem leciwy gmach sądu. Jest to budowla ze wszech miar godna uwagi, bo kiedyś stała w Anglii i była siedzibą jakiegoś lorda, potem z całą pieczołowitością przewieziono ją przez Ocean i ustawiono w naszym mieście, gdzie początkowo wyglądała jak elegancki krawat na trupie, bo w tym okresie Toronto było siedzibą poindiańską, złożoną z różnych ruder. Powoli jednak rudery zaczęły nabierać kolorów, powstawały banki i kościoły, Indianie znikli, zaś zamek lordowski zamieniony w Ratusz, wypiękniał. I do dziś stoi jako symbol pokrewieństwa naszego kraju z mieszkańcami Wyspy Mgieł.

Gmach ten zawsze wydawał mi się bliski. Bliższy od samego miasta. Zbudowany z ciężkich granitowych brył o metrowej chyba grubości, miał piękne kolorowe witraże, rozłożyste wejścia otoczone kamiennymi freskami owoców i kwiatów, tak modnych w starym angielskim budownictwie, z narzuconymi tu i tam głowami historycznych bohaterów i mitologicznych bogów. Żyją te głowy do dziś, nawet wypiękniały, bo po ciężkich latach na dorobku, przypomniano sobie, że kraj nie może istnieć bez sztuki i kultury. Robi się więc drobne ustępstwa, zakłada muzea i galerie, ale codzienny materializm dalej zwycięża.

Tak było gdym tu przyjechał, teraz jest może inaczej, ale już mnie to nie interesuje. Zbyt dużo straciłem czasu, energii — słowem: życia. Z tym, co pozostało trzeba się liczyć, mieć dla siebie, na własny użytek. Je m'en fous, mówię sentencjonalnie i z uśmiechem kładę się spać. Dopełniłem tutejszego narodowego, francusko-angielskiego obrzędu, jestem syty intelektualnie i wewnętrznie zadowolony.

Ludzie tutejsi są ogromnie pracowici, ale proszę nie myśleć, że kochają pracę. Nie, kochają dolara więc muszą pracować, gdyby ten dolar spadał jak manna z nieba, byliby prawdziwie szczęśliwi. Wielu pracuje z obawy przed śmiercią, bo zakorzeniła się w tym kraju legenda, że po przejściu na emeryturę trzeba umierać. Teoria ta czasem się sprawdza, wyolbrzymia się więc jej magiczne fatum i przestraszony Kanadyjczyk pracuje aż do śmierci, zapewniając rodzinie względną emeryturę.

A jednak są sprzeczności, bo nie kochając pracy, robotnik tutejszy, fabrykant, inżynier, właściciele prywatnych i pracownicy w państwowych przedsiębiorstwach, biurowe panienki, itd., itd. spełniają swoje obowiązki względnie solidnie. Dlatego chyba Kanada jest zamożna, mimo nakładania na jej obywateli coraz większych podatków, bo rządowe pluskwy są chciwe i żarłoczne. Mimo wykrywanych przestępstw, rządowa mafia używa kosztem obywateli na całego. I nie trzeba tu być Salomonem, by dojść do smutnej konkluzji, że pewnego dnia tutejsi podatnicy, od Oceanu Atlantyckiego do Spokojnego, powiedzą basta i nastąpi gigantyczny gospodarczy krach. Ja to widzę już dziś, inni chowają głowy w dolarowy piasek, jak przysłowiowe strusie.

I jeszcze inna niekonsekwencja. Sprawa stosunków rodzinnych opartych na jakimś społecznym nieporozumieniu, szeroko praktykowanych, jak Kanada długa i szeroka, a mianowicie, gdy rodzice dochodzą do wieku bezużytecznego dla dzieci, wtedy odstawia się ich na boczny tor, czy chcą czy nie chcą, czy są zamożni czy biedni, czyli do tak zwanego domu starców, w naszym emigracyjnym języku zwanego Domem Spokojnej Starości lub do zwykłego przytułku. Nasuwa się pytanie: dlaczego rodzice, wiedząc co ich czeka, bo prawdopodobnie to samo spotkało ich rodziców, zabiegają tak intensywnie o przyszłość dzieci. Chyba nie kieruje nimi czysta do dzieci miłość, wolą uwielbiać założony przez siebie interes, czyli biznes, zmuszając dzieci, by dalej go prowadziły, wbrew ich własnym upodobaniom.

Mnie nigdy nie trapiła myśl, czym chciałbym być? Miałem jeszcze trochę czasu, rodzice nie nalegali, potem zaskoczyła nas wojna, o której przebąkiwały gazety i głośno mówiono w Stolicy, gdzie właśnie zdawałem ostatnie egzaminy. Ale każdy wiedział, zwłaszcza my, młodzi, że jesteśmy „zwarci i gotowi", że na tekturowe czołgi niemieckie mamy lotnictwo i pułki kawalerii. Zawsze chlubiliśmy się wspaniałymi końmi, które były omalże naszą dumą narodową.

W czerwcu 1939 roku, prawie w przeddzień napaści niemieckiej, byłem w Argentynie. Lato było piękne, podróż na parowcu angielskim z Cherbourga była dla mnie ciekawa, bo nowa. Statek pełny cudzoziemców, ocean spokojny, pokryty muślinową koronką lekkich fal, smaczne, obfite posiłki, imprezy rozrywkowe, zabawy na głównym pokładzie, wieczorami tańce, za którymi przepadałem od

* Fragment większej całości.

najmłodszych lat. Na statku był mój „opiekun" major Lepecki, były adiutant Piłsudskiego, któremu prawdopodobnie zawdzięczałem tę praktykę w MSZ. Napisałem o ostatniej jego książce podróżniczej pochlebną recenzję w „Akademiku", bo fascynowały mnie podróże i egzotyczne kraje, jak również ludzie, którzy mieli bliski kontakt z Marszałkiem. Jakie inne mogłem mieć wtedy upodobania, młokos wychowany pod czujnym okiem rozmodlonej matki, omalże zawodowy ministrant, harcerz, sportowiec, który na stadionie AZS-u w Warszawie trenował, by wejść do przyszłego zespołu ekipy olimpijskiej.

Płynąc z Cherbourga na Alkantarze, miałem to wszystko w głowie, na marginesie zaś sukcesy literackie i dalsze studia w Wyższej Szkole Kolonialnej w Paryżu.

Statek zatrzymał się na Maderze. Pasażerowie mieli czas, by wysiąść i zwiedzić wyspę. Lepecki zabiera mnie do hotelu gdzie wakacje spędzał Piłsudski. Z tego powodu władze tutejsze wmurowały tablicę pamiątkową, by nadać uroczej wyspie turystycznego rozgłosu. Wkoło kwiaty i wypolerowane słońcem kamienne uliczki i ścieżki tak śliskie, że miejscowa ludność używa często specjalnych sanek. Wygląda to dziwnie, ale sanki płyną po kamieniach, jak nasze, polskie po śniegu. Madera zrobiła na mnie głębokie wrażenie i ta tablica, ciepły powiew polskości, na szafirowym oceanie pod krystalicznie czystym niebem.

Po przekroczeniu równika i spotkaniu z Posejdonem, pojawiły się brzegi Brazylii, stare miasta, pełne pamiątek portugalskich i licznych kościołów i wreszcie turystyczny klejnot świata, Rio, znane z opisów, a jednak wciąż nowe i wzruszająco piękne. Żywiołowość natury udziela się ludziom, kolor upiększa kolor. Kobiety zamieniają się w kwiaty, elegancja mężczyzn czerpie wzory ze smukłych tulipanów i jeszcze smuklejszych palm. Rio jest wiszącym ogrodem Semiramidy, stworzonym przez tropikalną Naturę, która sobie używa, jak może, gdy jej ludzie nie przeszkadzają. Obecnie dostrzec można różne cywilizacyjne cięcia, ale wciąż jeszcze tropik jest tropikiem, w rozgrzanym i wysłonecznionym powietrzu.

Potem Montevideo nie zrobiło już na mnie większego wrażenia, ani rozlane do niemożliwych rozmiarów ujście Parany — La Plata. Bujne jej wody sięgają Matto Grosso, tropikalnej sawanny na rubieżach Amazonki, sąsiadującej z dzikimi wodospadami rzeki Iguassu. Przez to wszystko przepływa zdradliwa Parana o kapryśnym dnie, ukrywająca w swoich ruchomych prądach, o zmiennym nastroju, ciężkie pnie drzewa kebraczo, na które często nadziewają się nieostrożne statki. Dlatego podróżują one przeważnie w dzień, chyba że mają obeznanych z rzeką i doświadczonych kapitanów.

Zawinęliśmy do portu w Buenos Aires w słoneczne popołudnie, gdzie już czekała na mnie wysłana z Poselstwa, uśmiechnięta panienka, ładna, rozmowna, dwujęzyczna. Zawiozła mnie do wynajętego mieszkania, gdzie chwilowo miałem się zatrzymać. Na drugi dzień miałem być w Poselstwie, tego wieczoru zaś zaprosiłem ją na pożegnalne przyjęcie na statku, po ona w zamian miała mi pokazać nocne życie w Buenos Aires. Zauważyłem, że ludzie tu

bardziej się garną do zabawy niż do pracy. Wydali mi się weseli, ruchliwi, gadatliwi, chętnie uwypuklający słowa odpowiedzi gestami, zmienną grą twarzy lub całego ciała. Przekonałem się o tym, gdy w nocnym kabarecie słuchałem muzyki, śledząc tańczących. W tęczowej grze kolorów był to pokaz baletowego szału i prawdziwej, nie ukrywanej radości. Pierwszy raz słuchałem prawdziwych tang argentyńskich i widziałem, jak się je tu, w tropikalnej atmosferze, tańczy.

Rano przeszedłem w Poselstwie wprowadzenie w suchą, biurową rutynę. Miałem zapoznać się z pracą tutejszej Kompanii Kolonizacyjnej (Compania Colonizadora del Norte), tu w Buenos Aires, a potem w terenie, na dwu polskich osiedlach w Missiones, jedno nazywało się Gubernador Lanusse, drugie z polskimi osadnikami nosiło nazwę Wanda. Były tam prowadzone jakieś doświadczenia upraw tropikalnych, zwłaszcza na kolonii Wanda, z którymi miałem się zapoznać. I tak po kilku dniach biurowego bezrobocia i swawolenia, załadowano mnie na statek i wysłano w górę rzeki Parany. Co mnie tam czeka? Chyba nuda urozmaicona tropikalną przyrodą, chmara much i komarów, żujących po prostu skórę ludzką, by się dobrać do krwi i te wstrętne pasożyty, które — jak krety pod ziemią — zakładają pod skórą swoje żywe kolonie. Rozmnażają się tam szybko karmiąc tłuszczem i gdyby ich w porę nie zdołano usunąć, całe połacie skóry oddzielone od mięśni wyglądałyby jak luźno wiszące worki na słomianych chochołach.

Przyjechałem na kolonię w środku lata, po przebyciu około dwóch tysięcy kilometrów. Przyjął mnie jej dyrektor, jak się okazało znawca Ameryki i wieloletni jej mieszkaniec. Wysoki, chudy, spalony przez słońce, energiczny. Administrował całą kolonią, pilnował wypłat tygodniowych, wpadał do spółdzielni, by sprawdzić rachunki, zachodził na pola doświadczalne, gdzie pracowali tutejsi Czarni.

Oprócz dyrektora było nas trzech, przybyszów z Polski, którzy w upalne letnie dni oddawali się milczącym rozmyślaniom. Zastępca dyrektora, młody inżynier z Politechniki Warszawskiej, zdołał się już na kolonii zaaklimatyzować. Podobnie dwaj bracia, jeden spełniał rolę sekretarza, drugi prowadził spółdzielnię. Obaj byli poprzednio w Paragwaju, gdzie znaleźli sobie żony, dwie siostry, Polki, córki tamtejszych osadników. Jak się tam czułem, na tym skromnym odludziu, zanim poznałem otoczenie i wymienione osoby? Chyba jak nieboszczyk, który nagle obudził się w trumnie.

Około pięciu kilometrów od naszych budynków, znajdowała się Stacja Doświadczalna wraz z polami kultur, prowadzona przez inżyniera i jego pomocnika, magistra filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, który nagle zmienił zawód, poświęcając się pracy z zakresu rolnictwa tropikalnego. Taki mniej więcej był nasz zespół, gdy tam przyjechałem. Wprawdzie o kilkadziesiąt kilometrów od nas, już na pograniczu Brazylii, była jeszcze kolonia Wanda, nam podlegająca, ale mało komunikowaliśmy się z nią i nie utrzymywaliśmy stosunków towarzyskich.

Ile prawdziwie męczących chwil nastręcza tego rodzaju odosobnienie, gdzie ludzie są obcy i nawet gdy siedzą obok, świecą pustką. Nic mnie właściwie z nimi nie łączyło, oni, omalże tubylcy, gdy ja

wpadłem tu nieproszony i szczęśliwie ucieknę po letniej praktyce. Dżungla, rolnictwo tropikalne, upały, węże prześlizgujące się wśród traw lub zwisające w prymitywnej „sławojce", zbudowanej w przyzwoitej odległości od naszych mieszkań, pchły ziemne, oprócz napastliwych owadów.

Milczenie przerywano jedynie rozmowami o kraju, choć nie było właściwie do kogo się odezwać. Dyrektor był odludkiem, jego zastępca melancholikiem, a ja sceptykiem. Życie towarzyskie usiłowali podtrzymywać dwaj bracia, co im się nie zawsze udawało. Bywały jednak wieczory, czy niedzielne popołudnia z doskonałą brazylijską wódką. Ale spotkania te były rzadkie. My nie przepadaliśmy za towarzystwem prostych osadniczek, zaś ich mężowie — jeden wolał od rozmów polowania, drugi rybołówstwo. Parana roiła się od ryb, po stronie paragwajskiej pełno było zwierząt. Częste ulewy odgradzały nas od Stacji Doświadczalnej, dyrektor znikał w dżungli, zostawałem więc przeważnie sam w towarzystwie jego zastępcy. W takich chwilach zachodziłem do Spółdzielni, gdzie przyglądałem się nie znanej ludności, która ściągała tu z dżungli po zakupy. Kolorowi ze szczepu Guarani, królewskiego rodu, tak niedawno jeszcze rządzącego na niezbadanych okolicznych obszarach, gdzie jedynie dzikie zwierzęta i choroby współzawodniczyły z nimi. Teraz zjawiali się w Spółdzielni po mąkę i cukier, po różne świecidełka i jedwab. Czynności handlowe załatwiali w milczeniu. Przychodzili i odchodzili w głąb dżungli, obwieszeni zakupami, a gdy w dzień lub dwa zapuszczaliśmy się w którąś z przez nich wydeptanych ścieżek, można było ich jeszcze spotkać. Jak długo i dokąd szli, nikt nie wiedział.

Usiłowałem poznawać puszczę, ale była ona dla mnie tak samo dzika, jak dla każdego nowicjusza z Warszawy. Poruszałem się ścieżkami z obawą i niezręcznie. Niebotyczne olbrzymy w girlandach lian, podszyte kolczastymi krzewami, nie przepuszczały na krok do wnętrza. Tam, gdzie tubylcy poruszali się swobodnie, a nawet z niedbałą nonszalancją naszych spacerowiczów z Krakowskiego Przedmieścia, na mnie czekały kolczaste gałęzie uzbrojone w ostre, haczykowate szpony, niszczące ubranie i raniące ciało. Poza tym puszczy nie rozumiałem. Szum naszego lasu wywoływał we mnie różne uczucia i wspomnienia. Głosy ptaków i zwierząt rozumiałem jak alfabet, drzewa nasze znałem i wymieniałem po imieniu, natomiast wszystko to, tu w dżungli, nie wywoływało we mnie żadnych wzruszeń. Jedynie rzeka, potężna i niebezpieczna Parana, momentami dawała złudzenie Wisły, ale Wisły w gniewie. Gdy jednak susza spadała nagle na jej powierzchnię, gdy z dna zaczynały wynurzać się ostre szczyty podwodnych skał, niebezpieczna i dzika zmieniała swoje oblicze. Nie można wtedy było ani się kąpać, ani wiosłować. Ogromne wiry porywały duże nawet łodzie; niebezpieczne ryby, a nawet krokodyle nie pozwalały na kąpiel w upalne dni. Jedyną przyjemnością były leżaki zawieszone pod bananowcami. Godzinami wpatrywałem się w rogalikowate owoce trawiastego drzewa, ścigałem jaszczury i polowałem na węże. Najczęściej wpadałem w leżak i oddawałem się rozmyślaniom o niczym. Do gardła wdzierał się

tropikalny upał, po twarzy spływał kroplisty pot, tysiące „baragwi" atakowało każdy milimetr odkrytej skóry, pchły ziemne drążyły pod skórą ukryte schrony, gdzie składały jaja i rozmnażały się z tropikalną szybkością. Komary dzwoniły monotonnie nad głową. Oddawałem się na pastwę owadów z tępą obojętnością. Najprostszy ruch ręki, najmniejsze drgnienie muskułów, wydawało mi się pracą ponad siły.

W biurze dzwoniła monotonnie maszyna, dyrektor coś dyktował półgłosem, przed werandą krążyli ospale Czarni, przenosząc na barkach pełne worki kukurydzy. Od czasu do czasu „kabataz", czyli ich dozorca, podnosił głos, ponaglając bardziej leniwego robotnika. Przyglądałem się temu, śledząc zachowanie się Czarnych, szeroką rzeźbę rzeki, jej przeciwległy brzeg, gdzie już rozpoczynał się obszar paragwajski.

Któregoś dnia od Spółdzielni nadbiegł zawsze ruchliwy jej kierownik, słyszałem jak w kancelarii rozmawiał półgłosem z dyrektorem, który po chwili wyszedł pospiesznie na dwór. Udałem, że drzemię. Rzucił na mnie ironiczne, nie pozbawione troskliwości spojrzenie, a gdy mu „kabataz" przyprowadził muła, wskoczył szybko na siodło i odjechał. Dokąd, nie wiedziałem?

Właściwie mułom w dżungli należałoby wygłosić panegiryk. Nie koniom, a właśnie mułom. Są cierpliwe, rozsądne, uparte. W dżungli koń bezustannie przestępuje z nogi na nogę, strzyże uszami, skóra na nim drży, wydaje ostrzegawcze bojaźliwe rżenie, a każdej chwili jest gotów zerwać się do ucieczki, wystarczy chrzęst gałęzi lub nagły krzyk ptaka. Dżungla nie jest dla koni, natomiast muł, to boskie w dżungli stworzenie. Nie boi się, nie ucieka i nie rży bojaźliwie. Wydaje natomiast ponury głos, który odstrasza dzikie zwierzęta. Coś między głuchym basem wychodzącym z kotła, a patosem trąby jerychońskiej, znanej nam z biblijnych opisów. W każdym razie w dżungli należy stawiać na muła i jemu ufać, zaś w tanecznych popisach, pierwszeństwo ma koń.

Dyrektor wrócił późnym wieczorem, lekko podniecony i zmęczony. Przywitał nas krótko i zanim zdążyłem nawiązać z nim rozmowę, wyszedł do siebie. Widziałem w jasnym blasku księżyca jego spaloną twarz, szare zamyślone oczy zapatrzone w siebie, tak jakby nas nie widział. Ale i te szczegóły uleciały szybko z mojej pamięci.

Wieczory i noce w tym czasie wypełniały wspaniałe iluminacje gwiazd, jarzyły się one nad głową z dotykalną niemal wyrazistością, niespotykaną w Europie. Czyste niebo wyolbrzymiało ich blask. Wpatrywałem się w ich głębię z niekłamaną radością i wzruszeniem. Nadchodziły wspomnienia, wyobraźnia działała jak chłonna klisza. Serce dawało znać o sobie, przywołując obrazy mojego chełmskiego zaścianka. Nawet nasze rozmowy w tym czasie były bardziej intymne i szczere. Wtedy chyba poznałem dokładniej dyrektora, tak jak go widział jego zastępca, inżynier, trochę melancholik i romantyk.

Było to jedno z tych opowiadań, zbyt długo noszonych w sobie, czekających na odpowiedni moment, by się wyzwolić, stworzone w sugestywnym pejzażu i działające na wyobraźnię, jak kropla atropiny na źrenicę. Opowiadanie człowieka, który pragnie się

wypowiedzieć, ale błądzi zagubiony w poszukiwaniu elementów formy. Są jednak chwile, kiedy wyobraźnia pobudzona wewnętrznym impulsem zmusza do mówienia. Powstają wtedy obrazy proste i sugestywne.

Zastępca dyrektora miał właśnie dar takiego opowiadania. Siedząc w milczeniu, zaczynał czasem jakąś opowieść, lekko, plastycznie, z dużym wyczuciem artystycznym. Słuchaliśmy jego słów z zainteresowaniem. On sam ulegał ich sugestii. A że znał dość dobrze Amerykę i pracował długo z dyrektorem w puszczy nadparańskiej, jego opowiadania były ciekawe w każdym szczególe.

Dziś, kiedy milczenie zamącone ukazaniem się dyrektora zostało wygładzone, kiedy cisza zaczęła już nam ciążyć, nagle zaczął: „Flor de Te, jest jedną z najciekawszych osób w okolicy. Kiedy przyjechałem w te strony, puszcza była bardziej dzika i bezludna. Oprócz dyrektora, który wtedy był mierniczym, pracującym nad wytyczaniem działek, był tu jedynie jego pomocnik. Pracowaliśmy w trójkę. Byliśmy prawdopodnie pierwszymi białymi w tej okolicy. Dzikie zwierzęta, tysiące owadów, plagi komarów walczyły z nami na każdym kroku. Puszcza była również wroga. Darliśmy się przez jej gąszcza, czasami dnie całe, by wytyczyć zaledwie kilka metrów działki. Żywiliśmy się przewanie konserwami i dzikimi owocami, nie było czasu na ugotowanie czegoś gorącego. Wieczorem, rzucaliśmy się pod skrzydła namiotu, przegryzając konserwę sucharem. Jedynym ciepłym posiłkiem była herbata argentyńska, herba mate; piliśmy ją bezustannie. W ten sposób dzień za dniem przechodził, przyglądając się naszej pracy. Po kilku tygodniach wyglądaliśmy jak osmalone szczapy, ale praca stała się już o wiele lżejsza, puszcza bardziej ludzka. Nawet komary i muchy mniej natarczywie atakowały nas, pogodziwszy się z tym, że tu jesteśmy i będziemy. Po trzech miesiącach, większość działek była wymierzona, plac pod przyszłe budynki wykarczowany. Przystąpiliśmy do najważniejszego zadania, wyboru miejsca pod budynki administracji, sklep, składy i dom mieszkalny. Przy czynności tej należało pamiętać, że przyszła kolonia przewidywała własny port. Brzegi rzeki były na ogół wysokie, a koryto Parany obramowane skałami, niebezpieczne. Sama rzeka miała szybki prąd, poziom jej zmieniał się nieobliczalnie. Statki zmuszone do żeglugi w tych stronach lawirowały między ukrytymi w wozie skałami. Zakładając administrację, należało o tym wszystkim pamiętać.

Po długich poszukiwaniach znaleźliśmy wreszcie malownicze wzgórze, tuż przy północnej granicy naszych terenów, nad dość dużą zatoką, gdzie można było w przyszłości wybudować wygodną przystań. Wzgórze od południa schodziło łagodnie w głęboki jar, z płytkim, bardzo czystym strumieniem wpadającym do zatoki. Od północy teren był równy i gęsto zalesiony, zaś sam szczyt wzgórza płaski i prawie bezdrzewny.

Miejsce było doskonałe. Zabraliśmy się więc do oczyszczania szczytu, żeby jako tako rozplanować jego powierzchnię pod przyszłe zabudowania. Pracowaliśmy w dalszym ciągu we trzech. Brakowało nam już sucharów i konserw. Herba mate skończyła się. Suszyliśmy

więc stare, wyparzone liście, czekając na nowe zapasy. Lada dzień statek miał je nam przywieźć z Buenos Aires. Nim jednak przypłynął, złapał nas pewnej nocy jeden z licznych jesiennych huraganów. Namiot pękł jak kropla rosy i tyleśmy go widzieli. Wiatr uniósł sprzęt, zdemolował kuchenkę, zerwał dach nad zaczętym domem, połamał umocnienia. Zanim opamiętaliśmy się, nie było już nic do ratowania. A potem spadł deszcz, krople zamieniły się w strugi wodne, bijące z siłą górskich potoków. Fale wody zmyły wszystko ze wzgórza w jar, tam już huczał wezbrany potok, unosząc z głębi puszczy wyrwane drzewa, potargane gałęzie i zerwane ostrzem wiatru kopuły palm". (...)

Wacław Iwaniuk

Henryk Szulc: *Znaczenie*, linoryt barwny, 1971. Fot. Stefan Ciechan

JERZY ŚWIĘCH

IWANIUK

Założenia tzw. polityki kulturalnej realizowane z uporem godnym lepszej sprawy w okresie tzw. Polski Ludowej sprawiły, że w świadomości przeciętnego obywatela wykształcił się obraz pisarza, o którym publicznie lepiej nie mówić, by się nie narazić, a jeśli już, to w kręgu zaufanych i przyjaciół (chociaż wobec totalnej inwigilacji i takie grono nie zawsze stwarzało dostateczne gwarancje bezpieczeństwa). Któż mógłby przypuścić, iż w naszych czasach, tak bardzo liberalnych wobec ludzi pióra, odżyje tradycja „poètes maudits", tym razem jednak „przeklętych" z łaski cenzury... Czytelnik krajowy po wojnie miał mało okazji, by słyszeć o Wacławie Iwaniuku, współczesnym poecie polskim, urodzonym w r. 1915 w Chojnach Starych koło Chełma, związanym — podobnie jak starszy odeń Józef Łobodowski — z Kresami (przed wojną należał do chełmskiej grupy literackiej „Pryzmaty" i „Wołyń"), po wojnie zaś osiadłym na emigracji i zupełnie nie drukowanym w kraju. Zaledwie drobne wzmianki o nim można było znaleźć w opracowaniach i antologiach dotyczących okresu międzywojennego, gdzie zasłużył sobie na mało znaczące miano pisarza „związanego z kręgiem czechowiczowskim"[1] i „autentystów" (organem ich było pismo „Okolica Poetów", znane dziś tylko polonistom). W rzeczywistości aktywność twórcza Iwaniuka na dobre rozpoczęła się dopiero w okresie powojennym. Oficjalne czynniki państwowe miały go jednak — i słusznie — za wroga reżimu i konsekwentnie wzbraniały się przed decyzją ogłoszenia dzieł poety na użytek szerszej publiczności. Hasła „Wacław Iwaniuk", jak wielu innych z kręgu emigracji, zabrakło w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska*; dodano je dopiero w uzupełnieniach do pierwszego wydania. Krytycy i historycy literatury dziwnie zapomnieli o nim, z wyjątkiem Janusza Kryszaka, który pierwszy poświęcił mu szereg interesujących studiów i szkiców[2].

Pierwszy krajowy wybór wierszy Iwaniuka, bardzo jeszcze skromny, jest dziełem oficyny „bezdebitowej" Komitywa, która ogłosiła go „Gdzieś w Polsce" w r. 1987, kiedy to pisarz miał już na swoim koncie kilkanaście tomików wierszy i innych książek wydanych na emigracji, kiedy o współpracę z Iwaniukiem ubiegały się takie renomowane pisma, jak paryska „Kultura" czy londyńskie „Wiadomości", kiedy wyrósł on na czołowego przedstawiciela poezji polsko-kanadyjskiej (od r. 1948 mieszka w kraju klonowego liścia), kiedy — rzecz rzadka na emigracji! — doczekał się monografii o sobie pióra Mai Elżbiety Cybulskiej (Londyn 1984), kiedy... O tym wszystkim przeciętny konsument książek po prostu nie wie, skazany — gdy idzie o twórczość na emigracji — na informacje dosyć przypadkowe, tendencyjnie podawane, nie mając przy tym praktycznie dostępu do książki polskiej wydanej poza krajem. Miejsce Iwaniuka na mapie powojennej poezji polskiej, wbrew podziałom na „krajową" i „emigracyjną", mieści się z pewnością gdzieś wśród wielu „ocalonych", tych więc, o których losie przesądziła wojna, przez Iwaniuka spędzona wprawdzie na froncie (z Brygadą Strzelców Podhalańskich walczył pod Narwikiem, jak Ksawery Pruszyński, potem przeszedł bohaterski szlak Pierwszej Dywizji Pancernej gen. Maczka), ale stanowiąca wciąż dlań odpowiednik „czasów pogardy" i „epoki pieców". Wszystko, czego doświadcza człowiek dzisiaj będzie Iwaniuk mierzył wedle kryteriów wyniesionych stamtąd, wedle tego, czego sam doświadczył. On, ofiara wojny, która wywróciła świat na nice, której posępny cień osnuwa „nasz pogański wiek" (*Choral dla poety*), wiek bez Boga, bez zasad, bez praw. Obowiązkiem poety dzisiaj jest pisać o tym, „co widziały oczy" i czego „dotknęły ręce" (*Moja epika*) i to szczytne powołanie wyznacza właściwie cały szlak poezji Iwaniuka.

Istnieje w niej coś, w jej warstwie obrazowej, w symbolice, w dykcji, co trudno inaczej określić, jak powrotną falą katastrofizmu, tego katastrofizmu, który stanowi starting-point poezji Iwaniuka, lecz z czasem bogaci się o nowe doświadczenia, nowe gorycze i zawody. Wynik tych penetracji będzie u Iwaniuka zawsze ten sam: świat wypadł z normy, pogrążył się w chaosie i totalnej amorfii, co skazuje takich ludzi, jak on, pamiętających inne, lepsze czasy, na los wiecznego outsidera, tułacza, wygnańca. Reprezentatywny wybór poezji Iwaniuka z r. 1965, wydany nakładem Instytutu Literackiego, otwiera wiersz pod wymownym i nieco ironicznym tytułem *Après le déluge*, gdzie przysłowiowa formułka: „Après nous le déluge" nabiera pod piórem poety znamion uniwersalności, kojarzy się z wyobrażeniem kosmicznego chaosu, w jakim uczestniczy cała natura, biblijnego potopu, ciemności, które od początku aż do ostatnich wierszy stanowić będą główną tonację kolorystyczną poezji Iwaniuka (angielski wybór poezji z r. 1972 przez Hounslow Press in Toronto nosi tytuł *Dark Times*). Krytyka — i słusznie — wiąże to z doświadczeniem traumatycznym (określenie Kryszaka), wyniesionym z lat wojny lecz — jak już powiedzieliśmy, wzmocnionym przez lata późniejsze, gdzie nic nie wskazuje na to, by ludzkość, oszołomiona bezmiarem własnych możliwości, miała ochotę zboczyć z drogi, jaką dobrowolnie obrała: ku zgubie, samozniszczeniu. Trudno oprzeć się analogiom z Miłoszem, cenionym przez Iwaniuka: dwaj polscy poeci na amerykańskim kontynencie żywią bardzo podobne resentymenty i obawy wobec cywilizacji Zachodu.

Nicią przewodnią poezji wszystkich emigrantów i to niezależnie od stopnia ich wtajemniczenia w arkana sztuki poetyckiej jest silne poczucie zjawiskowości dwóch światów, w których jednakowo czują się obcy: tamtego, wywołanego ze wspomnienia i pamięci (w przypadku Iwaniuka jest to Chełm, Chełmszczyzna, Lublin), i tego, danego w bezpośrednim doświadczeniu, który też nie daje się przecież do końca oswoić. A jednak ta niezgoda Iwaniuka na „tu i teraz" nie obejmuje tego, co w jego wierszach i poematach kanadyjskich zdaje się być jakimś odnowieniem pierwotnych ślubów człowieka z potęgami natury, przymierzem z ziemią, a więc szansą ocalenia. Ma bowiem poeta głęboko ugruntowaną świadomość przebywania równocześnego w dwóch porządkach czasowych: historycznym, który jest niczym innym, jak tylko ciągłym marszem ku zagładzie, zacieraniem śladów własnej egzystencji w pamięci potomnych (służą temu wyobrażenia lądów arktycznych, śniegu, gór lodowych), oraz przyrodniczym, który przez niezmienną powtarzalność cyklu, gwarantuje ostateczne dojście do siebie, do źródeł własnej autentyczności.

[1] *Poezja polska 1914—1939. Antologia.* Wybór i opracowanie: R. Matuszewski, S. Pollak. Czytelnik, Warszawa 1962, s. 796.

[2] *Zdyszana mowa codzienności (Konkret zwykłego dnia w poezji emigracyjnej)*, „Znak", R. XXXIV, 1984, nr 5—6; *Wyobraźnia traumatyczna. Próba przybliżenia poezji Wacława Iwaniuka*, (w:) *Pisarz na obczyźnie*. Praca zb. pod red. T. Bujnickiego i W. Wyskiela, Ossolineum, Wrocław 1985; *Dwie niedorzeczywistości*, (w:) *Od Kochanowskiego do Różewicza*.

Pamięć jest królestwem ciemności, nawiedzają ją przecież stale u Iwaniuka zjawy poległych, zmarłych, zakatowanych, ale podskórny nurt płynie głębiej i łączy to, co przez historię rozbite, niepewne, bo pozbawione oparcia w głębokich pokładach duszy. Jest więc czas martwy i czas urodzajny, odkrycie to zawdzięcza Iwaniuk bez wątpienia swoim kanadyjskim doświadczeniom.

Czas mnie dotyka urodzajną dłonią
Ruchem wahadła, które się nie spieszy
A ja jak drzewo z innej niż nasza planety
półzakochany, stąpam po obłokach
i szukam zapomnianych twarzy
(Oto tu jestem jak pasterz bez trzody)

Iwaniuk żywi przeświadczenie, wyniesione być może jeszcze ze szkoły „autentystów", że artysta pod żadnym pozorem i za żadną cenę nie może sprzeniewierzyć się sobie. Sztuka — a poświęcił jej Iwaniuk co najmniej kilka przejmujących wierszy — jest wydarciem życiu tajemnicy, prawdy nie osłoniętej żadnym frazesem i dlatego zwycięstwa artysty: van Gogha, Picassa, Norwida czy Sylvii Plath bywają zawsze okupione bólem i samotnością. U tego poety-emigranta, który w ciszy i oddaleniu miał doznać wszelkich udręk losu wygnańca, tułacza i pielgrzyma, samotność czai się za każdym słowem, bywa też ceną, jaką płaci się za nieprzekupność, za bezkompromisowość, za stanowcze „non serviam". „Pisarz jest zawsze samotny — czy jest w Kraju, czy na emigracji"[3]. Przyznajmy, że po Różewiczu zdania w rodzaju: „Poezja zamknęła swoje usta. Jest niema po paraliżu wojny" (*Moja epika*) nie brzmią nazbyt odkrywczo, nie każdy jednak, jak właśnie Iwaniuk, ma prawo je wypowiadać. Gdyż w jego przypadku nie są one aktem rezygnacji lecz poszukiwaniem źródeł mowy autentycznej, nieotamowanej żadną przedwstępną cenzurą. Odnajdzie je poeta w „szarej, zdyszanej mowie codzienności" (*Oto tu jestem...*), w słowie nacelowanym na konkret, w zgodzie z czasem, który „płynie bez patosu / krokiem codzienności" (*Ars poetica*). To jedna postawa poety, która — najprościej mówiąc — uczyni zeń kronikarza codzienności, niemal reportera, taki bowiem charakter, jakby poetyckiego reportażu, ma pisany od roku 1968 poemat, którego poszczególne fragmenty przynoszą kolejne tomy poetyckie Iwaniuka[4]. Byłby ten reportaż płaski i nieciekawy, gdyby nie spora doza ironii, rezerwy wobec rzeczy oglądanej w jednym wymiarze, gdyby nie świadoma gra poety ze stereotypami. Ten styl zbliży Iwaniuka, jak mało którego poetę emigracyjnego, do skarbów polszczyzny mówionej, codziennej, à la Białoszewski.

Ale jest i drugi Iwaniuk, dostatecznie odrębny: w swoim zasadniczym zamiarze, swoim stylu, by go z tamtym, pierwszym, nie pomylić. Ten Iwaniuk wbrew falom zwątpienia i zniechęcenia nie przestał przecież wierzyć w mediumiczną rolę poety. Ciemność, która go otacza i która jest w nim samym, bywa jak kryształ oczyszczający światło, on sam jest zaledwie pośrednikiem, dla sił, które nie w nim mają swoją siedzibę, które go przerastają lecz właśnie dlatego stara się być im posłuszny i wierny. Nie inaczej przecież wypada ująć rolę poety w wierszach, które starają się dociec prawdy o naszych czasach, obracając się w kręgu symboliki religijnej, biblijnej, pochylonych ze skupieniem nad wykładnią mitów, zawsze w tej samej intencji, by

[3] *Samotność poety. Rozmowa z Wacławem Iwaniukiem*, „Więź" 1985, nr 5—6, przedruk w: W. Iwaniuk, *Trzy spotkania*. Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie. Toronto 1988.

[4] Por. *Sceny wojenne. Toronto* w „Arce" 1987 nr 19.

mianowicie wskazać zdegradowanie naszej egzystencji, pozbawienie jej metafizycznych fundamentów. Wtedy Iwaniuk porzuca „szarą mowę codzienności" i zwraca się ku szyfrom, ku hermeneutyce symboli. Szyfr ten sprawia często wrażenie bardzo osobistego: „Dotrzeć do bram mojej jasnej góry" (*Korekta mogłaby być lepsza*), gdzie zaimek „mój" zdaje się przesądzać spór między Ogólnym a Szczególnym na korzyść poety, jego osobistego doświadczenia. W istocie jednak język ów odwołuje się do wyobrażeń zbiorowych, by właśnie tą drogą mógł autor szukać porozumienia z czytelnikiem. Kiedy więc Iwaniuk mówi o swoim poetyckim alter ego jak o jakimś nowym Orfeuszu (klan orfeistów na emigracji jest wcale liczny...) czy Odyseuszu, na próżno żeglującym do Itaki, kiedy los zwykłej kobiety przyrównuje do Medei lub kiedy z myślą o „dzisiejszej planecie" (*Post scriptum*) wskrzesza utopię Wysp Szczęśliwych czy Atlantydy (nie wierząc oczywiście by ten dawny sen mógł się jeszcze raz zdarzyć), to zawsze wtedy występuje w roli medium, wykładacza sensu, których to znaczeń nie da się wyrazić w kategoriach racjonalnego dyskursu. „Realistyczne" i „mediumiczne" nastawienie przeplata się ustawicznie w poezji Wacława Iwaniuka.

Widać to w ostatnim tomie jego wierszy, którego tytuł, *Nocne rozmowy*, nie pozostawia ani cienia wątpliwości, że znajdujemy się na szlaku, który poeta przemierza od początku swojej twórczości[5]. Jest to droga, która w przypadku Iwaniuka prowadzi zawsze ku samopoznaniu, ku odsłonięciu tajemnicy własnej i zbiorowej, w sytuacji, gdy źródła mowy wyschły a słowa oderwały się od rzeczy. „Zamilkły we mnie radosne flety pór roku" (*Przejście graniczne*), przestał więc być czułym instrumentem, wrażliwie reagującym na głosy, które następnie przetwarza na użytek ludzi, gdyż, jak sam napisał w *Liście do Zbigniewa Herberta*: „Nasz obłęd / musi być c z y t e l n y". To prawda, ale cały ów tomik wierszy pozornie okolicznościowych, epitafiów, odgłosów z kraju i to uchwyconych w momencie, gdy siła i bezprawie triumfują nad prawami człowieka (stan wojenny), emigracyjnych polemik świadczy przecież o niezmożonym wysiłku poety do możliwie wiernego przekazania tego, co zostało mu zlecone przez innych. Zmarli powierzają mu swoje tajemnice, represjonowani swoje cierpienia, on sam zresztą podlega presji głosu wewnętrznego, który zatopiony we wspomnienia przeszłości, ogarnięty nostalgią kłóci się z trzeźwym poczuciem rzeczywistości. Wszak już w *Przejściu granicznym*, wierszu będącym niejako mottem do całego tomu, mamy do czynienia z tą uniwersalną figurą poznawczą, która o faktach, jakże bolesnych dla poety, dla zbiorowości, którą repezentuje, każe wnioskować z niejasnych symptomów, złowieszczych znaków, katastroficznych przepowiedni (ptaki, wiatr, kapłani, chmury). Lub też wsłuchajmy się uważnie w melodię następnego wiersza, *To wszystko*, gdzie cała rzeczywistość uległa redukcji do podstawowego wzoru: ziemi jałowej, wystygłych popielisk gwiazd, napisu „Mane Tekel Fares", czyli — najgrubiej mówiąc — wzoru katastroficznego.

Iwaniuk jest pisarzem z natury swego temperamentu żywo reagującym na wszystkie sygnały dochodzące doń ze świata. Dyspozycja ta tłumaczy jego częstą w przeszłości a i teraz miejscami widoczną skonność do polemik, gwałtownych sporów, co jednak w ostatnim tomiku uległo wyraźnemu uciszeniu, stonowaniu w porównaniu z wcześniejszymi wierszami. Wyobraźnią poety nadal włada doświadczenie o charakterze pourazowym, ta wersja rzeczywistości, jaką ma przed sobą, wciąż pozostaje w rażącej sprzeczności z obrazem, jaki nosi w sobie. Co jest rzeczywiste? co jest prawdziwe? jak uchwycić to „coś", co wymyka się nazwie, od czego odbiegły słowa?

[5] W. Iwaniuk: *Nocne rozmowy. Wiersze*. Polska Fundacja Kulturalna. Londyn 1987.

Wieczny dylemat współczesnego poety, który w przypadku Iwaniuka odbieramy jako przejmujące świadectwo życia skazanego na niedole wyobcowania, tułaczki, utraty kontaktu z ojczyzną, która dla pisarza znaczy tyle, co ojcowizna. Co ma począć poeta, który na każdym kroku musi oswajać grozę życia darowanego mu przez przypadek? „Receptory" rzeczywistości właściwe postawie duchowej Iwaniuka zawsze uwrażliwiały go na ponadczasowy wymiar zjawisk. Tak młody, praktykujący u wileńskich „żagarystów" i Czechowicza, jak i potem stary Iwaniuk słyszał wciąż wokół siebie ryki trąb Apokalipsy. Nie tylko ludzie, ale i ziemia poddawana jest w jego wyobraźni systematycznym torturom, nie jest ziemią płodną lecz jałową, w czym niekoniecznie widzieć należy echo słów poety, z którym łączą Iwaniuka węzły duchowego pokrewieństwa: Eliota. Iwaniuk chwyta przeczucia i nastroje wiszące w powietrzu, atmosferę, którą wszyscy oddychamy, nieświadomi tego skażenia, jakie nosimy w sobie. Dla poety zadanie to szczególnie trudne, gdyż odpowiednie słowa, jak to czytamy w cytowanym już poprzednio wierszu, istotnie wyprzedziły nasze światoodczucie i nie dają się wiarygodnie użyć bez obawy popadania we wtórność, nieautentyczność.

Groźba ta, nie kryję, wisi nad poezją Iwaniuka a równocześnie dylemat ów zawarty w metaforze pogoni za słowem, które nie daje się złapać, jest zapisem autentycznego doświadczenia, godnego, by je zrozumieć. Bo przecież Iwaniuk najmocniej doświadcza bezużyteczności własnego powołania, nosi w sobie sekret, którego nie ma komu przekazać. Mediumiczna rola poezji przestaje znaczyć cokolwiek, jeśli słowa poety nie znajdują właściwego oddźwięku w duszy słuchacza. Inny poeta na kalifornijskim wybrzeżu jest także w pełni tego świadom, decydując się „układać strofy dla mew i mgieł od morza" (Cz. Miłosz, *Czarodziejska góra*). Żyjąc poza krajem Iwaniuk od samego początku uświadamiał sobie groźbę utonięcia w wewnętrznych sporach emigracyjnych, pojmował niebezpieczeństwo wyjałowienia, do jakiego może prowadzić nostalgia. Ratunkiem miała okazać się Kanada.

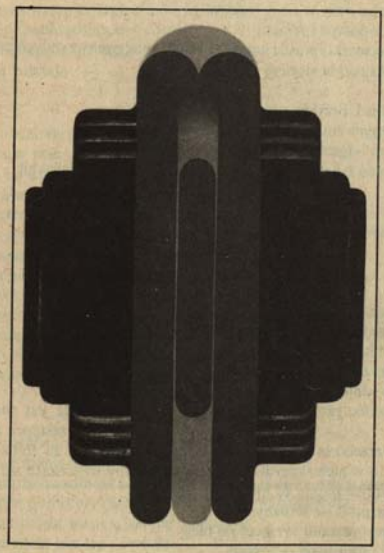
Dziś chwalę to co mam
Kraj klonowych drzew
Który wypełnia po brzegi mój wiersz
(Dziś jedni żyją Michnikiem inni Popieluszką)

Wiersze Iwaniuka powstające w czasie, gdy każda chwila w kraju eksplodowała jak granaty łzawiące rzucane pod nogi demonstrantom, zadziwiają u tego „politycznego" przecież pisarza dystansem i rezerwą wobec wszystkiego, co z jego kanadyjskiej samotni, nad jeziorem Ontario, wydaje mu się przejściowe, uwikłane w tymczasowość. W r. 1972 wychodzi pierwszy angielski tom wierszy Iwaniuka *Evenings on Lake Ontario*, zadziwiający jako połączenie konkretu z czymś, co można by nazwać niezbyt precyzyjnie zmysłem metafizycznym. Zmysł ten często dochodzi do głosu w *Nocnych rozmowach*, w których tak wiele pytań o sens śmierci, zatem pytań bez odpowiedzi, niepokojących zagadek na temat istoty Początku i Końca, refleksji podważających zaufanie do Bożego projektu świata, skoro człowiek obraża swym istnieniem dobry porządek Natury (*Liść i człowiek*).

Trudno dociec, ile w tym poetyckim filozofowaniu przekory i autoironii, pewne, że dobroczynny wpływ Kanady na twórczość Iwaniuka usuwa sprzeczność między tym, co swoje a obce, każe mu szukać krzepiącej symbiozy z istnieniem w jego wymiarze konkretnym, by nie rzec — naturalnym. Należy polecić uwadze przyszłych krytyków temat oddziaływań na Iwaniuka XX-wiecznej poezji amerykańskiej i ożywczych impulsów, jakich doświadcza on, przybysz ze wschodniej Europy ze strony wieloetnicznej Kanady, gdzie każdy ma zagwarantowane prawo do okazywania innym legitymacji własnej odrębności. Prawdy, z jaką tu przychodzi. Wśród poetów „polsko-kanadyjskich", których wiersze zebrano w osobnej antologii, Iwaniuk, jak może żaden z innych ma prawo do takiego nazwania[6]. Kanada, której tchnienia doświadcza jako czegoś niesłychanie konkretnego i zmysłowego, bywa dlań takim samym mitem, jak Polska z zagubionym gdzieś w niej „miasteczkiem Ch." Jest bowiem wyobrażeniem porządku sięgającego dalej i głębiej niż historia, miejscem, gdzie samotność znosi się nie jako przekleństwo losu, lecz przywilej zarezerwowany nie dla wielu. Można by rzec z pewną przesadą, nieodłączną przy podobnych uogólnieniach, że Kanada godzi w Iwaniuku sprzeczności, obecne w nim od samego początku: zmysł konkretu i realizmu oraz przeczucia metafizyczne.

Jerzy Święch

[6] *Seven Polish Canadian Poets. An Anthology*. Polish Canadian Publishing Fund Toronto 1984; zob. też F. Smieja: *Pisarze polscy w Kanadzie*, (w:) *Literatura polska na obczyźnie*. Pod red. J. Bujnowskiego. Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn 1988.



Henryk Szulc: *Forma II*, litografia barwna, 1975. Fot. Stefan Ciechan.

KONRAD SUTARSKI

* * *

tym co w Sierpniu
i co zawsze

Czuliśmy tę chwilę przez skórę i poprzez chitynę
jak wzbijająca się chmura komarów zachód słońca wyczuwa
jak skomlenie psa poprzedza powrót gospodarza

Szukaliśmy jej w ciągnikach trwonionych na części
w ziemi gdzie dżdżownica i gdzie koń się boi
w ścisku kolejek przed pustymi sklepami
i wśród słów sprawiedliwych zamykanych na klucz

Aż zjawiła się
sierpem wrzosem
rosnącym tłumem ostatnią nadzieją
w łoskocie ciszy w ciszy łoskotu
głodna z pustymi rękami
lecz do ucieczki zmusiła sroki z twierdz krętej pychy z rudych pałaców
i przypłaszczyła stonogi

Zawsze tak przyjdzie kiedy potrzeba
tym samym latem tą samą nadzieją
światłem odgasłym pękaniem powrozów
okrzykiem orła co biel piórzysk swoich właśnie odzyskuje

1980 /81

* * *

Strzały zamilkły
do snu ułożyły się jak zgonione wrony.
już z dala od kopalń i stoczni od pomników zgrozy
A śnieg zaciera ślady
tę krew dotąd nieznaną w nowe stygnącą milczenie
Pośpiesznie prószy śnieży ukradkiem choć przecież jest sługą siły
zastępcą zamieci
W zmierzchu szuka oparcia w pomroku rosnącym za rzeką
Dopiero w nich skrzydła chmur rozwija niby wznoszące się orlisko
choć przymuszony to lot
i nocny ptak złe wróżby niesie
Gęstnieje płatami sypiącej się bieli
udając pióra nadziei i zgody
Spiker je chwali żołnierz salutuje

a przecież to tylko woda — w gwiazdy śnieżyn twardniejąc — historię
fałszuje

grudzień 1981

Drzewa mądrości

I

O — drzewa mądrości filozofie systemy tego świata
tyle w was wiecznej pamięci
zamykają się w niej myśli umęczonego globu sny nędzarzy
zapomnijcie zatem codziennych złowrogich słów
kamieni
którymi w siebie nawzajem ciskacie
Może one nawet ziarnami kwarcu błyszczą wzlatując
i skrzydła czują pod kanciastą skorupą
aż wierzyć poczynają że rozpostrą je za chwilę
by skowronkiem zawisnąć nad polami
nad każdą drogą zakrążyć maćkiem-bocianem
szykują się tam w górze do zbawczego świergotu
próbują hymn wszechmiłości zaklekotać
krainy pobłogosławić w locie
— lecz spadają twarde i nagle oniemiałe
ranią zabijają

II

O — drzewa pełne mądrości
krążą w was soki podzielonej ziemi
rosą na liściach rozświetlają się co rano
lecz korzystają z nich głównie fanatycy tyrani
i systemy jedynej prawdy tworzą pod opieką waszego cienia
Tam pyszniąc się ową pieczą hasła nieomylności do pni przyczepiają
i krucjaty rewolucje głosząc ludom przynoszą niedolę
wam natomiast świątynie wznoszą i pałace
— lecz za mało w nich ducha bądź nie dość materii
Na próżno astronomowie gwiazdy teleskopami uczenie rozgarniają
metafizycy zręcznie przechwytują każdy szmer kosmosu
tylko chmury wciąż na nowo pęczniejąc westchnieniami i ołowiem
a trwoga gęsiom wciska się pod łapy

III

O — drzewa mądrości tego świata
po cóż różniące was liście liturgicznych szat
Być może osiadło na nich pierze rajskich ptaków sierść gronostajów
może połyskują diademami promieni wszechświata
jednak dzielą was na jasność i na mrok
i zbyt wiele jest tego światła
zaś jeszcze więcej jest czerni

Odłóżcie zatem insygnia — szamańską maskę krzyż i czerwień na fladze
zakopcie je w ziemi
niech zanikną tam w jej ostrych kwasach łub poddadzą się cichej opiece bakterii i pracowitych glist
Raczej znak dajcie swoim wyznawcom
co skupiają się na brzegach powolnych Gangesów zbijają w pochody pod wyniosłymi trybunami wszystkich Kremlów wonne świątynie piotrowe zapełniają na piaskach Sahar z twarzą zwróconą na jakiś tam wschód co tylko do nich należy
i waszych czekają objawień
Znak im dajcie zatem — snem błyskawicą najlepszym zdaniem z Koranu przemówień Lincolna i z Kapitału —
że skazani na wyłączność swoich przekonań okrutnie samotni są w tych tłumach
Niech spojrzą wokół —
żaden pies tam nie zabłądzi
i nawet komety z dala ich mijają

IV

O — drzewa wszelkiej mądrości
jakże ułomne jesteście w swej wyłączności
i my kalecy jesteśmy wraz z wami
— nawet ptaki miejsc zacisznych nie znajdują —
Czemuż nie pozwalacie
by wiatry gałęzie przygięły do ziemi
i kołysząc nimi szorując
granice osobnych królestw zamazały
Cała prawda dopiero wtedy wniknie w was i w nas
otoczy miękkim puchem molekuł pustoszejącego dziś powietrza
morza zafalują najcieplejszymi prądami
a pod promieniami roziskrzonego słońca zmiękną rysy wszystkich jeźdźców Apokalipsy

V

O — drzewa wszelkiej niepewności
chciałbym natknąć się na was już w tym zjednoczeniu
więc wychodząc za rogatki miasta w którym więcej jest złej gry i złorzeczeń niż nadziei
już nawet teraz
w każdym napotkanym lesie was poszukuję

Konrad Sutarski

STANISŁAW ROGALA

RODZINNA BALLADA

Rozstrzelano czyjeś serce

Po licznych kłopotach i „okrojeniu" życiorysu Organizacja przyjęła go w swoje szeregi, lecz śledzono go na każdym kroku, w każde słowo uważnie się wsłuchiwano, każde spojrzenie dokładnie analizowano. Czuł, że ktoś chodzi za nim, nieustannie mu towarzyszy, rejestruje czynności i słowa. Zatrzymywał się nagle i czekał, że ten ktoś pojawi się w lustrze wystawowej szyby. Odwracał się niespodziewanie, by przyłapać go na niegodnej zetempowca czynności. Długo w noc wiercił się na drewnianej pryczy studenckiej, nie mogąc usnąć. Nie rozmawiał z nikim, nawet nie szeptał. Bywało, że bał się myśleć, bo przecież nie wszystkie myśli miał prawe. Wiedział, że Organizacja zaufała mu przyjmując w swoje szeregi i zażądała całkowitej lojalności. Jego deklaracje mogły być fałszywe, chęć do pracy udawana. Innej możliwości sprawdzenia go nie było. Kiedyś tą samą metodą posługiwał się również on, chcąc kogoś obdarzyć dodatkowym zaufaniem. Podobnie postępował Olcha. Nic więc dziwnego nie było w obecności kogoś podążającego jego śladami, ale to denerwowało.

W pierwszym miesiącu przynależności wziął udział w jesiennym marszu walterowskim. Nie musiał tego robić. Przeszedł dopiero podstawowe szkolenie marksistowskie, czyli trzy wykłady z historii proletariatu, kilkanaście godzin przepracował przy kopaniu rowów pod fundamenty nowego gmachu uczelni, raz brał udział w warcie stalinowskiej. Głośno mówiło się o nowej wojnie. Młodzież robotnicza zaciągnęła wartę produkcyjną w fabryce amunicji, którą dla uczczenia urodzin wodza nazwano stalinowską. Młodzież studencka przyłączyła się, więc i on także. Całą niedzielę nosił drewniane skrzynki w jedną stronę puste, w drugą wypełnione złotymi łuskami naboi... Skrzynki były ciężkie, pot zalewał mu oczy, ręce omdlewały, ale wytrzymał do końca. Mimo aktywnego włączenia się w życie organizacji nie musiał brać udziału w jesiennym marszu, jeszcze był za mało uświadomiony. Lecz skoro zgłosił się i nalegał ze łzami w oczach... Okazało się, że mimo słusznego wzrostu szczeniak jeszcze, żółtodziób albo pozorant... Dziesięciokilometrową trasę marszu wyznaczoną wzdłuż rzeki przebył jako ostatni. To nie plecak wyładowany kamieniami do właściwego ciężaru wojskowego ekwipunku, to nie stalowa rura na ramieniu, która imitowała karabin ani brezentowa opaska na ustach udająca maskę gazową spowodowały jego kompromitację. Z tym pobiegłby jak inni, byłby nawet

pierwszy. W Lochach spośród rówieśników biegał najszybciej. Pewnie nie rzuciłby się od razu na ziemię po przekroczeniu mety ani nie dopadł do kubła z zimną wodą, nie rozrywał koszuli na piersiach dla dania płucom powietrza. Pewnie jeszcze spacerowałby z plecakiem wyładowanym kamieniami i z rurą między dziewczynami, z których jedna była dość podobna do konspiracyjnej Marii, pożartował z nich wylegujących się na trawie, pomógł komuś zmęczonemu. Wszystko wyglądałoby inaczej, gdyby nie te cholerne nowe buty, które założył pragnąc przypodobać się.

— Na marsz jesienny powinno się chodzić tylko w nowych butach. Szacunek należy okazać.

Wojtek Kalicki specjalnie zwracał na to uwagę. Żartował.

To jednak nie buty. Z nimi mógłby sobie poradzić. Zdjąć z nóg, przewiesić przez ramię obok ruro-karabinu i iść na bosaka. Niektórzy tak robili. Ostatecznie poszedłby i w butach. Bąble na stopach można pokonać, biec mimo bólu. Ale sraczka... tak — sraczka, najbardziej niepotrzebna i nieprzyjemna czynność, której nigdy nikt nie poradził. Wczoraj obżarli się kaszanki i salcesonu przywiezionych z domu przez Jurka Szczygła. Wszyscy czuli się dobrze, a on od rana miał sraczkę. Już zapisał się na listę marszową, więc zrezygnować nie sposób. Miał w sobie duży zapas sił, ale musiał biec na samym końcu. Przecież co dziesięć, piętnaście minut trudno było na oczach wszystkich skręcać w najbliższe krzaki, spuszczać spodnie i srać. Przybiegł więc ostatni. Nie potępiono go za to, lecz i nie nagrodzono. A przecież zgłaszając się do marszu, liczył na coś. Liczył, że przede wszystkim cień chodzący za nim zniknie, ulotni się ze snów i myśli. Po przegranej nie mógł tego oczekiwać.

Na wartę pierwszomajową przyszedł z olbrzymim transparentem. Powiesił go na bramie fabryki. Białe litery na czerwonym płótnie krzyczały właściwie: Wielcy ludzie tworzą wielkie czyny. Kiedy drużynowy pytał, kto dał taki pomysł, kto wykonał transparent; nie ujawnił tego. Nie obawiał się, że coś nie gra, że może być posądzony. Nie! Bo już rozumiał wyższość interesu społecznego nad indywidualnym, zespolenie osobistych dążeń i działań jednostki z interesami ogółu. Nie wolno mu było przyznawać się do czegoś wykonanego osobiście. To nieważne. Wolał, żeby drużynowy doszedł do tego sam lub ktoś mu szepnął w zaufaniu. To miałoby znaczenie, samemu... nie wypadało. Zachodził pod fabrykę amunicji, aby popatrzeć na swoje dzieło, które stało się dziełem ogółu. Transparent wisiał kilka dni, dopóki burza w noc przed rocznicą wyzwolenia nie poszarpała go na szmaciane chorągiewki. Drużynowy nie dowiedział się kto był pomysłodawcą i wykonawcą tej wspaniałej propagandy, co przyznał publicznie. Sprawiło to przyjemność. Został cichym, anonimowym bohaterem. Szkoda.

Sesja egzaminacyjna nie wypadła zachwycająco, bardzo przeciętnie jak u wszystkich aktywnych działaczy Organizacji. Zresztą nie nauka była im w głowie, nie była głównym celem. Po sesji wziął udział w pracach studenckiej grupy łączności ze wsią. W Anielinie i większych miastach proletariat zaczął odczuwać głód. Na wsiach rozpleniło się kułactwo, które wolało zboże spaść świniami, niż wspomóc dyktaturę proletariatu. Do walki z klasowym wrogiem organizacja wydziałowa nie wyznaczała nikogo, nie nakazywała. Zaapelowała tylko. Akcja miała odbywać się w terenie wyjątkowo trudnym, gdzie w czasie wojny działał Olcha, a potem Bohun i Jarema oraz niedobitki różnych band. Ludność tamtych okolic wrogo patrzyła na ludową ojczyznę, przeszkadzała w każdej nadarzającej się sytuacji. Należało wysłać tam najbardziej ideowych ochotników.

Zgłosił się pierwszy. Znowu chciał się wyróżnić, zasłużyć na dodatkową nagrodę. Namalował wielki plakat. Brat jego był malarzem, więc również sobie przypisywał zdolności plastyczne. Na kartonie, dla wzmocnienia podklejonym płótnem, namalował wielkiego grubasa. Z jego policzków ściekał tłuszcz, brzuch podtrzymywany konopnym powrozem opadał ku ziemi. Obok rapciaty wieprz coś szeptał do jego ucha. Grubas uśmiechał się lubieżnie i z apetytem zajadał parującą kiełbasę. Dołem krzyczący napis, że kułak z wieprzem nie boją się nowego. Wszystko w kolorach papieskich. Plakat spodobał się. Powielano go wielokrotnie, obwieszano nim słupy ogłoszeniowe, ulice, ogrodzenia kułackich gospodarstw. Stał się symbolem walki z przeszłością.

Z pracy oganizacyjnej najbardziej polubił wyjazdy na wieś, czyli akcję żniwną, omłotową, wykopki. Nie tylko dlatego, że pochodził ze wsi i na takiej robocie się znał. Było coś ważniejszego. Mieszkał i wychował się nad rzeką owianą legendą pięknej dziewczyny, która nad swój wspaniały warkocz i książęce życie przedkładała miłość do ubogiego Jaśka. Rzeka powracała często w snach, szumiała wiosennymi wylewami, groźnie huczała podczas letnich burz. W tej rzece kąpał się, ukryty w krzakach wikliny i olch podglądał dziewczyny, przez jej spieniony nurt przepędzał bydło. Praca w ekipach łączności ze wsią umożliwiała spotkania z podobnymi rzekami. Zawsze znalazł chwilę czasu, by zanurzyć się w przezroczystej wodzie, wysmarować ciało mułem i zmyć go dokładnie. Lubił biec przez łąkę, której trawa i kwiaty boleśnie uderzały po łydkach, albo wspinać się po pagórkach porośniętych kosodrzewiną. Przewodniczący koła, zarząd wydziału obserwowali jego zachowanie z nieufnością. Dobry zetempowiec na pole powinien patrzeć jak na bazę do produkcji zboża w gospodarstwie uspołecznionym. Wszelkie uczucia zbędne. Obserwowali z nieufnością, ale ponieważ wyróżniał się bezprzykładnym zaangażowaniem, znajomością roboty i ofiarnością, nie robili mu kłopotów. Nie od razu wykorzenia się sanacyjno-burżuazyjne nawyki. Ich niesłabnąca czujność jest dostatecznym gwarantem właściwego wychowania.

Długo nie wracał do domu. Na listy Józefa i Marii nie odpisywał. Nie przekazywał przez znajomych żadnych wiadomości ani sam nie był niczego ciekaw z rodzinnej wioski. Odgrodził się od Lochów zimnym murem milczenia, chciał zapomnieć o tamtym świecie. Miał wiele pracy. W Organizacji zaczęło się coś tajemniczego dziać. Najpierw zmieniono przewodniczącego zarządu uczelnianego, ponieważ nie zadbał o właściwe wyżywienie podczas wakacyjnej akcji w delcie wielkiej rzeki. Zawsze jadali byle co, byle jak, byle gdzie

i nikomu to nie przeszkadzało. Teraz kontrolujący obóz Alfred — jego zastępca z Orła Białego, który nie wiadomo jakim cudem tak wysoko awansował — polecił wyciągnąć organizacyjne wnioski wobec winnych karygodnego stanu rzeczy. Warunki odpoczynku też budziły wiele jego zastrzeżeń. Snopy zetlałej słomy rozrzuconej po posadzkach pałacu, w którym nocowali, przetarte koce. Odwołano przewodniczącego. Uczelnianym szefem nieoczekiwanie został Wojtek Kalicki. Zawieszono jesienny bieg walterowski, odwołano wiosenne biegi narodowe, co dotychczas było niedopuszczalne. Warta produkcyjna z okazji rocznicy powstania w getcie nie udała się. Przyszło kilku wystraszonych Żydów, którzy o pracy nie mieli zielonego pojęcia. Pierwszy maj był pochmurny, jakby w każdej chwili miało lunąć deszczem. Chłodny, chociaż pochód w środku wrzał. Skończyła się żałoba po wielkich przywódcach. Na zebraniach już zapominano o nich. Dużo mówiono o rządzeniu przy pomocy wszechogarniających i wszechparaliżujących papierków, spychaniu najważniejszej roboty propagandowej na młodzież, której wobec przestarzałych form pracy gorący duch nie wystarczał, nadrabianiu indolencji władzy partyjnej i administracyjnej czynami społecznymi, wreszcie o niesprawiedliwym podziale dochodów. Pojawiało się coraz więcej krzykaczy wątpiących w możliwość życia ideologią. Mobilizując młodzież do stałego przekraczania norm produkcyjnych, zapomniano o jej bolączkach i problemach codziennego życia. Czerwone wschody i zachody słońca i księżyce o czerwonym zabarwieniu, kwieciste łąki, kumkanie żab, kryształowe wody w strumieniach, stalowe rumaki na polach, dymiące kominy fabryk, ogniste parowozy, krzywa dobrobytu szybko pnąca się ku niebu, nawet praca ożywiania duchem agitatorów nie wystarczały. Nadal straszono aktywnością agentów imperializmu, łańcuchowych psów CIA, którzy tylko czekają na potknięcie się czerwonego krawata, więc zalecano maksymalną czujność. Wszyscy jednakowo dobrze chcieli, a krzyku było coraz więcej. Szczególnie głośno krzyczał Wojtek Kalicki. Już wszystko miało się dobrze dziać, tylko znowu należało zewrzeć szeregi, zacisnąć pasa, wziąć się do roboty.

Następnego roku pojechał na międzynarodowe targi. Wypadły co prawda w okresie wiosennych egzaminów, ale kto by zwracał uwagę na naukę, skoro Organizacja postawiła konkretny cel. Wojtek Kalicki wysłał go jako obserwatora. Wszyscy wiedzieli, że uczelniany przewodniczący jest jego krajanem, że łączyły ich bliskie związki, więc przepowiadali mu szybką karierę. Wyjazd był tego pierwszym przykładem. Może nie Wojtek? Może to Alfred stał za sprawą? Bzdura! A jednak... W organizacji Orła Białego byli konkurentami w ubieganiu się o względy tej samej głupiej „gęsi". Wybrała Alfreda. Wyjechała z nim, znikła...

W trzecim dniu targów spotkał Marysię — koleżankę ze szczeniackiej powojennej organizacji Orła Białego. Stała przy węgierskim stoisku. Długie, opalone na brąz nogi z odważnie odsłoniętymi kolanami, cienka kibić, nad którą strzelały strome piersi, wychodzące, wydzierające się z lekceważąco przezroczystej bluzki i wielka grzywa tym razem rudych włosów ładnie prezentowały się na

tle rzędów win o wyszukanych kształtach i kolorowych nalepkach. Widok jej przyprawiał o zawrót głowy. Wskazującym palcem prawej ręki wodziła po opływowych liniach butelek, pieściła je. Rozmawiała z żigolakiem o śniadej cerze. Właściwie to ona mówiła, a żigolak stał zasłuchany i zapatrzony w nią. Rumieniąc się, potakiwał głową.

Obserwował ich do zamknięcia hal targowych. Wyszli razem w grupie sprzedawców i klakierów. Jechał tym samym tramwajem Szedł za nią ulicą Dąbrowskiego, potem Mickiewicza i Krasińskiego. Spacerował wraz z nimi niewidoczny dla nich. Zniknęli mu gdzieś za wałami ulicy Roosevelta. Poszukiwania do zmroku nie przyniosły żadnego skutku.

Alfred musiał wiedzieć, że na targach będzie Marysia. Już ubiegłego lata był nią znudzony. Polecenie wyjazdu dla niego nie wymagało żadnych zabiegów... Wspaniała metoda pozbycia się niewygodnej kochanki. Szatan Alfred...

Widział ją jeszcze dwa lub trzy razy. Lecz zawsze bardzo zajętą, powabną i w otoczeniu zagranicznych dostojników. Bał się podejść, zwrócić na siebie uwagę nie miał czym. Krążył tylko wokół, śledził w tłumie ruchliwych głów. Więc kiedy niespodziewanie naszła na niego, wydała okrzyk zdziwienia i kazała czekać na siebie tutaj jutro o dziewiątej, nie stać go było na jedno mądre słowo, jeden rozsądny gest.

— Oczywiście. Tak, tak. Cieszy się bardzo, o Boże... Będzie na pewno.

Stał na chodniku jak pajac, potakiwał głową i mamrotał przyrzeczenia. A ona nie zatrzymała się, nie zamieniła z nim bezpośrednio jednego zdania. Roześmiana, flirtująca z przystojniakami przemknęła obok rozwiewając rude włosy. Nie był pewien, czy propozycja jutrzejszego spotkania odnosiła się do niego. Mimo to postanowił iść.

Noc była ciężka. Nie mógł zasnąć, chociaż wypił kilka „służbowych" koniaczków. Może dlatego? Dopiero nad ranem zdrzemnął się kilkadziesiąt minut. Po przebudzeniu bardzo się spieszył. Chciał zdążyć, chciał być wcześniej, wyławiać ją z tłumu, obserwować jak nadchodzi. A musiał się dokładnie ogolić, umyć, elegancko ubrać, naperfumować, kupić kwiaty. Spieszył się. Bardzo wcześnie wyszedł z hotelu.

Ulica była niespokojna. Przechodnie gdzieś pędzili, wpadali na siebie. Ktoś na kogoś krzyczał, podawał jakieś tajemnicze sygnały, potrząsał zaciśniętą pięścią. Jakby napięta atmosfera wczorajszych strajków, nieudanych rozmów z ministrem komunikacji, zakładowych wieców, żądań i obietnic miała się przenieść również na ten dzień. Tylko tramwaje i autobusy spokojnie rozwoziły robotników na pierwszą zmianę. Długo nie mógł znaleźć kwiaciarni. Dopiero w ruinach przy Dąbrowskiego zauważył babinę z wiadrem gerber wciśniętą w ocalały fragment bramy. Za pięć kwiatów zażądała dużo. Miał jeszcze sporo czasu do wyznaczonej godziny. Zaczął spacerować zapuszczając się w ulice coraz dalej od miejsca spotkania. Za drugim nawrotem w perspektywie Dzierżyńskiego zauważył szary tłum stojący na wysokości elektrowni. Zawyła fabryczna syrena.

Otwarły się bramy zakładów, a z nich zaczęli wypływać szarzy robotnicy. I ci ze zmiany nocnej, i ci, co dopiero przyszli do pracy. Ruszył zwarty pochód zaciśniętych pięści. Przemysłową, Gwardii Ludowej, Marchlewskiego szli na teren targów, na plac Wolności. A ponad nimi pieśń.

Boże, coś Polskę przez tak liczne wieki
Otaczał blaskiem potęgi i chwały,
Coś ją osłaniał tarczą swej opieki
Od nieszczęść, które pognębić ją miały.
Przed twe ołtarze zanosim błaganie:
Ojczyznę wolną pobłogosław, Panie!

Pieśń wybuchła nagle z rozżalonych gardeł. W prawobrzeżnej części miasta odpowiedziała jej inna:

Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród,
Nie damy pogrześć mowy.
Polski my naród, polski lud,
Królewski szczep piastowy,
Nie damy, by nas zgnębił wróg
— Tak nam dopomóż Bóg!

Zdezorientowany stanął na rogu skrzyżowania. Chciał uciekać, schować się gdzieś, gdzie nie docierałby zakazany śpiew. Zakręcił się w miejscu. Pieśni napływały wraz z tłumami ze wszystkich stron. Skręcił w ulicę Roosevelta, w której, wydawało się, było ciszej. Z zakładów dziewiarskich przy Kraszewskiego wybiegły pracownice do tej pory zamknięte w halach produkcyjnych. Pochody gwałtownie schodziły się na plac Stalina. Straż porządkową pełniły kobiety. Miały wyjątkowy posłuch. Okrzyki żądające chleba, obniżki cen. Ktoś palił czerwoną legitymację. Za jego przykładem poszli następni. Kolejne robotnicze delegacje chciały rozmawiać z władzą. Przewodniczący miejskiej rady uciekł podziemnym przejściem. Agitatorzy wojewódzcy ukryli się w tłumie. Nie widać ich było, ani nie słychać perswazji. Od Kaponiery nadjechały dwie ciężarówki z milicją. Tłum zatrzymał je, uniósł milicjantów na rękach, wiwatował na ich cześć. Mundurowi zdezorientowani. Tutaj mieli być chuligani, a są ludzie z rozłożonymi do powitania ramionami. Komendanta bije w twarz rozwścieczony rzeźnik. Ten nie reaguje. Od Kościuszki pojawia się radiowóz opanowany przez manifestantów. Rozpuszcza kłamliwe informacje o aresztowaniu przedstawicieli wczorajszych delegacji. W oknach budynku bezpieczeństwa młodzi ludzie. Uważnie obserwują ulicę, robią zdjęcia.

Przesunął się za róg sklepu tekstylnego, nieco wycofał w ulicę Krasińskiego. Gdzieś tu naprzeciwko głównego wejścia do budynku bezpieczeństwa kazała mu czekać o godzinie dziewiątej. W miejscu wyznaczonym na spotkanie coraz więcej ludzi. Powinna nadejść od ulicy Słowackiego. Jej rudą czuprynę zauważy w tłumie. Gerbery ciągle świeże. Tu będzie na nią czekał.

Duża grupa manifestantów wdziera się do gmachu komitetu wojewódzkiego. Nie demolują. Odwracają Lenina do ściany, aby się

nie wstydził. Wychodzą. Grupa młodych niszczy na Mickiewicza urządzenia stacji zagłuszającej wrogie rozgłośnie. Na placu Stalina szary tłum ludzi.

Minęła wyznaczona godzina. Zrobiło się późno. Marysi nigdzie nie było. Może nie zauważył jej w mrowisku głów? Powinien czekać w umówionym miejscu, a nie chować się za rogiem kamienicy. Musi tam pójść. Trudno będzie przebić się przez zatłoczone chodniki, przez zatłoczoną ulicę. Jednak musi.

Z Marchlewskiego wychowawca wyprowadza grupę dzieci. Dzieci radośnie machają biało-czerwonymi chorągiewkami. Radiowóz wzywa wszystkich na Młyńską, by uwolnić z więzienia ojców i braci. Tłum kieruje się za nim. Na Kochanowskiego przed gmachem bezpieczeństwa las transparentów, sztandarów, huk okrzyków. Delegacja manifestujących chce wejść do jego środka. Witają ją prądnice i strumienie wody. Tłum zafalował, sięgnął po kamienie, których pełno dookoła, bo chodniki brukowane bazaltową kostką. Grad kamieni w okna budynku bezpieczeństwa. Ktoś z drugiego piętra oddaje pierwszy strzał... Tłum nieco odsuwa się. Marysi nigdzie nie ma. Czołgi wyjeżdżają z bramy koszar. Dalsze strzały w tłum. Panika. Ludzie szukają zasłon, też zaczynają strzelać. W oknie gmachu pojawia się ruda kobieta.

Jak dobrze, że Marysia nie przyszła. Tylko gdzie jej teraz szukać?

Na skrzyżowaniu Dąbrowskiego i Kochanowskiego przewrócony tramwaj. Doskonała zasłona, początki barykady. W jej urządzeniu pomagają żołnierze z czołgów opanowanych przez tłum. W górze na niskim pułapie przelatuje samolot. Jeszcze nie strzela z broni pokładowej. Młodzi rzucają butelkami z benzyną w gmach bezpieczeństwa. Ze szpitala Raszei wychodzą siostry miłosierdzia, zabierają pierwszych rannych. Ulicą w dół toczą się zapalone beczki ze smołą tworząc dymne zasłony. Cywile biegną i strzelają. Wśród nich kobiety. Przy banku czołgi, na Dąbrowskiego ciężarówki z plutonami podchorążych. Strzały. Zewsząd strzały: z gmachu bezpieczeństwa, z przyległych domów, z piwnic, ze strychów, dachów i podwórek. Spod 16 wynoszą zabitą kobietę. Od Kochanowskiego czołg wali z broni maszynowej. Oddział wojska gęsiego przemyka od Mickiewicza, strzela gęsto. W oknie gmachu bezpieczeństwa znowu pojawia się ruda kobieta. Właściwie mignęła tylko. Na wprost głównego wejścia dwie tramwajarki z biało-czerwonym sztandarem okrwawionym na sąsiedniej ulicy. Kołują nim ponad tłumem, który w miarę wzmagania się strzałów z okien rzednie, rozpływa się po bramach, ruinach, zaułkach. Tramwajarki zostają same. Podobne są do „Wolności" Delacroix wiodącej lud na barykady. Kolejna seria. Tramwajarki słaniają się, padają na bruk. Obok nich w kałużę błota pada okrwawiony sztandar. Biegnie mężczyzna w mundurze kolejarza. Również pada nie sięgnąwszy go. Pomruk rozpaczy, krzyki, płacz... Teraz biegnie uczniak. Długa, jasna czupryna wesoło podryguje w rytm kroków. Biegnie zygzakami, szczęśliwie omija kule. Musi należeć do harcerstwa, tylko tam uczą takiego biegu. Przeskakuje kolejarza, przeskakuje tramwajarkę, chwyta drzewce sztandaru i unosi je do góry. Biel ocieka świeżą krwią. Polski Gavroche

brawurowo kołuje sztandarem nad placem, na którym leżą ranni.

W oknie drugiego piątra gmachu bezpieczeństwa znowu pojawia się ruda kobieta.

Długa. Przeraźliwie długa seria. Gavroche pada na kolana, puszcza drzewce sztandaru, chwyta się za brzuch, pada twarzą na bruk. Rozstrzelano czyjeś serce!

W oknie drugiego piętra gmachu ciągle ta sama ruda kobieta. Boże to...

Z bram, z wojennych ruin, z zaułków zaczęli strzelać manifestanci. Ogień zmusił tych z gmachu bezpieczeństwa do ukrycia się, do przerwania ostrzeliwania placu Stalina. Tłum biegnący w stronę tramwajarskiej wolności powalonej na bruk, w stronę odważnego Gavroche'a również powalonego na bruk, w stronę sztandaru... porwał go, uniósł.

Biegł razem z tłumem. W ręce gerbery. Nie będzie ich trzymał dla rudej kobiety stojącej w oknie gmachu. Złożył kwiaty na okrwawionym sztandarze... Okna gmachu bezpieczeństwa znowu rzygnęły zmasowanym ogniem. Tłum zaczął uciekać. Uciekał również z tłumem. Kilku zostało na bruku...

Niewiele więcej mógł sobie przypomnieć. Bieganie po rozstrzelanych i okrwawionych ulicach wraz ze zdezorientowanym tłumem do późnych godzin wieczornych. Krycie się po bramach kamienic, w ruinach zwalonych domów. Przywieranie do płyt chodnika, do ulicznych latarni, kamiennych występów w ścianach, kiedy rozlegał się terkot karabinów maszynowych. Chyże ucieczki przed wzmocnionymi patrolami wojskowymi i milicyjnymi przemykającymi w wozach pancernych, przeszukującymi ulice, podwórka, domy mieszkalne, garaże. Nieustanne wycie karetek pogotowia. I te, zawsze jednakowo zaskakujące, strzały karabinowe, czołgowe salwy, warkoty silników samolotów, które nie wiadomo kiedy się pojawią, skąd nadlecą, kogo dosięgną. Całonocne czuwanie na dworcu, z którego nie odszedł żaden pociąg. Powrót do hotelu z zarezerwowanym dla niego pokojem był odcięty, a miasta nie znał na tyle, żeby obejść dzielnice krwawych zajść. Więc całonocne czuwanie na dworcu i nieustanne legitymowanie przez mundurowych. Wszystko to mieszało się. Obrazy zachodziły na siebie, blakły, uciekały w niepamięć albo agresywnie stawały przed oczami. Powracała w nich ruda kobieta stojąca w oknie na drugim piętrze gmachu bezpieczeństwa i strzelająca z automatu długimi seriami. Nie chciał uwierzyć w jej realność i w to, że gerbery przeznaczone były dla niej. Niewiele brakowało a położyłby kwiaty na rozgrzanej lufie jej karabinu, jak w przedwojennej piosence o rozkwitających pąkach białych róż. Rano, kiedy wreszcie dotarł do hotelu, musiał się z niego wynosić natychmiast. Nie wolno mu było przespać się. Na spakowanie rzeczy wyznaczono mu niewiele czasu. Nie pamiętał, jak wrócił do Anielina.

Anielińskie zakłady pracy, mieszkańcy poszczególnych dzielnic, organizacja młodzieżowa — wszyscy na licznych wiecach potępili imperialistyczne siły, które rękami zdezorientowanych robotników sięgnęły po władzę ludową. Żądano odcinania tych rąk, publicznego wieszania chuliganów wzniecających pożary, strzelających do przedstawicieli prawa i porządku, wszystkich, którzy ulegli wrogiej propagandzie. Gazety szeroko i nieustannie rozpisywały się o prowokacji. Wszyscy krzyczeli, potępiali. A najgłośniej krzyczał, potępiał on. Przecież był tam na miejscu. Widział czołgi, wozy pancerne, kompanie żołnierzy, plutony milicji, które z największym trudem zapanowały nad sytuacją. Widział wreszcie rozwydrzone tłumy manifestujące przed gmachami publicznymi, zrywające socjalistyczne transparenty, wieszające swoje, walczące ze służbami porządkowymi. Widział rudą kobietę, która została zmuszona, inaczej nie może być, do sięgnięcia po ostateczny argument władzy — karabin... Krzyczał tak głośno, że uspakajać go musiał Wojtek Kalicki. Wakacje spędzone przy karczunku lasu w odległych górach nie pozwoliły zapomnieć o makabrycznym śnie.

