

Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości

/.../

Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena zł 65.—

a

2

2(12)1983

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



GRA — TEMAT. I METODA

akcent

akcent

a

rok IV

nr 2(12) 1983

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

wydawnictwo lubelskie

Redaguje kolegium

ZBIGNIEW W. FRONCZEK
JERZY K. MISIEC (sekretarz redakcji)
DOMINIK OPOLSKI, ZOFIA WOJCIKOWSKA
BOGUSŁAW WROBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

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

PL ISSN 0208-6220
NR INDEKSU 35207

© Copyright by Wydawnictwo Lubelskie 1983

SPIS TREŚCI

Józef Czechowicz: *Koń Rydzy* /7, *Kwiatek* /13, *Rodzina* /19,
W maju /22, *W tawernie* /24

GRA: TEMAT I METODA

Jerzy Kutnik: *BorGes i pRzypadki amerykańskie* /28
Jacek Blachani: *wiersze* /44
Alina Kochańczyk: *Gra jako kategoria literacka* /49
Jerzy Lipka: *Lekcja się rozpoczyna* /60
Zbigniew Bauer: *Interpretacja: gry z tekstem* /75
Ad van Rijsewijk: *wiersze* /85
Jan Sęk: *Od Kochanowskiego do Grochowiaka. Rzecz o motywach szachowych w poezji polskiej* /90
Jerzy K. Misiec: *Wielomózgoczlowiek* /111
Marek Zdrojewski — Aremi: *Sztukmistrz Twardowski* /121
Marek Kusiba: *wiersze* /136
Jan Miziński: *Grassa gra w historię* /140
Maciej Cisło: *wiersze* /146
Jolanta Kowalczykówna: *W świecie zagadki* /150
Wiersze poetów serbskich w przekładach Juliana Kornhausera /156

PRZEKROJE

Zamiast powieści:
Leszek Bugajski *Falkiewicz przy Gombrowiczu* /161
Sergiusz Sterna-Wachowiak *Kręgi Cudzości* /165
Piotr Szewc *Poemat naukowy o Słowackim* /170

PLASTYKA

Andrzej Ryszkiewicz: *Miriam-Przesmycki i Manggha-Jasieński* /173

TEATR

Zofia Zielinska: *Teatr gra, gra życiem, życie teatrem* /181

FILOZOFIA

Krzysztof Stepnik: *Gry filozoficzne* /186

SŁOWA I METODY

Jerzy Święch: *Jeszcze o komentarzach do poezji* /196

NOTY

Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Wartość i Diaspora* /200

ROZMOWY

„O wszystkim decyduje człowiek...” /207

JÓZEF CZECHOWICZ

KOŃ RYDZY

I.

*Pagóry, brzeziny, trawy, karabiny
nad szerokim a krętym Niemnem,
któż to trapi ciebie, o, człowieczy synu,
wołaniem ciemnym?*

Ze Knysz się boi, zrozumiałem dopiero po wielu dniach obcowania z tym wesołym i kpiarsko usposobionym żołnierzem, chłopem na schwał, pod którym — zdawało się — ziemia jęczy.

Niepodobna było odgadnąć jego tajemnicy. Nie tylko nie zachowywał się gorzej niż inni w obliczu niebezpieczeństwa, ale może nawet poczynał sobie bardziej zuchowato i nonszalancko. Podziwiałem go zwłaszcza w tym okresie mojej wojaczki, gdy jeszcze klaniałem się kulom, nie mogąc opanować instynktownych pochyłeń głowy przy ich bliskim świetle.

Lecz pewnego dnia, jakoś pod wieczór, dostrzegłem w nim coś, co było niezgodne z obrazem, jaki sobie skleciłem.

Kwaterowaliśmy właśnie w niewielkiej osadzie nad Niemnem. Postój zapowiadał się na dwa, a może i trzy dni, więc rozluźniło się frontowe napięcie, twarze z sępich i jastrzębich przeobraziły się w bardziej ludzkie, słowem, daliśmy sobie folę.

Nyś pisał listy, mnóstwo listów zasłanych drobnym maczkiem, jak dyrwany nadniemieńskie listkami brzoź. Kapral Staszkowski był niewidzialny. Całymi godzinami krążył gdzieś po uliczkach tej dziury, zabitej deskami, Zasławski leczył dłonie poparzone przy wybuchu, Całek przesiadywał pod kościołem obtłuczonym przez kule; ten kościół przedwczoraj ostrześliwaliśmy zawzięcie, ponieważ bolszewicy na jego wieży umieścili karabin maszynowy.

Druk nie publikowanych po wojnie opowiadań Józefa Czechowicza rozpoczęliśmy w nrze 4(18)1962. Wszystkie znajdują się w tomie, który pod redakcją Tadeusza Klaka ukaże się nakładem Wydawnictwa Lubelskiego.

(red.)

Mnie urzekła rzeka. Nad wodą naprawdę błękitną włóczyłem się rozkręcony i bynajmniej nie żołnierski. Piękna kresowa jesień darowała mi, bo umiałem patrzeć, linię ciemnego boru, przerywaną tu i ówdzie żółtymi wybuchami brzeziny, role brunatne, grubo skręcone w pagóry na podobieństwo olbrzymich, uspiionych ciał, krzaki podwójnie rosnące: ku niebu i w wodzie w dół.

Raz podczas takiej wędrówki znalazłem Knysza. Siedział na tratwie, którą przycumowano u pniaków świeżych. Jeszcze mokrych, jeszcze złotych na przekroju słojów.

Nogami w owijaczach i buciorach dotykał fali, mącąc odbicie białych obłoków, głowę opuścił między ramiona. Na pewno nic nie myślał, czuł tylko. Ale jakże to nazwać w ubogim języku ludzkim: może właśnie „zadumanie”?

— Cóż wy tak? — zagadnąłem i pożałowałem. Knysz obrócił swą dużą i jasną twarz, lecz nie było w niej zwykłego ironicznego uśmiechu.

— Zostawcie mnie — poprosił.

Odszedłem. Z dala spojrzałem na siedzącego wśród wody, słońca, mokrych kłód i tknęło mnie coś, chyba intuicja, bo na przenikanie ludzkich spraw byłem jeszcze za młody.

Tknęło mnie: Knysz się boi...

Oslona to była przed grozą i straszliwością, ów nieustanny, drażniący humor, wesołe przekpinki ze wszystkiego i wszystkich, a może nawet i ta odrobina brawury, jaką wykazywał? Prawdopodobieństwo domysłów i przeczuć kazało mi uważnie patrzeć na kolegę. Zapowiadały się rzeczy ciekawe.

Znałem już opowiadania starych żołnierzy o tych, co nadrabiali miną i nie dawali się zmorom, póki nie nadszedł wyjątkowo zły dzień. A wtedy wszystko rwało się i załamywało w formach niedobrych, ponurych, nieludzkich. Wstawiwszy raz Knysza w schemat urobiony z tych opowieści czekałem na rozwój wypadków, przyznając, ciekawie, a beznamiętnie. Gdybym nawet miał w sobie cień chęci pomocy, cóż mógłbym pomóc?

II.

*Drogi nieskończone, nieskończone,
wojna wam powierza tyle skarg!
wam oddaje swoje łzy czerwone,
wam poddaje martwy uśmiech warg...*

Przy najbliższym marszu natknęliśmy się na transport rannych. Myśmy szli ku bitwie, a oni stamtąd wracali. Na szerokich wózkach kresowych, na telegach, których niziutkie koła skrzypiały monotonicznie w jednym rytmie z wahadłowymi ruchami końskich łbów, wieziono tych, którzy już krew swą przelewali. Maszerowaliśmy, starając się nie patrzeć w twa-

rze, nie przejmować się jękami przechodzącymi niekiedy w skowyt lub głośny krzyk.

Mimo to ten i ów nie wytrzymał i słychać było w szeregach półgłosy:

— Ale broczy! Pokrwawił całą drogę...