Pięć dużych gerber, które przeznaczone były dla Marysi, rzucił na okrwawiony sztandar, odruchowo solidaryzując się z niespokojną ulicą, a teraz potępiał manifestantów, żądał dla nich najwyższej kary. Coś się w nim przewartościowywało, załamywało, stawało niezborne. Do tego narastające kłopoty w Organizacji. Nie wystarczyła zmiana szefa uczelnianego zarządu, kilkakrotnie składane samokrytyki, ścisłe wypełnianie woli czynników partyjnych. Wojtek Kalicki trzymał się jeszcze tylko dlatego, że nikt nie chciał zająć jego miejsca. Publicznie żądano rozwiązania Organizacji, przywrócenia dawnych struktur młodzieżowych. Wszystko, co do tej pory zrobili, było wielkim błędem. Pod koniec roku powstał rewolucyjny związek młodzieży, który popularnością cieszył się przede wszystkim wśród studentów młodszych roczników. Był bardzo operatywny i skutecznie wypierał ich z życia politycznego uczelni i miasta. Kilkakrotnie szczeniaki podchodzili do niego i namawiali, by stanął na ich czele.

— Zetempowcy nigdy mu nie wierzyli z powodu jego brata-partyzanta i więźnia. Posyłali go na najtrudniejsze odcinki pracy. Z zadań wywiązywał się wzorowo, nikt mu jednak nie dziękował, nie ufał, nie awansował, nie przypinał orderów. Nie pamięta? Kończy studia i jest szarakiem...

Mieli rację. Starał się dać Organizacji wszystko, mimo tego nie zdobył jej zaufania. Ot, tylko poklepywanie po ramieniu, obiecywanie, przyrzekanie. Dobry kumpel, ale... Nawet Wojtka Kalickiego krępowała jego obecność, a przecież łączyła ich wielka tajemnica... Czy z tego powodu miał zdradzić swoją Organizację wykorzystując jej trudne chwile? Żżymał się na szczeniaków, klął i przepędzał gdzie pieprz rośnie, a na najbliższym zebraniu szeroko omówił ich agresywność. Nikt go nie słuchał, nikt nie brał poważnie kasandrycznego wieszczenia. Wręcz przeciwnie, zarzucali mu zbytni pesymizm niegodny budowniczego nowej rzeczywistości. Wpadał w coraz głębsze rozterki, widząc jak załamuje się Organizacja, a on nie może jej pomóc, przekonać przywódców do uzdrowicielskiego planu, który opracował kosztem kilku nocy. Czyżby po raz drugi miała się powtórzyć historia? Przecież tak rozpadł się Orzeł Biały. Jego Orzeł Biały. Marzenia! Marzenia o dobrobycie, dziejowej sprawiedliwości, międzynarodowej przyjaźni, zwartości i równości szeregów. Wspólny front, jeden krok, jedna myśl, wielki czyn! I to wszystko pustka!

dźwięcząca brzękiem wiosennych pszczół? Pomyłka? Niewielki błąd? Nie rozumiał. Nie mógł pogodzić się. Wyjechał.

Po dwóch tygodniach wrócił do Anielina. Ledwie zawitał do akademika, z wielką nowiną przybiegł Wacek Krużyński, członek uczelnianego zarządu.

— Alfred uciekł za granicę! Zabrał jakieś mało istotne papiery, trochę obcej waluty i zwiał. Towarzyszyła mu dziewczyna. Podobno też ktoś z centrali. Wojtek Kalicki podał się do dymisji, zrezygnował z funkcji przewodniczącego wbrew zaleceniom góry i prośbom zarządu. Zrezygnował i gdzieś wyjechał. Nie ma komu zostać przewodniczącym. Może by on? Spodziewają się rozwiązania Organizacji, ale dopóki co przewodniczący powinien być, więc...

Kazał mu wyjść z pokoju. Kiedy nie posłuchał, chwycił za klapy i wyrzucił. Nie ma komu być kilkudniowym przewodniczącym. Może by on? Jeszcze tego samego wieczoru poszedł na wódkę i upił się.

Wiele miesięcy dochodził do psychicznej równowagi po rozwiązaniu Organizacji nim radośnie spostrzegł, że już pracuje, że ma mieszkanie i dziewczynę. Instruktor chorągwi to ktoś więcej niż członek zarządu uczelnianego, niż jego przewodniczący. Chwilę tylko rozmyślał nad tym, co się stało z kadrą, z przewodniczącym, zastępcami, agitatorami, przewodnikami, grupowymi? Na przykład z Wojtkiem Kalickim... Alfred uciekł za granicę. To wiedział od początku. Wojtek zrezygnował z funkcji uczelnianego szefa i co dalej?... Nagle uświadomił sobie, że nieufność Organizacji, spychanie go na bok głównego nurtu agitacyjnego wyszły mu na dobre. W chorągwi na etacie nie pojawił się nikt z organizacyjnej wierchuszki ani w komitecie miejskim, ani w pionach kierowniczych anielińskich zakładów pracy, co zawsze obiecywano. Góra musiała odejść. Dla takich jak on szeroko otwarto bramy.

Najmniej zastanawiał się, skąd w jego domu dziewczyna. Mało ważne. Grunt że dobrze gotowała, sprzątała, prała jego brudy, a nocą pieściła... Wzięli kościelny ślub. Tak chciała. Dał jej swoje nazwisko... Renata. Szczupła, czarna, jak Maria. Cicha. Nie słychać jej było, kiedy przemykała w ciasnym pokoju, kiedy przestawiała garnki, nawet kiedy wchodziła do łóżka. Gdyby nie ciepło jej piersi, brzucha, ud, gdyby rano nie czuł się nasycony nocą a po południu obiadem, pomyślałby, że wcale jej nie ma... Jego własna kobieta. Nie jakaś szkolna dziwka, która jednakowo szła z ubowcem jak i zetempowcem. Nie Ewa poszukująca z nim zakopanych w Gaju resztek magazynu Orła Białego. Dwie, trzy godziny wcześniej miał ją Jurek, z którym zniknęła w stodole Kwietnia szukając kułackich zapasów. Miał ją Jurek, miał on, a wieczorem miało jeszcze ze dwóch. Nie żadna agitatorka w dzień nosząca się z dumna po męsku, wydająca stanowcze polecenia nawet byłym oficerom, a nocą pieprząca się w kopce siana, na przegniłym snopku słomy, w przeżartych przez mole, przepoconych kocach, betach przy akompaniamencie głośnych pierdnięć po kapuśniaku. Nawet nie postarzała Weronika uganiająca się za Olchą, którą w szczeniackiej ciekawości wypatrzył w lesie, w polu, na łące, nad rzeką, w młynie... Jego i na zawsze tylko jego kobieta.

Praca w chorągwi nie sprawiała trudności. Przeważały wykłady i ćwiczenia instruktażowe z drużynowymi, szczepowymi i hufcowymi. Nieraz wycieczki do lasu, rajdy piesze, sobotnio-niedzielne biwaki, wycieczki do miejsc pamięci, wdrażanie nowych akcji i pomysłów, i znowu szkolenia. Szkolenie w gminie, powiecie, województwie, centrali. Szkolił i sam był szkolony. Najgorsze były wieczne dyskusje zwolenników przedwojennego skautingu z zagorzałymi rzecznikami ideowego wychowania. Dobrze że od razu wybrał właściwie. Opowiedział się za ideowym przewodnictwem partii. Zdecydowanie potępiał staruchów, którym marzył się skauting w krótkich spodenkach. To również on podczas drugiego zjazdu głośno żądał likwidacji naczelnej rady. Ostentacyjnie namawiał do głosowania zgodnie z wolą rady głównej. Może dlatego został zastępcą członka głównej kwatery? A stąd już tylko krok do pełnego życia. Tak! Do pełnego życia. Czyli wielopokojowego mieszkania, właściwych zarobków, wysokiej pozycji społecznej, dwójki dzieci i awansu na pierwszego...

Wojtek Kalicki

Do gabinetu weszła blondyneczka, którą niedawno zatrudnił Kędziora. Trzeba przyznać, Kędziora znał się na dziewczynach, wiedział czym uradować oczy szefa. Do tej pory nie zwrócił na nią uwagi. Musiał być bardzo zapracowany. Powinien zaprosić ją do Starej Poręby... Weszła ładna sekretareczka i zaanonsowała Kalickiego... Wojciecha Kalickiego... Odruchowo zerwał się zza biurka, by powitać go w drzwiach. Po chwili opanował się. Usiadł w fotelu. Kazał prosić...

Wojtek Kalicki stał przed nim. Właściwie przed jego biurkiem. Na większe zbliżenie nie mógł sobie pozwolić nawet z kolegą, z którym kiedyś, kiedyś chodził na żmije. To kiedyś było bardzo odległe. Tak odległe, że chyba nie istniało. Czy to nie on wskazał ubekom arsenał w stodole Kwietnia? Widział ich zbiórki, ich obnoszenie się w harcerskich mundurkach, o wszystkim wiedział. Naśmiewał się z nich, tłumaczył, namawiał, żeby oddali na posterunek. Już chyba wtedy należał do prokomunistycznej organizacji młodzieżowej, do której poszedł od razu z lasu. Nie, Kalicki nie mógł zdradzić. Wszystko, tylko nie to...

Wojtek Kalicki stał przed jego biurkiem jak stary cap. Swojego czasu wiele słyszał o jego miłosnych podbojach, bywało, że mu zazdrościł... Dlaczego nie spotkali się do tej pory nigdzie? Nie specjalnie, ale tak przypadkowo na jakimś zebraniu, bankiecie czy bibie z dupami? Przecież Kalicki piął się ostro. To on pomagał mu rozpocząć karierę, do Organizacji wprowadzał. Jednak w decydującym momencie wstrzymał się od głosu. Dlaczego? Bał się popierać sanacji, reakcji i podziemia, z czym zawsze kojarzono Chłopków. Namawiał go, instruował, a potem wstrzymał się od głosu. Był w zarządzie uczelnianym jego przewodniczącym... ostro się piął. Pamiętał go z przemówienia na Placu. Idiota. Już wszyscy wiedzieli

i publicznie ogłosili, że całą winę ponosi zetempe, niektórzy nawet zdążyli wycofać się na z góry upatrzone pozycje, a on jeszcze bronił okopów Świętej Trójcy. Czy był tak ograniczony, czy taki ideowiec? Ustąpił, kiedy nie przyznali mu racji, nawet nie podjęli z nim dyskusji. Oj, wypstrykał się Kalicki. Wypstrykał na tych dziewuszkach, rekordach w układaniu cegły, czynach społecznych i hasłach. Stał przed jego biurkiem jak wykastrowany buhaj. Bodnęlibyście jeszcze, Kalicki? Bodnęlibyście nie jednego. Może nawet samego Chłopka? Ale musiał stać z pochylonym łbem, z rękami skromnie skrzyżowanymi na jajach i cichym głosem prosić o protekcję dla syna. Tego idioty Jaśka Szymanka, który w Lochach pełnił funkcję najszybszego roznosiciela wiejskich plotek, nieślubnego syna przygłupawej Anieli Szymanek, którą każdy... a Kalicki przyznał się do ojcostwa.

— U szczeniaka w głowie pstro. Młodość. Ojca nie posłuchał, stać bezczynnie obok tego wszystkiego nie mógł... Po maturze do zakładowej gazety go wepchnął wykorzystując znajomości z dawnych lat. Podobało mu się pisanie o życiu zakładu hutniczego, naczelny był zadowolony, zarabiał nieźle... i nagle te zwariowane czasy. Nie zorientował się, skąd wiatry wieją, jakieś niewłaściwe informacje podał do druku. W rwącym potoku nawet najbardziej doświadczony towarzysz może źle popłynąć, pomylić się... Szczeniak zgłupiał. Grozi mu wyrzucenie z roboty. Niektórzy mówią, że i ciemnica, chyba że... gorąco prosi.

Stał z rękami skrzyżowanymi na kutasie i grzecznie prosił. Jego synalek wdał się w obronę idiotycznych żądań studenckich — szerokiego dostępu do dóbr kultury. Jakby im kto bronił chodzić do kina, klubokawiarni czy teatru, biblioteki i czytelnie nawiedzać. Wiele zrobili w tym zakresie... Klasa robotnicza na spontaniczne organizowanych wiecach potępiała naiwnych studentów, a szczeniak, wykorzystując nieobecność naczelnego i jego pełnomocnictwa, bronił ich w zakładowym szmatławcu. Tępy jak ojciec. Kalicki nie wiedział, że redaktor Szymanek brał czynny udział w wiecach, organizował na uczelni strajki, stawiał opór służbom porządkowym. Kogoś uderzył kamieniem... Nie wiedział, że to jego synalek zorganizował marsz protestacyjny pod gmach komitetu, który zakończył się wybijaniem szyb, rzucaniem świec dymnych, koniecznością użycia armatek wodnych... Takie były fakty. A przecież to przewodniczący zarządu uczelnianego Kalicki, powołując się na najwyższych agitatorów, lubił udowadniać, że fakty pełnią rolę służebną wobec teorii i wobec obowiązującej linii politycznej. Fakty można tworzyć! Były przewodniczący zapomniał o tym? Nie orientuje się, że fakty przemawiają przeciwko jego synowi? Myślał, że Jaśkowi grozi tylko zwolnienie z pracy... Stary działacz i stracił węch. Co miał zrobić z Kalickim, z tym jego proszącym głosem, nisko opuszczoną głową i rękami skromnie skrzyżowanymi? Wspólne wypasanie krów, chwytanie żmij, tajemnica śmierci kolegi, nawet wspólne ziomkostwo nie upoważniały do kumoterstwa, do obchodzenia prawa. Co miał z nim zrobić? Gdyby zamiast Kalickiego przed biurkiem stał...

Wściekł się na blondyneczkę, że pozwoliła Kalickiemu wejść do gabinetu. Dziewczę ładne i młode, ale głupie. Musi zwrócić Kędziorze uwagę na dokładniejsze szkolenie pracowników. Przypomniał sobie żart Kalickiego z nowymi butami na marsz jesienny. Radził poważnie, żeby na pierwszym publicznym wystąpieniu pokazać się w czymś nowym, co by sugerowało duchowe odnowienie, choćby w nowych butach. Tym pierwszym jego publicznym wystąpieniem był wielokilometrowy marszobieg. Jeszcze pamięta ból nóg i łzy połykane skrycie.

Wstał z ciężkiego fotela, podszedł do Kalickiego, przypomniał mu jego żart z butami, roześmiał się i mocno poklepał po ramieniu, chcąc odprowadzić do drzwi. Wtedy Kalicki ponownie odezwał się bardzo spokojnym głosem.

— Szczeniak uważa, że to ta sama ballada, nasza rodzinna. Rewolucjonistów, piłsudczyków, akowców, bechowców i wreszcie ich — zetempowców. Poznaniaków też włącza do niej. Rodzinna ballada z całym jej liryzmem, dziecięcą naiwnością, okrucieństwem i kontrowersyjnym poświęceniem, z całym jej zaprzaństwem i szlachetnością... Kolejne polskie pokolenia śpiewają tę samą balladę, ale w każdym następnym razie do śpiewania refrenu włączane są coraz większe kręgi społeczne... Tylko że ballada kończy się tragicznie. Nie chciałby, żeby tak samo skończyła się dla jego Jaśka...

Zaskoczył go Wojtek Kalicki tym wyznaniem syna, lecz nie dał tego po sobie poznać.

— Wszystko będzie dobrze, niech się nie martwi. Władza nie jest straszna, pochopnie nie karze, tylko w ostateczności. A ostateczność to los, nie jakaś idiotyczna ballada. On wie najlepiej. Losowi trzeba zaufać. Niech się nie martwi. Z synem nie będzie źle.

Odprowadził go do drzwi i pożegnał. Idiota! Wymyślił jakąś rodzinną balladę... Kto w tej jego balladzie może tragicznie skończyć, skoro wszystko jest zaplanowane, nad wszystkim się czuwa? Kalicki myślał, że on nie ma ważniejszych problemów, większych trosk niż jego synalek, a opowieścią o balladzie chciał przestraszyć. Był przekonany, że dla nich każda gnida jest ważna... A w ogóle ciekawe, co się stało z Jaśkiem Szymankiem? Jakoś wtedy nie miał czasu zająć się jego losem, czyli ostatecznością... Jeżeli Kalicki zawierzył losowi, mógł się rozczarować, a jego ballada mogła znaleźć właściwy finał...

Wściekł się na blondyneczkę, ale wieczorem w Starej Porębie przebaczył. Już wcześniej przebaczył. Ledwie wyskoczył za Kalickim do sekretariatu i krzyknął na nią, popłakała się. Zwiesiła głowę, pochyliła się nieco, krągłe piersi ukryte do połowy za wzorzystą bluzeczką zaczęły falować ze strachu, z ramion opadły blond włosy. Łajał ją długo lecz coraz słabiej. Na koniec chwycił za te puszyste włosy i przytulił do sobie. Pocieszył, niech się nie maże a w przyszłości więcej dba o zdrowie szefa. Przebaczył jej, kobiece łzy rozczuliły go. Po pracy od razu pojechali do Starej Poręby. Jak ona miała na imię?

Stanisław Rogala

STEFAN SYMOTIUK

EJDETYKA BRAMY

Brama kamienicy przebija dom na wylot. Tunel bramy spełnia funkcję najdziwniejszą: łączy jedną stronę świata zewnętrznego domu z drugą stroną świata zewnętrznego. Pod kamienicą dwie pustki otaczające budynek podają sobie rękę. W istocie jednak nie są to światy te same i takie same. Brama łączy kanion ulicy z mroczną powierzchnią podwórza. Tunele bram wywodzą się z czasów architektury ściśle odróżniającej to, co zewnętrzne od wewnętrznego. Ulica i plac to był świat oficjalny, wobec którego dom musiał wystawiać okazały fronton, niczym popiersie przyozdobione medalami okien i balkonów. Bywały domy o popiersiach bardziej kobiecych i bardziej męskich. Natomiast w obramowaniu skrzydeł domu mieściło się podwórze, jego przestrzeń nieoficjalna, prywatna, wewnętrzna. Podwórze było miejscem składowania opału, bezpiecznych zabaw dla dzieci, gromadzenia odpadów, przestrzenią ludyczną i gospodarczą. Taka architektura wzorowała się na budowlach fortec obronnych, gdyż dom dosłownie bywał fortecą w dawnych miastach, ale bywał też wyspą życia rodzinnego. Dziś jeszcze wsie i miasta arabskie składają się, na podobieństwo plastra, z zamkniętych murami podwórzy, gdzie toczy się w ukryciu życie rodzin. W Europie jednak zniesiono już ten skryty militaryzm, miasta poddano pacyfikacji, zlikwidowano wewnętrzne „dziedzińce" gmachów. Budynki współczesne nie mają bram, bo nie mają podwórzy. Nie mają podwórzy, bo nie mają części gospodarczej, ale przede wszystkim nie mają „wnętrza". Domy stoją osobno, jak namioty koczowników lub żaglowce w porcie. Wspólną przestrzenią mieszkańców jest pion klatek schodowych, a nie studnie podwórzy lub tunele bram. Otyłe kadzie podwórzy zostały zastąpione cienkimi jelitami klatek schodowych, gdzie panuje ruch pionowy: w górę — w dół, między tymi, co mieszkają wyżej i niżej. Tunele bram były przestrzenią bardziej egalitarną, zrównywały. Brama była symbolem przejściowości, pośrednictwa i łączności.

Ostatnim śladem militaryzacji budownictwa przy użyciu bram była architektura lat 50, gdy ponoć po doświadczeniach Hiroszimy, w której ocalało trochę fragmentów domów z bramami (przepuszczały część fal uderzeniowych powietrza) uznano, że ten element przyda się i dla miast przyszłości rozpoczętej epoki atomowej. Ale wzrost mocy kolejnych bomb zburzył te złudzenia. Domy współczesne utraciły też dawne wystawne „fronty" i to równolegle do tego, jak w wojnach współczesnych straciło sens dawne pojęcie frontu. Cała przestrzeń kraju bywa dziś frontem, łącznie z zalegającą nad nią warstwą powietrza. W budynkach współczesnych fronton domu i jego „zaplecze" upodobniły się. Domy mają teraz identyczne „popiersia" z obu stron, jak dawni bożkowie. Budynki mieszkalne współczesności stoją bardziej wyprężone na baczność, ale są mniej opasłe i mniej ostentacyjnie wypinają pierś, niż dawne kamienice zamożnych mieszczan. W układzie wewnętrznym mieszkań straciły też sens dawne podziały na pokoje „frontowe" i „od podwórza".

Zmieniła się zresztą funkcja kuchni, niegdyś tradycyjnie wychodzącej oknami na „zaplecze".

Brak bram zmienił całkowicie fizjonomię domów. Dawna brama była olbrzymią gardzielą rozwartą w przeciągłym okrzyku na ulicę. Łukowate sklepienia bram nadawały im podobieństwo do ust rozwartych w gniewie, przykrytych wąsem fryzów lub kariatyd, gdy balkony sterczały na ulicę jak nosy, a okna z powiekami kotar rozszerzały się w wyrazie zdumienia. Szereg domów z bramami przypominał chór śpiewający pieśń, a domy po przeciwnej stronie nawoływały się z oddali. Łuki bram, wygięte ku górze pozbawiały je skojarzenia z uśmiechem, zbliżały do wyrazu nienawiści lub rezygnacji. Bramy zaopatrywano też w kły w postaci metalowych półkul, mających oddalać osie wjeżdżających pojazdów od ocierania się o ściany boczne. Umieszczano też chętnie symbole zwierzęce. Kształt i nastrój bramy miał być dokładnie przeciwstawny jej funkcji. Ponieważ ze swej istoty brama wpuszcza, starano się znieść tę sugestię przez nadawanie bramom odstręczającego charakteru. Brama miała wpuszczać, ale selektywnie. Obrzeża bram uwypuklały się jak wargi wydęte w pogardzie. Odpychający charakter „ustny" bram wyrażał się maksymalnie w konstrukcji bram zamkowych, w które wmontowywano „zęby" krat, zaś zwodzony most nad fosą przypominał długi język wysuwający się z ust. Dialektyczna sprzeczność symboliki bram z ich funkcją utylitarną pojawia się też wówczas, gdy chodzi o bramy w parkanach, ogrodzeniach, płotach. W długim i monotonnym „uzębieniu" szałet płotu brama wyróżnia się zawsze swoją wielkością. Brama to kły płotu. Płot swoim uzębieniem ma odstraszać przechodniów, brama swoimi kłami — pojazdy. Dość wcześnie architektura sięga do tego skojarzenia. Czyż całe kolumnady greckie, łącznie z białym Partenonem, nie są takim demonstracyjnym „szczerzeniem zębów"? Czy współczesne wysokie kolumny stojące u wrót budynków urzędowych, hoteli, lub nawet drewniane kolumnady dworków szlacheckich nie są takimi „kłami" wyszczerzonymi do gości? Ma ten gest coś niekoniecznie złowrogiego, jak nie ma tej aury w pokazywaniu zębów właściwemu „uśmiechowi amerykańskiemu". Ale w uśmiechu tym wcale nie chodzi o to, aby być „miłym". Ma on demonstrować „szczerość". Ta zaś jest czymś granicznym między życzliwością a gotowością do agresji.

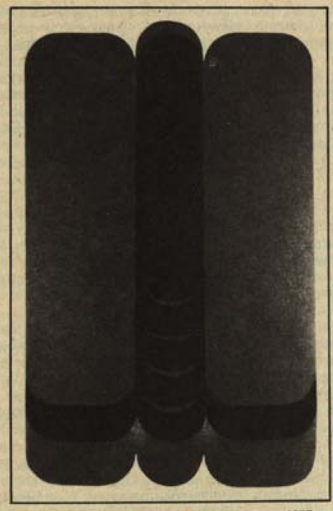
Niekoherencja zawierająca się w konstrukcji i egzystencji bram polega też na tym, że ma ona wraz z płotami i ogrodzeniami raczej „zagradzać" niż „zasłaniać". Nie tylko ze względów oszczędnościowych płoty i ogrodzenia mają w Europie „ażurową" konstrukcję, przypominającą już to luźne uzębienie, już to strukturę sieci czy plecionych koszy. Bez specjalnego trudu dałoby się konstruować parkany jednolite, murowane i bramy — tafle z desek czy metalu, które wyrażają postawę: nie chcę widzieć ani być widzianym. Tak jak dzieje się to w kulturach arabskich, gdzie nawet twarze kobiet poza domem mają być całkowicie niewidoczne. Przezroczysta struktura ogrodzeń europejskich wyraża pragnienie aby być widzialnym, choćby „od frontu" ale i samemu móc oglądać świat zewnętrzny. Tyle, że z dystansu. Ogrodzenia nie rozdzielają ale oddalają. Pozwalają oglądać, ale bez zbliżania się. Tak też dzieje się z modą w tym kręgu kulturowym. Szczyt pruderii to kobiece woalki, ale jednak nie czarczafy. Sieci firanek w oknach, które w zależności od światła czynią wnętrze domu to widzialnym to niewidzialnym, skłonność do negliżu ale i ostrych form „dobrego tonu". W samym znaczeniu słowa „brama" skupiła się ta dwoistość i chwiejność jej funkcji. Nazywa się bramą i pustą przestrzeń wjazdu i jednocześnie osadzoną we wrzeciądzach furtę, która ma ten wjazd zamykać. Ta chwiejna symbolika ogrodzeń mówi: patrz — ale nie rusz, obserwuj — ale nie bierz, jesteś u wejścia — ale zastanów się, czy jest ono dla

ciebie. Dylemat otwartości i jawności bywa w tej kulturze interpretowany w sposób radykalnie przeciwstawny. K. Popper wyśpiewuje hymny na cześć „społeczeństwa otwartego", Heidegger na temat „życia w nieskrytości", lecz gdy M. Czernyszewski w zeszłym stuleciu wymyślił utopię „szklanych domów", gdzie ludzie żyliby wystawieni na widok publiczny, to w latach dwudziestych Zamiatin w powieści *My* uznał to za absolutny koszmar, a poparł go Orwell w *1984* zaś M. Foucault „bycie widzialnym" uznaje ze syndrom uwięzienia.

Może najwyraźniej agresywna funkcja bramy ujawni się w tych kulturach i epokach, gdzie stosowano obyczaj stawiania „bram tryumfalnych" zwycięskim wodzom i wojskom. Brama taka, wyizolowana z gmachu, stająca w poprzek ulicy miała upodabniać całe miasto do wnętrza domu. Miała być czystym symbolem wdzięcznej gościnności dla posiadacza siły. Miała zarazem wskazywać granicę, ale i znosić ją. Brama tryumfalna stawała się w tej postaci rodzajem platońskiej idei. Idealność b r a m y w jej konturze „łuku zwycięstwa", w gigantyczności i monumentalności symbolu, bywa też krystalizowana i sublimowana w dawnej architekturze poprzez technikę „serii". To, co monotonnie powielone zyskuje charakter ornamentu, czystej dekoracji a poprzez to wciela w siebie ideę. Do takiej idealności doprowadzono motyw bramy w architektonice „podcieni" powszechnej w Renesansie włoskim i europejskim, wcześniej w architekturze akweduktów, mostów rzecznych itp. Brama styka się tam z bramą, rozdzielone często tylko wąskim filarem lub przęsłem. Seryjność tego rodzaju przypomina nam, że brama jest tylko jednym ogniwem długiego łańcucha tworów architektonicznych naturalnych i sztucznych, idącego od postaci monumentalnych do zdegradowanych i patologicznych: od oddźwierzy, furt, furtek, drzwi i drzwiczek, pokryw i kotar aż po wyłomy, wyrwy, dziury w murach i płotach itd. Istnieje cały „świat drzwi", w którym często jedne z nich mieszczą się w drugich. W furcie istnieją furtki, a w tych otwory na klucz, przesłonięte osobną klapką. Isnieją strzeżone bramy fabryczne i bramki aportowe. Istnieją twory geograficzne i urbanistyczne o charakterze bram. Dawne przełęcze górskie określano mianem „bram do kraju", porty — „bramą do morza". Czy cały świat nie jest przypadkiem jakąś ogromną bramą?

Czas bramowy

To, co ma własną strukturę — ma też własny czas. Istnieje zatem czas zegarowy, ale i czas drzewny, metalowy, szklany. Istnieje też „czas bramowy". Brama jest bowiem rodzajem „podkopu" pod domem, wiodącym od czasu wielkomiejskiego, do czasu wewnątrz-domowego. To, co wiedzie od jednego czasu do drugiego — samo też żyje swoim czasem. Jest to czas „przejściowości". Brama nie jest miejscem postoju. W jej tunelu kryją się niekiedy zakochani, ale ten przypadek potwierdza tylko regułę: brama służy im jako miejsce przedłużanych rozstań. Aura bramy kryje jednak w sobie jakiś kontekst erotyczny. Wielkość bram dominuje nad innymi jej cechami. Dostosowane do ruchu dawnych pojazdów konnych są swoją wielkością sztuczne i nienaturalne. Człowiek źle czuje się w bramie. Bram nie można polubić. Są zawsze antypatyczne zarówno od strony wejściowej, jak i we wnętrzu. Brama przypomina nieludzki korytarz, gardziel potwora. Jej sklepienie nawowe, przypominające nawy kościelne jest pudłem rezonansowym odbijającym sucho i kostycznie kroki idących. Brama kaszlem wita i towarzyszy przechodniom. Jest to kasłanie pełne niezadowolenia. Życie bramy polega na oczekiwaniu na przechodzących, wobec tego długotrwałego czekania każdy idący jest już spóźniony. Brama patrzy nań



Henryk Szulc: *Kompozycja*, linoryt barwny, 1987
Fot. Stefan Ciechan

ze zdegustowaniem. Wraz ze swoim półmrokiem robi ona wrażenie „pociemniałej od gniewu". Zawsze nadąsana i niechętna. W naturze bramy leży to, aby nie mieć w sobie nic na stałe. Brama musi być pusta, a to co zawiera może mieć tylko chwilowo. Brama z pośpiechem „wyrzuca za drzwi" mieszkańców i gości. Wskazuje im wyjście swoim grubym palcem i zdaje się „wyrzucać ich za kołnierz". Wchodzący do bramy i przechodzący przez nią znajdują się w stanie przygotowawczym do czegoś: do wejścia do mieszkania lub wyjścia na ulicę. Jest to dla nich krótki odcinek na poprawienie krawatu i przybrania twarzy do powitań. Są tym nagle zaabsorbowani. Brama obserwuje to pełna sarkazmu. Swoim echem zwraca uwagę na nieporządek w ubiorze czy fryzurze. Znacząco kasła lub chrząka. Wdaje się w krótkie kłótnie i połajanki.

Półmrok bramy zagęszcza jej przestrzeń wewnętrzną. Brama zdaje się być skulona i przygarbiona pod brzemieniem domu. Powietrze w niej robi wrażenie zgęszczonego, a powierzchnia ma coś z pełnego napięć pola grawitacyjnego, kierującego ruchem idącego, niosącego go i popychającego jakby w strumieniu rzecznym. Przeciąg powodowany wiatrem podobny jest do szerokiego oddechu, jakby brama łykała powietrze w płuca podwórza. Nagość ścian bramy potęguje wrażenie jej przystosowania do ruchu ciał. Nawa bramy zdaje się być jakąś olbrzymią lufą armatnią, wyrzucającą człowieka w przestrzeń miasta. Nagłe wyjście z ciszy bramy w światło i gwar ulicy jest podobne do błysku i huku, towarzyszącego wydobywaniu się pocisku z lufy. Domy po przeciwnej stronie ulicy strzelają do siebie ludźmi. Również echo kroków wewnątrz bramy ma w sobie coś z serii kul karabinowych. Idący i brama ostrzeliwują się nawzajem.

Jest w czasowej egzystencji bramy coś pośpiesznego i nerwowego. Ale świat widziany z bramy też jest nienaturalnie przyspieszony. Wylot bramy jest jakby świetlną przestrzenią przypominającą ekran kinowy. To, co się na nim pokazuje, niknie natychmiast. Świat widziany z bramy przypomina szybkość filmu niemego. Kukiełkowate sylwetki pokazują się raptownie i po wykonaniu kilku ruchów ciała, wyrwanych z kontekstu, znikają bez śladu. W wylocie nic nie dzieje się celowo i sensownie i nic się nie spełnia. Świat jawnie „nie mieści" się w bramie, jego ruch jest też całkowitą negacją ruchu do jakiego dostosowana jest brama: świat porusza się poprzecznie wobec niej. Życie bramy to wieczyste wpatrywanie się w ciągle ten sam odcinek wstęgi ulicznej. Jakby w tym właśnie miejscu miało pojawić się coś szczególnie fascynującego. Brama czai się przy ulicy jak kot oczekujący na myszy. Stale głodna. Czas bramy jest czasem czekania, witania i żegnania. Brama pośpiesznie nawiązuje znajomości i gwałtownie je zrywa. Brama jest skazana na bycie omijaną. Mijają ją ludzie idący na zewnątrz i przechodzący jej wnętrzem. Jakie samopoczucie może mieć ktoś stale mijany, wymijany, pomijany? Ale za to ona trwa stale. Przemijają ci, co ją omijają.

Brama jest więc „międzyświatem". Obszary, które łączy są też dwoma czasami życia ludzkiego. Podwórze, przy całej swojej obskurności jest terenem bezpiecznego przebywania dla dzieci. Toteż tętni ono zazwyczaj gwarem gromady dziecięcej — dziś może mniej niż kiedyś, bo migotanie ekranów telewizyjnych działa na młodzież analogicznie jak magnes na opiłki żelazne. Lecz ciągle jeszcze Podwórze jest terytorium dzieciństwa, zaś Ulica terenem dorosłości. Brama łączy i dzieli młodość od dojrzałości. Płochość i płochliwość od powagi. Między tumultem ulicy a szczebiotem podwórza tkwi brama jak słuchawka telefonu. Jest ona głuchym telefonem. Ukrywane dźwięki i fragmenty rozmów rozpraszają się w jej pustce. Strzępy dźwięków i obrazów wibrujące u wylotów bramy mają trwanie sekundowe. Z punktu widzenia bramy świat składa się z sekund. Z głębi bramy świat jest teatrzykiem kukiełek, a istoty go zamieszkujące stale bawią się w chowanego. Z głębi tunelu bramy rzeczywistość uliczna i podwórkowa są równie dziecinnie.

Istnieją niezłomne prawa czyniące podwórze ponurym. Dziecięca ludyczność jest całkowicie sprzeczna z naturą podwórza, które już jako przestrzeń zamknięta różni się od pełnej fantazji dali ulicy. Podwórze jest bardziej areną niż sceną. Widzowie oglądają jego wybrukowaną powierzchnię z góry, tak jak czyniono to w miejscach walk gladiatorów. Mała powierzchnia czyni je mrocznymi za czym idzie najczęściej brak drzew, które by dodatkowo pomrachniały przestrzeń. Wieloletnie trzepanie dywanów czyni tynk podwórzy dodatkowo zaciemnionym, zaś nastawienie oszczędnościowe właścicieli, zaniedbanie i niechlujstwo czyni go zazwyczaj odrapanym i pokaleczonym. Obrzeża podwórzy pełne są prowizorycznych komórek i składowisk. Są one w jakiś „składowiskowy" sposób martwe. Podwórze jest „czyśćcem" domu, tu gromadzi się odpady przed dalszym transportem, tu nanosi wiatr kurz, liście i śmieci. Każda stara kamienica ma w ten sposób we wnętrzu rozpaczliwy Umschlagplatz. Miasto jest wobec podwórza uroczystą sceną. Nawet tłumy wychodzące w proteście na jego place i ulice nie wychodzą na arenę, ale na scenę. Niemożliwe są „kameralne podwórza". Każdy wielki plac miejski jest bardziej „kameralny" od podwórza. Każde podwórze ma w sobie pierwiastek więziennego dziedzińca, wyraża półmrokiem i brudem stan naprężenia i ucisku. Jest zamkniętą pułapką. Ulica jest odprężona, swobodna i dostojna. Nie jest przypadkiem, że w bramie spotykają się dwa światy wartości. Bywała ona nieraz miejscem zbiórek chuliganów i zbirów.

Tunel bramy dwoma wylotami kieruje się i obserwuje dwa światy,

uliczny świat jasności dziennej i wieczornej, oraz półmroczny świat podwórza, które u zmierzchu ciemnieje złowróżebnie. Brama ma dwoje oczu i widzi wszystko, ale u zmierzchu jedno z tych oczu nagle staje się czarne, jak przepaska na oku pirata. Kasłanie bramy jest wówczas chichocące i chorobliwe. Światło dzienne wlewa się w tunel bramy z dwu końców, ale z nierówną siłą. Od frontu jest go zazwyczaj więcej, a rankiem i latem światło słoneczne potrafi odważnie i głęboko penetrować przestrzeń bramową. Jednak nie potrafi jej ocieplić. Nawa bramy jest zawsze chłodna, już to dla grubości murów już to z powodu przeciągów. Brama potrafi stać się na krótko rozjaśniona. Ale jest to jasność chłodu. Zimna jasność.

Przelotowy charakter bramy czyni ją przestrzenią odmienną od platońskiej jaskini. Brama jest światem heraklitejskim. Otwiera się na dwie strony i komunikuje ze sobą dwie rzeczywistości: uroczystą i nikczemną. Swoją wąskością wobec nich brama pokazuje jak trudno przejść między jednym a drugim. Trudno, ale nie niemożliwie. Brama pokazuje nieszczelność granic.

Skupiska bram

Przy całej antypatyczności bram mają one zdolność gromadzenia się i skupiania, a wówczas ich pojedyncza negatywność jakby ulatnia się i wyparowuje. Wiele bram może być bardziej sympatycznych niż pojedyncze. One się nawzajem neutralizują i osłabiają. Już wówczas, gdy bramy wchodzą w skład „serii", występują jako ogniwa łańcucha architektonicznego, pojawia się ich idealność i dekoracyjność. Pojedyncza brama bardziej krzyczy, a niekiedy wręcz „wydziera się" w przestrzeń, ale już w zespole ulicznym wchodzi ona w skład chóru, a w chórze nawet solista wyróżniony spośród reszty — nie krzyczy. Śpiewna aura wielości bram powodowała od dawna ich mnożenie ozdobnicze w reprezentacyjnych budowlach. Bramy zdobione basztami stanowiły składnik militarny, ale i prestiżowy murów obronnych i utrwaliły się w zwrocie o „stubramnych grodach". Następnie zaś owe linie murów obronnych wyprostowały się w linie mostów i akweduktów, podziurawionych łukami sklepień — brama przy bramie. Wreszcie konstrukcja ta opanowała i zewnętrzne ściany budynków, potem zaś i ściany otaczające dziedziniec: portyki, podcienia, krużganki, loggie przykleiły się do części albo i do całości frontonów i podwórzy co znaczniejszych rezydencji pałacowych, klasztornych, koszarowych. Architektura gotycka kochała rysować łuki na każdym kawałku ściany. W ten sposób gmachy owe upodobniły się do miast. Ściany budowli stały się fotograficzną kopią murów obronnych miasta — domy stawały się „stubramne". Podcienia i portyki sugerowały i dalsze znaczenia. Świątynie, ratusze, pałace miały na podobieństwo mostów łączyć sprzeczne żywioły i interesy grupowe, spełniać w mieście funkcje tak dobroczynne jak akwedukt, sięgać wpływami w dal. W Wenecji zdarzało się, że krużganki pałaców sięgały i łączyły się z arkadami mostów nad kanałem. Krużganki budowli czyniły ją podobną do bryły osadzonej na palach nad wodą. Łukowe sklepienia mogły też sugerować wysokie fale wodne omywające od dołu budynek, a wówczas ten upodabniał się do okrętu unoszącego się na wzburzonym morzu. Do arki.

W końcu bramne ostrołuki wtargały do samego wnętrza gmachów: do ich westybuli, refektarzy, kapitularzy, krypt podziemnych itp. Zaś wewnątrz tych „ubramowionych" pomieszczeń pojawiły się jeszcze kominki na ogień otoczone na podobieństwo bram miniportalami, meble zawierające w sobie motyw bram, takież gzymsy na ścianach, wnęki.

Najbardziej monumentalne „stada bram" skupiały się w architek-

turze świątyń, od arabskich (np. wnętrze meczetu w Kordobie, 785 r.n.e) a szczególnie gotyckich: gdzie las kolumn unoszących żebrowe sklepienia naw głównych i bocznych, mnóstwo okien witrażowych wielkością naśladujących lub przewyższających rozmiary bram — robi wrażenie przestrzeni złożonej wyłącznie z bram. W ten to sposób stwarza się sugestię ruchu i dążenia. Poszczególne bramy są jakby klatkami filmu w olbrzymim kinematoskopie, który puszczony w ruch ukazałby dążenie. Bramy te podobne są do gigantycznego ptactwa z opuszczonymi skrzydłami, które z murów miasta zbiegły się na ściany gmachów, a wreszcie przeniknęły i osiadły w ich wnętrzu. Słychać tu jakby unoszący się w powietrzu ptasi rozgwar i jazgot. Każda z bram sugeruje ruch, ruch jednej odsyła do ruchu drugiej. Przestrzeń jest tu składowiskiem niespokojnej ruchliwości, magazynem dążeń, labiryntem, w którym każdy fragment mówi: idź — wejdź — wyjdź — dojdź — przejdź — podejdź — odejdź — obejdź — nadejdź. Gubimy się w tej przestrzeni, jakby widząc swoją twarz naraz w dziesiątkach luster. Każdy ruch jest tu wyborem, każdy zmienia konfigurację całości w naszych oczach. Jest się bezustannie w stanie wchodzenia i wychodzenia, opuszczania i docierania, jest się samemu w mijaniu i przemijaniu. Kto by przeszedł wszystkie te bramy — i po co?

Historycy architektury podkreślają, że budowle gotyckie stawiano zazwyczaj na jednolitym poziomie z resztą miasta, zbliżając je do ulicy, by przechodniowi wydawały się jeszcze wyższe. Natomiast budowle romańskie, klasyczne czy barokowe, może i ze względu na dysponowanie większym obszarem — stawiano na wzniesieniach. Bryła gotycka nie wymagała pod sobą góry. Sama była górą. Nie wykorzystując wzniesień, gotyk rzadko posługiwał się układem schodów łączących bramę z podnóżem wzniesień. Jeżeli schody porównujemy do języka wysuwanego przez usta bramy, to grymas taki nieczęsty jest w gotyku. Czynią to otyłe, opasłe, brzuchate budowle innych stylów i epok. Są pełne przesytu. Gardzą otoczeniem. Ziewają z nudy. Ciągi gmachów ze schodami pokazują sobie nawzajem języki.

Kiedy podkreślamy zdolności kreowania ruchu zawarte w konstrukcji bram, to warto wspomnieć o roli tych miniatur bram, jakimi są wnęki w ścianie, przeznaczone często do mieszczenia w sobie popiersi lub posążków. Zdolność bram do sprawiania iluzji „wyrzucania" z siebie zawartości sprawiała, że posągi ustawiane we wnękach czyniły wrażenie „wyrywających się" ze ścian i wybiegających z zewnątrz do wnętrza. Tworzono całe galerie takich wnęk. Ludzie stojący wewnątrz przestrzeni mieli odczuwać, jakby z niezliczonych przebić w ścianach, rozrywając ich sztywność i twardość, docierali ze wszystkich stron w rozpędzie nowi uczestnicy zgromadzenia. Z ciasnoty i skrępowania wnęk i nisz „przedzierali" się do szerokiego świata głównej nawy. Część kamienic mieszczańskich przejęła potem od świątyń tę technikę kreacji ruchu i „stadności". Nie jest przypadkiem, że atrakcyjność nisz wzmaga się dzięki ostrołukowi u ich szczytu. Dodać bowiem trzeba, że zwieńczenia otworów drzwiowych lub okiennych przy pomocy belki prostej — architrawu nie da się porównać ze znaczeniem belek wygiętych w łuk — arkadowych. Dopiero te linie powodują, że luka w murze staje się „bramą". Jest to wówczas wejście w głąb budowli, które wręcz ugina się i garbi pod ciężarem ściany. Brama zdaje się podnosić budynek do góry na własnym grzbiecie, aby zrobić pod nim ciasne wejście i wpuścić człowieka do wnętrza. Nie mają tej właściwości wejścia prostokątne.

W swojej funkcji „unoszenia" ścian gmachu bramy ściśle łączą się z całą jego strukturą. Gdzie zatem kończy się brama a zaczyna „ściana". Dialektyka egzystencji „bramnej" powoduje, że granice te

są nieuchwytne i płynne. Brama jest połączeniem luki w murze i furty, która ją przegradza, brama zaprasza ale i odstręcza. W naturze bramy, jeśli w pełni dochodzi ona do rozkwitu we froncie domostwa, leży to aby była uchylona. Ponieważ ze względów bezpieczeństwa furta bramy bywała najczęściej zamknięta, uchylenie całości sugerowano poprzez umieszczanie furty w niszy, czy „muszli" portyku, rozchylającej się na zewnątrz na podobieństwo ujścia trąby. Dodawanie bocznych pilastrów i wielokrotne żebrowanie górnej przestrzeni wnęki przed drzwiami nadaje wrażenie dźwięczności tej trąby wychylającej się z budynku. Brama dzięki tej obszernej niszy jest stale otwarta, czy też raczej pół-otwarta. Gdzie jednak kończy się portal? Przecież cały fronton budynku daje się niekiedy potraktować jako gigantyczny portal i dodatek do bramy. Wówczas, gdy cała przednia strona świątyni, zwieńczonego kopułą parlamentu itp. zarysowuje swoim kształtem linię łuku wyginającego się ku niebu. Wówczas to cały front budowli staje się bramą, tyle że „zabudowaną". Jest to wielka brama, zamknięta na głucho. Tylko u jej spodu rozwiera się — jakby w akcie łaski, brama mniejsza. Zjawisko takie daje odczuć, że cały budynek może dla człowieka stanowić przegrodę. To, co ma chronić również człowieka zatrzymuje. Można by dowodzić, zestawiając rosnącą rolę portali w budownictwie sakralnym wraz z tym, jak nowocześniejsze koncepcje religijne zwiększały rolę wolności woli wobec predestynacji i łaski opatrzności, że architektura ściśle towarzyszyła liberalizowaniu się teologii. Bramy swoimi rozmiarami wobec frontonu ilustrowały procent wolności przyznawanej człowiekowi w świecie konieczności. Jest to jednak zawsze wolność uginająca się pod koniecznością, ujęta w ramy konieczności. Ściana budowli mającej u spodu lukę bramy mówi człowiekowi: tak, ale... Wielkość tego „tak" i tego „ale" są zmienne.

Analogiczny kontekst historyczny można by wpisać w zmieniające się proporcje między wielkością otworów okiennych i drzwiowych w stylach budownictwa różnych epok. W stylu romańskim wszelkie otwory były niewielkie, z prymatem drzwi nad oknami. W gotyku zupełne odwrócenie: wszelkie otwory rosną a wysokość okien przewyższa rozmiary drzwi i bram. W pierwszym ze stylów, odwrócenie się od zewnętrzności z naciskiem na głoszenie słowa. W gotyku: zwrócenie się na zewnątrz z mniejszym naciskiem na aktywność misyjną. Klasycyzm i barok zachowują okazałe portale, a zmniejszają znów wielkość okien. A dziś? Przeszklenie i gigantyzację okien z gotyku przejęły hale fabryczne i biurowe. Świątynie (jeśli przypomnieć kaplicę w Rouchamp i klasztor La Tourette w Evenx Le Corbusiera) rezygnują z okazałej okienności i bramowości. Świątynia nie chce i nie może konkurować z biurowcem. Ale kontekst tej rezygnacji jest głębszy. Świątynie wracają do okrągłych przestrzeni wewnętrznych, symbolizujących egzystencję wspólnotową. Natomiast struktura „uliczna" długich naw, symbolizująca ruch naprzód przejęta jest przez „nawy" hal fabrycznych — nakrywających taśmy produkcyjne, oraz przez „nawy" stacji podziemnych metra (gdzie przyjęły się też kolumnady). Historyczna rywalizacja okien i bram tj. widzenia i mówienia trwa więc na innych polach.

Eliminacja „bram tunelowych" nastąpiła natomiast całkowicie na innym istotnym obszarze architektonicznym. W dawnych rezydencjach wiejskich dojazd do dworków i pałaców obsadzany był wysokimi i rozłożystymi drzewami (często: lipami), które tworzyły długie, cieniste bramy tunelowe do posiadłości. Analogicznie obsadzano drzewami całe kilometry dróg i traktów. Droga taka widziana zarówno do przodu jak i po bokach, w lukach między drzewami — jawiła się w układzie nie kończących się arkad. Zanikło to zupełnie ze względów bezpieczeństwa, jak i ze względu na szerokość współczesnych szos i autostrad. Mamy tu do czynienia z zanikiem bramy

jako dekoracji. Ale i tam, gdzie brama trwa jeszcze jako idea wcielona w kamiennometalową materialność, w stacjach metra i w halach fabrycznych — i tam nie ma ona już dawnej majestatyczności. Bo nie jest już ona fragmentem okazałych frontonów budowli, nie tkwi u podstawy wysokich ścian — zgięta pod ich ciężarem, ale i unosząca je w dumnym wysiłku na swoim grzbiecie. To tylko widmo dawnej bramy błąka się jeszcze po architekturze współczesnej. Cień przeszłości.

Stefan Symotiuk

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Carl Gustav Jung: *Rebis czyli kamień filozofów*. Wybrał, przełożył i poprzedził wstępem Jerzy Prokopiuk. Ss. 632, nakład 10 000 egz., cena zł 3500.—

Historia doktryn artystycznych. Wybór tekstów. T. 4: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870*. Wybór przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzęcka. Wyd. 2 uzupełnione. Ss. 582, nakład 5000 egz.

Remigiusz Bierzanek: *Prawo spółdzielcze w zarysie*. Wyd. 4 poprawione i uzupełnione. Ss. 333, nakład 2650 egz., cena zł 2600.—

Jan Błeszyński: *Ochrona autorskich praw majątkowych. Roszczenie o wydanie korzyści*. Ss. 192, nakład 1500 egz., cena zł 1200.—

Pradzieje ziem polskich. Pod red. Jerzego Kmiecińskiego.
Tom 1: *Od paleolitu do środkowego okresu lateńskiego*. Cz. 1: *Epoka kamienia*. Ss. 382, nakład 10 000 egz., cena zł 1500.—

Andrzej Góralski: *Twórcze rozwiązanie zadań*. Wyd. 2 uzupełnione. Ss. 448, nakład 2200 egz. Seria: „Biblioteka problemów", t. 267.

Alexander Borbély: *Tajemnice snu*. Z języka niemieckiego przełożyli Waldemar i Maria Szelenbergerowie. Ss. 204, nakład 30 000 egz.

Marek Gołębiowski: *Musical na tle kultury popularnej USA*. Ss. 296, nakład 1600 egz.

Ali Miśkiewicz: *Tatarzy polscy 1918-1939. Życie społeczno-kulturalne i religijne*. Ss. 208 + ilustracje, nakład 4000 egz.

Zbigniew Skorny: *Mechanizmy regulacyjne ludzkiego działania*. Ss. 244, nakład 6000 egz.

Dzieje literatur europejskich. Pod red. Władysława Floryana. T. 3, cz. 1 [Literatura rosyjska, ukraińska, białoruska, czeska, słowacka, łużycka]. Ss. 1008, nakład 50 000 egz.

Włodzimierz Serafiński, Ewa Wielgus-Serafińska: *Ssaki*. Wyd. 3. Ss. 438, nakład 50 000 egz. Seria: „Zwierzęta świata".

Edward L. Thorndike: *Uczenie się ludzi*. Przełożył Stanisław Mika. Przedmową opatrzył Ryszard Stachowski. Notę o autorze i bibliografię opracował Andrzej Kosnarewicz. Ss. 260, nakład 13 000 egz. Seria: „Biblioteka Klasyków Psychologii".

Edmund Leach, Algirdas Julien Greimas: *Rytuał i narracja*. Tłumaczyli Michał Buchowski, Anna Grzegorczyk, Ewa Umińska-Plisenko. Ss. 192, cena zł 2000,— Seria: „Metodologia Humanistyki"

Antropologia. Pod redakcją Andrzeja Malinowskiego i Jana Strzałko. Wyd. 2. Ss. 553, nakład 5000 egz.

Tadeusz Bieńkowski, Jerzy Dobrzycki: *Kierunki rozwoju nauki*. Ss. 192 + ilustracje, nakład 2000 egz., cena zł 1200

O dramacie. Wybór źródeł do dziejów teorii dramatycznych pod red. Eleonory Udalskiej. *Od Arystotelesa do Goethego. Poetyki. Manifesty. Komentarze*. Ss. 775, nakład 4000 egz.,

Maria Grala, Wanda Przywarska: *Z polskim na co dzień. An Intermediate Polish Course for English Speakers*. Wyd. 3, nakład 7000 egz.

DAGNA ŚLEPOWROŃSKA

* * *

Pękł płomień — ziarno.
Piołun brzasku.
Iskry wykłuły oczy.
Ciemno.
Jestem Rachelą, jestem Marią.
Każdy kto kiedyś był poczęty
gnieździ się teraz w moim wnętrzu.
Jestem jak ziemia. Jestem pieśnią
o tym jak bardzo boli radość.
Wciąż rodzę. Jestem drogą mleczną.
Wszyscy się moim ciałem karmią
a chwilę potem umierają.
Więc się próbuję scalić w deszczu.
Obmywam łzami każde ciało
by zeschłą trawę rozzielenić.
Brak siły. Jestem tylko tyle
ile mnie nie ma. Nie ma wcale.
Gdy zbiorą mnie jak ziarnka piasku
opowiem im, że Anioł Śmierci
potknął się, złamał białą laskę.

* * *

Psu, który szarpał ciało Polinejka
Obcy był patos antycznej tragedii
Chłodny na bogów i królów rozkazy
Pozostał wierny wobec pana głodu
Zwą go niektórzy największym z mocarzy
To on wybłyszczył oczy psa, wciąż szeptał
Trwaj
Spójrz na kobietę co przyszła do trupa
Ta może umrzeć, lecz ty, pustka, głusza
Ty musisz dożyć następnego kęsa
Psu, który szarpał ciało Polinejka
Obcy był patos antycznej tragedii
Lecz poznał głodu butę i pokorę
Więc choć to tylko plugawy z plugawych
Ja psem nie gardzę, znajduję psa w sobie

Anna

Już nie jestem kobietą.
Moje łono
jest jak słonecznik
wydziobany przez drozdy.
Duchy moich dzieci
rozpoznaję w zmyślonej historii.
Ślub brałam z cieniem.
Pierścionki, pająki, lalki,
pamiątka z Jastarni, Jezus, jeleń.
Przedmioty powoli
zyskują przewagę.
Już nie jestem kobietą.
Patrzcie jak pięknie
znikam
z sercem
jak stylowy zegarek
z minionej epoki.

* * *

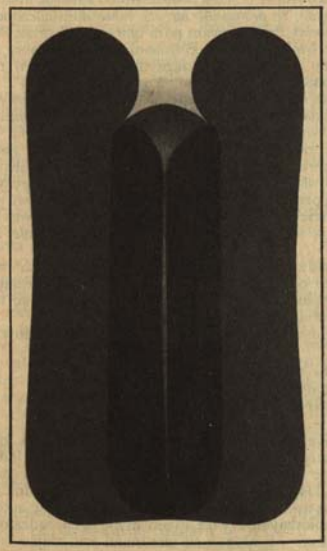
Smarkate kwiaty
wczesnej wiosny
te wszystkie donny
belladonny
w dżwinsach zielonych
umajonych
prymule które właśnie
wyśniły pierwszy
sen miłosny
smarkaty fijoł
co nad ranem
nie bacząc nic
na gniew sasanek
błaga by go w kompany
przyjął
przybłęda
bluszczyk kurdybanek

* * *

W pudełku po butach
trzymał ojciec
pola

noce jak smoła
trzeci szwadron ułanów
Ukrainki śpiewające na głosy
dzwony cerkwi kościoła
szemranie jesziwy
Potem życzliwa ręka zamieniła
pudełko w kufer
a ojciec trochę pobladł
i zaczął nosić krawat
żeby go miała na czym
wodzić rzeczywistość

Dagna Ślepowrońska



Henryk Szulc: *Symetria*, linoryt barwny, 1984. Fot. Stefan Ciechan

ADAM POPRAWA

Żołędzie, gwoździe i Liwiusz

O trzech wierszach Zbigniewa Herberta

Po *Raporcie z oblężonego miasta* Herbert opublikował kilka nowych wierszy. W tym eseju-interpretacji chciałbym zatrzymać się nad trzema utworami. Oto ich tytuły: *Dęby*, *Bajka o gwoździu* i *Przemiany Liwiusza* (paryska „Kultura" 1987, nr 1—2).

Rozpacz żołędzi

Pierwszy spośród tych wierszy, *Dęby*, jest jeszcze jednym ważkim pytaniem o człowieczą kondycję. Nie chodzi tu przecież o prostą „odwieczność". Herbert należy wszak do tych, którzy mogą wespół z Miłoszem stwierdzić: *Uznając podobieństwo i szanując tradycję, trzeba jednak pamiętać, że próbujemy nazwać nowe doświadczenia* (z tomu *Nieobjęta ziemia*). Przypominam poza tym opisaną przez Barańczaka (*Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*; wobec tej książki każdy piszący o Herbercie zaciąga dług wdzięczności) rozmaitość oscylacji pomiędzy „dziedzictwem" a „wydziedziczeniem".

Bohater *Dębów* powiada tedy w apostrofie do owych drzew skierowanej: *na wyrok losu czekam jak niegdyś w Dodonie*. W zdaniu tym dopatrywałbym się może nawet aposjopezy. To poetyckie zamilknięcie można bowiem dwojako „dokończyć": „jak niegdyś w Dodonie czekano" lub „jak niegdyś w Dodonie czekałem". Dzięki temu zabiegowi Zeusowa wyrocznia z gór Epiru staje się czymś więcej niż mityczną przeszłością. Człowiek z tego wiersza żyje we współczesności. W tekście przywołane zostały zdarzenia kulturowe i historyczne; pojawiają się dwa nazwiska, wzięte przecież nie z greckiej mitologii.

Dwukrotnie zastosowany został rym. Zwracam na to uwagę, gdyż posunięcie to odbieram tutaj jako sygnał ironii rozumianej jako autorski dystans. To ważne, łatwo bowiem odczytać ten wiersz dosłownie i stracić w ten sposób wiele.

Persona Herberta przemawia do drzew żołędziorodnych:

nie ma na ziemi nikogo bardziej
godnego szacunku dlatego do was
kieruję — dęby — ciemne pytania

To przypomina *Kamyk*. Początkowa apologia dębów zmienia się jednak w skargę; przeciwko nim. Odwrócenie się od ludzi też jest tylko pozorne — w istocie wiersz okazuje się rozważaniem w trosce o ludzi i z miłości do nich podjętym. Zjawiska przyrodnicze opisane są za pomocą antropomorfizacji. Mówiąc dokładniej: autor operuje pojęciami społecznymi, czy też — żebym nie był posądzany o pewien typ interpretacji — posługuje się terminami oznaczającymi obrzędy, instytucje i zdarzenia. Podaję przykłady: „rytuał poczęcia", „przytułki listków", „szalona krucjata", „rzeź niewiniątek", „ponura selekcja". Współczucie dla obumierających nasion dębu (tu Herbert — w idei, nie w stylu — jest bliski Miłoszowi) prowadzi do nie wyrażonego w wierszu explicite wypowiedzenia się przeciw pojmowaniu człowieka i ludzkości w kategoriach nauk przyrodniczych. Stanowi to ważką odpowiedź na „ciemne pytania", do których jeszcze przyjdzie powrócić.

W *Dębach* pojawia się dość zaskakujące stwierdzenie: „mniejsza o barok którego nie znosze". Przecież dąb, dzięki swej monumentalnej, ale i delikatnej architektonice zdaje się być drzewem właśnie barokowym. Herbert nie popełnia jednak niekonsekwencji. Po pierwsze, pisałem już o stosunku bohatera do drzewa. Po drugie natomiast — stwierdzenie, które wydaje się dość łatwym odrzuceniem tak skomplikowanego problematu, jak barok — stanowi jeszcze jeden znak autorskiego dystansu.

lecz kto rządzi
czy bóg wodnistooki z twarzą buchaltera
demiurg nikczemnych tablic statystycznych
który gra w kości zawsze wychodzi na swoje
czy konieczność jest tylko odmianą przypadku
a sens tęsknotą słabych uludą zawiedzionych

To bardzo ważny fragment. Rozpoczynające go zasadnicze pytanie filozofów i teologów podane zostało w formie, którą można by, jak sądzę, określić mianem kolokwialnej. Styl ten pojawia się raz jeszcze — ów bóg czy demiurg „zawsze wychodzi na swoje". Zwracam uwagę także na epitet „wodnistooki". Przymiotnik ten pojawia się u Herberta również wcześniej: „pozwól o Panie abym nie myślał o moich wodnistookich szarych niemądrych prześladowcach" (*Modlitwa Pana Cogito-Podróżnika*). Wreszcie — Porfiry Pietrowicz ze *Zbrodni i kary* posiadał „wyraz oczu o jakimś ciekłym, w o d n i s t y m połysku" (przekład Czesława Jastrzębca-Kozłowskiego, podkr. A.P.). A bohater Dostojewskiego jest także wręcz uosobieniem prześladującego, dokonywane przez niego prześladowanie ma w sobie coś z prześladowania o charakterze absolutnym. Epitet „wodnistooki" stanowi tedy u Herberta nie tylko jeszcze jedną antropomorfizację, ale także pewien rodzaj geograficznego i czasowego (historycznego) ukonkretnienia. Podobnemu celowi służy obecność stylu kolokwialnego, która wprowadza dodatkowo kwestię — użyję sformułowania Hannah Arendt — banalności zła.

I problem wynikający z powodu użycia terminu „konieczność". W arystotelesowsko-tomistycznej tradycji pojawia się „konieczność ontyczna". W najgłębszej warstwie znaczeniowej opisywanego wiersza, w jego idei — najprawdopodobniej o tę właśnie konieczność chodzi. Lecz w języku polskim zbyt często pojawia się niemal frazeologizm „konieczność historyczna". Odczytując myślowo-duchowy postulat Herberta należałoby, jak mniemam, stwierdzić, że z tzw. konieczności historycznej można i trzeba się wyzwolić w kierunku przypadku, który w istocie jest Przypadkiem („przypadek to forma łaski Bożej" — stwierdził kiedyś Stefan Kisielewski). Bohater *Dębów* jakby obawiał się przypadku. Zaryzykuję tezę: Herbert podaje termin „konieczność" w postaci w pewnym sensie nie oczyszczonej, aby tym bardziej pokazać umysłowość opisywanej przez siebie postaci.

Gdzie nawet myśl z szarego smutku się wyłęga
Pod ciężką powieką rozpaczy

Cytat pochodzi z *Ody do słowika* Johna Keatsa (przekład Jerzego Pietrkiewicza). Nieprzypadkowo tedy nazwisko angielskiego poety

zapisane zostało w wierszu Herberta (,,słowicze żale Keatsa"; podkr. A.P.). Poprzedzone zostało przywołaniem Nietzschego („ten nietzscheański duch na cichej wydmie"). Nie chcę upraszczać poglądów owego filozofa, czyż jednak pojawienie się w utworze „słabych" i „zawiedzionych", poszukujących sensu i do niego tęskniących — nie powinno być traktowane jako sui generis polemika z Nietzschego wyjaśnianiem i oceną ludzkich postaw i motywacji („moralność niewolników")? Obserwowanie przez bohatera *Dębów* drzew prowadzi go do pytań o nietzscheański kult życia i siły. Odpowiedzi zawarte w idei wiersza różnią się oczywiście od propozycji autora *Z genealogii moralności*.

Finałem wiersza są trzy wersy (w pierwszej linijce natomiast pojawiają się „trzy dorodne dęby"; ta swoista klamra to jeden z przykładów arcykonsekwentnej konstrukcji tekstu):

Tyle pytań — o dęby —
tyle liści a pod każdym liściem
rozpacz

W zwrocie „o dęby„ „o" pełni funkcję dwojaką: jest zarówno wykrzyknikiem, apostrofą (o dęby!), jak również przyimkiem w postaci biernikowej (pytanie o dęby). Zwrot ów jest syntetycznym zapisem wielorakich oscylacji tematycznych tekstu: bohater przystępuje do drzew z dręczącymi go własnymi pytaniami, przechodzi do pytań tychże dębów dotyczących — a przecież wszystko to znaczy nieskończenie więcej.

Poza tym — dębowe liście są oznaką męstwa. Czyżby więc interpretacja psychologiczna? Że męstwo podszyte jest rozpaczą (słowo to, przypominam, pojawia się również w wynotowanym przeze mnie cytacie z Keatsa)? Nie. Chodzi tu o taki stan, który może lepiej byłoby nazwać cnotą. Łaciński rzeczownik „virtus" oznacza w języku polskim — między innymi — i męstwo, i cnotę. Imperatywem etycznym owej virtutis jest pokonywanie rozpaczy. Przezwyciężanie rozpaczy — to również wiersz *Dęby*.

Gwóźdź a ontologia

O ile omawiany dotąd tekst uważać można także za opis psychicznego stanu jednostki, o tyle *Bajka o gwoździu* jest deskrypcją pewnego królestwa znajdującego się w stanie zaiste rozpaczliwym. Utwór ten stanowi bajkę szczególnego rodzaju, opowiadaną wieloma stylami, osoba mówiąca jest niby jedna, lecz w toku wiersza — stwierdzić można — wypowiada się z różnych pozycji. W efekcie *Bajka o gwoździu* okazuje się poważną rozprawą filozoficzną.

Sama bajka o gwoździu, do której odwołuje się autor, jest opowieścią o katastrofie rozpoczętej zdarzeniem — wydawałoby się — drobnym. Brak gwoździa w kuźni rozpoczyna ciąg przyczynowo-skutkowy — od owego braku, poprzez niepodkucie konia dowódcy, śmierć tego ostatniego (*pod koniem kulawym śmierć znalazł dowódca* — przytaczam z pamięci fragment wierszyka przeczytanego ongiś w dzieciństwie, chyba w jakimś starym podręczniku), aż do zdobycia i spalenia miasta przez wrogą armię (*wróg wtargnął do miasta, podpalił je później — dlatego, że gwoździa zabrakło raz w kuźni* — tak brzmiał wspomniany wierszyk). Lecz Herbertowa persona w jakiś sposób odżegnuje się od owej bajki. I następuje prezentacja królestwa, które, mimo braku — nie tylko zresztą gwoździa — trwa. Owo trwanie jednak nie jest, jak się dalej okaże, jakością ontologiczną, nie ma nic wspólnego z bytem. Stanowi tylko jego żałosny ale jakże niebezpieczny, pozór. Dla (naiwnych ich tak) naiwnych pełni funkcję argumentu rozstrzygającego: *widocznie można skoro trwa i trwa*. Warto przyjrzeć się bliżej sposobowi przedstawiania owego państwa.

Jego obywatel powiada: *w naszym królestwie (...) nie ma gwoździ (...) małych (...) ani dużych którymi zamyka się trumnę*. W słowach tych pojawia się przypomnienie znanego zwrotu przysłowiowego. Nie o samo odwołanie jednakże chodzi, znacznie ważniejsze jest to, iż dzięki niemu królestwo implicite przyrównane zostaje do trupa w nie domkniętej trumnie.

Królestwo trwa i nawet budzi podziw innych
jak może żyć bez gwoździa papieru i sznurka
cegły tlenu wolności i czego tam jeszcze

Jak wiele tu przywołań i skojarzeń. Jest i wykpienie swoistego poczucia wyższości niektórych tzw. rodaków, dumnych z tego, iż potrafią sobie poradzić i wegetować (nie mylić z życiem!) w rozmaitych trudnościach. Jest tu i parodia dziennikarskiego stylu, tych licznych publikacji o licznych brakach; ale słowa te są również parafrazą stylu potocznego, stylu — jakże wielu — rozmów. Sformułowanie *tlenu wolności i czego tam jeszcze* (podkr. A.P.; tlen poprzedzony został m.in. cegłą — wiele mówiące zestawienie i kolejność) kojarzy mi się z tym fragmentem poematu Barańczaka, w którym autor sporządza rodzaj zapisu wypowiedzi jednego z „przywracających porządek": *A takie tam, wolność, sprawiedliwość, odbiór* (podkr. A.P.).

Cytowany już wcześniej wers, rozpoczęty słowami „widocznie można", stanowi odpowiedź na postawione wcześniej pytanie „jak może żyć (...)". Pozwala to na zestawienie tego fragmentu z zakończeniem *Miłości* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: „lecz widać można żyć bez powietrza!" (u Herberta występuje tlen). U poetki zdanie to oznacza gorzko-ironiczną rezygnację, w *Bajce...* natomiast, jak już sugerowałem, jest przedstawieniem przez autora — wielce przecież groźnej — akceptacji. Nie jest ona wprawdzie pozbawiona pewnych odcieni rezygnacji, poddania; nie posiada jednak — jak rezygnacja u Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej — buntu.

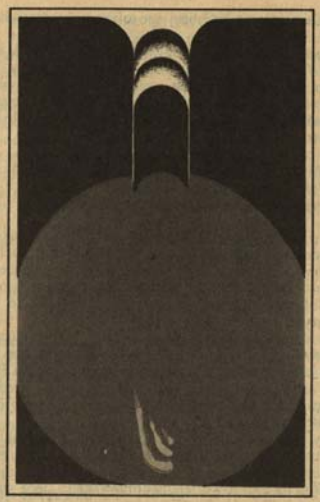
Akceptacja, występująca w wierszu Herberta, ukazywana m.in. dzięki podmiotowi przemawiającemu w liczbie mnogiej, zostaje jednocześnie — poprzez takie autorskie przedsięwzięcia jak ironia i dystans — skrytykowana i odrzucona.

Poddany królestwa braków opowiada: *ludzie mieszkają u nas w domach nie w pieczarach*. Styl ten przypomina nieco komunistyczną propagandę „osiągnięć" gospodarczych. W krótkim, podanym przez opowiadacza z *Bajki...*, swoistym bedekerze pojawiają się realia przypominające Rosję czy Związek Sowiecki — „tundra", „zimny ocean". Królestwo jest „wzniesione na kościach mamutów", a wiele kostnych szczątków, a także całe zwłoki tych zwierząt — znaleziono właśnie na Syberii. Herbert jednak nie tworzy aluzji. Zapis taki to skutek (przetwarzanej, ale przecież przyjętej) konwencji bajki. Królestwo w niej opisane

nie jest tworem przyrody ani tworem ludzkim
niby trwałe wzniesione na kościach mamutów
w istocie słabe jakby zatrzymane
między czynem a myślą bytem a nie niebytem

Któż tedy stworzył ową krainę, skoro nie uczyniła tego ani przyroda, ani ludzie? Pozwolę sobie na cytat z Mickiewicza *Dziadów części III Ustępu:*

(...) *kto widział Petersburg, ten powie:*
Że budowały go chyba Szatany.



Henryk Szulc: *Fakt*, linoryt barwny, 1973
Fot. Stefan Ciechan

Zostawiam jednak to wyjaśnienie nieco na uboczu. Stwierdzam jedynie, iż owo królestwo jest tworem nieludzkim (i jak tu nie przypomnieć książki Czapskiego *Na nieludzkiej ziemi*?). Jego bardzo ważną cechą jest ontologiczna nieokreśloność — zwracam uwagę na słówka „niby", „jakby", „między". Wers „między czynem a myślą bytem a niebytem", dzięki niestosowaniu znaków przestankowych, można, jak sądzę, dwojako czytać i interpretować. Sposób pierwszy to „postawienie" jednego przecinka: „między czynem a myślą, bytem a niebytem" (zwracam uwagę na kolejność — czyn poprzedza myśl). Odczytanie takie dopuszcza zestawienie równoległych par: czynowi w tym królestwie „odpowiada" byt, natomiast myśli — niebyt. Czyli, mówiąc po prostu, tak zwane czyny są tu bezmyślne. Możliwa jest jeszcze interpunkcja (i interpretacja) następująca: „między czynem, a myślą bytem, a niebytem" (podkr. A.P.). Trzy punkty — działalność, rodzaj Logosu i nicość, pomiędzy którymi rozciąga się to państwo, nie dotykając przecież żadnego z nich. Jest ono wielce niekonkretne pod względem filozoficznym. Zresztą Herbert stosuje interesującą i wieloraką oscylację między konkretem a odkonkretnieniem. Cennym uzupełnieniem będzie wypowiedź samego poety, który w *Hańbie domowej* Jacka Trznadla tak mówi o komunizmie: *to jest ustrój nierzeczywisty, ustrój widmowy, i dlatego tak trudny do zwalczenia. Ja mu odmówiłem ontologicznego statusu.*

W ostatniej strofie podmiot mówiący jest kimś odmiennym, następuje, zapowiedziana przez cytowane wyżej wersy, zmiana tonacji. Bohater opowiada się z czułością i wzruszeniem („łzy rzeczy") po stronie drobnych bytów: „upada liść i kamień to co jest realne" (podkr. A.P.) Przywołanie bytów najprostszych (liść, kamień, łzy) w części finałowej służy także konstrukcji klamrowej utworu, rozpoczęto przecież od gwoździa. Ale w końcowych wersach następuje również maksymalne rozszerzenie poetyckiej perspektywy:

lecz widma żyją długo uparcie na przekór
wschodom zachodom słońca obrotom ciał niebieskich

Trwanie widm królestwa jest tedy wymierzone przeciwko zjawiskom ludzkim. Przecież wschody i zachody słońca są nie tylko zjawiskiem codziennie obserwowanym, ale także wielopoziomowym motywem kulturowym. Widma zakłócają też harmonię wszechświata. Zastanawia przywołanie dzieła Kopernika, poprzedzone wschodami i zachodami słońca. W myśl systemu heliocentrycznego dzienny ruch słońca jest bowiem ruchem pozornym. To zestawienie upoważnia według mnie do sformułowania następującej interpretacji. Królestwo z *Bajki*... (istnieje ono przecież nie tylko w niej!) to twór niezgodny zarówno z najdawniejszymi tradycjami, jak i — to słowo będzie bardzo nieprecyzyjne — z nauką.

Kończący całość wers „na pohańbioną ziemię padają łzy rzeczy" jest konsekwencją głęboko antropocentrycznej idei wiersza, wyrazem niepokoju o człowieka i jego prawdziwe królestwo, zagrożone przez królestwo w *Bajce*... opisane. Podzielę się tuataj jeszcze jednym skojarzeniem. Przypomnienie tytułu księgi Mikołaja z Torunia oraz słowo utwór zamykające — przywodzą na myśl Białoszewskiego i jego *Obroty rzeczy*. Zasugerowanie owego nazwiska w tym kontekście jest, jak mniemam, posunięciem nie pozbawionym istotnego znaczenia.

Warto zasygnalizować teraz pewien problemat. Poezja poruszająca czy dotykająca kwestii określanych mianem historycznych, politycznych, społecznych — zyskuje bardzo wiele, gdy jej autor posiada dar, który nazwę zmysłem ontologicznym. Zrozumiałem to kiedyś — przy lekturze *Osobnego zeszytu* Miłosza: „(...) zaniemiałe państwo, które raz kiedyś było" (podkr. A.P.). To spostrzeżenie zostało potwierdzone przez wiersze czytane później. Tekst, który próbowałem opisać powyżej, też oczywiście do owych utworów należy.

Świadomość i imperia

Trzeci spośród nowych wierszy Herberta to *Przemiany Liwiusza*. Pierwsza część tego sformułowania jest powtórzeniem tytułów dwóch klasycznych dzieł — ksiąg Apulejusza i Owidiusza. Poetyckiej refleksji poddane zostały jednak Liwiuszowe *Dzieje od założenia miasta Rzymu*.

Przemiany Liwiusza — rzymski historyk może być tedy przyczyną sprawczą owych metamorfoz, może też być ich przedmiotem. Z tekstem Herberta powiązane są oba rozumienia. Owidiusz i Apulejusz zajmują się przede wszystkim metamorfozami materialnymi: „W nową postać zmienione chcę opiewać ciała" — to incipit *Przemian* tego pierwszego (przekład Brunona Kicińskiego). Herbert natomiast ukazuje przemiany świadomości, różne sposoby czytania jednego tekstu, podporządkowanie się myśli i jej bunt przeciw starożytnemu dziełu (i nie tylko).

Wymienionymi w wierszu czytelnikami Liwiusza są: człowiek współczesny, jego ojciec, dziadek i pradziadek. Początek utworu przedstawia lekcję łaciny w klasycznym gimnazjum, pobieraną przez przodków bohatera. Powraca stary problem relacji kultura — natura. Poruszony został także temat „sztuczności" wybitnych dzieł — tak bowiem bywają one postrzegane przy pewnym typie ich traktowania:

a więc czytali Liwiusza — poro kwiatostanów —
w zapachu kredy nudy nafty którą zmywano podłogę

Gimnazjaliści z pierwszej strofy bardziej są pochłonięci swoimi młodzieńczymi przeżyciami erotycznymi, aniżeli zagadnieniami łączącymi się z *Dziejami Rzymu*. Owe chłopięce emocje nie są — używając eufemizmu — ani zbyt głębokie, ani oryginalne. Myśli dojrzewających chłopców podążają do śpiewaczek „czy w końcu do poczciwej Józi ucieczki strapionych". Zwracam uwagę na kontaminację kończącą ten wers. Połączone tu zostały (w tym kontekście!) dwa uroczyste zawołania z Litanii Loretańskiej — „Ucieczko grzesznych" i „Pocieszycielko strapionych". Dzięki temu poetyckiemu skrótowi autor włącza do wiersza problemy grzechu i pocieszenia, unikając jednocześnie dosłowności.

Lecz nad małem się żalę: wielkie giną grody
I w proch się obracają kraje i narody.

To cytat z *Przemian* Owidiuszowych. Tak, głównym tematem Herbertowego wiersza zdają się być ginące kraje i narody, sprawa nie jest jednakże — jak się okaże — tak jednoznaczna. Poza tym, a raczej: przede wszystkim — nie nazwałbym małymi spraw grzechu i pocieszenia (to ostatnie czasem może być kłamstwem — a więc złem).

W drugiej strofie autor rekonstruuje sposób myślenia dziadków bohatera:

Czytając dzieje Miasta ulegali złudzeniu
że są Rzymianami lub potomkami Rzymian
ci synowie podbitych sami ujarzmieni

zapewne miał w tym udział Iacinnik
w randze radcy dworu
kolekcja cnót antycznych pod wytartym tużurkiem
(podkr. A.P.)

(Ostani wers tego fragmentu to raz jeszcze pokazane dewaluowanie kultury, symplifikowanie jej szczytowych osiągnięć i wielce skomplikowanych zagadnień.)

Tematem tej części utworu jest zachowanie się świadomości. Oto obywatele będącego pod zaborami państwa utożsamiają się z potężnymi zdobywacami i zaborcami sprzed wieków. Rzymskie znaczy dobre. Herbert opisuje pewne psychologiczne zjawisko: niewolnik jakby zapomina o swoim stanie, emocjonalnej rekompensaty poszukując w dumie z powodu potęgi swego właściciela. Słaby wielbi silnego (w *Przemianach* Liwiusza jest to silny sprzed wielu stuleci), proporcje etyczne ulegają rozchwianiu:

(...) wszystkie podboje wydawały się słuszne
znaczyły po prostu zwycięstwo tego co lepsze silniejsze

O emocjonalno-intelektualnych postawach pokoleń dziadków ich potomek powie, iż

łatwo zbyt łatwo dali się prowadzić
(..)
— do bitwy
o nie swoją sprawę

Po latach i po doświadczeniach następuje metamorfoza umysłowości:

Dopiero mój ojciec i ja za nim
czytaliśmy Liwiusza przeciw Liwiuszowi
pilnie badając to co jest pod freskiem

Bohater i jego ojciec opowiadają się po stronie ludów przez Rzym podbijanych. W samym Rzymie nie znajdują niczego wartościowego. Stosunek do starożytnego państwa odwrócił się o 180 stopni.

Warto przytoczyć w tym miejscu fragment tego, co Aleksandrowi Fiutowi powiedział Czesław Miłosz: *A co do Rzymu, to pewnie byłbym chyba zgodny z Simone Weil, która mówiła, że to był potwór, że to była bestia, kraj totalitarny. Taki jak Niemcy hitlerowskie. Więc nie mam żadnych, żadnych sentymentów. Uważam te idealizacje Grecji i Rzymu za wytwór renesansowy. To były projekcje w przeszłość. Dzisiaj to jest zupełnie co innego.* Dosłowne interpretowanie Herbertowego wiersza w sposób mniej więcej taki: kiedyś uważano Rzym za coś wspaniałego, było to jednak państwo czyniące rzeczy wyłącznie złe — byłoby jednak upraszczającym nadużyciem. Zauważmy przy tym ostrożność, z jaką sądy swoje podaje Miłosz. Szeroko rozumiana kultura rzymska jest przecież zjawiskiem nader skomplikowanym i wielowarstwowym; weźmy choćby problem dziedzictwa łaciny (także zresztą poruszany kiegdyś przez Miłosza).