— O, to Jaśkowiak z pierwszej kompanii! Jaki żółty! Pewno go ogłuszyło! Wybuch, czy co...

— Chorąży z dowództwa baonu... Kula w środeczek czoła. Już ci, biedota, podporucznikiem został...

Knysz nie mówił nic. Patrzył w dół, pod stopy, gdzie snuła się w czarnobłociu nasza droga obrzeżona paprociami, błyskająca mokrością w głębokich koleinach.

Nie mogę patrzeć — powiedział wreszcie do Zasławskiego.

— Trudno patrzeć — przyznał najmłodszy z naszej kompanii ochotnik.

— Ja, wiecie, mam taki dar, że jak spojrzę na chorego albo rannego, to od razu widzę, który nie wyżyje...

— O, i po czym tak poznajecie?

— Sam nie wiem. Chyba po dźwiękach. Ale nie myślę się nigdy.

— Ciekawe.

— Nie chcę patrzeć, bo może oni poznają z moich oczu, że ... że koniec.

Minął nas ostatni wóz i dalej marsz odbywał się jak zwykle, z myślą o postojach i kuchni polowej, z chęcią spoczynku bodajby na przydrożach.

Tego dnia marsz był wyjątkowo długi. Z krótkimi przerwami parliśmy naprzód nie czując już plecaków, ładownic i karabinów, nie wiedząc, jak stąpają nogi, otumanieni zawiejami barwnych plam przed oczyma. O zmierzchu z zagajników i rojstów wynurzyła się przed nami wieś wyznaczona uprzednio na nocleg. Lecz straż z opaskami czerwonego krzyża na ramionach ostrzegły nas:

— We wsi cholera. Idźcie dalej.

Poderwaliśmy więc obolałe nogi do dalszej wędrówki skroś noc i białawe tumany wypełniające świat i w półjawnie kołysaliśmy się, pochód wpółuspiionych. Gdy czoło kolumny stawało, następne czwórki obijały się głowami o plecaki poprzedników, trzeźwiały na moment i zapadały w drzemkę stojąc. Ruszaliśmy, gdy poprzednie czwórki rozpoczynały znowu marsz. W jaki sposób się to działo, że stopy przytłoczone znużeniem do drogi wprawiały się na nowo w rytm pochodu?

Szliśmy z czołami tkwiącymi w niewyraźnych obłokach, zawierających domy rodzinne, sceny nonsensowne a męczące jak i sam marsz, widoki niby to znane, a nie widziane nigdy.

— Pięćdziesiąty kilometr! Może dość na dziś! — krzyknął ktoś obok mnie ze złością, zdaje się, że stary Całek. I w tej chwili usłyszałem drugi okrzyk, krótki a rozpaczliwy:

— Matko!

— Co wam? Co się stało, Knysz? — zapytałem skwapliwie. Bo to był jego głos.

— Nic, nic. Sniło mi się coś... Czy ja krzyczałem?

— Krzyczeliście.

Na tym nasz dialog się urwał, bo właśnie doszliśmy do innej wsi i padły komendy rozsypujące naszą gromadkę po zagrodach. Ocknąłem się w chacie. Ktoś krzątał się koło komina, ktoś skrobał ziemniaki, ktoś pytał mnie:

— Mały, będziecie jedli kartoflankę?

Ale ja nie mogłem nawet odpowiedzieć. Westchnąłem tylko i zatopiłem się we śnie, choć lawa pode mną była bardzo twarda, a plecak menażką uwierał mi skroń.

III.

*Widziano jeźdźców na rozdrożach
Rżał bez ustanku rydzy koń.
To była wojna. I dłoń Boża
krwawiła tak jak ludzka dłoń...*

Przypomniało mi się wszystko dopiero następnego dnia po południu. Kolumna wojsk zatrzymała się w cieniu starych drzew, na gościńcu szerokim, białym, gładkim, pnącym się po wzgórzach. Dymyły kuchnie, pachniała jakaś zupa, ni to krupnik, ni to kawa, bo kucharze nie mieli czasu kotła wymyć.

Siedziałem z Zasławskim i dwoma telefonistkami na długiej skrzyni saperskiej. Łyżki pracowały zawzięcie. Nie interesował nas złożony smak potrawy.

— Już nie mogę — powiedział nagle Zasławski. Wylał resztę zupy, otarł łyżkę i jakby nie wiedział, co dalej robić. Było w jego opuszczeniu rąk i głowy coś takiego, co przypominało mi scenę nad Niemnem.

— On mi odbiera apetyt — rzucił Michał, jakby wyjaśniając rzecz. — Ale nie podniósł głowy. Rozejrzałem się dookoła. Któż to mógłby sprawić, że my, zgłodniałe wilczki wojny, odsuwaliśmy wonne menażki?

Ujrzałem kompanię zajętą pochłanianiem jada. Żołnierze stali, siedzieli na szkarpie gościńca, na przyzmacz zwirow przygotowanego do naprawy drogi. Niektórzy pożywiali się przykucnąwszy pod cieniem wielkich drzew. Był to widok codzienny, zwyczajny.

— Michał, o co ci chodzi?

— No wiesz... ten... na rydzym koniu...

Wtedy spostrzegłem, że stojący w pobliżu Knysz patrzy przed siebie, na pola, gdzie pod bladym słońcem jesieni widniał samotny jeździec.

Nieopisanej barwy koń (a najbliższe określenie brzmiałoby

chyba: kon rydzy), stąpał powolnie i majestatycznie, dźwigając człowieka chudego i pokasującego. Nawet przy tej odległości, jaka nas od niego dzieliła, nie trudno było zauważyć, że mundur zwisa po prostu na tym chudzielcu, a hełm niemiecki ciąży na nim, jak grobowe sklepienie.

Znaliśmy go. Przemierzał pobojoziska tuż za oddziałami walczącymi, przystawał nad ciałami poległych, zbierał ich dokumenty, listy, fotografie, drobiazgi, nieraz długo coś notował w czarnej książeczce, którą potem krył w kieszeni siodła. Obcujący tylko z martwymi, milczący jak oni, działał na wyobraźnię wszystkich nas, młodzików i starych żołnierzy, szeregowców i szarż. Żandarm śmierci — to było jego popularne miano, a w skrócie — choć czy to był rzeczywiście skrót? — mówiliśmy: ten na rydzym koniu.

Michał miał specjalną awersję do ponurego jeźdźca, więc nie dziwiłem się, że nie je. Ale Knysz? Knysz stał zapatrzony, nie mrugając, osłupiały jakiś, ogłuszony, a przecież w menażce miał jeszcze sporo zupy, w której tkwiła pokaźna i bynajmniej nie goła kość.

— Knysz! — zagrział głos kaprała — wrona wam do gęby wpadnie!

— To będzie mój gołąbek, moje drugie danie. Bardzo lubię drób, ptaszki — odpowiedział zagadnięty, wchodząc widocznie w tor swego normalnego blaznowania, które się kapralowi tym bardziej podobało, im mniej było dowcipne naprawdę. To też i teraz wielka pierś Staszковского zatrzęsa się od śmiechu:

— A niechże was! Ha! ha! ha! Drób! Gołąbki!... — i przecierał załzawione od śmiechu oczy chustką, wydobytą z tej kieszeni bluzy, na której miał przypięty krzyż, ciemny krzyż za waleczność.

IV.

*Kto nigdy ludziom nie ufał,
Przed obcym serce rozedrze,
gdy cisza nastanie w lufach,
a zaświergoce świerszcz — mędrzec.*

— Słuchajcie... niedobrze jest... czuję to... — zwierzał mi się Knysz, choć w głowę do dziś zachodzę, dlaczego wybrał na powiernika akurat mnie, który byłem od niego dwa razy młodszy.

A działo się to w mrocznej stodole tegoż samego wieczora. Układający się do snu koledzy wzbili nad nami i sobą tuman siennego pyłu, który teraz osiadał powoli, odsłaniając w ciszy i ciemności październikowe deszcze gwiazd w szczelinach ścian.