Poza tym — nie można poprzestawać na dosłownym przyjmowaniu wypowiedzi bohatera. Są jeszcze bardzo ciekawe i wiele znaczące autorskie przedsięwzięcia. Należy tutaj przytoczyć — mimo ich długości — i zestawić dwa fragmenty. Urywek z Herberta:

a skłonni byliśmy wzruszać się klęską
Samnitów Gallów czy Etrusków
liczyliśmy mnogie imiona ludów startych przez Rzymian
pochowanych bez chwały które dla Liwiusza
nie godne były nawet zmarszczki stylu
owych Hirpinów Apulów Lukanów Uzentyńczyków
a także mieszkańców Tarentu Metapontu Lokri

A teraz wypis z *Dziejów*... Liwiuszowych (okres bitwy pod Kannami):

O ile zaś większa była ta klęska od klęsk poprzednich, może posłużyć za dowód chociażby rzecz następująca: wierność sprzymierzeńców, aż do tego dnia nie zachwiana, teraz zaczęła słabnąć nie z innego powodu jak tylko dlatego, że zwątpili w dalsze istnienie państwa rzymskiego. Przeszły zaś na stronę Kartagińczyków następujące narody: Atellanowie, Kalatynowie, Hirpinowie, część Apulów, Samnici (oprócz Pentrów), wszyscy Brutyjczycy, Lukanowie, oprócz tego jeszcze Uzentyńczycy i prawie całe wybrzeże greckie: mieszkańcy Tarentu, Metapontu, Krotony i Lokri, a nadto wszyscy mieszkańcy Galii Przedalpejskiej (przekład Władysława Strzeleckiego, podkr. A.P.).

W dwóch ostatnich wersach Herbert zachowuje nawet podaną przez rzymskiego pisarza kolejność. Oczywiście — podbijanie, unicestwienie narodu jest aktem jednoznacznie złym. I z drugiej strony — pamiętanie „imion ludów startych w proch" to wielce chwalebne i etyczne postępowanie, protest przeciw niebytowi zapomnienia. W cytowanym fragmencie Liwiusz opisuje jednak coś, czemu być może przysługuje nawet miano zdrady (chociaż np. Samnici byli szczepem italskim podbitym wcześniej, ich późniejsze postępowanie było próbą odzyskania wolności; należałoby zresztą dokładnie ustalić, jak termin „sprzymierzeńcy" pojmuje Liwiusz). Czyż Herbert przeszedłby nad tym faktem — a raczej nad pytaniem z tego faktu wynikającym — do porządku dziennego, tak jak zdaje się to czynić jego bohater? Poeta opisje przemiany percepcji równie niezwykłe, jak

metamorfozy opiewane przez Owidiusza czy zmiany, których niewiarygodny przebieg opowiada Apulejusz. W związku z rozważaną przez Herberta zmiennością władz percepcyjnych następuje ukierunkowane odbieranie zdarzeń. Pewną analogię dostrzec można w zaburzeniach postrzegania doznawanych przez Lucjusza, bohatera *Przemian* Apulejuszowych: *I nie było w tym mieście rzeczy, na którą bym patrząc wierzył, że jest tym, czym dla oczu była* (...) (przekład Edwina Jędrkiewicza).

Nie bronię Liwiusza. Umieszczenie przeze mnie wcześniej wyjątku z *Dziejów*... nie oznacza przecież zgody z postawą ich autora. Jak najdalszy jestem od akceptowania mrocznych kart historii Rzymu. Nie chcę również relatywizować oceny faktów, w których nie sposób dojrzeć choćby odrobiny dobra. Poza tym — podobieństwa wydarzeń z rozmaitych lat i epok ponad wszelką wątpliwość istnieją. Podobieństwa jawne i głęboko ukryte. Nie można jednakże przeprowadzać analogii zupełnych. A czy nie czynią tego bohaterowie Herberta (nie sam Herbert!)?

Poszukuję znaczeń i idei *Przemian Liwiusza*. Łatwiej uchwycić intencje autorskie, gdy wiersz „mówiony" jest przez Klaudiusza, Damastesa-Prokrustesa czy Fortynbrasa (chociaż — pisze o tym Barańczak — *Tren Fortynbrasa* odczytano też jako podanie poglądów przez autora aprobowanych). Sprawa się komplikuje, gdy — jak w *Przemianach Liwiusza* — autor stosuje pierwszoosobową wypowiedź połączoną ze swoistą stylizacją autobiograficzną (region, gdzie urodził się poeta, przeszłość i współczesność, imperium Franciszka Józefa, imperium Józefa Stalina). Trzeba jednak — proszę darować tę parafrazę — czytać Herberta przeciw Herbertowi, pilnie badając to, co jest pod freskiem. Owo „przeciw Herbertowi" oznacza tutaj przeciwstawienie się traktowaniu wiersza w sposób całkowicie literalny.

Tekstem wymagającym takiego właśnie niedosłownego czytania są *Przemiany Liwiusza*. Czyż bowiem persona z wiersza *Apollo i Marsjasz* może być tożsama z osobą, która cierpienie płonącej ręki nazywa „teatralnym gestem Scewoli"? Czy apologeta smaku z wiersza dedykowanego Izydorze Dąmbskiej mógłby mówić na temat łaciny w sposób, w którym dosyć łatwo usłyszeć co najmniej niechęć? Zwrócić uwagę należy również na to, iż ta część *Przemian Liwiusza*, która traktuje o młodzieńczych niepokojach miłosnych i o lekcji w gimnazjum — posiada znacznie więcej poetyckiego konkretu, aniżeli — by tak to nazwać — historiozoficzne partie utworu. Obecność lub brak konkretu nie jest pochodną tematu, ale posiadającym swe znaczenie zamierzeniem autorskim. Nie chodzi tu bynajmniej o naiwne przekonanie, w myśl którego „ciało" miałoby mieć większą doniosłość niż „duch". Celem owego przedsięwzięcia jest wskazanie na niezbędność dystansu.

Finał wiersza:

Mój ojciec wiedział dobrze i ja także wiem
że któregoś dnia na dalekich krańcach
bez znaków niebieskich
w Panonii Sarajewie czy też Trebizondzie
w mieście nad zimnym morzem
lub w dolinie Panszir
wybuchnie lokalny pożar

i runie imperium

Ta „dobra wiedza", posiadana przez bohatera i jego ojca, jest jednocześnie podana w wątpliwość. Owo „któregoś dnia" przechodzi z ojca na syna — aż gdzieś, hen, w przyszłość. Bohater niby odżegnuje się od „znaków niebieskich" — te podaje Liwiusz przy opisywaniu drugiej wojny punickiej — kończy jednak swą wypowiedź akordem patetyczno-profetycznym. Zestawienie: prowincji rzymskiej, miasta, w którym miało miejsce wydarzenie rozpoczynające I wojnę światową oraz państwa greckiego utworzonego na początku XIII wieku — połączenie tego wszystkiego za pomocą sformułowania „czy też" jest pomysłem ironicznym, dającym w efekcie sui generis wyliczankę. Barańczak wskazuje dość podobną ironię w wierszu *Deszcz:*

to odłamek szrapnela
trafił go pod Verdun
a może pod Grunwaldem
(szczegółów nie pamiętał)

Oczywiście, funkcją takich, pokonujących czas i przestrzeń, połączeń — nie zawsze bywa ironia. Jakże ważne są tu problematy dziedzictwa poszczególnych ludzi i całych grup, wzajemne powiązania. Przypomnieć wystarczy *Przesłanie Pana Cogito* lub *Raport z oblężonego miasta*.

Wracając do *Przemian Liwiusza* — upadek imperium zapowiedziany został metaforą ognia (pożar). Podobne przenośnie notuje rzymski historyk, przytaczając wypowiedź Kartagińczyka Hannona, Hannibalowego przeciwnika.

Pozornym przesłaniem opisywanego utworu jest nadzieja, która w istocie okazuje się pocieszeniem złudnym (przypominam zauważone wcześniej kwestie pocieszenia i grzechu). Czyżby więc celem *Przemian Liwiusza* było odebranie nadziei? Bynajmniej. Przesłaniem prawdziwym tego wiersza jest szlachetna virtus. Raz jeszcze przywołam wypowiedź Herberta z *Hańby domowej: sprawą intelektualisty jest widzieć fakty olśniewająco jasno, a jeśli są proste, prosto je nazywać, nauczyć się żyć z rozpaczą na co dzień.*

Adam Poprawa

Książki nadesłane

„Norbertinum". Wydawnictwo—Drukarnia—Księgarnia. Spółka z o.o. Lublin.

Tadeusz Nowak: *Zanim powstała „Solidarność"*. Ss. 80, nakład 20 000 egz.

Piotr Dobak: *Idąc przez życie*. Poezje. Ss. 64, nakład 2000 egz.

Janusz Olczak: *Czarne i czerwone*. Poezje. Ss. 31, nakład 1000 egz.

HENRYK PAJĄK

Ach, tam...

Zimę przetrwali na oszczędnościach ciotki, a po nich wyszczerzyła zęby ordynarna bieda i dopiero wtedy Adam z przestrachem odkrył, że jest tutaj zbędną gębą do wyżywienia. W kwietniu mleko skoczyło na osiemdziesiąt groszy, chleb do półtora złotego. W maju masło z dwunastu od razu przeszło na osiemnaście. Cukier pozostał na złoty osiemdziesiąt, ale tylko na kartki. Cała produkcja cukrowni w Klemensowie szła prosto z pakowni na wagony i samochody.

Ciotka znosiła biedę z wyniosłą wzgardą, lecz Adam czuł, widział, domyślał się, jak ona gryzie się ich niedostatkiem. Któregoś dnia, gdy siedzieli smętnie nad talerzami postnej kartoflanki, oznajmił stanowczym głosem, że on musi wreszcie zabrać się do jakiejś roboty. Za najlepszą uważa robotę przy jakimś żarciu, byle gdzie, tylko przy żarciu. Teraz nie jest już ważne ile kto zarobi, tylko przy czym pracuje.

Ciotka z ociąganiem, po chwili z ulgą przyznała mu rację. Tak, mógłby spróbować. W końcu nie jest dzieckiem. W jego wieku już uczyła najmłodsze po dworach.

Uprzątnęła talerze, z zakamarków szuflad dobyła papier i kopiowy ołówek. List był długi, pełen zamaszystych zawijasów, bez skreśleń. Złożyła kartkę w czworo. Nie posiadała koperty, ale wnętrze listu nie miało pozostać tajemnicą między nią i adresatem.

— Pójdziesz z tym do państwa Siemiątkowskich w Widniówce. To spory folwark, a ludzie przezacni, choć trochę dziwacy. Ładnie się przedstawisz, powiesz kto cię przysyła i oddasz list. Ma się rozumieć, zaczekasz na odpowiedź.

Dwór był duży, z czworakiem. Protegowany pani Matyldy został chętnie przyjęty do rozpoczynających się żniw, a z powodu znacznej odległości od Zwierzyńca stało się oczywiste, że chłopak musi tu zamieszkać. Dowiedział się, że w grudniu ubiegłego roku jakaś banda napadła na dwór, zrabowała niemal wszystko co dało się wynieść, więc obecność młodego człowieka może nieco odstręczy bandziorów od ponownego najścia.

Zapłatę odbierał w naturze. Przez kilkanaście niedziel, zaraz po godzinie policyjnej wyruszał do Zwierzyńca ze sporym tobołkiem. Wykładał na stół ciotki Matyldy woreczek mąki, kawałek masła, kilkadziesiąt jaj, niekiedy bochenek domowego wypieku. Do tego dołączał kilkadziesiąt złotych, ale ciotka za każdym razem energicznie odsuwała pieniądze na róg stołu z gniewnym: „Nie wygłupiaj się. To przecież twoje!"

W sumie było sporo tego dobra i Adam domyślał się, że po jego całodziennym wyżywieniu i tych kilkudziesięciu złotych tygodniówki, wiktuały stanowiły już tylko nawiązkę z przeznaczeniem dla ciotki Matyldy.

W połowie lata ciotka wpadła na nowy pomysł. Cukrownia właśnie szykowała się do nowego sezonu. Staruszka uznała, że byłoby nie głupio mieć chłopaka w centrum białego raju. Nieważne ile kto zarobi, tylko przy czym pracuje. Cukier od pierwszych tygodni wojny stawał się towarem wręcz strategicznym, reglamentowanym przez okupanta z żelazną pedanterią, w sumie kruszcem wymienialnym na każdy towar.

Niemiecki wartownik zatrzymał starą damę pytaniem o ausweis oraz cel wizyty. Oznajmiła butnie, iż pragnie widzieć się ze swoim znajomym, panem dyrektorem Wyszyńskim. Jakoż po paru minutach ukazał się starszawy jegomość. Powitali się wylewnie, choć oszczędnie w słowach. Dopiero w jego gabinecie wyłuszczyła cel najścia. Dyrektor wysłuchał, przyjrzał się chłopakowi, potem bezradnie rozłożył ręce. Oznajmił, że dni jego dyrektorskiej funkcji są już policzone, jak pani dobrodziejce zapewne wiadomo, zakładem kieruje dyrektor Moliński, wie pani, dobry fachowiec, z cukrowni „Podole", ale idący z duchem czasów. Tu stary cukrownik zrobił wymowną pauzę, krzywiąc się nieznacznie. Lecz on jednak spróbuje coś dla niej zrobić, na ostatek, przed swoim odejściem, choć takich próśb, przyznać trzeba, odbiera sporo, oj sporo. Cukier krzepi — przywołał na pamięć sławne już przed wojną hasło i znów pokusił się o szelmowską minę na znak, że wiadomo o co tu chodzi.

Po tygodniu Adam stawił się do pracy. Na początek wylądował daleko od produktu finalnego, na płuczkach, z dala od białego raju. Po miesiącu, już bez niczyjego wstawiennictwa, przeniesiono pracowitego chłopaka do krajalni. Stąd było już niedaleko do dyfuzorów. Przemyt cukru przez pilnie strzeżoną bramę cukrowni stawał się w drugiej okupacyjnej kampanii kunsztownie rozbudowanym systemem, a na dobrą sprawę to całym systemem systemów. Wszystkie dzieliły się na dwie szkoły: częściej a mniej lub rzadziej a więcej. Wykrycie większej ilości cukru rozpoczynało się masakrą na gestapo w kamienicy Czerskich w Zamościu, a kończyło Majdankiem lub Oświęcimiem. Zatrzymanie z niewielką ilością, za pierwszym razem kwitowano mordobiciem na wartowni, przy drugim delikwent obierał ten sam kierunek — Zamość, Majdanek, Oświęcim.

Adam bez większego namysłu wybierał rzadsze a większe ryzyko. Wyłuskując na oczach ciotki prawie kilogramowy jedwabny woreczek z zakamarków ubrania przesiąkniętego woniami wytłoków tłumaczył jej po raz kolejny, że jeżeli przeszedł nie draśnięty kulą przez piekło kampanii wrześniowej od Częstochowy po Grodno i Zwierzyniec, to nic złego nie może go spotkać w jakiejś tam kampanii buraczanej.

Ale tak naprawdę to rzecz sprowadzała się do łutu szczęścia — nie trafić na ścisłą kontrolę. Dwukrotnie omal nie trafił. Raz udało mu się cofnąć od bramy i pozbyć zawiniątka. Innym razem, ostrzeżony, w drodze do bramy rozsupłał woreczek. W zapadającym zmierzchu

białawy ślad znaczył jego kroki, ale do bramy dotarł z pustym. Na ścisłej rewizji woreczek znaleziono przy nim, ale tłumaczył, że stale nosi w nim chleb. Wartownik, ponury złośliwy werkszuc wynicował ten niby chlebak, potrząsnął nim nad rozpostartą dłonią. W świetle żarówki zabielało kilkanaście drobin cukru. Pojemnik zatrzymał, zapisał nazwisko właściciela, z rozmachem trzasnął go w twarz i litościwie wskazał wyjście. Przez kilka tygodni Adam nie odważył się powtórzyć numeru z woreczkiem. Ponowił przemyt gdy odkrył inny sposób — woreczkiem stał się kołnierz jego kurtki.

Z domu wychodził o zmroku, wracał o zmierzchu. Kampania ruszyła na dobre dopiero w końcu października i przeciągnęła się do późnej zimy. Pierwszy śnieg spadł szóstego listopada. Od tego dnia natura z mściwym zapamiętaniem dostrajała się do występnego świata ludzi, pogrążając go w mrozach i kopnych śniegach. W grudniu Adam ze zgrozą przyglądał się kolumnom jeńców sowieckich. Były to ruchome czworokąty składające się z nielicznych, cudem zmartwychwstałych kościotrupów. Spod uszatek spoglądały na świat oczy płonące gorączką głodu, wyczerpania, pragnieniem życia. W okolicach Klemensowa niekiedy zarządzano postój. Wtedy do cukrowni wysyłano furmanki po wytłoki buraczane. Słaniające się widma rzucały się na wytłoczyny jak na najlepszy przysmak.

Wsłuchany w niezmiennie zwycięskie komunikaty Oberkomando der Wehrmacht dowiadywał się, że Niemcy już dawo połknęli Wileńszczyznę, a zatem i Jałozur, Szarkowszczyznę, Głębokie, Postawy, Hermanowicze, cały świat jego dzieciństwa i młodości. Minęły dwa lata od czasu jego rejterady z domu po ordynarnym, jak to ciotka nazwała, romansie ze służącą. Przez cały ten czas ojciec zdołał dowiedzieć się o nim jedynie to, że syn znalazł przystań u ciotki Matyldy. Ale już w pierwszych dwóch tygodniach wojny urwał się wszelki kontakt Jałozuru ze Zwierzyńcem i tak pozostało aż do tej pory. Już od półtora roku oddzielała go od domu, od ojca i Białej daleka granica niemiecko-sowiecka. Potem i ją zamuliła, zmiotła z powierzchni ziemi nowa ofensywa niemiecka. Co z ojcem? Co z Białą, Michałem, siostrami? Bił się z takimi myślami niemal każdego wieczora, lub wsłuchany w monotonny szum dyfuzorów. Czy to prawda — zapytywał sam siebie, nie śmiąc postawić tego ptania komuś z otoczenia, że wszędzie tam gdzie zwyciężają sowieci, natychmiast wyrasta kołchoz i zaraz potem wszystko staje się wspólne, niczyje, poczynając od własnego domu aż po wspólne żony? A może to tylko niemiecka propaganda?

Z bliska padały strzały, ginęli ludzie. Któregoś wieczora spóźnił się w drodze powrotnej z cukrowni. Nie zdążył na dziewiątą. Na dalekie „Halt" przyśpieszył kroku, a gdy usłyszał strzał i znajomy świst, puścił się biegiem i zniknął patrolowi z oczu.

Innym razem zarobił serię ciosów oraz pożegnalnego kopniaka od gestapowca Majewskiego. Niby za to, że zbyt wolno szukał ausweisu. Ale tak naprawdę, to oberwał chyba za ten błysk współczucia, może nawet oburzenia w oczach na widok gromadki Żydów pędzonych z Rudki. Długo potem, krwawiąc rozbitym nosem wsłuchiwał się w echa tego spazmatycznego impulsu, tego nagłego skurczu mięśni

sprężonych, wbrew jego woli, do oddania ciosów. Zdławił go w ułamku sekundy, ale to wystarczyło. Towarzyszący temu błysk nienawiści musiał chyba przetrwać ułamek sekundy, bo Majewski cofnął się o krok. Sięgnął do kabury. Uśmiechał się zachęcająco. Czekał, aż tamten ogieniek dopali się w oczach chłopaka, rozpełznie w spokorniałej bylejakości. Dopiero wtedy posłał mu tamten pożegnalny, piłkarski kopniak ciężkiego buciora. Celował środkiem, w odbytnicę, lecz Adam uchylił się nieznacznie i dostał w kość biodrową. Oddalił się utykając, krwawiąc z ust i nosa, wstrząsany dwoma doznaniami — bólem oraz pragnieniem natychmiastowego mordu, niemal fizycznym głodem odwetu. Na szczycie tej fali, a potem już na zawsze, postać oprawcy utraciła prywatne rysy. Przestała być gestapowcem Majewskim z Biłgoraja. Stała się anonimowa, zastygła w nienawistną gębę niemieckiego najeźdźcy.

Po powrocie do domu zastał ciotkę roztrzęsioną, ze śladami niedawnych łez. Staruszka czas jakiś bezradnie dreptała z kąta w kąt, nim wyjawiła powód swojego stanu. Przed południem znajomy granatowy policjant, przepraszając, stawił się z poleceniem opuszczenia mieszkania w ciągu najbliższej doby, na zawsze, ze wszystkimi gratami. Cały budynek ordyncji ma być opróżniony z mieszkańców, gdyż przechodzi we władanie Niemców.

W pierwszym odruchu przyszli jej na myśl Mogilniccy, wypróbowani przyjaciele i opiekunowie z Bzowca. W następnym momencie pamięć podsunęła zasłyszaną gdzieś wiadomość, jeszcze z grudnia ubiegłego roku, że Bzowiec został przez Niemców splądrowany, a stylowe meble dworku zajęte na wyposażenie kasyna w Szczebrzeszynie. Uznała więc za rzecz wielce nie w porę zwalić się dawnym chlebodawcom z jej własnym nieszczęściem zdobnym w jej nędzny dobytek.

Nazajutrz, wciąż jeszcze utykając, Adam powlókł się na Rudkę szukać podwody. Najęty chłop pomógł znieść na furę dobytek ciotki. Ściśniętego, rzuconego byle jak, było tego żałośnie niewiele, choć zabrali wszystko, do ostatniego bibelotu, razem z nocnikiem i jego uroczystą pokrywą w niebieskie szlaczki.

W południe, gotowa do drogi, z króliczą mufką na brzuchu, Ruszkiewiczowa zatrzymała się pośrodku gołej sposępniałej izby. Westchnęła. Z roztargnieniem spojrzała na furmana. Stał w otwartych drzwiach i pytającym, rozumnym spojrzeniem spoglądał na przygarbioną postać lokatorki.

Mufką zatoczyła półkole, od okna po kafelki kuchni.

— Trzydzieści lat w tych czterech kątach, mój panie! — oznajmiła tonem kapitana statku schodzącego z mostku po trzydziestoletniej wachcie.

— Kawał czasu — chłop przyznał usłużnie.

Spojrzała na bratanka. Stał obok, z pradawnym tekturowym pudłem na kapelusze pod pachą. W środku znajdował się jedyny przedmiot wymagający nadzwyczajnej pieczołowitości w transporcie. Był to jej sławny cudaczny kapelusik, archaiczny i niezniszczalny jak jego właścicielka.

Po tej chwilowej słabości znów stała się tą samą, heroiczną ciotką Matyldą.

— Jedziemy! — rzuciła komendę i energicznie ruszyła do drzwi. Kierunek był ustalony: Szczebrzeszyn. I nic więcej. Wiedzieli tylko to, i na to głównie liczyli, że po masowych wysiedleniach i egzekucjach Żydów, w miasteczku znajdą jakieś wolne pomieszczenie. A potem się zobaczy.

Wjechali do miasta późnym popołudniem. Brało na mróz. Wiedzieli i to, że w Szczebrzeszynie, głównie wśród Żydów, panoszył się tyfus, siostrzany brat nędzy i brudu. Przesiedleńcy z Poznańskiego w ucieczce przed zarazą już dawno rozpierzchli się w popłochu po okolicznych wsiach. Tymczasem ta dwójka śmiało wjeżdżała do zadżumionego miasteczka.

Chłop naglił. Bał się o swój powrót przed godziną policyną. Adam nie szukał długo. Wybrał pierwszą lepszą, dziwaczną przybudówkę dużej i jeszcze zamieszkanej kamienicy przy ulicy Frampolskiej. Pocieszał się myślą, że jeżeli najbliżsi sąsiedzi Żydów wywiezionych z przybudówki nie obawiają się tyfusu i tkwią na swoim, to zaraza chyba w to miejsce jeszcze nie dotarła.

Z furmanem wnieśli do środka cały dobytek. Podczas rozstania z chłopem i zapłaty za podwodę ciotkę mile ujęła jego zdecydowana odmowa przyjęcia pieniędzy. Woźnica powołał się na jakąś pradawną przysługę ciotki względem dzieci z Rudki. Nie nalegała. Odprowadziła chłopa do drzwi, zamknęła je na haczyk i odwróciła się do środka. Była znów na swoim. Ale to swoje było czyjeś, cudze. Na domiar tchnęło zatęchłym ziąbem nie zamieszkanego, dawno nie ogrzewanego pomieszczenia. Odpychało milczącym jak wyrzut, nieznanym dramatem poprzednich lokatorów.

— Mateńko! — wyszeptała do siebie. Stąpając niepewnie po chybotliwych deskach podłogi ku łóżku, powtórzyła głośniej, już do Adama, jego biorąc na świadka swej zgrozy, oburzenia, krzywdy: — Mateńko!...

Ten rozglądał się po izbie próbując odgadnąć, od czego by tu zacząć gospodarzenie. Gdyby w tym pomieszczeniu wybuchł granat, pewnie by nie zostawił tyle szkód, co nieznani sprawcy.

Siadła na swoim hetmańskim łożu.

— Zaraz — która to już przeprowadzka w moim życiu?

Nie zdążyła policzyć, bo znów poddała się fali oburzenia.

— Co za hańba! W taki sposób! Jak psa!...

Adam tym razem przytaknął. Dobrze, że ciotka jest zła, wścieka się na swoich prześladowców. To oznacza, że jeszcze trzyma fason.

Ale widział, jak po tych słowach ciotka garbi się, maleje, zapada w sobie. Schyliła głowę. Ociężałym ruchem zdjęła włóczkową czapkę. I na razie to było wszystko, na co mogła się zdobyć.

Stał pod oknem, widział z góry szczyt jej czaszki. Poplątane resztki włosów, teraz nie zaczesane do środka, odsłoniły niemal doszczętną w tym miejscu łysinę. W tej pozie, tak zmalała, zgięta, rozczochrana, wydała mu się po raz pierwszy bardzo stara i bardzo bezradna, z tą niemal męską, śmieszną i żałosną łysiną pośrodku czaszki. Miała wyraźnie dosyć wrażeń na dziś. Był poniedziałek, ostatni tydzień

adwentu, beznadziejnie szczęśliwa pora oczekiwania Wielkich Narodzin, tej nowiny wszechczasów gdy tu, w tej plugawej norze naznaczonej licznymi śladami gwałtownej wyprowadzki a potem doszczętnego metodycznego rabunku i poszukiwania skarbów — gdy właśnie tu, razem z resztkami dnia i jego światła zdawał się dogorywać wszelaki sens tamtych wielkich jak i niezliczonych innych małych narodzin.

Sam też nie mógł postąpić kroku spod okna. W myśli starał się już meblować tę pierwszą izbę, o ścianach brudnych brudem całych dziesięcioleci, pokrytych smugami pajęczyn. Ale na to przyjdzie czas. On także był u kresu sił. Biodro, a nie same trudy przeprowadzki, było sprawcą jego wyczerpania. Za każdym poruszeniem łupało tępym rytmicznym bólem, rozbity nos nie dawał się dotknąć i nie pozwalał oddychać. Jutro chyba nie zbierze sił na to, aby dowlec się do cukrowni.

Uniosła głowę. Nawet teraz, u kresu sił jej spojrzenie zachowało dawną moc spoglądania w duszę chłopca, zdumiewająco żywe i jasne jak na jej osiemdziesiąty szósty rok życia.

— Pomyśleć, że przez całe życie uczyłam się nienawidzić tylko Rosjan!

Przez chwilę Adam biegł tropem jej myśli, które doprowadziły ją do tego wyznania. Zrozumiał. Oznajmił pogodnie.

— Jeszcze nic straconego, ciociu. Trzeba ich było widzieć pod Grodnem, w walkach z nami pod Wytycznem...

Kiwała głową ze zrozumieniem. Gdy tylko przebrzmiały słowa bratanka, odpowiedziała sama sobie.

— A jednak Niemcy to bestie. To dzikie bestie!

— Bestie, które wygrały. Tak się gra, jak karty pozwalają, przypomniał sobie ulubione porzekadło swego szwagra Rodziewicza. — Gdyby Niemcy nie wygrali wojny, nie miałbym teraz rozbitego nosa. I chodziłbym normalnie, a nie jak na szczudle...

Z trudem postąpił krok naprzód. Zimna, niemal wroga pustka tego pomieszczenia bratała się z lodowatym trupim zmierzchem, gdy oni nie mieli ani świecy, ani zapałki, co odkrył po chwili, gdy w drugim pomieszczeniu jego spojrzenie padło na blachy węglowej kuchni, na wyrwane deski podłogi dające się zamienić na buzujący ogień, z czymś ciepłym dla skostniałej staruszki. Skrobnął paznokciem po szronie szyby. Pochuchał i wyjrzał na zewnątrz. Ten sam trupi zmierzch powlekał rzadkie domki przedmieścia, rozmazywał pagórkowatą kryzę lasu w oddali. Wrócił do pierwszej izby. Zastał ją w tym samym miejscu, w nie zmienionej pozie. Niepokoił go jej stan. Ta jej bezwolność, gdy posłusznie pozwalała zdejmować z siebie palto, buty. Ukląkł, zaczął zamaszyście rozcierać jej zlodowaciałe stopy ukryte w pończochach z podwójnej włóczki. W pewnej chwili posłyszał nad swoją głową:

— Adaś. Bez ciebie... bez ciebie byłabym zgubiona...

Nic na to nie odpowiedział, bo nic sensownego na razie nie przychodziło mu do głowy. W ustach ciotki Matyldy było to wyznanie nadzwyczajne. Nigdy przedtem coś takiego nie przeszłoby przez jej gardło. Były to słowa podziękowania i zarazem abdykacji.

Przynajmniej na dziś. Do jutra. Do czasu gdy odzyska siły. Albo do czasu, gdy Niemcy okażą się mniejszymi bestiami niż dziś, teraz.

Widząc, że to jej bezwolne trwanie przedłuża się, przystąpił do przygotowań do snu. Rozwiązał tobół pierzyny. W kuchni ustawił drugie łóżko. Rzucił na nie słomiany siennik ciotki, przykrył go prześcieradłem, w nogach ułożył pierzynę. Wrócił do pierwszej izby. Bez pytania o zgodę wziął ją na ręce, wciąż posłuszną jak senne dziecko i dziwiąc się jej lekkości ułożył w sukni na posłaniu i starannie uklepał na niej pierzynę. W tej nowej pozycji zaczęła, tonem usprawiedliwienia, wyrzekać na swoją dziwną słabość, na jakieś kłucie pod łopatkami. By ją czymś zająć, wydobył resztkę chleba oraz słoik z buraczaną marmoladą. Odmówiła posiłku.

Po jakimś czasie leżał i on, na tym hetmańskim promie. Wsłuchiwał się w ciszę drugiego pomieszczenia, oczekując na jakieś kaprysy staruszki. Patrzył otępiałym wzrokiem, jak zaćma szronu na szybie powoli znika z pola widzenia razem z zarysami ścian, z konturami tego niesamowitego świata bestii, które tak przeraziły ciotkę. Biodro niezmordowanie ćmiło zastarzałym bólem. Zakrzep w nosie po wczorajszym spotkaniu z gestapowcem Majewskim zmuszał do oddychania ustami. Leżał głodny, zlodowaciały pod dwoma kocami, dla oszczędności ciepła zwiniętymi w rulon, w nogach związanymi sznurowadłem. Godzina policyjna na zewnątrz, nieprzenikniony wojłok ciemności wewnątrz przybudówki, obezwładniały wolę i wyobraźnię, czyniły go podwójnym więźniem. Dawno przebrzmiał głos kościelnej sygnaturki. Czas jakiś wzywał wiernych na roraty, przedziwnie uparty, niezłomny w prostocie swego przesłania, na przekór bestiom, w istocie bezcelowy, bo po godzinie policyjnej nikogo nie mógł do siebie przywołać. Gdzieś na strychu, w nierównych, rozumnych, jakby porozumiewawczych odstępach tłukła się klapa czy lufcik niedomkniętego okna. Raz po raz wstrzymywał oddech, bo zdawało mu się, że w bezruchu, w ciszy policyjnej nocy czyjekolwiek kroki mogą zmierzać tylko do ich kryjówki.

Wywołał je, te kroki, samym tym natarczywym oczekiwaniem na oznaki życia z zewnątrz. Dały się słyszeć od strony miasteczka, zza kamienicy. Był to miarowy skrzyp śniegu pod dwoma parami butów, które najwyraźniej nigdzie się nie spieszyły. Zrównały się z przybudówką. Ponownie wstrzymał oddech. Jeżeli przystaną, ucichną, to będzie oznaczać, że przyszli do niego.

Ale kroki przeskrzypiały w niezmienionym rytmie i zaczęły się oddalać w drugi koniec ulicy. Z ulgą odwrócił się na drugi bok. Zaskrzypiały sprężyny łóżka.

Wtedy doszły go słowa ciotki. Odezwała się głosem wyzbytym senności, jakby wznawiała rozmowę przerwaną przed chwilą.

— Strasznie łupie mnie w piersiach. I w plecach. Słyszysz mnie?

— Słyszę, ciociu. Żeby tylko nie jakie zapalenie płuc!

— Wątpię. To coś innego. Znam siebie. Nie mam gorączki. Nie jest mi zimno. A boli...

— Niech ciocia się nie rusza. I nie odkrywa.

— Ani myślę. Każdy ruch, to szpila pod łopatkami. Pojęcia nie mam, co to może być...

— Ciociu. Aby do rana.

— O tym właśnie myślę. Rano polecisz do tutejszenia szpitala. Jest tam lekarz Klukowski. Dusza człowiek. Zapamiętaj: niski, siwa bródka, okulary. Pisałam dla niego artykuł o powstańcach. Do Teki Zamojskiej. Wystarczy, że usłyszy moje nazwisko, mam nadzieję...

— Jasne. Tu każdemu wystarczy tylko usłyszeć nazwisko cioci. Wszystkim, tylko nie Niemcom — dorzucił po namyśle.

— Tak, tylko nie Niemcom — zgodziła się. — Pamiętaj: Niemcy to bestie! Strzeż się ich!

— Wszyscy ludzie to bestie. Wystarczy dać im działa, samoloty. To znaczy dobre karty do ręki — unowocześniał porzekadło szwagra.

Umilkli oboje. Po jakimś czasie chrobot butów powrócił z tamtej przeciwnej strony. Zrównał się ze ścianą i zaczął cichnąć. Adam i tym razem, z uczuciem szczurzego osaczenia wsłuchiwał się w te władcze odgłosy. Przyszło mu na myśl, jak niewielu ludzi może trzymać w szachu tak wielu. Całe to miasteczko, z iluś tam mieszkańcami, pełne setek mężczyzn umiejących się obchodzić z bronią, a choćby z siekierą, nożem, kołkiem. Co za hańba, tak dać się spętać samym chrobotem butów nocnego patrolu!

Kiedy zdawało mu się, że ciotka wreszcie przysnęła, doszły go jej słowa wypowiedziane z tą samą trzeźwością, z głębi skrytych rozmyślań. Wpierw upewniła się, że chłopak nie śpi. Przyznał, że sen go odleciał.

— To czas, żeby ci o tym powiedzieć. Muszę ci to powiedzieć. Krótko mówiąc, ja niegdyś, dawno temu, byłam w tym waszym Jałozurze.

Aż usiadł z wrażenia. Z miejsca zapomniał o całym świecie. Nie kryjąc zdumienia, rzucił w stronę niewidocznych drzwi, skąd dochodził głos ciotki.

— Niemożliwe! Kiedy? Ciocia chyba żartuje!

— To pewne, że nie wczoraj. Grubo przed pierwszą wojną. W jedenastym, może dwunastym...

— Wykluczone! Jakim cudem? Nic o tym nie wiedzieliśmy!

— Akurat ty miałeś najwięcej do wiedzenia, gdy ciebie na świecie nie było. Z twoich sióstr były tylko dwie. Takie po dziewięć, dziesięć lat.

— Anka i Jadzia!

— Możliwe. No tak, chyba one.

Ponaglany zimnem opadł na pościel. Zacisnął rurę koców wokół szyi. Spytał, na tej samej fali zdumienia.

— Ciociu! Jak to było? Jakim sposobem?

— Zupełnie zwyczajnie. Wysiadłam w Postawach. Ubrana byle jak, nakupiłam u Żyda nici, igieł, guzików, haftek, agrawek i czego tam jeszcze. Z koszem pełnym tego dobytku, taka sobie wędrowna handlarka, kazałam chłopu zawieźć się do Jałozuru. Wysiadłam przed wsią. Reszty możesz się domyślić.

— Chryste! Ciocia powinna pracować w wywiadzie wojskowym. W dywersji! Gdzieś daleko na tyłach wroga!

— Nie przerywaj mi, mądralo. Matkę zastałam w ciąży...

— Z Baśką! — obliczył na poczekaniu.

— Niestety, ojca nie było. Szczerze mówiąc tylko jego chciałam zobaczyć. Usłyszeć jego głos. Głos Ruszkiewicza. Niestety...

Po chwili, z przerwami, boleśnie.

— No, nie tylko jego. Jałoruz, Błonie... Boże, jak kłuje... Napatrzyłam się ja, napatrzyłam. Po pokojach, po matce, siostrach. Potem po drzewach, po okolniku. Dotykałam ziemi, po której biegał mój ojciec kiedy miał dwa, trzy lata. Za bramą obejrzałam się raz jeszcze, zapłakałam sobie, a jakże, i poszłam w stronę Głębokiego.

— Nic więcej?

— A co? Przyznać się, kim jestem?

— Oczywiście! Nie, ja tego nie mogę pojąć!

— Tyle razy ci to wszystko tłumaczyłam. A ty do końca niczego nie pojmujesz. Tego, że we mnie coś się zapadło, coś zatrzasnęło na zawsze...

— I nie zaczekała ciocia nawet na tatę! Ciociu! Ja cioci tego chyba nie przebaczę! Ani ojciec, gdy się dowie!

— Przebaczycie. Tu nie ma nic do przebaczenia. O przebaczeniu, to myśmy sobie już pogadali wystarczająco. Nie męcz mnie. Może wreszcie usnę. Każde słowo, to igła w plecach... Mój Boże. Czy ta noc się nie skończy?

Obudził się późno, wystraszony rzeźkim kląskaniem końskich kopyt, szumem przejeżdżającego samochodu. Cały był obolały, zziębnięty i niewyspany.

— Ciociu! — zawołał donośnie.

Nie było odpowiedzi. Domyślił się, że jak zwykle, ciotka wstała dużo wcześniej od niego. Nie budząc go wymknęła się do miasta. Podreptała na ten swój wypróbowany w Jałozurze zwiad. Może po zakupy. Może w poszukiwaniu znajomych, a najpewniej do doktora Klukowskiego.

Odrzucił koce. Był w ubraniu, wystarczyło tylko założyć buty. Rozejrzał się ciekawie po izbie, jakby jej przedtem nie widział. Nawet gruba warstwa zastarzałego szronu na szybie nie była w stanie powstrzymać światła pogodnego ranka. Pokój nie wydawał się już tak nieprzystępny jak wczoraj. W myśli znów zaczął go meblować skromnymi sprzętami ciotki.

Poszedł do drzwi wejściowych. Były od wewnątrz zamknięte na gruby haczyk. Uchylił je, wyjrzał na zaśnieżone podwórze. Nie zastał tam nic ciekawego. Zamknął drzwi i skierował się do pokoiku ciotki. Szedł po chybotliwych, ruchomych deskach podłogi oderwanych przez szabrowników. Stanął w drzwiach łączących obydwa pomieszczenia. Spojrzał na łóżko ciotki.

Ciemny kształt na styku pierzyny i poduszki upewnił go, że ciotka nie wyszła. Była tu. Bezwiednie postąpił krok naprzód.

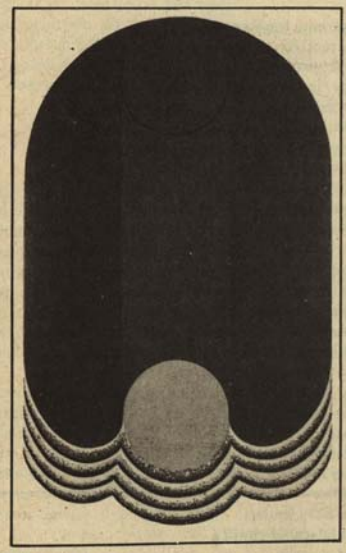
Leżała tak jak ją zostawił, pod tą uklepaną przez niego pierzyną. Jej półprzymknięte powieki spoglądały na przeciwległą ścianę w zamyśleniu, jak patrzyły wczoraj, podczas ich rozmowy, tak wtedy jak i teraz nic tam nie widząc. Patrzyły na tę ścianę, lecz widziały podwórze jej dziadka, zastygłe we wspomnieniu pomysłowego desantu wnuczki na pole jego klęski, w jej własne podwórze, w swoje korzenie, w gorzką legendę Ruszkiewiczów. Jej twarz zastygła

w niemym zdumieniu, jakby wszystko co tam dostrzegła zaskoczyło ją niepomiernie, zachwyciło lub rozczarowało.

Zewnętrzną stroną dłoni dotknął jej czoła. Było lodowate jak wszystko w tej izbie. Ten popłoch, jaki się w nim na chwilę rozpętał, był zderzeniem widoku martwej ciotki z tą jego niemal pewnością, że ktoś taki jak ona, jeśli już nie okaże się istotą niezniszczalną, to przynajmniej nie odchodzącą w tak byle jaki sposób, w tak niestosownej chwili, cichaczem, bez walki, bez patosu, bez ostrzeżenia, dezerterując ze swojego i jego życia po pierwszej porażce z bestią zimna i niewygód.

Henryk Pająk

Fragment drugiego tomu powieści pt. *Amen*.



Henryk Szulc: *Fakt*, linoryt barwny, 1971. Fot. Stefan Ciechan

ANDRZEJ NIEWIADOMSKI

zarysowana ojczyzno

rodzicom

może naprawdę zbyt wiele czytałem te senne
przepocone dni topole rosły
tak szybko i wkrótce przesłoniły widok
na rzekę kiedyś musiałem wstać
i przetrzeć oczy kot buszował między grzędami
nie wiem skąd wzięły się nowe
doświadczenia ale nie dziwię się moja
interpunkcja — zawsze powtarzałem — to tylko
kwestia intuicji

jest przecież inny język i ten chyba
przemawia mocniej: wasze włosy zmieniają
barwę jak drzewa na wzgórzach które
widzieliśmy nie wstając od stołu zawsze
tu hulał północny wiatr i przeze mnie
wieje obracając serce jak wiatrak i wiem:
don kichote walczył ze sobą samym a deszcz
i zaciekający sufit są i teraz kiedy wracam
przemoczony światem i ogień w piecu
co rodził się tak powoli rozpala
mój niepokój ciemną krew

jest przecież inny język: „on przywiezie tu
nieznaną kobietę" miasteczko gaworzy
w porannych kolejkach kiedy jest czas
trzeba iść się pomodlić usiąść w kuchni
niech światło igra po twarzach

moja wieżo babel
zarysowana ojczyzno
jeśli będziemy wrzaskliwi
Bóg rozproszy nas bezlitośnie
skupiam się i odbudowuję
szelest książek drzew krwi
nagłą ciszę ulic i kraju
szczupłą solidarność chwili

lidzbark warm. II 1988

ars bene moriendi

pozostać już tak: te dni pełne i ciepłe jak przyciemniony
kłębiasty obłok eugeniusz goniący po brukowanej
cmentarnej ścieżce wystraszonego szpaka
i strofujący cudze dzieci i ja — zaciskając palce
na darowanej mi ars moriendi co u niej
słychać tak naturalnie kobiety choć marudząc
meblują tylko jedną ścianę tego domu a my
konsekwentnie miotamy się po wszystkich
i podbiegamy do okien i jakbym cię słyszał
przez szelest cienkich sukienek miłosnych
dni gdy oglądamy zdjęcia z nieudanego
wiecu shade i chopin ten dom którego
jeszcze nie ma albo już runął pozostał
w szybowcach leniwie wznoszących się
w słońce kwitnących japońskich wiśniach
nie zostawiając miejsca na podziw jedynie
na smutną wiedzę kilka słów wyrozumiałość
świadomość śpij jeśli jeszcze nie wiesz niech będzie
jasny śmiech za lat dwadzieścia co z nami
mówią zaciskając palce na tej książce pozostać
już tak: w ciemnym krążeniu owadów
zielonych żaglach drzew w tobie i w Nim
w jedynej możliwej sztuce

* * *

czy są rzeczy skończone i pełne?
może tylko ten dom
pełen białych ścian i jasnych firan
co trzeci już dzień dźwiga
ciężkie chmury nad doliną
(tak że pod zachód różowieją)
może tylko ten dom
pełen albumów rozmów radości
pękatych butelek

a jednak kwaśna niedojrzałość życia
szumi za oknem
w zawiązkach jabłek
w wilgotnym sianie
moczy pantofle i długie sukienki
pnie się w wysokie sosny
przyjmujące burzę

niewiarygodne związki
zawsze winni innym radość i smutek

myślisz
jakbyś nagle przyjął osiem błogosławieństw

kiedyś trzeba będzie
przejść te wysokie wzgórza
między wilgotnym runem owiec
ziemią bażantów skał i ruin
kiedyś trzeba będzie zostawić
mokry kłujący agrest w ogrodzie
kreskę deszczu i radość
powoli godzisz w sobie
zwaśnione marzenia

musi być coś
łagodniejszego
nad śmierć i życie

sporne VI 1988

* * *

ewie

zamieszkaliśmy w ciepłym wietrze
w zapachu wstążek z rodzinnej szuflady
porzuconych mankietów
i zdjęć z zagiętym rożkiem

niesie nas wilgoć zgrzanych ciał
radosny płacz dzieci
szczęk szabel
patyna orderów i weksli

zamiszkaliśmy w nim:
on nie kocha więcej lub mniej
tylko respektuje nasze obywatelstwo
i wybacza zdrady: kiedy
nasz but zbyt mocno uciśnie ziemię
rzeka obmyje pot ogrzeją nas suche drwa

nasze prawo jest w nim
i sprawiedliwość

chciałbym zobaczyć duklę o świcie
gdy on kołysze mocne drzewa
i czochra się o pagóry
ująć twoją mleczną dłoń
odwrócić się powoli udając wahanie
od zielonej ciszy
za przełęczą

wielki piątek

ewie

świetlista mądrość
szukałem
w szarej wiosennej mgle
poplątały się miasta podróżne wspomnienia
przybrudzone tynki na ulicach piach i kurz
tylko twoje jasne ciało
i śnieżna hostia
otwierają czeluść tego kraju
jak kropla żywej krwi

nasze pragnienia brak i głód

świetlista mądrość
od klekotu kołatek kuli się gotyk fary
i puste miasto
słyszę
huczy stary niemiecki młyn
za kamiennym mostem
gdzie łączą się dwie rzeki

z nieba pada w nurt
pierwszy ciepły deszcz

lidzbark warm. 1 IV 1988

dotyk

ewie

wszystko jak dawniej: stary dom
strych łóżko w którym znajduję ciepłe strzępy
dawnych snów za oknem szum
rzeki albo deszcz nad ranem mgła
znajomy chrobot za ścianą
na półkach książki i zdjęcia

i tylko dotknąć nie mogę
ani mnie twoja ręka sięgnąć nie zdoła

więc wracam jeszcze raz
może w sen albo w opowieść
o twarzy szatana którego depcze
gabriel w bocznej nawie kościoła
o tej porębie na której mnóstwo jagód
zapachu wspomnień
pomieszanych egzaminach

i czuję wyciągniętą rękę
twoją albo pożegnanie tego skurczonego świata
sennie bolą ciała
póki nie sięgną dotyku
słyszę jak mówisz
zbudź się
jesteśmy mieszkańcami
najprawdziwszej bajki

lidzbark warm. IV 1988

Andrzej Niewiadomski

Książki nadesłane

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Maria Skłodowska-Curie: *Autobiografia*. Ss. 38, nakład 2000 egz., cena zł. 3000.—

Czas, wartości i historia. Studia nad aksjologią czasu historycznego pod red. Zdzisława J. Czarneckiego. Ss. 180, nakład 250 egz.

Wartość relatywizmu jako postawy poznawczej. Pod red. Jana Pomorskiego. Ss. 414, nakład 300 egz., cena zł 11.500.— Seria: Realizm. Racjonalność. Relatywizm, t. 11.

Studia z historii etyki polskiej 1900-1939. Pod red. Stanisława Jedynaka. Ss. 184, nakład 250 egz.

Włodzimierz Mich: *Jan Stecki 1871-1954. Portret polityka ziemiańskiego*. Ss. 134, nakład 200 egz.

Stanisław Popek: *Kwestionariusz twórczego zachowania KANH*. Ss. 91, nakład 1000 egz.

Problemy ewolucji prawa karnego. Materiały sesji naukowej zorganizowanej przez Instytut Prawa Karnego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w dniach 18-19 października 1989 roku z okazji 40-lecia Wydziału Prawa i Administracji Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Pod red. Tadeusza Bojarskiego. Ss. 264, nakład 300 egz., cena zł 10.500.—

Alicja Pomorska: *Wpływ amerykańskiej polityki fiskalno-monetarnej lat osiemdziesiątych na gospodarkę kapitalistyczną*. ,s. 110, nakład 300 egz.

Ziemowit Jacek Pietraś: *Międzynarodowa rola Chin*. Ss. 186, nakład 300 egz.

Ziemowit Jacek Pietraś: *Teoria decyzji politycznych*. Ss. 197, nakład 300 egz., cena zł 12.300.—

Urszula Wich: *Rola miasta Lublina w sieci osadniczej Polski południowo-wschodniej*. Ss. 174, nakład 300 egz., cena zł 3000.—

Mieczysław Sobczyk: *Statystyka*. Wyd. 2 nie zmienione. Ss. 340 + tablice statystyczne, nakład 500 egz.

Irmina Wawrzyczek: *Unfree Labour in Early Modern English Culture England and Colonial Virginia*. Ss. 181, nakład 200 egz., cena zł 4700.—

Kultura wielbarska w młodszym okresie rzymskim. Materiały z konferencji. Pod red. Jana Gurby i Andrzeja Kokowskiego. T. 2. Ss. 329, nakład 500 egz., cena zł 1400.—

HENRYK KOZAK

DZIENNIK Z NIEISTNIENIA

Wzięli mnie trzeciego maja, o zmierzchu, w chwili gdy z wiązanką biało-czerwonych goździków w ręku, zmierzałem w kierunku pomnika Unii Lubelskiej, wrzucili do okratowanej nysy i zawieźli do koszar ZOMO. Dopiero tam zapytali o nazwisko i adres. — Zgadza się! — skomentował moją odpowiedź cywil, widocznie dość ważny, bo mundurowi odnosili się do niego z wyraźnym respektem. — Do aresztu! — rozkazał. — Pogadamy sobie jutro! — zmierzył mnie jadowitym wzrokiem i uśmiechnął się drwiąco. Usiłowałem coś powiedzieć, wytłumaczyć, ale nikt nie zamierzał wysłuchać. Dwóch mundurowych sprawnie przeszukało mi kieszenie, potem pozbawiło paska od spodni i zanim zdążyłem cokolwiek zrozumieć, znalazłem się w chłodnej, pozbawionej okien celi.

Następnego dnia, za kwadrans dziewiąta wyprowadzili mnie na długi, ciemny korytarz, ustawili twarzą do ściany i kazali tak stać aż do chwili, gdy usłyszę swoje nazwisko. Dopiero wtedy — pouczył mnie sierżant z obsługi aresztu — możesz odwrócić się, a gdy podejdzie do ciebie cywil, którego wczoraj miałeś szczęście poznać, staniesz na baczność i zameldujesz mu wyraźnie i głośno, że jesteś gotowy złożyć zeznania. I pamiętaj nie stawiaj się! — ostrzegł. — Major Bernard bardzo tego nie lubi.

Zawołał mnie przed dwunastą. Był szczupły, kościsty, blady. Miał rzadkie zaczesane do góry blond włosy i wyblakłe niebieskie oczy. Wyglądał na zmęczonego.

— Mam nadzieję, że wiesz czego od ciebie chcemy! — zaczął wskazując twarde, ciężkie krzesło.

Usiadłem, założyłem nogę na nogę i bezradnie wzruszyłem ramionami. Byłem głodny i chciało mi się pić.

— Nie! — odrzekłem krótko.

Major pokiwał ze zrozumieniem głową, następnie otworzył biurko, wyciągnął z szuflady gumową składaną palkę i położył ją przed sobą na blacie.

— Tak przypuszczałem — mruknął. — Zatem krótko. Powiedz mi wszystko, co wiesz o waszych potajemnych spotkaniach, planach, gdzie drukujecie tę waszą gazetkę, kto ją roznosi po mieście, kto dostarcza papier, farbę, a przede wszystkim — zawiesił głos — gdzie jest i kiedy widziałeś po raz ostatni Roberta Kornickiego!

— Kogo? — zapytałem ze zdziwieniem. — Nikogo takiego nie znam! Źle pan trafił. W konspirację się nie bawię, czytam „Trybunę

Ludu", nikt obcy do mnie nie przychodzi i dlatego, jeśli natychmiast nie zostanę zwolniony, pierwszą rzeczą jaką uczynię będzie złożenie na was skargi...

— Oooo! — zawołał Bernard. — A do kogo chcesz pójść ze skargą? — Do biskupa, a może pierwszego sekretarza, czy tylko do żony? — kpił, uśmiechając się ironicznie. — Stanowczo odradzam! — postukał długopisem o blat biurka. — Bądź rozsądny! Nie próbuj mnie wykiwać. Pamiętaj, że takimi palantami jak ty zajmuję się już prawie trzydzieści lat i wiem jak z wami rozmawiać! No więc kiedy widziałeś go po raz ostatni? — powtórzył pytanie i sięgnął po pałkę.

Długo nie odpowiadałem. Zastanawiałem się, co może wiedzieć o mnie i o moich kontaktach z Robertem ten niepozorny, zmęczony człowieczek.

— Pośpiesz się! — ponaglił. — Obejrzyj sobie, może ta fotografia przywróci ci pamięć — po krótkim namyśle wyjął z teczki zdjęcie i rzucił mi je na kolana.

Podniosłem je do oczu. Przedstawiało mnie i Roberta na tle pomnika Marii Curie-Skłodowskiej, patronki uniwersytetu, w którym jeszcze niedawno Robert pracował.

— No cóż panie majorze — zacząłem cedząc słowa. — Przyznaję, znam Kornickiego, był moim przyjacielem, ale nasze drogi rozeszły się już dosyć dawno. Naprawdę nie pamiętam ostatniego spotkania. Może to był listopad, może grudzień. Czas tak szybko biegnie — mówiłem spokojnie patrząc mu prosto w oczy. — Poza tym staram się zapamiętywać rzeczy ważne, istotne...

— Dobra, dobra! — przerwał mi Bernard. — Mniej gadaj, ale za to konkretnie — odsunął się z hałasem od biurka. Zaczynał się niecierpliwić, blada do tej pory twarz pokryła się delikatnym rumieńcem.

— Kiedy ja naprawdę nic więcej nie mam do powiedzenia — stwierdziłem stanowczo, z trudem powstrzymując burczenie w brzuchu.

— Kłamiesz! — wrzasnął nieoczekiwanie. — Bardzo nieładnie. Nie spodziewałem się tego po tobie — oświadczył z udanym smutkiem, przeciągnął dłonią po twarzy i usiadł na biurku.

Przez kilkanaście sekund panowała cisza.

— No dobrze, sam tego chciałeś! — podjął i zeskoczył z biurka na przykrytą wyliniałym dywanem podłogę, potem okrążył kilka razy gabinet. Był wyraźnie zdenerwowany moimi odpowiedziami, albo tylko udawał. Na chwilę zatrzymał się przy oknie, następnie zajął miejsce za biurkiem i nagle na jego twarzy pojawił się uśmiech. Prędko jednak spoważniał. Wyciągnął prawą rękę i celując we mnie wskazującym palcem oświadczył:

— Jeszcze dzisiaj musimy go mieć! — wstał, odsunął fotel i błyskawicznie doskoczył do mnie. Przez długą chwilę mierzyliśmy się wzrokiem.

— Panie majorze! Proszę mi uwierzyć! Ja naprawdę nie wiem, gdzie on może być — powiedziałem, nie wytrzymując jego zimnego spojrzenia.

Bernard położył mi dłoń na ramieniu.

— Nie szkodzi! Zaraz sobie przypomnisz! — stwierdził uśmiechając się zjadliwie. — Ale widzę, że zanim to nastąpi muszę ci udzielić lekcji dobrego wychowania. Po pierwsze powinieneś wiedzieć, że nie rozmawia się z majorem służby bezpieczeństwa na siedząco. Więc podnieś swoją zasraną dupę skurwysynu i to prędko. Po drugie — podniósł głos — musisz wbić do tego swojego uczonego łba, że nasze spotkanie nie ma na celu wymiany poglądów, czy prawienia sobie komplementów. Jesteś tu po to, aby wyjaśnić, wyjawić — uściślił — nam rolę, jaką odgrywasz w tak zwanej konspiracji, wskazać osoby, które w nią się razem z tobą bawią i wprowadzić w zastawioną przez nas pułapkę Kornickiego. Mam nadzieję, że spełnisz nasze oczekiwania, a na razie uczony pierdoło masz wstać! — zakończył krzykiem i potrząsnął mną rozrywając mi na piersi koszulę.

Zerwałem się na równe nogi, napiąłem mięśnie.

— Ja nic nie wiem — powiedziałem zrezygnowanym głosem.

Major wrócił za biurko.

— Nazwisko, imię, zawód, adres! — wrzasnął. — Szybciej, zamurowało cię!?

— Przecież mnie znacie — odrzekłem, z trudem powstrzymując drżenie głosu. — Nazywam się Andrzej Kulczycki, mieszkam przy ulicy Podlaskiej pięć mieszkania siedem, na pierwszym piętrze. Jestem nauczycielem historii...

— Ale ile masz lat?

— Czterdzieści jeden.

— Gdzie pracujesz?

— Chwilowo pozostaję bez pracy...

— A więc jesteś pasożytem! — wydął pogardliwie wargi.

— Nie! — odparłem twardo. — Nie jestem pasożytem...

— Więc z czego utrzymujesz rodzinę? — przerwał mi. — Paczuszki chyba już nie napływają!

— Dużo piszę. Jestem literatem...

— I drukują ci te twoje wypociny? — zapytał z pogardą. — Gdzie? W tych podziemnych piśmidłach, czy w legalnej prasie?

— W oficjalnej — odpowiedziałem na odczepnego — chociaż muszę przyznać, że nie za często.

— Może bojkotujesz reżimową prasę! — zakpił.

— Niestety, jest odwrotnie. To ta reżimowa prasa, jak pan major ją nazwał, nie chce mnie zauważyć, nie odpowiada nawet na listy...

Bernard przygładził dłonią przerzedzone włosy.

— Redagowałeś Biuletyn Środkowo-Wschodniego Regionu Solidarności — raczej stwierdził niż zapytał.

Przez kilkanaście sekund zbierałem myśli. Już wiedziałem, że mam przed sobą starego wygę, przebiegłego i bezwzględnego.

— Nigdy nie było to tajemnicą — powiedziałem spokojnie.

— I pan pewnie o tym doskonale wie.

Major zbliżył się do mnie. Nic nie mogłem wyczytać z jego bladej twarzy.

— I nadal redagujesz! — rzucił od niechcenia. — Prawda?

— Nie!

Bernard chwycił pałkę i dotknął nią mojej piersi.

— Zastanów się zanim odpowiesz! — przestrzegł. — Może się zdarzyć, że będziesz żałować nieprzemyślanych odpowiedzi. Pytam więc po raz ostatni! Redagujesz ten biuletyn?

— Nie, panie majorze! Zerwałem z tym trzynastego grudnia osiemdziesiątego pierwszego roku — odpowiedziałem bez chwili wahania.

Major przez moment przyglądał mi się nienawistnie, po czym z całej siły uderzył mnie pięścią w twarz. Potem jeszcze raz i jeszcze. Z nosa wypłynęła mi cienka, ciepła strużka krew. Wyjąłem chusteczkę, wytarłem twarz i usiadłem na krześle.

Major wystukiwał pałką o biurko jakąś melodię. Dodawał sobie animuszu.

— Wstań! — ryknął. — Nie pozwoliłem ci przecież usiąść!

Posłusznie podniosłem się z krzesła, spojrzałem mu prosto w oczy, uśmiechnąłem się lekceważąco. Tym razem on uciekł ze wzrokiem.

— Uparty jesteś! — rzekł wreszcie. — I twardy! Ale ja również łatwo nie rezygnuję. Złamię cię, zniszczę — syknął — chyba, że się dogadamy! Więc jak? — wyciągnął rękę jakby na zgodę — osiągniemy porozumienie?

Pokręciłem przecząco głową i wycofałem się pod ścianę, byle dalej od zasięgu rąk Bernarda.

— Szkoda! — skwitował moją decyzję. — Jeśli nie zmienisz swojego stanowiska, daję ci słowo honoru, że nie wrócisz prędko do domu — umilkł na parę sekund. — Siedziałeś już kiedyś? — zapytał niespodziewanie.

Znów pokręciłem przecząco głową, chociaż nie było to prawdą. Postanowiłem jednak nie przyznawać się.

— Będzie ci bardzo ciężko. Nie wytrzymasz nawet miesiąca — straszył.

Nadal milczałem. Patrzyłem w okno i zastanawiałem się jak jest na dworze i jak wiele dałbym za to, żeby się znaleźć gdzieś daleko stąd, za miastem.

— Muszę cię poinformować o jeszcze jednej, przykrej dla ciebie sprawie — kontynuował Bernard ostrym, nieprzyjemnym tonem. — Otóż ty tu sobie siedzisz, a moi ludzie przewracają do góry nogami twoje mieszkanie czyli dokonują rewizji. Jak mnie poinformowali z niezłym efektem. Domyślasz się chyba co znaleźli!?

— Tak! Radiostację, drukarnię, dwie tony papieru i tysiące antyreżimowych ulotek — wykrzyknąłem. — W garażu czołg, a w szafie magazyn broni i amunicji — dorzuciłem ze śmiechem.

Major poczerwieniał z wściekłości, przełożył pałkę do lewej ręki. Wyczułem, że bał się jej użyć. Był przecież sam i wiedział, że jestem od niego silniejszy.

— Twoja żona zostanie zatrzymana na czterdzieści osiem godzin — rzucił beznamiętnie. — Nie żal ci jej? — spojrzał wyczekująco.

— Nie odważycie się!

Bernard wybuchnął śmiechem.

— Jej los jest w twoich rękach! — stwierdził. — Może chcesz do niej zadzwonić? — zapytał oschle i podsunął aparat.

Schowałem pokrwawioną chusteczkę do kieszeni spodni, sięgnąłem po krzesło i usiadłem na samym brzegu.

— Chcesz czy nie? — denerwował się major widząc, że propozycja nie wzbudziła we mnie entuzjazmu.

— Nie! — odrzekłem. — A cóż ja jej powiem! — dodałem po chwili. — Że siedzę? Że zostałem pobity?

— Źle robisz! — orzekł Bernard. — Mógłbyś uspokoić kobietę, poradzić się...

— Ona nie wtrąca się do moich spraw — oświadczyłem kategorycznie. — I nic o nich nie wie!

— Nawet o tych ulotkach i biuletynach, które znaleźliśmy w piwnicy?

Podniosłem wzrok na majora. Spostrzegłem, że jest bardzo z siebie zadowolony. Widocznie uznał, że zaskoczył mnie.

— A twoja biblioteka, jak mi donieśli, składa się wyłącznie z pozycji bezdebitowych — dorzucił.

— A cóż w tym dziwnego! — powiedziałem wzruszając ramionami. — Tego typu książki znajdują się w co drugim domu. Pan na pewno posiada i Sołżenicyna, i Kołakowskiego, Konwickiego i Brandysa, Orłosia, „Kulturę" i „Aneks". Jestem literatem więc muszę, powinienem — poprawiłem się — czytać wszystko...

— A kto ci je przysyła? — zainteresował się.

— Kupuję je na targu od handlarzy, niektóre pożyczyłem od kolegów...

— Biuletyny i ulotki także?

— Oczywiście! Chociaż większość zebrałem na ulicy. W przyszłości zamierzam napisać powieść o naszych trudnych czasach. Ulotki są doskonałym materiałem źródłowym. Więcej mówią o nastrojach społeczeństwa, niż te wszystkie gazety, od których uginają się półki w kioskach ruchu.

— I dlatego je zbierasz?! — spojrzał z politowaniem na mnie. Było oczywiste, że mi nie wierzy.

Usiadłem wygodniej na krześle, językiem zwilżyłem spierzchnięte wargi.

— Znajdę się w tej twojej powieści? — zapytał pocierając dłonią wysokie czoło, odłożył pałkę.

— Jeszcze nie wiem — odrzekłem cicho.

Major zamachał rękami.

— Nieważne! — mruknął. — Wróćmy jednak do rzeczy! — wstał i podszedł do okna. Nie patrzył jednak na mnie. Wzrok jego wędrował po ścianie, na której wisiał portret generała Witolda, kilka reprodukcji znanych obrazów i plastikowa doniczka z rosnącym w niej zmarniałym, przesuszonym bluszczem. Na jego wąskich zaciśniętych ustach błąkał się jakby cień uśmiechu. — Gdzie możemy znaleźć Kornickiego?! Kiedy masz się z nim spotkać?

— Nie widuję się z nim! — stwierdziłem stanowczo i poprawiłem się na krześle.

Bernard spojrzał posępnie na mnie. Nad uchem sterczał mu kosmyk włosów. Przygładził go prawą dłonią.

— Jesteś wstrętnym, podłym kłamcą! — wrzasnął. — I przysię-

gam, nie wyjdziesz stąd, dopóki nie powiesz gdzie on jest — zdjął marynarkę, powiesił na oparciu fotela, rozluźnił krawat, podwinął rękawy niebieskiej koszuli. — Pośpiesz się! — warknął.

Nieznacznie przesunąłem się z krzesłem bliżej ściany, otarłem z czoła pot. Majowe słońce świeciło mi prosto w oczy.

— Czy mógłbym się przez chwilę zastanowić — powiedziałem wreszcie.

Na twarzy majora pojawił się ledwie dostrzegalny uśmiech. Przez kilka sekund obserwował mnie podejrzliwie, jakby domyślał się, że jest to z mojej strony gra na zwłokę.

— Zgadzam się! — mruknął. — Daję ci trzy minuty — spojrzał na zegarek. — Ale ani sekundy więcej. Powtarzam, tylko trzy minuty!

W pokoju zapadła cisza. Major znów podszedł do okna, wsparł się dłońmi o parapet i przymknął oczy. Widok z okna znał w najdrobniejszych szczegółach. W tym pokoju spędził ponad dwadzieścia lat. Jednak od roku coraz częściej nawiedzała go myśl, by rzucić to wszystko, pójść na emeryturę, zająć się hodowlą królików, działką, czy chociażby oddać się lenistwu, chodzić nad zalew, do parku, spać do woli. Z każdym dniem narastało w nim zmęczenie. Miał już dość opozycjonistów, beznadziejnych z nimi rozmów, pouczeń przełożonych. Czasami nachodziła go też myśl, że zmarnował życie mimo tych odznaczeń, którymi go obwieszano z okazji różnych świąt resortowych i państwowych. Odwrócił się powoli, zmrużył oczy i patrząc na zegarek powiedział:

— Zostało ci jeszcze trzydzieści sekund!

Wzdrygnąłem się. Głos Bernarda zabrzmiał jakoś inaczej. Był zimny, jeszcze bardziej wrogi.

— To nieporozumienie! — oświadczyłem twardo. — Nic nie wiem, nikogo, kto by chciał obalić ustrój nie znam, ulotek nie drukuję, artykułów do podziemnej prasy nie piszę.

Major chwycił pałkę, zmierzył mnie chłodnym spojrzeniem kiwając przy tym głową.

— Nie wierzę ci — stwierdził. — Rozbieraj się! — krzyknął.

Spojrzałem na niego z niedowierzaniem.

— Nie rozumiem. Co mam zrobić? — zapytałem cicho.

— Rozebrać się! — zagrzmiał patrząc na mnie spode łba. — I to szybko, bez ociągania się...

Posłusznie podniosłem się z krzesła, zdjąłem sweter, koszulę, potem buty.

— Wystarczy? — zapytałem chociaż wiedziałem, że każe rozebrać mi się do naga. Przypomniałem sobie bowiem, że już kiedyś to przeszedłem. W marcu sześćdziesiątego ósmego roku, dziewiętnaście lat temu.

— Nie kochaneczku! Zdejmiesz z siebie wszystko, nawet skarpetki. Chyba się nie wstydzisz!? — chwycił mnie za pasek od spodni i przyciągnął do siebie. — A może już zmieniłeś zdanie?

Zaprzeczyłem ruchem głowy.

— Więc ja także nie! — wykrzyknął z wykrzywioną złością twarzą i odepchnął mnie ze wstrętem od siebie. Z trudem utrzymałem równowagę. — Popamiętasz mnie pismaku! — spojrzał na mnie

z pogardą i sięgnął po słuchawkę telefonu. — Wybiję ci z głowy konspirację, podziemie, ulotki — skandował nakręcając numer.

— Dlaczego nie chce mi pan uwierzyć? — zapytałem z trudem maskując strach. — Dlaczego traktuje mnie pan jak wroga?

Bernard zastygł w bezruchu. Odłożył słuchawkę, chwilę milczał. Widać było, że przemyśliwuje słowa, które jakby wreszcie dotarły do niego. Wtem podszedł do mnie z miną władcy, wyjął chusteczkę, otarł pot z czoła. Wciąż zwlekał z odpowiedzią, mierzył mnie tylko chłodnym spojrzeniem. Wreszcie ku mojemu zdziwieniu beznamiętnie oświadczył:

— Najprostsza odpowiedź brzmi: za to mi chłoptysiu płacą! Za pieniądze, które mi co pierwszego od kilkudziesięciu lat wypłacają, utrzymuję rodzinę, wykształciłem synów na magistrów inżynierów, kupiłem samochód, meble, działkę. Raz na trzy lata spędzam dwa wakacyjne tygodnie nad Morzem Czarnym. A w chwilach gdy — przerwał na moment — nachodzi mnie chandra, albo gdy czuję się że tak powiem niedowartościowany, osamotniony, gorszy od innych, chociażby od tych moich wiejskich kumpli, którzy dzisiaj są profesorami, dyrektorami, urzędnikami w komitetach czy radiach, mówię sobie: pracujesz w instytucji, którą wprawdzie wszyscy pogardzają poczynając od władzy, która notabene już dawno upadłaby gdyby nie my, a kończąc na przewodniej sile narodu, która też tylko dzięki mnie i moim kolegom jest ciągle przewodnią, ale jesteś ważny, potrzebny. Już książęta i królowie mieli swoich donosicieli, prowokatorów, jawne i tajne policje. Kapitaliści także nie potrafią się bez nich obejść. Myślę, że jako człowiek wykształcony powinieneś mnie zrozumieć — znów zamilkł na kilka sekund, przetarł dłonią oczy. — Zresztą po co ja ci to wszystko mówię! Ty i twoi kumple wiecie swoje, jesteście nietolerancyjni, uważacie że racja jest tylko po waszej stronie. Dlatego nie zadawaj pan więcej takich pytań. Gdybyś był na moim miejscu, zrobiłbyś ze mną dokładnie to samo, co ja uczynię z tobą. Racja.

W gabinecie zapadła długa cisza. Nie wiedziałem, co mam mu odpowiedzieć i czy powinienem cokolwiek mówić. Stałem półnagi i myślałem, że prawdopodobnie byłbym równie okrutny jak on.

— Nie wiem! — odpowiedziałem jednak. — Nie mam predyspozycji do zawodu milicjanta — dodałem po chwili z zakłopotaniem.

— Być może! — zgodził się Bernard i popadł w zadumę. Nie na długo jednak. — Zagadałem się — stwierdził. — Więc do rzeczy! Jeszcze dzisiaj muszę mieć Kornickiego, drukarnię, adresy lokali kontaktowych, nazwiska łączników itp. itd...

Rozłożyłem bezradnie ręce.

— Naprawdę nie wiem jak mam panu pomóc — powiedziałem.

— Nie pleć bzdur — ofuknął mnie major. — Wyskakuj ze spodni. Szybciej, szybciej — ponaglił machając mi przed oczami pałką.

Po chwili zupełnie nagi stałem w kącie pokoju, pomiędzy żelazną szafą, a wieszakiem. Starałem się nie myśleć o tym co mnie czeka. Wiedziałem, że jest to jedna z częściej stosowanych metod przesłuchania, nie przypuszczałem, że przyjdzie mi się ponownie z nią zapoznać. Stałem z przymkniętymi oczami, skulony, drżący i przysię-

gałem sobie, że nie ugnę się przed tym bladym wymoczkowatym ubekiem.

— Zaraz zaczniesz śpiewać — dobiegł mnie głos majora.

Otworzyłem oczy. Bernard przyglądał mi się uważnie. Nagle zaniósł się gwałtownym śmiechem. Prędko się jednak uspokoił. Podszedł do telefonu, wykręcił czterocyfrowy numer i rzekł w słuchawkę:

— Przyjdźcie no tu chłopcy, a zobaczycie widok jakiego jeszcze w swoim zawodowym życiu nie uświadczyliście! Będziecie musieli też trochę popracować nad naszym pisarzyną. Trzeba go uczynić bardziej rozmownym. Wybór metod pozostawiam wam, waszej pomysłowości — zakończył, następnie podszedł do okna i zapuścił story. W pokoju zrobiło się prawie ciemno.

— Muszę cię zostawić na kilkadziesiąt minut kolegom, którzy nudzą się za ścianą — usłyszałem znienawidzony głos. — Chyba nie myślałeś, że zajmę się tobą osobiście...

— Nie, nie myślałem — odpowiedziałem prędko. — Byłem pewny, że wyręczy się pan innymi... Ze strachu — dodałem z ironią.

— Zamilcz! — wrzasnął i błyskawicznym wyćwiczonym ruchem zdzielił mnie pałką przez plecy. Drugie uderzenie zwaliło mnie z nóg, oczy zaszły mi łzami. Byłem krok od utraty przytomności. Usiłowałem podnieść się, ale udało mi się tylko uklęknąć.

— Wstań! — dotarł do mnie głos Bernarda. — Jesteś mięczak — chwycił mnie za ramię i usadził na krześle. — A za chwilę zajmą się tobą moi pracownicy, boję się o ciebie. Bądź dzielny! — klepnął poklepując mnie delikatnie po plecach. — Możecie już wejść! — krzyknął.

Prawie natychmiast otworzyły się drzwi i do gabinetu wkroczyli ci, co zatrzymali mnie wczoraj na Placu Wolności.

— Zajmijcie się nim! — polecił major. — Tylko umiejętnie, bez zostawiania śladów, ale skutecznie — dorzucił po chwili, oddał ponuremu dryblasowi o długiej końskiej twarzy pałkę i wyszedł z pokoju.

Patrzyłem na nich ze źle maskowanym przerażeniem, oni zaś na mnie z politowaniem, lekceważąco.

— Popełniłeś błąd nie dogadując się z szefem! — rzucił wysoki. Widziałem jak nagle stwardniały mu rysy twarzy, jak stał się posępny, zły. Możesz włożyć spodenki. Nie znoszę widoku nagich starzejących się mężczyzn, nawet jeśli są to tak wybitne jednostki jak ty — podkpiwał.

Bez chwili zwłoki wykonałem polecenie ponuraka i przesunąłem się bliżej drzwi. Ten jednak zastąpił mi drogę.

— Czyżbyś niespodziewanie chciał nas opuścić? — zapytał. — Nie uważasz nas za godnych siebie partnerów? Owszem odbiegamy poziomem od pana poety, ale mamy nadzieję że rozmowa z tobą poszerzy nasze horyzonty myślowe — popisywał się.

— Czy ty aby nie przesadzasz? — wtrącił się blondynek. — Pan Kulczycki wydał w państwowym wydawnictwie powieść, dwa cieniutkie tomiki wierszy, w związku literatów uważają go za grafomana, a ty wygłaszasz peany na cześć umysłu. To miernota, kolego! Takie dzieła i ty możesz stworzyć!

— Masz rację — zgodził się z kolegą długi. — Kilka dni temu zacząłem czytać tę twoją powieść. Jaki toto ma tytuł? — spojrzał na mnie mrużąc oczy. — Zupełnie wypadł mi z pamięci.

— „Powrotna droga" — odpowiedziałem spokojnie. Domyślałem się, że uzgodnili treść rozmowy, że chcą mnie poniżyć, upokorzyć, że będą prowadzić przesłuchanie zgodnie z wcześniej opracowanym scenariuszem. — Czytaliście moje wiersze? — zapytałem aby przedłużyć rozmowę o mojej twórczości, a nie o mnie.

Oficerowie wymienili porozumiewawcze spojrzenie.

— Jakżeby nie! — mruknął niższy. — Niektóre znamy nawet na pamięć. Mam zacytować?

— Daj spokój! Nie jesteś na wieczorze autorskim pana Andrzeja. Zapytajmy go raczej w jaki sposób przekazał rękopis swojej powieści do Paryża. Bo jeśli się nie mylę, pierwsze wydanie „Powrotnej drogi" ukazało się nakładem paryskiej „Kultury".

— Nie myli się pan.

— Dlaczego nie w kraju?

Wzruszyłem ramionami, przez chwilę zastanawiałem się nad odpowiedzią.

— O to powinien pan zapytać swojego szefa, majora Bernarda! — odparłem spokojnie. — On doskonale wie dlaczego! Zresztą nie tylko on. Ci z Alei Racławickich jednak także. Przypuszczam, że to oni przede wszystkim uznali, iż wydanie tej powieści w kraju może doprowadzić do upadku socjalizmu, a co najmniej ośmieszyć jego ideę, przywódców, przyjaźń polsko-radziecką...

— Coś mi się wydaje, że nasz pisarczyk zapomniał gdzie się znajduje! — przerwał mi gwałtownie ponurak, podszedł do mnie, ścisnął za ramię, przyciągnął i kolanem uderzył w brzuch. Nie za mocno jednak. Widocznie uznał, że na początek wystarczy. — Radzę ci przyjacielu — podjął beznamiętnym głosem — nie zapominaj się, nie zgrywaj bohatera, nie popisuj!

Nie zareagowałem. Cisza przedłużała się. Zastanawiałem się czy ponownie zapytają mnie o tę historię związaną z drukiem „Powrotnej drogi". Jednak nie. Interesowało ich co innego.

— Nad czym teraz pracujesz? — zapytał młodszy patrząc na mnie bystrym przeszywającym spojrzeniem.

— Piszę drugą część „Powrotnej" — odpowiedziałem na odczepnego przestępując z nogi na nogę.

— Dla kogo?

— Nie wiem. Mam nadzieję, że wydam ją w państwowym wydawnictwie.

— A jeśli ci się nie uda?

— Opublikuję ją w oficynie podziemnej. Za dwa, trzy lata i tak ukaże się oficjalnie, w tak zwanym pierwszym obiegu.

— Skąd ta pewność!? — wykrzyknął spod okna długi.

— Niczego nie jestem pewny!

— Słusznie! Powiedz nam zatem, w jaki sposób dostarczyłeś maszynopisy swoich wierszydeł tej podziemnej oficynie, która ostatnio tak cię lansuje. A może ci je wykradziono z biurka?

— Nic o nich nie wiem! — odrzekłem.

— Szkoda! — powiedział blondynek marszcząc brwi. — A może zaniosły je krasnoludki — zadrwił. — Co ty na to Adam? — zwrócił się do kolegi. — Jest to możliwe?

Dryblas o imieniu Adam powoli ruszył w moją stronę.

— Oczywiście! Tylko, że te krasnoludki mają zapewne nazwiska, imiona adresy. Tak jak ma je nasz pisarz, ja, czy ty. Podasz nam je i to natychmiast! — niespodziewanie podniósł głos i uderzył mnie pałką po udach. Patrzyłem jak pokrywają się różową pręgą, która po chwili przybrała ciemniejszy odcień. — Przypomnij sobie też, i to prędko, miejsce pobytu Kornickiego i gdzie drukujesz te ulotki i biuletyny, które znaleźliśmy u ciebie. Powiedz mu Bogdan, że nasza cierpliwość jest już na wyczerpaniu.

Blondynek o imieniu Bogdan usiadł na biurku, wymienił porozumiewawcze spojrzenie z Adamem.

— Zbliż się — mruknął.

Wyszedłem z tego swojego kąta i stanąłem przed nim. Wtedy Bogdan zapalił stojącą na biurku nocną lampkę i skierował światło kilkusetwatowej żarówki prosto w moje oczy. W tejże samej chwili otrzymałem potężne uderzenie pałką w plecy, potem w kark, wreszcie dwukrotnie w pośladki. Uciekłem do swojego kąta, przykleiłem plecami do ściany, ukradkiem otarłem łzy.

— No, teraz chyba zaczniesz gadać! — dobiegł mnie głos blondyna. — Tylko pośpiesz się, dopóki pan kapitan ma ochotę wysłuchać twoich zwierzeń. I nie obrażaj się. Pokaż swoje oblicze! — podszedł do mnie, chwycił za włosy i wyciągnął na środek pokoju. — Zacznij wreszcie...

Pokręciłem przecząco głową. Nie miałem siły otworzyć ust. Czułem się tak zmaltretowany, że najchętniej wyskoczyłbym z okna, albo położył na dywanie i umarł.

— Rozumiem, chcesz chwilę odpocząć — usłyszałem głos ponurego dryblasa, kapitana o imieniu Adam. — Z nami wszystko można załatwić. Wystarczy ci minuta? — zapytał patrząc na mnie tak, jakby oczekiwał tylko twierdzącej odpowiedzi.

Nadal milczałem. Zbierałem myśli, starałem się zapomnieć o bólu, przezwyciężyć ogarniający mnie strach.

— A w ogóle to w jaki sposób trafiłeś do tej opozycyjnej bandy? — nieoczekiwanie zapytał blondynek. — Byłeś przecież w partii, pełniłeś nawet funkcję sekretarza i nagle znalazłeś się po drugiej stronie barykady. To bardzo interesujące, bulwersujące i... — przez długą chwilę szukał odpowiedniego słowa — i jednocześnie niezrozumiałe. Nie mieści mi się to w głowie. Nie rozumiem jak można nagle zmienić poglądy. To zakrawa na zdradę, to... — nie skończył gdyż w tym momencie odezwał się telefon.

Funkcjonariusze wymienili spojrzenie. Słuchawkę podniósł mułowaty dryblas.

— Kapitan Doński, słucham! — rzekł rozpinając marynarkę. Raptem stanął na baczność. — Meldują się obywatelu szefie. Tak jest. Zrozumiałem! Potem przez kilkadziesiąt sekund milczał, naprężony, czujny. Widocznie wysłuchiwał rozkazów, które wydawał mu ktoś bardzo ważny. Odmeldowuję się obywatelu szefie! — powiedział wreszcie i z ulgą odłożył słuchawkę. Następnie usiadł w fotelu Bernarda, odwrócił się, odchylił firankę, po czym zgasił lampkę z tą potworną ogromną żarówką i patrząc na kolegę powiedział:

— Czy ty wiesz, kto dzwonił? Sam pułkownik! Jest niezadowolony z naszej pracy... Nie wierzy, że Kulczycki nie chce z nami współpracować. Uważa, że to nasza wina...

Korzystając z okazji uciekłem do swojego kąta. Rozmasowałem obolałe, sine uda, przytknąłem obite pałką plecy do chłodnej ściany.

— Pewnie już zameldował w Komitecie o rozbiciu podziemia w województwie i dlatego tak bardzo interesuje go rozmowa z panem Andrzejem. Może nadstawia już pierś do orderu — zauważył blondyn i uśmiechnął się znacząco.

— Byle nie zapomniał o nas — zauważył Doński patrząc posępnie przed siebie. — Z doświadczenia wiem, że tacy jak my potrzebni są im tylko do tak zwanej czarnej roboty. Na zebraniach, odprawach tak nas ogłupiają, że jesteśmy gotowi wykonać najgłupszy czy najnędzniejszy nawet rozkaz. A nagrody, asygnatki na samochody, medale, działki przypadają im. Uważają, że tacy jak my powinni zadowolić się pochwałą, łaskawym spojrzeniem szefa. Oni mają nas głęboko w niepamięci, że użyję takiego eleganckiego wyrażenia. Gardzą nami jak tym zbitym nieszczęśliwym człowiekiem, który tu stoi przed nami — urwał, okrążył pokój.

Porucznik Krampa wodził za nim niespokojnym wzrokiem. W duchu zgadzał się z kapitanem, nie odważył się jednak powiedzieć tego głośno. Pracował z nim po raz pierwszy. Wiedział, że musi być ostrożny w wypowiadaniu prywatnych sądów. Słowa Dońskiego mogły być tylko prowokacją.

— Wiesz, nie bardzo cię zrozumiałem — powiedział przyglądając się swoim dłoniom. — Zresztą nie jest to odpowiednia pora na roztrząsanie tych problemów. Ani miejsce — dodał nieco ciszej pokazując wzrokiem na ścianę z wywietrznikiem, w którym, jak powszechnie uważano, zainstalowane były wewnętrzne urządzenia podsłuchowe.

Kapitan kiwnął ze zrozumieniem głową. Minę miał znużoną, widać było, że jest już bardzo zmęczony.

— Przepraszam, coraz częściej mówię od rzeczy! — roześmiał się. — Zapomnijmy o tej rozmowie — nieoczekiwanie ożywił się.

Na twarzy porucznika również pojawił się uśmiech. W niebieskich oczach pojawiły się wesołe błyski. Nie dał się podejść temu wysokiemu malkontentowi. W porę przypomniał sobie maksymę, że szczerość popłaca tylko w szczerym polu.

— Będziesz tu siedział bez jedzenia i picia aż wyśpiewasz wszystko co wiesz o swoich kumplach z organizacji — oświadczył porucznik i ziewnął. Dochodziła czternasta i śpieszno mu było do stołówki na obiad. — Gadasz czy nie, ty gnido! — podniósł się raptownie i z całej siły uderzył mnie w twarz. Z trudem utrzymałem równowagę.

— A mam jakieś inne wyjście? — powiedziałem masując dłonią piekący policzek.

— Wspaniale! — ucieszył się Doński. — Tylko nie mógł pan dojść

do tego wniosku parę godzin temu? — zapytał miłym, łagodnym głosem. — Odbyłoby się bez wyzwisk i...

— Bicia i znęcania! — wpadłem mu w słowo.

W pokoju zapadło milczenie. Oficerowie patrzyli na mnie jakbym nie wypowiedział tych dwóch słów. Tak bardzo pragnęli sukcesu. Piętro wyżej czekał na wiadomości o organizacji i jej członkach pułkownik. Nie mogli go zawieść. Pochwała, a może nawet premia pieniężna, czy medal za zasługi w ochronie ładu i bezpieczeństwa publicznego, mógłby przelecieć im koło nosa.

— Przyjacielu! — odezwał się wreszcie kapitan. — Zapamiętaj sobie! W tym pokoju obchodzono się z tobą jak z jajkiem. Nikt nie tknął cię nawet palcem. Zrozumiałeś? — przerwał na chwilę. — Traktowano cię z należytym szacunkiem, a rozmowy przebiegały w serdecznej, przyjaznej atmosferze! — zakończył ze śmiechem, ale zaczerwieniona twarz świadczyła, że wcale nie było mu do śmiechu.

— Jest to rada, którą dajemy tylko nielicznym — uzupełnił porucznik.

— Zapamiętam to — szepnąłem.

— Nie mrucz pod nosem tylko mów wyraźnie i głośno — zdenerwował się Doński. — Im szybciej wyspowiadasz się przed nami, tym lepiej dla ciebie, twojej rodziny...

Milczałem nerwowo zagryzając wargi. Wciąż nie wiedziałem jak mam postąpić, co im powiedzieć ażeby dali mi spokój, wyrzucili z tego ponurego pokoju na słoneczną ulicę. Byłem już u kresu wytrzymałości fizycznej i psychicznej.

Nie, nie ugnę się przed nimi! — postanowiłem zaciskając w pięści dłonie. Muszę przekonać się ile jestem wart, na co mnie stać, jak wiele potrafię wytrzymać i co może mnie złamać. Popatrzyłem na posępnego kapitana, potem na usychający na ścianie bluszcz i powiedziałem:

— Zostałem zatrzymany bezprawnie, a raczej porwany z ulicy i dlatego żądam natychmiastowego zwolnienia i przeprosin. Nic mi nie możecie zarzucić ani tym bardziej udowodnić. Nie walczę z klasą robotniczą, nie jestem też przeciw tej waszej partii, której w zasadzie już nie ma, tylko przeciw tępym biurokratom, dorobkiewiczom i karierowiczom, którzy się w niej zagnieździli. I żal mi was. Bronicie jej skorumpowanych władców — mówiłem coraz głośniej jakbym był na wiecu, a nie w gmachu służby bezpieczeństwa. Nie patrzyłem na stojących przede mną oficerów. — Nie jestem też przeciwny socjalizmowi. Jednak ten, który chcą mi oni zafundować nie odpowiada mi — wykrzykiwałem. Krampa i Doński przyglądali mi się z rozbawieniem. Zaskoczyłem ich i nie bardzo wiedzieli jak mi przerwać. Widocznie mi bicie przestali mieć ochotę. — A wracając do waszej partii. Czy wy nie widzicie, ilu naprodukowała ona nietykalnych, nadętych głupków, którzy każde wystąpienie przeciwko ich lenistwu, samozadowoleniu czy bezduszności, traktują jako zamach na podstawy ustroju. W tych swoich papierach macie też pewnie kilka donosów, że jestem antyradziecki. To są wyssane z palca, wzięte z sufitu bzdury. Wasi konfidenci reprezentują ten sam poziom co i wy, i żeby zarobić parę złotych... — nie udało mi się dokończyć

rozpoczętej myśli. Doskoczył do mnie ponury kapitan, chwycił prawą ręką za włosy i kolanem uderzył w brzuch. Przez chwilę nie mogłem złapać tchu.

— Zamknij jadaczkę! — wrzasnął. — I zapamiętaj sobie, że nie masz prawa oceniać partii, którą zdradziłeś. To ty jesteś małym, nędznym człowieczkiem bez zasad i honoru...

— Nie denerwuj się — uspokoił go Krampa. — Szkoda zdrowia. Tak samo jak i ty uważam, że nasz pisarzyna jest gnidą i kanalią, ale to jeszcze nie powód, by nadwerężać sobie układ nerwowy. Trzeba mu jednak dać nauczkę. Moim zdaniem powiedział za dużo i należy mu, jak to się brzydko mówi, utrzeć trochę ryja. Puść go, może zmienił zdanie.

Doński odepchnął mnie z odrazą, potem wyjął z biurka kilka kartek papieru i wytarł spocone dłonie.

— Z nimi nie można się już porozumieć! — stwierdził. — Ich należy wytępić jak chwasty na działce...

— Nie przesadzaj! — zaoponował nieśmiało Krampa. — I wśród nich są ludzie rozsądni, gotowi do współpracy. — Mam rację? — spojrzał na mnie i uśmiechnął się delikatnie. — A może dajmy mu się wygadać. Niech wyrzuci z siebie wszystko to, co go boli, dręczy, nie daje zasnąć po nocach. Być może, gdy chłopisko ulży sobie, zmieni do nas swój wrogi stosunek!?

Doński patrzył na mnie spod przymkniętych powiek i rozważał propozycję kolegi. Trwało to dobre pół minuty.

— W porządku! — zgodził się wreszcie. — Niech gada. No, co chciałbyś jeszcze dorzucić? — warknął. — Nie ociągaj się, bo zmienimy zdanie — niecierpliwił się.

Przez chwilę przyglądałem się im z niedowierzaniem. Podejrzewałem podstęp.

— Niewiele mam do dodania — zacząłem spokojnie nie patrząc na swoich prześladowców. — Ale muszę wam powiedzieć, że jest mi was żal. Służycie panowie złej sprawie. Wykonujecie rozkazy ludzi dbających wyłącznie o własne interesy, drobnych cwaniaczków, hochsztaplerów, ubogich duchem, pazernych na władzę i pieniądze. Żal mi was tym bardziej, że oni sami uważają was za tępych, ograniczonych milicjantów. Nie mają dla was nawet odrobiny szacunku, a jeśli myślą o was, to jako o ciemnej masie, którą można manipulować i wykorzystywać do załatwiania swoich politycznych gierek. I czynią to bez żenady — urwałem na moment dla zaczerpnięcia tchu. — Jesteście wykształceni, oczytani, a mimo to dajecie sobą powodować tym tępym, mającym was za nic pułkownikom i generałom, którzy potrafią tylko chlać wódę, trwonić państwowe pieniądze, i gadać, bez końca gadać o ustroju sprawiedliwości społecznej — socjalizmie. Już ponad czterdzieści lat zeszło im na tym ględzeniu. Mam już przestać? — zapytałem spoglądając to na Krampę to na Dońskiego. O dziwo, nie dostrzegłem w ich oczach wrogości. Raczej zaciekawienie, a może zdziwienie, że odważyłem się powiedzieć im tyle przykrych słów.

— Możesz pleść dalej! — odezwał się kapitan i dopiero teraz spostrzegłem na jego twarzy rozbawienie. Siedział rozparty w fotelu,

pałkę położył sobie na kolanach i przyglądał mi się z politowaniem. — Jesteś nawet niezłym agitatorem — stwierdził beznamiętnym głosem, potem przeniósł spojrzenie na kolegę. — Ale nam nagadał! — dorzucił z ironią w głosie.

Porucznik chwilę milczał, następnie przyciągnął nogą krzesło, usiadł i nieoczekiwanie oświadczył:

— To nawet nie jest takie głupie. Może niezbyt oryginalne, ale jest w tym dużo prawdy — zerknął dziwnie zamyślony na kapitana Dońskiego. — Faktycznie, wykorzystują nas, naszymi rękami eliminują przeciwników politycznych — zamilkł jakby przestraszył się wypowiedzianych przez siebie słów. — Jeśli chcesz to możesz kontynuować! — podniósł się z krzesła, stanął przy mnie. — Chyba, że już wszystko powiedziałeś! — dodał i odszedł na środek pokoju.

— Nie, nie wszystko — powiedziałem hardo.

— A więc wal dalej! Mam nadzieję, że rzucisz nas na kolana! — zakpił Doński. — Tylko śpiesz się, bo zaraz może nadejść major Bernard, a wiesz jaki on jest... — postukał pałką o kant biurka.

— W zasadzie to chciałem jedynie dodać, iż wierzę, że tym krajem zaczną w końcu rządzić ludzie ideowi, uczciwi, wybrani przez cały naród w wolnych, demokratycznych wyborach, a nie garstka uzurpatorów mieniąca się być przedstawicielami klasy robotniczej, a wy — podniosłem wzrok — wy traficie do pudła...

Przerwał mi wybuch śmiechu.

— Ale z ciebie naiwniaczek! — podsumował moją wypowiedź Doński, z trudem zachowując powagę i patrząc na mnie litościwie. — I to ma być elita intelektualna województwa — chwycił się obiema rękami za głowę. — Z drugiej strony to świetnie, że tylko takie głąby polityczne przeszły do podziemia — zakończył z pogardą.

Stałem nieruchomo ze wzrokiem wbitym w podłogę. Mój wywód nie był najrozsądniejszy ani najmądrzejszy. Za to pokazałem im, że się nie boję ani ich krzyków, ani pałek, ani celi. I tylko o to mi chodziło.

— Chcecie władzy! — podjął kapitan ponuro. — Być może wkrótce dostaniecie ją. I co wtedy? Myślisz, że będzie inaczej? Że ci twoi wybrani przez naród przedstawiciele cokolwiek zmienią? Gówno! — podniósł się, odrzucił pałkę. — Poprzestaną na kosmetyce. Owszem, będą nawijać w sejmach, senatach, komitetach, na ekranie telewizora i gdzie się tylko da, że oto nadchodzą nowe, wspaniałe czasy, że wszystko co robią to w interesie i dla dobra ludu, a faktycznie będą napychać sobie kieszenie, bo każdy będzie chciał mieć więcej od sąsiada z ławy rządowej, czy towarzysza z tej nowej rządzącej partii. My też zostaniemy, nie pozamykają nas na pewno. Każą nam tylko ścigać, łżyć, poniewierać innych ludzi, o innych niż ty i oni poglądach. Tak będzie, przekonasz się uczona pierdoło! — zakończył.

— Masz pan szczęście, żeś nie wpadł wtedy — powiedział. — Wszyscy byliśmy na pana wściekli, a Bernard wprost szalał! Za to przede wszystkim, że zlekceważyłeś pan naszą służbę. Przedtem Bernard zameldował już komu trzeba, że problemy związane z literatem Andrzejem Kulczyckim zostały pomyślnie rozwiązane. Potem musieliśmy prostować, odwoływać, wreszcie przyznać się do porażki. Nie pochwaliła nas wtedy zwierzchność, o nie. Zebraliśmy, jak to się mówi, porządne joby i od nich, i od tych z Komitetu. Gdybyśmy wtedy drugi raz pana dopadli, poszedłbyś pan jak nic za kratki na parę lat pewnie. Przygotowaliśmy dowody pańskiej współpracy z obcym wywiadem i z tak zwanymi ośrodkami dywersji antysocjalistycznej.

— Załóżmy, że zgłoszę się, czy wykorzystacie je wtedy? — zapytałem.

— Nie! — zaprzeczył kategorycznie. — Są już bezwartościowe. Zmieniły się czasy, nie mamy poparcia w pańskiej sprawie tak zwanego czynnika politycznego. Najwyższe czynniki partyjno-państwowe postanowiły bowiem, że w naszym kraju nie ma już opozycji, wszyscy obywatele pieją z zachwytu nad polityką partii i rządu, popierają reformy, referenda i wszystko co władza ludowa w swojej mądrości narodowi zaproponuje. Stajemy się bezrobotni!

— Więc dlaczego mnie pan ostrzega! Chyba nie ze strachu przed bezrobociem!? — zażartowałem.

Nie odpowiedział. Popatrzył tylko na mnie tak jak się patrzy na kogoś, kto niczego nie rozumie z otaczającego nas świata, kto stracił już z nim kontakt.

— Wiem! — ciągnąłem. — Potrzebny jest wam ktoś taki jak ja. Będziecie mnie ścigać, opracowywać plany zasadzek, przypisywać mi czyny płaskie i głupie, a jeśli zajdzie potrzeba to i bohaterskie. Mówiąc prościej, chcecie mnie pozostawić na wolności i moją działalnością uzasadniać potrzebę swojego istnienia. Zgadłem? — zapytałem megalomańsko.

— Jest w tym co pan mówi trochę racji — odrzekł po krótkim namyśle. — Ale niewiele. Będziemy porzebni zawsze, w każdym ustroju, bo nigdy nie będzie tak, że wszyscy jak jeden mąż będą zadowoleni z władzy. Zawsze znajdą się tacy, którzy będą święcie przekonani, że oni znacznie lepiej, sprawniej i sprawiedliwiej pokierowaliby ludem, od tych amatorów, którzy aktualnie zajmują najwyższe fotele. Zadaniem takiej służby jak moja będzie wyperswadowanie im tych nierozsądnych myśli.

— Więc po co mnie pan odszukał? Chyba nie po to, żeby porozmawiać o mojej twórczości?

Machnął lekceważąco ręką.

— Przyznam się panu szczerze, że niczego z tego, co pan napisał, nie czytałem. Nie lubię książek. Lubię życie. Parę dni temu postanowiłem zupełnie prywatnie odszukać pana i powiedzieć, że moi koledzy są już na pańskim tropie. Chciałem zobaczyć pana minę...

— A jeśli oni dowiedzą się, że pan ich zdradził? — przerwałem mu.

— Nie boi się pan?

— Nie — odparł spokojnie. — Wszystkiemu zaprzeczę.

— Więc czego pan ode mnie oczekuje?

Popatrzył na mnie z zamyśloną miną. Minęła dłuższa chwila zanim się odezwał.

— Powinien pan pójść na spotkanie z Rafałem K. i dać się złapać. Zawiozą pana do urzędu, wymienicie poglądy i to wszystko.

— Nie zamkną mnie? — zapytałem ze zdziwieniem. — Nie każą napisać zobowiązania o zaprzestaniu tak zwanej wrogiej działalności, podać miejsca, w którym ukrywałem się, kto mi pomagał, gdzie drukowałem ulotki!? — przerwałem na moment. — To niemożliwe! Nie wierzę!

Zmierzył mnie chłodnym spojrzeniem.

— Dzisiaj to nas nie interesuje. Mamy ważniejsze sprawy na głowie — powiedział oschle.

— Zupełnie mnie pan skołował — mruknąłem z zakłopotaniem. — Najpierw mnie pan ostrzega, potem namawia do poddania. O co tu chodzi!?

Na twarzy mojego rozmówcy pojawił się uprzejmy uśmiech. Długo jednak nie odpowiadał. Patrzył przed siebie, w głąb parkowej alejki.

— Przyznam się panu, że i ja nie bardzo wiem co jest grane — zaczął. — Pogubiłem się zupełnie, nie wiem komu wierzyć, co mam robić — urwał na chwilę, przesunął dłonią po brodzie. — Mówią nam, wmawiają w nas — podjął impulsywnie — że wasza działalność, pańska i pana kolegów, tych zakonspirowanych i tych nie zakonspirowanych, laureata Nagrody Nobla i jego doradców, szkodzi dobremu imieniu kraju, jest wroga, naraża na straty materialne i dlatego należy was i waszych zwolenników neutralizować, że ujmę to elegancko, ścigać, separować od klasy robotniczej, wyrzucać z pracy, nachodzić w domach, nękać na ulicy, przywodzić do urzędu na tak zwane rozmowy profilaktyczno-ostrzegawcze... — znów przerwał na parę sekund. — Niektórzy z nas robią to, chcą po prostu należycie wykonywać swoje obowiązki. Jestem jednym z nich. Wiem o was dużo, tę wiedzę przekazuję swoim przełożonym, oni każą mi przedstawiać wnioski, planować dalsze przedsięwzięcia. Więc planuję, uzgadniam i dokumentuję waszą wrogą, wywrotową robotę. Gdy przedstawiam dowody waszych antysocjalistycznych działań moi przełożeni nagle wycofują się, nie zgadzają się na zatrzymanie. Wspaniale towarzyszu — mówią, to świetnie, że tyle o nich wiemy, ale niestety, na razie nie możemy wykorzystać tych materiałów. Wiecie, racje polityczne są ważniejsze od resortowych, ale pracujcie tak nadal, w odpowiednim czasie, a on nadejdzie, dajemy wam na to słowo, wszystko to wykorzystamy przeciwko nim. Dzisiaj oni są górą, ale nie zawsze tak będzie...

Przyglądałem mu się z politowaniem. Wydawało mi się, że mam przed sobą sfrustrowanego, nie docenianego przez przełożonych glinę, który chciałby zamykać, karać, bić. Powiedziałem mu to. Obruszył się, zaprotestował urażonym tonem:

— Źle mnie pan zrozumiał! Ja nie uważam, że jedyną metodą na was jest represja. Przeciwnie twierdzę, że powinniśmy prezentować swoje poglądy bez strachu i publicznie. Denerwuje mnie tylko, że jestem oszukiwany przez swoich przywódców i przełożonych. Najpierw szczują mnie przeciwko wam, a potem udają, że źle ich zrozumieliśmy, robią z nas głupków, ośmieszają w oczach opinii publicznej.

— Na pana miejscu dałbym sobie spokój z tą robotą — powiedziałem poważnie, chociaż z trudem powstrzymywałem się od

śmiechu. — Albo proszę się tym nie przejmować. Widocznie doszli do wniosku, że muszą dogadać się z nami, bo w przeciwnym razie stracą wszystko. A przywódcy opozycji zgodzili się ich wysłuchać!

— I pan nie czuje się zawiedziony ich postawą?! Że oni tam na górze wymieniają ukłony, depesze, składają sobie wizyty, piją szampana, dzielą stanowiska, a pan musi się ukrywać, pozbawiony książek, kina, teatru, rodziny...

Długo nie odpowiadałem.

— Niech pan nie ma im za złe tych spotkań, tego szampana — powiedziałem w końcu. — Ludzie, w których pan wierzy, albo tylko uważa za swoich przywódców, chcą za wszelką cenę utrzymać się u władzy. Dlatego zabiegają o spotkania z moimi szefami. Zrozumieli, o wiele za późno zresztą, że trzymanie ich w więzieniach nic nie da, niczego nie rozwiąże... Czują, że zbliża się koniec tego systemu...

— Bajdurzysz pan! — wykrzyknął. — Nie dopuścimy do tego... Postanowiłem załamać go.

— Ma pan żal do swoich pryncypałów, że poszli na układy z nami, nie informując was o tym, więcej, podtrzymując w was wiarę, że nic się nie zmieniło. Pan chciałby, żeby wszystko było jak do tej pory. Wkrótce łaskawie poinformują was, jeśli starczy im odwagi, że budowę socjalizmu musimy odłożyć na następny wiek. Na razie utrzymują was w nieświadomości, nie wiedzą jak zareagujecie...

— Pójdzie pan na spotkanie z Rafałem K.? — zapytał nie patrząc na mnie tylko gdzieś w bok, na smutne, już jesienne wierzby.

— Oczywiście! — odparłem. — A wie pan dlaczego?

— Bo ma pan dość życia w strachu przed wpadką — domyślił się.

— Nie zgadł pan! Pójdę, żeby zrobić panu przyjemność!

— Mnie? — zdziwił się. — Jeśli o mnie chodzi, może pan się ukrywać do końca tysiąclecia, a nawet jeszcze dłużej! — roześmiał się hałaśliwie. — Tylko czy ta pańska decyzja przypadnie do gustu pańskim szefom! Nie zarzucą tchórzostwa, nie posądzą o zdradę!?

— Niech pan przestanie się zgrywać! — rzekłem zjadliwie. — Marzy pan o schwytaniu mnie!...

— Przecież mógłbym zrobić to teraz — przerwał mi.

— Ale pan chce to zrobić zgodnie z planem zatwierdzonym przez szefa, z szykanami. Pewnie liczy pan na order, może premię...

Przez kilkanaście sekund milczał wpatrując się w swoje potężne dłonie. Wreszcie przeniósł wzrok na mnie i powiedział smutno:

— Nie dlatego. Uczestniczy pan w eksperymencie — przyznał się. — Otóż bardzo jestem ciekawy, jak zareagują na pana widok moi przełożeni, major Bernard, pułkownik Celestyn, jak wytłumaczą mnie i moim kolegom, że nie można pana zatrzymać w areszcie, pana, na którym ciążą poważne zarzuty, człowieka, o którym jeszcze przed miesiącem mówili: wróg, polityczny przestępca dążący do obalenia siłą ustroju, agent imperialistyczny opłacany oczywiście dolarami, zdrajca. Chcę ich skompromitować w oczach moich kumpli. Ileż nam się dostało przez pana. A jutro każą pana zwolnić...

— Rozumiem — przerwałem mu. — Musieli wam nieźle zamieszać w głowach! Współczuję...

— A ja gratuluję! Wasza działalność przynosi korzyści... Dla was oczywiście. Zaczynają się was bać!

— Źle pan to interpretuje! — zaprotestowałem. — Jeśli mówi pan prawdę, to wkrótce staniemy się normalnym krajem, w którym nikt nikogo nie ściga, nie zamyka, nie bije tylko za to, że ma inne poglądy od oficjalnie obowiązujących.

— Jestem za tym! — powiedział z przekonaniem. — Kiedy jednak patrzę na swoich przełożonych nie wydaje mi się to realne. Oni jakby się przyczaili, chcą przeczekać trudny okres. Przecież łatwo nie zapomina się tak zwanych starych dobrych czasów, obfitujących w asygnaty na polonezy, bezzwrotne pożyczki, darmowe wczasy nad Balatonem czy w Bułgarii.

— Proszę się nie martwić, zmieniamy ich. Postawimy na ludzi młodych, wykształconych...

— Marzy się wam jednak władza! — znów uderzył w poprzedni ton.

— Wkrótce będziemy ją mieli. Sam pan przed paroma minutami stwierdził, że boją się nas, nie wiedzą, co z nami robić. Zamykać czy prosić o wsparcie. A jutro przekonam się, jak jest faktycznie. Jeśli wypuścicie mnie, będzie to znaczyło, iż zrozumieliście, że nie uda się wam utrzymać władzy...

— Wypuścimy na pewno! — przerwał mi. — Daję panu słowo honoru, że nie znajdzie się pan w areszcie.

Znów przyszło mi na myśl, że ta cała dziwna rozmowa jest częścią zaplanowanej w gmachu służby bezpieczeństwa operacji. Byłem prawie pewny, że nagrał moje wypowiedzi dla majora Bernarda.

— A więc do zobaczenia na Placu Wolności — powiedziałem — Jutro o dziewiątej niebezpieczny przestępca polityczny, wróg socjalizmu odda się w ręce obrońców władzy ludowej. Czołem! — wyciągnąłem na pożegnanie rękę. Uśmiechnął się szeroko, z zadowoleniem, uścisnął moją dłoń i szybko ruszył przed siebie. Po chwili zniknął za rozłożystymi, ozdobnymi krzewami rosnącymi po obu stronach alejki.

Dalsze rozważania przerwał mi widok majora Bernarda. Wyszedł ze swojego gabinetu, obciągnął marynarkę, poprawił krawat i ruszył w moją stronę z miną jakby chciał mi się rzucić w ramiona. Wstałem, odstawiłem za siebie krzesło, przywołałem na twarz uśmiech.

— Witam pana w naszych progach! — powiedział i wyciągnął na powitanie rękę. Nie zmienił się od naszego ostatniego spotkania.

— I ja witam pana majora! — odpowiedziałem na pozdrowienie. Uścisnęliśmy sobie dłonie jak przyjaciele, którzy długo nie widzieli się.

— Podpułkownika, panie Kulczycki! Podpułkownika! — pochwalił się. — Przełożeni wreszcie docenili moją pracę i awansowali...

— Gratuluję panie pułkowniku! — przerwałem mu. — Życzę dalszych awansów. Nie będzie to jednak proste, prawda? Wszystkich nas żeście połapali.

— Może nie będzie aż tak źle panie Andrzeju! — odrzekł ujmując mnie za ramię. — Wprawdzie ostatnio przybyło nam sojuszników

i zwolenników, ale niestety pojawili się i wrogowie. Na szczęście nie jest ich wielu, no i wszystkich ich znamy! Nie zaskoczą nas!

— W to nie wątpię! Macie na nich sposoby! Proste, lecz niezawodne! — spojrzałem mu prosto w oczy i uśmiechnąłem się zgryźliwie.

— Och, panie Andrzeju! Zapomnijmy o dawnych urazach! — ścisnął mnie lekko za ramię, drugą zaś ręką otworzył drzwi. — Proszę bardzo! — przepuścił mnie pierwszego i podsunął fotel. — Napije się pan kawy?

— Chętnie.

— Dobrze pan wygląda! — zauważył włączając czajnik, następnie wyjął z biurka dwie szklanki i cukier. — Chociaż wydaje mi się, że przytył pan zbytnio — urwał przyglądając mi się badawczo. — Więcej ruchu!

— Dzięki za radę — odrzekłem sztywno. — Pan także nieźle się trzyma — odwdzięczyłem mu się komplementem.

Gadaliśmy tak jeszcze o niczym kilkanaście minut. O pogodzie, grzybach, działce. Pochwalił się plonami, ponarzekał na zdrowie, drożyznę, podzielił się kłopotami jakie miał z synem. Udawałem, rozparłszy się w fotelu, odprężonego i rozluźnionego. Przytakiwałem kiedy było trzeba, uśmiechałem się uprzejmie, rzucałem zdawkowe pytania. Bez przerwy jednak myślałem, kiedy zacznie właściwe przesłuchanie, kiedy padną pytania o miejsca, w których ukrywałem się, kto mi pomagał, gdzie i u kogo ukryta jest drukarnia i czy zawoła do pomocy Krampę i Dońskiego.

Mijały minuty a on wciąż mówił o niczym. Postanowiłem skierować rozmowę na właściwe tory. Z trudem wytrzymywałem narastające we mnie napięcie.

— Co zamierzacie ze mną zrobić? — zapytałem wbijając się w fotel.

W gabinecie zapanowała cisza. Bernard odsunął się od biurka i przymknął oczy, potem nagle wstał, przeszedł się pod drzwi, następnie zasiadł w fotelu naprzeciwko mnie i zaczął mi się przyglądać jakby zobaczył mnie po raz pierwszy w życiu.

— Nic — powiedział w końcu. — Absolutnie nic! Cooo? Zdziwiło to pana? — roześmiał się jak z dobrego dowcipu. — Czyta pan chyba gazety. Mamy teraz porozumienie...

Wypowiedział to z dużą dawką ironii, lekceważąco. Ten ton wcale mnie nie zdziwił. Byłem przekonany, że Bernard był przeciwnikiem porozumienia. Przez całe swoje zawodowe życie zwalczał wszelkiej maści opozycjonistów, przez całe swoje zawodowe życie słyszał od swoich szefów, że należy likwidować już w zarodku nawet próby niezależnego myślenia. Ukształtowano mu osobowość w latach pięćdziesiątych i nic już i nikt go nie zmieni. Oby szybciej odszedł na emeryturę — pomyślałem i uśmiechnąłem się. Zauważył to.

— Dlaczego pan się tak uśmiecha!? Cooo? Nie wierzy pan władzy ludowej?

Mógłbym zapytać co to znaczy tak się uśmiechać. Nie miałem jednak najmniejszego zamiaru denerwować podpułkownika Bernarda.

— Trudne pytanie! — odrzekłem. — Mało jest takich, którzy bez zastrzeżeń ufają jej. Coraz mniej — dodałem po chwili.

— Przyjdzie czas, że liczba ich zacznie rosnąć — stwierdził autorytatywnie. — Ale do rzeczy! Pytaliście — nieoczekiwanie przeszedł na wy — co z wami zrobimy!? I co ja wam na to odpowiedziałem? Że nic! I to jest prawda! A wiecie dlaczego?

Pokręciłem przecząco głową.

— Z braku dowodów! — wymknęło mi się.

Bernard skrzywił się. Wyraźnie nie spodobała mu się moja odpowiedź.

— Otóż mylicie się! — położył swoją dłoń na mojej.

Cofnąłem rękę, gwałtownie, jak oparzony. Wypadło to dość niezręcznie.

— Dowody pewnie by się jakieś znalazły — podjął po chwili. — Nie będziemy ich jednak wyciągać. Zapomnieliśmy o nich. I tylko od was zależy czy pozostaną w tej szafie — pokazał wzrokiem — na zawsze, czy też trzeba będzie je uruchomić, jak to się brzydko u nas mówi.

— Wolałbym ażeby pozostały tu gdzie leżą — wtrąciłem. — Wydaje mi się, że zasłużyłem sobie na pewne względy...

Roześmiał się głośno, z zadowoleniem.

— Macie rację! Chociażby z tego względu, że nie nastręczaliście nam swoją działalnością większych kłopotów. Marny z was konspirator. Wszystko, co chcieliśmy o was wiedzieć, docierało do nas o czasie. Znamy nawet wasze plany! — podkreślił.

Wzruszyłem ramionami. Wiedziałem, że blefował. Oni tak zawsze mówią. Jakby to wyglądało gdyby wysoki oficer bezpieczeństwa powiedział na przykład: świetnie się zakonspirowaliście. Próbowaliśmy różnych sposobów dotarcia do was. Bezskutecznie jednak. Nie pomogły góry forsy, podsłuchy, konfidenci.

— To ciekawe! — stwierdziłem. — Bo ja nie wiem, co będę robić w najbliższych godzinach, jutro, czy pojutrze — poprawiłem się w fotelu. — No, ale mam nadzieję, że się dowiem...

Przyglądał mi się dłuższą chwilę, potem zaczął gapić się w okno. Wreszcie rzekł:

— Wasze plany gwałtownie załamały się przed godziną. Jak myślicie, dlaczego zdecydowaliśmy się was zatrzymać? — popatrzył na mnie badawczo. — Bo mamy nadzieję, że zaprzestaniecie swojej antysocjalistycznej działalności, zajmiecie się na dobre literaturą, może podejmiecie pracę w szkolnictwie albo w kulturze... — urwał na parę sekund, potarł dłonią czoło. — Wydaje się, że wkroczyliśmy w wasze życie w odpowiednim momencie, bo zaczęliście dryfować na bardzo niebezpieczne wody. Sądzę, że potraficie to docenić!

— Mam podziękować? — zapytałem z ironią.

— A tak, tak! — pokiwał z przekonaniem głową. — Za to, że przywracamy was społeczeństwu! — wyłączył czajnik i zajął się parzeniem kawy.

— Serdeczne Bóg zapłać! — powiedziałem.

Zrobił urażoną minę, postawił przede mną szklankę i głośno, poirytowanym tonem oświadczył:

— Kiedyś zrozumiecie, ile dobrego zaznaliście z naszej strony. Pewnie też docenicie... — zamyślił się. — Chociaż to już nie jest takie oczywiste.

Nie zareagowałem na te wynurzenia. Im niczego nie zawdzięczałem.

— Wkrótce, może nawet już jutro — podjął po chwili już spokojnie — władze polityczne przedstawią wam pewne propozycje. Nie współpracy, bo przecież zdajemy sobie sprawę z tego, że jesteście uprzedzeni do wszystkiego, co socjalistyczne. Mamy nadzieję, że włączycie się do rozmowy, dyskusji z nimi, nawiązenie ponownie kontaky z kolegami ze związku, lewicowymi, partyjnymi twórcami. Towarzysze z Komitetu, za naszym przyzwoleniem, złożą wam odpowiednie oferty. Przyjmijcie je, a nie pożałujecie! — znów położył swoją dłoń na mojej. Zaraz jednak cofnął ją. Podźwignął się z fotela i przeszedł się po gabinecie. — Nastały czasy — podjął smutno, siadając — w których tacy jak wy będą doskonale funkcjonować — podniósł do ust szklankę. — Niestety, wygląda na to, że wygraliście — znów pociągnął łyk, poprawił leżący na biurku kalendarz. — Nie powinienem wam chyba tego mówić!? — spojrzał na mnie mętnym wzrokiem.

Wzruszyłem bezradnie ramionami i sięgnąłem po szklankę. Nie bardzo wiedziałem co mu odpowiedzieć. Widziałem w jego oczach wrogość. Pomyślałem, że chyba z trudem panuje nad sobą, że najchętniej przystąpiłby do przesłuchania według starych, sprawdzonych wzorów. Pamięć o naszym majowym spotkaniu nie opuszczała mnie nawet na chwilę. Odstawiłem z hałasem szklankę, odchrząknąłem, aby zmącić przedłużającą się ciszę.

— Najpewniej wkrótce wyślą mnie na emeryturę — podjął tym samym tonem. — Tak, tak! — prawie krzyknął, widząc moją zdziwioną minę. — Nie rozumiem zachodzących przemian, nie potrafię pracować w nowych warunkach, jestem reliktem odchodzących w niesławną pamięć czasów i dlatego muszę odejść — zakończył z trudem powstrzymując drżenie głosu.

Po raz pierwszy zrobiło mi się go żal. Przypomniał mi się też jego podwładny, który aż u mnie szukał odpowiedzi na nurtujące go pytania. Pomyślałem, że w ich instytucji muszą zachodzić przemiany, których celu i znaczenia nie potrafią jeszcze pojąć, że i do tego gmachu trafiło wreszcie nowe i napełniło ich lękiem.

— Najwyższa pora! — szepnąłem. Nie zamierzałem go pocieszać. Nie zasługiwał na słowa otuchy. — Pański czas już się skończył. Idą młodzi, pan i panu podobni nie nadążacie już...

— Za to wy — przerwał mi ze złością — pokazaliście na co was stać. Macie wyjątkowy talent, tylko szkoda, że do trwonienia naszego dorobku. Potraficie tylko gadać. Strach pomyśleć co będzie, co stanie się z tym biednym krajem, gdy dorwiecie się do władzy. My budowaliśmy socjalizm, wy zrobicie wszystko by go wyrwać z korzeniami, ośmieszyć, skompromitować to piękne słowo — urwał gwałtownie, położył dłoń na sercu. Był blady, oddychał ciężko, z trudem.

Nie dałem mu jednak odpocząć.

— Pozwolę sobie zauważyć panie pułkowniku — powiedziałem pochylając się ku niemu — że to wy spowodowaliście, iż socjalizm przeciętnemu obywatelowi kojarzy się nade wszystko z biedą, kolejkami, kartkami na mięso, arogancją urzędników, pazernością

działaczy, brakiem perspektyw na lepsze, godniejsze życie. Mam dalej wyliczać?

Patrzył na mnie groźnie i potrząsał głową. Nie przypominał już tego skarżącego się, bezradnego ubeka sprzed minuty. Już nie zasługiwał na litość.

— A ja pozwolę sobie przypomnieć wam, że nie znajdujecie się w klubie dyskusyjnym, wśród sobie podobnych, lecz w gmachu wojewódzkiego urzędu spraw wewnętrznych, na przesłuchaniu. I radzę o tym pamiętać! — postraszył warkliwym głosem i wstał.

W gabinecie zapadła ponura cisza. Patrzyłem na pobladłą ze złości twarz Bernarda i cieszyłem się w duchu, że wkrótce zostanie odesłany na emeryturę, a wraz z nim być może metody, które stosował wobec swoich przeciwników, wrogów ustroju, chociaż co do tego ostatniego nie byłem pewny, gdyż wychował bardzo wielu następców, umiejących posługiwać się i pięścią, i pałką.

— Proszę mnie nie straszyć — powiedziałem przerywając przedłużającą się ciszę. — Nie boję się pańskich gróźb i pokrzykiwań, więc niech je pan sobie daruje.

Bernard poruszył się gwałtownie w fotelu, z trudem powstrzymał wybuch gniewu. Patrzył na mnie z nie ukrywaną nienawiścią.

— Dokąd was odwieźć? — zapytał zimno.

— Dziękuję, poradzę sobie — odrzekłem.

Bernard wstał. Był już spokojny, opanowany.

— W porządku — mruknął. — Było mi bardzo miło — wyciągnął na pożegnanie rękę. — Mam nadzieję, że nie będzie pan już sprawiać kłopotów władzy — uśmiechnął się lekceważąco.

— Obiecuję! — powiedziałem ściskając wąską, zimną dłoń podpułkownika. — Zapewniam pana jednocześnie — dodałem po namyśle, już z progu — że nie będę też manifestacyjnie okazywał przywiązania do socjalizmu, nie będę udawał zaangażowanego, martwił się niepowodzeniami czy klęskami partii, wręcz przeciwnie ucieszy mnie najdrobniejsze jej potknięcie i z utęsknieniem będę czekał chwili, gdy rozpadnie się i będę się modlić, by w tym kształcie nigdy już nie podniosła się z upadku.

maj 87, marzec 88

Henryk Kozak

Fragmenty powieści

TADEUSZ SZKOŁUT

Michał Bachtin: sztuka i dialog

Ja i Inny

Wykład kluczowych idei Bachtina można by rozpocząć od dowolnego fragmentu jego bogatego *oeuvre* — od filozofii języka czy filozofii dialogu, od koncepcji kultury czy „estetyki twórczości słownej". Każda z tych części jego złożonego dziedzictwa teoretycznego tyloma niciami łączy się z pozostałymi, iż koniec końców daje nam wyobrażenie o całości światopoglądu badacza, mimo iż nie jest to całość zamknięta w sztywnych ramach. Zawsze dojdziemy do tego, co stanowi przedmiot nieustannego zainteresowania rosyjskiego uczonego. Owym wspólnym motywem, osnową całej twórczości naukowej Bachtina jest ujmowana przezeń z różnych punktów widzenia tzw. problematyka człowieka. Na każdej niemal stronicy tekstów filozofa pojawiają się w jawnej bądź aluzyjnej postaci kwestie dotyczące osobowości człowieka, jego podmiotowości (resp. tożsamości), jego uwikłania w mechanizmy socjokulturowe, zagadnienia związane z naczelnymi wartościami życia ludzkiego itp. Wydaje się więc, że wyartykułowanie w pierwszym rzędzie tych właśnie problemów ma zasadnicze znaczenie dla uchwycenia całokształtu myśli Bachtina; myśli — podkreślmy — do głębi przeniknętej wartościującym nastawieniem, własnym „słowem ideologicznym" badacza.

Ową filozoficzną, aksjologicznie zabarwioną refleksję Bachtina o człowieku można by nazwać aksjologią estetyczną. Bachtin jest bowiem przekonany, że spośród wszystkich dziedzin kultury jedynie sztuka styka się z człowiekiem pełnym, nierozczłonkowanym. Jedynie sztuka potrafi wypowiedzieć o człowieku pewne prawdy nie reifikując go i nie tracąc z pola widzenia jego podmiotowości, jego niepowtarzalnej i ciągle stającej się osobowości. Z tego powodu estetyka, mająca za swój obiekt sztukę, pozwala badaczowi zbliżyć się do owej konkretnej prawdy o bycie ludzkim. Wprawdzie inne nauki humanistyczne, np. psychologia czy socjologia, również traktują o człowieku, jednakże nie są one w stanie z racji swego „obiektywistycznego" (przedmiotowego) nastawienia, uchwycić bytu człowieka w całej jego indywidualności. I psychologii, i socjologii wymyka się pełnowartościowa i pełnoznaczna cudza świadomość, wymyka się „obraz człowieka", a jego miejsce zajmuje okrojone i niewybaczalnie zubożone „pojęcie człowieka"[1].

Już owe czysto poznawcze niedostatki psychologii i socjologii podważają prawomocność formułowanych przez nie uogólnień dotyczących człowieka. Jednakże Bachtin wysuwa przeciwko tym dyscyplinom znacznie poważniejsze, w jego przeświadczeniu, zarzuty natury etycznej. Chodzi o to, iż kwestionują one osobowość ludzką w jej najistotniejszym wymiarze, odmawiają jej autonomii wewnętrznej, negują jej niezbywalne prawo do wolności, ferują o jednostce „zaoczne" wyroki, nie pozostawiając jej prawa do obrony, tj. do

[1] Por. M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*, Warszawa 1986, s. 454.

odpowiedzi. Wyjaśniając przeżycia i zachowania jednostki w kategoriach przyczynowości, tłumacząc je czy to wewnętrzną dynamiką charakteru, czy to zewnętrznymi wpływami środowiskowymi, wywierają gwałt na proteuszowej naturze osobowości (resp. świadomości). Tak więc ich wina polega na tym, iż dokonują uprzedmiotowienia bytu ludzkiego i stosunek dialogowy, będący jedyną gwarantującą wolność formą odniesienia do drugiego człowieka, zastępują ujęciem „monologicznym", będącym niczym innym, jak tylko manifestacją przemocy w stosunkach międzyludzkich, formą nacisku na Innego. Wyrażając wprost potępienie dla tego rodzaju postępowania, Bachtin stwierdza: *Osobowości (i jej rozwoju) nie wolno przesądzać, nie można podporządkowywać jej własnym zamiarom. Nie można też jej podglądać, ani podsłuchiwać, zmuszać do wyjawienia się*[2].

Z przedstawionych wyżej wywodów nie wynika wcale, iż Bachtin neguje społeczną naturę człowieka. Wprost przeciwnie, uczony silnie akcentuje fakt, że osobowość człowieka, jego samowiedza kształtuje się jedynie w procesie komunikacji społecznej, w toku wzajemnych kontaktów jednostki z innymi ludźmi. Jednostka nie rodzi się na „pustym miejscu", lecz przychodzi na świat w określonym otoczeniu społecznym, które z kolei wytwarza własne „środowisko ideologiczne", inaczej: środowisko komunikacyjne (system znaków i symboli kulturowych). Polemizując z psychologizmem Bachtin konstatuje: *Świadomość znajduje swój kształt i sposób istnienia w materiale znaków, tworzonym przez zorganizowane grupy w procesie interakcji społecznej. Indywidualna świadomość żywi się znakami, rozwój jej od nich zależy, bowiem odbija ich logikę i prawa*[3].

Jednostka przyswaja sobie (interioryzuje) pewien zasób społecznie (grupowo, klasowo, narodowo) usankcjonowanych znaczeń, a jednocześnie porozumiewając się z innymi, tzn. wstępując z nimi w „relacje dialogowe" i formułując wypowiedzi, wnosi doń nowe sensy, najściślej zespolone z jej światopoglądem i „światoodczuciem", z jej osobowością. A zatem dopiero na poziomie wypowiedzi następuje przejście od znaczenia do sensu. Wypowiedź bowiem to sensowna całość semantyczna, to „słowo realne", to „głos", w którym dochodzi do „dialogowego spotkania" dwóch równoprawnych świadomości. Nieprzypadkowo Bachtin określa również wypowiedź mianem „postawy znaczeniowej" (*smysłowaja pozycja*). Do wyznaczników wypowiedzi należy jej związek z przedmiotem (aspekt referencyjny) i z żywym mówiącym człowiekiem, z autorem-podmiotem (aspekt personalny) oraz — co się z tym łączy — stosunek do języka jako systemu potencjalnych znaczeń, z którego czerpie jednostka pragnąca coś powiedzieć o danym przedmiocie. Tym wszakże, co najgłębiej charakteryzuje wypowiedź jest jej odniesienie do innych wypowiedzi w obrębie danej sfery kulturowego komunikowania się. Odniesienie to ma zawsze charakter aksjologiczny: artysta, uczony, filozof, polityk itp. wyrażając swój stosunek do innych wypowiedzi, dokonuje tym samym ich oceny pod kątem ich prawdziwości bądź fałszywości, słuszności bądź niesłuszności itp. Owa „żywa trójjedni a", organiczne zespolenie w każdej wypowiedzi wymiaru referencyjnego, personalnego i aksjologicznego, sprawia, iż rozumienie wypowiedzi wymaga zajęcia postawy „współodpowiadającej", która zawiera pierwiastek oceny. Inaczej mówiąc, rozumienie ma zawsze naturę dialogową, rozumienie jest tożsame z dialogiem.

Aby dialog stał się faktem, aby między poszczególnymi wypowiedziami nawiązane zostały stosunki dialogowe, konieczne jest istnienie pewnych konstansów kulturowych (Bachtin przestrzega przed absolutyzowaniem elementu sporu, konfliktu, walki itp. w dialogu).

[2] Tamże, s. 451.
[3] W. N. Wołosznow: *Marksizm i filosofija jazyka*, Leningrad 1929, s. 13.

To minimum zgodności kulturowej, będące warunkiem dialogu, zagwarantowane jest m.in. przez oddziedziczony system językowy, wartości społeczne utrwalone w światopoglądzie jednostki, wspólnotę doświadczeń historycznych itp. Z drugiej jednak strony, *wypowiedź nigdy nie jest tylko odbiciem czy wyrazem czegoś, co już istnieje poza nią, czegoś danego i gotowego. Zawsze wytwarza ona coś, co nigdy dotąd nie istniało, coś absolutnie nowego i niepowtarzalnego, a przy tym zawsze odnoszącego się do wartości (prawdy, dobra, piękna itp.)*[4]. Podmiotem wypowiedzi — czy będzie to utwór artystyczny, traktat filozoficzny, tekst naukowy itp. — jest bowiem zawsze konkretna indywidualność, zakorzeniona w kulturze danej zbiorowości i podzielająca jej system wartości, ale też twórczo się doń odnosząca. Dzięki temu właśnie system znakowy może rozwijać się i doskonalić. Jednostka (a dla Bachtina nie jest to człowiek abstrakcyjny, lecz człowiek społeczny i historyczny, należący do określonego czasu, określonej zbiorowości i kultury) z zastanego materiału znakowego tworzy nowe całości znaczeniowe, nowe sensy kulturowe (sens w ujęciu Bachtina — powtórzmy jeszcze raz — to szczególna postać związków znaczeniowych, a mianowicie znaczenie powiązane z osobowością podmiotu mówiącego i z jego kodeksem aksjologicznym).

Każdy nowy sens wstępując w dialogiczne stosunki z dotychczas istniejącymi sensami, zmienia relacje między nimi, dokonuje przewartościowań w ich obrębie, przeobraża zawarte w nich postawy oceniająco-emocjonalne, stanowiska światopoglądowe. Życie całej kultury ludzkiej koncentruje się właśnie w owych punktach przecięcia, na owych obszarach pogranicznych, gdzie zderzają się ze sobą różnorakie sensy. Możliwości i perspektywy tego modyfikowania sensów są wręcz nieograniczone. Każda kolejna wypowiedź w ramach danej dziedziny kultury stanowiąc swego rodzaju „mikrodialog" (dialogiczność przenika bowiem do wnętrza jej struktury), włącza się jednocześnie w „wielki dialog" kulturowego komunikowania się, który nieprzerwanie toczy się od wieków i trwać będzie tak długo, jak długo człowiek pozostanie istotą aspirującą do wolności i twórczości, do poszerzania swej samowiadomości poprzez rozpoznawanie się w wytworach kultury.

Istnienie Innego staje się zatem conditio sine qua non skrystalizowania się mojej samowiedzy, wyrażenia mojego widzenia i przeżywania świata, innych ludzi i — co najważniejsze — siebie samego, swej indywidualności. Podmiot nie dysponuje żadną inną drogą do osiągnięcia samoświadomości, wyartykułowania tego, co wewnętrzne, jak tylko poprzez przyjrzenie się swemu odbiciu w oczach Innego. Co więcej, błędem byłoby sądzić, że owe wyrażane treści wewnętrzne istnieją w jakiejś gotowej postaci, a spotkanie z Innym staje się tylko okazją do ich ujawnienia, zobiektywizowania ich w identycznej postaci, w jakiej bytowały uprzednio w mojej psychice. Zdaniem Bachtina, myśli i emocje jednostki ulegając uzewnętrznieniu, przeobrażają się jednocześnie, a ów ośrodek organizujący świat duchowy człowieka znajduje się na zewnątrz. Jest nim sytuacja społeczno-kulturowa wraz z jej najważniejszym elementem — rzeczywistym rozmówcą, będącym nosicielem określonego zespołu wartości. Zarówno Ja, jak i Inny istnieją więc realnie tylko jako części środowiska socjokulturowego, są uwikłani w dominujący w nim kompleks norm, ocen, ideałów. To, co społeczne przenika w najbardziej intymną sferę doznań jednostki, zaś to, co indywidualne może wyrazić się tylko w społecznych formach, tylko w procesie komunikacji międzyludzkiej, która jest nie do pomyślenia poza systemem społecznie wytworzonych znaków kulturowych.

[4] M. M. Bachtin: *Estietika słowiesnogo tworczestwa*, wyd. II, Moskwa 1986, s. 315.

W gruncie rzeczy osobowość (tożsama dla Bachtina ze świadomością) nie może uformować się inaczej, jak tylko w materiale językowym, w materiale znaków słownych, ten zaś nigdy nie jest neutralny aksjologicznie. Jedna z głównych tez *Marksizmu i filozofii języka* głosiła, iż znak słowny jest zawsze nacechowany „ideologicznie", tzn. zawiera w sobie swoistą pamięć swych poprzednich praktycznych zastosowań społecznych, historię swych wcześniejszych kontekstów. Znaczenie znaku, jego wartość semantyczna nie stanowi bynajmniej aktualizacji jakiegoś abstrakcyjnego systemu języka, lecz jest wypadkową określonych sił społecznych, rezultatem ścierania się różnych postaw, różnych dążeń społecznych. Owa społeczna „wieloakcentowość" znaku przesądza o jego dynamice, o możliwości jego wielokierunkowego rozwoju w zmiennych kontekstach socjokulturowych. Wewnętrzna dialogowość znaku określa również dialogową naturę świadomości ludzkiej, dialogowy charakter bytu ludzkiego w ogóle. To właśnie dla Innego moja myśl obiektywizuje się, po raz pierwszy staje się myślą uformowaną, myślą która uzyskała wyrazistą postać, a tym samym stała się w pełni myślą dla mnie. *Każde „słowo" (wypowiedź) jest w tym sensie aktem dwustronnym. Każde słowo wyraża „kogoś" w stosunku do „kogoś innego". W słowie nadaję sobie obiektywny kształt z punktu widzenia kogoś innego...*[5]

Byt ludzki tym się różni od bytu rzeczy, iż tylko jemu przysługuje istnienie w postaci Ja i Innego (*ja wcielony w formę innego, bądź inny w postać ja*)[6]. Dlatego Bachtin powie: *Być — znaczy porozumiewać się (...) Być to być dla kogoś, a dzięki niemu dla siebie*[7]. I w innym sformułowaniu: *Nie mogę obejść się bez innego człowieka; bez niego nie mogę się ziścić; winienem odnaleźć siebie w innym, a jego odnaleźć w sobie (poprzez wzajemne odzwierciedlenie się, wzajemną afirmację)*[8]. Pojedyncza świadomość, wyizolowana z sieci kontaktów międzyludzkich więdnie, ulega zubożeniu. *Zyskuję świadomość siebie i staję się sobą wyłącznie poprzez otwarcie się na innego człowieka, dzięki niemu i z jego pomocą. Najważniejsze fakty, z których rodzi się samoświadomość określa stosunek do innej świadomości (do „ty"). Ucieczka, separacja, zamknięcie się w sobie to główne przyczyny utraty tożsamości*[9].

Sztuka w walce z oficjalnością. Apologia powieści

Kluczową rolę w owym procesie konstytuowania się samoświadomości człowieka (rozpoznania siebie jako podmiotu) odgrywa, zdaniem Bachtina, obcowanie z dziełami sztuki, tzn. uczestnictwo w „zdarzeniu estetycznym", w którym „ja" odbiorcy spotyka się z równorzędnymi podmiotami-osobowościami — z bohaterem i artystą. Już w pierwszych swych pracach Bachtin starał się wykazać, iż formowanie się samowiedzy człowieka dokonuje się w siatce znaków językowych pochodzących od środowiska społecznego. W miarę upływu czasu badacz coraz więcej uwagi poświęca zagadnieniom rozumienia utworów artystycznych jako środków służących lepszemu pojmowaniu przez człowieka innych podmiotów, a więc i siebie samego.

Sytuacja egzystencjalna bohaterów powieści Dostojewskiego stanowi tutaj modelową niejako prezentację skomplikowanych stosunków łączących jednostkę z innymi ludźmi, stosunków niejednokrotnie pełnych napięcia i dramatyzmu. Bohater Dostojewskiego pragnie

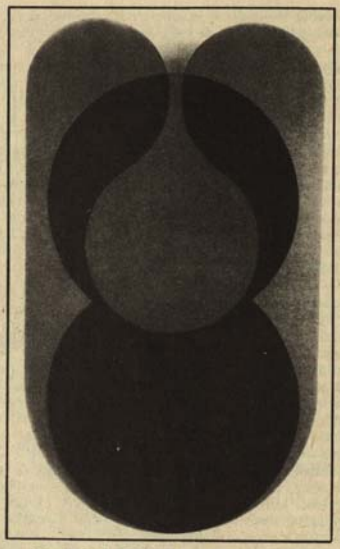
[5] W. N. Wołoszynow: *Marksizm i filosofija jazyka*. Cyt. wg: *Bachtin: dialog — język — literatura*. Red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 98.
[6] M. Bachtin: *Estetyka twórczości słownej*, s. 454.
[7] Tamże, s. 444.
[8] Tamże, s. 445.
[9] Tamże, s. 443-444. Por. też s. 445.

odnaleźć siebie w chaosie sprzecznych głosów, ocen, punktów widzenia toczących walkę w jego duszy, potrzebuje czyjegoś zrozumienia i uznania, aby mógł siebie zaakceptować. Zdaje sobie sprawę z tego, że nie może poprzestać na własnym samookreśleniu, że skazany jest na zależność od cudzej świadomości. Z drugiej wszakże strony, desperacko broni się przed wszelkimi próbami uprzedmiotowienia przez Innego, stara się ochronić swą suwerenność duchową, uniknąć jednoznacznych, ostatecznych podsumowań, „zaocznych definicji". Istnienie drugiej osoby jest dlań niezbędne, aby uzyskać samowiedzę, ale jednocześnie stanowi nieustanne zagrożenie dla jego wolności wewnętrznej. Jeśli zatem wciąga innych w swój dialog wewnętrzny, to przede wszystkim po to, by pozyskując ich dla swych racji, przekonać zarazem samego siebie. Przez cały czas chodzi mu *o dokonanie wyboru i rozstrzygnięcie pytania, „kim jestem?" i „z kim jestem?" Znaleźć swój głos i ustalić jego miejsce wśród innych głosów, z jednymi połączyć, innym przeciwstawić, albo też oddzielić od głosu, który niepostrzeżenie z nim się złączył — oto zadania, które bohater rozwiązuje w toku powieści*[10]. A wraz z nim — dodajmy — także czytelnik powieści Dostojewskiego.

Analogicznie Bachtin wyjaśnia proces kształtowania się samoświadomości kulturowej danej epoki. Tak samo jak stawanie się indywidualnej tożsamości jest nierozerwalnie związane z dialogowymi relacjami międzypersonalnymi, tak też tożsamość zbiorowości wyłania się z dialogu przeciwstawnych układów kulturowych w obrębie konkretnego systemu kulturowego (np. kultura oficjalna i kultura ludowa w średniowieczu) oraz całych formacji kulturowych w wymiarze historycznym (tradycja — współczesność). Najciekawsze, najdonioślejsze (z punktu widzenia uzyskania przez daną wspólnotę pełnej podmiotowości) zjawiska zachodzą na pograniczu różnych całości kulturowych, na styku różnych „stylów" myślenia i odczuwania, różnych wizji świata i człowieka, leżących u podstaw poszczególnych kultur. Autentyczne życie kultury konkretnej społeczności, podobnie, jak życie duchowe jednostki, toczy się nie w odosobnieniu, lecz w twórczym kontakcie z cudzymi kulturami. Zrozumienie odmiennej kultury nie sprowadza się do biernego jej przyswojenia, utożsamienia się z jej ethosem, lecz zakłada również dystans, polemikę, oświetlenie jej z pozycji własnej kultury. Jedynie takie dialogiczne podejście do innej kultury sprzyja pogłębieniu naszej własnej kultury i dostarcza jej impulsów do dalszego rozwoju.

Jak z tego wynika, wielość „horyzontów ideologicznych", pluralizm wartości społecznych stanowi, w przekonaniu Bachtina, niezbędny czynnik postępu całej kultury, warunek jej sprawnego funkcjonowania. Jednakże owa pożądana różnorodność kulturowa nie jest czymś z góry danym, zapewnionym raz na zawsze; zachowanie jej wymaga stałej troski i starań. W kulturze działają bowiem siły oficjalności, zainteresowane w tym, by znakom kulturowym nadać charakter ponadczasowy i wieczny, by przytłumić dokonującą się w nich walkę ocen społecznych i uczynić je „monoakcentowymi"[11]. Kultura wytworzona na użytek elit władzy dąży do tego, aby narzucić reszcie społeczeństwa jeden system wartości, jeden „język" i jeden światopogląd. Posługuje się w tym celu mową autorytatywną („kategoryczną, twierdzącą"), mową domagającą się bezwzględnego respektowania przez jednostki oficjalnie uznanego zbioru wartości kulturowych i wykluczającą jakikolwiek inny sposób widzenia i przeżywania świata. Taki charakter miała np. w średniowieczu i na początku ery nowożytnej „poważna", „wysoka", „uczona" kultura kościelno-państwowa. Centralizacyjnym tendencjom

[10] M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 362.
[11] *Bachtin: dialog — język — literatura*, s. 82.



Henryk Szulc: *Układ III*, linoryt barwny, 1986
Fot. Stefan Ciechan

owej dogmatycznej, przepojonej strachem i pokorą kultury przeciwstawiała się kultura „dołów społecznych" — ludowa kultura śmiechu wraz z jej najjaskrawszym przejawem, jakim było święto karnawałowe. Odkrycie i błyskotliwe opisanie światopoglądowego sensu owej kultury karnawałowej stanowi niepodważalną zasługę Bachtina i sprawia, że z pomysłów badacza zawartych głównie w pracy o twórczości Franciszka Rabelais'go korzystają do dzisiaj kulturolodzy i historycy na całym świecie. Szczegółowa analiza i ocena idei Bachtina w tej dziedzinie wykraczałaby daleko poza zamierzenia, jakie stawiam sobie w tym szkicu, odnotujmy więc tylko, iż dla uczonego kultura karnawałowa jest wyrazem spontanicznego sprzeciwu wobec presji dominującej ideologii, formą opozycji wobec kłamliwej, ponurej patetyczności kultury „wysokiej", z którą walczy przy pomocy parodii, błazenady, przedrzeźniania, kpiny, żartu itp.

Drugą sferą, w której znalazły oparcie twórcze, odnowicielskie siły „decentralizacji słowno-ideologicznej", jest powieść oraz ciążące ku niej gatunki literatury „nizin społecznych" (piosenki uliczne, przypowieści, anegdoty itp). Powieść ukształtowała się zresztą w polu oddziaływania karnawału, przejęła i przetworzyła wiele elementów karnawałowego światoodczucia, cechującego się m.in. poczuciem „wesołej względności" panujących prawd i panującej władzy (przemieszczenie góry i dołu, tego, co wzniosłe i tego, co przyziemne itp.), ambiwalentnym obrazem świata (śmiech karnawałowy jednocześnie

neguje i aprobuje, grzebie i odradza, jest pełen radości i szyderstwa, itp.), utopijnością (karnawałowe święto pozwala doświadczyć uczestnikom pełni prawdziwie ludzkiej egzystencji w swobodnych, nieskrępowanych kontaktach międzyludzkich, uchyla sztywną hierarchiczność stosunków społecznych rodzących alienację człowieka), uniwersalnością (śmiejący się lud nie oszczędza nikogo i niczego, także samego siebie).

Studium Bachtina *Słowo w powieści* zawiera apologię powieści jako jedynego gatunku literackiego, w którym z reguły nie udawało się przedstawić oficjalnej, kanonizowanej prawdy i cnoty (monarszej, urzędniczej, duchownej itp.). Autorytatywne słowo można jedynie przytoczyć, jednakże pozostanie ono zawsze skamieniałym cytatem, obcym publicystycznym wtrętem w żywej tkance powieści, jak tego dowodzą niektóre nieudane próby Gogola, Tołstoja, Dostojewskiego. Podstawą konstrukcyjną powieści (i w ogóle prozy artystycznej) jest bowiem różnojęzyczność. Powieść nie tyle (czy nie tylko) odzwierciedla rzeczywistość, ile przedstawia człowieka mówiącego i jego słowo. Faktycznym obiektem przedstawienia artystycznego jest więc „obraz języka". W autentycznej powieści każda wypowiedź jest terenem, na którym ścierają się i współdziałają ze sobą słowo własne i słowo cudze; każda wypowiedź pozwala odczuć poza sobą żywioł języków społecznych, które są zarazem odbiciem horyzontu aksjologicznego danej zbiorowości (język jako światopogląd — to jedna z fundamentalnych tez Bachtina). Jeśli natomiast potraktujemy całą powieść jako rozbudowaną wypowiedź, szczególnie bogatą w sensy światopoglądowe, to w niej również zderzają się dwie świadomości językowe — przedstawiająca i przedstawiana.

Powieść jako zamierzona „hybryda językowa", jako celowe zmieszanie różnych „języków", które krzyżują się ze sobą i wzajemnie się oświetlają jest równocześnie konfrontacją światopoglądów (resp. ideologii), związanych z tymi „formami językowymi". Dzięki temu powieść może stać się generatorem nowej „słownej świadomości świata", nowych sensów społecznych, nowych znaczeń (nie w sensie logicznym, lecz aksjologicznym). *Zadaniu konfrontacji i wzajemnego odsłaniania się języków podporządkowana jest również fabuła powieści. Fabuła powieściowa powinna organizować ujawnianie społecznych języków i ideologii — ich przedstawianie, wypróbowywanie, wypróbowywanie słowa, światopoglądu i ideologicznie umotywowanego postępowania (...) Krótko mówiąc, fabuła powieściowa służy przedstawieniu ludzi mówiących i ich światów ideologicznych. W powieści dochodzi do rozpoznawania w cudzym języku swojego języka, w cudzym horyzoncie — swojego horyzontu. Powieść dokonuje ideologicznego przekładu cudzego języka, przezwyciężа jego obcość okazującą się czymś przypadkowym, zewnętrznym, pozornym*[12].

Apologia powieści polifonicznej Dostojewskiego

Niedoścignionym mistrzem w owej artystycznej „grze językami" i przypisanymi im światopoglądami był, według Bachtina, Dostojewski — właściwy wynalazca powieści polifonicznej (wielogłosowej). Autor *Braci Karamazow* tworzy szczególną odmianę „powieści próby", a mianowicie taką powieść, w której próbie poddawane są idee głoszone przez poszczególnych bohaterów. Weryfikacja ta odbywa się w toku wielogłosowego dialogu, przecinającego w różnych kierunkach cały świat powieściowy. Twórczość Dostojewskiego jest wytworem konkretnej epoki historycznej, przejawem kryzysu konkretnej formacji socjokulturowej, a zarazem stanowi reakcję na ten stan rzeczy. Dostojewski wnikliwiej niż inni współcześni mu

[12] M. Bachtin: *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 210.

twórcy, obserwujący narodziny i rozwój kapitalizmu w Rosji, opisuje sytuację człowieka w świecie, w którym zachwiały się wszystkie tradycyjne wartości; wydobywa na jaw tragiczną samotność jednostki i jej zagubienie w obliczu różnorakich doktryn usiłujących zawładnąć jej sumieniem, odebrać jej tożsamość, tzn. uprzedmiotowić ją.

Ostatecznie jednak o nowatorstwie autora *Biesów* przesądza nie tyle owo rewelatorstwo ideowe (chociaż Bachtin nie przeczy, iż jest ono niezwykle ważnym składnikiem całościowej wartości artystycznej poszczególnych utworów Dostojewskiego), ile wynalazczość formalno-konstrukcyjna, skierowana na wykazanie, że alienacja człowieka dokonuje się już na poziomie „językowego myślenia" o świecie. Jeśli świadomość, według Bachtina, nie istnieje poza językiem, a żadne słowo nie jest neutralne aksjologicznie i nosi w sobie pamięć swych poprzednich wartościujących zastosowań, to tyrania językowa sięga najgłębszych rejonów osobowości. Jeżeli do tego dodamy, iż język jest obiektem celowych manipulacji ze strony władzy (centralizacja słowno-ideologiczna jako narzędzie centralizacji politycznej), to sfera ludzkiej wolności jeszcze bardziej się kurczy. Otóż przełomowym w dziejach powieści odkryciem Dostojewskiego było przekształcenie moralnej zasady poszanowania dla odrębności cudzego „ja" w regułę konstrukcyjną całego świata powieściowego, uczynienie z dialogu i wielogłosowości naczelnej zasady formalnej dzieła literackiego.

Dostojewski posługując się środkami czysto artystycznymi wykazał, iż nasze widzenie świata, innych ludzi, a nawet nas samych jest zapośredniczone przez społeczną praktykę językową. Realizm Dostojewskiego polega właśnie na rozbiciu mitu, że w sztuce osiągalne jest wierne naśladowanie rzeczywistości „samej w sobie", że istnieje jakiś „przezroczysty" język artystyczny ukazujący niczym nie zmącony obraz świata w jego pierwotnej postaci. Tworzywem, z którym ma do czynienia pisarz w pierwszej kolejności jest żywa materia językowa, słowo uwikłane w walkę różnorakich tendencji społecznych i kulturowych, słowo nacechowane światopoglądowo i dążące do wyrugowania innych, opozycyjnych słów. Nie wystarczy zatem ukazać przeciwstawnych racji, jakie ścierają się w życiu społecznym i w kulturze w jednej scalającej „syntezie odautorskiej", w jednej wszechobejmującej świadomości językowej artysty (podobne ujęcie, nawet przy zachowaniu całej dialektyki rozwoju idei, pozostanie ujęciem monologicznym, homofonicznym, a zatem tuszującym realną walkę sił społecznych), lecz należy zdemaskować imperialne zapędy samego języka właśnie poprzez prezentację współistnienia i współoddziaływania różnych „języków-światopoglądów" w ramach całości słownej utworu.

Nieprzypadkowo Bachtin w odniesieniu do wielogłosowej prozy Dostojewskiego mówi mimo wszystko o „całości artystycznej". Bohater Dostojewskiego jest samoistną indywidualnością, zdolną stawić opór autorowi; indywidualnością, której autentyczna egzystencja wyraża się w nieustannym stawaniu się, w ciągłym niedopełnieniu i otwartości na innych ludzi. Nic więc dziwnego, iż umyka on wszelkim jednoznacznie zwieńczającym operacjom autora, nie pozwala zamknąć się w granicach jednej, unifikującej świadomości twórcy. Estetyczna forma powieści Dostojewskiego wyklucza okazywanie jakiejkolwiek przewagi autora nad bohaterem. Nie znaczy to bynajmniej, że autor zachowuje się w sposób pasywny, że pozwala wypowiedzieć się innym, sam zaś ogranicza się jedynie do komponowania cudzych światopoglądów („cudzych prawd"), rezygnując z ekspresji swego stanowiska aksjologicznego, swojej prawdy. Gdyby tak było, świat przedstawiony w powieściach Dostojewskiego rozpadłby się na wiele izolowanych punktów widzenia, przestałby

istnieć jako spójna struktura formalna, utraciłby swą „jedność stylistyczną".

Powieści Dostojewskiego tworzą niewątpliwą całość, jest to jednak całość zupełnie nowego typu — właśnie całość polifoniczna, będąca zaprzeczeniem nierównoprawnych stosunków między „ja" i „innym", panujących w dotychczasowej powieści homofonicznej. „Niewspółobecność" (*vnienachodimost'*) autora, będąca koniecznym warunkiem wszelkiej odpowiedzialnej twórczości artystycznej, zostaje zachowana (bez niej również bohater nie mógłby się samookreślić, ocalić swej tożsamości), nie przejawia się jednak w formie definitywnych, bezapelacyjnych osądów. Autor wyrzeka się swej uprzywilejowanej pozycji wszechwiedzącego i wszechosądzającego narratora i przyznaje bohaterowi prawo do odpowiedzi. Między świadomością autora i świadomością bohatera nawiązują się więc stosunki dialogowe, trwa rozmowa, która w istocie nie ma końca, ponieważ każde zwieńczenie („zrozumienie" ze strony autora) stając się elementem samoświadomości bohatera, ulega tym samym przezwyciężeniu, włącza się w całokształt jego ciągle rozwijającego się życia duchowego. Owa „jedność wyższego rzędu", która znalazła tak sugestywny wyraz w twórczości Dostojewskiego zawiera się właśnie w akceptacji tego stanu rzeczy. Głębszy sens ideowy utworów rosyjskiego pisarza wyraża się w „orkiestracji" różnorakich prawd, z których żadna nie może rościć sobie pretensji do wyłączności, do „ostatniego słowa". Bohater Dostojewskiego ma pełną świadomość tego, że jego własna „ideologia" nie jest jedyną i bezsprzeczną, lecz jedną z wielu, a zatem może być kwestionowana przez innych. Co więcej, istnienie innych, alternatywnych światopoglądów, krzyżowanie się różnych horyzontów aksjologicznych stanowi nieodzowną przesłankę uzyskania przez podmiot pełnej samowiedzy, uformowania i modyfikowania własnego stanowiska wobec bytu i wartości.

Specyficzne widzenie świata i człowieka, skrystalizowane w prozie Dostojewskiego stanowi, w ujęciu Bachtina, pożądany wzorzec stosunków międzyludzkich, pożądany model kultury, którego wyznacznikiem (naczelnymi wartościami) są pluralizm aksjologiczny, godność osoby ludzkiej ufundowana na jej wolności i suwerenności, i co się z tym ściśle wiąże — rozstrzyganie wszelkich konfliktów aksjologicznych na drodze dialogu, a nie przemocy (nawet jeśli jest to przemoc czysto duchowa). Dostojewski w interpretacji Bachtina jawi się jako twórca prawdziwie nowoczesny, który potrafił dostrzec i wyrazić wielopłanowe konflikty swej epoki (któż jednak zaprzeczy, że dylematy aksjologiczne, jakie starają się rozwikłać bohaterowie Dostojewskiego, nie są aktualne także dzisiaj?) i uczynić z nich nowatorską regułę formalną, sposób organizacji całego świata przedstawionego. Polifoniczna forma artystyczna i implikowany przez nią „pluralistyczny" obraz rzeczywistości stanowi propozycję światopoglądową o znaczeniu uniwersalnym. Nowa pozycja autorska zamanifestowana w prozie Dostojewskiego, przejawiająca się w afirmacji zasady dialogiczności (bezwarunkowe uznanie prawa innego człowieka do własnego głosu i unikanie wszelkich urzeczawiających formuł, etykiet, sądów itp.) staje się prototypem nowej, na miarę naszych czasów, postawy człowieka wobec świata i innych ludzi, postawy odrzucającej jakikolwiek dogmatyzm, ale nie wpadającej też w relatywizm (dogmatyzm bowiem czyni dyskusję niemożliwą, a relatywizm — zbędną)[13].

Pięć wielkich powieści Dostojewskiego to genialna realizacja kontralienacyjnej misji sztuki, polegającej z jednej strony na obnażeniu mechanizmów depersonalizacji, reifikacji człowieka, mechanizmów sięgających samych podstaw naszej świadomości językowej,

[13] M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, s. 105.

z drugiej strony — na ukazaniu perspektywy autentycznych więzi międzyludzkich, w których samorzutne dążenie jednostki do poszerzania swej świadomości będzie łączyć się z równie spontaniczną akceptacją innych suwerennych osobowości i ich prawa do własnej prawdy. Dialog w tej perspektywie przestaje już być kategorią czysto estetyczną czy antropologiczną i staje się kategorią opisującą postulowany model kontaktów kulturalnych i współżycia społecznego (co w czasach, gdy Bachtin formułował tę koncepcję miało również wydźwięk polityczny).

*

Bachtinowska „estetyka twórczości słownej" (ściśle spleciona — jak starałem się pokazać — z filozofią języka, kulturologią i antropologią filozoficzną), w żadnym wypadku nie jest estetyką czysto akademicką, gabinetową, neutralną światopoglądowo i aksjologicznie. Wprost przeciwnie, konstruując swą koncepcję sztuki jako dialogu, rosyjski uczony włącza się w fundamentalny spór ideowy współczesności — spór między totalitaryzmem i demokracją, między siłami zmierzającymi do unifikacji i reifikacji człowieka a siłami opowiadającymi się za pluralistycznym modelem życia społecznego i kultury, gwarantującym upodmiotowienie jednostek i całych zbiorowości. Bachtin jest głęboko przeświadczony, że sztuka ma w owym zasadniczym konflikcie naszych czasów niezastąpioną misję do spełnienia. Autentyczna sztuka wykorzystując swój potencjał estetyczny, tzn. proponując nowe artystyczne „modele świata", wciągając odbiorcę do współuczestnictwa w artystycznej „grze językami" i organicznie zrośniętymi z nimi światopoglądami i światoodczuciami, uchyla tym samym wszelkie roszczenia do absolutnej prawdy, chroni człowieka przed destrukcyjnymi potęgami oficjalności. Polifoniczna, kontestatorska ze swej istoty twórczość artystyczna staje się tym samym samoświadomością nowej, rodzącej się kultury, wolnej od tyranii dogmatu i nietolerancji.

Klamrą spinającą całą twórczość naukową Bachtina — od pierwszego tekstu z 1919 roku do ostatnich prac z lat siedemdziesiątych — jest motyw odpowiedzialności moralnej artysty za słowo, idea służebności sztuki naczelnym wartościom humanistycznym, które wciąż jeszcze czekają na swe urzeczywistnienie. Społeczna powinność sztuki — taki jest generalny sens przesłania, jaki niosą teksty Bachtina — nie polega na wierności jednej, choćby najświętszej prawdzie, lecz na stałym przekraczaniu wszelkich gotowych prawd, na wykrywaniu przyczyn alienacji tam, gdzie są one najtrwalej zakorzenione i najmniej widoczne, tzn. w samym języku. Przeznaczeniem sztuki jest podtrzymywanie dialogu (dialogu między jednostkami, zbiorowościami, epokami historycznymi i kulturami), bo tylko w dialogu może rozwijać się osobowość człowieka, tylko w dialogu mogą wytworzyć się wartości wyznaczające jutrzejsze działania ludzkości.

Tadeusz Szkołut

Artykuł ten jest częścią cyklu prezentującego koncepcje sformułowane w porewolucyjnej estetyce rosyjskiej, zwalczane lub jednostronnie interpretowane w czasach stalinowskich i breżniewowskich. W poprzednich numerach przedstawiliśmy 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), A. Woronskiego (nr 2/36/1989) (przyp. red.)

ANDRZEJ GREGOSIEWICZ

* * *

I. Dzień wcześniej

Ostatnią knajpą ulica się jarzy
Szeptów zduszonych słucha ciemna brama
Czas zmęczony nie rozumie zdarzeń
Cisza coś do siebie mówi sama
Dziwka do marzeń praw sobie nie rości
A ja nie wiem
A ja nie wiem jak ciebie ugościć

Nowy lektor średników się uczy
Ci i tamci udają że słyszą
Krąży w cyrku bez bata głupi kucyk
Ludzie wiersze wieczorami piszą
Nigdy tego nie pojmiesz — a byłeś tak blisko
Sam się tutaj wprosiłeś
To wszystko

II. Dzień później

Tłum szaleje, kołuje i pęka
Bije w górę fajerwerk i gaśnie
Cichnie, potem wznosi się piosenka
O Madonnie. Czarnej, Złotej, Jasnej

Nigdy tego nie pojmiesz — upadłeś tak nisko
Coś z człowieka jest w tobie
Nie wszystko

W mroźnym słońcu błyszczą epolety
Wiszą nowe sztandary w całym mieście
Dostarczono transporter confetti
A podobno mają przywieźć jeszcze

Nigdy tego nie pojmiesz — upadłeś tak nisko
Nie podawaj mi ręki
To wszystko

* * *

Ze szturmówek festynowej pozłoty
Wziąłem kilka słów. Jeszcze nie oplutych.
Z gromkiej pieśni pozostał erotyk.

Z wyświechtania, bełkotu, tanich złudzeń
I z błazeństwa defilad — gołębich uniesień
Zbieram myśli. Chcę napisać odę. Albo esej.