— Sen mara, Bóg wiara — starałem się go piecieszyc, zdając sobie sprawę, że to, co mówię, nie ma dla niego znaczenia. Dla mnie zresztą także nie miało, a mówiłem tak, bo nie wiedziałem, jakich perswazji użyć, jak zlekceważyć groźne sprawy, owijające mu się dokoła szyi śliską pętlą.

On zaś dyszał, trochę od kurzu, a trochę pewno z wysiłku, jaki robił, aby przełamać skrytość i być szczerym. Noc była. Mrok ułatwiał mu wyznanie oraz pokrywał mnie, a tym samym niejako niszczył realną osobę, zostawiając jedynie jakiegoś „ogólnego” spowiednika.

— Słuchajcie... ja to czuję... ja to wiem... ostatnie moje dni...

— Uspokójcie się, przecucia złe miną. Jutro wszystko się wam pokaże inaczej...

— Nie, nie... słuchaj Mały — przeszedł nagle „na ty” — sny mam okropne ... z domu nie piszą do mnie zupełnie... ten na rydzym koniu podjechał do mnie wtedy we wsi... po tym najdłuższym marszu... Spałem na ganku chaty... księżyc świecił... ten żandarm stał nade mną... ten żandarm gadał: masz blade dziąsła...

— Ja też się boję śmierci — szepnąłem, aby go wciągnąć w bliskość ludzką, aby nadać akcent szczerości słowom, które zamierzałem wypowiedzieć: — Może ten żandarm też się wam przyśnił? Bo z tymi dziąsłami to przecież tylko wasz sekret, prawda?

— Nie, o nie... nie śniło mi się... — trząsał się duży Knysz — i głupstwa pleciesz o tym strachu śmierci... Co mi tam kule, pociski... Mogę iść na maszynki, mogę... Ach, nie to... nie o to chodzi... Jest coś strasznego... przejdź-mu-ja-ce-go... Ja nie umiem ci tego wytłumaczyć! — wykrzyknął na końcu na wpół głośno z rozpaczą.

— Spać tam, spać! Nie gadać — odezwał się z kąta kapral. Milczeliśmy. Gwiazdy gorzały w szparach między belkami, sypały się ukośnie i gasły.

Spływały na mnie strachy niedawnego dzieciństwa, w którym za ciemnymi o wieczorze oknami widywałem widmowe dłonie pukające w szybę. Pamięć wywoływała nieuchwytnie cienie w lustrach matczynego domu albo mało dostrzegalne ruchy postaci na obrazach. To było jak ciężka chmura. Poprzez nią starałem się pojąć stany towarzysza, którego chciałem rozumieć, jak kogoś bliskiego, mimo że dotychczas mało obcowaliśmy ze sobą.

— No, śpij. Już nie myśl, bo jeszcze co wymyślisz — słowa Knysza miały dobrze znaną nutkę pokpiwania. Z nocnej rozmowy naszej zostało jedynie to, że mówił do mnie „ty”, co w kompanii na ogół nie było przyjęte.

Usnęliśmy. Jak w blasku wybuchu gwiazdne szpary zamieniły się z nagłą w słoneczne i już zrywaliśmy się do dalszego marszu na wschód.

V.

*Wśród ostatnich wrześnieowych traw
widziałem go po raz ostatni.*

*Nie miał braci w nas. O, losie, spraw,
by przynajmniej dół miał bratni...*

„Śniło mi się tej nocy, że śpię. Śniło mi się, że leżę pod krzakiem na ziemi. Ta ziemia we wnętrzu swoim pełna jest trupów. Przez szklaną skorupę widziałem stopy okropne martwych, zabitych. Matka moja chodziła po szklanym globie, łamała ręce, wołała mnie, a ja nie mogłem odpowiedzieć, że żyję...”

Czytałem tę notatkę w zeszycie Knysza wśród zapisków o jakichś kamienicach wśród adresów, cyfr, co wyrażały żołąd.

Knysz leżał koło krzaka, skurczony, na lewym boku. Zachodzące słońce błyskało w ciemnej a wielkiej kałuży krwi. Zachodzące słońce opadało niżej i niżej, jakby chciało zajrzeć w głąb nie domkniętych oczu zabitego.

Kłęczeliśmy koło niego ja i Zasławski, zbierając papiery Knysza, pamiątki żalodne, fotografie. Ręce Michała drżały. Kapral Staszkowski stał nad nami olbrzymi, zasepiony, równie wielki jak to nieruchome ciało. Jeszcze jeden olbrzym, stary Catek, patrzył w słońce i szeptał coś. Pewno modlił się.

— To wasz przyjaciel? Chcecie zatrzymać te rzeczy po nim? — zapytano mnie. — Przyjaciel? — wahałem się. Przyjaźń? czy miałem prawo? Podąłem zeszyt i kopertę z papierami. Przedmioty ujęła dłoń chuda, okryta włoskami rozłożonymi przez zachód.

Dłoń ta wsunęła swą zdobycz do torby przy siodle, potem osłoniła na chwilę blade, kaszlące usta. Jeździec poprawił się na rydzym koniu, obrócił go łbem do słońca i pojechał ku rzeczce, ku mostowi.

W tamtej stronie dymiała jeszcze pancierka, której strzały dosięgły Knysza. Już było po bitwie. Już z wagonów wysypywali się ludzie w granatowych rubaszkach i skórzanych kurtkach, niektórzy w bieli bandaży i szmat. Z rękami wzniesionymi do góry wyskakowali na nasyp, między gromadę naszych żołnierzy.

— Ano, nie ma Knysza! — tak kapral zamykał, zaśrubowywał sprawę. — Szkoda go. Wesoly był chłop!

KWIATEK

(Wspomnienie z 1920 r.)

I

Na wysokościach nocy splekane chmury płynęły szybko niby kra. Pies wył w okolicy.

Stanęliśmy we czterech na ganku białoruskiej chaty, waha-
jąc się: wejść czy nie?

Pragnęliśmy noclegu w ciepłe, bo chłodno nam było po-
przedniej nocy pod chmurami — a we wszystkich domostwach
wioski, na klepiskach, ławach i piecach leżeli pokotem nasi,
brać żołnierska, utrudzona wielogodzinnym marszem. „Na-
wiązanie łączności z nieprzyjacielem” nie udało się. Uciekał
tak, że ledwo go kawaleria dywizji dopędzić zdołała, a i wtedy
rozpraszał się, rozsypywał w grupki, ginące pośród zagajni-
ków. My, czwartacy, machnęliśmy już ręką na cel marszu.
Ciała chciały spoczynku — i snu, snu!

— Dlaczego porucznik mówił: Nie radzę wam iść do tej
chaty na uboczu?

— Co też tu może się dziać?

— Kupić nie kupić, potargować można! Wchodzimy!

— Zaczekaj, Nyś. Cóżes to taki śmiały? Może lepiej przez
okno zajrzeć do izby?

Kapral stanął na kamieniu, bo okienko było wysoko i przez
chwilę patrzył uważnie w kwadracik lśniący bursztynowym
blaskiem.

— No co? — zapytał plutonowy Egger.

— Co? Nieboszczyk leży na ławie. Bab dużo. Płaczą.

— Więc wchodzimy. Dziwię się porucznikowi...

Wraz ze zgrzytem niskich drzwi powiało na nas zaduchem
śmierci, czadem świecy i modlitwami kobiet. Wynędzniałe,
z zapadniętymi oczyma, siedziały pod ścianami i klęczały po-
śród izby, wokół ławy, na której leżał umarły. Gdy uspokoił
się płomień jednej, jedynej w tej izbie świecy, a blask jej
równomiernie ozłocił czoło trupa — zrobiło się nam bardzo
smutno i zrozumieliśmy dlaczego oficer odradzał nam nocleg
w tej chacie. Rosły, żółtolicy chłop na ławie miał twarz ude-
rzająco podobną do Twarzy Knysza, który poległ przed tygod-
niem.