Z ust zamkniętych, rąk drżenia, ze strachu
Głowy pochylonej i spuszczonych powiek
Szept. (Tak obcy rozkrzyczanym pętakom.)
I słowa. Coś jakby — „pod Twoją obronę..."

Andrzej Gregosiewicz

Książki nadesłane

Instytut Wydawniczy „PAX"

Robert Bolt: *Misja*. Przełożył Adam Szymanowski. Ss. 204, nakład 40 000 egz.

Pieśń o niebieskiej księdze. Antologia rosyjskiej ludowej poezji religijnej. Wybrał, przełożył i opracował Ryszard Łużny. Ss. 324, nakład 10 000 egz.

Anna Kamieńska: *Twarze Księgi*. Wyd. 3. Ss. 188, nakład 10 000 egz.

Ryszard Kurylczyk: *Jeruzalem, Jeruzalem... Sekretne archiwum Kambudżiji... Od Maratonu do Arderikki*. Ss. 297, nakład 20 000 egz.

Józef Kisielewski: *Ziemia gromadzi prochy*. Wyd. 2. Przedruk techniką fotooffsetową wydania z r. 1939. Ss. 496+Aneks, nakład 1000 egz.

ANDRZEJ SOSNOWSKI

Tezeusz w labiryncie świata
Poezja Johna Ashbery'ego

I

Akademia przyszłości
otwiera podwoje.
— John Ashbery

Raz jeszcze wynurza się obraz młodzieńca Parmigianina, samotność w jego oczach nie świadczy o weltschmerzu. Emanuje inteligencją, chęcią potwierdzania samego siebie w tym, co przedziwne. Zdecydowana, skrajnie egocentryczna postawa, delikatny hedonizm reakcji, maskowa specyficzność oblicza! (...) Postać na obrazie jest napomknieniem erotyki ustępliwości bądź inwertyzmu i ciągle od nowa ponawianych prób, kłopotów, załamań przed prostotą i stałego strachu przed upadkiem w naturalność — dokładnie tak samo, jak ta potężnie wysklepiona ręka, co nadmiernie akceptuje wolę, żeby podobać się przez swoją ekscentryczną wyjątkowość... (...). Parmigianinowy młodzieniec jest rozsądny, zmysłowy, ale trochę bezkrwisty. Kocha przebranie i wyrachowaną grę w podwójność przy pomocy wypukłego lustra[1]. Opis obrazu Parmigianina pochodzi z książki *Die Welt als Labyrinth* Gustava René Hocke, znawcy manieryzmu. Zapewne nieprzypadkowo jego treść nabiera dodatkowego znaczenia w związku z niektórymi utworami literatury współczesnej. „Wyrachowana gra w podwójność", „maskowa specyficzność oblicza", "strach przed upadkiem w naturalność", „ekscentryczna wyjątkowość" — wszystkie te charakterystyczne określenia dziwnie pasują do tej części nowoczesnej twórczości, którą często definiuje się jako „postmodernistyczną" — jeżeli termin ten zasługuje na miano definicji. Postmodernizm miałby więc nawiązywać do tradycji manierystycznej. Opublikowany w 1975 roku *Self-Portrait in a Convex Mirror* Johna Ashbery'ego wydaje się przypieczętowywać ten niespodziewany związek współczesności z okresem postrenesansowego rozczarowania. W tytułowym *Autoportrecie w wypukłym lustrze* raz jeszcze wynurza się obraz młodzieńca Parmigianina. Tajemniczy młodzieniec okazuje się Moną Lizą manierystów.

Jak u Parmigianina, prawa ręka
Większa niż głowa, wypchnięta na patrzącego
I miękko odchylona, jakby chciała osłonić
To, co zapowiada[2].
(Autoportret w wypukłym lustrze)

Deszcz nagród literackich, który spadł na Ashbery'ego po wydaniu *Self-Portrait in a Convex Mirror* (nagroda Pulitzera, National Book Award i National Book Critics Circle Award) oznacza zalegalizowanie związku nowoczesnej poezji z niejasną estetyką manieryzmu.

[1] Gustaw Rene Hocke: *Maniera i mania w sztuce europejskiej*, „Odra" 1983, nr 1, s. 37 (tłum. Feliks Przybylak).
[2] John Ashbery: *Autoportret w wypukłym lustrze*, „Literatura na Świecie" 1986, nr 7, s. 395 (tłum. Piotr Sommer).

Enigmatyczność wierszy, którymi Ashbery niepokoił publiczność od 1953 roku, została w ten sposób usankcjonowana i przebaczona poecie przez nieoczekiwanie wielkodusznych krytyków. Niewykluczone, że sukces ten był możliwy tylko dzięki wcześniejszej powszechnej akceptacji nowej prozy i powodzeniu, jakim zaczęli cieszyć się pisarze tacy jak Vladimir Nabokov, William Gaddis, William Gass czy weteran postmodernizmu John Hawkes. Po *Pale Fire* (1962) Nabokova tytułowy wiersz z tomu Ashbery'ego — pokrętny opis autoportretu Parmigianina będący równocześnie autoportretem poety i autotematycznym wizerunkiem samego wiersza jako wypukłego lustra słów — nie wydawał się już męczącym wybrykiem solipsystycznie nastawionego autora. Zaakceptowano fakt, że taki wiersz jest istnym labiryntem, a jego znaczenia są niby ruchome piaski; w żadnym momencie utworu nie sposób powiedzieć, który z trzech autoportretów odsłania się w danej chwili przed zdezorientowanym czytelnikiem i gdzie może leżeć poczciwa prawda: wypukłe lustro mowy odrealnia świat.

To właśnie wyraźne upodobanie do takich labiryntowych konstrukcji pozwala mówić o manierystycznych skłonnościach Ashbery'ego. Zamiłowaniu do zawiłości języka w charakterystyczny sposób towarzyszy przekonanie o nieczytelności świata. Taki Giulio Camillo na przykład, jeden z pionierów manieryzmu (zm. 1544), był zarówno żarliwym zwolennikiem wyrafinowanego, przeciążonego bogactwem tropów stylu, jak i twórcą przedziwnej machiny mnemotechnicznej: *ten profesor „ars memoriae" przedstawił na dworze króla Francji, Franciszka I, osobliwą drewnianą konstrukcję składającą się z rzędów szufladek usytuowanych amfiteatralnie, które dzięki rozmieszczeniu i wzajemnemu stosunkowi, a także za pomocą znajdujących się na nich rycin i znaków, miały — zdaniem ich twórcy — służyć jako magazyn wiedzy uniwersalnej*[3]. Wysiłek Camilla, mający doprowadzić do zaszufladkowania wszystkich spraw całego świata, jest jakby łabędzią pieśnią renesansowego optymizmu; próba kończy się fiaskiem, bo maszyna mnemotechniczna nieoczekiwanie przybiera wygląd labiryntu, który zdaje się kpić z odrodzeniowych nadziei na jasne, przejrzyste uniwersum. Później, w drugiej połowie szesnastego wieku, obserwujemy rosnące zainteresowanie nieortodoksyjnymi formami interpretowania świata, albowiem obraz tego świata komplikuje się i rozpada — magia, alchemia, doktryny ezoteryczne stanowią pewną pociechę wobec faktu relatywizacji prawd Kościoła i rozwijającej się szybko nauki. Oczywiście, również sztuka tego czasu ulega komplikacji. Renesansowe ideały estetyczne zostają zakwestionowane, albowiem świat jawi się wyłącznie jako hieroglif i konflikt. Nic więc dziwnego, że epoka, która zrodziła sceptycyzm Montaigne'a, niemoc Hamleta i *Anatomię Świata* Johna Donne'a (*Wszystko jest rozbite / a jakikolwiek związek zerwany / każdy prosty porządek i każdy kontakt*[4]) chętnie zamyka swój pogląd na rzeczywistość w obrazie nieodgadnionego labiryntu. Manierystyczny labirynt jest symbolem niezrozumiałości świata i świadectwem niepodobieństwa wyrażenia tej niezrozumiałości w języku pojęć naukowych.

Analogii pomiędzy postmodernizmem i manieryzmem chyba nie należy rozwijać, aby nie stała się ona zbyt gładka i oczywista. Dość powiedzieć, że poeta taki jak Ashbery zdaje się wyczuwać pewne podobieństwo sytuacji epistemologicznej, w jakiej przyszło mu tworzyć i w jakiej tworzyli artyści końca szesnastego stulecia. Jak

[3] Tibor Klaniczay: *Renesans. Manieryzm. Barok*. Przeł. E. Cygielska, Warszawa 1986, s. 121.

[4] Cyt. za: G. R. Hocke, *Maniera i mania w sztuce europejskiej*, „Odra" 1983, nr 1, s. 37 (tłum. Feliks Przybylak).

u Borgesa, tak i u niego ogólny symbol labiryntu zajmuje uprzywilejowane miejsce w obrazie świata. Spotykamy go już we wczesnej sztuce *The Heroes* (1953), w której Tezeusz, Achilles, Ulisses, Kirke i inni bohaterowie błąkają się po scenie w białych tenisowych strojach wspominając fragmenty mitów, ich utraconą ojczyznę. Herosi zostali wygnani i wydziedziczeni; pozostaje im tylko żartobliwe gadulstwo na peryferiach świata. Najwięcej do powiedzenia ma chyba Tezeusz. Jest on wybrednym koneserem labiryntów, koneserem zmanierowanym:

Nic, tylko bezkresne perspektywy. (...) Idziemy po pięciu małych schodkach w dół, skręcamy i wchodzimy po pięciu schodkach w górę. Ten głupi pomysł jest jedną z ulubionych diabelskich sztuczek Dedala. (...) W sklepieniu jest sporo dużych dziur, tak że gościom wolno wyłazić na wierzch i studiować plan całej budowli. Krótko mówiąc, jest się w niepewnej sytuacji człowieka, który wierzy, że dada wciąż żyje[5].

Tezeusz z dramatu *The Heroes* pod wieloma względami zapowiada personę z późniejszych wierszy Ashbery'ego. Przekonaniu, że świat jest kolosalnym szyfrem, towarzyszy pełne zdziwienia odkrycie braku jakiegokolwiek znaczenia, które mogłoby w nim się ukrywać. Również więzień labiryntu pozbawiony jest większego sensu: *Znaczyłem tylko tyle, ile znaczenia zawierało się w niejasnym stwierdzeniu stwarzanym przez części mojego ciała oraz czas i przestrzeń, w których zdarzyło im się przebywać*[6]. Labirynt jest daną nam formą istnienia świata, ale jest to forma pozbawiona treści. Odkrycie tego faktu nastraja Tezeusza-poetę żartobliwie („dada wciąż żyje"), a poczucie humoru uzbraja go w dystans niezbędny, aby poddać świat estetycznej kontemplacji: *Zdałem sobie sprawę, że posiadłem jedyną broń, przy pomocy której mogłem pokonać minotaura — obojętność prawdziwego estety*[7]. Takie właśnie połączenie spokojnego zdziwienia, żartobliwej bezradności, wyrafinowanej obojętności, humoru i odrobinę komicznego przestrachu będzie stanowiło główny ton utworów Ashbery'ego, utworów, których przekorną ambicją jest oddać sprawiedliwość bezmiernie skomplikowanemu, rozproszonemu światu i równie zagmatwanemu sposobowi, w jaki rzeczywistość jawi się w ludzkim umyśle.

Prawdopodobnie tzw. „awangardowość" poezji, stopień jej zaangażowania w nowoczesność można w przybliżeniu określić wyznaczając stopień trudności, z jaką poddaje się ona analizie przy użyciu wypracowanych przez współczesną jej krytykę metod. Twórczość Ashbery'ego — autotematyczna, kwestionująca pretensje języka do przedstawiania rzeczywistości i zakładająca nieprzenikniony przesłania — wprawia większość krytyków w poważne zakłopotanie. Marjorie Perloff, opisując doświadczenia czytelnika związane z lekturą wierszy poety, mówi o „podsłuchiwaniu rozmowy, z której wychwytuje on przypadkowe słowa lub frazy, ale nie jest w stanie pojąć, o czym mówią rozmówcy"[8]. Szczątki wyrazistszych sensów majaczące tu i ówdzie w utworach Ashbery'ego porównuje do „gejzerów wody wypływających na powierzchnię po to tylko, aby znów się rozproszyć"[9]. Ucieczka nawet tak wytrawnych krytyków (Perloff jest autorką dwóch ważnych książek o poezji współczesnej: *The Poetics of Indeterminacy* i *The Dance of the Intellect*) w stronę poetyckich impresji może wywoływać w czytelniku wierszy oraz ich egzegez ambiwalentne uczucia kogoś, kto z deszczu wpada pod

[5] Cyt. za: Richard Howard, *Alone with America*, New York 1971, s. 21 (tłum. A. S.).

[6] R. Howard: *Alone...*, s. 22.

[7] Tamże.

[8] Marjorie Perloff: *The Poetics of Indeterminacy*, Princeton 1981, s. 10.

[9] M. Perloff: *Poetics...*, s. 11.

rynnę. Przygnębieniu towarzyszy w takim wypadku pociecha z fatalistycznej myśli, że wszyscy muszą znajdować się w podobnie niekorzystnej sytuacji. Oczywista trudność utworów Ashbery'ego jest bowiem spowodowana nie tyle radykalną odrębnością tej poezji, ile egzotyką tradycji, z której się wywodzi. Trzeba podkreślić, że nie jest to tradycja symbolizmu, ani też erudycyjnego modernizmu Pounda i Eliota. Wypracowany przez stulecia prosty zabieg interpretacyjny polegający na szybkim zejściu pod powierzchnię wiersza w poszukiwaniu pierwszego i drugiego dna znaczeń — o ile bardziej interesujących od powierzchni, która jest przecież jedynie maską, pretekstem — okazuje się bezużyteczny w przypadku tej poezji. Labirynt mami wyłącznie powierzchnią. Jego zewnętrzne oblicze jest identyczne z jego wzorem, który rozmiary budowli czyni nieczytelnymi. Minotaur to „najmniej istotna część całej zagadki", „głupia, pozbawiona ambicji teatralna atrapa!"[10]

W ten sposób świat jako labirynt pozbawiony zostaje środka, a wszystkie tradycyjne układy sensów ulegają rozbiciu. Nieskończonemu pluralizmowi zdecentralizowanych znaczeń odpowiada wielość rzeczywistości, z których każda jest tylko lokalnym i efemerycznym skupiskiem treści chwilowych i nieuchwytnych, wysyłających enigmatyczne sygnały będące zaledwie namiastką sensu, bezustannie zagrożoną przez wszechobecny szum. Utwory Ashbery'ego przenika owa charakterystyczna melancholia związana z odkryciem przyspieszonej ulotności wszystkich spraw; melancholia Heraklita, który dowiedział się o ucieczce galaktyk. Jest to smutek innego rodzaju niż ten, który odnajdujemy w *Ziemi Jałowej* T. S. Eliota, gdzie wszystko ma być „stosem pokruszonych obrazów". Ma być, bo nie jest: fragmentaryzacja dotyka tylko powierzchni poematu, albowiem ukryta w jego głębi struktura mitu o Graalu, Ziemi Jałowej i sezonowej niemocy Króla obiecuje duchowe wybawienie od chaosu, który poraża literę wiersza. Z podobną obietnicą mamy do czynienia u Pounda: konfucjanizm w filozofii i polityce oraz tradycja wielkich mistrzów słowa nie przestają oferować możliwości uporządkowania i usensowienia świata, o czym mówią *Pieśni*, gigantyczny poemat dydaktyczny starający się wskrzesić i uwydatnić tę zbawienną przeszłość. Natomiast Ashbery zdaje się znajdować dylemat w nadmiarze pozornych sensów dosłownych i braku sensu zasadniczego, głębokiego: nieskończona jest ilość nici i nitek Ariadny, i — znikąd pomocy.

Tradycję, w którą dałoby się wpisać twórczość autora *Autoportretu*, można by nazwać tradycją trudnej, intensywnej, zagęszczonej powierzchni wywodzącą się z *Iluminacji* i *dereglement de tous les sens* Rimbauda. Błyskawiczny przepływ obrazów w poematach prozą autora *Sezonu w piekle* nie pozwala na uchwycenie jakiejkolwiek solidnej struktury znaczeń symbolicznych. Wszystko jest w ruchu, wszystko jest grą fantasmagorii i fragmentarycznych percepcji rzeczywistości; powierzchnia utworu ma frapować czytelnika i zwodzić go iluzorycznymi przesłankami sensu. Związek pomiędzy słowem i rzeczą wydaje się nadwątlony i słowo zyskuje nieomalże nominalistyczną autonomię:

Gdy byłem dzieckiem, pewne nieba wyostrzyły moje widzenie: wszystkie charaktery cieniowały wyraz mojej twarzy. Zjawiska wprawione zostały w ruch. — Wieczna odmiana chwil i nieskończoność matematyki gnają mnie teraz po tym świecie, gdzie odnoszę wszelkie społeczne sukcesy, obdarzony względami osobliwej dziatwy i najgłębszymi efektami. — Myślę o Wojnie, z jej prawem, albo siłą, i logiką nie do przewidzenia.
To proste jak muzyczna fraza[11].

(*Wojna*)

[10] R. Howard: *Alone...*, s. 21.
[11] Arthur Rimbaud: *Sezon w piekle. Iluminacje*. Przeł. Artur Międzyrzecki, Kraków 1980, s. 167.

Pozbawione ciągłości „narracje" Rimbauda były ważnym źródłem inspiracji dla dadaistów i surrealistów. Jest rzeczą pewną, że oba te prądy miały wpływ na poetykę Ashbery'ego, podobnie zresztą jak twórczość Pierre Reverdy'ego, domniemanego literackiego kubisty, w której autor *The Heroes* chwalił tzw. formes transparentes, „formy przezroczyste", albowiem ograniczone do swojego intrygującego, powierzchniowego znaczenia:

List napisany na opak
Ręka przemykająca po głowie
To pora
Porannego wstawania
Żardzewiałe słońce
Stopiona szyba
Martwa natura
Przebieg zamyka drzwi
I sny mnie zbudziły

Wciąż jeszcze pali się świeca[12]

(*Historia*)

Pisarstwo radykalnie awangardowych autorów, takich jak Raymond Roussel i Gertruda Stein, zainteresowało Ashbery'ego prawdopodobnie jako możliwość tworzenia doskonale spójnych, przejrzystych konstrukcji językowych, w których związki z rzeczywistością są całkowicie zerwane. Lektura utworów Roussela przekonuje, że tekst może być zupełnie czytelny, a jednak żaden z jego sensów nie da się z niego wyprowadzić tak, aby znaczył cokolwiek w doświadczanym przez nas codziennie świecie. Wydaje się, że Wallace Stevens mógł być na tropie takiego właśnie hermetyzmu antykomunikatywnej poezji, wszak „Wiersz ma opierać się rozumieniu /Prawie skutecznie" (*Człowiek niosący rzecz*). W istocie Stevens i W. H. Auden to chyba jedyni dwudziestowieczni poeci angielscy, którzy wywarli większy wpływ na Ashbery'ego. Bogata, skomplikowana retoryka autora *Autoportretu* wydaje się mieć sporo wspólnego z dykcją Audena z tomu *The Orators*. Natomiast inspiracje stevensowskie są zapewne głębsze; zarówno nieprzeniknioność powierzchni *Trzynastu sposobów patrzenia na czarnego kosa*, jak i zarys nowej sytuacji epistemologicznej w wierszu *W drodze do domu* mogły mieć dla Ashbery'ego duże znaczenie:

To kiedy rzekłem,
„Nie ma niczego takiego jak prawda",
Grona wydały się nam pełniejsze,
A lis wybiegł z nory.

Ty... Ty rzekłeś,
„Jest wiele prawd,
Ale nie są cząstkami jakiejś jednej prawdy".
Wtedy, nocą, drzewo zaczęło się zmieniać —

Dym szedł przez zieleń, niebieski dym.
Byliśmy dwoma postaciami w lesie.
*I rzekliśmy: Stoimy tu sami**

(*W drodze do domu*)

Ta zasadnicza odmienność inspiracji odcina Ashbery'ego od bardziej oczywistej w XX wieku tradycji symboliczno-modernistycz-

[12] Pierre Reverdy: *Poezje wybrane*. Przeł. Julia Hartwig, Warszawa 1986, s. 133.
* Cytaty oznaczone gwiazdką pochodzą z utworów drukowanych w tym numerze „Akcentu".

nej i czyni zeń poetę w poważnym stopniu nowoczesnego. Atrybutem „nowoczesności" należy jednak posługiwać się z dużą ostrożnością w epoce eklektycznej i chaotycznej. Jeżeli współczesne malarstwo i muzyka niejednokrotnie zaskakują nas, a zaskoczenie to chętnie wiążemy z nieoswojoną „nowoczesnością" zjawisk dziejących się w sztuce barwy i dźwięku, to nie ulega wątpliwości, że Ashbery do „nowoczesnych" należy: jego twórczość wykorzystuje doświadczenia obu tych dziedzin w stopniu większym i w sposób bardziej przekonywający niż ma to miejsce w utworach większości dzisiejszych poetów. Na uwagę zasługuje również charakterystyczna, prawdopodobnie „nowoczesna" tonacja tekstów Ashbery'ego: chodzi o głęboką, spokojną pogodę ducha, która pojawia się w wielu wierszach autora jako afirmacja heraklitejskiego świata. Niewiele jest tu buntu i niewiele romantycznego kryzysu. Ten pojednawczy ton przypomina *Cztery kwartety* Eliota, nie posiada jednak wymiaru religijnego. Bliższy jest chyba entuzjazmowi Johna Cage'a, jednego z pierwszych nauczycieli w „akademii przyszłości" Ashbery'ego: *Rzeczywisty świat nie jest światem, który jest... on nie jest, on się staje! On się porusza, zmienia! Nie czeka, aż zmienimy się razem z nim... Jest bardziej ruchliwy niż możesz sobie wyobrazić... Świat, ten prawdziwy, nie jest przedmiotem. Jest procesem... Funkcją sztuki w chwili obecnej jest ustrzec nas przed wszystkimi logicznymi minimalizacjami, które kuszą nas w każdej chwili, abyśmy je przyłożyli do przypływu zdarzeń. (Zadaniem sztuki) jest wciągnąć nas głębiej w proces, którym jest świat, w którym żyjemy*[13].

II

Nie ma żadnych pytań
Jest wiele odpowiedzi
— John Ashbery

Otrzymujemy zatem poezję nastręczającą duże trudności w lekturze, poezję, w której „czytelnik rozumie wypowiadane słowa, ale nie wie o czym się mówi"[14]. Oczywiście powyższe określenie Marjorie Perloff dotyczy tylko części twórczości Ashbery'ego. W dwunastu opublikowanych do tej pory tomach wierszy poety znaleźć można również teksty prostsze, a także zawiłe ponad wszelkie pojęcie, takie, w których samo „zrozumienie wypowiadanych słów" wydaje się problematyczne. Charakterystyczną cechą rozwijającej się poetyki Ashbery'ego jest bowiem oscylacja pomiędzy skłonnością do radykalnych eksperymentów i dążeniem do osiągnięcia przejrzystej, bardziej klasycznej formy wyrazu. Ta druga tendencja objawiła się w pełni w latach siedemdziesiątych; większa część najbardziej nieprzeniknionych utworów poety znajduje się w jego wczesnych tomach: *Some Trees* (1956) i *The Tennis Court Oath* (1962). W pierwszym zbiorze jesteśmy świadkami paradoksalnego zabiegu polegającego na połączeniu rygorystycznych form poetyckich z bluźnierczo nieokreślonymi, a nawet niedorzecznymi treściami. Spotykamy więc tutaj zupełnie nieczytelne sestyny, eklogi i kancony obok zazwyczaj bardziej zrozumiałych utworów napisanych wierszem wolnym. W tomie *The Tennis Court Oath* widzimy fascynację techniką kolażu i duchampowskimi ready-mades. W książce tej, w której „zdarzało się (Ashbery'emu) rzucać słowami naprawdę zupełnie bez sensu"[15], znajduje się olbrzymich rozmiarów poemat *Europe* będący prawdopodobnie całkowicie dowolną kombinacją pojedynczych słów i krótkich fraz zaczerpniętych przez autora z przypadkowo dobranych czasopism oraz trzeciorzędnej powieści *Beryl of the Bi-Planes*. W ten sposób utworzona kolażowa ekscentryczność drugiego tomu Ashbery'ego była, jak on sam twierdzi, gestem obronnym. Zbiór *Some Trees* zupełnie nie miał powodzenia, „toteż zacząłem wycofywać się w eksperymentowanie"[16]. Łatwe do przewidzenia niepowodzenie drugiego tomu prawdopodobnie spowodowało, że Ashbery poczuł się zmuszony poszukać bardziej kompromisowego stylu w książce *Rivers and Mountains* (1966).

Ilustracją sposobów pozwalających poezji Ashbery'ego osiągać właściwą jej intrygującą nieprzejrzystość mogą być dwa wczesne wiersze: *Dwie sceny* (z tomu *Some Trees*) oraz *Młody książę i młoda księżniczka* (z tomu *The Tennis Court Oath*). Pierwszy z nich to dobry przykład tekstu, w którym „czytelnik rozumie wypowiadane słowa, ale nie wie o czym się mówi". Swoim rytmem, spójnością składni i prostą logiką gramatyki wiersz narzuca się jako jednolity komunikat, aczkolwiek jego zwartość jest semantycznie nieuzasadniona. Utwór ten wydaje się żartobliwym zaproszeniem do górnolotnej interpretacji, która miałaby polegać na szukaniu logicznych połączeń między fragmentarycznymi obrazami. Dwukrotnie można mieć wrażenie, że tekst ironicznie komentuje swoją beznadziejną otwartość na wszystkie możliwe wyjaśnienia: „Z każdego kąta pada odrębna oferta" i „Wieczorem wszystko / Idzie wg planu jeżeli wiesz, co to za plan". Ale czytelnik nie ma pojęcia, o jaki plan chodzi i pozostaje mu tylko zaskoczenie przypadkowymi zbieżnościami rytmu oraz nacechowanego, nonszalanckiego rymu, sugerującymi spójność:

To może być dzień ogólnej uczciwości
Bez precedensu w historii tego świata
Choć na władzę wyziewy nie mają wyłączności
*I w istocie są suche jak bieda.**

(Dwie sceny)

Jeżeli wiersz taki jak *Dwie sceny* jest przekonywający, to siła jego argumentacji ma charakter muzyczny. W tomie *The Tennis Court Oath* zamieścił Ashbery krótką notę wykładającą niektóre z jego poglądów na poezję: *Co mi się podoba w muzyce, to jej umiejętność bycia przekonywającą, umiejętność skutecznego przeprowadzania argumentacji, chociaż treść tej argumentacji pozostaje wartością nieznaną*"[17]. Z podobnego rodzaju „przekonywaniem" spotykamy się w wierszu *Młody książę i młoda księżniczka*, aczkolwiek tutaj nieprzejrzystość osiągana jest w nieco inny sposób niż w *Dwóch scenach*. Wszystko jest doskonale czytelne w baśniowym liryku z tomu *The Tennis Court Oath*. Trudność polega na tym, że wiersz nie czyni najmniejszego wysiłku, aby stanowić choćby próbę aluzji do świata naszego zwykłego doświadczenia. Znaczenia zamierają w obrębie tekstu i nie dają się poza ten tekst wyprowadzić; utwór niczego nie skrywa i wszystko mówi wprost — nie mówiąc nic, w stylu powieści *Locus Solus* Raymonda Roussela. Taki wiersz jest zabawką do chwilowej kontemplacji. Stroni on od rzeczywistości i chroni ideę autonomii sztuki. Nie chodzi w nim jednak o czystą negatywność mallarmejskiego Ideału, albowiem pokazuje on, w jaki sposób nowe doznanie nieoczekiwanego i niepojętego fragmentu rzeczywistości jawy bądź snu może zjawić się nagle w przestrzeni ludzkiego umysłu. „Pisać", mówi Ashbery, „to zajmować się rzeczywistością unikając jej"[18].

[13] Cyt. za: Marjorie Perloff: *The Dance of the Intellect*, Cambridge 1985, s. 196.
[14] M. Perloff: *Poetics...*, s. 59.
[15] *Amerykanin w Warszawie: z Johnem Ashberym rozmawia Piotr Sommer*. „Literatura na Świecie" 1986, nr 7, s. 256.

[16] *Amerykanin w Warszawie...*, „LnŚ", s. 242.
[17] Cyt. za: R. Howard, *Alone...*, s. 29.
[18] *Amerykanin w Warszawie...*, „LnŚ", s. 272.

Po niepowodzeniu tomu *The Tennis Court Oath* Ashbery złapał drugi oddech wróciwszy z Francji do USA w 1963 roku. W istocie istnieje zapewne jakiś związek między wieloletnim pobytem poety w Paryżu i ekscentrycznością jego drugiej książki, w której wpływ francuskiej awangardy oraz brak wpływu żywej, potocznej amerykańszczyzny są chyba równie widoczne. W 1963 roku wystąpił Ashbery na ogrodzonej drutem kolczastym scenie Living Theater w Nowym Jorku czytając swoje nowe wiersze, później wydrukowane w tomie *Rivers and Mountains*. Odpowiednikiem parkanu umieszczonego pomiędzy poetą i publicznością (gest to typowy, bo powielony przez autora w pomyśle wypukłego lustra i obrazie dłoni Parmigianina jakby zagradzającej drogę oglądającemu portret) są rozbudowane w *Rivers and Mountains* strategie unikania znaczenia. Rola kolażu zostaje ograniczona i poeta eksploatuje trudniejsze, bardziej wyszukane sposoby tworzenia poetyckiej nieoznaczoności.

W tym sensie trzecia książka Ashbery'ego wyraźnie zapowiada późniejsze tomy, takie jak *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) czy *Houseboat Days* (1977). Miejsce kolażowego „stosu pokruszonych obrazów" zajmują rozwinięte formy medytacyjne, których poetycki opis znajdujemy w autotematycznym fragmencie trzydziestostronicowego poematu *The Skaters*:

ten wiersz
Który bierze formę sypiącego śniegu:
To znaczy, że pojedyncze płatki nie grają większej roli
w znaczeniu całości...
Dlatego ani znaczenie pojedynczego płatka
Ani też znaczenie całego obrazu śnieżycy,
jeżeli ona w ogóle je ma, nie jest tym, czym on jest,
Ale chodzi o rytm serii powtarzanych skoków, z
abstrakcji w konkret i z powrotem w nieco mniej
rozcieńczoną abstrakcję[19].

Muzyka wierszy Ashbery'ego staje się muzyką medytującego umysłu, muzyką języka, który pochłania rzeczywistość, a raczej wielość zmiennych rzeczywistości jawy, snu i marzenia narzucających się umysłowi w akcie nieograniczonego celem ani systemem poznania. To właśnie w tomie *Rivers and Mountains* po raz pierwszy ujawniają się możliwości zagęszczonej, bogatej retoryki meandrującej pośród „zwodniczych porównań, pozornych podsumowań i nielogicznych wniosków". Pytania czytelnika mnożą się, ale, jak napisał Ashbery w bardzo wczesnym utworze *Turandot*, „Nie ma żadnych pytań / Jest wiele odpowiedzi". Możliwości interpretacyjne są nieograniczone, a świat nie zna znaku zapytania. Samo istnienie jest ciągłym przepływem zdań twierdzących o niepojętej ilości możliwych sensów. Kim są zamachowcy z tytułowego wiersza *Rzeki i góry*? Czy Rzeki Księżycowej należy szukać na jakiejś mapie, obok „osiemnastu wzgórz i miasta / Poniżenia i klęski"? Jaki jest związek pomiędzy mapą i rzeczywistą fizyczną geografią w tym wierszu? Czy może jest on tylko „o" zwiniętej w kieszeni mapie („jego sekretem była tylko kieszeń"), która w jakiś sposób rymowałaby się z pojęciem języka jako arbitralnego systemu znaków? Ten wiersz Ashbery'ego jest w istocie „rytmem serii powtarzanych skoków, z abstrakcji w konkret i z powrotem w nieco mniej rozcieńczoną abstrakcję" albo bezustanną manipulacją obiektywem tak, że obraz zyskuje na chwilę ostrość, a potem ją traci, w zgodzie z tym, co autor mówił o dialektyce rozumienia i nierozumienia: *zrozumienie, to jakby tkanina Penelopy, która się nieustannie pruje, kiedy już jest niemal gotowa — podobnie my nabieramy wiedzy i doświadczenia*[20]. Jako imitację więc, imitację procesu dochodzenia do wiedzy, Ashbery rozwija swoją ulubioną technikę gubienia czytelnika, zbijania go z tropu i sprowadzania na manowce. Mapa i rzeczywisty pejzaż są w ruchu i przenikają się uniemożliwiając precyzyjny, stateczny obraz rzeczy:

Twój plan zakładał rozbicie wroga na dwie grupy
Żeby żyletka gór znalazła się pośrodku.
Wszystko szło dobrze na papierze
Ale ich obóz zogromniał
Ogarniając góry i mapę
Łuszczącą się kawałek po kawałku i nierozdarte
Było światło, czuła choć szorstka kora
*Na wszystkim.**

(Rzeki i góry)

Wiersz *W zmierzchem brzemienne powietrze* jest przykładem enigmatyczności innego rodzaju. Należy on do bardziej frywolnej, ale ważnej części pisarstwa Ashbery'ego składającej się z literackich eksperymentów, które pół żartem pół serio badają i określają granice tego, co w poezji możliwe. Możliwości te, zdaniem poety, zawsze były poważnie ograniczone, co czyniło z poezji ubogą krewną współczesnego malarstwa i muzyki: *Jeśli spojrzeć na obrazy Picassa, dzisiaj nikt nie widzi nic w najmniejszym stopniu śmiesznego w tym, że twarz ma dwa nosy i jedno oko, ale jeśli by napisać o kimś takim nie dając żadnego wyjaśnienia, dlaczego ten człowiek tak wygląda, rzecz byłaby trudna do przyjęcia*[21]. W tomie *The Vermont Notebook*; 1975) znajduje się kilkustronicowa lista imion i nazwisk przyjaciół Ashbery'ego hipnotyzująca czytelnika swoim nieco makabrycznym humorem: czyta się to jak listę ofiar jakiejś katastrofy. Wiersz *W zmierzchem brzemienne powietrze* jest litanią nazw blisko stu sześćdziesięciu rzek płynących przez wszystkie pory roku aż do znieruchomienia w okowach lodu. Utwór jest komicznie bezpretensjonalny i abstrakcyjny; geograficzna akuratność nazw odgrywa rolę zasłony dymnej pozwalającej Ashbery'emu rozwinąć najdowolniejszą fikcję. Rzeczywiste rzeki ulegają odrealnieniu i istnieją właściwie tylko w tekście, a wiersz staje się samym heraklitejskim przepływem, ilustracją sposobu, w jaki dzieją się rzeczy, ilustracją ruchu i jego przeciwieństwa — zabawną aluzją do zjawiska entropii. Komiczny upór, z jakim Ashbery przedłuża swój żart, zadowoli najwybredniejszych miłośników homerowego katalogu okrętów. Znowu wypada powtórzyć, że świat byłby naprawdę nieznośny, gdyby nie płynęły rzeki.

Po tomie *Rivers and Mountains* styl Ashbery'ego ustala się jako złożona, wielowarstwowa, jakby proustowska medytacja, przy czym porównanie do Prousta jest o tyle niewłaściwe, że w utworach poety podmiot medytacji sprawia wrażenie nieuchwytnego: obcujemy ze światem, który zawładnął umysłem poprzez język, język, który nas zniewala i wypowiada, albowiem dla Ashbery'ego, podobnie jak dla Rimbauda, „ja to ktoś inny". Stąd fakt pewnej samorzutności, jakby samorodności retoryki poety wypełniającej tomy takie jak *The Double Dream of Spring* (1970), *Houseboat Days* czy *As We Know* (1979). Obserwujemy maksymalne zagęszczenie powierzchni, okresy zdaniowe wydłużają się w nieskończoność, a zaimki osobowe są ruchliwe i płynne, bo świat wypowiadający się poprzez umysł jako język przyjmuje naraz wszystkie swoje aspekty i jest zarówno „ja" jak i „ty", „ona" i „oni". Pytania czytelnika mogą dotyczyć właściwie

[19] Cyt. za: R. Howard, *Alone...*, s. 35

[20] *Amerykanin w Warszawie...*, „LnŚ", s. 256.
[21] *Amerykanin w Warszawie...*, „LnŚ", s. 246.

każdego momentu tekstu; tym razem niechaj zada je Marjorie Perloff, a chodzi o wiersz *Inne podanie* (z *Houseboat Days*):

> *Kim, po pierwsze, są ci ludzie, którzy „przyszli" późną porą pod „sosny na Norfolk Island" i co oni robią? „Nieskończone gry w Scrabble'a" i „słynny omlet au Cantal" sugerują, że zdarzenie z linijki 27 to jakieś przyjęcie, ale przyjęcia mają przecież ograniczony czas trwania, a to wydarzenie charakteryzuje „Ryk czasu przewalającego się niepohamowanie przez śluzy / Dni przeciągające każdy jego seksualny moment / Przez soczewki." (...) Scenerią lasu — „gałęzie sosny na Norfolk Island", „puszek kurzu pod drzewami", „ocienione pnie" — implikuje, że jakiś starożytny rytuał właśnie się odbywa. (...) Może jest to polityczny wiec; w drodze do domu „ty" mówi do nocy „jak do megafonu". Ale w takim razie dlaczego uczestnicy zdarzenia zostają nazwani „trubadurami"?*[22]

Pytań mogłoby być więcej, chociaż, jak już wiemy, pytań nie powinno być. W istocie czytelnik z łatwością może odnaleźć się w tekście *Innego podania: Dopiero potem spojrzałeś znad książki, / Nie mogąc zrozumieć, co się stało lub / Powiedzieć co czytałeś.* Zjawisko to wyjaśnia, oczywiście w typowy dla Ashbery'ego sposób ignotum per ignotum, fragment tytułowego wiersza *Dni na łodzi: Umysł / Jest taki gościnny, przyjmuje wszystko / Jak stołowników i nie dostrzegasz, / Dopóki nie jest po wszystkim, jak mało było do nauczenia się, / Skoro ulotnił się odór poznania i skończyły / Uciechy wszystkich zmysłów.**

Umysł jest „gościnny" i „przyjmuje wszystko"; wszystko jest bardzo złożone i ta złożoność musi znaleźć odbicie w zawiłej strukturze wiersza. Meandrujące, biegnące przez wiele linijek zdania, które w każdej chwili grożą nagłym wygaśnięciem, tak że czytelnik musi liczyć się z możliwością bycia porzuconym w samym środku rozpędzonego tekstu, są charakterystyczną cechą pisarstwa Ashbery'ego. W utworze *Wariant* znajdujemy zdanie zaczynające się w drugiej linijce, a kończące w dwunastej. Prawdziwym popisem takiej sprozaizowanej poezji jest tom *Three Poems* (1972). Wydaje się, że duży wpływ na późną poezję Ashbery'ego miał Giorgio de Chirico jako autor powieści *Hebdomeros:*

> *Kiedy po południu, po prostym posiłku spożytym w towarzystwie mistrzów skoku i walki na pięści, zresztą skończonych dżentelmenów, którzy przepraszali go za swoje skromne możliwości i bezpretensjonalną kuchnię, zawsze zarazem nalegając, by za niego płacić, szedł do tego miasta, zbudowanego na kształt cytadeli, gdzie wewnętrzne dziedzińce i podłużne, geometryczne ogrody przybierały surowe kształty murów obronnych, odnajdował tu zawsze tych samych ludzi, o trafnych proporcjach, całkowicie zdrowym ciele i umyśle, przy ich ulubionym zajęciu: budowaniu trofeów*[23].

Jedno zdanie! W długim poemacie *Litany* z tomu *As We Know* znajdujemy taki styl w postaci podwojonej, jako że wiersz ten napisany został w dwóch kolumnach przeznaczonych do równoczesnego odczytania na dwa głosy. Z kolei tom *Shadow Train* (1981) zawiera 50 szesnastowersowych utworów, z których każdy składa się z czterech czterowierszy. Jest to prawdopodobnie próba wykorzystania możliwości, jakie daje ograniczenie materiału formą zarówno

[22] M. Perloff: *Poetics...*, s. 257—258.

[23] Giorgio de Chirico: *Hebdomeros*, „Literatura na Świecie" 1978, nr 5, s. 35 (tłum. Ewa Wende).

rygorystyczną jak arbitralną. Wiersze Ashbery'ego z tej książki jakby jeszcze zyskiwały na intensywności; ich zwięzłość pozwala na zastosowanie przez poetę wszystkich typowych dlań strategii unikania znaczenia w czystszej, bardziej „laboratoryjnej" postaci. Utwór *Nocne życie* wychodzi od banalnej prostoty stwierdzenia, że *To takie ciężkie, działanie z ludźmi, chcesz żeby wszyscy / Lubili cię i byli szczęśliwi*, po czym pogrąża się szybko w charakterystycznych dla Ashbery'ego niejasnościach pokrętnej składni:

> *I kiedy mówisz, bądźmy*
> *Ludźmi czerpiącymi radość z naszej odrębności, jednak spleceni*
> *Razem czubkami naszych włosów, jak gałęzie, to w porządku*
> *Jest zejść nocą do ogrodu i palić papierosy,*
>
> *Prócz tego, że nic się nie dba o przeszkody i tę grawitację*
> *Którą musiałeś przezwyciężyć by osiągnąć ten zdaniem wszystkich obojętny*
> *Stan w łańcuchu złudzeń wiodących cię do wolności,*
> *A może tylko jedno złudzenie więcej?**
>
> (*Nocne życie*)

Wiersz tytułowy, *Łańcuch cienia*, eksploatuje technikę „zwodniczych porównań" i „nielogicznych wniosków":

> *Ale pożądać i zarazem*
> *Nie chcieć to żuć jak szmatę samą nazwę.*
> *Dlatego banan trzęsie się na szypułce.*
>
> *Ale truskawka jest płynna i chłodna, zaokrąglona*
> *Nuta w opadającej gamie, fotografia*
> *Kogoś uśmiechającego się na pogrzebie.**
>
> (*Łańcuch cienia*)

W taki sposób miniatury *Shadow Train* zdają się przejściem Ashbery'ego na pozycje klasyczne; to, co do tej pory niepokoiło jako awangardowy eksperyment, uzyskuje tutaj sankcję formalnej spójności. Następny tom poety, *A Wave* (1984), jest, chyba konsekwentnie, znacznie prostszy, a nawet bezpośredni, z wyraźną, choć może tylko pozorną, nutą wyznania osobistego. *April Galleons* (1987) natomiast, ostatnia do tej pory książka Ashbery'ego, ma wszystkie cechy zwycięskiej syntezy, w której znaleźć można to, co poeta robił od *Rivers and Mountains* po *A Wave*. Utwory z tego tomu nierzadko zawierają ogólniejsze komentarze na temat poetyki, jaka je stworzyła. I właśnie mistrzostwo, z jakim Ashbery posługuje się w *April Galleons* wypracowaną przez siebie techniką oraz zdystansowana świadomość własnej twórczości widoczna na każdej stronie tego tomu, pozwalają mówić o wejściu w fazę klasyczną.

> *Podoba mi się to, coście mi dały*
> *O moje piosenki, ufryzowane szachowe figury*
> *Uczuć lub zmyślnej obojętności.*
> *Waszym najważniejszym czynnikiem jest coś jak pogoda,*
> *Coś, co przychodzi i odchodzi, i pozostaje,*
> *Z czego się wychylamy i w co wchodzimy*
> *W chwili, gdy to przybywa — głuche, pełne wdzięku.*[24]
>
> (*The Mouse*)

[24] John Ashbery: *April Galleons*, New York 1987, s. 48 (tłum. A.S.).

III

Domagamy się ciszy,
natomiast cisza domaga się,
abym mówił dalej.
— John Cage

Poezja Johna Ashbery'ego to poezja języka samorzutnego i wyzwolonego, oczywiście do pewnych granic. Nie posuwa się ona tak daleko jak pisanie automatyczne surrealistów, daleka jest jednak również od akcentowania opozycji subiektywnego podmiotu i poznawanego świata. Ashbery zrywa z zasadniczo romantyczną liryką intensywnego „ja", liryką intensywnej „persony". „Ja" staje się częścią nieoznaczonego świata, który jest zamętem wieloznacznych sygnałów. „Ja" jest wypowiadane przez język, a nie odwrotnie. Wiersz staje się imitacją świadomości, modelem doświadczenia poznawczego w gęstniejącej od znaczeń rzeczywistości. Podstawową cechą tego doświadczenia jest jego nieciągłość i peryferyjność. Świat staje się naprawdę i, być może, po raz pierwszy sferą, której środek jest wszędzie, obwód zaś nigdzie. Wszystkie tradycyjne zabiegi porządkujące wizję świata są arbitralne, a zatem równie dobrze można je odrzucić. Wszelkie przesłanie utworu, czy to etycznej, czy też estetycznej natury byłoby zdradą złożoności.

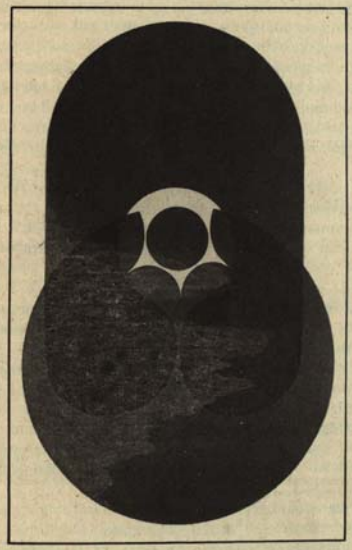
Dlatego też Ashbery potrafi przekornie mówić o „naturalizmie" swojej poezji. Wyjaśniając w wywiadzie niestabilność zaimków osobowych w swoich wierszach, powiedział: *Wydaje mi się, że nie mam jakiegoś szczególnie silnego poczucia własnej tożsamości i niezwykle łatwo przychodzi mi poruszanie się od jednej osoby jako zaimka do drugiej, a taki zabieg pomaga stworzyć pewien rodzaj polifonii w mojej poezji, co z kolei, jak czuję, jest środkiem prowadzącym do większego naturalizmu*[25]. Ten „naturalizm epistemologiczny" łączy się z pewną sympatią, jaka w utworach Ashbery'ego ogarnia świat zwielokrotnionych sygnałów; jest to akceptacja świata z całym dobrodziejstwem jego niezinwentaryzowanego chaosu. W ten sposób poezja raz jeszcze otwiera się na przypadek, zainspirowana chińskim i dadaistycznym jego rozumieniem. Hans Richter w swojej historii dadaizmu powołuje się na Junga i nazywa przypadek *stanem tworzącym pewien ład poza sferą przyczynowości. (...) Stanu tego nie należy pojmować w sensie istnienia ponad nami jakiegoś boga, lecz jako jeden i ten sam, wszelako stale zmieniający się model wszechogarniającego ładu, na którego aktualną postać i formę składa się każdy człowiek, każde zwierzę, każda trawa, każda chmura, każda gwiazda*[26]. John Cage, znany z upodobania do aleatorycznych technik kompozycyjnych, mówi; *Tak więc każdy, kto twierdzi, że nie istnieje przyczyna i skutek, to ma na myśli, że istnieje nieobliczalna nieskończoność przyczyn i skutków, że w istocie każda rzecz z osobna i wszystkie razem w całości przestrzeni i czasu są połączone z każdą inną rzeczą w całości przestrzeni i czasu*[27].

Znów należałoby odwołać się do atrybutu nowoczesności i mówić o postlogicznym, postkartezjańskim, posthumanistycznym świecie. „Wszystko jest post-jakieśtam, naprawdę niewesoło" żartuje autor *Shadow Train* w wywiadzie udzielonym Piotrowi Sommerowi. Jeżeli pisarze tacy jak Ashbery, Cage, późny Pound, McLuhan, Perloff, David Antin, Frederic Jameson i poststrukturaliści brzmią chwilami podobnie, to znaczy to najprawdopodobniej, że mamy do czynienia z wyraźnie już krystalizującym się obliczem epoki zwróconym w stronę przyszłości. Obliczu temu nie brakuje energii. Sztuka staje się coraz trudniejsza i coraz bardziej marginalna, a jest to przecież powód do optymizmu.

Jak dotąd ta sztuka była łatwa. Od tej chwili będzie już troszkę trudniejsza do zrozumienia. W taki sposób czasem układa się życie. Tak, delikatna, duszna mgiełka powstaje z czystego, nastrojowego umysłu autora. Zamęt i rozpacz przychodzą w ślad za precyzyjną wymową wiosny. Tak jak, kiedy ostatnia linijka tej sztuki zostanie wypowiedziana, twoja pamięć uniesie pochodnię, żeby oświetlić tę suchą, poskręcaną masę. I wtedy nie będziesz miał wrażenia jakby to wszystko nigdy się nie wydarzyło, ale jak gdyby fragmenty wciąż grały w twojej głowie, powstając bez ostrzeżenia; kiedy tylko będziesz chciał wykonać najprostszą czynność[28].

Andrzej Sosnowski

[25] Cyt. za: M. Perloff: *Poetics...*, s. 63.
[26] Hans Richter: *Dadaizm*. Przeł. Jacek St. Buras, Warszawa 1986, s. 90.
[27] Cyt. za: M. Perloff, *Poetics...*, s. 310.
[28] John Ashbery: *The Heroes*. Cyt. za: R. Howard, *Alone...*, s. 23.



Henryk Szulc: *Sygnał*, linoryt barwny, 1975. Fot. Stefan Ciechan

JOHN ASHBERY

Dni na łodzi

„Skóra jest popękana. Śniadaniowa porcelana z hotelu,
Zaglądając w ostatni tydzień sierpnia, wcale
Nie tak daleko, wylądowała tam, gdzie ty zacząłeś..."
Wzgórza tamtego dnia zatliły się niebiesko, znowu
Robisz pięć kroków po brzegu i kulisz się,
Gdy przelewa się pospolita herezja. Możemy wkładać jej rośliny do zielnika
Przez stulecia, a stokrotka oszołomienia
Znowu zakwita w miastach. Umysł.
Jest taki gościnny, przyjmuje wszystko
Jak stołowników i nie dostrzegasz,
Dopóki nie jest po wszystkim, jak mało było do nauczenia się,
Skoro ulotnił się odór poznania i odpadły
Uciechy wszystkich zmysłów. Doprawdy,
Powiedział, ta nieszczerość wnioskowania w imię czyichś
Szczerych przekonań, samych w sobie prawdziwych lub fałszywych,
Zależnie od okoliczności, która czasami
Musi nas kusić, jeśli jesteśmy na tyle niemądrzy,
By się w ogóle ze sobą spierać — czyż nie widzisz, dokąd to prowadzi?
Do bólu
I triumfu nad bólem, wciąż ukrytym
W tych niskich wzgórzach, które okradają nas
Z całej intymności, jakby zawsze się było tylko o krok
Od spotkania sobowtóra za łańcuchem dymu z cygara

I wtedy to... zdarza się, jak eksplozja w mózgu,
Tyle tylko, że to katastrofa na innej planecie, na którą
Zostało się zaproszonym i, oczywiście, nie wypada odmówić:
Ból w cysternie, w rynnach, a jeśli po prostu
Poczekamy chwilę, to zaprzeczenie, jak gdyby wszechświat bólu
Został stworzony tylko po to, żeby zaprzeczyć własnemu istnieniu.
Niczego nie uważam za pewne
Poza pogodą i oczywistościami życia i umierania:
Reszta jest niezobowiązująca. Wychwalać to, ganić tamto
Odwodzi tylko w wyrafinowany sposób od początku, gdzie
Musimy pozostać, w ruchu. Omieść latarką
Wnętrze tego domu, jego liczne sale,
Jego wspomnienia i skojarzenia, jego zapisane
I obwieszone obrazami ściany wystarczy, by dowieść, że życie jest różnorodne.

Życie jest piękne. Ten, który to czyta
Jak w oknie odległego pędzącego pociągu,
Wie, czego pragnie i co się wydarzy.

Znów spadają szpileczki deszczu.
I poprzez dość szeroką medianę
Z białymi kwiatuszkami płynie odpowiedź:
„Rozwiążcie parlament. Przeprowadźcie nowe wybory".
Byłoby godne ubolewania, gdyby ten deszcz zmył także
Tę sylwetkę przy oknie, która się porusza, wciąż porusza,
Wiedząc, że się porusza, a poza tym nie wie nic. To jest to światło
Przy końcu tunelu, które mógłby zobaczyć
Wypatrujący ponuro w ulewie,
Ten obraz nadziei, od którego mógłby się odwrócić umierający człowiek,
Uświadamiając sobie, że nadzieja to coś zupełnie innego, coś konkretnego,
Czego nie można mieć. Tak więc, przewijając się między jakimiś słupami,
Zanim ty dotrzesz do malachitowego słupa wieczoru, ona staje się bezmiernym marzeniem
O posiadaniu, które potrafi obalać rządy, burzyć miasteczka i miasta
Samym naporem snu wznoszącego się w tle.
Fala stwarza swój własny brzeg
I ty musisz podążyć tą drogą: poranki zgody,
Obojętne południa prowadzące do szmeru pytań
Późnego popołudnia, skierowanego w wieczór.
Arabeski i strumyki to rezultat
W megafonach, na sejsmografie w Berkeley.
Prościutki rachuneczek powie ci, że bycie z tobą
W tej podróży, w tym ruchu jest ceną tego przypadku:
Wypłynięcie z pewnego popołudnia jak czyste ciemnoniebieskie oczy
Harolda w Italii, więcej niż zdziwione, zdumione,
Najwyraźniej szczere. Gdy deszcz wzbiera i osłania
Swoją własną ciemność, to miejsce w pokrowcu zostało zauważone
Pierwszy i ostatni raz, blaknące jak grzbiet
Przygodowej powieści za szybą, za filiżankami do herbaty.

Nocne życie

Pomyślałem, że to ty, ale nie byłem pewien.
To takie ciężkie, działanie z ludźmi, chcesz żeby wszyscy
Lubili cię i byli szczęśliwi, ale oni wchodzą w drogę
Własnym upodobaniom, to jakby głaz

Zawalający wylot jaskini. I kiedy mówisz, bądźmy
Ludźmi czerpiącymi radość z naszej odrębności, jednak spleceni
Razem czubkami naszych włosów, jak gałęzie, to w porządku
Jest zejść nocą do ogrodu i palić papierosy.

Prócz tego że nic się nie dba o przeszkody i tę grawitację
Którą musiałeś przezwyciężyć by osiągnąć ten zdaniem wszystkich
obojętny
Stan w łańcuchu złudzeń wiodących cię do wolności,
A może to tylko jedno złudzenie więcej? Jednak lubię

To jak się strzyżesz, to ważne, ten ochrypły aromat
Wyrywający się z twego głosu, gdy ja już się nagadałem
Przez telefon, zwracając się do ulicznego zgiełku z mego balkonu
Jeszcze raz, odważywszy się wejść na ten cienki lód, który nagle
zaczyna się uśmiechać.

Łańcuch cienia

Przemoc, jak łagodnie nadeszła
I jak łagodnie porwała cię z sobą,
Żebyś pragnął tego, czego przecież nie chciałeś.
Wszystko skończone, jeśli nie dostrzeżemy prawdy w tym znaczeniu.

Chcieć to być lepszym niż przedtem. Wolno pożądać tego,
Co zabronione. Ale pożądać i zarazem
Nie chcieć to żuć jak szmatę samą nazwę.
Dlatego banan trzęsie się na szypułce.

Ale truskawka jest płynna i chłodna, zaokrąglona
Nuta w opadającej gamie, fotografia
Kogoś uśmiechającego się na pogrzebie. Wielkie pióropusze
Packi na muchy pochylają się codziennie

Nad naszymi głowami, odległe jak chmury. Kto potrafi powiedzieć,
Co to znaczy, albo czy chroni? Jednak to jasne,
Że historia po prostu przeciąga się dzisiaj w czyimś prywatnym
guignolu.
Przemoc śni. Ty drzemiesz nad swoją tablicą rozdzielczą.

Inne podanie

Przyszli wszyscy, niektórzy z uczuciami
Wypisanymi na bawełnianych koszulkach, ogłaszający spóźnioną
Porę i rzeczywiście słońce pochylało swoje promienie
Przez gałęzie sosny na Norfolk Island, jak gdyby
Uprzejmie odchrząkując, a wszystkie pomysły usadowiły się
W puszku kurzu pod drzewami, kiedy mży:
Nieskończone gry w Scrabble'a, wzlatywanie,
Słynny omlet au Cantal i przez to wszystko
Ryk czasu przewalającego się niepohamowanie przez śluzy

Dni, przeciągające każdy jego seksualny moment
Przez soczewki: koniec czegoś.
Dopiero potem spojrzałeś znad książki,
Nie mogąc zrozumieć co się stało lub
Powiedzieć co czytałeś. Wniesiono
Więcej krzeseł, zapalono lampy, ale to nie mówi
Nic o tym, jak to doszło do skutku
Przed tobą i ludźmi czekającymi na zewnątrz i na sąsiedniej
Ulicy, powtarzającymi stale nazwę aż cisza
Podniosła się do połowy ocienionych pni.
I zebranie przywołano do porządku. Wciąż pamiętam
Jak znaleźli cię, po jakimś śnie, w naparstkowym kapeluszu
Wymyślnego niby motyl na parkingu.
Droga do domu była więc przyjemniejsza. Rozchodząc się, każdy
Z trubadurów miał coś do powiedzenia o tym, jak to miłosierdzie
Stanęło do wyścigu i wygrało, zostawiając ciebie ex-prezydentem
Zdarzenia i o tym jak, chociaż wielu z tam obecnych
Chciało, żeby coś z tego wynikło, bodaj daleka
Wstęga dymu, nikt nie był tak zawiedziony by tęsknić
Po tamtym chłodnym nieistnieniu dokładnie sprzed kilku minut,
Teraz gdy idea lasu nałożyła się
Ponad najdrobniejszymi szczegółami tej sceny. Wydało ci się to
Czarujące, lecz zwróciłeś swą twarz ku nocy,
Mówiąc do niej jak do megafonu, nie słysząc,
Nie dbając, chociaż ci wciąż żyją i są hojni
I uwzględniwszy wszystkie sposoby, mogący wchodzić
I wychodzić poza palisadę
Mają tyle kłopotów z pamiętaniem, kiedy twoje zapomnienie
Ocala ich w końcu, jak gwiazda pochłania noc.

przełożył *Bohdan Zadura*

Dwie sceny

I
Widzimy nas jak się naprawdę nosimy:
Z każdego kąta pada odrębna oferta.
Przyjeżdża pociąg brzemienny radością;
Iskry spod kół oświetlają stół.
Rzecznym pilotem steruje los, i to jest los.
Od dawna nie słyszeliśmy tylu wieści, takiego wrzasku.
Dzień był ciepły i miły.
„Widzimy was w waszych włosach,
Powietrze znieruchomiałe wokół koniuszków gór".

II
Rzadki deszcz namaszcza maszynerię kanału.
To może być dzień ogólnej uczciwości

Bez precedensu w historii tego świata
Choć na władzę wyziewy nie mają wyłączności
I w istocie są suche jak bieda.
Niesłychane jednostki napastują starca
W niebieskim cieniu jakichś puszek z farbą
Kiedy kadeci śmieją się: „Wieczorem wszystko
Idzie wg planu, jeżeli wiesz co to za plan".

Młody książę i młoda księżniczka

Trawa rani nam stopy kiedy wędrujemy
W poprzek łąki — ty, dziecko trzynastoletnie
W męskim garniturze grubo za dużym dla ciebie
Symbolizującym ten długi czas, kiedy byliśmy ze sobą.

Zbieram jagody na nasze posiłki
Do puszki i stawiam ją na pniu
Wcześnie czy późno robi się późno.
Wrony wylatują z zachodu.

Chcę, żebyś zbadała ten monolit mroku,
To nasze więzienie. Ale ty mówisz Nie,
Ty jesteś zmęczona. Odwracasz się i śpisz. Ja też
Śpię, lecz we śnie słyszę konie uwożące cię w dal.

Kiedy bryza się kończy jest znowu
Poranek. Obudź się. Czas już wejść
W tę boską puszczę. Tego ranka na drogę
Obcy schodzą ze strawą. Bierze ich lęk
Na nasz widok: zaszliśmy w taką dal.

Zapada noc, lecz jest to już inna noc.
Twoje stopy suną ledwie dotykając
Trawy; zaufałaś mi;
Ćmy pukają w moją rozżarzoną głowę

I słyszę wiatr. I tak to jest. Pewnego dnia
Obudzimy się, spadłszy przez noc
Z urwiska w głąb białego kosztownego nieba.
I powiesz: „Oto jak żyliśmy, ty i ja".

Rzeki i góry

Na tajnej mapie zamachowcy
Zaszyli się, Rzeka Księżycowa biegła
Nie opodal osiemnastu wzgórz i miasta

Poniżenia i klęski — zanikający koniec
Kreski pośród suchych, papierowych źdźbeł
Szarobrązowych gęsich piór niby myśli
W dźwięcznej choć przepastnej masie
Dzisiejszego pisania przez pola i bagna
Zaznaczone, na mapie, jako kępki szuwarów.
Zapewne wiewiórki mieszkały w tych lasach
Ale śmierć i ciężki sen wciąż
Spowijały krajobraz, stłumiwszy
Demonstrantów wybitych ze snu w ciszy cel
Śpiewających na fabrycznych ścianach z marmuru
Niemą pociechę nieważnych melodii co tłoczą
Ciężkie niewidzialne pręty w powietrze
Ściśnięte w jakiejś piaszczystej dolinie od której
Tylko spokojny spacer może w ogóle odwieść.
Ptak przeleciał wysoko i
Usiadł — nie pozostało już nic do roboty.
Jego milczenia nie bierz za dumę albo moc
Ani wodospadu za przystań
Pełną lekkich łódek która tam
Produkuje się dla tysięcy ludzi
W ubraniach tych co mają gdzie pójść
Lub gry. Czasami ponad filarem
Z kwadratowych kamieni jego odcisk
Zostawia słaby ślad.

Tak więc okrążając miasta
Żeby dotrzeć w inne miejsca znalazłeś
To wszystko na papierze ale cały kraj
Zrobiony był z papieru przetworzonego tak
Aby wyglądał jak błoto paprocie i inne
Których morze rozwinęło swe magiczne
Przestrzenie i zwinęło je później
Jego sekretem była tylko kieszeń
W końcu ale pewne zakątki są ciemniejsze
Niż te bezksiężycowe noce spędzone jakby na trawie.
W odosobnieniu melodii słyszanej
Jakby przez drzewa
I nigdy nie potrafisz rozpłomienić ich dotyku
Na dłużej chociaż istniały domy
Wyrzucone w dal obok surowości
Ostrego i skalistego wierchu
I inne miejsca zgromadzeń
Cienie winnic dających wino
O smaku ściółki leśnej
Ławice ostryg i ryb
Podbiegunowe przypływy
Naukowe seminaria, publiczne
Miejsca do elektryfikacji
I główny rejon oszacowania podatków

Pomięte na planie
Wyborów do publicznego urzędu
Sześćdziesiąt dwa lata śniadanie i prysznic
Procedura formalna, cienie
Żeby nie opłacało się wstępować
Po tym jak osioł odciągnął furmankę.

Twój plan zakładał rozbicie wroga na dwie grupy
Żeby żyletka gór znalazła się pośrodku.
Wszystko szło dobrze na papierze
Ale ich obóz zogromniał
Ogarniając góry i mapę
Złuszczoną starannie i nierozdarte
Było światło. Szczęśliwie wojna skończyła się
W inny sposób przez odseparowanie dwóch flotylli
Nieprzyjacielskiej floty tak że kontynent
Uniknął ataku wielkich pływających statków.
Światło odbiło się od koniuszków
Małych szarych fal mówiąc
Tym z obserwatorium
O wielkim dramacie i triumfalnym końcu
Żeby zatrzymali maszyny
I cicho ruszyli przez wiejski krajobraz
Zgarniając śnieg z gór spłukując
Te co bardziej szorstkie które miłość
Powstawszy ospale w nocy zalała
Mocząc poduszkę i płatek
Z determinacją żeby położyć ten list
Na biurku niezamordowanego prezydenta
Aby znaczek pocztowy mógł wszystko odtworzyć
Z detalami, do ostatniego jesiennego liścia
I nieszczęścia powolnego czerwcowego wyjazdu
W krajobraz poczerniały od słońca.

No i wiesz

Dziewczęta, ogrodzone złotym drutem, który chroni je
Przed wzrokiem nadbiegających studentów, żyją w atmosferze próżni

W starej szkole porośniętej nasturcjami.
W nocy komety, spadające gwiazdy, słońca, bryły
Świetlistego pumeksu, wirujące planety i duchy unoszą się nad szkołą;

Trudno złapać tu oddech. Niektórym światło lata
Wydaje się zgniłe i mdłe, ale inne znajdują w nim urok
Kiedy wychodzą w poranek. W tym miejscu.
Musimy przystanąć, bo oto jest nauczyciel.
Na jego biurku stoi wazon łez.

Spokojny nastrój wypełnia świetlicę. Jego głos
Przenika bezkresne popołudnie: „Kiedyś byłem dzieckiem
Pod błyskotliwym słońcem. Teraz robię, co trzeba.
Uczę czytania i pisania oraz płomiennej arytmetyki. W nocy
Przychodzą najbliżsi niespokojnie pytając jak leci.
Moje drzwi stoją zawsze otworem. Nie kłamię i grzeje mnie wielki żar".

Jego drzwi stoją zawsze otworem, miły nauczycielu!
Jego życie powinno świecić nam przykładem,
Bo jakie życie człowieka, taka śmierć. Żeby zejść z tego świata
Po południu, na rozległym pustym brzegu rzeki,
Który, jak myślisz, włoży ci koronę z bzu i malw, albo w złocie opery,
Trzeba tyle przeżyć! I nie wystarczy
Zadawać pytania czy udzielać odpowiedzi, trzeba też siedzieć
Wyniośle niczym wielka skała, przez wiele lat.
To właśnie kapryśną ścieżkę czasu śledzimy
Zwilżonym czubkiem palca na globusie i, tak jest,
Globus staje; pokazujemy Anglię, Afrykę, Nigerię;
I odwiedzimy te strony, jak i ty, tudzież inne strony,
Nawet boski Neapol, króla mórz, gdzie ja będę królem, a ty moją królową,
I wszystkie miejscowości wokół Neapolu.
I staruszek belfer słusznie zatrzymał Neapol swym palcem
Patrząc przez okno w łagodne popołudnie grudnia
Kiedy jego pupilka wkraczała do klasy w tej wymyślnej czarnożółtej kreacji.
Teraz myśli o jej falbankach i nagle zostaje wciągnięty
w nie jakby były z żelaza; zgniotą go na śmierć!
Żegnaj, nauczycielu, już pora byśmy jechali
Dalej, zapewne w niewiele lepsze strony, ale za to do Anglii
Sonetów, Paryża, Kolumbii oraz Szwajcarii
I wszystkich miejsc, które mają nazwy, a które chcemy odwiedzić
— Sztrasburg, Albanię,
Wybrzeża Holandii, Madryt, Singapur, Neapol, Saloniki, Liberię i Turcję.
Zatem zostawiamy cię tutaj z tą od czarnożółtych falbanek.
Zawsze byłeś nam przyjacielem, choć szczególnego rodzaju.
Teraz, przedzierając się przez gąszcz czepnych liści jakbyśmy słyszeli twój płacz;
Pragniesz naszego powrotu, ale już za późno na powrót, nieprawdaż?
Za późno, żeby jechać do miejsc, które mają nazwy (a zresztą co to za miejsca? nazwy i tylko nazwy).
Za późno gdziekolwiek jechać, chyba że na najbliższą gwiazdę, na tę dokładnie nad wzgórzem, co kiwa na nas
Jak dłoń, przedłużenie niewidoczne ręki. Żegnaj, Ojcze! Żegnajcie, dzieci. Żegnaj, o panie i żegnaj, moja pani.
Lecimy na najbliższą gwiazdę, nieważne czy jak piec czerwoną, czy żółtą

A twoje nauki zabieramy w sercach (serca i nauki są jednym)
Z wilgotnej klasy w wieczność. Żegnaj, Stara Trąbo.

I tak nas zostawili, zmęczone i stare.
Zresztą szkołę zawsze mieli gdzieś.
I zostawili nam te wszystkie rzeczy przypięte do maty,
I noc, tę mglistą i bezkresną, która spada na szkołę.

przełożył *Andrzej Sosnowski*

Henyk Szulc: *Figura III*, linoryt barwny, 1987. Fot. Stefan Ciechan

WALLACE STEVENS

Tatuaż

Światło podobne jest do pająka.
Pełza po wodzie
I po krawędziach śniegu.
Pełza pod powiekami
I rozpina tam swoją sieć —
Swoje dwie sieci.

Sieci twych oczu
Zostały przypięte
Do twego ciała i kości
Jak do belek stropowych albo źdźbła.

Pajęcze nitki z twych oczu
Ciągną się po powierzchni wody
I po krawędziach śniegu.

W drodze do domu

To kiedy rzekłem,
„Nie ma niczego takiego jak prawda",
Grona wydały się nam pełniejsze,
A lis wybiegł z nory.

Ty... Ty rzekłeś,
„Jest wiele prawd,
Ale nie są cząstkami jakiejś jednej prawdy".
Wtedy, nocą, drzewo zaczęło się zmieniać —

Dym szedł przez zieleń, niebieski dym.
Byliśmy dwoma postaciami w lesie.
Stoimy tu sami.

To kiedy rzekłem,
„Słowa nie są formami jakiegoś jednego słowa.
W sumie cząstek są tylko te cząstki.
Świat trzeba mierzyć okiem";

To kiedyś rzekłeś,
„Bożyszcza widziały całe mnóstwo nędzy,
Węże i złoto i wszy,
Ale nie prawdę";

To właśnie wtedy — cisza była największa
I najdłuższa, noc najkrąglejsza,
Zapach jesieni najcieplej bliski
I mocny.

Trzynaście sposobów patrzenia na czarnego kosa

I
Pośród dwudziestu wzgórz pokrytych śniegiem
Jedynym co się poruszało
Było oko czarnego kosa.

II
Z trzema myślami naraz
Byłem jak drzewo
Na którym siadły trzy czarne kosy.

III
Czarny kos zawirował wśród jesiennych wiatrów.
Było to ledwie cząstką pantomimy.

IV
Mężczyzna i kobieta
Są jednym.
Mężczyna i kobieta i czarny kos.
Są jednym.

V
Sam nie wiem co woleć,
Piękno modulacji
Czy piękno insynuacji,
Czarnego kosa gdy gwiżdże
Czy zaraz potem.

VI
Sople wypełniły długie okno
Barbarzyńskim szkłem.
Cień czarnego kosa
Przekreślił je — tak i wspak.
Nastrój
Odnalazł w tym cieniu
Swą nieczytelną przyczynę.

VII
O szczupli mężczyźni z Haddam,
Po co wyobrażać sobie złote ptaki?
Czyż nie widzicie jak czarny kos
Przechadza się wokół stóp
Waszych kobiet?

VIII
Wiem wszystko o szlachetnych akcentach
I o jasnych nieuniknionych rytmach;
Lecz wiem i to
Że czarny kos jest wmieszany
W to co wiem.

IX
Czarny kos wyfruwając z widoku
Zaznaczył krawędź
Jednego z wielu kręgów.

X
Na widok czarnych kosów
Przelatujących w zielonym świetle
Nawet rajfurzy eufonii
Zakrzyknęliby ostro.

XI
Jechał przez Connecticut
W szklanym powozie;
W pewnej chwili przeszył go strach,
Wziął bowiem
Cień swego ekwipażu
Za czarne kosy.

XII
Rzeka jest w ruchu.
Czarny kos — ani chybi — frunie.

XIII
Był wieczór całe popołudnie.
Śnieg padał
I nadal miał padać.
Czarny kos przysiadł
Wśród konarów cedru.

Człowiek niosący rzecz

Wiersz ma opierać się rozumieniu
Prawie skutecznie. Ilustracja:

Brunatna postać w zimnym zmierzchu opiera się
Rozpoznaniu. Rzecz, którą niesie, odpiera

Najniezbędniejszy zmysł. Przyjmij je więc
Jako marginalne (niedowidziane cząstki

Oczywistej całości, niepewne drobiny
Tego, co pewne, i stałe, główne i niewątpliwe,

Co lotne jak pierwsze sto płatków śniegu
Z zawiei, którą trzeba znosić całą noc,

Zawiei rzeczy marginalnych),
Okropność myśli, które się nagle sprawdzają.

Musimy znosić nasze myśli całą noc,
Nim jasna oczywistość stanie nieruchomo w chłodzie.

Sześć znaczących obrazków

I
Stary człowiek
Siedzi w cieniu sosny
W Chinach.
Widzi jak ostróżka,
Niebiesko-biała,
Na skraju cienia,
Porusza się na wietrze.
Jego broda
Porusza się na wietrze,
Sosna porusza się na wietrze.
Tak woda
Zalewa wodorosty.

II
Ta noc jest koloru
Ramienia kobiety:
Noc,
Po kobiecemu ciemna,
Wonna i jędrna,
Zataja się.
Staw połyskuje
Jak bransoleta
Potrząsana w tańcu.

III
Przymierzam się
Do wysokiego drzewa.

Odkrywam, że jestem znacznie wyższy,
Bo do samego słońca sięgam
Moim okiem;
I aż do brzegu morza sięgam
Moim uchem.
Jednakże nie podoba mi się sposób
W jaki mrówki
Wczołgują się i wyczołgują
Z mojego cienia.

IV
Kiedy mój sen przybliżył się do księżyca,
Białe fałdy jego koszuli nocnej
Napełniły się żółtym światłem.
Podeszwy jego stóp
Poczerwieniały.
Jego włosy wypełniły
Jakieś niebieskie krystalizacje
Od strony gwiazd
Nie opodal.

V
Ni wszystkie noże lamp ulicznych,
Ni rylce długich ulic,
Ni młotki kopuł,
Ni wieże wysokie
Nie mogą wyryć tego,
Co może wyryć jedna gwiazda,
Przeświecająca przez dzikie wino.

VI
Racjonaliści, w swych kwadratowych kapeluszach,
Myślą, w kwadratowych pokojach,
Patrząc w podłogę,
Patrząc w sufit.
Przykuwają się
Do trójkątów prostokątnych.
Gdyby tylko popróbowali romboidów,
Stożków, linii falistych, elips
(Jak, na przykład, elipsa półksiężyca)
Nosiliby sombrera.

Pustka w parku

Marzec... Ktoś przeszedł po śniegu,
Ktoś kto nie wiedział sam czego szuka.

To jak łódź, co odbiła
Od brzegu nocą i znikła.

To jak gitara pozostawiona na stole
Przez kobietę, co zapomniała o niej.

To jak ten nastrój mężczyzny
Który wrócił, by zobaczyć pewien dom.

Cztery wiatry, przewiewają drzewną pergolę na wskroś
Pod splotami dzikiego wina.

Przełożył *Kuba Kozioł*

Książki nadesłane

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Henryk Borowski: *Zarys etyki*. Ss. 139, nakład 500 egz., cena zł 6600.—

Marian Zdyb: *Istota decyzji. Personalistyczno-normatywistyczna analiza zjawiska*. Ss. 302, nakład 200 egz., cena zł 9500. Seria: „Realizm. Racjonalność. Relatywizm", t. 19.

Jadwiga Michalczyk: *Gustaw Wuttke jako dydaktyk*. Ss. 191, nakład 350 egz., cena zł 6000.—

Teoria i praktyka pedagogiki specjalnej. Referaty wygłoszone na Ogólnopolskiej Konferencji Pedagogów Specjalnych zorganizowanej przez Zakład Psychopedagogiki Specjalnej UMCS. Pod red. Zofii Sękowskiej. Ss. 206, nakład 300 egz., cena zł. 4700.—

Czesław Kępski: *Lubelskie Towarzystwo Dobroczynności 1815-1952*. Ss. 153, nakład 300 egz., cena zł 7500.—

Interferencje językowe na różnych obszarach Słowiańszczyzny. Ss. 313, nakład 500 egz., cena zł 7400.— Seria: „Rozprawy Slawistyczne" t. 4.

Literatura angielska i amerykańska. Problemy recepcji. Pod red. Anny Zagórskiej i Grażyny Bystydzieńskiej. Ss. 243, nakład 200 egz., cena zł 4500.—

Tomasz Stróżyński: *Les jeux de l'être et du paraître dans les contes et nouvelles de Guy de Maupassant*. Ss. 272, nakład 200 egz., cena zł 10.000.—

Syntagmes nominaux dans les langues romanes et slaves. Actes publies par Andrzej Maria Lewicki et Marek Kęsik. Ss. 149, nakład 200 egz., cena zł 8000.—

Stanisław Michałowski: *Władysław Kunicki 1872-1941. Życie — działalność — poglądy*. Ss. 212+ilustracje, nakład 300 egz., cena zł 9100.—

Krzysztof Skupieński: *Funkcje małopolskich dokumentów w sprawach prywatnoprawnych do roku 1306*. Ss. 188, nakład 300 egz., cena zł 7500.—

Piotr Kołtunowski: *Strategia propagandy hitlerowskiej w Generalnym Gubernatorstwie na podstawie „Krakauer Zeitung" 1939-1945*. Studium historyczno-filologiczne. Ss. 170, nakład 300 egz., cena zł 8000.—

Stanisław Paczos, Halina Świć, Władysław Domaszewicz, Józef Kozysa: *Geografia społeczno-gospodarcza świata. Zagadnienia wybrane*. Ss. 239, nakład 1000 egz., cena zł 9500.—

przekroje

ANDRZEJ WIERCIŃSKI

DLACZEGO MIŁOŚĆ

starczy jeden liść
jeśli ma kształt serca

Non coerceri maximo, contineri minimo, divinum est. Doprawdy boską rzeczą jest przekraczać nawet największe, a przy tym zmieścić się w najmniejszym; dążyć do wybiegania poza wszelkie granice, jednocześnie zaś w maksymalnym ograniczeniu odnaleźć radość i wolności nie oddać na okup wrogom. Do Hyperiona Hölderlina ojciec kieruje pouczenie: *Jedź najpierw do Smyrny — ucz się tam spraw morza i sztuki wojennej, ucz się języków ukształconych narodów, ich form rządzenia, poglądów, obyczajów i zwyczajów, próbuj wszystkiego i wybierz to, co najlepsze!* Pasierb jak dobry syn słucha starych Mistrzów, przez całe życie uczy się nowych ludzi i ich języków, nade wszystko zaś rozmawia ze sobą, zafascynowanym różnorodnością zdarzeń i spotkań, oczarowanym pięknem świata i wciąż tęskniącym za młodością. Hölderlin jednak u schyłku życia, mimo że spełnił życzenia ojca, pisał:

Rozkosze tego świata przeżywałem,
Radość młodości dawno! dawno! pożegnałem.
Przeminął kwiecień, maj i czerwiec się nie zjawi,
Nie jestem niczym już, życie mnie już nie bawi.
(tł. Mieczysław Jastrun)

Pasierb zaś tęskni za młodością, za źródłem, w którym ujrzy siebie jeszcze piękniejszym jak niegdyś. Element ten, iście gombrowiczowski, powtarza się w twórczości Pasierba, jak pytanie, które niegdyś zadał Gombrowiczowi: *Czy Pan nie uważa, że w pięknie, w tajemnicy młodości zawiera się być może ocalenie przed życiem i w obliczu śmierci?* Wraz z doświadczeniem wieku poeta jeszcze bardziej wie, jak smakuje młodość, nie chce stracić świeżości wzruszeń i wspomnień. Chyba dlatego nie czuje się stary. Każda nowa nadzieja czyni go coraz młodszym. Stąd wiersze Pasierba i cała jego twórczość pełne są egzystencjalnej radości, tej, która często jest gorzka, ale bez której nie ma życia. Radość ta jest radością zadaną. Odkrywa się ją wraz z „najwstydliwszą z tajemnic człowieka", który „nie umie być sam póki żyje i gdy umiera" (*Ogrójec*). Ona jest tajemnicą bycia pogodzonym w niepogodzeniu. Nie jest to prosta dialektyka. Pasierb jest bliski prawdy o człowieku:

jeśliś uczniem Jezusa
który przyniósł na ziemię
ogień pamiętaj

musisz się spalić
(*Popielec*)

Przezwyciężeniem niepogodzenia jest ostatecznie doświadczenie egzystencji, bardzo konkretne i osobiste:

na co dzień siedzę w popiele
nie spaliłem tego co kochałem
samo się spaliło
na mnie osypało

(środa popielcowa)

Dramat ten nie jest jedynie dramatem człowieka, jest również dramatem Boga, którego miłość, zawsze pierwsza, jest tak często zdradzana. Dramat ten jest na życie wieczne, które już jest i wciąż się staje. Doświadczenie egzystencji nie jest prostym opisem fenomenologicznym obserwowanych i przeżywanych zjawisk. Konkretność spostrzeżeń wyrasta z silnego związku z rzeczywistością. Im więcej bólu na co dzień, tym realniejsze doświadczenie obecności Boga, który stale czeka na otwarcie na Jego obecność.