Podobieństwo było łudzące. Widziałem, że nerwowemu Eg-
gerowi prawa brew skoczyła do góry, i widziałem, że na obli-
czu Nysia pojawił się dziwny wyraz żalości czy goryczy —
któż by to mógł odgadnąć?...

Nocować z nieboszczykiem? Ach, nocowało się już na po-
bojowiskach, gdy kurz opadał po przemarszach w otwarte usta
zabitych. Ale co innego tu, gdy obcy chłop jest na wpół tyl-
ko obcy, gdy sami siebie pytamy bezgłośnie: cóż to jest?

— Czy?... — zacząłem.

— Zostajemy — zdecydował plutonowy. Od jego mocnego
głosu zrobiło mi się raźniej, jakby rozstrzygnęły się jakieś
niepewności. Ostatecznie, zwyczajne, przypadkowe podobień-
stwo.

— A panoczki, jakżeż wam tu nocować, kiedy tu u nas
„pusta noc”, ha? — zapytała jakaś starucha.

Ale my, nie bacząc na gospodarzy, ułożyliśmy się na ławach
ulepionych wokół pieca wystającego na środek izby. Podkła-

dając kurty pod głowę, luzując na sobie odzież i buty, ale
tak, aby się móc ubrać w razie alarmu, słyszeliśmy zawodze-
nia bab i mamrotania oburzonej starki:

— Kab ich wouki! Ot, jeraciki łobatyje...

II.

Spałem niespokojnie, w pewnym momencie wydało mi się,
że słyszę głos Knysza. Na wpół rozbudzony uniosłem głowę,
z trudem uświadamiając sobie, co widzą moje oczy.

A było na co patrzeć.

Płomień świecy stał nieruchomo, baby spały po kątach
i przy umarłym. Jedna wsparła się czołem o brzeg ławy i tak
śniła o czymś z czerwoną pręgą na skroni. Inna miała ręce
rozkrzyżowane i głowę odchyłoną ku tyłowi, drzemiąc u nogi
stołu.

Plutonowy spośród tego królestwa uśpiania bosy, skupiony,
groźny skradał się ku nieboszczykowi. Zrozumiałem od razu,
że nie ma mowy o jakiejś kradzieży — bo i cóż by ukradł
trupowi w siwej parciance — lecz o czymś więcej. Nie mo-
głem jednak pojąć, co to będzie, i kolano zaczęło mi drżeć,
a potem i całe ciało. Miałem lat siedemnaście, umiałem spać
przy armatniej kanonadzie, lecz nieznanne zawsze przejmowało
mnie jak nic na świecie, aż do fizycznego bólu.

Drżałem więc i patrzyłem.

Plutonowy ciszej niż wiatr podszedł do ławy, minął ją i sta-
nął nad Nysiem. Ten także spał. Twarz miał zwróconą ku
światłu świecy, usta półotwarte, ciemny kędzior na czole.
Egger wyciągnął rękę, zasłonił świecę i znowu odsłonił znie-
nacka. Powieki żołnierza drgnęły. Wówczas szybkim a ci-
chym ruchem podoficer wsunął mu rękę do kieszeni i wyjął
stamtąd kopertę.

Nie rozumiałem, o co chodzi. Nyś był równie biedny jak
spoczywający w złocie blasków nieboszczyk. Przynajmniej my,
towarzysze z jego plutonu, wiedzieliśmy, że pieniędzy nie ma,
i że nawet chętnie pali cudze papierosy. Więc — także nie
kradzież...

Drżałem nadal, zły sam na siebie — i dlatego, że drzę,
i dlatego także, że nic oprócz tego głupiego: kradzież — nie
kradzież, nie przychodziło mi na myśl. A przecież wiedziałem
dobrze: Egger nic nikomu nie ukradnie!

I wówczas, jakby usłyszawszy te myśli, plutonowy spojrzął
na mnie i kiwnął palcem. Cicho, cichutko zlałem z ławy i wy-
szedłem za nim na ganek. Chmury krze lodowej podobne,
wciąż jeszcze gnały na wysokości, przesłaniając mglisty księ-
życ.

— Czytajcie to, Mały, wiem, że umiecie po rosyjsku... —
i podał mi kartkę wyjętą z koperty Nysia. W pierwszej chwili
szeregi liter wydały mi się rosyjskie, ale wkrótce przekona-

łem się, że to pomyłka. Pismo było bułgarskie czy też serbskie i o ile mogłem wyrozumieć, przywodząc na pamięć arkana cerkiewnosłowiańskiej mowy, było to pismo miłosne, list ko-biety.

Powiedziałem to Eggerowi z pewnym zawstydzieniem, a on mruknął tylko:

— Hm, no, to idźcie spać...

Jednak nie zasnąłem już do świtu. Tłukły mi się po głowie różne myśli i oderwane strzępki myślenia, póki się to wszystko nie ułożyło w wyraźne formułki: plutonowy podejrzewał Nysia o stosunki z wrogiem. A Nyś jest naprawdę tajemniczy i można go o Bóg wie co podejrzewać...

III.

„Mojata prwa myśl pri sbużdanieto...” — „Moja pierwsza myśl po przebudzeniu...”

Tak, to chyba po bułgarsku — rozważałem nocne sprawy następnego dnia, gdy rankiem zarządono zbiórkę w marszu i kolumna piechoty ruszyła znów na piaszczyste bory.

Dokoła widniały ślady niedawnej walki. Oto jaszcz armatni ze strzaskanym kołem porzucony u jałowcowych krzaków, oto „berdanka” bez kolby, długa, wbita bagnetem w omszały piach. I taśma kul z karabinu maszynowego. I zakrwawiony chlebak...

Nyś! Nysia nie było w czwórce przede mną. Widocznie, jak to nieraz bywało, przysiadł się na jakiś furgon lub kuchnię polową. Może z zaprzęgiem działa podąży za nami? Często tak robił, gdy mu dokuczał ból w płaskich stopach, utrudniających marsz. Próbowałem wyobrazić sobie Nysia. Nie było to trudne: oliwkowy, kędzierzawy, przysadzisty — cóż jeszcze o nim powiedzieć? Patrzący spode łba. Tak. To właśnie nadawało mu wygląd ponury i śmieszny zarazem, a bardzo wyszydany przez Knysza. Póki żył Knysz, towarzysz jego nie miał spokoju. Cokolwiek robił, kpinkujący wiecznie Knysz przedrzeźniał go tak, że już w końcu nie zauważaliśmy wcale ponurości Nysia, tylko same zabawne cechy.

Mimo to, za mgiełką naszego żołnierskiego humoru, Nyś pozostawał człowiekiem tajemniczym. Zamknięty w sobie i cichy, nie rozmawiał prawie z nikim. Często na postojach i noclegach wpatrywał się w jakieś zatłuszczone kartki, wyciągane z kieszeni wielkich jak czeluście. Albo ta lektura, albo przepadanie Nysia na długie godziny, gdy jechał na armacie, furgonie lub kuchni, musiały naprowadzić naszego Poznańczyka na niedobre myśli.

„Mojata prwa myśl pri sbużdanieto...”

Co się stało z podejrzeniami plutonowego? Czy ich zaniechał? Czy wpadł na inny trop?

Wszystko to zajmowało mnie bardzo, a jeszcze więcej cie-

kawość — jaki jest Nyś naprawdę? Mundur na krępym czło-wieku, spojrzenie świadczące o dolegliwościach fizycznych i innych nie ukazywały nic poza tym.

Drobniakowski stuknął mnie łokciem.

— Idzie nasza kosołapa z mora...

Z bocznej ścieżki, ocienionej rdzawymi drzewami, wyłonił się Nyś. W cieniu i gąszczu widziałem za nim jedynie odbłask na żelaznym okuciu koła. Lekko utykając, wsunął się Nyś na swoje miejsce w oddziale i — zapytany przez nas, czy go bardzo stopy bolą — odpowiedział:

— Wcale nie bolą.