To, co materialne, przewija się zwyczajnie w środowisku nadprzyrodzonym. Stąd doświadczenie egzystencji staje się jednocześnie transcendencją, przekraczaniem tego, co zatrzymuje „oczy na uwięzi". Otwarcie na wieczność nie niszczy radości świata, przeciwnie, konkretyzując ją czyni ją bliższą człowiekowi, zapowiada, że to właśnie materia spotkania z Bogiem staje się środowiskiem jego zbawienia. Poeta wierzy w zmartwychwstanie ciała. Tak panuje nad swoim ciałem, troszczy się o nie, by móc je zabrać ze sobą do nieba. Ono go strzeże, jest cieniem nad nim, jest łaską drogi i uciszania. To ciało, z tej samej materii stworzone, co ciało Jezusa. Cieszy się więc poeta swoim ciałem i zmaga się z nim.

ciągle na nowo
każde spotkanie to rana
każde wspomnienie to blizna

(blizni)

Napisano już wiele na temat trafności określenia „poezja religijna". Warto jednak zastanowić się nad atrybutami księdza-poety. Czy istnieje poezja kapłańska? Poezja tematów zastrzeżonych, wstydliwych, nieprzyzwoitych? Czy poezja ta musi prezentować wizję świata istotnie zubożoną? Przecież kapłan — ontologicznie inny człowiek — wciąż pozostaje jednym z ludzi, dla nich właśnie ustanowiony. Niesie więc w sobie ten świat, stąpa po ziemi, która jest dla niego miejscem spotkania z Bogiem. Atrybuty poety-kapłana są przez to jeszcze bardziej konkretnym wyrazem losu człowieka, jego egzystencji, dzięki której uzyskuje on rozumienie swojego posłania, a jednocześnie otwiera nieznany dotąd wymiar bytu.

Poezja Pasierba jest poezją szczerości — to znaczy szukania w języku maksymalnej odpowiedniości dla własnych doświadczeń. Słowa najpiękniejsze to te, które najbardziej adekwatnie opisują rzeczywistość. Słowo ludzkie jest bliskie Słowu Boga, stąd podobnie jak ono nie tylko opisuje, ale też sprawia, ma w sobie moc stwórczą. Pasierb jest otwarty na moc Słowa. Wciąż nie może uwierzyć, że jego słowo może przemieniać ludzi:

okaleczonym językiem
obracam rozżarzony węgiel
przytrzymuję wargami
żeby nie upadł na ziemię

nie rozumiem nigdy
jak z tego bełkotu
z świadectwa kaleki
ludzie mogą czerpać
coś

co im pozwala
żyć
cierpieć
umierać

(słowa)

Zdumiewając się nad rozmiarami skuteczności swojej misji Pasierb nie popada w samozadowolenie. Otwarcie pisze o „pokusach czyli prowokacjach", o niezgodzie na byleiakość. Jest w jego poezji miejsce na pieszczoty Magdaleny, wzruszenie Łazarza, łzy Jezusa, warsztat cieśli Józefa. Zmagając się ze Słowem Pasierb wie, kto ostatecznie zwycięża. Wiarę tę dzieli z każdym spotkanym człowiekiem, dla którego staje się medium komunikacji i to w wymiarze życiowo naistotniejszym. Dziwi się razem i wciąż od początku szuka rozumienia.

Niewola, która jest stałym doświadczeniem człowieka, tu staje się wyzwoleniem ku tworzeniu:

galerie galerie kontynenty nieobeszłe
światy bez pór roku pejzaże nieżywe

listonosz własnych i nie swoich wzruszeń
obszedłem wami kilka razy ziemię
naiwnie wierząc że trzeba odkleczeć
przed każdym arcydziełem po kilka pacierzy

galerie moje ojczyzny dalekie
świątynie rupieciarnie i przytułki wzruszeń
sale tortur i sądów tu słyszę wyroki
tu skazany przykuty odbywam swą karę
więzienie moje galerie galery

(galerie)

Taka niewola jest wyrazem napięcia pomiędzy naturą i kulturą, tym, co człowiekowi najbliższe i tym, czego wciąż trzeba się uczyć, co staje się ostatecznym kształtem ludzkiej teraźniejszości i przyszłości.

W wierszach Pasierba nie znajdujemy nazbyt wielu rekwizytów Pasierba-Prałata. Może tylko tyle, że nie ma jeszcze swojej prywatnej kaplicy:

nie ma gdzie się schować
po otrzymaniu takiej wiadomości
w naszych mieszkaniach nie ma prywatnych kaplic
można tylko na chwilę zamknąć się w łazience
usiąść na brzegu wanny i powtarzać
Jezusie Nazareński Jezusie
to przecież nie może być prawda

(prywatnie)

Za to wiele w jego poezji śladów najprostszych radości, jakby wciąż jeszcze był przymiejantem, nad którym pochyla się Bóg z kwietniowego nieba.

Często przeciwstawia się poezję Pasierba intelektualnie wysublimowaną, ujętą w stosy abstrakcji, filozoficznie głęboką, poezji ciepła i dobroci Jana Twardowskiego. Na pewno obaj poeci inaczej mówią o najpiękniejszych doświadczeniach człowieka, ale przecież ileż w słowach Pasierba najpierwszych wzruszeń:

każda miłość to miejsce zupełnie osobne
pokój ulica miasto lub kontynent
osobne niebo pora roku chwila
światło w liściach na ukos i odcień powietrza

to miejsce gdzie się czeka dokąd ciągle idzie
miejsce skąd przychodzą dokąd śpieszą listy
oddzielone od siebie i wyjęte ze świata
który był wcześniej który później będzie

którego nie wytrzymasz taki będzie zwykły

(•••)

Zderzenie tej zwyczajności z niepowtarzalnością i intensywnością doświadczeń uzdalnia człowieka do kochania, choć zostawia w nim ten sam oścień, który jest bolesnym znakiem ludzkiej miłości. Pozostaje zmaganie (pogodzenie) z nienasyceniem:

dlaczego miłość
nie tyle ucieka co prześlizguje się mimo
mimo nas mimo naszych zrozpaczonych dłoni
dlaczego daremna jest tkliwość
skąd nieprzyczepność naszych ciał
ani ich z wodą związać ni z powietrzem
jedynie ziemia czeka wciąż cierpliwa
aż się w nas ogień dopali ze szczętem
(Rodin)

Miłość Pasierba jest jak *Puvis de Chavannes*, albo *La convalescente* Rodina, zwiewna, ale wpisana w kamień. Przymierze z materią, które jest wyzwaniem na całe życie. Jeżeli do tego wierzy się w zmartwychwstanie ciała, to miłość jest prawdziwym „zdejmowaniem pieczęci", cierpliwym i pięknym. Miłość jest drogą człowieka do swojego pierwowzoru, jest szukaniem wśród znaków powszednich śladów najprostszych, tych, które umożliwiają powrót do miejsca, gdzie już od dawna jest się u siebie, gdzie przygotowane jest mieszkanie: każdemu według głębi jego serca i miary talentów, którymi go obdarowano.

Człowiek według Pasierba jest „nieuleczalnie naznaczony Bogiem jedynym". Tak bliski jest sobie, jak bardzo przeżywa Boga w sobie. Doświadczenie to jest miarą serca człowieka:

to co w zamiarach nieba
jest młodzieńczym uśmiechem anioła
dochodzi na ziemię
jak cios przeszywający serce
(ekstaza świętej Teresy)

Doświadczenie Boga jest związane z naszym *hic et nunc*. Jest to doświadczenie ziemi i tradycji, błogosławieństwa spotkania z nią:

doświadczą ile można nabrać sił
leżąc z twarzą przytuloną do ziemi
(Ogrójec)

Jest to również doświadczenie czasu, czyli Boga, który objawia się za każdym razem tak samo i jakby codziennie pierwszy raz. Czas otwiera człowieka na wieczność. Nieuchronność ludzkiego losu odsłania perspektywę życia, które trwa.

Pasierb jest poetą samotności, do której się dochodzi, a która nie jest prostym osamotnieniem, byciem w pojedynkę. Dopiero prawdziwe doświadczenie Drugiego uczy samotności, pogodzenia, zaprzyjaźnienia się z sobą samym:

kiedy się zjawiłeś
kiedy naprawdę wszedłeś w moje życie
odkąd zacząłeś tyle dla mnie znaczyć
dokonałem odkrycia
nie wiedziałem że mogę być tak samotny
że mogę być samotny tak
w ten jeszcze jeden
nie doznany przedtem sposób
(dziękczynienie)

Pasierb jako Profesor jest osobą ze stałym dochodem, a mimo to można go spotkać na Schodach Hiszpańskich czytającego poważne lektury, na Forum Romanum i na Sycylii, biegającego po piasku pustyni i po krętych uliczkach Jerozolimy, nad Sekwaną i Tamizą, nawet za oceanem. Można go spotkać przy chrzcielnicy i w konfesjonale, na ambonie i na drodze krzyżowej, podczas mszy świętej i świętych nabożeństw, kiedy majestatycznie przesuwa pierścień (wielka doniosłość jest w tych ruchach). Pasierb rozróżnia „cambridge blue" i „oxford blue", więc chodzi w błękitach, dla odmiany w czerni lub w purpurze. Można go spotkać w studiu telewizyjnym i na kongresach uczonych, na pierwszych stronach gazet sprzedają jego fotografie. Nade wszystko Pasierb jest obecny w każdym swoim wierszu, niepokorny i pogodzony ze sobą, nie czekający bezczynnie na zmartwychwstanie, tylko zdobywający ziemię, zadaną na wieczną udrękę. Do twarzy mu z „pustką milczącą po hiszpańsku" i z jesienią, „która jest naszą daleką ojczyzną", ze starymi obrazami i nową teologią. Wiersze Pasierba są mądre i dobre, obfite w pańską prostotę. On sam — obywatel zmęczonej Europy — potrafi żyć wsią, polską wsią, faktycznie mieszkając w stolicy. Łączy w sobie najpiękniejsze polskie tradycje, nie wikłając się w różnorodne konflikty i kompleksy. Pochyla się nad każdym usychającym drzewem, pamiętając wszakże, że nie ono jest największą świętością.

Nad Pasierbem poetą Bóg dokonuje co dzień sądu ostatecznego. Cały jest przepełniony świadomością, że „już jesień czas odlotu". Ale codziennie rano odprawia swoje rekolekcje, zawsze tak samo nawraca się ku miłości, przekraczając siebie:

dziś rano czytam o Jonaszu
jak uciekał do Tarszisz od Boga
a Bóg go ścigał burzą
żal było Jonasza żeglarzom
lecz sam się kazał wyrzucić za burtę
gdzie potwór czekał jak łódź ratunkowa
(czytanie)

Poezja Pasierba jest poezją doświadczenia Boga. Każde nieszczęście może być „łodzią ratunkową", jeżeli tylko uwierzymy, że Bóg nas ściga. Potwór dla każdego jest potworem, ale na pewno nie każdego po trzech dniach wyrzuci nietkniętego. Poezja Pasierba uczy prawdy życia. Nie osłaniając jego brutalności niesie nadzieję. Jest to poezja kruchego ocalenia, ale takiego, które rodzi życie. Konsekwentnie więc albo się wierzy, albo się umiera, po długiej walce pomiędzy ludźmi a Bogiem i ludźmi między sobą.

Pasierb napisał o sobie: *Ja zacząłem od roku 1971 pisać wiersze, czego nie robiłem przez dobre dwadzieścia lat. W moim wieku ma się już wiele powodów, by zachowywać dystans wobec tego, co nie przestaje nas zachwycać. Świadomość życiowych niespełnień i porażek, zmarnowania czasu, utraty tylu ludzi...(...). Dziś trzeba zachowywać się i pisać poważnie, trzeźwo, czujnie, nieufnie, nawet chłodno, skoro teraz nam żyć wypadło. Klasyczność... jaka to klasyczność, brak mi harmonii, spokoju, za bardzo jestem obolały, patetyczny, krzykliwy nawet, staram się mówić głośno i wyraźnie, z naciskiem, jakby z ambony. To może rzeczywiście wyglądać okropnie. Dość dziwnie ożeniła się we mnie retoryka i wstydliwość, pomieszały krzyki i szepty. Może mój klasycyzm polega na tym, że lubię konstrukcję, nie cierpię rozlamania, że z ukosa patrzę na natchnione głosolalie i wokalizy oraz różne witalizmy, że w bełkocie widzę sprzymierzanie się z odgłosem bębnów, w jakie walą czarownicy, aby uśpić rozum (Światło i sól).*

Mimo spóźnionego debiutu, a może właśnie dzięki temu, Pasierb od razu przemówił językiem dojrzałym, bogatym, w którym zawarte jest dziedzictwo światowej kultury. Obok ekfraz — wiersze o przyrodzie, wciąż go wzruszającej, i o ludziach, do których zwraca się najczulej, choć wie, że będzie musiał rozstać się z nimi. Jedni nazywają Pasierba „polskim Mertonem", inni „księciem polskiej kultury". Czytając jego poezję nie da się przeoczyć, że jest poetą „chwiejnej równowagi". Jak na 60 lat życia i piękny tom *Wierszy wybranych*, ze smakiem przygotowany przez ks. Jana Sochonia, wyborny to komplement.

Janusz Stanisław Pasierb. *Wiersze wybrane*. Wybór i opracowanie Ks. Jan Sochoń. Ilustracje Jan Lebenstein. Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1988, ss. 408, nakład 10 000 egz.

ANDRZEJ NIEWCZAS

ŻYCIE NA NIBY

Do utworów powstałych na emigracji stosuje się — na ogół — nieco inne kryteria poznawcze niż do literatury krajowej. W większym stopniu czytelnik, jak również krytyk, uwrażliwieni są na poszukiwanie w niej odniesień do Polski. Ale też kategoria polskości jest jedną z najbardziej wyrazistych w twórczości emigracyjnej.

Jest ona widoczna również w wydanym w Londynie tomiku wierszy Anny Witek *Żyjesz pomiędzy*. Przyznać trzeba, że tytuł zbioru trafnie określa problematykę utworów w nim zawartych. Dość oczywistym wyznacznikiem życia „pomiędzy" jest wspomniana już emigracja tworząca stan zawieszenia między „Pałacem Kultury a Big Benem; reklamą Marlboro a kartkami na cukier". Tych konkretnych odniesień jest w wierszach Witek więcej: kazimierski rynek, bulwar nad Wisłą, Ustrzyki Dolne, Bieszczady. Ale nie te topograficzne, czy nawet pojawiające się — okazjonalnie — historyczne odnisienia („Norwid w przytułku św. Kazimierza") tworzą tutaj podstawowy kontekst interpretacyjny. Znacznie bardziej akcentowane są aspekty psychologiczne, w których umiejscowiony jest podmiot. Jego sytuację określa brak mocy, która pozwoliłaby na wybór drogi życiowej. Nie istnieje możliwa do zaakceptowania — choćby teoretyczna — wizja przyszłości. Konsekwencją takiej postawy jest stwierdzenie:

tak naprawdę nie da się
ani wyjechać ani powrócić

Nie ma teraźniejszości ani przyszłości, które chciałoby się afirmować. Nawet zwrot w stronę przeszłości, zwłaszcza do okresu dzieciństwa okazuje się niemożliwy, gdyż szybko następuje przywołanie do realiów chwili obecnej:

Pukamy do znajomych drzwi dzieciństwa
w nadziei, że otworzy nam pogodna twarz matki.
Dobijamy się długo i nerwowo.
Wreszcie staje starsza pomarszczona pani
i z nagromadzonym latami wyrzutem szepcze
— Nie ma powrotów

Sytuacja wyobcowania jest bardzo widoczna w wierszach autorki. Poszukiwania miłości, bliskości innego człowieka są tutaj skazane na klęskę. Niemożność wspólnych przeżyć łączy się i w tym wymiarze z brakiem wiary w przyszłość:

Boję się, że wsiedliśmy do odrębnych pociągów,
których nie da się już skierować na jeden tor życia.
I wiem, że nawet na krótko
nie zaryzykujemy wspólnego biletu w jedną stronę

Konsekwencją alienacji staje się w wierszach Witek postawa bierności, nieingerowanie w bieg własnej historii. Dotyczy to różnych zjawisk życiowych, zarówno ogólnych, w których przyjmuje się fatalistyczną wersję dziejów:

...skazani na wolność
poza kolejką po następną Polskę

jak i tych, które wiążą się z własnym, prywatnym życiem i odczuwaniem samego siebie. W sferze prywatności prowadzi to do skrajnej formuły, gdzie następuje zanegowanie własnej tożsamości na rzecz innego podmiotu, innej osoby:

Nie ma mnie i nigdy nie było.
Jesteś tylko ty
szukający mnie w przygodnie spotkanych twarzach

U czytelnika oczekującego od poezji koncepcji życiowych, określenia postawy twórczej, zaangażowania, kontestacji wiersze Anny Witek muszą pozostawiać niedosyt. Nie ma w nich prawie w ogóle śladów walki o idee i o własną indywidualność. Nie można także powiedzieć, że „życie pomiędzy" jest metodą na przetrwanie czy na zachowanie określonych wartości. Koncepcja ta wynikła z rezygnacji; jej efektem jest konstatacja, że wszystko co istotne przechodzi obok. Podmiot godzi się z tym zarówno w sytuacjach ogólnych, globalnych:

Jak leci, życie? — Przejdź mimo

jak również szczegółowych:

Proszę, bądź tylko przechodniem
w krajobrazie marzeń.

W poezji Witek nie ma określonych celów i wartości, ku którym się dąży. Obawa przed powrotem do kraju a jednocześnie nieumiejętność życia w innej rzeczywistości; potrzeba uczuć a równocześnie rezygnacja z walki o nie powoduje oscylowanie między pragnieniem a lękiem. Prowadzi to do samookreślenia:

Jesteśmy więc jak ludzie
z pogranicza systemów wartości

Zachowanie równowagi aksjologicznej, brak woli i wiary w siebie sprawia, iż rzeczywistość postrzegana jest jako gra. Ale gra ta nie ma tutaj nic wspólnego z zabawą, czy z karnawałową przemiennością ról. Wyraża ona raczej — wypływającą z własnych niepokojów — nieufność wobec ludzkich postaw. Konsekwencją takiego stanu jest obserwacja poszczególnych zachowań (także swoich) jako systemu określonych konwencji. Dotyczy to zarówno szerszych aspektów komunikacji społecznej jak i gestów mieszczących się w kręgu prywatności:

Przecież nie jesteśmy tacy jacy chcemy,
tylko podobni do siebie...

...od Adama i Ewy wypożyczamy trochę świeżości,
od Romea i Julii trochę gestów i słów...
przeżywamy różne wersje początku i końca,
warianty zachowań, powrotów i rozstań

Najsłabsi są ci zaskoczeni grą,
wśród audytorium i obcych sztandarów
przyjmują nokauty poniżej pasa,
zgodę na prawo boiska,
gdzie — papierowi i sztuczni —
są jak manekiny z innej konwencji.

Wydaje się, że „bycie pomiędzy" i gra to dwie kategorie, które Anna Witek chce szczególnie wyeksponować w swojej poezji. W odniesieniach do tych pojęć konstytuje autorka podmiot własnych wierszy. Tomik, wydany został 1988 roku. Czas weryfikuje pojęcia dotyczące odległości pomiędzy emigracją (pojmowaną tutaj głównie psychologicznie) a własnym krajem. Niewątpliwie wpływ na to mają zmiany polityczne i ogólnospołeczne dokonujące się w Polsce. Ale jak próbowałem wykazać, utworów umieszczonych w tomiku *Żyjesz pomiędzy* nie określa głównie kontekst polityczny. Tematem tej poezji jest człowiek samotny i zagubiony w rzeczywistości. Pragnienie okazywania i odbierania uczuć łączy się tu stale z intelektualną refleksją tworzącą dystans wobec świata i samego siebie.

Anna Witek: *Żyjesz pomiędzy*. Wyd. SOWULA, Londyn 1988, ss. 39.

GRAŻYNA WIŚNIEWSKA

GODZINA Z „ZIEMIĄ SPOTKANIA" MARII JÓZEFACKIEJ

Ziemia Spotkania (1989), szósty już po *Ostrzu* (1969), *Całopaleniu* (1970), *Epicentrum* (1971), *Adwencie* (1982) i *Opoce* (1983) — zbiorek poezji Marii Józefackiej zawiera 34 wiersze. Poezja Józefackiej jest drogą uzewnętrzniania własnej osobowości i zapisu doświadczeń, artykulacją siebie i świata. Dlatego można powiedzieć, iż przestaje być kreacją, a staje się formą aktywności jako sposobu życia. Poetka traktuje swe dzieło jako ofertę, którą przedkłada nieznanej publiczności, licząc, że przynajmniej przez niektórych zostanie ona przyjęta.

Bezpośrednie wyznania liryczne, gdzie „ja" ujawnia się w pełni i dominuje, znajdziemy tylko w początkowych i końcowych wersach otwierającego tomik wiersza:

a ja tu (...)
ćwiczę ze ścianą metafor
(...)
przysięgałam że cię nie opuszczę oto
jestem

w niemal klasycznych w swej prostocie utworach „Pomiędzy, ... (*pokarmem nieśmiertelnych jest cierpliwość...*), ... (*dialog w próżni...*) i ... (*nie fatyguj się...*). Pojawią się także w pojedynczych linijkach takich jak „mogę przebaczyć / swoją ale nie cudzą krzywdę", „trwać będzie (goryczka) / póki ja w twym objęciu ty w miłości mojej", brzmiących jak autentyczna spowiedź. Pozostałe wiersze, jak to określamy podręcznikowo, są przykładem liryki przedstawieniowej, niecosobistej lub liryki podmiotu zbiorowego, czego dowodzi zbiorowe „my" w gramatycznej strukturze wypowiedzi. Jest to poezja zaangażowana w problemy współczesnego świata, w problematykę egzystencjalną i moralną człowieka.

Józefacka przekracza granice, zwłaszcza czasowe i geograficzne. Ziemię traktuje jako jednolitą całość. Europa, Eurazja, Afryka, Kornwalia, Pacyfik, cyklon, słońce, góry, rzeki, wszechświat stanowią jedno. Czy istnieje Polska? Może tylko poprzez Truso (w VIII-X wieku pruska osada rzemieślniczo-handlowa i port, prawdopodobnie na miejscu lub w pobliżu obecnego Elbląga), przez wyznanie; *przysięgałam że cię nie opuszczę oto / jestem, Kniazia Kurbskiego z płomienia* i wzmiankę *o głuchym Polaku ze wsi*.

Historia miesza się ze współczesnością, przeszłość z teraźniejszością i przyszłością. Zdaje się, iż w tomiku Józefackiej historia panuje wszechwładnie. Poświęca jej zresztą autorka osobny, ironiczny w swej wymowie wiersz *jak w nawiedzonym mieście jej obecność*. Aktualna kronika wydarzeń ewokuje zdarzenia z przeszłości. Minione wojny istnieją obok dzisiejszych konfliktów jak kulinarne przyprawy. W ogóle wojna zdaje się być naczelnym motywem większości wierszy:

kolejny krytyczny moment w afryce lub gdziekolwiek
przybywa żywych sztonów gramy w nędzę i w strach
w zagładę i w chwilowy pokój w rynki zbytu
(...)
ludzki żwir powiesz nie bez racji
w sam raz na drogę dla zwycięzcy

tymczasem na wschodzie
rodzą się wichry gwałtowne i straszne
zwiastuni natchnień
patrz
jak galopują
w wysokim siodle
kontynentu

Te współczesne konflikty przywodzą na myśl wojny minione, równie okrutne i straszne, w których giną ludzie: *milczenie pogrzebało garnizony sparty..., czego się może spodziewać ukochana prowincja..., szynel zawszony...* czy też:

wczoraj a więc w połowie szesnastego wieku
kiedy grabieżcze wyprawy utrwalały pokój
w imię prawdy skwierczało ludzkie mięso na stosach
ku czci znieważanego Boga wyrzynano się wzajem
przepych przemocy...

Pomimo wszystko świat jest ten sam, rządzą nim podobne prawa. Dlatego autorka może określić szesnastowieczną wojnę słowem „wczoraj". Już w *Ostrzu* — jak pisał T. Kłak — *motyw walki należał do przewodnich, świadcząc o dynamicznym widzeniu świata, organizowanego przez grę napięć i opozycji*. Także i tu wiele jest słów związanych z wojnami, potyczkami, klęskami i wygranymi. I pojedyncze słowa, i zawarte w nich czy w całych zespołach obrazowych skojarzenia wyznaczają jednolite pole semantyczne.

Józefacka wyraźnie mówi o manipulowaniu Ziemią według widzimisię polityków, przy czym zawsze przegrywa jednostka, bo *o człowieku się nie mówi*. Kiedy pisze o *chemicznym niebie z uschniętym modrzewiem / jak zabytkowym drogowskazem* czy też o drzewach jako *wachcie kościotrupów*, podejmuje ważny problem ekologiczny, budzący strach tych, którzy żyją, ale nie są w stanie zahamować tego procesu, bo *z uwodzicielską perfidią / prosta postępu dąży w nieskończoność*.

Autorka doskonale, w sposób wyważony operuje zasadą kontrastu. Wiersze zaczynające się „niewinnie", banalnie, zaskakują wagą podjętych problemów. Takie utwory, jak: *nad domem krąży gołąb bielusieński..., jak włosy ukochanej słoneczny obszar powietrza..., zza stratosfery widziana jak orchidea...*, nagle, niespodziewanie, w sposób drastyczny wprowadzają wojnę i jej okrucieństwa, brutalność świata. Oto:

świat szkoli morderców (...)
twarz narkomanki jak bunkier (...)
kłamstwo jako higiena psychiczna
krzywdy osobne i wspólne sprzedajni świadkowie
w żywe oczy oszustwo
pogarda i miłość
odkąd powszednim zajęciem bywa gwałt i zbrodnia
w ofierze sprawiedliwości składamy drobne wybryki,

korupcja znaczeń, stręczycielstwo słowa, bezsens mowy / totalnej która / znaczy tylko tyle / ile, nieustanna agonia pojęć bez znaczenia, prawo jest to disneyland w sąsiedztwie: apartheid.

Dominuje więc w tomiku brutalny oddech współczesności. *W obszarze zawłaszczania aktualności, Józefacka* — jak pisał Jan Z. Brudnicki, recenzent *Adwentu* — *jest bardzo męska. Jest nawet opozycyjna do kobiecej miękkości.*

Theodore Adorno zastanawiał się *czy liryka może istnieć po Oświęcimiu*, a więc czy może sprostać rzeczywistości współczesnej, która ukazuje się jako wyjątkowo dysharmonijna, obojętna wobec kodeksów moralnych, kulturowych, estetycznych i — przede wszystkim — skażona doświadczeniami, które podały w wątpliwość pozytywne miary człowieczeństwa. Można zapytać: czy liryka jest w stanie egzystować, gdy

od tego czasu z ludźmi
zrobiono wszystko
co było do zrobienia

Poezja Józefackiej, sięgająca w znacznie odleglejszą przeszłość niż Oświęcim, jest szczególnie świadoma i wyczulona na obecność zła. To poezja imperatywu moralnej odpowiedzialności za zło. I chyba tylko taka może istnieć.

Poetka pisze: *nie zazdroszczę kassandrze*, tymczasem sama staje się wieszczką. Jest gorzka, surowa w ocenach, a jednocześnie odważna; jej diagnozy nie niosą optymizmu.

Nie znajdują jej akcepacji *codzienni ludzie pozorni*, którzy *niewiele czynią albo nie to*

i nie w porę, gotowi się pożerać. Nie znaczy to, że nie obchodzi ją człowiek, jednostka. Jej liryki, będące wyrazem klęsk tak charakterystycznych dla naszych czasów, są właśnie wyrazem troski o człowieka zagubionego i osamotnionego, wyrazem ubolewania nad brakiem porozumienia, nad niemożnością nawiązania kontaktu psychicznego z innymi:

nie ma z kim się porozumieć

coraz mniej rozumiemy
coraz bardziej obcy

dialog w próżni ludzie których nikt nie
wysłucha kiedy próbują przełożyć na swój język
samotność

win
nie umiemy wyznać
sobie
nie możemy wybaczyć

Być może zło wynika właśnie stąd?

...pamiętaj: jeśli ginie człowiek kurczy się
Ziemia Spotkania niezadługo nie będzie już miejsca

Te, zamykające tomik słowa, jak zresztą i tytułowy wiersz tej niewielkiej książeczki poetyckiej, niosą główne przesłanie autorki.

Józefacka ma dar ujmowania rzeczy i zjawisk w metaforach bardzo ciekawych, zbudowanych z delikatnej materii słowa, np. *grzybnie miast, ściana metafor, poezjo świeczko na kulawym stole | między chlebem a wódką pomiędzy światem a nami*, dar nazywania uczuć, choćby strachu: *demony | skraplające się na brzegu szklanki o którą dzwonisz zębami*. Przy tym zauważamy, że jej metaforyka nie ma nic wspólnego z „lirycznością". To raczej surowość słów, zwyczajnych, ale jakże zaskakująco zderzanych ze sobą. W niektórych wierszach ociera się o język potoczny, w innych zaś zachowuje świadomą wieloznaczność, a nawet niejasność i niedopowiedzenie. Wynika to z częstego stosowania elipsy, jak też z posługiwania się inwersją.

I jeszcze jedno. W poezji Józefackiej mamy do czynienia z zupełną rezygnacją z interpunkcji. Są to rzeczywiście „słowa na wolności", które rozbijają okowy zdania i „hamują myśl" (Marinetti), rozwijają „falę emocjonalną" (Ważyk), utrwalają automatyczny bieg myśli. Naturalnie, maniera ta utrudnia lekturę, ale za to zmusza do spokojniejszego i bardziej dociekliwego wczytywania się w wiersze. Poza tym między wyrazami istnieją powinowactwa semantyczne, uwyraźniają się związki między słowami i obrazami. Wiersze wyzbyły się tego, co przewidywalne. Stąd ich wieloaspektowość, wielopłaszczyznowość, ciągłe zaskakiwanie odbiorcy.

Poezja Józefackiej, szlachetna w intencjach, rodzi się z autentycznego, osobistego przeżycia spraw, o których traktuje i dużej wrażliwości na problematykę egzystencjalną. To poezja pytań ważnych, zasadniczych, stawianych sobie i czytelnikom. Z konkretów rodzą się uogólnienia, osobiste wyznania przechodzą w problemy uniwersalne, wciąż aktualne.

Maria Józefacka: *Ziemia Spotkania*. LSW, Warszawa 1989, ss. 50, nakład 2000 egz.

STEFANIA MICHALSKA

SZUKANIE CZŁOWIEKA

Mam przed sobą najnowszy tom wierszy Ryszarda Kornackiego — nauczyciela z Międzyrzeca Podlaskiego, który żyjąc „na prowincji", z dala od literackiej giełdy, uparł się być poetą i zamysł ten z powodzeniem realizuje. Przed *Zapisem dnia* Kornacki

opublikował następujące zbiorki: *Wyjście z ciszy* — 1973, *Szukanie człowieka* — 1975, *Złote słońce słowa* — 1980, *Puszka Pandory* — 1985, *Sny zagubione* — 1987 i *Miniatury* — 1988. Jest laureatem licznych nagród poetyckich, m.in. Łódzkiej Wiosny Poetów (1961), rybnickiego turnieju „O Złotą Lampkę Górniczą" (1984, 1985, 1986), gdańskiego festiwalu „Czerwonej Róży" (1987) a także lubelskiego konkursu im. Józefa Czechowicza (1976 i 1987).

Jego poezją zainteresował się warszawski Teatr na Targówku, gdzie grano z powodzeniem spektakl pt. *Wszystkie wątpliwości świata* (premiera 26 listopada 1986 r.) Gdy piszę te słowa, trwają przygotowania do premiery w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Gorzowie Wielkopolskim, który postanowił zrealizować podobny program poetycki w oparciu o teksty Kornackiego.

Twórczości literackiej Ryszarda Kornackiego wydaje się patronować Tadeusz Różewicz i jego szkoła „poetyckiej moralistyki". „Szukanie człowieka" i wiara w „złote słońce słowa" stały się przesłaniem i programem literackiego działania Kornackiego — poety, który „wychodząc z ciszy" w 1973 r. stanął twarzą w twarz ze światem przypominającym otwartą „puszkę Pandory".

Czy prawdą jest, że synonimem miłości stała się dziś brudna strzykawka, a krzyki o wolność zagłuszają jedynie pustkę własnego wnętrza i alienację — nawet z „miłosnych pocałunków" wyrastają „lasy krzyży"? Cyfry milczą — stwierdza poeta — „świat cały jest pod kroplówką"!

Tom wierszy *Puszka Pandory*, bilansujący doświadczenia i refleksje poety z początku lat osiemdziesiątych, wyraźnie ujawnia obcą dotychczas jego poezji nutę katastroficzną. „Złote słońce słowa" stało się „słowem zawiści"?

słowo zawiści
zapuszcza korzenie
niczym ośleply
kolec wyobraźni
nie wierząc modlitwie
ptakom ani sobie
(o przyjaciele moi)

Tom *Puszka Pandory* ujawnia jeszcze inny moment literackiej biografii Kornackiego: zauroczenie poezją Czechowicza! Bliska Czechowiczowi dewiza: „ars longa vita brevis" staje się przesłaniem wielu wierszy Kornackiego. Czechowiczowskiej proweniencji jest na przykład wiersz *w poszukiwaniu wyjścia*, będący wyraźną aluzją do *Inwokacji:*

mam czterdzieści cztery
lata
i uległem
tragicznej katastrofie
w natłoku
administracyjnych kwestii
zagubiono moją
romantyczną kartę
przeznaczenia
teraz chodzę
od biurka jasnowidza
do kartoteki Różewicza
i pytam
czy zacząć od początku
jeśli tak
to może od dzieciństwa
(w poszukiwaniu wyjścia)

U Czechowicza „nieskończony przemian ruch" zablokowany został przez „sobowtór człowieka". U Kornackiego człowiek jak karta zagubiony zostaje w administracyjnym natłoku. Nie ma karty, nie ma człowieka. „Nasze czasy biurokracja" zauważył inny poeta — system, z którego wyszliśmy tak moralnie poturbowani, wartościowal ludzi

według notatek zawartych w odpowiednich kartotekach. Rehabilitacja to także oznaka czasów pohańbienia:

sąd ostateczny
nie ukoi winy
*aniołów strugany*ch
na potrzebę chwili
i nie znajdzie domu
krótkowzroczny ślepiec
chyba że na Prawdę
najcenniejszy kamień
upadnie skrwawiony

(* * w bezgranicznej samotności...)*

W najnowszych wierszach Kornackiego — z tomu *Zapis dnia* — „czarna nuta" lirycznej refleksji zostaje wyciszona. Coraz częściej dochodzi do głosu „melancholia wspomnień", kontemplacji lat i znaków młodości. Czy jest to tylko ucieczka do krainy „dziecięcej ułudy"? Chyba nie, to raczej szukanie w pejzażu młodości urody świata i znaków jego trwałości. Pojawiają się wiersze odwołujące się do motywów podmiejskiego pejzażu Lublina i Kazimierza nad Wisłą. Dominuje w nich ton człowieka, „który nie zamierza jeszcze zmienić ziemskiego adresu", ale uświadamia sobie, że

przemijanie — słowo najstarsze
najwcześniej spostrzeżone
nieuchwytne
jak chwila jak wiek

podpisuję się pod tym słowem

(wspominanie)

Niezwykle konsekwentna jest w całej poezji Kornackiego postawa podmiotu lirycznego, który niczym listonosz niesie swoje serce — znak wiary — i zostawia je czasem choćby „pod progiem". „Puszka Pandory" i „złote słońce słowa" to jakby znaki dwóch mocy, które w tej poezji wiodą bój o... człowieka. Poeta nie rozstrzyga walki, nie przesądza jej finału, nie daje recepty — zapisuje jedynie fakt zmagań. Ta walka trwa w każdym z nas i my jesteśmy jej sprawcami i sędziami.

wielki ojcze
który przypominasz mi
bryłkę węgla
miej mnie w opiece
jak czarną owcę
na zielonej hali raju

(Spowiedź z tomu Miniatury)

W słowach tej poetyckiej modlitwy wydaje się być zakodowana odwieczna wiara w nieśmiertelne trwanie, porządek i ład świata, będący poza zasięgiem sprawczym człowieka. W wielu podobnych wierszach Kornackiego zawarte jest także przekonanie o mocy człowieka tkwiącej w słowie — słowo może zabijać, ale też ratować życie. Nie dziwi fakt, że pojawia się w twórczości Kornackiego także autoanaliza poetyckiej działalności i odpowiedzialności.

Kiedy recenzowałam poetycki debiut Ryszarda Kornackiego, nie przypuszczałam, że poeta pozostanie aż tak wierny wyrażonej wówczas problematyce i strukturze lirycznej wypowiedzi. Dziś mogę stwierdzić z uznaniem, że oto mamy do czynienia z poetą wytrwale piszącym... poemat życia — jeden wiersz pomnożony na tomiki, strofy, wersety.

Strukturę poetyckiej wypowiedzi Kornackiego cechuje przede wszystkim delikatny liryzm posługujący się wypowiedzią opartą na wiązaniu przelotnych, codziennych sytuacji i skojarzeń wizualnych: „w śniegu migotliwym przegląda się czułość nieba i ukradziona czerwień jest na policzkach". Delikatność i subiektywizm w zapisie

przemijających, jednorazowych wrażeń nadaje utworom charakter poetyckich impresji. Zbyt często wkracza tu jednak wyraźny emocjonalny komentarz. Należy zaznaczyć, że utwory te znamionuje kompozycyjne dążenie ku podsumowaniu wiersza pointą, które jednak niejednokrotnie tworzy niebezpieczeństwo „przegadania" utworu. Wyraźne „dopowiedzenia" pozbawiają odbiorcę możliwości swobodnej interpretacji lub współtworzenia, jakie zakładał autor w poetyckim credo. Nie od dziś wiadomo: „daleko więcej od mówienia wyrazić może i wyraża milczenie" (Norwid).

W sposobie poetyckiej wypowiedzi Kornackiego zaznacza się dążenie do naturalności, bezpośredniości wysłowienia, autor chce „wytrwale odkrywać swoje karty, swoje wnętrze". Stąd bierze się znamienny egocentryzm tej poezji, zapatrzenie w siebie, eksponowanie w wierszu „ja" lirycznego:

jestem wśród ludzi
i słowa mówię
prosto w twarz

(* * nie ma mnie w szeregach mędrców...)*

Bohater liryczny okazuje się człowiekiem dalekim od heroizmu. Używając słów samego poety należałoby powiedzieć: jest tym „niepozornym człowieczkiem", który jednak pewnego dnia „zabłysnął... przeróśl samego siebie". Jak fatum ciąży tu nad refleksją liryczną obsesja czasu i przemijania, będącego źródłem swoistego katastrofizmu: „nigdy do końca szczęśliwi / nigdy do końca spokojni". Czas łączy i czas dzieli, daje i zabiera.

W czym przejawia się więc bezpośredniość, prostota wypowiedzi lirycznej tych utworów? Przede wszystkim w oscylowaniu sytuacji poetyckich wokół codziennych spraw, w kolokwializacji języka, w unikaniu metafor opartych na odległych skojarzeniach, w słownictwie zaczerpniętym z mowy potocznej, czasem nazbyt zbanalizowanym. Liryka Kornackiego wyrasta z kontemplacji moralnych dylematów współczesnego człowieka. Wyraża je słowem dalekim od wszelkiej brutalności i kontestacji. Poezja ta to raczej intymna i wyciszona w tonie modlitwa i skarga, wyraz nadziei i wiary człowieka poszukującego wartości, których ani „złodziej nie zabierze, ani ogień nie spopieli".

W małym miasteczku na Podlasiu, gdzie nawet pociągi nie gwiżdżą na dobranoc, poeta notuje w zeszycie:

wyszedłem z siebie
na spacer
i chodzę bez smyczy
obok szczeka wyobraźnia
i da się nawet pogłaskać

(sen z tomu Zapis dnia)

Ryszard Kornacki: *Zapis dnia*. Wyd. Związek Literatów Polskich, Oddział w Lublinie, Lublin 1990, ss. 56 nlb., nakład 800 egz.

EWA DUNAJ-KOZAKOW

ŚWIADEK CUDZEJ UCZTY

Tom wierszy Andrzeja Wiercińskiego *Kelner w czerni* jest drugą książką poetycką, jaką wydał w kraju autor niespełna trzydziestoletni w ciągu zaledwie roku. Jednak poezja Andrzeja Wiercińskiego nie ma w sobie nic doraźnego. Pisana jest jakby obok czasu, w którym się staje; nie znajdziemy tu żadnych odniesień do wydarzeń politycznych i społecznych, które przeżywamy wszyscy. Świat wierszy Wiercińskiego jest światem ducha, nie materii, chociaż ta stale występuje i zaznacza swoją obecność. Wiersze Wiercińskiego mówią bowiem o nim samym, skupione są na podmiocie

i jedynie poprzez niego postrzegają i artykułują rzeczywistość, fragmentaryczną i sprowadzoną często do najprostszych znaków i elementarnych doznań, będących za to punktem wyjścia do refleksji ogólnej.

Czytając oba tomy wierszy Andrzeja Wiercińskiego mamy wrażenie ciągłości — ta sama jest postawa poetycka podmiotu tych wierszy i ta sama poetyka — wypowiedzi zawsze w pierwszej osobie, często przyjmujące formę monologu wewnętrznego lub skierowanego. Na pozór chłodne, intelektualne rozważania są jednak zwykle polemicznym dialogiem z adresatem wiersza lub egzemplifikacją wewnętrznego rozdarcia, walki z samym sobą, mozolnego poszukiwania wartości.

Tom wierszy, noszący tytuł, *Nie wyschnie ta woda*, opowiada o sytuacji zagubienia się, braku oparcia, zawieszenia w próżni. Nazywając siebie samego *rozbitkiem* (w wierszu *Sny nieposłuszne*) mówi Wierciński o sobie jako o kimś, kto oderwał się od korzeni, wyszedł ze swego miejsca i nie może ani dojść do celu, ani powrócić — nawet w snach, które nie przynoszą oczekiwanej ulgi, nie stanowią azylu, nie dają poczucia bezpieczeństwa.

Uczucie obcości podmiotu — *rozbitka* (wędrowca?, tułacza?, podróżnika?) podkreśla wielość miejsc „dziania się" tej poezji: katedra w Reims, Ogród Luksemburski, Montparnasse, Jezioro Bodeńskie, Alpy, Paryż, Monachium, Bazylea, Freiburg — bohater jest tam wszędzie, ale zarazem nie ma go nigdzie. Stale czuje się obcy. W rzeczywistości, która zmienia się wokół niego, pozostaje jedynie świadkiem, nie bezpośrednim uczestnikiem. Alienacja, odrębność podmiotu ma źródło w poczuciu wyjątkowości. Jest to jednak uczucie motywowane bardzo niejednoznacznie. Podmiot raz odczuwa pewną przewagę, poczucie wyższości, to znów uświadamia sobie swoje ograniczenie. Obserwując naturę, dzieła sztuki czy rytuały towarzyskie dostrzega swoiste bariery nie pozwalające mu przeniknąć tajemnicy oglądanego świata. Ma wrażenie, że jest przybyszem z zewnątrz, kimś niewtajemniczonym, niezdolnym do przebycia dystansu dzielącego go od otoczenia. Jest to zresztą bariera wewnętrzna, polegająca na zamknięciu się w sobie, rezygnacji, świadomym odrzuceniu świata. Powtarzające się w różnych kontekstach zaprzeczenia stanowią oś konstrukcyjną wielu tekstów. Tak jest w wierszu *oczyszczenie*, mówiącym właśnie wprost o cofaniu się w głąb siebie, przyjmowaniu postawy ślimaka czy herbertowskiego kamienia:

nie
znowu zacząłem od nie
i zatrzymałem się w sobie
oczyszczony

z liter pamięci
niepotrzebne wymazałem

szaro od śladów
i pusto.

Wspomniana wcześniej ambiwalencja postawy podmiotu nie jest jednak tylko grą odrzuceń i pragnień, odejść i powrotów, poczucia wyższości i niższości; podmiot — odrzucony i odrzucający zarazem — podaje dodatkową wykładnię swojego dystansowania się od świata. Zamknięcie się w sobie jest rozumiane jako droga do tym lepszego zrozumienia otaczającej rzeczywistości, przeniknięcia tajemnicy świata. W wierszu *rozdarcie* mówi: *Zamykam oczy, żeby lepiej widzieć*. Inny tekst, *pogodzenie*, przywołuje Abrahama i Augustyna, aby ich wybór poprzeć konkluzją:

może tylko tak
można Cię naprawdę
pokochać

Tytułowy wiersz z tomu pierwszego rysuje dramatyczną sytuację nie do rozwiązania; piękny, symboliczny obraz nakreślony delikatną linią zdaje się być przesłaniem całej książki: osiągnięcie celu przez wyrzeczenie się go jest równie niemożliwe jak przez dążenie do niego, jednakże samo wyrzeczenie, będąc udręką, jest zarazem szczęściem.

pozostając w zawieszeniu, podmiot znajduje szczęście w sobie samym, we własnej rezygnacji, pogodzeniu. Wiersz *Jordan płynie dalej* kończy się takimi oto wersami:

Boże jesteś blisko
już tylko Jordan dzieli nasze usta

nie wyschnie ta woda
nie będzie pocałunku.

Bohater *Kelnera w czerni* jest więc już dojrzalszy o wcześniejsze doświadczenia, wewnętrznie mocny, świadomy motywów swoich wyborów. Ocenia siebie bardziej rozumowo, stać go na dystans, ironię i autoironię, ton wypowiedzi staje się chłodniejszy. Bogactwo miejsc przywołanych na świadka rozmyślań i monologów — Wiedeń, Innsbruck, Lugano, Schwarzwald, Soczi, Strasburg, i tak dalej — w połączeniu z wstawkami obcojęzycznych dialogów znów podkreśla dystans między podmiotem a światem. Jest to już jednak dystans innego rodzaju, nie powodujący cierpienia, nie prowokujący do buntu. Różnorodność, bogactwo świata przedstawionego stanowi dla podmiotu źródło doznań estetycznych i intelektualnych, czasem — źródło przyjemności. Często jednak potraktowane bywa ironicznie lub też stanowi przedmiot żartobliwej kokieterii, prowokacji wobec czytelnika.

Druga grupa wierszy, będących rodzajem dialogu czy też monologu skierowanego, również prezentuje postawę spokojniejszą, wewnętrznie pogodzoną. Wiersze — wyznania, intymne, wyciszone, zwrócone w głąb siebie, odnajdują podstawowe wartości w najprostszych doznaniach, przyjaznych kontaktach z innym człowiekiem, w pokornym pochyleniu się nad światem.

Łany zbóż głoszą Ewangelię
według świętego Jana
(wiersz czwarty — słowa Ewangelii według świętego Jana)

Bo przecież:

Nie zobaczy się wszystkich najciekawszych filmów.
Najcudowniejszych obrazów. Nie przeczyta
wszystkich najpiękniejszych wierszy. Tak sobie
mówię. Może i Tobie będzie lżej.
(niezmiennie)

Wewnętrzne sprzeczności i niepokoje zostają wytłumione, chęć zrozumienia świata i człowieka zostaje zamieniona w spokojne życzenie aby

zaprzyjaźnić się
z pierwszą mgłą
i drugą
(w drodze)

Prawda przestaje być kategorią filozoficzną czy moralną, zmienia się w intuicyjnie rozumianą *prawdę serca*; bowiem chociaż dalej mówi autor: *coraz mniej wiem gdzie jej szukać*, jedno już wie na pewno — nie znajdzie jej pomiędzy zdaniami autorytetów: *oni głoszą czego nie rozumieją (cztery jesienie)*.

Wewnętrznemu spokojowi, pogodzeniu z samym sobą służy religia pojmowana nie jako medytacja, poszukiwanie Boga, dążenie do absolutu, lecz — znacznie prościej i przyziemniej — jako duszpasterstwo, zejście na ziemię, niesienie słowa Bożego, również i poezji. Wiersz bowiem może być nie tylko rozprawą filozoficzną, ale przede wszystkim — *wiersz zamiast kazania* — najprostszym sposobem zwrócenia się do człowieka, najserdeczniejszym narzędziem porozumienia.

Najdobitniej wyraża tę postawę wiersz *powrócić na wieś*:

rozgrzeszać
z płucia w ogień

i nieposłuszeństwa
ze zdrad takich nie do końca
ze szczęścia w nieznanych objęciach

podglądać ludzi przez szpary
w drzewie pokutnym
zbierać pieniądze
w czasie okrutnym

uczyć od zmęczenia do zmęczenia
z przerwą na pogrzeb
aż do grobu spacer
można nie
można inaczej

po to wróciłem.

Obok kilkakrotnie przywoływanych postaci Jezusa i Pana Cogito pojawia się jeszcze Chagall, jakby dla podkreślenia wartości emocjonalnych, pozarozumowych doznań:

może trzeba być Chagallem
na co dzień
nie wiedząc do końca
jak będzie wyglądał witraż
po wyjęciu go
z pieca.

(witraże)

A jednak nie do końca udało się autorowi wyciszyć niepokój i strach; ciepłe współodczuwanie, pochylenie ku drugiemu człowiekowi nie dość konsekwentnie broni przed osamotnieniem. Na spokojnej twarzy pojawiają się rysy i pęknięcia. Wartości odrzucone i wartości ocalone nie stanowią ochrony przed zwykłym lękiem, samotnością, potrzebą miłości. Droga, którą przebywa podmiot prowadzi go donikąd, koło zamyka.

smutek jest jak samotność nawet
roześmianą nocą
przy zimnym piwie.

(smutek)

Zostaje tylko on — *kelner w czerni* — milczący świadek cudzej samotności. Może dostrzega w nim autor odbicie swego losu. Jak on — podaje innym, zawsze innym — wiersz? słowo? kazanie? komunię? — a jednak nigdy nie uczestniczy w cudzej uczcie, wieczny, świadek, pozostający na zewnątrz.

Andrzej Wiercioński: *Kelner w czerni*. Wydawnictwo Lubelskie 1989, ss. 100, nakład 5000 egz.

filozofia

ZDZISŁAW J. CZARNECKI

Arnold Toynbee — apokalipsa i nadzieja

Czas niepewności, załamania się tego, co dotychczas wydawało się niewzruszone, czas kryzysów sięgających wewnętrznej społecznej i duchowej struktury ludzkiego świata, rozpoznania niewspółmierności między nim a potrzebami i nadziejami człowieka, jest czasem rozkwitu historiozofii. Filozoficzna refleksja nad przebiegiem procesu dziejowego, jego mechanizmami, które sprawiają, że teraźniejszość jest właśnie taka a nie inna i nad kierunkiem, ku któremu świat zmierza niosąc ze sobą taką lub inną przyszłość ludzkości, budzi się szczególnie wtedy, gdy dotychczasowa jego postać przestaje zadowalać, gdy rodzi lęk i oczekiwanie. Odnosi się to zresztą nie tylko do refleksji teoretycznej. Pro domo sua przypomnieć warto gorzką myśl, że tylko szczęśliwe narody nie żyją zapatrzone we własną przeszłość i nie z niej jedynie usiłują wyprowadzić i diagnozę swego stanu, i drogi wiodące ku lepszej przyszłości.

Nie jest więc rzeczą przypadku, że żywioł historii jako siły tworzącej i niszczącej zarazem objawia się ze szczególną mocą w okresach głębokich kryzysów, wstrząsających posadami dotychczasowego świata, związanym z nim porządkiem społecznym i właściwymi mu hierarchiami wartości. Aureliusz Augustyn, chrześcijański biskup Hippony, ale jednocześnie sercem i duchem obywatel Rzymu, rozwijał swoją wizję Państwa Bożego na gruzach rozpadającego się już imperium. Oświecenie śniło swój optymistyczny sen o „postępach ducha ludzkiego poprzez dzieje" w oczekiwaniu na zbliżającą się erę nowej, racjonalnej i zgodnej z naturą rzeczywistości, która zamknie dotychczasową epokę historyczną rozpoznaną jako stan społecznego i moralnego zwyrodnienia — jako skazany na upadek okres panowania despotyzmu i „zabobonu". Dramatyczny koniec tej epoki, zapoczątkowany rewolucją francuską, wzlotem i upadkiem Napoleona, zrodził we wstrząsanej paroksyzmami Europie heglowskie misterium historii — teorię usiłującą znaleźć podstawy rozwoju dziejowego w dialektycznej grze, na jaką jest skazana wolność człowieka zaprzeczająca sobie samej w swych wyalienowanych postaciach po to, by je przekroczyć, a przekraczając tworzyć nową rzeczywistość historyczną. Nową jednak tylko tak długo, jak długo z kolei ona sama nie podzieli losu swych poprzedniczek. Dramat rozdarcia społecznego, tak głęboko przenikający wiek dziewiętnasty, zrodził filozofię historii Marksa, podobnie jak hekatomba Wielkiej Wojny, której podówczas jeszcze nie nazywano Pierwszą, wyraziła się w Spenglerowskiej wizji ostatecznej katastrofy, ku której nieuchronnie zbiżać się ma kultura Świata Zachodniego.

Augustyn, Condorcet, Hegel, Marks i Spengler... Nazwiska te

wyznaczają kontekst, w jakim umieścić wypada także Toynbee'ego. Nie ze względu wprawdzie na pokrewieństwo teoretyczne, bo reprezentowali oni nader od siebie odległe i często sobie nawzajem przeciwne orientacje, lecz z uwagi na zakres teoretycznego zamysłu. W każdym z tych przypadków mamy do czynienia z oryginalną próbą całościowej interpretacji procesu historycznego, która w swoisty sposób zmierza nie tylko do odkrycia mechanizmów zmienności dziejowej, lecz zarazem wyprowadza z nich prognozy dotyczące przyszłości. I, co więcej, każda z tych prób może być uznana za swoiste signum temporis.

Można powiedzieć nawet więcej. Gdy, zestawiając Toynbee'ego z jego wielkimi poprzednikami, weźmiemy pod uwagę całość materiału empirycznego, jaki rozpatruje on poszukując praw dynamiki historycznej, zobaczymy, że jego teoria nie ma sobie pod tym względem równych. Wyprowadza ją bowiem z drobiazgowej analizy procesów historycznych, obejmującej kulturę śródziemnomorską i indyjską, arabską i chińską, dawne cywilizacje amerykańskie i Egipt, Polinezję i Mezopotamię, uwzględniając zarówno historię polityczną, jak i dzieje kultury duchowej. Efektem tych badań stało się monumentalne dzieło całego jego życia, *A Study of History*, pisane i wydawane w najbardziej bodaj dramatycznym okresie historii nie tylko samej Europy. Pierwsze trzy tomy ukazały się w roku 1934, trzy następne, w przededniu drugiej wojny światowej, w roku 1939; cztery kolejne już po jej zakończeniu, ale zarazem jeszcze podczas zimnej wojny, w atmosferze powszechnego lęku przed zbliżającą się Wojną Trzecią. Na tym jednak jeszcze nie koniec. Lata 1959 i 1961 przyniosły tomy następne, XI i XII. Mamy więc w przypadku *A Study of History* do czynienia z monumentalnym dziełem właściwie całego życia wybitnego angielskiego historyka. Tym bardziej zresztą, że inne jego prace pisane w kilkudziesięcioletnim okresie przygotowywania kolejnych tomów *A Study*, takie jak *The Prospects of Western Civilization* (1949), czy *Civilization on Trial* (1958), stanowią jedynie popularyzację konsekwencji wynikających z całej jego teorii.

Jakaż więc jest budowana przez Toynbee'ego i uzasadniana na kilku tysiącach stron teoria procesu dziejowego? Tak jak teorie jego wielkich poprzedników stanowi ona przede wszystkim odpowiedź na wyzwanie współczesnej mu epoki. Z tym tylko, że wyzwanie to w takiej postaci, w jakiej uświadamiał je sobie on sam, okazało się w końcu nie mieć żadnych precedensów. Świadomość tego kształtowała się jednak w jego myśli stopniowo. Stąd też teoretyczna na nie reakcja, z jaką mamy do czynienia w kolejnych grupach sukcesywnie wydawanych tomów *A Study*, również z czasem zmieniała swą treść.

Pierwsze wyzwanie, z jakiego zrodziła się i sama idea historycznej epopei Toynbee'ego i jej pierwsze tomy, miało dwojaki charakter — polityczny i teoretyczny zarazem. Polityczny, ponieważ u podstaw nowego obrazu historii, zarysowanego w jego dziele, tkwił szok pierwszej wojny światowej, która ostatecznie podważyła historyczny optymizm właściwy liberalnej myśli angielskiej midlle class. *Nie miałem jeszcze czternastu lat* — pisał Toynbee z późniejszej perspektywy — *gdy w 1914 roku historia całe moje pokolenie chwyciła za gardło*. Wychowany w atmosferze wiktoriańskich iluzji o doskonałości świata i o postępie, który będzie nadal umacniał dominację Korony Brytyjskiej; wykształcony zgodnie z najlepszymi tradycjami angielskiej historiografii i w duchu przywiązania do dziedzictwa antycznego, jako młody historyk tylko w pierwszych pracach, poświęconych głównie roli świadomości narodowej i kształtowaniu się narodowych państw na Bałkanach, zachowa jeszcze nadzieje, że przyszłość ludzkości leży w stymulowanym przez liberalizm rozwoju demokratycznych instytucji. Zbyt głęboko jednak została przezeń przeżyta dramatyczna lekcja niedawnej historii, z której cała Europa

wyszła z zarzewiami nowych konfliktów, by nadzieje te mogły przezwyciężyć rodzące się wątpliwości co do perspektyw historycznych. Zwłaszcza, że wątpliwości te znalazły już swój kształt teoretyczny w Spenglerowskiej wizji ostatecznej katastrofy, na którą skazana już jest cała kultura zachodnia. I właśnie teoria Spenglera stanowiła drugie z kolei, tym razem teoretyczne, wyzwanie, jakie legło u podstaw całej historiozofii Toynbee'ego. W teorii Spenglera najskrajniej wyraziło się załamanie dziewiętnastowiecznego optymizmu historycznego. Zrodzonym jeszcze przez oświecenie, zmodyfikowanym przez heglizm w jego różnych postaciach i potem podjętym przez wczesną myśl pozytywistyczną ideom dziejowego postępu, rozpatrującym całą ludzkość jako jeden podmiot powszechnego rozwoju, zmierzającego do osiągnięcia przez nią w przyszłości stanu doskonalszego, Spengler, w *Der Untergang des Abendlandes*, dziele pisanym właśnie w czasie pierwszej Wielkiej Wojny, przeciwstawił obraz historii całkowicie odmienny. Składają się nań dzieje poszczególnych, izolowanych kultur, z których każda, zgodnie z powszechnymi prawami natury, podobnie jak wszystkie żywe organizmy, musi przejść odwieczny cykl narodzin, rozkwitu i śmierci. Teoria ta, porządkująca dzieje ludzkości jako dzieje całkowicie od siebie niezależnych podmiotów, w większości już unicestwionych przez uniwersalne konieczności przemijania, stanowiła w gruncie rzeczy uzasadnienie diagnozy wyrażonej już w samym tytule dzieła: kultura Zachodu wyczerpała już swoje siły żywotne, znajduje się w stadium końcowego rozkładu i nic nie jest w stanie jej ocalić, ponieważ przed koniecznością poszechnego losu, jakiej podlegają kultury wszystkie, żadnego ocalenia nie ma.

Idee Spenglera, niezwykle popularne w latach trzydziestych i zbieżne z wieloma innymi teoriami katastroficznymi, w które okres ów obfitował, okazały się bliskie doświadczeniom historycznym Toynbee'ego. Były to nakładające się na siebie doświadczenia dwojakiego rodzaju. Po pierwsze — ta sama wojna, która wstrząsnęła posadami ówczesnego świata nie otwierając żadnej perspektywy stabilizacji na przyszłość. Po drugie zaś były to przeżycia towarzyszące jego greckim wędrówkom. To właśnie wśród ruin antycznego świata Toynbee, jak wielokrotnie o tym później pisał wyjaśniając genezę swojej teorii, uświadomił sobie swoistą współczesność historii starożytnej; to, że los Europy, w której sam żył, już się był kiedyś spełnił w odniesieniu do innej kultury — kultury starożytnej Grecji. Także ona miała okres swego rozkwitu. Po nim zaś przyszedł czas rozkładu i ostatecznej katastrofy. Takiej samej, jaką zdawała się zapowiadać sytuacja po Pierwszej Wojnie. W ten sposób nie tylko lektura Spenglera, lecz również owe doświadczenia, złożyły się na wyjściowe założenie całej jego teorii. Wyrażało się ono w przekonaniu, szeroko przezeń uzasadnianym w pierwszych rozdziałach *A Study*, że autonomicznym przedmiotem zmienności dziejowej — takim, który będąc niezależny od innych może stanowić w pełni samodzielny przedmiot analiz zmierzających do odkrycia prawidłowości historycznych — nie są ani odrębne państwa czy narody, bo ich historie nawzajem są ze sobą związane, lecz jedynie swoiste całości, poszczególne niezależne od siebie kultury[1]. Każda z nich charakteryzuje się wprawdzie sobie

[1] Pełna lista wyodrębnionych przez Toynbee'ego cywilizacji wygląda następująco: cywilizacja chrześcijańska zachodnia (1), wywodząca się, na równi z ortodoksyjną bizantyjską (2) i ortodoksyjną rosyjską (3), z rozkładu cywilizacji helleńskiej (4) poprzedzonej istnieniem społeczeństwa minojskiego (5); cywilizacja islamu (6), wyrosła na gruzach dwóch różnych ongiś kultur, irańskiej (7) i arabskiej (8), poprzedzonych załamaniem się dawnej cywilizacji syryjskiej (9); współczesna cywilizacja indyjska (10) powstała po upadku kultury starożytnych Indii (11), która rozwinęła się, podobnie jak cywilizacje hetycka (12) i babilońska (13) po katastrofie cywilizacji babilońskiej (14); na zgliszczach z kolei dawnej kultury chińskiej (15) zrodziły się

tylko właściwymi cechami, ale — zdaniem Toynbee'ego — zarazem podlega tym samym powszechnym prawidłowościom, które w jednaki sposób wyznaczają zarówno narodziny poszczególnych kultur, podstawy ich rozwoju, jak i mechanizmy ich nieuniknionego kresu.

Dokonane przez Toynbee'ego rozbicie ciągłości procesu dziejowego na rzecz odrębnych historii niezależnych od siebie cywilizacji jednak tylko pozornie jest powieleniem metodologicznego zabiegu, z jakim mamy do czynienia u Spenglera: Obaj wprawdzie podejmują pytanie o to, jak rodzą się, rozwijają i upadają kultury, ale Spenglerowska wersja odpowiedzi, ze względu na jej jednoznacznie naturalistyczny charakter i jego fatalistyczne konsekwencje, wykluczające podmiotową rolę człowieka w procesie historycznym, była dla Toynbee'ego z zasadniczych względów nie do przyjęcia. Nie bez wpływów Bergsona w człowieku odkrywał on przede wszystkim kreatywną moc wznoszenia się ponad przyrodę, zaś fatalizmowi Spenglera przeciwstawiał apoteozę ludzkiej wolności, wyrażającej się w twórczej zdolności znalezienia właściwej odpowiedzi na wyzwania, przed jakimi człowiek staje. Stąd też jego obraz dziejów nie jest ani, jak u Spenglera, naturalną konsekwencją odwiecznych praw przyrody, ani też, jak to było zarówno w filozofii Oświecenia, jak i w myśli Heglowskiej, odyseją rozumu zdążającego do swego przeznaczenia. Był natomiast dramatem skazanych na wypalenie się sił twórczych samego człowieka. U podstaw tego dramatu, jaki jest udziałem wszystkich cywilizacji, tkwi szczególna dialektyka „Challenge and Response" — wyzwania i odpowiedzi. Ta para pojęć stanowi klucz zarówno ich narodzin, rozwoju jak i upadku. Poszczególne cywilizacje są bowiem, jak twierdzi Toynbee, twórczą odpowiedzią ludzkiego ducha na wyzwania stawiane najpierw, w momencie ich powstawania, przez samą przyrodę, później także przez swoistość ludzkiego świata, gdy ukształtowane w nim zjawiska stawiają opór dalszemu rozwojowi.

Cywilizacje powstają i rozwijają się tylko wtedy, gdy w ślad za skutecznością reakcji na wyzwanie pierwotne, wynikające z charakteru środowiska naturalnego[2], ludzie znajdują w sobie dość siły, by sprostać wyzwaniom kolejnym. Zależeć to ma jednak, podług Toynbee'ego, od twórczych jednostek i od roli, jaką one odgrywają w życiu społecznym. Warunkiem rozwoju kulturowego jest więc istnienie w społeczeństwie „creative minorities" (twórczych mniejszości), które są zdolne do tego, by pociągać za sobą bierną większość. Ona zaś ze swej strony tylko tak długo uczestniczy w rozwoju, tak długo zatem rzeczywiście rozwija się całe społeczeństwo, zaś cywilizacja znajduje się w fazie rozkwitu, jak długo bierne masy są w stanie naśladować wzory i wartości generowane przez twórcze jednostki oraz twórcze elity.

Dramat cywilizacji zaczyna się z chwilą, gdy w sposób nieuchronny wyczerpują się twórcze siły duchowych elit i nie są już one w stanie znajdować nowych, adekwatnych i skutecznych, odpowiedzi na kolejne wyzwania. Pierwszym tego symptomem ma być przekształcenie się dawnych twórczych mniejszości w mniejszości już tylko panujące — w „dominant minorities". W miejsce duchowych

późniejsza chińska (16) oraz japońsko-koreańska (17). Do tego zestawu dochodzą jeszcze cywilizacje: egipska (18), andyjska (19), meksykańska (20), jukatańska (21), kultura Majów (22) oraz grupa kilku kultur, *arrested civilizations*, którym nie dane było wkroczyć na drogę historycznego rozwoju ze względu na szczególny charakter wyzwania, przed jakimi stanęły. Por. na ten temat przypis 2.

[2] Wyzwanie to jednak nie może być ani zbyt wielkie, angażujące wszystkie siły człowieka na utrzymanie się przy życiu, ani zbyt małe, tj. takie, które umożliwia łatwe życie bez większego wysiłku. W obu tych przypadkach, których przykłady Toynbee wskazywał m.in. w społeczeństwach eskimoskich i polinezyjskich, powstają *arrested cywilizations* — cywilizacje zatrzymane na początkowym stadium rozwoju i niezdolne do rozwoju dalszego.

podstaw przywództwa pozostają wtedy już tylko społeczne, polityczne i militarne środki przemocy. W tej sytuacji bierna większość, „uncreative majority", pozbawiona płynącej z góry twórczej, duchowej inspiracji, przekształca się w wyalienowaną masę, w „internal proletariat" — proletariat wewnętrzny. Jedność społeczna zostaje rozłożona. Z jednej strony twórcze ongiś dokonania — prawa, idee, wartości, instytucje i struktury polityczne — ulegają petryfikacji, przekształcając się w idole, zniewalające ostatecznie duchowe moce twórczych dawniej elit. Ze strony zaś drugiej, ów „proletariat wewnętrzny", skazany już tylko sam na siebie w coraz bardziej obcym mu i wrogim świecie i pozbawiony kierownictwa, staje się destruktywną, zbuntowaną siłą. W ten sposób rozpoczyna się nieunikniony proces dezintegracji społeczeństwa — „time of trouble". Jego zewnętrznym przejawem jest podział („schism") w „ciele społecznym", narastanie konfliktów między „dominującą mniejszością" społeczeństwa a jego „wewnętrznym proletariatem", do którego z czasem dołącza się także „proletariat zewnętrzny", tj. sąsiednie, barbarzyńskie ludy. Ów stan społecznego rozkładu jest jednak tylko konsekwencją rozkładu duchowego — „schism in the soul" — załamania się wszelkich dotychczasowych wartości i ideałów. W miejsce dawnych postaw aktywistycznych rodzi się poczucie bezradności wobec koniecznych praw, skażenia grzechem, wulgarność i barbaryzm w obyczajach, języku i sztuce, eklektyzm w filozofii i w religii. Rezultatem tej „schizmy duchowej" jest ucieczka od zdezintegrowanego już świata, w którym człowiek utracił swą tożsamość, albo w sferę duchowej izolacji, w zaświaty, lub też w przeszłość czy przyszłość, które były, bądź mają dopiero być, czasem spełnienia utraconych ideałów. W tych okolicznościach kres możliwości zdegenerowanej w „dominującą mniejszość" dawnej „mniejszości twórczej" wyczerpuje się w stworzeniu przez nią uniwersalnego państwa, tj. państwa, które usiłuje ocalić jedność zdezintegrowanego społeczeństwa za pośrednictwem przemocy, biurokratyzacji i militaryzacji wszystkich form życia publicznego. Zniewolony jego opresyjnym charakterem „wewnętrzny proletariat" odpowiada na wyzwanie, jakie ono stanowi, stworzeniem „uniwersalnych kościołów". Są to nowe, jak je Toynbee nazywa, „wyższe religie nowej generacji", zapoczątkowane przez twórczą działalność wybitnych jednostek, — takich jak np. Budda, Zaratustra, Konfucjusz, Jezus, czy Mahomet — które w opozycji do martwoty tego świata odnajdują perspektywę świata i życia innego. Ich idee zadają ostateczny, śmiertelny cios martwym już duchowo cywilizacjom, z których rozkładu wyrosły, lecz na ich popiołach stają się one zarazem źródłem cywilizacji nowych.

W tym właściwie momencie kończy się zarysowana przez Toynbee'ego w pierwszych tomach *A Study*... rekonstrukcja historycznych mechanizmów narodzin, rozwoju i upadku poszczególnych cywilizacji. Każda z nich, a większość spośród tych, jakie analizował, to przecież cywilizacje już martwe, skazana jest na taki właśnie los. Zamyka go nieuchronna zagłada. I nic nie jest w stanie przed nią ocalić.

W tym samym punkcie struktury myśli Toynbee'ego kończy się jednak coś więcej. Kończy się mianowicie filozofia historii i zaczyna się właściwie już teodycea. Z cyklicznych następstw narodzin, rozwoju i dezintegracji kultur, z których popiołów wyrastają nowe religie — i nowe kultury — wyprowadza on bowiem wniosek o niewystarczalności perspektywy historycznej i doczesnej dla zrozumienia całości dziejowego procesu. Bezsilność cywilizacji wobec fatum, na które wszystkie one są skazane, skłania Toynbee'ego do konkluzji, że skoro upadające cywilizacje emanują z siebie jako zadatek cywilizacji przyszłych idee religijne, wykraczające poza granice doczesności, to także same cywilizacje nie mogą być cało-

ściami w pełni autonomicznymi i inteligibilnymi. *Nie stanowią one* — pisał — *kresu dociekań historyka, ponieważ żadna wyższa religia nie jest do pojęcia w granicach tego wyłącznie świata. Ziemska historia wyższych religii jest wyłącznie jednym z aspektów życia Królestwa Niebieskiego, którego ten świat stanowi tylko jedną prowincję. W ten sposób* — doprowadza sam Toynbee tę myśl do jej konsekwencji — *historia przechodzi w teologię*[3]. Można więc powiedzieć w odniesieniu do tej konkluzji, że zwłaszcza ostatnie tomy *A Study* opublikowane przed drugą wojną światową charakteryzują się wyraźnym chrystianocentryzmem, że podejmuje ona bezpośrednio inspiracje Augustiańskiej, eschatologicznie zorientowanej, teologii historii.

Tak w przededniu Drugiej Wielkiej Wojny wyglądała Toynbee'ego diagnoza sytuacji, w jakiej znajduje się Cywilizacja Zachodnia. Bo cała jego teoria historycznych katastrof kończących istnienie poszczególnych kultur była przede wszystkim poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie o przyszłość cywilizacji własnej. Także ona skazana jest na powtórzenie losu swoich poprzedniczek. Pod tym względem, mimo wszelkich różnic teoretycznych, pozwalających przeciwstawić koncepcję Toynbee'ego naturalizmowi Spenglera, jest to nadal wizja dramatycznego kresu kultury świata zachodniego, w którym odnalazł on wszystkie symptomy zbliżającej się ostatecznej katastrofy, rozpoznane na podstawie analizy martwych już cywilizacji jako konieczne prawidłowości nieuchronnej zagłady.

Następne jednak tomy, pisane po drugiej wojnie i w latach zimnej wojny przynoszą istotne modyfikcje jego teorii. Nie dotyczą one wprawdzie rekonstrukcji mechanizmów dynamiki historycznej ani diagnozy stanu współczesnego, lecz jedynie wynikających z niej prognoz. Odchodzi w nich Toynbee od eschatologicznie zorientowanej perspektywy chrystianocentrycznej na rzecz przekonania, że jedyna szansa powstania nowej cywilizacji na gruzach zdezintegrowanego już świata współczesnego leży w perspektywie zjednoczenia się duchowych mocy wszystkich żywych jeszcze „wyższych religii", tj. chrześcijaństwa, islamu, mahajany i hinduizmu. Wraz z tym zjednoczeniem, jak zauważył nie bez złośliwości recenzent ostatnich tomów dzieła Toynbee'ego, *znikną wojny i konflikty klasowe (...) wszyscy ludzie zwrócą się do Boga a wspólnota świętych urzeczywistni się tak na ziemi jako i w niebie*. Sam zaś Toynbee z badacza historii „stał się prorokiem nowej apokalipsy, ewangelistą synkretycznej syntezy wyższych religii[4]".

Tak w największym skrócie i uproszczeniu przedstawiają się podstawowe idee dynamiki historycznej zarysowane w dziele Toynbee'ego. Ze strony samych historyków, mimo olbrzymiego materiału empirycznego, na którym autor *A Study* usiłował oprzeć swoją koncepcję, wzbudziły one zasadnicze protesty. Zarzucono mu przede wszystkim arbitralne selekcjonowanie materiału empirycznego odpowiednio do apriorycznie przyjętych tez, dowolność w konstruowaniu uogólnień, wyprowadzanie ich — wbrew deklaracjom nawiązującym do tradycji brytyjskiego empiryzmu — z irracjonalistycznych intuicji i w ostatecznym efekcie pozorny tylko charakter owych rzekomo koniecznych historycznych praw narodzin, rozwoju i rozkładu cywilizacji. Typowy dla historyków stosunek do merytorycznej i metodologicznej wartości historiozoficznej konstrukcji Toynbee'ego odnaleźć można w następującej, złośliwej, ale jednak trafnej,

[3] A. J. Toynbee: *Civilization on Trial and the World and the West*. New York 1958, s. 11.

[4] *Study of Toynbee. A Personal View of History*, w: „The Times Literary Supplement", nr 2751 (22 X 1954), s. 666. Cyt. za: *Toynbee and History. Critical Essays and Reviews*, ed. by M. F. Ashley Montagu. Boston, Mass. 1956, s. 109.

opinii H. Trevora-Ropera, według którego jego koncepcje historiozoficzne *nie są ani wyprowadzane z faktów, ani też przez nie potwierdzane. Fakty są selekcjonowane, czasem poprawiane, po to, by zilustrować teorie, które ze swej strony zawieszone są w powietrzu (...) Wszędzie, gdziekolwiek spojrzymy, jest tak samo. Formułowane są teorie — często interesujące i sugestywne. Następnie do nich dobierane są fakty (...). W końcu, gdy nasze umysły oszołomione są masą uczonych szczegółów, czarnoksiężnik unosi czarodziejską różczkę i mówi nam, że teorie zostały empirycznie potwierdzone przez fakty, my zaś możemy przejść dalej do następnej fazy argumentacji. W rzeczywistości nie jest to jednak ani empiryzm, ani potwierdzenie, ani nawet argumentacja. Jest to gra, w którą może się bawić każdy*[5].

Warto też przytoczyć tu żartobliwe wprawdzie, ale trafnie wyrażające opinię historyków o teorii Toynbee'ego słowa P. Geyla: *Wszystko zdaje się zgadzać ze sobą w sposób ścisły i precyzyjny. Lecz kiedy usiłujemy odnieść ją do wielokształtnego świata rzeczywistości, znajdujemy się w sytuacji Alicji na partii krykieta w krainie czarów. Młotek okazuje się flamingiem wywijającym długą szyją w chwili, gdy chcemy nim uderzyć; piłka jest jeżem, który nagle rozwija się i ucieka, zaś zamiast bramki stoją dwaj zgięci we dwoje żołnierze, którzy nagle podnoszą się na pełną wysokość i idą do siebie na pogawędkę właśnie wtedy, gdy mierzysz w jej kierunku*[6].

Wbrew jednak takiej, dość powszechnej ocenie, ferowanej przez samych historyków w odniesieniu do merytorycznej wartości *A Study*, rozpatrywanego jako dzieło historyczne i w granicach rygorów obowiązujących w historiografii, jest ono jednak jednym z najważniejszych, choć z innych zupełnie powodów, teoretycznym dokumentem współczesnej epoki. P. Sorokin, również teoretyk dynamiki historycznej, przyznając, że kolejne jego tomy *rozpatrywane jako całość stanowią eklektyczną mikstur̨ę wiedzy historycznej, filozofii historii, etyki i polityki, teologii i religii*[7], twierdzi jednak, iż *Study of History* jest jednym z najważniejszych dzieł XX wieku, ponieważ wypowiedzi Toynbee'ego zasługują na uwagę także wtedy, gdy przemawia on jako prorok, myśliciel religijny czy moralista. Ta odmienność ocen ferowanych w stosunku do historycznej i do filozoficzno-moralnej treści dzieła Toynbee'ego jest powszechna. Jak pisze McNeill, *nawet jeśli tylko nieliczne fragmenty dzieła Toynbee'ego ostaną się wobec zarzutów, pozostanie ono nadal w centrum uwagi publicznej i w opinii przyszłości jako ważny pomnik intelektualny kultury obecnego stulecia*[8].

Nie tylko jednak do tego ogranicza się miejsce teorii Toynbee'ego w kulturze współczesnej, że jest ona swoistym signum temporis rozdzieranego konfliktami świata. Ostatnie tomy jego dzieła stanowią szczególną „response" na wyzwanie, jakie dla całej ludzkości stanowiła Druga Wielka Wojna i widmo nadciągającej Trzeciej. w opinii Toynbee'ego już ostatniej. Są one przede wszystkim dramatycznym apelem o przerwanie biegu ślepego losu, który unicestwia po kolei jedną kulturę za drugą. Czy cywilizacja współczesna, mimo że jest już naznaczona stygmatami śmierci, może go uniknąć? To właśnie jest centralne pytanie całego dzieła Toynbee'ego.

[5] H. Trevor-Roper: *Testing the Toynbee System*, w: *Toynbee and History*, ed. cit, s. 123—124.

[6] P. Geyl: *Toynbee's System of Civilizations*, w: *Toynbee and History*, ed. cit., s. 62.

[7] Pitirim A. Sorokin: *The Last Four Volumes*, w: „The Annals of the Academy of Political and Social Sciences", 1955, s. 144.

[8] W. H. McNeill: *Some Basic Assumptions of Toynbee's „A Study of History"* w: *The Intent of Toynbee's „History". A Cooperative Appraisal*, ed. by E. T. Gargan, Chicago 1961, s. 30.

Udziela on jednak na nie dwojakiej odpowiedzi. Pierwsza, negatywna, jest odpowiedzią historyka, który musi także do swego własnego świata odnieść konsekwencje odkrytych przez siebie konieczności dziejowych. Druga natomiast, pozytywna, jest odpowiedzią filozofa i moralisty, który wie, że konsekwencji tych zaakceptować po prostu nie wolno; że człowiek musi odnaleźć sam w sobie dość siły, by skutecznie przeciwstawić się temu, co wydaje się być już nieuchronne. Musi ją zaś odnaleźć tym bardziej że w warunkach współczesnych globalnych konfliktów i totalnych środków zniszczenia, zagrożony jest los nie jednej z cywilizacji, lecz cywilizacji ludzkiej w ogóle. *Nic nie jest w stanie zapobiec temu, by nasza cywilizacja zachodnia nie poszła w ślady swoich poprzedniczek, popełniając, jeśli to wybierze, zbiorowe samobójstwo. Nie jesteśmy jednak wcale skazani na to, by doprowadzić do tego, że historia musi się powtórzyć. Stoi przed nami otwarta możliwość, by wysiłkiem naszym nadać historii (...) nowy, pozbawiony precedensów kierunek. Jako istoty ludzkie posiadamy swobodę wyboru i nie możemy przerzucać naszej odpowiedzialności na barki Boga ani natury. Musimy ją wziąć na barki własne*[9].

Jest zatem filozofią Toynbee'ego zrodzonym w atmosferze powszechnego zagrożenia apelem o aktywność i solidarność wszystkich ludzi w obliczu zbliżającej się katastrofy; wołaniem o świadomość ogólnoludzkiej wspólnoty, która musi być ocalona. Jest protestem przeciwko polaryzującemu się coraz bardziej światu, który z nie spotykaną dotąd mocą niszczenia wkroczył na wielokrotnie potwierdzoną losem wszystkich martwych cywilizacji drogę militaryzmu — drogę tym razem totalnej już autodestrukcji. Stanowi ona wyzwanie, jakiego poprzednie cywilizacje nie znały. I właśnie totalny charakter tego zagrożenia wymaga zdobycia się na twórczy wysiłek, jakiego żadna z minionych epok nie wymagała.