— To dlaczegoście jechali, zamiast maszerować? — zapytał plutonowy, starając się nadać swojemu ochryplemu głosowi ton wyrzutu. Widocznie dojadło mu, że żołnierz, żołnierz z jego plutonu, łazikuje. A Egger był prawdziwym żołnierzem z dawnej armii cesarza Wilhelma i czcił rygory, porządki oraz tym podobne zaszczyty służby mundurowej więcej niż my, wolontariusze.

— Jechałem, żeby dogonić kompanię, panie plutonowy. Musiałem się zatrzymać w wiosce na chwilę.

Tu wzrok plutonowego musnął w przelocie moje oczy, a ja natychmiast przetłumaczyłem to sobie na jedno słowo: podejrzenia.

Maszerowaliśmy. Trzaskały leciutko raz po raz menażki, objając się o żelazo łopat. Szliśmy, nie bardzo trzymając krok na „odtrąbiono”, więc nie było w tym trzaskaniu rytmu. Uno-siło się nad pochodem jak delikatna chmura brzęku. Wreszcie Egger nie wytrzymał:

— Po co zatrzymaliście się we wsi?

— Szukałem kwiatka.

Tu koledzy gruchnęli śmiechem i nieład jeszcze większy zburzył najbliższe szeregi.

— Nyś szukał kwiatka!

— Nie, to zdechnąć można ze śmiechu... trzymajcie mnie! Kwiatka!

— Kwiatek, kwiatek! — huczało po kompanii.

Plutonowy nie wiedział, co czynić. A i mnie się wydawało, że Nyś rzeczywiście coś knuje, a teraz bezczelnie drwi sobie z podoficera. Wdał się w to kapral. Wyciągnął wielką dłoń do Nysia:

— Dawajcie ten kwiatek, ale już!

Głos olbrzyma, na którym, zdawało się, mundur pęka, uciszył świadków zajścia, a drżąca dłoń Nysia sięgnęła w zahan-drze, wydobyła stamtąd kopertę, z koperty list, który poznałem od razu z daleka, z listu zaś zeschy kwiatek. Spod nisko opusz-czonego czoła, spod ciemnej grzywy, błysnęły ponuro oczy:

— Zgubiłem to na noclegu. Musiałem wrócić i odszukać. Plutonowy znów dotknął mnie wzrokiem. Wydało mi się, że w jego spojrzeniu jest jeszcze większa niż przedtem rozterka.

Wymowne oczy plutonowego, jego drgająca niekiedy prawa

brew i teraz stają mi przed oczyma, gdy myślę o minionych dniach.

Czułem się wówczas jak współnik jakiegoś niecnego czynu i unikałem Nysia. Bo to może ja nieostrożnym ruchem wytrząsnąłem z listu kwiatek? Może nawet, nie wiedząc o tym, deptałem nogami ową pamiątkę na ganku białoruskiej chaty?

Nyś po dawnemu znikał na kilka godzin z kolumny, po dawnemu czytywał karteluszkę, których miał pełne kieszenie i sam coś pisał. A na nas spoglądał ciemnymi oczyma jak zranione zwierzę.

Pewnego wieczora po zaciętej bitwie, w której głównym punktem oporu był obronny kościół w Szydłowicach, leżeliśmy przy ogniskach. Kuchnię naszą rozbił pocisk artyleryjski, więc sami staraliśmy się o jadło. Zasławski z niezwykle skupioną miną mieszał w wiaderku kluski, które sporządził Drobnia-kowski z mąki „wykopanej spod ziemi” przez kaprała. Jak się potem okazało, kluski były bez soli, a próby przyprawienia ich prochem, według praktyki żołnierzy napoleońskich, dały okropny rezultat. Nikt tego jeść nie mógł, choć wielki apetyt nas napadł, jak zwykle po emocjach bitwy.

Póki jeszcze te tajemnice się nie odkryły, póki pachnąca strawą woda parkotała w wiaderku, pożyczonym od ułanów, grzaliśmy się wokół ognia, pełni dobrych myśli i nadziei.

Senność rozbierała mnie, gdy czułem żar przed twarzą a chłodną ziemię pod sobą i wiatr za plecami. Senność to była nierzeczywista, zasnuta wonnym dymem igliwia, widokiem czerwonego płomienia, melancholią gwiazd migocących zza mroku.

— Zasławski, długo jeszcze?

— Sam nie wiem — odpowiedział zagadnięty i uśmiechnął się. — Przecież dopiero pierwszy raz w życiu gotuję...

Kaprał podniósł się, rzucił okiem znawcy w głąb wiaderka i rzekł:

— Za chwilę.

Podniósł się i Nyś. Widziałem, że podobnie jak ja wszedł w jakieś granice nierzeczywiste, w dur, w dym i wymiar ognia. Poblask czerwony oświecał go od dołu i przydawał twarzy wyrazu ponurości, pogłębiając oczodoły.

— Dosyć już — wykrzyknął zapatrzonego w płomienie. A ja od razu poznałem, że nie o wieczerzę chodzi ani o jakąkolwiek sprawę dzisiejszych, żołnierskich. To, co mówił, samo się wydzierało z dna, z głębokości:

— Dosyć! — powtórzył. — Niech zginie wszystko, niech się spali.

Milczeliśmy zdumieni i zaskoczeni słowami Nysia, który przecież tak rzadko mówił, który był przez nas wielokrotnie wyśmiewany, co prawda z sentymentem. Lecz on nie widział otoczenia. Ręką drżącą — poznałem ten ruch tak wiernie powtórzonego — sięgnął w zanadrze, wyjął garść papierów i rzucił je w żar.

— Niech to będzie już koniec! — szepnął i oddał ogniowi niewielką fotografię. Potem długo coś trzymał w dłoni, aż i tego się pozbył. Lekki, zasuszony kwiatek kołysał się w ogrzanym powietrzu nad ogniskiem, kołował, nie chciał opaść w płomienie, aż wreszcie i on opadł. Spłonął jak ćma — szybko, od razu — i tylko srebrnawa plama została na czerwonej głowni.

Nyś nagle drgnął, spojrzał na nas po swojemu, spode łba, i odszedł w mrok.

Kaprał mruknął:

— Kluski gotowe...

Zaczęły się kłopoty z ich prząśnym smakiem, przekleństwa, przedsenne gwary gromadki. A Nyś nie wrócił do rana. Nie wrócił zresztą nigdy i wpisany jest w księdze naszej kompanii jako zaginiony bez wieści.

Gdym odjeżdżał do Kielc, do kadry, po zawieszeniu broni, aby wejść znowu w swoje codzienne ubranie i zasiąść do nauki, Egger podał mi rękę i powiedział:

— Uszy do góry, nie dajcie się zjeść w cywilu. Mały... A kwiatek Nysia pamiętacie?

— Tak jest, panie plutonowy!

A właściwie pamiętam dobrze tylko srebrną plamkę wśród żaru, i nie umiałbym określić nawet, czy to był fiołek, czy bratek...

RODZINA

Ploty już gasną. Samotnik uniesie teraz ciszę wieczoru. Uniesie. Utuli. Poetyckie to słowa. Cierpki ich smak, gdy zgromadzić je w zwykłym wyliczeniu:

*unoś, utulaj — księżyc lilią w stawie —
zdrojowe konnice — nie rozumiesz białych
ptaków — ranek twarz oknem obciera —
świecą ciała, błyskają różańcem wzgórz
i jarów — tyżeś to? To taki smak.*

Ploty już gasną. Wywieszki sklepów trwają w nicości wieczornej. Nie ma przecież ani wichury, ani mgły, ani szarugi, ani księżycy prawdziwego. Nicość. Przedmieście w małym miasteczku. I pies szczeka daleko, daleko.

Samotnik zamyka okno. Tuż, tuż początek przemian.

Dzieci stanęły pod oknem. W nieprzeobrażalnej nicości lecą słowa. O, słowa puste, nie wiadomo jakie:

— Ty masz psa.

— A mam. Taki łaciaty. Różyk.

— Za psa się płaci?

— Ja nie mam psa. Po co mi?

— Ile płacicie?

— Sto złotych!

— Ha! Ha! Sto złotych i serek!

Trzy głosy. Zna je samotnik. Odbudowują czas utracony. Słuchając ich, spływa we własne dzieciństwo. Ale to jest trudne. Nicieść chłodzi. Czas miniony staje się płaszczyzną majaczącą bardzo nisko. Im tęskniej, tym dalej. W otchłań, niżej, niżej odsuwa się wspomnienie. Samotność nie ma w co spływać, gdy przepadło dno. Nie dogoni słodczy grającej w przepaściach wieku dawnego.

Inny jest przemian początek. Początek srogich katastrof. Wrze słońce ciemne i jare w ciasnej uliczce. Wrze, pryska ogniem przez liście na wywieszkę, co skrzypi u brany. Ach, nie trwa w nicieści, nie! Skrzypi, zgrzyta w białym ogniu południa, zbliża się do czyścica i piekła.

Tam było miejsce katastrofy. Uciekano. Warczący gniewem ludzie rozbiegali się promieniście. Po bramach się kryli. Pobratał ich przecież strach. Biegali z gniewu do strachu. Dwoje stanęło w tej bramie, nad którą zeglowała ku płomieniom wywieszka.

Samotnik poznał siostrę:

— Tyżeś to? — taki sobie wykrzyknik z poetyckiego wyliczenia.

Pochyliła się i oparła o parujące zarem powietrze

— Tłumy — szepnęła — tłumy...

Wszyscyśmy ujrzeni w dali gromady przerażające. Olbrzymy ciemne szły z tych przestrzeni, które można nazwać głębią ulicy. Ale czym ona jest? Wystarczy zmienić stanowisko, punkt jedyny, a już owa głęb czy głębia przesuwają się. Mimo to — jest. I stamtąd to szły tłumy.

Wywieszka szalala. Kto nie był tu nigdy, kto nie czytał jej pąsowego napisu, teraz nie mógłby dowiedzieć się, co głoszą jej litery. Zresztą, po cóż wikłać tę historię. Powiem. Na wywieszce było — niestety, było — tylko tyle:

KRZYSZTOF KUNIG BUDOWNICZY SKRZYPIEC

Samotnik zamknął oczy. Ale wtedy siostra jego runęła na bruk. Spadła tak jakoś z niewysoka. Z czego spadła? Może zamknięcie powiek pana krzysztofowych zachwiało słupem powietrza, na którym się wsparła?

Podał jej rękę. Dźwignął siostrę.

Widzenie spłynęło z oczu tłumy na tych dwoje. A kiedy wróciło, wróciło nasycone.

Stał się pokój z balkonem. Mój Boże, stawał się tylko. Przemknął szybko.

Południe zgasło nagle. Płoty dawne pogasły. Dzieci jeszcze pod oknem. U ludzi ciągle: było, było; u dzieci ciągle: mam, mam...

— Masz zegarek?

— Mam w domu.

— Pewno nie chodzi.

— A ja też będę miała. Dostanę na imieniny.

— Od kogo?

— Od wujka. On ma pieniądze. On ma warsztat.

— A co robi twój wujek?

— O takie robi. O takie. Rozumiesz? Narysuję ci na płocie.

— Krzywo rysujesz. Po co to krede psuć?

— A co, droga?

— Może ze dwa grosze kosztuje...

Samotniku, samotniku, nie wiesz, do czego dojrzewasz. Zanucę ci, utulę niepokój, uniosę ciężar twój. Posłuchaj piosenki. To tak się mówi, to tak się nuci.

*wysokopienny kłoni się bór — kłoni się
skośny deszcz — próżno w sieciach kryjesz —
to cienia brat — poranek deszczem tupie za
oknem — w suterrenach tak smutno żyć — świecą
ciała i noże, no, żeby nie ty — ale
tyżeś to?*

Rozeznał samotnik, iż leży w olbrzymim łożu. On leży, matka i siostra, kobiety ciche, podobne. Rozeznał świat nicieści. Padaly tam ściany straszliwego majestatu. Głusza kłębiła się na wysokości, gdzie w zwykłych izbach są sufity. Kąty rozpręgał mrok, bo doskonała szarość wypełniała istnienie. Co to: szarość, siwizna, piwniczna siwizna!

Piosenka także wspominała piwnice, sutereny. Po co?

Samotnik ma głowę wspartą o jedno wezglowie łoża. Kobiety — o drugie.

Była. Była... Był samotnik śniady, kędziory ciemne wily mu się u czoła; spojrzenie jego jak spojrzenie mądrego zwierzęcia: bez litości a smutne.

Była siostra ciemnowłosa, ciemnooka, ciemnowłosa jak samotnik.

Była matka jasna. Nic innego nie można o niej powiedzieć.

Rzekła siostra: — Patrz! — i wskazała.

Rozeznał nowe rzeczy: na niezmierzonej ścianie naprzeciwko — zegar ośmiogranny. Wskazówki zegara spadały jak topory. Ginał pod toporami czas biały i czarny. Sekundy to byliny, doby zaś odyseje.

Przemierzył ten zegar dzieciństwo i południe z piekła, i piekielną, wściekłą wywieszkę. Znał jej trwanie i działanie, i zniszczenie. Bo niszczyło wszystko.

Pod zegarem utrwalił się krążek jasności. To nie iza duża, to odbłysek z lusterka, nie zjawisko, tylko ślad dnia codziennego. Pod zegarem — drugie łoże. Jeśli promykowe kóiecisko zejdzie niżej, ukaże się twarz ziemista zmarłego. Ale i tak trwogą nasycy się byt, trwogą sączącą się z tego ludzkiego kształtu. Nakryto trupa płachtą, lecz twarz wisi nad bielą. Oto i promyk.

Głęboko w sercu samotnika ten promyk zapada. Jak pchnięcie złote i lodowate. Poznał bowiem ojca.

Twarz. Twarz. Ojciec także był. Był. Był śniady, kędziory ciemne wily mu się u czoła. Spojrzenie jego — spojrzenie potępnego.

Siostra, tym samym lodem złotym przeszyta, mówi:

— To on. Nie wolno nam spać równocześnie. Ktoś musi czuwać...

Samotnik odrzekł:

— Czy bardzo się boisz? Zamieńmy się miejscami. Moje miejsce będzie z jego strony, od brzegu...

Przesuwa się w łożu. Długo to trwa. Tymczasem światło się wzmogło, nasiliło, pobiełało jak o przedświcie. Ale szaro. Ale siwo. Może jeszcze ci zaśpiewać poetyckie słowa, Krzysztofie, Krzysiu, Krzysku?

*śmierć — śmierć — śmierć — starców gołębianych
uśmiech — dość niedoli — zachód już splonął na
włosach — mieczem błysniesz, mieczem szmaragdowym
— pogasły i płoty — tyżeś to?*

Samotnik rozeznał teraz sprawę trzecią: trup leży inaczej. Płachta sięgnęła rogiem podłogi. Spod tej ubogiej osłony sterczą stopy. Skóra przerażająca, szaroziemista, lśniąca (może wilgotna?) widnieje w nicości. Jest napięta na plecach i piętach.

Siostra dławi się z obrzydzenia i lęku. Krzyczy, choć szepnąć chciała:

— Te katastrofy były nie na darmo! On żyje!

Matka: — Tak, on żyje! W imię Ojca, Syna i Ducha...

I wówczas to wodoleje, wiry, ssące jamy czasu pochłonęły nas wszystkich.

W MAJU

I

Brzozy stały w mokrej zieleni. Między ich smukłymi pniami paliło się ognisko. W mglistym poranku wydawało się złotą kometa, której dymny ogon sięgał daleko w pola, aż do samotnego dębu na miedzy.