Toynbee'ego teoria dynamiki historycznej musi budzić zasadnicze wątpliwości i historyków, i filozofów. Ale nawet wtedy, gdy ją odrzucimy, pozostaną jeszcze dwie niekwestionowane wartości jego dzieła. Jest ono, po pierwsze, znakomitym zwierciadłem epoki, której własny dramat stał się w jego interpretacji uniwersalną kanwą dziejów powszechnych. Po drugie zaś wartość zupełnie szczególną wypada przypisać jego przekonaniu, że we współczesnym zagrożonym świecie, na przekór wszystkim prawidłowościom historycznym, „nasza przyszłość zależy przede wszystkim od nas samych"; że „nie jesteśmy po prostu na łasce nieuchronnego przeznaczenia"[10]. Jak napisał w 1950 r. w przedmowie do wyboru fragmentów z *A Study*, „nasz los spoczywa w naszych rękach"[11].

Jest więc dzieło życia Arnolda Toynbee'ego odwołującym się do podmiotowości samego człowieka wezwaniem do działań w obronie zagrożonych wartości najbardziej podstawowych — w obronie samego istnienia ludzkości. I właśnie ze względu na to zagrożenie ludzkość musi wznieść się ponad wszystko, co ją dezintegruje i co jest zapowiedzią ostatecznej katastrofy, jeśli sami ludzie nie wezmą na siebie odpowiedzialności za losy swego świata; w obliczu wyzwania, przed jakim stoją, muszą przezwyciężyć podziały imperialne, polityczne i narodowe po to, by odnaleźć uniwersalny poziom jedności całego ludzkiego rodzaju.

Zdzisław J. Czarnecki

[9] A. J. Toynbee: *Does History Repeat Itself?* w: *Civilization on Trial*, ed. cit., s. 44 — 45.
[10] Ibidem.
[11] Cyt. wg polskiego tłumaczenia A. J. Toynbee: *Wojna i cywilizacja*. Wyboru z *A Study of History* dokonał A. Vann Fowler. Warszawa 1963, s. 10.

plastyka

LECHOSŁAW LAMEŃSKI

Barwne linoryty Henryka Szulca

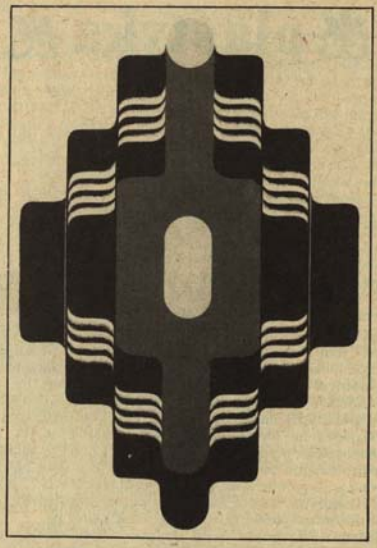
Ubiegłoroczna — w listopadzie 1989 roku — wystawa monograficzna rycin Henryka Szulca oraz jego żony Zofii Kopel-Szulc, w salonach lubelskiego BWA, była niewątpliwie wydarzeniem w życiu kulturalnym miasta, co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, ponieważ Szulcowie (związani z grodem nad Bystrzycą od wczesnych lat sześćdziesiątych), należą do czołówki grafików lubelskich, zarówno ze względu na wysoki poziom plastyczny prac jak i rodzaj uprawianej sztuki, a po drugie także dlatego, że listopadowy pokaz był dopiero drugim publicznym przeglądem dorobku obojga małżonków na gruncie lubelskim, po udanym debiucie w 1975 roku (sic!), w nie istniejącej już Galerii Labirynt, mającej swą siedzibę w zabytkowych piwnicach jednej ze staromiejskich kamienic.

W dużym — liczącym około trzystu profesjonalnych twórców — środowisku artystycznym Lublina i makroregionu, graficy stanowią jedną z mniejszych grup, ale za to bardzo aktywną, skłonną do efektywnych działań o zasięgu ogólnopolskim. O jej uzdolnionych przedstawicielach, odnoszących sukcesy w prestiżowych konkursach i przeglądach, krytycy i recenzenci piszą od kilku lat, coraz chętniej i więcej (nierzadko w samych superlatywach), nie tylko w fachowych pismach kulturalnych wydawanych nad Odrą i Wisłą.

Henryk Szulc, bezsprzecznie jeden z ciekawszych twórców w tym gronie, urodził się we Francji, w rodzinie emigrantów. Do ojczyzny przodków przyjechał (jak się następnie okazało — na stałe), jako kilkunastoletni chłopiec. Maturę zdawał w PLSP w Bielsku Białej. Tam też stawiał pierwsze kroki twórcze. Liceum, jako jedno z wielu, na którym zaciążył ujemnie kompleks prowincji, nauczyło go jednak szacunku do wytężonej, pełnej skupienia pracy warsztatowej, skromności, a przede wszystkim pokory wobec sztuki.

Duże poczucie krytycyzmu, chłodny dystans wobec efektów własnych poczynań twórczych, przyniosły pozytywne wyniki: dojrzałość artystyczną i wszechstronną świadomość plastyczną w trakcie sześciu lat studiów w krakowskiej ASP. Początkowo Szulc uczył się malarstwa sztalugowego u rasowego kolorysty Czesława Rzepińskiego, aby uzyskać ostatecznie dyplom ukończenia studiów (w 1962 roku) z grafiki — specjalizacja linoryt — w pracowni Ludwika Gardowskiego i z plakatu, pod kierunkiem Stefana Macieja Makarewicza.

Odpowiedzialność za rodzaj i charakter środków wyrazu użytych przy tworzeniu kolejnych rycin powoduje, że Henryk Szulc wystawia stosunkowo niewiele, najczęściej wspólnie z żoną Zofią Kopel-Szulc, starannie wybierając mecenasa i miejsce ekspozycji. W rezultacie, po

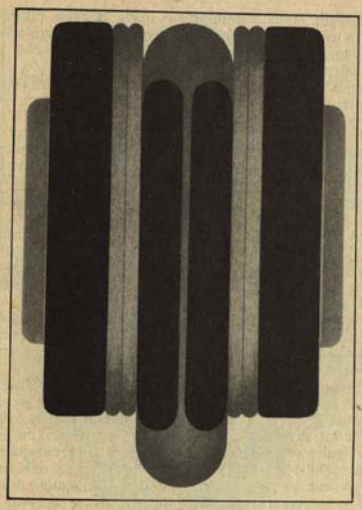


Henryk Szulc: *Struktura III*, litografia barwna, 1975
Fot. Stefan Ciechan

ponad dwudziestu pięciu latach aktywnej pracy twórczej, artysta ma w dorobku jedenaście wystaw indywidualnych, z których aż osiem — od debiutu w Akademii Sztuk Pięknych w Nicei w 1972 roku — zorganizowano w galeriach zagranicznych (m.in. w Galerii Degasches w Paryżu, 1975; Galerii Signal w Montrealu, 1976; Galerii Insel w Hamburgu, 1979 i Muzeum Miejskim w Alés w 1988 roku), a zaledwie trzy w galeriach krajowych (we wspomnianej Galerii Labirynt w Lublinie, 1975; Galerii BWA w Białymstoku, 1976 i w lubelskim BWA w listopadzie 1989 roku).

Twórca uczestniczył także w kilkunastu wystawach zbiorowych, w kraju i za granicą. Zwraca udział Henryka Szulca w Biennale Grafiki, Kraków 1964; Triennale Rysunku, Wrocław 1968; Międzynarodowym Biennale Grafiki w Bradford, 1972; Wystawie Grafiki Polskiej w Argentynie, 1980, a także w cyklicznych przeglądach Grafiki Lubelskiej w Jassy (1980), Pribourgu i Pleven (w 1988 roku).

Na twórczość graficzną Henryka Szulca składają się ryciny wykonane techniką linorytu (niekiedy łączonego z litografią), których jedynym i podstawowym tematem — punktem odniesienia artysty do otaczającego go świata — są pozbawione wszelkiej anegdoty, treści literackiej, najprostsze figury geometryczne: koła, elipsy, owale i prostokąty. Wzajemne relacje pomiędzy nimi, przenikanie, nakładanie i dopełnianie, z zachowaniem zasady symetrii oraz zdecydowanie pionowej osiowości, czynią z nich — na pierwszy rzut oka — kompozycje niemal identyczne, o mało zróżnicowanej



Henryk Szulc: *Struktura III*, litografia barwna, 1975
Fot. Stefan Ciechan

stylistyce. Niemal laboratoryjna czystość i precyzja wykonania, a także hermetyczność wynikająca z wąskiej skali użytych środków wyrazu, nie ułatwiają percepcji widzowi, jednocześnie zmuszają go jednak do pewnego wysiłku intelektualnego i pobudzają jego wyobraźnię.

Dla Henryka Szulca liczy się przede wszystkim plastyczny zapis sytuacji, emocji do jakiej dochodzi gdy z jednego prostokąta wyłania się drugi, trzeci i czwarty, także wówczas gdy zachodzące na siebie koła tworzą spłaszczoną elipsę, a wreszcie i wtedy, kiedy duże owalne formy wypełniają ćwiartki i połówki znacznie mniejszych kół i elips.

Artysta wrażliwy na naturę, dążący do kontaktu z nią, kochający przestrzeń i czyste powietrze, nie szuka mimo to źródeł inspiracji w zróżnicowanym i bogatym świecie fauny i flory. Celem i sensem jego tworzenia jest czysta forma. Forma, której kształt i wyraz uzyskany za pomocą płasko położonego koloru (sic!) i precyzyjnie wykreślonych krawędzi, nie pozwala co prawda na prowadzenie zbyt zawiłych spekulacji myślowych, ale za to dostarcza sporo wrażeń estetycznych. Wrażeń bliskich suprematyzmowi Kazimierza Malewicza, dla którego liczyło się tylko uczucie i nic poza nim, a najdoskonalszym, najpełniejszym jego wyrazem był — zdaniem artysty — zarówno czarny kwadrat na białym tle, jak i doprowadzony do granic absurdu biały kwadrat na białym tle. Także neoplastycyzm Piet Modriana, z jego żelazną dyscypliną plastyczną, popartą teozofią Schoenmaekersa, wydaje się być nieobcy atmosferze rycin Henryka Szulca. Naturalnie zbieżność prac artysty lubelskiego z poczynaniami wielkich twórców abstrakcji geometrycznej, leży głównie — jak mi się wydaje — w postawie, sposobie myślenia

przestrzennego, mniej natomiast w sferze doznań pikturalnych. Wynika to zapewne ze wspólnych korzeni: tego samego uporu i konsekwencji jaka cechowała wspomnianych twórców podczas wielu lat intensywnej pracy artystycznej.

W każdym bądź razie Henryk Szulc raczej unika teorii i teoretyzowania, interesuje go dzieło sztuki i jedynie to, czym ono jest. Począwszy od pierwszej wystawy indywidualnej w 1972 roku (w Akademii Sztuk Pięknych w Nicei), artysta pozostał wierny — aż do chwili obecnej — wybranym przez siebie figurom geometrycznym i dopełniającym je barwom. Tak, barwom, ponieważ Henryk Szulc — grafik, to autor rycin, w których barwa jest równorzędnym, jeśli nie wiodącym — obok formy — elementem zdecydowanej większości kompozycji. Artysta tworząc układ dwóch lub więcej dwuwymiarowych figur, stosuje zasadniczo dwa kolory (najchętniej czerń i błękit, zieleń i fiolet, różne odmiany czerwieni) oraz ich wypadkową, uzyskaną tam gdzie nastąpiło nałożenie, przecięcie się obu płaszczyzn w ramach istniejących form. Dbałość o harmonię kształtów, ich płynność, staranność w położeniu koloru, który tworzy mięsistą, równo pokrytą powierzchnię, a wreszcie uzupełnienie przenikających się figur kilkoma agresywnymi kreskami lub drobną plamą cieniowanego koloru, uzyskanymi w technice litografii, czyni z kompozycji sugestywne znaki plastyczne.

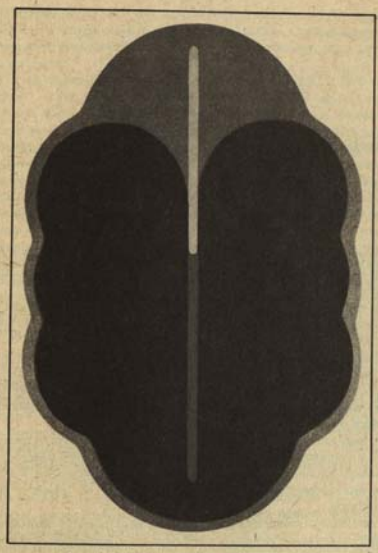
Znaki, które przy zachowaniu wyraźnej myśli przewodniej — relacji pomiędzy plamą, jej krawędziami, a skróconą głębią, przestrzenią — wykazują wyraźne zmiany o charakterze ewolucyjnym. I tak w połowie lat siedemdziesiątych znaleźć można w kompozycjach Henryka Szulca prostokąty i romby o ostrych, precyzyjnie wykreślonych narożnikach i kątach, a także figury, bądź ich fragmenty ułożone skośnie do osi pionowej dzieła, co wzmacniało drapieżność i ekspresję poszczególnych kartonów. W miarę upływu lat kąty proste stopniowo znikają z prac artysty. W efekcie — w latach osiemdziesiątych — dominują już niepodzielne koła, elipsy i prostokąty o zaokrąglonych narożnikach. W gruncie rzeczy nie ma figury, której bok będący linią pionową lub poziomą, idealnie prostą, lekko wklęsłą lub wypukłą, nie kończyłby się łagodnym łukiem o różnym promieniu. Zmienia się także format prac. Henryk Szulc przechodzi od kompozycji zdecydowanie dużych, do kartonów bardziej kameralnych. Nie zmieniają się natomiast tytuły dzieł. Zarówno dziesięć lat temu, jak i obecnie są proste i jednoznaczne, w pełni oddając sens i istotę poszczególnych kompozycji. W ten sposób mamy do czynienia z *Układami Owalnymi*, *Układami Pionowymi*, *Owalami*, *Wielobokami*, a także — bardziej już symbolicznymi — *Znakami* i *Faktami*, opatrzonymi kolejnymi cyframi.

Odnoszę wrażenie, że dopiero „wczytanie się" w ryciny Henryka Szulca, możliwość, a właściwie konieczność dłuższego obcowania z nimi, pozwala poznać i dotrzeć do tajemniczego świata emocji i przeżyć jakie towarzyszyły artyście w procesie ich tworzenia. Uczuć bliskich każdemu człowiekowi, chociaż najczęściej schowanych, zamkniętych za grubym murem obojętności i apatii. Hermetyczny — z założenia — świat grafika, pełen ciszy, wewnętrznego skupienia i harmonii, otwiera się ku nam tylko wówczas, gdy potrafimy zrozumieć jego istotę, a więc kosmiczny ład wyrażony subtelną grą form o zróżnicowanym rytmie, wyczuwalną pod cienkim naskórkiem nasyconych barw i wąską enklawą żywych kresek.

Ale — jak się okazuje — Henryk Szulc to nie tylko autor barwnych linorytów uzupełnionych litografią, ukazujących czytelne układy najprostszych figur geometrycznych. Szulc to także twórca akwarel, malowanych z pasją od kilkudziesięciu lat (począwszy od nauki w liceum plastycznym), wyłącznie dla własnej przyjemności, nigdy nie wystawianych, pokazywanych sporadycznie w zaciszu pracowni, wąskiemu gronu przyjaciół i znajomych. Głównym, niczym nie skrępowanym tematem tych wysmakowanych kolorystycznie kompozycji jest pejzaż nadburzańskich łąk, w którego targanych porywistym wiatrem dorodnych trawach i szuwarach, fantazyjnych koronach samotnych drzew oraz wybujałym gąszczu krzewów, z kłębiącymi się ponad nimi pełnymi ekspresji chmurami niespokojnego nieba, dźwięczy dalekie echo geometrycznego ładu i harmonii. Wyrazem coraz poważniejszego stosunku artysty do tej bardzo intymnej, wymagającej ogromnego wyczucia, wypowiedzi plastycznej, jest objęcie przez niego stanowiska komisarza III Triennale Akwareli (Lublin 1990) i aktywny udział w organizacji dwóch poprzednich (w 1984 i 1987 roku).

Być może kolejna — oby nie za trzynaście długich lat — wystawa indywidualna Henryka Szulca w kraju poszerzy się o dział akwareli, ku radości i zadowoleniu licznego grona widzów oraz zwolenników coraz szerszej obecności magicznego świata sztuki w naszym życiu.

Lechosław Lameński



Henryk Szulc: *Natura*, linoryt barwny, 1989
Fot. Stefan Ciechan

MAŁGORZATA KITOWSKA-ŁYSIAK

MIEJSCE GAUDIEGO

Salvador Dali nazwał go ostatnim wielkim geniuszem architektury. Dzisiaj, kiedy dyskusja o postmodernizmie zatacza coraz szersze kręgi, jego nazwisko szczególnie warte jest przypomnienia.

Urodzony w 1852 roku Antonio Gaudi już około 1870 roku, a więc jeszcze w latach studiów, współpracował z największymi architektami hiszpańskimi. W 1878 roku jego projekt pawilonu na wystawę paryską zwrócił uwagę przemysłowca Eusebio Güella, który stał się później mecenasem Gaudiego. Sześć lat później w jego ręce oddano kierownictwo budowy kościoła św. Rodziny w Barcelonie. Miał 32 lata i tworzył dzieło, które stało się symbolem nowoczesnej Barcelony, a nawet dzisiejszej Hiszpanii. Każdy jego krok na budowie Sagrada Familia śledzili dziennikarze wszystkich niemal barcelońskich pism, zdając codzienne relacje z przebiegu prac.

Obserwatorzy towarzyszli pracy Gaudiego nie tylko przy Świątyni Ekspiacyjnej. Ci, którzy od razu docenili jego inwencję i oryginalność, doprowadzili do tego, że w 1910 roku w Societé Nationale des Beaux Arts w Paryżu zorganizowano wystawę jego projektów architektonicznych. Ekspozycja nie spotkała się jednak z należytym zainteresowaniem.

W tym samym roku Gaudi zrezygnował z pracy na zamówienie. Mówiono, iż jego niezależność nie pozwalała mu podporządkowywać się potrzebom zleceniodawców. W rezultacie popadł w nielaskę i zapomnienie.

Dopiero po śmierci, w 1926 roku, stał się na pewien czas głównym tematem prasy hiszpańskiej. Wkrótce wydano też w Barcelonie zbiór artykułów prasowych, dotyczących jednak bardziej nie wyjaśnionych okoliczności śmierci, niż twórczości Gaudiego. Próbą określenia artystycznych poglądów architekta okazał się esej katalońskiego krytyka, Francesco Pujolsa pt. *La visió artistica i religiosa d'En Gaudi*. Opublikowano również w krótkim czasie dwie edycje podstawowego dzieła o Gaudim: José F. Raflosa i Francesco Folquery *Gaudi, el gran arquitecto español*.

Przez wiele lat opracowania te pozostawały jedynymi. Nieustannie jednak dziełem Gaudiego interesowali się artyści, głównie architekci, ale też rzeźbiarze i malarze. Już w roku śmierci Gaudiego Louis Sullivan nazwał Sagrada Familia najznakomitszym przykładem twórczej architektury w ostatnim ćwierćwieczu. Dodał przy tym, iż kościół ten uważa jednocześnie za najwybitniejsze dzieło samego Gaudiego, gdyż stanowi on wzór budowli, w której niematerialne znalazło idealny wyraz w materialnym: jest to bowiem „duch zaklęty w kamieniu".

W 1928 roku Le Corbusier, podczas pobytu w Barcelonie, powiedział o Gaudim, iż był on człowiekiem, który potrafił zrobić z kamieniem wszystko, co zechciał. „Jakie wspaniałe panowanie nad konstrukcją!" — miał wykrzyknąć przyszły twórca kaplicy pielgrzymkowej w Ronchamp, oglądając dzieła Gaudiego. Przyznał jednocześnie, iż wśród ludzi swoich czasów Gaudi był jedną z największych potęg architektury.

Le Corbusier dawał wielokrotnie wyraz swemu zachwytowi nad dziełami Gaudiego. Warto jednak podkreślić, że ponadto przyznawał się do tego, iż dorobek hiszpańskiego artysty stanowił dlań źródło inspiracji. Potwierdza to, między innymi, kaplica w Ronchamp — arcydzieło Le Corbusiera, dla którego natchnieniem były koncepcje i realizacje twórcy barcelońskiej Casa Milá. Zainteresowanie wielkim Katalończykiem towarzyszyło wreszcie Le Corbusierowi przez całe niemal życie: jeszcze w roku 1959 był jednym z współautorów ogromnego albumu fotograficznego poświęconego w całości Gaudiemu.

Warta przypomnienia jest także opinia Waltera Gropiusa, który w roku 1932 podkreślił konstrukcyjne walory architektury Gaudiego, stwierdzając wprost, że ściany Sagrada Familia zbudowane zostały ze zdumiewającą, z punktu widzenia techniki, perfekcją.

Także liczni malarze czuli się dłużnikami Gaudiego. Salvador Dali urodził się w Katalonii — jak Gaudi. On też najbardziej przyczynił się do rozbudzenia powszechnego zainteresowania swoim ziomkiem. Umiał wylansować siebie, ale przy tym potrafił zwrócić uwagę na to, w czym sam gustował. A upodobał sobie sztukę przełomu ostatnich wieków, szczególnie zaś „dziwactwa", które niosła ze sobą niejednokrotnie secesja. Był pierwszym artystą, jaki dał wyraz swemu uwielbieniu dla niej i dla Gaudiego, którego uznawał za jej idealnego przedstawiciela. W roku 1930 napisał Dali utwór *La femme visible* (*Kobieta widoczna*), gdzie zaprezentował, między innymi, swój sąd o dziele Gaudiego, zaś w grudniu 1933 potwierdził swe opinie w artykule z fotografiami Man Raya, opublikowanym w pierwszym numerze czasopisma nadrealistów „Minotaur". Tekst nosił tytuł: *De la beaute terrifiante et comestible de l'architecture modern style* (*O budzącym przerażenie i idealnym pięknie architektury secesyjnej*), a sławił secesję za *uniesienia kwiatowe, potrzebę cudowności, pociąg do tego, co niezwykłe, kapryśne i fantazyjne, brak umiaru, irracjonalizm, wyzwolenie mechanizmów podświadomych, czerpanie z widziadeł sennych i marzeń na jawie, obecość charakterystycznych elementów onirycznych, jak kondensacja i przesunięcie*[1].

Secesja stanowiła dla Dalego najbardziej oryginalny i niezwykły fenomen w dziejach sztuki. W oczach najsławniejszego z surrealistów najdoskonalej wszystkie cechy Art Nouveau uosabiał właśnie Gaudi. Rozmowę z Le Corbusierem na temat jego twórczości architektonicznej relacjonował niegdyś w sposób następujący: *Le Corbusier jest, jak wiadomo, architektem samoumartwienia. Le Corbusier pytał mnie, czy mam wyrobiony pogląd na przyszłość jego sztuki. Oczywiście, miałem (...). Odpowiedziałem mu, że architektura będzie miękka i włochata i stwierdziłem kategorycznie, że ostatni wielki geniusz w architekturze nazywał się Gaudi*[2].

Po tych głosach kilku wiernych admiratorów, Gaudi podzielił losy secesji: zapomniano o nim. Opinie pozostały jedynie opiniami, nikt bowiem przez wiele lat nie odważył się kontynuować sztuki Gaudiego.

Dopiero w latach czterdziestych odkryto urok linii krzywej i zaczęto interesować się rzeźbiarskimi walorami architektury. W latach 1950—54 Le Corbusier zrezygnował z charakterystycznego dla początku swych poszukiwań „samoumartwienia" i nawiązał do owej „miękkiej" architektury Gaudiego, właśnie wówczas tworząc kaplicę w Ronchamp. Budowla ta stała się najsłynniejszym i najbardziej dyskutowanym manifestem nowoczesnej architektury, wyznaczając początek rewolucji, buntu przeciw tylko i wyłącznie zdrowemu rozsądkowi w architekturze[3].

Powstanie kaplicy w Ronchamp spowodowało natychmiastowy wzrost zainteresowania Gaudim, zarówno architektów, jak uczonych. Szukano rodowodu budowli Le Corbusiera. „Lekcja Gaudiego", jaką niegdyś odebrał twórca kaplicy, wydawała się najbardziej czytelna i bezsporna. Była to więc okazja, by odkryć Gaudiego. W roku 1952 zrobiono pierwszy krok w tym kierunku, uroczyście obchodząc 100 rocznicę urodzin Katalończyka. Niemal równocześnie powstało w Barcelonie towarzystwo Amigos de Gaudi. Z jego inicjatywy w 1956 roku w stolicy Katalonii miała miejsce wystawa modeli nie zrealizowanych przez architekta budowli, fotografii, projektów rysunkowych. Oczy krytyki otworzyła jednak dopiero ekspozycja w 1958 r. w nowojorskim Museum of Modern Art. Rok później przedsięwzięcie powtórzono w Sao Paulo. W następstwie tych wystaw uznano indywidualizm Gaudiego, a piszący o jego twórczości przestali ją łączyć jedynie z secesją.

Korzyści płynące z faktu prezentacji wspomnianych ekspozycji były dwojakiego rodzaju: twórca Sagrada Familia doczekał się należnej mu od dawna nobilitacji, zaś architektura naszych dni zyskała nowe źródło inspiracji. Najdobitniej rzecz ujął José Luis Sert, uczeń Le Corbusiera, profesor architektury w Harvard University, który

[1] Cyt. za: M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1974, wyd. 2, s. 210.

[2] Słowa Le Corbusiera przytaczają: A. Kotula, P. Krakowski w książce: *Architektura współczesna. Zarys rozwoju*, Kraków 1967, s. 152.

[3] Określenie Pevsnera, zob. j. w., s. 136.

stwierdził, iż w najnowszych dziełach niektórych współczesnych inżynierów i artystów w coraz większym stopniu stosuje się lekkie struktury, których formy przywodzą na myśl kształty naturalne, np. muszle. Sert uznał, iż formy te w niedalekiej przyszłości będą w architekturze odgrywać coraz ważniejszą rolę[4]. Stwierdził, że musi nastąpić zmierzch budownictwa, w którym wiodące znaczenie miała koncepcja stawiania bezdusznych budynków — pudełek, opartych wyłącznie na systemie słupów i płyt. Sert miał wielką nadzieję, że wraz z rozwojem i nieustannymi poszukiwaniami współczesnych architektów, otaczające nas w świecie elementy tworzone ręką ludzką zmienią swój kształt w sposób zasadniczy, a sztuka pięknego i praktycznego budowania zbliży się do tego wymiaru, jaki nadał jej Gaudi. Jego pionierskie projekty, jego eksperymenty nabiorą w tej perspektywie większego znaczenia i zostaną w pełni docenione. Wówczas zostanie Gaudiemu oddana sprawiedliwość jako prekursorowi nowoczesnej architektury XX wieku.

Wspomniane wystawy obudziły zainteresowanie dorobkiem Gaudiego także uczonych — historyków sztuki, architektury. Poświęcono jego twórczości wiele prac książkowych, artykułów, esejów. W roku 1951 w Barcelonie wydano, między innymi, wyczerpujące opracowanie na temat secesji katalońskiej pt. *El Arte Modernista Catalan*, autorstwa Alexandra Cirici-Pellicera, w którym poczesne miejsce zajęło omówienie dorobku Gaudiego. W 1956 roku ukazała się w nowym wydaniu książka Friedricha Ahlersa-Herstermanna pt. *Stilwende — Aufbruch der Jugend um 1900*. W roku 1960 rewizję swoich poglądów, dotyczących Gaudiego, przeprowadził także znakomity badacz nowoczesnej architektury, Nicolaus Pevsner: w trzecim wydaniu pracy pt. *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* (wydanie pierwsze pochodziło z roku 1936). Wielu badaczy skłonnych było teraz przyznać, iż budowle twórcy Sagrada Familia nie stanowią form czysto dekoracyjnych (jak dotychczas nader chętnie je oceniano), lecz są także wyrazem i dowodem tego, że wielki kataloński architekt potrafił — jak niewielu mu współczesnych — łączyć w całości wyraziste elementy piękna i funkcjonalizmu. Pomagały mu w tym niezwykłe umiejętności rozwiązywania wyrafinowanych problemów konstrukcyjnych, kształtowania przestrzeni, doboru materiałów, operowania strukturą powierzchni, kolorem i światłem. Razem z van de Veldem, Hortą, Guimardem, Mackintoshem znalazł się więc Gaudi wśród wielkich artystów epoki, dzięki którym secesji przyznano odpowiednie miejsce w historii światowej sztuki.

Wyrazem ogromnego uznania dla Gaudiego stała się także monograficzna wystawa projektów i rysunków, urządzona w 1964 roku w Madrycie. Jej następstwem było okrzyknięcie Gaudiego pionierem „skrajnie awangardowej architektury XX wieku"[5].

Gwoli ścisłości trzeba jednak dodać, że chociaż rola Gaudiego w kształtowaniu architektury współczesnej dzisiaj już nie jest podważana i nierzadko jest on nazywany geniuszem, to jednak tu i ówdzie pojawiają się jeszcze głosy kwestionujące lub przemilczające jego artystyczną pozycję. Oto, znany ze swej wnikliwości Siegfried Giedion pomija całkowicie nazwisko Gaudiego, w swojej znakomitej książce o architekturze współczesnej *Space, Time and Architecture* opublikowanej w 1944 roku[6].

Podczas gdy stanowisko Giediona po części da się wytłumaczyć czasem, w którym powstawała jego praca, to opinia jednego z badaczy polskich, Piotra Biegańskiego, pochodząca z roku 1972, musi budzić co najmniej zdziwienie. Wspomniany autor opracowania pt. *U źródeł architektury współczesnej* jako przykład „wynaturzeń secesyjnych" czyli „braku jakiegokolwiek racjonalnego związku między konstrukcją a dekoracją" podał trzy arcydzieła Gaudiego: Park Güell, Casa Milá, Sagrada Familia[7].

Podobne głosy są jednak osamotnione. O ich anachronizmie świadczy dodatkowo fakt, że dzisiejsi projektanci nader chętnie wracają do rozwiązań wprowadzonych przez Gaudiego, a Charles Jencks, „prawodawca" i historyk postmodernizmu, w dorobku Gaudiego dojrzał jedno ze źródeł najbardziej aktualnych poszukiwań współczesnych architektów, dzięki *mistrzowskiemu użyciu metafory z metafizyczną podbudową* np. w Casa Batlló[8]. Jencks stwierdził też: *Nie istnieją żadne całkowicie przekonywające przykłady radykalnego eklektyzmu poza czcigodnymi budynkami Antonio Gaudiego*[9].

„Czcigodne budynki" stworzone przez konstruktora Sagrada Familia stanowią jednak równocześnie wcale dobrą ilustrację wyznania jednego z bardziej interesujących zwolenników postmodernizmu w architekturze, Philipa Johnsona: *Mies jest genialny! Ale ja się już zestarzałem! Mój kierunek jest jasny: tradycja eklektyzma. To nie jest akademicki rewiwalizm, nie ma tam żadnych antycznych porządków ani gotyckich kwiatonów. Staram się z całej historii wybierać to tylko, co lubię najbardziej. Nie możemy nie znać historii*[10].

Wydaje się, że to właśnie powiedzenie Johnsona, odnoszące się do własnej twórczości, dobrze charakteryzuje także postępowanie Gaudiego, dla którego sięganie do źródeł architektury było jednoznaczne z przeistaczaniem idei, jakie go inspirowały, i nadawaniem im nowego, oryginalnego wymiaru realizacyjnego. Odwaga Gaudiego w stosowaniu form dowolnych (czyli po prostu zgodnych z własnymi upodobaniami architekta, a nie gorliwie spełniających wymogi danego stylu), pozwoliła Jencksowi uznać twórcę Casa Milá za jednego z najwybitniejszych premodernistów. U niego bowiem, jak np. u Maybecka, domy *mieszają metafory architektoniczne i nieархitektoniczne, kody elity zawodowej z kodami popularnymi*[11].

Swoboda, z jaką Gaudi stosował wybrane elementy, przysporzyła wielu kłopotów krytykom i historykom sztuki, którzy przez wiele dziesiątków lat nie mogli dać sobie rady z klasyfikacją i oceną wartości jego dzieł. W tym kręgu zagadnień mieści się też problem, na ile i w jaki sposób twórczość Gaudiego wiąże się z secesją. Bowiem przy okazji analizowania dokonań secesji wielokrotnie mówiono o dziełach wielkiego katalończyka. Pisano o nim raz jako o twórcy całkowicie od secesji uzależnionym, kiedy indziej zaś jako o artyście zupełnie samodzielnym, niezależnym od wszelkich mód i ogólnoeuropejskich tendencji w sztuce, ojcu duchowym tzw. modernismo — jedynej w swoim rodzaju secesji katolońskiej, która zaważyła na obrazie całej sztuki hiszpańskiej przełomu ostatnich wieków.

Chyba najsłuszniejsza jest opinia, iż Gaudi miał z Art Nouveau wiele wspólnego, ale że do tego właśnie, co łączyło go z secesją, doszedł samodzielnie. Analogiczne rozwiązania osiągnął niemal równolegle do realizacji Mackmurdo w Anglii (1883 — okładka książki *Wren's City Churches*), Rodina we Francji (1885 — *Danaida*), Sullivana w USA (1888 — płaskorzeźby na wewnętrznych ścianach Auditorium Building w Chicago). Określenie „niemal równolegle" oznacza lata 1878—80, kiedy Gaudi wykonał kratę żelazną ogrodzenia parku wokół domu Vicensa w Barcelonie. Wspomnianą kratę tworzył ornament roślinno-krzywolinijny: wachlarzowato rozłożone liście palmowe i pąki lotosu przeplatają się giętkimi liniami, wyznaczając swój własny, niespokojny rytm. Płynne, miękkie linie, których ruchliwą zmienność Mieczysław Wallis określił jako „herakliteizm"[12], przeniósł Gaudi później na stałe do swej architektury.

Od czasu wybudowania Sasa Vicens linia falista pojawiała się w każdym przedsięwzięciu Gaudiego. Najczęściej kształtowała całe założenia (Park Güell), bryły budowli (Casa Milá) lub przynajmniej fasady (elewacja tylna Casa Calvet); zwykle też jej podporządkowane były wnętrza i ich wyposażenie (Casa Batlló, Casa Milá). Ta swobodna linia stanowiła nie tylko o dekoracji, ale była podstawą konstrukcji licznych realizacji Gaudiego. Fakt ów daje mu przewagę nad większością rozwiązań współczesnych projektantów i budowniczych.

W konstrukcji zastosowanie swobodnie kształtowanej linii wyglądało różnorako: użycie łuków parabolicznych, kolumn odchylonych od pionu, tworzenie form helikoidalnych. Pionierska rola Gaudiego w tej dziedzinie jest już dzisiaj niepodważalna. Bardzo wcześnie, bo w roku 1885, zaczął budować Palacio Güell, do którego wejście ograniczył dwiema parabolami. Powtórzył ten sam element w arkadach pierwszego piętra kolegium jezuickiego św. Teresy od Dzieciątka Jezus w Barcelonie z lat 1889—94 i w poddaszu Casa Batlló z lat 1905—07. W ostatnim budynku klatka

[4] Słowa Serta także relacjonują wspomniani autorzy, j.w., s. 153.
[5] Określenie to stanowi tytuł pracy B. Lisowskiego ogłoszonej w „Zeszytach Naukowych Politechniki Krakowskiej" 1962, nr 2.
[6] S. Giedion: *Space, Time and Architecture*, Cambridge 1944, wyd. polskie: *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1970.
[7] P. Biegański: *U źródeł architektury współczesnej*, Warszawa 1972, s. 320.

[8] Ch. Jencks: *Architektura postmodernistyczna*, tłum. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 117.
[9] Tamże, s. 128.
[10] Cyt. Ch. Jencks, j.w., s. 86.
[11] Tamże, s. 115.
[12] M. Wallis, dz. cyt., s. 192.

schodowa ma odsłonięte elementy konstrukcyjne, co stanowi analogię do poszukiwań i rozwiązań Horty w Maison Tassel i Guimarda w gmachu Humbert de Romans.

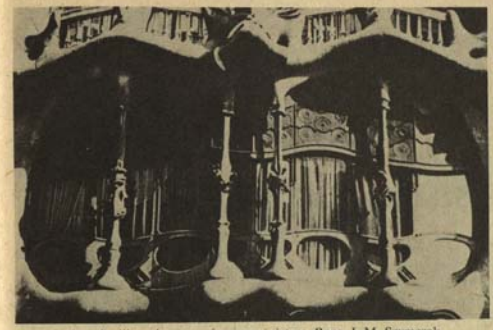
Te i podobne realizacje Gaudiego były możliwe dzięki zaufaniu, jakim darzył on nowe materiały, stosując je (żelbet i beton) także jako jeden z pierwszych architektów świadomych ich wartości i możliwości. W nowatorski sposób używał też, między innymi, żelaza (głównie lanego), które stanowiło dlań surowiec do wykonywania przede wszystkim elementów dekoracyjnych.

Nie od rzeczy wydaje się przywołanie w tym miejscu idei i dokonań angielskiego ruchu, który zapoczątkowany przez Williama Morrisa w 1861 roku, później przerodził się w „Arts and Crafts". Owo pragnienie nowości, odrodzenia rzemiosła i odświeżenia architektury łączyło się z secesją nierozerwalnie; było jedną z przyczyn jej narodzin. Z ową powszechną potrzebą odnawiania, ujawnioną wyraźnie także w doświadczeniach i poszukiwaniach Gaudiego, łączył się także powrót do starych, lecz zapomnianych technik zdobniczych, jak tzw. azulejos — mozaika z tłuczonych naczyń ceramicznych, dachówek, którą Gaudi powtarzał często, począwszy od willi w Comillas i tzw. El Capricho z roku 1883. Najciekawszym tego przykładem pozostał jednak parapet tarasu w Parku Güell. Efekty tutaj uzyskane porównać można z doświadczeniami austriackiego malarza, Gustawa Klimta, wyrażonymi w takich płótnach, jak *Salome*, *Pocałunek*, *Danae* czy *Śmierć miłości*, powstałych równolegle z dziełami Gaudiego. Analogie są widoczne: podobnie jak ciało ludzkie u Klimta modelowane jest trójwymiarowo, tj. w sposób dlań naturalny, tak Gaudi wykorzystuje w kamiennej ławie Parku Güell naturalne właściwości materiału (fakturę, kolor), który stanowi podstawowy surowiec i zarazem punkt wyjścia, tło, dla dalszych działań artysty; podobnie też jak u Klimta wszystko poza ciałem ludzkim jest w obrazie potraktowane płasko i dekoracyjnie, tak u Gaudiego liczne partie ławy ozdobione są azulejos. Sposób dekoracyjnego rozwiązania płaszczyzny wywołuje w obu wypadkach efekt kompozycji niemalże abstrakcyjnej.

Z secesją wiąże się pojęcie Gesamtkunstwerk i dążenie do syntezy sztuk, do tworzenia „całości stylowo jednolitych". Zgodnie z nimi Gaudi projektuje też park, wszystkie w nim budynki, ścieżki, place (Park Güell), projektuje domy z całkowitym wyposażeniem (Casa Batlló). Dostrzegalne jest w tych realizacjach także dążenie do zacierania różnic między poszczególnymi dziedzinami sztuki: trudno wyznaczyć granicę między architekturą i rzeźbą. Oba te talenty twórcy pozwalają mu kreować nowe, niezwykłe światy. Ów klimat (mood) dzieł Gaudiego, dzieł dziwnych, niesamowitych, potężnych, działających na wyobraźnię i na zmysły, ich charakter symboliczny i oniryczny — to były cechy, które najbardziej zachwyciły surrealistów. Każde z tych dzieł rządzi się własnymi prawami; można by powiedzieć, iż w każdym tętni inne życie, bo też biomorfizacja form stosowanych przez Gaudiego jest aż nadto czytelna. Dość przypomnieć, iż w kaplicy Güella wejście do krypty architekt wsparł na kolumnach nachylonych i skręconych względem siebie w taki sposób, że Charles Jenkcs mógł napisać wprost, że to „mięśnie i ścięgna podkreślają dynamiczną grę sił"[13]. Innym przykładem — prócz wielu wspomnianych — jest też fakt użycia przez Gaudiego w fasadzie Sagrada Familia wielokrotnych powiększeń muszli naturalnych. Te i podobne zabiegi katalońskiego projektanta zjednały jego dziełom miano „architektury witalnej"[14]. U niego bowiem obraz życia ściśle łączył się z ideą życia: wyszedł daleko, *aż do granic niemożliwości, poza powierzchowność roślinnych motywów secesji*[15], choć przecież nieobce mu było także wyłącznie dekoracyjne zastosowanie form makroskopijnych (prócz muszli gigantyczne ślimaki, koralowce w fasadzie Sagrada Familia, powiększona wiele razy komórka organiczna we wnętrzu jednej z sal Casa Batlló), fitomorficznych (kwiat balkonu Casa Batlló) czy teriomorficznych (kości w fasadzie Casa Batlló).

Z owymi elementami organicznymi wiążą się niejednokrotnie organiczno-fantastyczne, jak choćby smok z bramy majątku Güella na Las Corts de Sarią. Dziesięć lat później August Endell ozdobił motywem analogicznym, choć wykonanym w innym tworzywie, fasadę atelier „Elwira" w Monachium. Ten ostatni budynek stał się jednym ze sztandarowych dokonań secesji.

[13] Ch. Jencks, dz. cyt., s. 84.
[14] V. A. Cerni: *Nowa sztuka hiszpańska*, przeł. K. Sabik, Warszawa 1970, s. 297.
[15] Tamże.



Casa Batlló, wykusz na pierwszym piętrze. Repr. J. M. Szymczak

Spośród innych pokrewieństw Gaudiego z secesją należałoby dotychczasową listę uzupełnić o upodobanie do wertykalizmu — pionów i ich podkreślania (Sagrada Familia), asymetrii (np. okna Casa Milá), atektoniczności (badacze zwracali uwagę na tzw. exuberantia meridional[16] — tropikalną bujność form i dekoracji, znamiennych dla późnego baroku hiszpańskiego, w jego odmianie zwanej churrigueryzmem[17], cechującą wiele budowli Gaudiego).

Te cechy sztuki katalońskiego architekta sprawiły, że jako artysta secesji zaliczany jest do tego jej kierunku, który *operuje na modłę baroku i neobaroku, masywnymi bryłami, efektami rzeźbiarskimi, bogatą grą świateł i cieni*[18]. Jako artysta secesji uważany jest też za jednego z jej najwybitniejszych przedstawicieli w architekturze. Ale z drugiej strony — secesję stokrotnie przewyższył nowatorstwem konstrukcyjnym, twórczym stosowaniem nawet elementów historyczno-dekoracyjnych, uzasadnieniem ideowym poczynań artystycznych, fantazją. *Samorzutnie doszedł do floralnych motywów Jugendstilu* — podkreślano tę specyfikę drogi twórczej architekta[19]. *Jeszcze przed pojawieniem się secesji niemieckiej, katalończyk, Antonio Gaudi stworzył całkowicie indywidualną odmianę „Modern Style"* — czytamy gdzie indziej[20].

Wspólne źródła artystyczne — gotyk z wertykalizmem, manieryzm z linią śrubową, asymetrią, elementami onirycznymi, barok z liniami krzywymi, upłynnieniem, zmiękczeniem form i kształtów, operowaniem światłocieniem, rokoko z dążeniem do tworzenia jednolitych całości — dały w twórczości wielu architektów owoce całkowicie odmienne.

Oryginalność Gaudiego zjednała mu opinię twórcy secesji hiszpańskiej, a raczej — katalońskiej. Ponieważ miał jednego tylko konkurenta, który mu nie dorównywał (Lluis Deménech y Monanter), właściwie sam tworzył ów hiszpański styl — modernismo. Najstosowniejszym dla jego indywidualnych i tak osobnych (mimo wspomnianych pokrewieństw) poczynań w sztuce wydaje się zatem użyty w 1957 roku przez Anthony Kerrigana termin „gaudianism"[21].

Małgorzata Kitowska-Łysiak

[16] M. Wallis, dz. cyt., s. 196.
[17] Churrigueresque czy też churrigueryzm to kierunek w architekturze hiszpańskiej, stanowiący lokalną odmianę baroku, o zdecydowanej przewadze dekoracji nad konstrukcją i obfitości dekoracji rzeźbiarskiej. Nazwa pochodzi od nazwiska rodziny architektów i rzeźbiarzy, którzy styl ten zainicjowali. Charakteryzuje się on zawiłym, ruchliwym ornamentem roślinnym. Znalazł zastosowanie głównie w dekoracji portali (np. portal Hospicio Provincial de S. Fernando w Madrycie). Zob.: G. Kubler, A. Soria, *Art and Architecture in Spain and heir American Dominions* (1500—1800), Baltimore 1959.
[18] M. Wallis, dz. cyt., s. 159.
[19] A. Kotula, P. Krakowski, dz. cyt., s. 28.
[20] P. Meyer: *Historia sztuki europejskiej*, przeł. F. Buhl, J. Ruszczyc, A. Steinbort, t. II, Warszawa 1973, s. 247.
[21] A. Kerrigan: *Gaudianism in Catalonia*, „Arts", New York, vol. XXXVII (Dec. 1957).

WITOLD STANISŁAW KOZAK

ŚLADAMI LE CORBUSIERA

Zupełnie przypadkowo trafiłem tutaj, do małego, położonego przy granicy z Italią, francuskiego miasteczka, nazwanego bodajże w IX wieku Roquebrune. Liczące obecnie około 20 000 mieszkańców ma ono, jak wiele miast i miasteczek, swoją historię, swoje legendy i ciekawostki, niekiedy dotyczące wielkich wydarzeń lub ludzi znanych, którzy swoją inteligencją, talentem czy ideami wpływali na zmianę losów świata, historii, mentalności.

Takimi rezydentami Roquebrune Cap-Martin byli, cesarzowa Austrii, W. Churchill, słynny fałszerz Vermera van Delft — Han van Meegeren, czy najsłynniejszy z architektów współczesnych Charles Edouard Jeanneret zwany Le Corbusier, dla przyjaciół Corbu. Nie trzeba opisywać piękna francuskiej Riviery, której perłą najprawdziwszą jest Roquebrune. Dawna posiadłość genueńskich książąt Grimaldi, panujących do dzisiaj w Monaco, położona jest u stóp Alp schodzących do Morza Śródziemnego. Od wschodu graniczy z Menton, od zachodu z Monte Carlo.

Trudno wyliczyć wszystkie atrakcje, które dzięki komunie stanowią autentyczny magnes przyciągający turystów jadących z Hiszpanii przez Monaco do Włoch. Mało jednak osób wie, że Roquebrune stało się ostatnim miejscem pobytu, pracy i wiecznego spoczynku giganta współczesnej urbanistyki i prekursora nowoczesnej architektury — Le Corbusiera.

Charles Edouard Jeanneret urodził się w Chaux-de-Fonds (Szwajcaria) w 1887 roku i niedawno cały świat obchodził setną rocznicę tego faktu. Le Corbusier znany jest przede wszystkim jako autor wielkich planów urbanistycznych takich jak: plan Voisin, Marsylia, Chandigar. Kto nie zna charakterystycznych form, jakie nadał on kaplicy N.M.P. w Ronchamp w Wogezach? Kto nie zna malarskich dzieł artysty i wypracowanego przezeń puryzmu? Kto nie zna oficjalnego i publicznego życia architekta? Lecz jakim człowiekiem był na co dzień i jak spędził ostatnie lata swojego życia ten Michał Anioł XX wieku? Być może uda mi się przybliżyć zainteresowanym to, co odkryłem przypadkowo, to, co widziałem i co pobudziło moje serce do żywszego bicia.

Kiedy przypadkowo wysiadłem w Monaco z pociągu wiozącego mnie z Rzymu do Brukseli, wiedziałem, że Le Corbusier zmarł gdzieś tutaj, na południowym wybrzeżu Francji. Jednak chodząc po ulicach Monte Carlo nie zdawałem sobie sprawy, że jestem tak blisko miejsca i osób pamiętających architekta i do dzisiaj przeżywających wspomnienia jego pośród nich obecności.

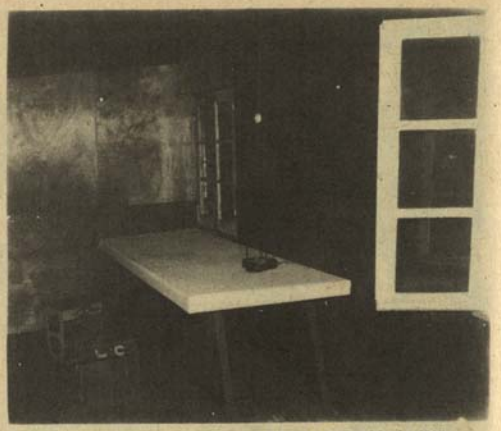
Po kilku miesiącach pobytu w Roquebrune Cap-Martin dowiedziałem się, że tutaj spoczywa ciało Le Corbusiera i jego małżonki Ivonne z domu Gallis, zmarłej w Paryżu w 1957 roku. Po wielu wysiłkach dotarłem do ludzi, którzy osobiście znali architekta i należeli do najbliższych przyjaciół jego domu, zwanego dzisiaj „Etoile de Mer" (Gwiazda Morska). Pierwszym był Gaston Beghelli, dawny właściciel jednego z położonych nad brzegiem morza hoteli. Dzisiaj siwy człowiek, około siedemdziesiątki, zmęczony pracą i na poły sparaliżowany. To on opowiedział mi, że około 1923 roku Le Corbusier zakupił kilkadziesiąt hektarów wybrzeża śródziemnomorskiego w Roquebrune z zamiarem wybudowania wielkiego kompleksu turystycznego, z hotelami i miejscami rekreacji dla przyjeżdżających latem ludzi. Jednak po jednym z trzęsień ziemi i mocniejszych przypływów morza (rzadkich w tym rejonie) architekt zarzucił ten projekt. W dalszej rozmowie z Gastonem Beghelli dowiedziałem się, że Le Corbusier wybudował dla siebie i swojej żony „barak", w którym razem spędzali chwile wypoczynku. Obok „baraku" mieszkalnego skonstruował małe studio, które

Fresk w korytarzu w „baraku" Le Corbusiera.
Fot. Witold S. Kozak

służyło opracowaniom projektów, malarstwu i pracy teoretycznej. Po śmierci małżonki Le Corbusier mieszkał samotnie w swoim „baraku" przypominającym dziwną budowlę z desek i płyt pilśniowych.

Drugim napotkanym świadkiem i przyjacielem domu artysty był Jean Broniarski (!). Broniarski jest synem polskich emigrantów do Francji. On sam urodził się w Alzacji i choć przebywa z dala od kraju swoich rodziców, mówi świetnie po polsku. Jest artystą malarzem, absolwentem Wyższej Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu, uczniem Georga Narbonne'a. Mieszka w Roquebrune od wielu lat. Opowiadał mi o Le Corbusierze, którego znał osobiście i którego dom często ze swoją małżonką odwiedzał. Poznał go na dwa lata przed tragiczną morską kąpielą, podczas której Le Corbusier (27 sierpnia 1965 roku) doznał ataku serca i zmarł.

Według opowiadania Broniarskiego, Corbusier zaprzyjaźniony był z architektem rumuńskiego pochodzenia nazwiskiem Badowic. Razem z nim skonstruował około



Wnętrze pracowni Le Corbusiera w Roquebrune Cap-Martin, 1987
Fot. Witold S. Kozak

1927 roku nad brzegiem morza dom zwany willa Blanche, w którym w latach 1938—1939 Corbusier wykonał wiele fresków. Po śmierci Badowica dom przeszedł w posiadanie szwajcarskiej rodziny Schelber. Największe z malowideł mierzy około 2,5×4 metry. Fresk ten zatytułowany został przez autora *Sous les pilotis*, co w wolnym tłumaczeniu rozumieć można „pod pilonami". Wypoczywający w towarzystwie architekta Pablo Picasso zmienił tytuł dzieła na *Kobiety algierskie*, żartując, że dzieło przypomina *Kobiety algierskie* pędzla Delacroix. Ciekawostką być może fakt, że w dwadzieścia lat później Picasso namalował własne kobiety algierskie inspirowane freskiem Le Corbusiera z willi Blanche.

Podczas drugiej wojny światowej we wspomnianej willi stacjonowali żołnierze włoscy, niemieccy, a później amerykańscy, którzy nie mając wiele zajęć wypełniali swój wolny czas strzelaniem w dzieła autorstwa wielkiego architekta. Według starych, przypadkowo zrobionych fotografii udało się Broniarskiemu w latach 1976—1978 zrekonstruować freski, które ucierpiały nie tylko z powodu pocisków, lecz także z powodu destrukcyjnej siły soli morskiej. Dzisiaj willa Blanche jest w posiadaniu doktora Kaegy, lekarza zamieszkałego w Zurichu i nie jest dostępna dla publiczności.

W setną rocznicę urodzin Corbusiera, mer Roquebrune Cap-Martin, Jean Peregrini, koneser i mecenas sztuki, zezwolił na udostępnienie zwiedzającym ostatniego miejsca zamieszkania artysty. Dzięki specjalnemu pozwoleniu udało mi się uczestniczyć w jednej z wizyt w „baraku", jak nazywa się tutaj dom architekta.

Barak ma wymiary około sześciu na cztery metry i zbudowany jest wyłącznie z drewna. W Roquebrune mówi się, że pod koniec życia artysta nie znosił ani betonu, ani stali. Wnętrze tego małego domku, przypominającego nieco domki kempingowe, zaprojektowane zostało około 1956 roku ręką mistrza i właściciela. Nosi ono wszystkie cechy funkcjonalizmu i praktyczności powierzchni mieszkalnej. Przestrzeń zorganizowana jest zgodnie z logiką i myślą puryzmu. Wchodząc do wnętrza poprzez wąski korytarz ozdobiony autentycznymi freskami z podpisem mistrza napotykamy wieszak na ubrania. Wieszak zaprojektowany jest zgodnie z regułą modulora wypracowaną przez Le Corbusiera. Haki przeznaczone na płaszcze lub inne części garderoby odpowiadają kolejnym fazom wzrostu przeciętnego człowieka. We wnętrzu służącym jako salon, tudzież miejsce stałego pobytu napotykamy szafy z etażerkami, wkomponowane w ściany. Szafy te służą zarazem jako półki na książki lub inne przedmioty

dekoracyjne. Pośrodku, przymocowany do jednej ze ścian, znajduje się stół w formie zbliżonej do trapezu. Blat jest intarsjowany na zasadzie szachownicy jasnymi i ciemnymi kwadratami drewna oliwnego. Przy stole i przy ścianach ustawione są umocowane na stałe półki. Sufit sprawia wrażenie sufitu podwieszonego, bowiem zaprojektowany został jako szafa na bieliznę lub inne sprzęty. Koło jednego z dwóch małych okienek od strony wschodniej znajduje się kolumna wodna z maleńką stalową umywalką i umieszczonymi nad nią szafkami na przybory toaletowe. Jako fotele służą dwa drewniane kuby z szufladami po obu stronach. Przy ścianie północnej ustawione jest łóżko przypominające nieco swoim kształtem pryczę. Jest ono leżącym graniastosłupem, w którego dłuższym boku znajdują się szuflady. Charakterystycznym elementem łóżka jest drewniany podgłówek, przymocowany za pomocą dwóch pasków stalowej bednarki. Toaleta znajduje się z tyłu łóżka za kotarą. Ciekawe i charakterystyczne są dwa kwadratowe okna, opatrzone od wewnątrz okiennicami. Okiennice podzielone są na dwa prostokąty. Jeden z prostokątów opatrzony jest oryginalnym malarstwem artysty, drugi stanowi lustro. Dwa prostokąty przymocowane są razem za pomocą zawiasów, tak aby po otwarciu okiennic i ich zgięciu, słońce odbite w lustrze mogło wpadać do wnętrza domu. Le Corbusier zaprojektował okiennice w ten sposób, aby zawsze być w promieniach śródziemnomorskiego słońca.

Wszystko, co znajduje się w „baraku", jest autentyczne i nikt rzeczy po śmierci architekta nie dotknął. Nawet zdjęcie Yvonne Le Corbusier, zżółkłe nieco i niewyraźne, pozostało na swoim miejscu, miejscu wybranym przez artystę.

Witold Stanisław Kozak

W poprzednim numerze:

NA POGRANICZU NARODÓW I KULTUR (II)

Selim Chazbijewicz: *wiersze* • Monika Adamczyk-Garbowska: *Pisarz i diabel* • Salman Rushdie: *Szatańskie wersety* • Tadeusz Żukowski: *Elegie* • Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Z „Dziennika Sprzedawcy Opłatków"* • Armin Müller: *Lalkarz König i ja* • Wacław Oszajca: *Żwiartów* • Władysław Panas: *Literatura polsko-żydowska: zamach piórą* • Aleksander Rozenfeld: *wiersze* • Marek Ehrenpreis: *Podróż Żyda po Hiszpanii. Przez ulice żydowskie Średniowiecza* • Halina Birenbaum: *wiersze* • Elżbieta Muciek: *Zniszczenie „wertepowego" świata. O trzech powieściach Leopolda Buczkowskiego* • Mikołaj Bierdiajew: *Rosja* • Zofia Grzesiak: *opowiadania* • Stanisław Jedynak: *Lwów — na krawędzi nachylonej ku Zachodowi miasto obrzeżone smugą Wschodu* • Jan Bill: *wiersze* • Mykoła Rjabczuk: *Substancja piekła* • Jan Kielewicz: *Wegetarianin* • Waldemar Dagilis: *Z problemów kultury ukraińskiej w II Rzeczypospolitej* • Zygmunt Mańkowski: *Dokument w kwestii ukraińskiej* • Teotyn Rott-Żebrowski: *Zamilkłe echa...* • Aleksander Jurewicz: *Kronika lidzka, 1989* • Krzysztof Woźniakowski: *Od Stowarzyszenia Społeczno-Kulturalnego do Związku Polaków na Litwie* • Romuald Mieczkowski: *wiersze* • Selim Chazbijewicz: *Tatarzy w polskiej literaturze Wileńszczyzny* • Urszula Osypiuk, Stefan Symotiuk: *Upadek Polski jako „pre-figura" upadku Europy* • Wacław Iwaniuk: *wiersze* • Danuta Mostwin: *Łańcuch pokoleń* • Thomas J. Napierkowski: *Polscy sąsiedzi. Proza Anthony'ego Bukoskiego* • Anthony Bukoski: *Dzieci obcych ludzi* • Sándor Csoóri: *Poczucie nieskończoności. Państwo a wyobraźnia pisarza* • Tadeusz Kwiatkowski: *Polska szkoła filozoficzna zwana lwowsko-warszawską i jej etos* • Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Curik a hejm* • Antoni Maśliński: *Wileńskie arcydzieła wczesnego baroku* • Witold Rudziński: *Notatki z życia muzycznego w Wilnie i na Wileńszczyźnie* • *Europa Środkowowschodnia: spojrzenie z zewnątrz.* Z profesorem Josephem Rothschildem rozmawia Krzysztof Garbowski • Tadeusz Chrzanowski: *Koniec zgody narodów?* • Recenzje • Noty.

MAJA JURKOWSKA

WYZNANIE KANTORA
— *nigdy tu już nie powrócę*

Właściwie należałoby to przedstawienie pozostawić w milczeniu. Wyjść nie oklaskując — taka była moja pierwsza reakcja. Ale oklaski należą się aktorom. Kantor schodzi ze sceny i już nie wraca. Staje się ofiarą spektaklu. Dla aktorów jest gloria, on ponosi klęskę. To, co widzieliśmy, dzieje się jego kosztem. „Ofiarą stanę się ja sam".

Każde wyznanie należałoby przyjąć w milczeniu. Ale my widzowie stoimy po drugiej stronie, po stronie świata. Kantor podejrzewa, że w głębi zachowujemy szyderstwo dla intymności, ośmieszenie dla samotnego artysty. On siedzi tam, przy biednym stoliku. Przygarbiony, zamyślony. Oddalony ze swoim rachunkiem sumienia, tylko swoim rozliczeniem. Mam odczucie obcości tego świata (podobnie myślałam o *Umarłej klasie* i *Wielopolu*, lecz o obcości z innych powodów). Przed nami jest świat zamknięty, zapakowany jak ogromny ambalaż. A jednak jest to widowisko przejmujące. Chyba dlatego, że pomimo odczucia obcości intymnego wyznania, wywołuje jednocześnie ukrytą wiarę w ważność zupełnie samotnego rozrachunku z życiem. Jest to wstydliwe wyznanie, które należy ocalić „nawet ze świadomością klęski". Ocalić wobec przemocy historii, polityki, ekonomii. Powszechności. Ocalić, ponieważ

Naprzeciw
tych „potęg"
stoi
Mała,
Biedna,
Bezbronna,
ale wspaniała
historia
indywidualnego
ludzkiego
życia.

Kantor jest milczący, jakby przytłoczony przez świat, zamknięty w swoim pokoju wspomnień. Nie znaczy to jednak, że nie wkracza tu okrucieństwo, poniżenie, absurd. Właśnie tutaj ujawnia się zło. Pokój, knajpa, stwarza wrażenie inferni, piekielnego galimatiasu. A jednak nic nie jest tu poza śmiercią — jest jedynie w wyobraźni, pamięci, realności. Kantor mówi, że nie powinniśmy zstępować do piekieł. To jest jeszcze ziemskie piekło, na granicy zniszczenia. Jednakże nie ma podziału między dziełem i światem. Nie ma takiego wyraźnego przeciwstawienia. To prawda, że my siedzimy naprzeciwko sceny, ale nie wiadomo, kto jest winny temu piekłu. Pełno tu paradoksów, zniszczenia, samozniszczenia, bezmyślnego, mimowolnego, dla zabawy, z okrucieństwa, z konieczności? Nie ma rozrachunku z racji, z win. Sztuka raczej pokazuje, jest, a nie tłumaczy.

Teatr „Cricot-2", *Nigdy tu już nie powrócę* Tadeusza Kantora

Już nie mam takiego wrażenia realności postaci jak przy oglądaniu *Umarłej klasy* czy *Wielopola, Wielopola*. Tu przesuwają się one obok swego twórcy w tym martwym pokoju. Uderzająca jest natomiast Realność Kantora, jego wzmocniony głos słyszalny gdzieś z góry, obejmujący całe pomieszczenie. A także jego cichy głos przedzierający się przez gwar, gdy pod koniec spektaklu czyta swoje notatki z 1944 roku. Ma coś ważnego do powiedzenia. Chce przerwać gwar, paplaninę. Postacie z różnych przedstawień, umęczone wędrówką, z tobołami, w łachmanach, wchodzą do podrzędnej knajpy w poszukiwaniu... nasuwa się słowo — autora, skojarzenie z Pirandellem i jego dwuznacznością fikcji teatralnej. Kantor przyznaje się, że istotą teatru jest udawanie, przedstawianie, przed czym bronił się cały czas. Mówi już o aktorach, o należnych im oklaskach.

Moja obecność na scenie
miała zatuszować
klęskę mojej „niemożliwej" idei:
„nienagrania",
i ratować

jej ostatni dowód i rację:
„udawanie".

Teatr „Cricot-2", Nigdy tu już nie powrócę Tadeusza Kantora

Są momenty, w których Kantor mówi z trudem, stara się przedrzeć przez gwar ze swoim posłaniem. Materia samego dzieła jest oporna, jakby skierowana przeciwko niemu, głucha na jego słowa. Postacie go lekceważą i powracają do swoich absurdalnych zajęć.

Zaczyna się to wyznanie w małej prowincjonalnej knajpie. Sala jest ponura, prawie pusta. Stoją w niej metalowe tandetne stoły. Będzie to cmentarzysko, prosektorium, sala weselna, klasa szkolna, miejsce egzekucji. Tu krzyżują się różne losy, plączą wspomnienia. Na początku jest drobiazgowe mierzenie stołów. Czynność skrupulatna, jednak jakby niczemu nie służąca. Podobnie zaczynało się *Wielopole, Wielopole* — od badania szafy, pokoju, rozpoznawania miejsca. Ta ciasna ponura sala jest miejscem wystarczającym dla pomieszczenia całej ludzkiej wyobraźni i wspomnień. Tu mogą objawiać się rzeczy poniżone, na przekór światu, zaledwie wystarczające dla intymnego zwierzenia. To jest to dno, na które musi zejść artysta, żeby jego głos był słyszalny.

Kelner krząta się, robi bezcelowe gesty, przerywa je nagle. Coś szepce — to ma być miły wieczór, ale może chodzi zupełnie o co

innego. Czy o czymś zapomniał? Czy czegoś nie może sobie przypomnieć? Był tu kiedyś? A może w ogóle nie jest stąd? Już niedługo do salki wtłoczą się dziwaczne postacie znane nam z dawnych spektakli Kantora. Przyszli tu umęczeni podróżą, żeby go odnaleźć. Są obdarci, szarzy, w przegniłych ubraniach, niczym wyciągnięci z grobu. Jeden z nich leży nagi na dziwnym wózku jak nieboszczyk w prosektorium. Jest poniewierany, przepychany z kąta w kąt. Umarli z wyobraźni. W tej obskurnej budzie spotykają się postacie o trupich twarzach, w zbutwiałych łachach, półnadzy, bezbronni. Tacy jesteśmy w chwili narodzin i śmierci; w kącie stoi tajemna machina — uśmiercająca kołyska z *Umarłej klasy*. Wszyscy są na dnie — u początku i końca egzystencji, zamarli w pamięci. Otwierają się drzwi i wchodzi Kantor. Siada przy stoliku. Pożegna się z tym miejscem i będzie to jakby pożegnanie z własną pamięcią, samouśmiercenie. Postacie przepowiadają mu koniec i kpią. Ale i one są w tym dogorywającym świecie odgrzebywanym we wspomnieniu. Są tu też umundurowani — „pancerni wioliniści", „ci poważni panowie" w czarnych frakach i tajemnicza Madame. Wywołują lęk, ogólne zamieszanie, wręcz panikę. Są obcy. Przyszli z wieścią o śmierci jak na egzekucję. Szydercy. Wyśmiewają unieruchomionego na stojaku umarłego ojca, jak oprawcy szydzili z Chrystusa na krzyżu. Przerażają Rabina Szmula, który dyryguje ich wojskową orkiestrą. Kantor prowadzi pannę młodą — sztywny manekin o woskowej twarzy. W chwilę później przygląda się, jak w drzwiach pojawia się jego własny duplikat u boku narzeczonej. To powielenie tworzy dziwną rangę fikcji. W balii płynie Odys. Powrócił do Krakowa do teatru Cricot 1944 roku. Teraz spóźnił się na wesele. Odys stoi u początku podróży Tadeusza Kantora na scenie wojennego Teatru Podziemnego. Wszyscy ożywiają się słysząc argentyńskie tango, chwiejąc się śpiewają żydowską pieśń, poddają się ekstatycznej muzyce. Wiążą z nią swoje gesty, słowa. Tu muzyka nie ma znaczenia ilustracyjnego, bo tu nic nie jest ilustracją niczego.

Zbliża się koniec. Mężczyźni we frakach mocują się z czarnymi płachtami. Przykrywają ławki, w których siedzą stłoczeni wędrowcy. Owijają ich śmiertelnym całunem.

Wielki Ambalaż końca XX wieku.
Bez komentarzy!!!

Półnaga posługaczka odkrywa ich kolejno. Wypadają nagie, bezwładne trupy. Ona

odkopuje świetność naszego wieku
Jego „Pompeję".

Pomimo, że jest to teatr plastyczny, nie to, co wizualne, pozostaje w pamięci. Kantor mówił kiedyś o przedziwnym „progu widzialności", gdy chciał sfotografować „efektowne" ujęcia z *Umarłej klasy*. Kolejne próby były nieudane. Sama postać autora jest na tyle intrygująca, że całość staje się wyznaniem jednej osoby. To on jest tu najważniejszy, choć siedzi z boku, jakby nieobecny, prawie milczący. Pozostaje w pamięci jego sylwetka, głos, ponure spojrzenie obejmujące cmentarzysko.

Spektakl jest pożegnaniem. Każde pożegnanie jest smutne. Mało jest tu już humoru, jaki był jeszcze w *Wielopolu*... To pożegnanie nie tylko ze wspomnieniem. To także rozrachunek z własną twórczością, z dziełem sprzed wielu lat. Na scenie zgromadzone są postacie wędrujące z dawnych przedstawień i maszyny teatralne. Z nimi być może także Kantor żegna się na zawsze. Kończy się spektakl. Scena jest już pusta. Drzwi zamknięte. To nieubłagane wyjście Kantora jst dopełnieniem pożegnania. Nie można mieć złudzeń. On nie przyjdzie wywoływany oklaskami. Przyjść nie może. Powiedział już przecież: *Nigdy tu już nie powrócę.*

Maja Jurkowska

luty 1990

noty

JANUSZ STRYJECKI

POKUSA GNOZY

W marcu 1983 roku w Londynie popełnił wraz z żoną samobójstwo Arthur Koestler. Ten głośny na Zachodzie powieściopisarz, dziennikarz i filozof węgierskiego pochodzenia, który przeszedł długą drogę od komunizmu do mistyki, u nas w Polsce nie jest prawie znany. Nie spopularyzowała bynajmniej jego postaci wydana w 1987 roku w 600 egzemplarzach praca doktorska Piotra Marciszuka pt. *Nowa gnoza Arthura Koestlera*. Napisana pod kierunkiem historyka filozofii Barbary Skargi i recenzowana przez polonistkę Marię Janion i filozofa Władysława Stróżewskiego, prezentuje ona tylko część filozoficzną dorobku pisarskiego Arthura Koestlera. Jednakże istnieją przynajmniej dwa powody, dla których warto się nią zainteresować. Pierwszy, to postać samego Koestlera, światowca, obywatela Europy, zaangażowanego w tyle tak sprzecznych spraw, że mógł je godzić tylko dzięki swemu rodowodowi. Jego ojciec był węgierskim Żydem, przemysłowcem, matka zaś pochodziła ze starej rodziny żydowskiej z Pragi, dumna ze sławnych przodków, wśród których nie zabrakło uczonych rabinów. Jak pisze biograf Koestlera Ian Hamilton, dzieciństwo pisarza upłynęło w dobrobycie i wygodzie, ale jednocześnie w poczuciu winy, strachu i samotności oraz w nienawiści do zmieniających się guwernantek. Po wybuchu I wojny światowej jako dziewięcioletni chłopiec wyjechał z rodziną do Wiednia. Koestler zetknął się więc z tradycją żydowską (w domu rodzinnym traktowaną w sposób nieortodoksyjny), otwartą zarówno na kulturę węgierską jak i niemiecką, co niewątpliwie miało wpływ na ukształtowanie się otwartej postawy pisarza wobec świata.

Węgierskie pochodzenie wpłynęło później na jego przyjaźnie. Był w bliskich kontaktach m.in. z laureatem Nagrody Nobla z fizyki (z 1971 roku) Dennisem Gaborem, Węgrem z pochodzenia, a także z Michaelem Polanyi, amerykańskim matematykiem węgierskiego pochodzenia, z którym przez wiele lat korespondował. W Budapeszcie urodził się Theodor Henzl, jeden z założycieli ruchu syjonistycznego, w który Koestler zaangażował się w czasie swoich studiów w Wiedniu.

Pod wpływem idei syjonistycznych wyjechał do Palestyny, gdzie zajął się dziennikarstwem. Pracując następnie w Niemczech został komunistą. Podróż do Związku Radzieckiego w latach trzydziestych stała się bodźcem do napisania najpopularniejszej jego powieści *Darkness at Noon (Ciemność w południe)* wydanej w 1940 roku. W książce tej zdemaskował stalinowskie czystki polityczne w latach trzydziestych, patrząc na nie oczami starego bolszewika zmuszonego do przyznania się do zdrady mimo niewinności.

Komunizm był też niezamierzonym sprawcą mistycznych przeżyć Koestlera, gdy jako szpieg został skazany na śmierć przez frankistów w czasie wojny domowej w Hiszpanii. Po uwolnieniu wystąpił z partii komunistycznej. Napisał wtedy szereg powieści, obok wspomnianej już *Darkness at Noon*, *Spartakusa* i *Arrival and Departure* (jej polskie tłumaczenie pt. *Krucjata bez krzyża* ukazało się w 1947 roku w Rzymie). Po wojnie większość czasu spędził w Anglii, która stała się jego drugą ojczyzną. Od 1955 Koestler zajął się popularyzacją nauki, jej filozofią, a także mistycyzmem, parapsychologią i gnozą.

I właśnie gnoza jest drugim powodem mojego zainteresowania książką Marciszuka. To, że temat gnozy, gnostycyzmu, a więc wiedzy tajemnej, wkraczającej w uznawane do tej pory za niepoznawalne sfery rzeczywistości, jest dziś modny, świadczy choćby numer „Literatury na świecie" (4/1989 r.) poświęcony herezjom, sektom, schizmom, a m.in. gnozie i gnostycyzmowi.

Przypadek Koestlera jako myśliciela współczesnego, nawiązującego mniej lub bardziej świadomie do dorobku starożytnego gnostycyzmu, nie jest bynajmniej odosobniony. W 1986 roku ukazała się w polskim tłumaczeniu mała książeczka francuskiego symbolisty Gilberta Duranda *Wyobraźnia symboliczna*, rodzaj filozoficznego manifestu, zapowiadającego zmianę paradygmatu całej kultury zachodniej jako przejście od ROZUMU do WYOBRAŹNI. Praca ta współbrzmi z wieloma współczesnymi nurtami filozoficznymi, takimi jak freudyzm, strukturalizm i hermeneutyka, dla których „myślenie obrazem" stanowi podstawowe narzędzie poznania.

Właśnie gnostycyzm, do którego nawiązuje Koestler, operował bardziej wyobraźnią niż rozumem. Pozostając w cieniu filozofii greckiej (choć z niej również czerpał inspirację) i ortodoksji chrześcijańskiej, gnostycyzm dążył do przetworzenia wiary w gnozę (wiedzę tajemną), tworząc system mitologiczny i teozoficzny zarazem. Jako ruch społeczny miał on żywot krótki (zasadniczo II i III wiek po Chrystusie) i rychło ustąpił chrześcijańskiemu uniwersalizmowi. Jednakże gnoza, której gnostycyzm był jakby zewnętrznym przejawem, wydaje się mieć o wiele trwalszy wymiar. *Encyklopedia katolicka* (tom V, kol. 1208) podaje:

W ciągu dziejów gnoza stała się bowiem składnikiem wielu systemów (mistyka, idealizm, żydowska filozofia, sufizm, indyjska filozofia) oraz stanowiła wyraz ludzkiej potrzeby łączenia wiary i wiedzy, dając podstawę do poszukiwań jedności wszystkich religii i filozofii.

Współcześnie takim przejawem starożytnej gnozy jest „neognoza", czy też jak chce Piotr Marciszuk, autor książki o Koestlerze, „nowa gnoza". Ciekawe, że ezoteryczność i tajemniczość gnozy (neognozy) przejawiła się już w sporze o autentyczność tego zjawiska, które zdaniem niektórych krytyków wymyślił Raymond Ruyer. Zdaniem innych (także Marciszuka) jest ono czymś rzeczywistym nie tyle jako tajne stowarzyszenie amerykańskich uczonych z Pasadeny i Princeton, ale jako istotny nurt współczesnej kultury. Myślę, że to drugie podejście, chociaż mniej sensacyjne jest właściwsze.

We wspomnianym numerze „Literatury na świecie" do związków z gnostycyzmem (a przynajmniej do sympatii) przyznaje się wybitny współczesny twórca ikon Jerzy Nowosielski. Apostołem gnozy w Polsce jest od wielu lat Jerzy Prokopiuk, który za tragedię chrześcijaństwa uważa fakt, że stłumiło i zepchnęło gnozę do podziemia, ale ma nadzieję, że ta jeszcze kiedyś zatryumfuje.

Polemizując z Prokopiukiem Wincenty Myszor, znawca literatury patrystycznej, a także gnozy i gnostycyzmu, określa aktualność gnozy jako pokusę samozbawienia się człowieka przez traktowanie Boga jako czegoś wewnętrznego, immanentnego. Człowiek (czytaj gnostyk) dzięki uzyskaniu wiedzy tajemnej (gnozy) osiąga zbawienie niejako sam, odkrywając w sobie boski pierwiastek, zapomniany wskutek upadku w świat materii, ale przez anamnezę przywołany na powrót do istnienia i czekający na wyzwolenie z ciała.

Nowa gnoza wyrosła w latach sześćdziesiątych w centrum współczesnej nauki, w amerykańskich ośrodkach naukowych w Pasadenie i Princeton. Zrodziła ją potrzeba stworzenia nowego mitu, w którym naukę potraktowano jako etap wstępny wielkiej syntezy wiedzy (gnozy) o świecie, człowieku i Bogu. Miejsce wszechwładnego rozumu zajęła wyobraźnia, której możliwości wydają się sięgać o wiele dalej. Przekraczając jednak pewne granice, nieuchronnie wchodzi ona w dziedzinę zarezerwowaną dla teologii czy religii. Ta pokusa tworzenia nowej religii poprzez traktowanie prawd naukowych, ale i prawd wiary, jako symboli jest źródłem wszelkiej herezji, wszelkiej mitologii.

Tak było ze starożytnym gnostycyzmem i tak jest ze współczesną neognozą, która chce być namiastką tradycyjnych religii dla wybranych (intelektualistów, arystokratów), stanowiąc przejaw współczesnego pogaństwa, w którym tezy religijne są wyrażone w zracjonalizowanym języku naukowym.

Wydaje się, że twórczość Koestlera, który utrzymywał żywe kontakty ze światem nauki i zdawał sobie sprawę z jej kryzysu, jest przykładem ulegania takiej pokusie.

Zasadniczą tezą systemu Koestlera jest synteza mistycznego (czytaj religijnego) i empirycznego (czytaj naukowego) doświadczenia ludzkiego. Mieszanie tych dwóch porządków poznawczych doprowadziło go właśnie do nowej gnozy. Pomagając rozumowi, wyobraźnia tworzy u Koestlera na pozór racjonalny, lecz jednocześnie fikcyjny obraz świata, inspirowany gnostycyzmem i neoplatonizmem.

Z jednej strony postulat rozszerzenia zakresu doświadczenia naukowego wydaje się być inspirujący badawczo i nowe tendencje w filozofii nauki wskazują na słuszność tego kierunku. Chodzi tu o tzw. kontekst odkrycia, który pozytywizujący filozofowie nauki traktowali jako całkowicie irracjonalny. Natomiast obecnie próbuje się poszerzyć zakres irracjonalności tak, aby włączyć weń wstępną fazę badania naukowego. Z drugiej jednak strony włączenie w zakres doświadczenia naukowego mistycznej intuicji jest co najmniej ryzykowne. Podobnie rzecz ma się z próbą budowania metafizyki w oparciu o elementy nauk szczegółowych. Jak słusznie zauważa Marciszuk, jest to błąd w punkcie wyjścia, gdyż metafizyka przy takim podejściu musiałaby w każdym momencie wykraczać poza dane doświadczenia naukowego. Istnieje bowiem osobliwe doświadczenie metafizyczne, posługujące się intuicją bytu i ono stanowi punkt wyjścia metafizyki.

Na koniec chciałbym zwrócić uwagę na problem śmierci, który co prawda nie jest rozważany w książce o Koestlerze, ale jest niezwykle interesujący w związku z jego samobójczą śmiercią i gnostycyzmem. Koestler wychowany w kręgu judaizmu powinien był odrzucić samobójstwo, jako że życie należy do dobrego Stwórcy, a nie do człowieka. Inaczej jednak sprawa przedstawia się w gnostycyzmie. W gnostyckim dualizmie to, co cenne w człowieku, „iskra boża", pragnie się wyzwolić z niewoli ciała, materii, która jest zła, bo jest dziełem złego Demiurga.

Znany w Polsce brytyjski pisarz Lawrence Durrell, jeszcze jeden współczesny zafascynowany gnozą i gnostycyzmem, w jednej ze swoich książek (*Monsieur, czyli Książę ciemności*) opisuje małą ezoteryczną grupę gnostyków egipskich działającą w okresie międzywojennym i wojennym nad Nilem i w Europie. Pisze tam o gnosis śmierci. Śmierć gnostycka ma dwie formy: codzienną i sakralną. Ta druga to śmierć świadoma, z wyboru, zamierzona jeszcze za życia, jest ona formą samobójstwa, śmiercią „starego człowieka", by narodził się „człowiek Ducha", a nie banalną samodestrukcją.

Niech nie zwiedzie nas podobieństwo języka gnostyckiego i chrześcijańskiego. Żaden chrześcijanin nie targnie się świadomie na swoje życie, gdyż zbawienie chrześcijańskie obejmuje tak ducha jak i ciało. Narodziny „nowego człowieka" mają miejsce we chrzcie w sensie realnym, ale duchowym. Przemiana (zmartwychwstanie) ciała nastąpi po śmierci. Dla gnostyków przemiana ciała nie nastąpi nigdy, bo należy ono do złego Demona i takim pozostanie. Zbawienie polega na wyzwoleniu się ducha z materii. Durrell odżegnuje się wprawdzie od „banalnej destrukcji", ale w kontekście poglądów gnostyckich dotyczących materii już tylko krok może dzielić od przyjęcia właśnie tej formy samobójstwa.