Obaj kucnęli przy ogniu. Głuchy wyciągnął ręce przed siebie. Przez te ręce i nad jego głową dym przelewał się siwymi bryłami. W żrenicach, które przenosił raz po raz od płomieni ku spętany koniom, również snuł się dym. Śmigły i drapieźny chłopak z drugiej strony ogniska opierał się plecami o brzozę. Drzewo miało korę naciętą. Do dzbanka spływała kropla po kropli oskoła. Chłopak był, jak tamten, w kurcie nieco przydługiej, spod której szarzała lniana koszula, zdarta na strzępy. Portki, również lniane i zdarte, sięgały mu ledwie do pół goleni. Ale nad tymi łachmanami unosiła się twarz piękna, zuchwała, płomienna wśród brzoź od blasku ognia.

Ten śmigły uśmiechał się sam do siebie. Przeciągnął się, wstał. Oczy pogoniły po świecie, wciąż jeszcze zamglonym. Błysnęło w nich, gdy nad rosistymi trawami przeleciało rzenie.

— Ej, Jaśku, Jaśku, grzych — groził mu palcem głuchy.

Chłopak lekkim krokiem podbiegł do koni, zdjął pęta młodej klaczce, wskoczył na nią i klusem wjechał w pobliski zagajnik.

Głuchy patrzył znad ognia. Dym falował w jego ciemnych oczach. Widział wśród małych, rzadkich drzew nagość chłopaka, widział też sam grzech. Trząsł głuchą głową, zęgnął się.

Tymczasem słońce wyszło wyżej, rozgoniło mgły, rosę wypilo. Płomień przygasł wyraźnie. Jałowcowe gałęzie paliły się teraz szaro i biało, nie czerwono. Jak gdyby spopielaly się bez ognia.

Konie rżały. Rzeka zaczęła prześwitywać za drzewkami zagajnika.

Chłopak wracał. Jechał wolno, bez kurty i koszuli. Miecz słoneczny upadł na niego spod chmur, niby promień łaski, więc grał blask na zuchwałej, smągłej twarzy i nieco bielszej piersi. Białe ptaki znad wody przeleciały ukosem.

— Grzych... grzych... — szeptał głuchy.

Brzoza stała w obłokach młodej zieleni.

II

Pod oknem kwitły maki. Potokiem płomienistym płynęły po zboczku ogródka ku płotowi, ku drodze.

Okno było małe, czteroszybowe, a te szyby przepalone słońcem i nierówne zniekształcały widok. Przez cały czas choroby, nie mając na wsi ani bliskich, ani książek, spędzałem dni na przyglądaniu się temu, co było na drodze. Bo w ogródku nic się nie działo. Niekiedy przelatywały wczesne motyle, niekiedy zaś wiatr kołysał maki.

Wskutek skaz i nierówności szkła widywałem na drodze konie z potwornymi jak u egzotycznych zwierząt szyjami, widywałem ludzi z głową długą jak tors, a wozy przejeżdżające falowały, co robiło wrażenie, że są to przedmioty z jakiejś bardzo lekkiej materii. Może z dymu.

Tylko chmurne od pewnego czasu niebo i płomienny zagon maków nie poddawały się zniekształceniom.

Tego dnia grzmoty było słyhać od rana. Jedząc śniadanie ujrzałem błyskawicę, a nie było jeszcze dziewiętej, gdy gospodyni wystawiła w moim okienku Częstochofską. Ciemny zwał chmur zbliżał się. Na horyzoncie już stała bura ściana ulewy.

Poprawiłem sobie bandaż i siadłem w pościeli, by jednak widzieć coś między obrazem a ramą okna.

Dziecko jakieś przebiegło. Wiatr szarpał jego czerwoną sukienkę, tak samo jak ogniste maki. Gęsiarek z witką w dłoni gnał swoje białe stadko. Wreszcie runęły fale deszczu, zmyły okno. Widzenie świata zmaćiło mi się ostatecznie. Jak spoza lez dostrzegałem bite ulewą kwiaty. Zakolysał się na drodze pusty wóz drabiniasty, zaprzężony w potwornego konia, którego kontur sunął w deszczu jak widmo. Woźnica okryty workiem trząsał z bata. A ten bat wyglądał jak kanciasty zygzak.

Wóz wjechał w nasze wrota. Słyszałem: pies ujadał. Po chwili mokry człowiek wszedł do sionki, zdjął tam worek i porzucił go pod ścianą. Potem przestąpił wysoki próg:

— Pochwalony Jezus Chrystus!

— Na wieki wieków — odpowiedziała gospodyni. — Leje, co? Siadajcież...

— Bóg zapłać!...

Wyjął bibułkę i paczkę tytoniu. Skręcił papierosa, poślinił go, zapalił.

— A to wiecie, klackę soltysów pierun zastrzelił... tę gnają...

Zamknąłem oczy. Nie chciałem już patrzeć na izbę ani na błyskawice, które przecież tak bardzo lubię. Przypomni mi się chłopak smagły, drapieżny i miecze spod chmur, i uśmiech szczęścia, i taneczne podrywanie kopyt. Z otchłani — a otoczyła mnie ona podstępnie, z nagłą — usłyszałem znowu wrzask moich snów ołowianych. W gorączce upadłem na łóżko.

III

Tak dowiedziałeś się, Jaśku, jaki ma smak miejskie słowo „bezpowrotnie”, które mówiłem ci, gdy tęcza drżała nad zagajnikiem.

W TAWERNIE

Na dziesięciu tysiącach hektarów tłoczy się masa domów skromnych i wspaniałych, płaczą się setki wąskich, średniowiecznych uliczek, kipią wrzawą wielkie bulwary. W alejach, na placach i ulicach krąży 4 628 637 ludzi, 92 408 pojazdów mechanicznych i konnych. Z dwunastu dworców kolejowych każdej doby odchodzi kilkaset pociągów. Metro, czyli kolejka podziemna, sprzedaje co dzień ponad trzy miliony biletów. U zbiegu ulic Royal i Saint Honoré naliczono między godziną 15 a 19 około osiemnastu tysięcy samochodów i motocykli.

Te cyfry to Paryż, wielki Paryż, miasto światła i świata, pulsujące najbardziej nowoczesnym rytmem życia. Potężne reklamy świetlne w postaci wież zapalających się i gasnących, wiatraków płomienistych, rakiet, fontann, kół wirujących i sylwet — zalewają czarny asfalt olśniewającą bielą, czerwienią, błękitem. Niebo nad Paryżem, czyste czy chmurne, zawsze stoi w rudawej, mglistej lunie.

Z tarasu kawiarni „Le dome”, z gwarnych i oszałamiających przepychem magazynów „Luxembourg” lub „Lafayette”, z przesyconego wonią rozgrzanych ciał tunelu metra nagle zatęskni się za czymś innym. Na chwilę, na chwilę bodaj porzucić ten raj nazbyt jasny i hałaśliwy, bijący brutalnymi dłońmi w witraże Notre Dame.

A jest takie miejsce spokojne, zakątek wieków, do którego żaden głos z zewnątrz nie dochodzi, ani tramwaju zgrzyt, ani trąbka automobilu. W sercu Paryża, w pobliżu katedry, oddzielony od jej ciemnej sylwetki rzeką, za niewielkim skwerem, na którym igrają w piasku dzieci, a starzy emeryci wy-

grzewają się w południe, stoi prastary kościół greckokatolicki pod wezwaniem św. Juliana Szpitalnika: opodal, na lochach i podziemiach istniejącego tu ongi klasztoru, wznoszą się prywatne domy. Są to przeciętne domy paryskie, jakich wiele w każdym starym zaułku: wielopiętrowe fasady trzy- lub czterookienne, z facjatkami, łamanym dachem i żaluzjami przy każdym oknie. Tyle tylko, że na jednym z nich widnieją litery: „Le Caveau des Oubliettes Rouge”... Tam właśnie, w „czerwonej piwnicy” skryć się można przed zgiełkiem nowoczesnego Babilonu.