Neognostycy z Princeton problem nieśmiertelności (centralny dla neognozy) rozwiązują w kategoriach informatycznych. Człowiek jest kosmicznym partycypatorem i istotą o wyjątkowo rozwiniętym oprogramowaniu (software). W momencie śmierci następuje jakby uszkodzenie sprzętu (hardware), które polega na rozpadzie biologicznych form specyficznych dla gatunku homo sapiens i człowiek uzyskuje nowy sposób uczestniczenia w informacji, której nośnikiem jest nieśmiertelny wszechświat. Następuje jakby pankosmiczna unia człowieka z kosmosem. Ciało jest tu więc tylko uszkodzonym sprzętem, który nie ma wielkiego znaczenia. Być może, podzielając właśnie takie poglądy, Koestler odebrał sobie życie, uległ pokusie gnozy.

Janusz Stryjecki

TADEUSZ SZKOLUT

SZTUKA I SACRUM

Żadna chyba dziedzina kultury ludzkiej nie wywarła istotniejszego wpływu na losy sztuki niż religia. Jedna z najbardziej przekonujących hipotez na temat genezy sztuki lokuje źródła twórczości artystycznej w pierwotnej świadomości magicznej, łączy

powstanie i ewolucję sztuki z rozwojem wyobraźni mitotwórczej, z rytuałami świątecznymi. Innymi słowy, od początków swego istnienia sztuka organicznie zespolona była z rozległą sferą przeżyć duchowych człowieka, obejmowanych dzisiaj zbiorczą nazwą „sacrum". Nie znaczy to bynajmniej, iż na przestrzeni dziejów kultury owa więź sztuki z tym, co religijne, co przynależy w jakiś sposób do domeny świętości (przyjmijmy na razie takie tautologiczne określenie sacrum) wolna była od napięć i konfliktów (dość przypomnieć chociażby bizantyński bądź protestancki ikonoklazm).

Osobliwej transformacji uległa idea świętości w niektórych nurtach XX-wiecznej sztuki awangardowej. Rozluźnienie związków twórczości artystycznej z religią, datujące się od czasów Renesansu, doprowadziło do zakwestionowania przez awangardę idei służebności sztuki jakimkolwiek wartościom „transcendentnym", leżącym poza obszarem samej sztuki — w tym również wartościom religijnym. Twórcy należący do tzw. klasycznej awangardy dążąc do pełnej autonomii sztuki poprzez „oczyszczenie" jej z wszelkich treści „pozaartystycznych", wynieśli zarazem na piedestał wartości swoiście estetyczne, dokonali swego rodzaju sakralizacji formy estetycznej (znamiennym tekstem proklamującym owo „sacrum estetyczne" był esej J. Ortegi-y-Gasseta *Dehumanizacja sztuki* z 1925 roku). Wkrótce jednak okazało się, że osiągnięta w ten sposób wolność twórcza nie jest wcale dobrodziejstwem. Ciągły przymus produkowania nowych form, wytwarzania czegoś, czego jeszcze nie było spowodował nieuchronne zachwianie również samego piękna jako wyróżnika sztuki. W rezultacie zagubienie awangardystów, ich poczucie bezradności wobec dramatycznych problemów współczesnego świata uległo jeszcze większemu nasileniu. Stąd desperackie próby obrony sensu twórczości, podejmowane przez powojennych twórców neoawangardowych spod znaku antysztuki; próby, które musiały zakończyć się porażką, bowiem opierały się na błędnym (żeby nie powiedzieć: obłędnym) założeniu, że warunkiem ocalenia kulturowej misji sztuki jest jej... samolikwidacja, tj. wyrzeczenie się przez artystów wszelkiej aktywności formotwórczej na rzecz jakiejś odmiany działalności egzystencjalnej. Nic więc dziwnego, iż dzisiaj coraz częściej mówi się nie tyle o końcu sztuki, ile o pożegnaniu awangardy, o fiasku swoistego neoawangardowego „ikonoklazmu" (zwolennicy hasła antysztuki obwiniali sacrum estetyczne o grzech najcięższy — narkotyzowanie świadomości ludzkiej, a więc o to samo, co Marks zarzucał religii). Artyści współcześni (także ci wywodzący się z formacji neoawangardowej) coraz powszechniej uświadamiają sobie, że przywrócenie sztuce jej posłannictwa kulturowego nie wymaga bynajmniej rezygnacji ze specyficznych dla niej wartości estetycznych.

Nie chcę przez to powiedzieć, iż doświadczenie, jakie stało się udziałem awangardy, miało charakter wyłącznie negatywny. Niezaprzeczalną zdobyczą całego ruchu awangardowego było właśnie niebywałe rozszerzenie skali wartości estetycznych (inna rzecz, iż dokonało się ono często wbrew intencjom samych awangardystów). Kolejnym, bardziej dalekosiężnym efektem neoawangardowej rewolty przeciwko sztuce było rozbudzenie samokrytycznej refleksji twórców nad kulturową tożsamością sztuki, nad granicami wolności w sztuce. Można więc mieć nadzieję, że głębsze przemyślenie przez dzisiejszych artystów burzliwych perypetii sztuki awangardowej i neoawangardowej przyczyni się do ugruntowania wśród nich przekonania, iż autentyczna wolność twórcza nie polega bynajmniej na odrzuceniu wszelkich odziedziczonych kanonów estetycznych, a sztuka może się płodnie rozwijać jedynie w ścisłym kontakcie z całokształtem humanistycznej tradycji kultury europejskiej, nie wyłączając tradycji chrześcijańskiej. Obserwowany w ostatnim czasie powrót pewnej części młodych artystów znużonych nieustanną gonitwą za oryginalnością i ciągłym kontestowaniem sztuki do estetycznych źródeł twórczości artystycznej oraz przejawiana przez nich tęsknota do wyjścia poza zaklęty krąg autotelicznych wartości sztuki otrzymuje wsparcie ze strony tych środowisk intelektualnych, które upatrują wyjście z labiryntu aksjologicznego współczesnej epoki w kultywowaniu nowej duchowości, czerpiącej m.in. ze skarbnicy wartości chrześcijaństwa.

Jeśli jednak związek sztuki z religią ma stać się owocny dla obu tych dziedzin kultury, musi być związkiem w pełni partnerskim. Nie wolno zatem ograniczać się do pytania, co sztuka może zaoferować religii, lecz należy również rozważyć kwestię, co religia może dać sztuce. Nasuwa się tutaj nieodparcie analogia z ujmowaniem wzajemnych zobowiązań sztuki i polityki, resp. ideologii (tak właśnie formułował

problem obopólnych korzyści twórczości artystycznej i władzy rewolucyjnej A. Łunaczarski). Ale bo też relacja „sztuka — polityka" pod wieloma względami przypomina relację „sztuka — religia". W każdym razie takie spostrzeżenie narzuca się przy lekturze wydanej niedawno książki *Sacrum i sztuka*, zawierającej materiały z konferencji zorganizowanej przez Sekcję Historii Sztuki KUL w Rogoźnie w październiku 1984 roku.

Okazuje się, że podstawowe dylematy, które stają przed artystą obierającym opcję religijną są w gruncie rzeczy dylematami podobnymi do tych, które musi rozstrzygać twórca zaangażowany politycznie. Takie wnioski (czy zamierzone przez autora?) wynikają, moim zdaniem, z interesującego szkicu T. Chrzanowskiego *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, otwierającego wspomnianą publikację (nieprzypadkowo, jak sądzę, w tekście pojawiają się odniesienia do sztuki socrealistycznej). I tak np. zrozumiałe jest, iż mecenas (polityk bądź inwestor kościelny) na pierwszym planie stawiać będzie pewne żądania doktrynalne, domagać się będzie od artysty przede wszystkim zachowania „czystości ideowej". Jak w tej sytuacji uniknąć niebezpieczeństwa ilustratywizmu? Autentyczna sztuka nie może przecież ograniczać się do nadawania obrazowej postaci „gotowym", już skodyfikowanym prawdom, a to oznacza, iż artysta musi zachować pewien stopień suwerenności ideowej, musi mieć zagwarantowane prawo do samodzielnego poszukiwania głębszych treści duchowych, tkwiących w danej religii. Dlatego też J. Nowosielski słusznie zaoponował, gdy T. Chrzanowski sformułował postulat, aby z plastykiem pracującym w kościele współdziałał teolog. Zdaniem znanego twórcy ikon, *...malarstwo jest pewną metodą poszukiwań duchowych, prób duchowych i malarz, który przyjmuje pewne gotowe elementy świadomości teologicznej z zewnątrz, nie będzie w stanie zintegrować ich ze swoją walką o własną, malowaną prawdę teologiczną. Malarz (...) musi być teologiem w swoim malarstwie, to znaczy musi mieć absolutne poczucie integracji swoich poszukiwań malarskich ze swoją intuicją teologiczną, musi być teologiem przez malarstwo, a nie obok malarstwa* (str. 207).

Trudno odmówić racji temu rozumowaniu. Każda sztuka z prawdziwego zdarzenia (a sztuka religijna nie stanowi tu wyjątku) powinna być poparta pracą uczuć, intelektu, wyobraźni artysty. Każda sztuka, która chce być poważnie traktowana powinna wynikać z dogłębnego zaangażowania twórcy w przedmiot jego artystycznej kreacji. Czy jednak twórca niewierzący, lecz serio pojmujący swe posłannictwo artystyczne nie jest w stanie stworzyć autentycznych wartości religijnych? A taką tezę postawił ks. M. Starowieyski, który uważa, że *każdy niezależnie od swego pojęcia sacrum, swej wiary czy niewiary, ma prawo malować czy rzeźbić tematy religijne. Ale sytuacja się zmienia, gdy wkracza on do domu modlitwy* ...Według ks. M. Starowieyskiego, nie jest prawdą, *że dobrą sztukę kościelną może stworzyć człowiek niewierzący (...) Wielka sztuka kościelna powstawała tylko wtedy i powstaje, gdy u wielkiego artysty jest ona wynikiem głębokiej wiary. Jakże często w kościołach maestrii formy odpowiada pustka religijna — powstaje wtedy klasyczny niewypał artystyczny* (s. 235).

Otóż ten ostatni sąd oparty jest, jak się wydaje, na nieporozumieniu. Utwór odznaczający się „maestrią formy" z samej definicji dzieła sztuki nie może być „niewypałem artystycznym", chociaż może, oczywiście, nie spełniać wszystkich oczekiwań ideowych mecenasa. Autor zdradza się tu po prostu z tym, iż wyraźnie preferuje „treściowe" kryteria oceny dzieła sztuki kosztem kryteriów ściśle estetycznych. Czyż jednak podobnego podejścia do oceny sztuki nie przejawiali ci politycy „od kultury" w nie tak odległej przeszłości, którzy skłonni byli zdyskwalifikować pod względem artystycznym utwór nie dość jednoznaczny w swej wymowie idęowej, nie dość wiernie realizujący „zamówienie społeczne", którego dysponentem był oczywiście urzędnik państwowy. Z drugiej zaś strony obdzielano nagrodami państwowymi dzieła ułomne wprawdzie w wymiarze formalnym, lecz za to usłużne politycznie, przydatne propagandowo. Jeśli mimo to w przeszłości sztuka powstała na zamówienie mecenasa kościelnego zdolna była wydać tyle cenionych do dzisiaj arcydzieł (podczas gdy sztuka wynikła z inspiracji jawnie politycznych, poza nielicznymi wyjątkami, pozostawała z reguły w granicach przeciętności, jeśli nie wręcz kiczu), to tłumaczyć to należy przede wszystkim uniwersalnością treści religijnych, ich ogólnoludzkim znaczeniem. W tym sensie rygory doktrynalne nakładane na twórcę religijnego okazały się mniej dotkliwe dla samej sztuki niż więzy polityczne. A może po prostu dawniejsi indywidualni mecenasi, posiadający wyrobiony smak estetyczny i świadomi

specyficznych zadań sztuki byli bardziej tolerancyjni w sprawach czysto artystycznych niż dzisiejszy „mecenas zbiorowy", którym jest najczęściej ogół parafian i faktyczny inwestor — ksiądz, jak wskazywali liczni dyskutanci, niezbyt przygotowany do swej roli opiekuna sztuk.

Inny dylemat, z którym boryka się sztuka religijna, (a który mutatis mutandis nie był obcy też sztuce politycznej) można ująć następująco: czy dać bezwzględne pierwszeństwo funkcji integracyjnej, jednoczącej zbiorowość, czy też uznać, iż artysta ma również prawo do wyrażania siebie samego, świata swych własnych przeżyć religijnych, w tym również przeżyć odmiennych od tych, które podziela reszta wspólnoty religijnej? To prawda, iż ludzie przychodzą do kościoła modlić się, a nie kontemplować utwory artystyczne. Dzieła sztuki winny więc być dla wiernych czytelne, bliskie ich mentalności, ich potocznemu widzeniu spraw ludzkich i boskich, ich wrażliwości religijnej. Czyż jednak artyście, który zechce być maksymalnie komunikatywny, nie grozi ześlizgnięcie się w banał i stereotyp? Na pewno nie jest właściwym wyjściem z tej sytuacji poszukiwanie jakiegoś kompromisu między wysublimowaną religijnością i wyrafinowanym gustem estetycznym elit a upodobaniami i wyobrażeniami przeciętnego, „masowego" człowieka. Próby takie były już nieraz podejmowane i dały w rezultacie — co również z ubolewaniem konstatowało wielu uczestników sesji — jedynie nową postać kiczu — pseudoawangardowy, pseudonowoczesny kicz religijny, nie mniej odpychający i pusty niż kicz stylizowany na wielkie, cieszące się uznaniem historyczne kierunki i szkoły artystyczne.

Trudno jednak również zaaprobować stanowisko M. Poprzęckiej, która zaproponowała swego rodzaju podwójną aksjologię przy ocenianiu dzieł sztuki „świeckiej" i sztuki „kościelnej" (s. 217—218). Domaganie się przez profesjonalnych krytyków i historyków sztuki, aby sztuka służąca celom kultowym spełniała wszystkie wymogi artystyczne stawiane sztuce niesakralnej autorka kwalifikuje jako przejaw „szalonej zarozumiałości i grzesznej pychy". W tę stronę skłania się chyba również M. Porębski, który wskazał na względność pojęcia arcydzieła, na problematyczność wszelkich raz na zawsze zdawałoby się ustalonych hierarchii wartości artystycznych. Zdaniem uczonego, *funkcja zdobienia świętego miejsca jest równie ważna, równie istotna jak funkcja wprowadzania zaszyfrowanych treści ikonologicznych, które trzeba odczytuje lud boży, modlący się w świątyni* (s. 219). Wynikałoby z tego, iż nie należy przesadzać z przykładaniem do sztuki kościelnej kryteriów wytworzonych przez wielką sztukę, bowiem „sztuka jest taka, jacy jesteśmy my wszyscy". Podobny pogląd napotkał na opór ze strony J. Sempolińskiego (s. 220) i N. Cieślińskiej (s. 239—240). Podzielam w pełni ich opinię, iż nie można stosować taryfy ulgowej do oceny sztuki sakralnej (bo do tego przecież sprowadza się postulat podwójnej aksjologii). W przeciwnym wypadku wszelkie utyskiwania na zalew kiczu w sztuce kościelnej będą trącić faryzejstwem. Sztuka jest jedna i według jednej miary winna być oceniana. Wszelka autentyczna sztuka religijna powinna troszczyć się o komunikatywność, lecz jeśli ma pozostać sztuką, a nie tylko dokumentem religijności określonego czasu i miejsca, nie może rezygnować ze śmiałości wizji artystycznej, nie może zbyt łatwo wyrzekać się odkrywczości formalnej i schlebiać gustom masowym. *Nijaka forma, Pan Bóg malowany tylko farbą i pędzlem, a w istocie obojętna laicka sztuka sakralna* — jak trafnie zauważył S. Rodziński — *nie spełni oczekiwań współczesnego kościoła. Nie spełni też oczekiwań współczesnego człowieka* (s. 185). *Odruchowa obrona przed pomyłkami nowoczesności* — dodaje malarz — *sprawiła, że zaprzepaszczono, a przynajmniej odsunięto w tej nowoczesności tkwiące szanse* (s. 184).

Przypuszczalnie to właśnie rozczarowanie stanem współczesnej sztuki sakralnej podyktowało niektórym dyskutantom paradoksalny na pierwszy rzut oka sąd, iż *w tej chwili więcej jest wokół nas przesyconych metafizycznym niepokojem martwych natur i pejzaży niż kościelnych polichromii* (s. 185). J. Nowosielski posunął się jeszcze dalej i zaproponował wprowadzenie do wnętrz kościelnych *na miejsce tej chłodnej, wystylizowanej pustki — pustki programowej, malowideł częściowo abstrakcyjnych, częściowo pejzażowych i figuratywnych byle tylko zawierały one ów element sacrum* (s. 208). Powracamy zatem do sygnalizowanej na początku kwestii, czymże właściwie jest sacrum w sztuce, jeśli brak go w standardowej produkcji artystycznej o tematyce wyraźnie religijnej, występuje natomiast w wybitnej sztuce tzw. świeckiej, nawet bezprzedmiotowej. Można by zaryzykować tezę, iż pierwiastek sacrum właściwy jest wszelkiej ambitnej sztuce, która w jakiś sposób zbliża się ku odwiecznej Tajemnicy

ludzkiej egzystencji, która próbuje wyrazić poprzez formę ponadczasowe „metafizyczne uczucia" człowieka (w znaczeniu, jaki nadał temu terminowi Witkacy), która kieruje się w stronę Transcendencji, niekoniecznie transcendencji boskiej, lecz również transcendencji kosmosu i osoby innego człowieka. Czy jednak teologia chrześcijańska zaaprobowałaby takie najszersze z możliwych określenie sacrum w sztuce, czy nie uznałaby podobnych roszczeń artysty za przejaw „grzesznej pychy"?

Jak się więc okazuje, omawiana książka nie usuwa bynajmniej fundamentalnych wątpliwości dotyczących problemu związków sztuki z sacrum. Stanowi raczej świadectwo ogromnej rozbieżności opinii w tej sprawie. Jest to jednak pierwsza w polskiej literaturze naukowej tak poważna próba zbliżenia się do fenomenu sacrum z wielu stron — historii sztuki, krytyki artystycznej, estetyki. Rangę tej publikacji podnosi również fakt, iż mogli w niej zaprezentować swe punkty widzenia również sami artyści, potencjalni mecenasi oraz muzealnicy. Nie bez znaczenia jest także to, że do książki dołączona jest bibliografia polskich prac z lat 1945—1986 na temat *Kościół a sztuka współczesna*, fachowo opracowana przez N. Cieslińską. W krótkiej recenzji nie byłem w stanie wymienić wszystkich zasługujących na to artykułów i wystąpień w dyskusji. Z kronikarskiego obowiązku odnotuję więc jeszcze, że za bardzo interesujące uważam wypowiedzi M. Porębskiego *Artysta i sacrum*, K. Czerni *„Antysacrum" — czyli o konflikcie sztuki współczesnej z religią*, W. Juszczaka *Czy istnieje mistyczna sztuka?*, W. Stróżewskiego *O możliwości sacrum w sztuce*, J. Sempolińskiego *Czy wierzący może być artystą?* Zainteresowanych wypada po prostu odesłać do lektury tej znaczącej książki, która zapewne nieraz jeszcze będzie przywoływana w naszych dyskusjach humanistycznych.

Sacrum i sztuka. Opracowanie Nawojka Cieslińska. Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, ss. 320.

JANUSZ MISIEWICZ

BOILEAU NA NOWO PRZEŁOŻONY

We wstępie do opublikowanego właśnie przekładu *Sztuki poetyckiej* jego autorka — prof. Maria Grzędzielska — zachęca do rewizji przeciwstawnie skrajnych ocen poematu Boileau. Jakoś tak się bowiem dotychczas układało, że w kolejnych okresach bywała *Sztuka poetycka* szacowana nadmiernie, bywała też niedoceniana, natomiast właściwie nigdy nie oceniano jej bezstronnie i sprawiedliwie. Działo się tak zapewne dlatego, że niedługo po swoim powstaniu poemat ów został zaklęty w kształt stereotypu; w formułę „podstawowej poetyki klasycystycznej". (Począwszy od szkół jezuickich aż po dziś dzień „każde dziecko wie", że Boileau jest twórcą poetyki klasycyzmu).

Występując w roli właściwej dla figury „pars pro toto" zbierał przeto traktat Boileau pochwały należne klasycyzmowi, wtedy, kiedy dyktował on reguły gry i zarzuty, wówczas, kiedy klasycyzm był zwalczany w imię odmiennego ideału estetycznego. Stało się to nawet udziałem „polskiej wersji" poematu Boileau, czyli *Sztuki rymotwórczej* Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Ogłoszona po z górą stu latach od powstania francuskiego oryginału była *Sztuka rymotwóreza* oczywistą aktualizacją dzieła Boileau, zawierającą wcale odmienne przykłady, różne jakości stylistyczne i koncepta poetyckie dość paradnie sarmackie. A przecież właśnie przeciw utworowi Dmochowskiego skierował się impet polemiczny romantyków, gdyż w ich mniemaniu uosabiał on zwalczaną szkołę literacką klasycyzmu.

Jeśli zatem właściwie odczytuję intencje autorki nowego przekładu, chciała ona przede wszystkim dokonując wiernego tłumaczenia przywrócić czytelnikowi polskiemu poemat Boileau w kształcie pierwotnym. Taki, jakim był on swego czasu i „sam w sobie". Bynajmniej ani wyjątkowy, ani też osobliwy, jest poemat Boileau pod każdym względem dzieckiem swojego czasu. Dość dokładnie sytuuje się on na linii głównego konfliktu estetycznego epoki, tj. sporu między tzw. „starożytnikami" i „nowożytnikami". Wydaje się zresztą, że ów spór stanowi jeno uzewnętrznienie

sprzecznych wewnętrznie dominant samego klasycyzmu. Jedna z tych tendencji, znana pod mianem „racjonalizmu", oznaczała możliwość promocji nowych form artystycznych. Doprowadziła ona także, po jakimś czasie, do subiektywizmu i indywidualizmu, leżących u podstaw myślenia romantycznego. (Już „ratio" Kartezjańskie jest subiektywnie ugruntowane). Tendencja druga (i przeciwstawna) to dążenie do zachowania i skodyfikowania dawnych ideałów moralnych i norm estetycznych — raczej beznadziejna próba powstrzymania biegu wydarzeń. Obie te tendencje, mówiąc obrazowo, rozsadziły klasycyzm, zaś wobec późniejszego bezprzykładnego triumfu romantyzmu, klasycyzm był możliwy już tylko jako stylizacja.

W poemacie Boileau niemal wszystkie wypady polemiczne, niemal wszystkie przykłady negatywne, choć tak różnokształtne i różnoimienne, dadzą się zamknąć w jednym pojęciu „baroku". Jakkolwiek samą nazwą poeta się oczywiście nie posłużył, to jednak prawie wszystko, co zwalczał, jest tak czy inaczej „barokowe". Dotyczy to np. tematyki religijnej chrześcijaństwa, którą — zdaniem Boileau — nieporadne dzieło naraża na śmieszność, a którą barok preferował. Ładu kompozycyjnego, zalecanego przez Boileau, a przez barok negowanego. Roli „puenty" w konstrukcji utworu literackiego. Mieszania jakości estetycznych itd. itp. Z drugiej strony zawiera traktat Boileau niemało zaleceń, przepisów i wskazówek — poetyka to wszak normatywna. Sprowadzają się one, niemal bez reszty, do ideału — dzieła doskonałego na zasadzie uzgodnienia z normami antycznymi. Tu zresztą dotykamy kwestii, kto wie czy nie najważniejszej w ocenie *Sztuki poetyckiej*. Otóż dość często ocena ta ma za przesłankę oryginalność poglądów autora poematu. Konstatuje się więc, że właściwie Boileau niczego nowego nie wymyślił, był jedynie zręcznym kompilatorem poglądów Arystotelesa, Horacego, renesansowych „łacinników". Jest to stwierdzenie zasadniczo słuszne, choć zarazem kwestii swoistości *Sztuki poetyckiej* nie wyczerpuje. Jest bowiem Boileau w niejednym „plus antique qu' Aristote". (Dokumentuje to chociażby tzw. zasada trzech jedności dramatu — Arystotelesowi właściwie nie znana). Jednakże na pierwsze miejsce wśród pojęć, które określają charakter koncepcji Boileau, wysuwa się kryterium tzw. dobrego smaku. Dobry gust jest bowiem tą zasadą, według której należy przyjąć regułę „trzech jedności", „prawdopodobieństwo", „naśladownictwo" etc. Nie jest więc tak, że Boileau przyjmuje wprost — jak to czyniły np. włoskie poetyki renesansowe — twierdzenia Arystotelesa, lecz właściwie wszystkie antyczne pojęcia poetykalne są w jego poemacie poddane i uporządkowane przez nadrzędne prawo „gustu". Sprawia to, że wystarczającym miernikiem wartości dzieła jest — według Boileau — jego oddziaływanie estetyczne; inaczej niż sądzono w starożytności. Wydaje się, że najbardziej uderzającą cechą poematu Boileau jest właśnie jego swoisty „estetyzm". Cóż bowiem wspólnego z myśleniem Arystotelesa (i twórczością starożytnych) mają np. te zwroty ze *Sztuki poetyckiej*, w których Boileau mówi o cierpieniach Edypa mających widza „oczarować" lub zapewnienie, że „rozerwie" go męka Orestesa (op. cit. s. 43). Nic dziwnego zatem, że „groza" jest „słodka" (douce) a „litość" „urocza" (charmante) (op. cit. s. 43). Jak się zdaje najwięcej ze wszystkich autorów starożytnych zawdzięcza Boileau Pseudo-Longinosowi, którego dzieło przełożył zresztą na język francuski. Bowiem właśnie traktat Pseudo-Longinosa — znakomita stylistyka, jest zarazem doskonałą szkołą gustu. Lecz sam ów dobry smak, który nolens volens łączy dzieło Boileau z estetyką przyszłości, nie ma podstawy innej niż subiektywna. Tym samym autor zwalczający nowinki poetyckie ze stanowiska akceptacji przeszłych ideałów musi ostatecznie przyznać im rację, w imię własnej nadrzędnej zasady „gustu", skoro gust jest zawsze subiektywny. Na razie można jeszcze gromić „wiersz płaski, rubaszny, obrany z uroku" (op. cit. s. 31), ale niebawem i sam dobry gust i związana z nim sztuka staną się przedmiotem krytyki.

Gdyby zatem szukać słowa oddającego sens głównych postulatów estetycznych Boileau, to może byłoby nim słowo: „wytworny". Tylko dzieło naprawdę „wytworne" jest godne swego imienia. Nie należy o tym zapominać, że utwór Boileau to poemat dydaktyczny, a więc dyskurs o sztuce poetyckiej, a zarazem, a może nawet przede wszystkim — dzieło sztuki. Przed tłumaczem piętrzy to szczególne trudności, nakłada na niego szczególne zobowiązania. Gdybym miał jednym słowem skwitować całość zasług Marii Grzędzielskiej to powiedziałbym, że jeśli poemat Boileau jest „wytworny", to jego polski odpowiednik jest, co najmniej, „elegancki". Dla „aleksandrynu", który jest miarą wierszową oryginału, odnalazła tłumaczka odpowiednik w postaci regularnego trzynastozgłoskowca, z dość znaczną licencją średniówkową. Oba wiersze (oryginału i przekładu) są rymowane parzyście (i dokładnie), co sprawiło, że przekład

przypomina brzmieniowo oryginał, oczywiście w granicach, w jakich jest to możliwe. Niekiedy odebrzmiewa on echem dźwięcznym i potoczystym:

Jak pasterka w pogodę świątecznego ranka
Drogocennych rubinów nie wplata do wianka,
Dyjademem iskrzącym nie uwieńczy skroni,
Lecz zbierze swe ozdoby na kwiecistej błoni;
Tak skromna, choć powabem oku się przymila
Jaśnieć ma bez przepychu wykwintna idylla.
(op. cit. s. 31)

Przekład prof. Grzędzielskiej zaleca się nadto trafnością i zwięzłością konceptu, co sprawiło, że wersowi francuskiego oryginału odpowiada ściśle (!) wers polskiego tłumaczenia. Całość pokryta jest lekkim nalotem archaizacji; pełna stylizacja nie wydaje się ani możliwa, ani też pożądana. (Na ogół są to subtelne formy słowne i składniowe, nie zaciemniające sensu wiersza). Wypada zatem życzyć, aby tym sposobem Boileau wraz z towarzyszącym mu mikroświatem poezji ostatecznie zadomowił się w polszczyźnie.

Warto wspomnieć na koniec o tym, jak rzecz Boileau została wydana. Chcę powiedzieć — biorąc pod uwagę możliwości małej oficyny uniwersyteckiej — że jest to robota wzorowa. Niewielka ta książeczka zawiera tekst oryginału obok przekładu, co jest wciąż postulowane dla wydań tekstów klasycznych, a co, niestety, bywa praktykowane dość rzadko. Tekst został opatrzony wstępem i przypisami, pozwalającymi zorientować się, jaki jest adres i cel aluzji Boileau. Książkę wydano na dobrym papierze, posłużono się ładną czcionką i oprawiono w uroczą „archaizującą" okładkę. Ta całość (tzn. książka i dzieło) sprawia, że z pewnością spełni się życzenie tłumaczki poznawania „uroku rzeczy minionych". I może coś jeszcze ponad to.

Nicolas Boileau Despréaux: *Sztuka poetycka*. Przekład i oprac. Maria Grzędzielska, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1989, ss. 87, nakład 2000 egz.

WŁADYSŁAW MAKARSKI

POLSZCZYZNA NIEMCÓW

W autorskim cyklu *Języki mniejszości narodowych w tekstach literackich i folklorystycznych* ukazała się w 1989 roku (napisana jeszcze w roku 1980) kolejna książka M. Brzezinowej pt. *Polszczyzna Niemców*. Poprzedni tom tej serii stanowiła monografia z 1986 roku pt. *Polszczyzna Żydów* (rec. w „Akcencie" 1987, nr 3). W planach wydawniczych PWN znajduje się już następna rozprawa z tego cyklu — *Stylizacja huculska*. Wszystkie te prace mieszczą się w obecnym od dawna w polskiej nauce nurcie badań nad wzajemnymi kontaktami językowymi i kulturowymi na obszarach styków etnicznych wzdłuż zachodniej, południowej i wschodniej granicy Polski (interferencje polsko-niemieckie, polsko-łużyckie, polsko-czeskie, polsko-słowackie, polsko-ukraińskie — w tym polsko-łemkowskie, polsko-bojkowskie, polsko-huculskie — polsko-białoruskie, polsko-litewskie, polsko-pruskie) a także wewnątrz terytorium polskiego (kontakty polsko-żydowskie). Ostatnio zauważa się wzrost zainteresowań tą problematyką zwłaszcza w odniesieniu do pogranicza polsko-ruskiego. Oznaką tego jest coraz więcej ukazujących się w różnych ośrodkach badawczych drobnych i większych publikcji, w tym tak ważnych, jak monografia Z. Kurzowej *Polszczyzna Lwowa i kresów południowo-wschodnich do 1939 roku*, Warszawa 1983 (rec. w „Akcencie" 1986, nr 4) czy szereg tomów w cyklu *Studia nad polszczyzną kresową* pod red. J. Riegera i W. Werenicza, t. I-IV, Wrocław 1982—1986[1].

[1] Uwrażliwienie na tę problematykę nadal wykazuje „Akcent", czego wyrazem są specjalne zeszyty tego pisma z 1987 roku (nr 3) i 1990 (nr 1-2), zatytułowane *Na pograniczu narodów i kultur*.

Praca Marii Brzezinowej zasługuje na szczególną uwagę ze względu na podjętą w niej tematykę, obecną w dotychczasowej literaturze naukowej tylko w skromnym wymiarze. Jest to pierwsze monograficzne ujęcie odmiany polszczyzny wytworzonej w środowisku kolonistów niemieckich na obszarze Polski w ciągu ich wielowiekowego kontaktu z Polakami.

Podstawowy tekst rozprawy wypełniają: *Wstęp* (s. 7—11), trzy zasadnicze części — I. *Prolegomena* (s. 15-82), II. *Przegląd językowych cech niemieckich w tekstach stylizowanych* (s. 85-198), III. *Technika stylizacji językowej* (s. 201—220) — oraz *Zakończenie* (s. 221-228). Tekstowi towarzyszy bogaty spis bibliograficzny ponad czterystu pozycji źródłowych i opracowań historycznych, osadniczych oraz językoznawczych dotyczących różnych aspektów kwestii polsko-niemieckiej (s. 229—250). Z myślą o odbiorcy niemieckim rozprawę zaopatrzono w obszerne jej streszczenie po niemiecku (s. 253-276). Całość uzupełnia 12 ilustracji prezentujących malarskie i graficzne wizerunki Niemców oraz fotograficzne ujęcia architektury niemieckiej na ziemiach polskich. Dwie dodatkowe tablice przedstawiają autograf tekstu z polszczyzną niemiecką oraz mapę dialektów niemieckich w Polsce.

W *Prolegomenach* przywołuje Autorka szeroki pozajęzykowy kontekst dla problematyki wyznaczonej przez tytuł monografii. W ich I rozdziale pt. *Kolonizacja niemiecka na ziemiach polskich* jest mowa o odległych, bo sięgających XII wieku początkach zasiedlania Polski przez Niemców pojawiających się — najpierw być może w charakterze jeńców, a już od XIII stulecia w roli wolnych kolonistów na swoim prawie osadniczym (magdeburskim i średzkim), poczynając od Śląska, terenów nadodrzańskich poprzez Pomorze i Wielkopolskę do Prus, Mazowsza i Małopolski. Inicjatorami akcji osiedleńczej były klasztory niemieckie i polscy książęta dzielnicowi. Szczególnie brzemienne w skutki okazało się przekazanie przez Konrada Mazowieckiego w 1224 roku Zakonowi Krzyżackiemu w lenno Ziemi Dobrzyńskiej — poprzedniczki późniejszych Prus Wschodnich, tak bardzo rzutujących na dalsze dramatyczne stosunki polsko-niemieckie. Wielowiekowa, o coraz dalszym wschodnim zasięgu geograficznym akcja osadnicza niemiecka w średniowieczu, w okresie poreformacyjnym i w czasie zaborów doprowadza do istotnych ilościowych zmian demograficznych w Polsce. Ich miarą jest obecność ponad 2 milionów Niemców w granicach na nowo powstałego w 1918 roku państwa polskiego . Sytuacja ta zmieni się radykalnie w roku 1944, kiedy to w wyniku klęski Niemiec hitlerowskich rozpoczyna się tak intensywna ewakuacja i ucieczka Niemców z ziem polskich, *że obecne kontakty polsko-niemieckie nie są w zasadzie zdeterminowane istnieniem na naszym terenie znaczącej liczebnie niemieckiej mniejszości narodowej* (s. 36).

Początkowy rozrost liczebny społeczności niemieckich na wsi i w miastach warunkowany był ich dużym stopniem niezależności ekonomicznej dzięki łączności ze swoim krajem poprzez prawo osadnicze i kontakty handlowe. Odrębność kulturową niemiecką wyznaczały głównie dwa czynniki: własny język i począwszy od XVI wieku protestancka religia. Silna pozycja Niemców, szczególnie w miastach (np. w Krakowie), pod koniec średniowiecza stwarza zagrożenie dla języka polskiego w życiu publicznym. Wtedy to, gdy pierwsze miejsce przed polszczyzną zajmuje łacina, język niemiecki próbuje nawet z nią rywalizować. Sytuacja zmieni się w Odrodzeniu, kiedy w wyniku wzrostu poczucia godności narodowej mowa ojczysta zwycięża w literaturze pięknej i zdobywa należne sobie miejsce w życiu społecznym Polski. Niebezpieczeństwo dla języka polskiego pojawi się znów w XVIII wieku i trwać będzie do początku wieku XX na terenach zaboru austriackiego, a zwłaszcza pruskiego, gdzie prowadzona jest intensywna akcja wynaradawiająca Polaków. Towarzyszy jej umacnianie się u tubylców niemieckich postawy nacjonalistycznej, czego wyrazem stają się ich osławione stowarzyszenia hakatystyczne z końca XIX i początku XX wieku (Niemiecki Związek Kresów Wschodnich). Nastroje te nie wygasną również w okresie II Rzeczypospolitej stanowiąc jeden z czynników prowadzących do wybuchu II wojny światowej.

Przedstawiony separatyzm niemiecki nie daje jednak pełnego obrazu Niemców na ziemiach polskich. W następnym II rozdziale *Prolegomenów* zatytułowanym *Asymilacja językowa Niemców polskich* czytamy: *Wypunktowując różnorodne przeszkody, jakie napotyka asymilcja Niemców w Polsce, nie można bynajmniej twierdzić, iż w okresie ponad tysiącletniego styku obu narodowości nie ma wypadków polonizacji* (s. 58—59). Historycy są zdania, że np. *resztki niemczyzny średniowiecznej zniknęłyby, gdyby nie*

druga kolonizacja niemiecka i że niemczyzna w Królestwie Polskim wykazywała niekiedy skłonność do rozplynięcia się wśród polskiego otoczenia (s. 59). Znane są przykłady nobilitacji i spolszczenia takich rodów, jak Bonerowie i Morsztynowie. Odnotowuje się nierzadkie przypadki polonizacji niemieckiej burżuazji łódzkiej z przełomu XIX i XX wieku. W ogóle przebywanie Niemców w środowisku polskim zmuszało ich do wejścia z Polakami we wspólnotę komunikatywną. W rezultacie codziennych kontaktów, a nierzadko także i w wyniku pobierania nauki języka polskiego w szkołach (z podręczników przygotowywanych przez samych Niemców), znaczne odłamy społeczności niemieckiej dochodzą do określonego stopnia znajomości polszczyzny — biernej albo czynnej z bilingwizmem zmieszanym lub bilingwizmem niezmieszanym.

Zasadniczym przedmiotem badań Autorki omawianej rozprawy jest polszczyzna Niemców w odmianie najbardziej typowej w przeszłości, to jest interferowanej językiem niemieckim. Podstawą analizy nie jest jednak polszczyzna niemiecka, rekonstruowana bezpośrednio na podstawie tekstów użytkowników niemieckich (które są trudno dostępne takim studiom), lecz jej odbicie w polskich utworach literackich i folklorystycznych stylizowanych „na niemiecko".

Przeglądowi takiej literatury poświęcony jest kolejny III rozdział *Prolegomenów* zatytułowany *Szkic dziejów językowej stylizacji niemieckiej. W najogólniejszym ujęciu za utwory stylizowane na niemiecko uznamy takie, w których do wypowiedzi Niemców wprowadzono język niemiecki (dłuższe partie niemieckie, makaronizacja) lub środowiskową polszczyznę niemiecką (rekonstrukcja całego systemu tej polszczyzny lub sygnalizowanie jej za pomocą wybranych elementów podsystemów: fonetycznego, morfologicznego, składniowego lub leksykalnego)* (s. 72). Literaturę tego rodzaju reprezentują utwory począwszy od najstarszego tekstu antyprotestanckiego *Komedya o mięsopuście* z około połowy XVI w. poprzez XVI- i XVII-wieczne intermedia, fraszki (m.in. W. Potockiego), komedię stanisławowską aż po opowiadania i powieści z XIX i XX wieku. Tu należy także anonimowa twórczość folklorystyczna (anegdoty, rymowanki, pieśni) z różnych okresów. Wybitniejsze i popularniejsze pozycje literackie, w których pojawia się w mniejszym lub w większym zakresie stylizacja niemiecka to m.in. *Lalka*, *Placówka*, *Powracająca fala* B. Prusa, *Bartek Zwycięzca* H. Sienkiewicza, *Wielki świat Capowic* A. Lama, *Strefy* A. Kuśniewicza.

Literatura ta stwarza określony stereotyp językowy polszczyzny Niemców, a zarazem z wzorca tego korzysta. Towarzyszy temu również stereotyp ich wyglądu zewnętrznego i cech charakterologicznych. I tak, Niemca określają w różnych okresach takie elementy stroju, jak pludry, frak, potem surdut, pończochy, chustka na szyję, pantofle, czasem drewniaki, wysoki kapelusz, później czapka sztruksowa lub aksamitna. Do tego dochodzi jeszcze charakterystyczne uczesanie (harcap, później bokobrody) oraz fajka porcelanowa w zębach. Według S. Bystronia, w popularnym ujęciu Polaków Niemiec jest skąpy, tchórzliwy i obżarty. Tradycja inteligencka dodaje do tego jeszcze jego nudną drobiazgowość, brak poczucia humoru i niewielką zdolność do autoironii. Warto tu jeszcze dodać, że na wzór kuso odzianego Niemca kształtowany jest przez katolików obraz diabła, zwanego dlatego Kusym.

Zasadniczy trzon omawianej książki stanowi najobszerniejsza jej część II pt. *Przegląd językowych cech niemieckich w tekstach stylizowanych*. Znajdujemy tu listę wnikliwie opisanych szczegółowych zjawisk gramatycznych: fonetycznych, morfologicznych, i składniowych, które stanowią różnorakie odchylenia od normy języka polskiego, wynikające z niepełnego uświadomienia sobie przez jego użytkowników systemowych różnic między językiem przyswajanym a rodzimym. Ograniczona kompetencja lingwistyczna objawia się także w przenoszeniu do języka przyswajanego rodzimej leksyki lub dłuższych cytacji.

Kanon najważniejszych cech wyznaczających stereotyp polszczyzny niemieckiej ustala sama Autorka w późniejszej partii rozprawy (s. 202). Są nimi: 1. wahanie i ↔y *(potim, nigdi)*, 2. wahanie Ś↔S, S *(rozbicz, miszlisz)*, 3. wahanie 1↔ł *(był, chlop)*, 4. wahanie dźwięczna ↔bezdźwięczna *(topsze,* 'dobrze', *kaszta* 'kaszda'), 5. wahanie twarda ↔miękka *(głupa* 'głupia', *zelona* 'zielona'), 6. wahanie afrykata ↔szczelinowa *(czeroki* 'szeroki', *inaszej* 'inaczej'), 7. przesunięcia między paradygmatami deklinacyjnymi *(moy głów, tłusta barana)*, 8. zakłócenia aspektowe *(będziemy podać sobie ręka, ja będę dostarczyć)*, 9. neologizmy koniugacyjne *(oni będzie powie 'powiedzą', niech Pan wozil)*, 10. występowanie form koniugacyjnych we wtórnej funkcji składniowej *(Pan Dobrozi miał śliczny żon i bardzo ładny siostr* — w funkcji czasu teraźniejszego),

11. wahanie pluralis ↔ singularis *(mnie trzeba pieniądz)*, 12. rozbicie związku zgody, rządzy i przynależności *(Ja podnieść mój kija, żądali pokój)*, 13. kalki składniowe z niemieckiego *(tam są żadne podatki, Kiedy ja byłem sześć lat stary)*, 14. zakłócenia w użyciu przyimków *(Byłem na Warszawa, przyjechał w ten miasto)*, 15. szyk orzeczenia na końcu zdania *(tam mój ojciec zamieszkały był)*, 16. zakłócenia semantyczno-stylistyczne w stosowaniu wyrazów polskich *(Pański siostr miał śliczny rozum, On raz tylko na moy bęba swego ręka położyć)*, 17. germanizmy leksykalne (borgować, bruder, kaput), 18. melanż, makaronizacja niemiecka i przechodzenie na niemczyznę *(Ich libte bardzi jeden Panien; Meine Muter, moja matka, sprzedawała Apfel, jabłka, przyszła do niej Ziege, koza, i zażarła Apfel z woza)*, 19. antroponimia niemiecka (Bartłomiej Cwibak, Gotlieb Mauss). Do wszystkich tych cech należy jeszcze dołożyć swoiste właściwości struktury prozodyjnej języka, możliwe do uchwycenia tylko w żywej mowie.

Opisana polszczyzna, która wyabstrahowana została nie z oryginalnych tekstów Niemców, lecz z utworów polskich pisarzy naśladujących ten język, może być zbliżona do oryginalnego wzorca w różnym stopniu. Sprawie rozmaitych sposobów odtwarzania tego oryginalnego systemu poświęcona jest ostatnia, III część rozprawy zatytułowana *Technika stylizacji językowej*.

Jeśli zamiarem takiej stylizacji jest rekonstrukcja w większym lub w mniejszym stopniu języka bohatera niemieckiego, wtedy mamy do czynienia z tzw. stylizacją realistyczną (rozdział I). Za przykład takiej doskonałej według M. Brzezinowej stylizacji niech posłuży fragment *Lalki* B. Prusa:

— *Sag mir — powiedz mi: was ist das? co to jest? Das ist Schublade — to jest szublada. Zobacz, co jest w te szublade. Es ist Zimnt — to jest cynamon. Do czego potrzebuje się cynamon? Do zupe, do legumine potrzebuje się cynamon. Co to jest cynamon? To jest taki kora z jedne drzewo. Gdzie mieszka taki drzewo cynamon? W Indii mieszka taki drzewo. Patrz na globus — tu leży Indii. Daj mnie za dziesiątkę cynamon... O, du Spitzbub!... jaki tobie dam dziesięć razy dyscyplin, ty będzisz wiedział, ile sprzedać za dziesięć groszy cynamon* (s. 204).

Stylizacja, która polega na świadomym manipulowaniu przez pisarza elementami obcymi jedynie w celu wywołania efektu humorystycznego to stylizacja deformująca o funkcji ludycznej (rozdział II). Opiera się ona na komicznych właściwościach błędu językowego. Bawić mogą wykolejenia fonetyczne i morfologiczne zwłaszcza w połączeniu z błędami semantycznymi (*wrzaska zrobić* 'podnieść krzyk', *folę z maslem pifa pieczonego* 'wołę piwo grzane'), przetworzone zwroty frazeologiczne (*nic nie skoczy z nieba, boday zlamal szyia*) oraz nieporozumienia językowe (niem. *ja, ja* — pol. jaja).

A jednak ten rodzaj stylizacji nie wydaje się chwytem szczególnie atrakcyjnym. W literaturze polskiej znajduje on skromne odbicie i nie funkcjonuje jako taki w powszechnej świadomości. Jakże odmienna jest ranga takiej stylizacji deformującej w odniesieniu do polszczyzny żydowskiej z interferencjami języka jidysz, przecież tak bliskiego językowi niemieckiemu! O atrakcyjności stylizacji na żydowsko świadczy bogactwo obiegowej humorystycznej twórczości anonimowej i sygnowanej piórem wielu pisarzy. Na bazie polszczyzny żydowskiej powstał nawet odrębny gatunek literacki szmonces, wykorzystujący w pełni bogaty repertuar technik komizacyjnych opartych nie tylko na błędach językowych (których zestaw jest bogatszy i ciekawszy niż w polszczyźnie Niemców), ale odwołujący się również do zabawnych elementów pozajęzykowych określających wygląd, mentalność i zachowanie się stereotypowego Żyda. Tradycyjny wizerunek Niemca nie stwarza pisarzom możliwości powiązania z nim szczególnie atrakcyjnych ludycznych wartości ekspresywno-impresywnych.

W zakończeniu Autorka tak podsumowuje swoją pracę: *Niniejsza monografia stanowi tylko skromną cegiełkę w badaniach językowych kontaktu polsko-niemieckiego. Poszerza ona odtwarzaną przez filologów historię języka polskiego o dodatkowy aspekt — pojawienie się jeszcze jednego wariantu polszczyzny, wytworzonego w środowisku kolonistów niemieckich* (s. 223). Z obowiązku recenzenta trzeba tu jednak dodać, że jest to uzupełnienie bardzo cenne — o autonomicznej wartości monografii bogatej materiałowo i wzorowej pod względem warsztatowym.

Maria Brzezina: *Polszczyzna Niemców*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa-Kraków 1989, ss. 276 + 15 tabl., nakład 1300 + 200 egz.

JANUSZ PLISIECKI

DZIAŁALNOŚĆ TWÓRCZA JAKO STRATEGIA ROZWOJU OSOBOWOŚCI

Podstawę badań różnorodnych dziedzin twórczej działalności dzieci i młodzieży stanowi refleksja nad istotą zjawiska twórczości, nad procesem twórczym i nad dziełem, jako finalną konsekwencją tego procesu. Twórczość jest powoływaniem do istnienia wartości autonomicznych, ale także autokreacją, stwarzającą osobowość jednostki.

W pierwszym rozdziale pracy zbiorowej poświęconej aktywności twórczej dzieci i młodzieży Stanisław Popek daje przegląd naukowych prób wyjaśnienia czynników warunkujących zjawisko twórczości. Omawia poglądy przedstawicieli psychologii poznawczej, poglądy psychoanalityków przekonanych o patologicznych cechach psychiki twórczej, przedstawia stanowisko wyznawców intuicjonizmu i wyobraźni jako najważniejszej siły tworzenia. Ponieważ nie zdołano wykryć cechy decydującej o twórczych uzdolnieniach, współczesna psychologia humanistyczna poświęca się badaniom nad osobowością twórczą, koncentrujących się na czynnikach wewnętrznych, ale również na uwarunkowaniach społeczno-kulturowych.

Wymykający się obserwacji proces twórczy prowadzi do poznawania tajemnic kreacji, a jako kumulacja operacji psychofizycznych do powstawania nowego wytworu. Siła zderzenia „nowego" z percepcją społeczną i walka o akceptację są proporcjonalne do oryginalności tego „nowego".

We współczesnej pedagogice i pychologii podstawowym problemem badawczym podlegającym weryfikacji staje się teza o twórczości jako najlepszej strategii rozwoju jednostki. Nawiązuje ona do idei Nowego Wychowania Człowieka, jakim on być może i jakim być powinien na miarę przyszłego stulecia.

Za sprawą Róży Popek, autorki II rozdziału książki, wkraczamy w sferę zjawisk ekspresyjnych, w psychiczną czynność wyrażania siebie, w proces samorealizacji, który potwierdza autentyczność jednostki, a równocześnie pozwala jej nawiązać kontakty ze światem w komunikacji społecznej. Ekspresja dziecięca staje się naturalnym przejawem twórczej aktywności, przyjmując najpełniejszy wyraz w spontanicznej, improwizowanej zabawie, która jest syntezą różnych form ekspresji. Liczne teorie filozoficzne i pedagogiczne przypisują zabawowej ekspresji różną wartość, wśród nich teoria o przygotowaniu do realnego życia ma najwięcej zwolenników. W twórczej zabawie dziecko obserwuje, gromadzi informacje, splata rzeczywistość z fikcją, oddziela fikcję od rzeczywistości, porównuje i wartościuje rzeczy i zjawiska. Twórcza zabawa, wyrastając z wewnętrznej potrzeby, staje się naturalną drogą rozwoju osobowości.

Twórczemu opanowywaniu i używaniu języka przez dziecko poświęcony jest rozdział autorstwa Marii Kielar. Poszukiwania i eksperymenty pozwalają dziecku na spontaniczne wykrywanie bogactwa form językowych i używanie ich stosownie do sytuacji. W wieku przedszkolnym werbalna ekspresja, bogata i różnorodna, przejawia się w tworzeniu neologizmów, rymowanych zagadek, piosenek, bajek i komponowanych historyjek. W toku własnej aktywności dziecko wykrywa właściwości znaczeniowe i funkcjonalne języka, tworzy z niego nowe całości. Działania twórcze w materiale językowym przejawiają się też w mowie wewnętrznej, która ma charakter skrótowy, zestawia, przestawia elementy znane lub wytwarza nowe.

Tempo współczesnego rozwoju nowych form językowych śledzi również Stanisław Popek (rozdział IV — *Twórczość literacka dzieci i młodzieży*), penetrując wiedzę o języku jako tworzywie artystycznej ekspresji w wieku dorastania. Język poetycki nie daje wtłoczyć się w empiryczne badania psychologiczne. Wymaga wysokiego zaangażowania intelektualnego, twórczej wyobraźni, znajomości poetyckiego warsztatu i kryteriów estetycznego wartościowania. Psycholoa interesuje pojawienie się potrzeb i możliwości twórczej ekspresji w dziedzinie języka poetyckiego i twórczość jako źródło wiedzy o rozwijającej się osobowości. Poezja dla psychologa jest jedną z najbardziej autentycznych form wyrazu osobowości jako autorefleksja, rozmowa z samym sobą, synteza świadomości i wrażliwości. Ważne jest także wykrywanie różnic w zakresie profilów osobowości i czynników odróżniających jednostki piszące od nie uprawiających poezji. Istotnym problemem badawczym jest też fakt pojawiania się twórczości i stopniowe jej zamieranie w określonych fazach rozwoju młodzieży.

Interesujące przykłady młodzieńczej liryki świadczą, że nie powstaje ona z niczego, umysł twórczy musi posiadać materiał, którego dostarcza otoczenie, wyobraźnia i język. Młodzi introwertycy i nonkonformiści wyróżniają się dużą wrażliwością estetyczną i moralną. Poezja sprzęga ich z otaczającym światem, z rzeczywistością, przeciw której buntują się i którą odrzucają. Charakter twórczej ekspresji zależy od struktury osobowości i dla psychologa twórczość literacka jest jedną z dróg jej rozwoju. Pełni też ważne funkcje w rozwoju języka i mowy, wyobraźni, myślenia i uczuć. Rozwija się niestety poza oficjalnym nurtem szkolnej edukacji, nie wykorzystana dla rozwoju kultury języka i zainteresowań poznawczych. Także w polskim piśmiennictwie psychologicznym jest zagadnieniem nie podejmowanym, a nawet zaniedbanym.

Również Stanisław Popek pisze o plastycznej twórczości dzieci i młodzieży (rozdział IV). Historyczny zarys badań obejmuje problemy formalnej struktury wytworów rysunkowych, testy do pomiaru rozwoju umysłowego, analizy procesu powstawania wytworów, związki ich treści i formy z psychicznym życiem dziecięcych twórców. Ze stanowiska psychologii twórczość plastyczna jest projekcją osobowości i formą kontaktu ze światem, wytwór może mieć niewielką wartość artystyczną, lecz ujawnić cechy osobowości. Współcześnie prowadzone badania nad rysunkiem jako testem osobowości i nad wzajemnym wpływem poziomu umysłowego i twórczości plastycznej wkraczają w pogranicze psychologii rozwoju, psychologii twórczości i psychologii sztuki. Teoretyczne rozważania ilustruje autor tablicami przedstawiającymi fazy rozwoju twórczości plastycznej w okresie ideoplastyki i w okresie fizjoplastyki w twórczości młodzieży. Badania empiryczne stają się podstawą do sformułowania postulatu o konieczności pogłębionych badań psychologicznych związanych z osobowościowymi mechanizmami twórczości i z różnicami indywidualnymi w procesie twórczym.

Omawianie zagadnień twórczości muzycznej dziecka (rozdział VI) Mirosław Niziurski poprzedza interesującymi uwagami o pierwszych próbach największych kompozytorów, którzy, zanim stworzyli nowy własny język muzycznej wypowiedzi, zaczynali twórczość od takiej muzyki, na jakiej kształcili się i wychowali. Badania nad improwizacją wokalną dziecka dają podstawę do przyjęcia hipotezy, że wartość dziecięcych utworów wokalnych zależy od muzycznych zdolności dziecka, jego rozśpiewania i skali głosu. Stąd rodzi się potrzeba szczególnej troski ze strony nauczyciela muzyki o rozwijanie tych zdolności w przedszkolu i początkowych klasach szkoły podstawowej.

Liczne przykłady muzycznej twórczości dziecka (a pojęcie to rozumiane jest w psychologii szeroko) dowodzą, że jest ona traktowana nie jako cel, lecz jako metoda ogólnego rozwoju i środek istotny dla indywidualnego wzbogacania jednostki.

O twórczości technicznej dzieci i młodzieży pisze Witold Dobrołowicz, przedstawiając charakterystyczne cechy psychiki uzdolnionych w tej dziedzinie, uwarunkowania rozwoju takich zdolności, a także rolę motywacji. Zgłaszane liczne i nagradzane projekty uczniowskie, liczne przykłady pomysłów, stanowiących istotę procesu twórczego, świadczą, że twórcze możliwości dzieci i młodzieży w dziedzinie techniki są o wiele większe, niż się powszechnie sądzi.

Kwestie związane z rozwijaniem twórczego potencjału skłaniają do poszukiwania narzędzi badawczych do diagnozowania rozwoju zdolności i postaw twórczych. Są to między innymi zadania testowe badające zdolności dywergencyjne, zadania badające myślenie intuicyjne, testy do badań postawy twórczej, obserwacja w sytuacjach typowo twórczych lub metoda badania plastyczności myślenia.

Sprawą nadrzędną i niezależną od rodzaju twórczej aktywności jest potrzeba przełamywania rutyny w pracy pedagogicznej. Problemowi innowacji dydaktycznych poświęcony jest IX, przedostatni rozdział książki, autorstwa Stanisława Palki. Ich wprowadzanie jest możliwe wtedy, gdy sam nauczyciel pracuje twórczo, a stanowią one ważny czynnik rozwoju aktywności. Szczególnie cenne są te innowacje, które one ważny czynnik rozwoju aktywności. Szczególnie cenne są te innowacje, które wykorzystują metody poszukujące, samodzielne odkrywanie faktów i zjawisk, „uczenie się przez badanie", pobudzające do przetwarzania informacji i powstawania niekonwencjonalnych rozwiązań i pomysłów.

Aktywność twórcza dzieci i młodzieży pod redakcją Stanisława Popka stanowi

pozycję ogóloedukacyjną dla nauczycieli różnych specjalności, godną szerokiego upowszechnienia. Jest sui generis wyzwaniem i zbiorowym sprzeciwem wobec konserwatyzmu współczesnej szkoły, wobec intelektualnej degradacji nauczyciela, wobec tradycyjnych Herbartowskich metod nauczania. Nakreśloną w niej wizję powszechnej edukacji twórczej skonfrontować jednak należy z twardą rodzimą rzeczywistością, aby mógł się z niej wyłonić realny model dydaktyczno-wychowawczy.

Aktywność twórcza dzieci i młodzieży. Praca zbiorowa pod redakcją Stanisława Popka. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, ss. 212, nakład 6000 egz.

JACEK LEJMAN

RAMBO W KOSMOSIE — CZARNA SERIA LITERATURY SF

Właściwie powinienem zacząć od sprostowania. *Planeta śmierci 2*, bo chyba tak właśnie należałoby tłumaczyć ten tytuł, ma jednak swego autora. Jest nim Harry Harrison — znany i lubiany w Polsce głównie dzięki drukowanemu w „Fantastyce" opowiadaniu *Wojna — moja miłość?* oraz powieści *Planeta śmierci* (tytuł oryginału *Deathworld*), której *Planeta śmierci 2* jest właśnie kontynuacją. Trudno stąd zrozumieć, dlaczego polski wydawca pominął ten „drobny" szczegół, tak jak trudno jest zrozumieć (i to bardzo trudno), dlaczego w całej książce nie ma ani jednej wzmianki, kto jest jej autorem. Jest tylko rzucający się w oczy i ociekający krwią (może właśnie dlatego) tytuł oraz nazwisko tłumacza (już bez krwi). Skąd zatem wiem, i to na pewno, że chodzi o Harrisona? Zgadza się tytuł, pokrywają się tytuły oryginalne (*Deathworld* i *Deathworld 2*), zgadza się nawet rysunek łudząco podobny do tego ze stron „Fantastyki" (książka jest ilustrowana), wreszcie zgadza się główny bohater — Jason din Alt — radosny zabijaka bez kompleksów. W końcu *Deathworld 2* zaczyna się tam, gdzie kończy się *Deathworld*, to znaczy na okropnej planecie o nazwie Pyrrus (sugerującej raczej związki z piraniami niż starożytnym wodzem), gdzie każdy, najmniejszy nawet stwór, niezależnie, czy będzie to istota rozumna, czy jednokomórkowiec, marzy tylko o jednym — o mordzie i to jak najbardziej krwawym. Prócz tego, mniej więcej do połowy powieści, jest to ten „wielki" Harrison. O tym jednak później.

Zajmijmy się treścią książki. Tym razem nasz dzielny, „mityczny" z imienia Bohater (z zawodu hazardzista życiowy) opuszcza, nie ze swojej zresztą winy, planetę swego życia. Zostaje bowiem porwany przez ponurego i gderliwego mnicha, którego największą wadą jest to, że do końca stara się być wierny swym zasadom moralnym. Gdy jeszcze dodamy do tego, iż ów typ chce dostarczyć naszego Jasona na planetę, na której ten ma być osądzony za swoje postępki (jakie, dowiadujemy się w poprzednim odcinku), zrozumiemy, że nasz bohater nie ma wyjścia — musi mu w tym przeszkodzić. Ląduje więc... hm... awaryjnie na zapomnianej przez Boga i kosmitów planecie. Podczas lądowania wspomniany już wcześniej fanatyk sprawiedliwości uratuje Jasonowi życie, za co ten odwdzięczać mu się będzie potem, zachowawszy oczywiście właściwe proporcje. Nim jednak wyczerpie się jego cierpliwość, poznamy zwyczaje tego miejsca, rodem z najczarniejszych snów pana Hobbesa. Oczywiście tak pieczołowicie kultywowana przez społeczność tej planety nienawiść wszystkich do wszystkich nie będzie stanowić dla wspaniałego Jasona żadnego problemu. Jason błyskawicznie zaaklimatyzuje się w owym zwyrodniałym świecie. Zostanie też (co jest raczej oczywiste) uratowany przez wrednego babsztyla imieniem Meta (dla niektórych spotkanie z nią będzie rzeczywiście końcem ich drogi), z zawodu Pyrrusanki. Wszystko więc, jak powiedziałem kończy się dobrze, lecz nie dla Mikaha (mnicha), któremu ta sympatyczna panienka łamie kark. Chce jeszcze podobnie potraktować niejaką Ijale, poderwaną w międzyczasie i jakby mimochodem przez Jasona, ale temu ostatniemu udaje się w dobrze pojętym własnym interesie znaleźć kompromisowe dla wszystkich wyjście z tej sytuacji. Tyle, nie psując ewentualnemu czytelnikowi zabawy, o warstwie fabularnej *Planety śmierci 2*, która to do połowy mniej więcej toczy się wartko. Jason

ska pomysłami, planeta zaskakuje i „zachwyca" okrucieństwem swych zwyczajów (czasami jest odwrotnie). Słowem, szybko, mocno, dobrze — typowy Harrison. Mniej więcej od połowy, jak powiedziałem, książka nuży. Powtarzają się i pomysły Jasona, i zwyczaje poznawanych społeczności. W zasadzie zmieniają się tylko dekoracje. Krew płynie wprawdzie obficiej, ale wolniej. Potem już tylko marzymy, by rzecz cała dobiegła końca, bez względu na to, jaki miałby on być. Słowem: Harrison jakiego nie znamy.

Wydaje się więc, że książka nie zasługuje na naszą uwagę. Tak jednak nie jest. Harrison odkrywa karty. W swych wcześniejszych utworach pozwala nam, co najwyżej, domyślać się swych poglądów, szokując zadziwiającą wręcz zręcznością w budowaniu tempa akcji. Tutaj mamy okazję poznać jego poglądy, albowiem obaj główni bohaterowie powieści (Jason i Mikah) prowadzą ze sobą ożywione dysputy — rzekłbym — filozoficzne. Oczywiście Harrison przemawia do nas ustami swego wspaniałego bohatera Jasona. Cóż zatem mówi Jason, znajdujący poparcie dla swych tez w otaczającej ich rzeczywistości? O czym chce przekonać nawiedzonego mnicha? Najogólniej rzecz biorąc, problem jest stary jak świat. Obaj bohaterowie kłócą się bowiem o to, czym jest dobro, a czym zło. Chodzi więc o określenie tego, co kryje się pod obydwoma wyróżnionymi pojęciami. Problem ten rozbija jednak Harrison na kilka grup tematycznych, prowadząc nas za rączkę od jednej do drugiej.

Po pierwsze, co jest raczej zrozumiałe w jego sytuacji, Jason jest zdania, że wszelkie reguły, prawa czy zasady regulujące postępowania ludzi (stworzeń obdarzonych inteligencją) są relatywne, to znaczy w tym wypadku, zależne od specyfiki danej kultury czy społeczności. Rozważając to, co różni etos od etyki, Jason przekonuje Mikaha, że *prawa te* (etyczne — przyp. J. L.) *nie mają żadnego powszechnego zastosowania. (...) Proszę tylko pomyśleć o rozmaitych planetach, na których pan był, o liczbie przeciwnych i cudownych sposobów, jakimi ludzie reagują na siebie wzajemnie. A potem proszę postarać się wyobrazić sobie dziesięć zasad, które miałyby zastosowanie we wszystkich tych społeczeństwach. Niemożliwa sprawa* (str. 12). Stąd wysnuwa dalej wniosek, że *To co nazywa pan tak dumnie — dużymi literami i przy akompaniamencie fanfar — Prawami Etyki, wcale nie jest żadnymi prawami, ale po prostu maleńkimi strzępami plemiennych etosów, tubylczych obserwacji poczynionych przez bandę pasterzy owiec w celu zaprowadzenia porządku w swym własnym domu albo raczej namiocie* (str. 12). Naturalne więc, że zmieniając miejsce naszego pobytu, jesteśmy zmuszeni (by przeżyć) do dostosowania się do obowiązujących zwyczajów, choćbyśmy musieli robić to kosztem tych, którymi obarczyła nas nasza kultura. Co oznacza takie dostosowanie się do panujących w miejscu naszego pobytu obyczajów i praw? Otóż oznacza to, przynajmniej dla Jasona, naśladowanie mieszkańców takiej, dajmy na to, planety. Skoro zatem, dla przykładu, zabijają się oni bezustannie, to i my powinniśmy zabijać. Tak też czyni Jason. Ten spotęgowany do wręcz niesmacznych granic pragmatyzm (choć może lepiej byłoby nazwać taką postawę egoizmem czy egocentryzmem) pozwala wprawdzie przeżyć (lecz też nie wszystkim) i żyć dość wygodnie, czego doświadcza mimo wszystko Jason, ale kosztem wyrzeczenia się własnych zasad. Widzi to jasno Mikah, nie dostrzega jednak zabijaka Jason, być może dlatego, że takowych zasad nie posiada. W zasadzie brakuje jeszcze tylko sceny, w której Jason trafiłby do ludożerców, dostosowując się do ich zwyczajów i jadłospisu.

Mamy więc sytuację, w której z mnogości moralności wynika, że nie istnieje żadna „najwyższa" moralność. Stąd, i o to chodziło Jasonowi, żaden człowiek nie ma prawa sądzić innych podług swoich kryteriów określania tego, co dobre i złe, etyczne i nieetyczne. Nie może sądzić ich też według jakiegoś uniwersalnego dekalogu. Taki po prostu nie istnieje. Szkoda, że formułując ten swoisty etyczny „kameleonizm" Harrison nie zajrzał do *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza, gdzie ojciec nowożytnej filozofii przedstawia podobną sytuację i zbliżone (momentami) do Harrisona rozwiązania, tyle że subtelniejsze i nie prowadzące do takich, jak w przypadku autora *Planety śmierci*, wniosków. Użyłem tu zwrotu „etyczny kameleonizm", gdyż nazwanie tego pragmatyzmem wynikającym ze stwierdzenia relatywizmu kulturowego nie ma żadnego zabarwienia wartościującego.

Dobre jest więc to, co pozwala przeżyć. Jest to dość typowe stanowisko kultury kręgu amerykańskiego. Tutaj jednak wiąże się ono z apoteozę darwinowskiego sposobu widzenia świata. Świat to nieustanna walka o przetrwanie, o życie. Przetrwać za wszelką cenę i wszelkimi sposobami. Stracić wszystko, w co się wierzy, ale przeżyć

— oto teza, którą można wyczytać z *Planety śmierci*. Tutaj owa teza nabiera wymiaru teoretycznych, by nie powiedzieć filozoficznych (no, może quasi-filozoficznych) rozważań. Kto w takiej walce ma większe szanse? Harrison pokazuje, że zwycięża ten, kto jest na wyższym stopniu rozwoju technicznego (to na poziomie społeczności) i przy tym posiada wystarczającą ilość sprytu (to na poziomie jednostkowym). Przewaga więc utożsamiona jest z przewagą techniczną, a tej dopiero pochodną jest „rząd dusz". Teza to dość banalna i do tego niezbyt „sympatycznie" dowodzona. Oczywiście łatwiej jest zabić karabinem niż drewnianą pałką, ale to już wiemy z westernów. Nie chcę bynajmniej przez to powiedzieć, że nie należy w sytuacjach ekstremalnych walczyć o życie, ale przesadą chyba jest uznawanie każdej minuty za czas poświęcony wyłącznie jego ochronie. Nie zawsze zmuszeni jesteśmy na szczęście walczyć. Harrison nie zauważa, że czasami można się po prostu, jak proponuje w opozycji do Hobbesa choćby Locke, dogadać. Nie zauważa też, że oprócz koncepcji Darwina są jeszcze inne, według których świat przyrody nie jest nieustannym polem bitwy. Jason woli jednak zabijać. Wolno mu, jest w końcu tylko postacią fikcyjną. Harrison zabijać nie może, zadowala się więc gnębieniem czytelnika swoimi krwawymi koncepcjami. Może więc i lepiej, że w książce nie ma ani słowa o jej autorze. Wielki Harrison, dla którego Jason jest z pewnością supermanem, przy którym Rambo może uchodzić za małego, zakompleksionego intelektualistę, przeistacza się w zalęknionego typka z ogromnym bagażem kompleksów. I proszę mnie dobrze zrozumieć. Nie jestem żadnym nawiedzonym pacyfistą. Po prostu nie zgadzam się z Harrisonem. *Wszystkie prawa i idee są historyczne i względne, nie zaś absolutne* — pisze Harrison. — *Odnoszą się do określonego czasu i miejsca, natomiast wyrwane z kontekstu tracą całe swe znaczenie.* (str. 41) Wydaje się, że z historyczności i względności praw nie musi wcale wynikać całkowita utrata ich znaczenia. Najlepszym dowodem na to, że tak nie jest, jest rozwój kultury. Gdyby jednak Harrison miał rację, to wypada sobie tylko życzyć, by i jego, w końcu historyczne i względne, koncepcje utraciły i to całkowicie swe znaczenie.

Na koniec chciałbym powiedzieć wreszcie coś miłego o omawianej książce. Jest ona ładnie wydana.

Autor nieznany, *Planeta śmierci*, tytuł oryginału: *Deathworld 2*. Thum. S. Kędzierski. Oficyna Wydawnicza „Forum", Warszawa 1989, ss. 117.

MAGDALENA JANKOWSKA

TU ZASZŁA ZMIANA

Horyniec leży tuż przy samej wschodniej granicy, czyli tam, gdzie diabeł mówi dobranoc, ale już od jedenastu lat na kilka dni w roku staje się on centrum teatru małych form, które zjeżdżają tu na Biesiadę Teatralną. W imprezie biorą udział wyłącznie zespoły amatorskie — „ochotnicze", jak je nazwano kiedyś w gronie jurorów, przypisując terminowi pozytywne treści, a co publicznie ogłosił red. Giedrojć w „Kulturze". Określenie to traktować można jako eufemizm wobec, nie zawsze najlepiej się kojarzącego, amatorstwa, ale i wyłącznie ich z grona teatrów alternatywnych, mających znacznie lepsze konotacje w świadomości odbiorcy. W związku z zaobserwowanym fortelem lub tylko mimowolnym objawem przywiązania do pewnych hierarchii mam parę uwag.

Zacznę więc od — zgodnego z duchem czasu — postulatu zamknięcia minionej epoki i podkreślenia grubą kreską czasu podziału teatru na szkolny, studencki, robotniczy, podwórkowy... czy jaki tam jeszcze. Niegdyś studencki był najlepszy. Żarliwy, zaangażowany. Jednak po okresie jego szczytowej formy nastały lata posuchy, w których najlepsi reprezentanci formacji wyszli z tej kategorii, częściowo zasilając jeszcze ogólnie określoną „alternatywę". Nastało wielkie czekanie na fakty artystyczne pochodzące od twórców studenckich, ożywiane falami dyskusji na temat: czy to chwilowy kryzys, czy kompletny upadek, a może da się zaobserwować symptomy odrodzenia. I do dzisiaj kibicujemy każdemu przejawowi ożywienia

spełniającemu nadzieje pokładane w środowisku, które zwykliśmy traktować jako najbardziej twórcze teatralnie.

Owszem zdarzały się takie potwierdzenia, ale z całą siłą objawiła się również prawda, że bardziej kreatywne okazały się inne grupy społeczne i pokoleniowe, dystansujące młodzież akademicką. Nawyk każe dopatrywać się w pogrobowcach studenckiej alternatywy odrodzicieli, w epigonach — kontynuatorów linii, byleby choć trochę przypominali tamte wspaniałe czasy. Ale to już koniec. I tamtych konwencji i tamtych podziałów. Tu też chyba musi zapanować nowa rzeczywistość (w sferze faktów ona już jest — co potwierdzają horyniecki prezentacje, teraz nadążyć za nią musi społeczna świadomość). Postuluję więc, by tak popularnym u nas wzorem Zachodu mówić o zespołach i ich przedstawieniach bez tak szczegółowego jak dotychczas dzielenia na kategorie według drugorzędnych, z punktu widzenia sztuki, kryteriów. Zbyt długo problem ten ogniskował na sobie uwagę, pozostawiając daleko w tyle troskę o dostrzeżenie jakości intelektualnej i estetycznej. Dzisiaj, kiedy zaciera się podział na kulturę oficjalną i nieoficjalną potrzeba nowego widzenia sprawy wydaje się konieczna. Tym bardziej że różnice w środkach wyrazu między teatrem zawodowym a nieprofesjonalnym wyraźnie zmalały i przestały się układać w opozycję: tradycjonalizm — awangarda. Jedni i drudzy przeżywają zmianę scenicznej poetyki, na której wybór nie pozostaje bez wpływu m.in. wzorzec kultury wizualnej, narzucający się poprzez sztukę video. Oddziaływanie to przejawia się w większej agresywności znaku teatralnego, uzyskanej dzięki natężeniu barwy, dźwięku i tempa ruchu.

Tendencję tę potwierdziła znakomita część zaprezentowanych podczas Biesiady przedstawień. Ponieważ nie było żadnych rygorów co do uprawianego gatunku, spotkały się ze sobą teatry dramatyczne, kabaret, pantomima, teatr wizji i ruchu. Początkowo budziło to obawę o nieporównywalność dokonań, w rzeczywistości jednak nie stanowiło przeszkody w ocenie wartości artystycznej poszczególnych propozycji. A z tego, co zobaczyliśmy wyłonił się całkiem interesujący obraz, upoważniający do sformułowania kilku uogólnień.

Obecni licealiści kierowani przez starszego od siebie reżysera potrafią robić bardzo interesujące przedstawienia i, jak liczba takich grup dowodzi, mają do tego spore upodobanie. Ci młodzi, wychowani prawdopodobnie na Gombrowiczowskim kulcie formy, przyoblekają nadzwyczaj sprawnie jego idee w teatralny kształt. Cokolwiek zresztą leży u podstaw nowych propozycji: wiedza o zmieniających się kanonach sztuki czy tylko intuicja albo też obydwa czynniki łącznie, możemy mówić o zmianie świadomości jej twórców. Dotyczy ona tak funkcji, jak i zewnętrznych właściwości dzieła scenicznego. Przejawia się ona np. w tym (co teatr zawdzięcza bezpośrednio historii), że miejsce protestu wobec politycznych ograniczeń zajęła anarchizująca postawa, polegająca na demonstrowaniu swobody w traktowaniu rzeczywistości i operowaniu jej elementami; na zmianie kontekstu znaku po to, by zmieniło się jego znaczenie; na łączeniu odległych fragmentów kultury w zadziwiającą w wyrazie całość.

Dla przykładu *Wiwisekcja* Studia Dramy i Teatru z Warszawy (druga nagroda, grupa składająca się z licealistów), która powstała w oparciu o twórczość Białoszewskiego i inspirację plastyczną obrazem Rembrandta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*, a utrzymana została we wzorowej dyscyplinie formalnej i myślowej. Czarno-biała a utrzymana została we wzorowej dyscyplinie formalnej i myślowej. Czarno-biała kolorystyka spektaklu, sprowadzająca chwilami aktorów do roli kontrastowo zestawionych znaków graficznych, zdołała również udźwignąć wartości znaczeniowe. Nieliczne, ale wyolbrzymione w swych rozmiarach rekwizyty, zrazu wyglądające trochę naiwnie, w trakcie spektaklu okazały się wnosić wiele treści, stanowiąc skrót wizualny dopowiadający sposób widzenia świata przez warszawskiego poetę, jego lęki i obsesje, jego filozofię relacji człowieka i przedmiotu. Wreszcie ruch, stanowiący sam w sobie wartość sceniczną, a także jako środek budowania rytmu, kształtu obrazu i klimatu.

W Horyńcu zobaczyliśmy jeszcze jedną interesującą interpretację Białoszewskiego w wydaniu Sceny Prezentacji z Krotoszyna (trzecie wyróżnienie, młodzież pracująca i studenci). Spektakl odznaczał się ciekawym połączeniem estradowo-scenicznych propozycji, ale nade wszystko wnikliwością psychologiczną w portretowaniu kobiet i umiejętnościami aktorskimi pań w oddawaniu „babskiego żywiołu z blokowiska" oraz kapitalną kreacją Juliusza Poczta (druga nagroda indywidualna) w scenie u lekarza.

Zobaczyliśmy więc dwa sposoby wykorzystania literatury, nie był to jednak

tradycyjny teatr poezji i prozy, do jakiego przywykliśmy w amatorskim wydaniu, czyli popularny montaż słowno-muzyczny. Mieliśmy natomiast do czynienia ze spektaklami, gdzie obowiązuje swoisty język teatru.

Przykładem zabawy wyzwolonej, niczym nie skrępowanego prawa drwienia ze świata, mającego na celu odświeżenie dotychczasowych schematów myślenia był *Szkic do Antygony II* wg *Antygony* H. Kajzara wystawiony przez krakowską Grupę Teatralną Schizo (drugie wyróżnienie, licealiści). Wystąpienie ich łatwo skojarzyć z duchem działań Pomarańczowej Alternatywy, gdzie w klimat wiecznego karnawału wdzierają się poważne problemy.

Warto też wspomnieć o reprezentantach, bardzo rozpowszechnionego dziś w teatrze nurtu, który odznacza się nastawieniem na dekoracyjność w każdej warstwie przedstawienia, jakimi było Studio Teatralne Centrum (trzecia nagroda, licealiści) wystawiające *Iwonę* według Gombrowicza. Podwyższona temperatura zmysłowa, bijąca ze sceny, dopełnia charakterystyki krzepiącego w różnych teatrach kierunku.

Niestety, pominąć muszę w omówieniu tak znakomitą realizację jak *Image* lubelskiego Teatru Pantomimy (pierwsza nagroda zespołowa i pierwsza indywidualna dla reżysera Jacka Kasprzaka, licealiści), ograniczając się tylko do pochwały piękna i perfekcji.

Precyzja warsztatowa znamionowała również niektóre partie przedstawienia Teatru Iluzji z Myszkowca — *Dramanoc* (pierwsze wyróżnienie, licealiści).

Z konieczności powodowanej brakiem miejsca przywołuję jedynie niektóre prezentacje i to w okrojonym wymiarze, aby je przeciwstawić masie nijakiej formy artystycznej, wyrażonej gmatwaniną quasifilozoficznych nastrojów i pseudointelektualnych póz. Najwyraźniej zaczęła obowiązywać zasada, podnosząca ogólnie poziom: jeżeli coś nie jest do końca głębokie i mądre, to może być chociaż urodziwe. Istnieje prawdopodobieństwo, że po okresie artystycznych fajerwerków zatęsknimy za prostą w formie i szczerą w wyrazie oraz bardzo różniącą się od zawodowej sztuką teatralną amatorów. Obecnie jednak różnice te szalenie się zatarły, co na razie świadczy dobrze o „ochotnikach".

Magdalena Jankowska

W następnym numerze:

EROTYKA W LITERATURZE

Lech Kowalewski: *„Miłość, która obudzi śpiącą w tobie śmierć" (Mickiewicz — Leśmian — Wojaczek)* • Waldemar Dras: *wiersze* • Tadeusz Zubiński: *Epizod na plebanii* • Jacek Dąbała: *Erotyka w poezji Czesława Miłosza* • Urszula Benka: *Siedem czarnych panter* • Tadeusz Olszewski: *Noce* • Ewa Dunaj-Kozakow: *Miłość jasna i ciemna* • Jerzy Żelazny: *Ucieczka na kogucie* • Maria Bigoszewska: *wiersze* • Andrzej Falkiewicz: *Ciało Marianny Bocian* • Maria Brick-Jurkowska: *Kobiety* • Andrzej Sosnowski: *Wiersz dla Becky Lubliński* • Marek Nalikowski: *Film jako skandal*

ORAZ

Janusz Drzewucki: *Uwięziony w świecie (O nowych wierszach Tadeusza Nowaka)* • Czesław M. Szczepaniak: *ballady* • *Być poetą w Ameryce. Rozmowa z Carlem Dennisem* • Carl Dennis: *wiersze* • Iwona Lipińska, Janusz Kowalski: *Chińskie pogranicza — przenikanie kultur* • Ernst Stadler: *wiersze* • Andrzej Lam: *Ernst Stadler, czyli droga do ekspresjonizmu* • Jan Hartman: *Bóg — drażliwe miejsce filozofii* • Janusz Mariański, Zbigniew Narecki: *Indyferentyzm religijny — poznany czy nieznany?* • Tadeusz Pulcyn: *Jedyna (W galerii Antoniego Rząsy)* • Tadeusz Szkołut: *„Nowi dzicy": kryzys sztuki czy pożegnanie awangardy?* • Recenzje • Noty.