Oto niskie, łukowate wejście. Strome i wąskie schody w dół, wzdłuż kamiennej ściany. Rdzawy łańcuch za poręcz służy wstępującym w te progi. Ledwo drzwi uchylił, już słyszysz zmieszany gwar głosów, melodie jakiejś, brzękliwe instrumenty. W podziemiu tym, mającym lat 1400 z górą, konały ofiary władców frankońskich, królów Francji, wreszcie Wielkiej Rewolucji. Do dziś na jednej ze ścian, wśród brudnoczerwonych plam odczytasz na głazach napis „Śmierć Maratowi”. Teraz weseli Francuzi urządzili tu wieczory starofrancuskich piosenek. Codziennie, od godziny 21 do północy, gromadka goliardów bawi swych gości echami byłego wieku.

Wejście nic nie kosztuje. Trzeba tylko sięść przy stylowym, ciężkim stole na gotyckiej ławie i wypić puchar wina. Loch dnia każdego pełen jest gości i to nie tylko „etranżerów”, dla których mnóstwo rzeczy w Paryżu robi się na pokaz, ale i dla Francuzów.

Zza stołu, znad szkła miło jest słuchać piosenek.

Oto śpiewaczka ustrojona za mieszczkę z epoki Rewolucji śpiewa wesolą piosenkę ludową, której lekką melodię na koniuszkach palców, baletniczym sposobem tańczy na pięciolinii muzycznej:

Dans de jardin de mon père...

Nieosłuchanych słuchaczy dziwi, że w dawnych piosenkach wymawia się „mon père”, nie zaś „mon per”, lecz wkrótce orientują się, że to reguła i że wbrew pozorom „etage” wymawia się „etaže”.

Piosenka rozwija się jak wstążka. Tymczasem inni artyści-towarzysze roznoszą wino, wprowadzają nowych gości, bowiem służby me ma tu zupełnie. Przy melodyjnym refrenie, chodząc po sali lub stojąc u ścian w niedbałych pozach towarzysze wtórują pięknej śpiewaczce. Dwaj mają na sobie średniowieczne, obcisłe stroje, dwaj zaś są w kolorowych frakach ludwikowskich. Szafarką trunków jest starsza artystka, jak się zdaje, najgłośniejsza w zacnym goliardów gronie osoba. Powagę jej podkreśla wspaniała krynolina.

Zwrotki szybko biegną: właśnie kończy się ostatnia. Towarzysze podchwytyją refren, lecz tym razem zmieszane głosy całej sali sekundują im dzielnie.

Oklaski.

I jeszcze kielich wina klarownego.

Na estradzie o jeden stopień tylko wzniesionej nad posadzkę i zdobnej halabardami ukazuje się teraz pacholek średnio-wieczny, płowowłosy i smukły. Akompaniator wyzwolił z pudła staroświeckiego szpinetu kilka akordów prostej przygrywki. Łagodny, nieco matowy tenor:

*Gentilez gallans de France
Qui en la guerre allez,
Je vous prie gu'il vous plaise
Mon amy salluer...*

Język piętnastego wieku dobrze pasuje do kołyszących się latarni, dębowych stołów i mocnego wina słodkiej Francji.

Godziny płyną i pieśni.

Fala melodyj opływa głowy tłustych Niemców, zbyt łatwo poddających się nastrojowi Polaków, uśmiechniętych obywateli USA i czarnych niespokojnych paryżan. Tonem dominującym w ponurym podziemiu tortur jest wesołość. Nie dość, że wiele tu piosenek wesołych, nie dosyć, że wino i miła kompania, ile razy nowy gość wchodzi do lochu, wita go chóralny, żywiolowy śmiech. U kranca schodów znajduje się bowiem zapadnia, pułapka, w którą łapie się każdy nowy przybysz bez wyjątku. Dawniej służyła ona do pozbywania się więźniów. Za naciśnięciem mechanizmu wtrącano nieszczęsne ofiary do podziemnych kanałów Sekwany. Obecnie tak ją urządzono, że głaz w posadzce pochyła się pod pewnym kątem, skoro tylko kto nań nastąpi. Każdy nowy gość w momencie, gdy posadzka usuwa mu się spod nóg, zachowuje się inaczej. Jedni wprost padają na ziemię, inni balansują, rękami i nogami czyniąc daremne wysiłki utrzymania równowagi, inni znów podskakują, chcąc ustać na miejscu. Najśmieszniejszy jednak jest zawsze wyraz twarzy ofiary.

Zapadni uniknąć niepodobna; ruchomy głaz umieszczono bowiem przy ostatnim stopniu schodów.

Aczkolwiek publiczności na owe stare śpiewki zbiera się co wieczór sporo, a dowcip z zapadnią powtarza się raz po raz przez trzy godziny z rzędu, wszyscy ci, którzy sami już minęli Scyllę i Charybdę, siedząc za stołami do lez się zaśmiewają ze swych następców. Szczególną wesołość budzą poważni i elegancy Angliacy, z cierpkim uśmiechem na twarzy wysilający się, aby utrzymać równowagę fizyczną i duchową w tej ciężkiej chwili, gdy dostojne nogi ich ślizgają się na zapadni w przedziwnych pozycjach. Repertuar „Caveau des Oubliettes Rouge” jest wyjątkowo duży. Śpiewy żeglarskie chóralne, piosenki ludowe, pieśni historyczne, ballady, popisy starego Bretańczyka na kobzie, wzruszające swą pierwotnością i prostotą. Po północy, gdy podziemie pustoszeje powoli i wyłaniają się w świetle gotyckich, często kratowanych latarni siwe mury piwnicy, nastrój zaczyna być romantyczny.

Właśnie baryton w tabaczkowym fraku i efektownie pudrowanej peruce wysnuwa melodię rokokową:

*Król rozkazał bić w bębny
i zwołać dworskie damy...*

Epicko spokojny z początku głos nabrzmiewa liryzmem sentymentu, w miarę jak się rozsnuwa akcja ballady: nabiera tonu wiolonczeli przy słowach:

*Bądź zdrowa, moja duszo,
bądź zdrowa, me kochanie...*

Wreszcie tonem mogilnym głos się żali:

*Bukiet z kwiecica liliji
królowa stała do niej
Margrabina upadła,
skonata od ich woni...*

Ostatnią pieśń śpiewa się chórem dla kilku już tylko ostatnich słuchaczy. I chyba ta właśnie pieśń pod gasnącymi latarniami, gdy na stołach nie zasłanych struży się wino rozlane, jest najpiękniejsza. Zaczynają:

*Jan Renaud z wojny powrócił doma,
jelita własne trzymał rękoma...*

Snują opowieść o mrocznym zamku, gdzie dogorywa rycerz Renaud. W sąsiednich komnatach piękna żona konającego właśnie syneczka powiła, dziedzica włości i sławy. Chora nie wie, że „gdy północne zapadły cienie, Jan Renaud wydał ostatnie tchnienie”. Matka czuwa przy chorej, a ta w gorączce pyta:

*O moja matko, o matko złota,
jakie to słyszę kowanie młota...
— Moja córeczko, to młoty cieśli,
wrota do sieni nowe przynieśli...
— Proszę ja ciebie, najmilszej matki,
w jakie mam dzisiaj oblec się szatki...
— Porzuć różową, modrą i białą:
dziś czarną suknię kłaść ci przystało...*

Smutno się kończy pieśń, a gdy skończona, czas do domów.

Wyszedłszy z podziemia kierujesz kroki ku rzece. Przystaniesz, zamyślisz się, posłuchasz, jak Sekwana pluszcze w kamiennych brzegach. Echem brzękliwym dobiega cichość wybrzeży i bliskie ulicy Saint Jacques. Dokoła sznury niskich lamp ulicznych podcinają wstęgą światła masywne bloki domów. Ciemna i olbrzymia Notre Dame piętrzy się najpiękniejszą o tej porze sylwetą. Miasto śpi, choć szaleją jeszcze Montparnasse i Montrmartre, choć w zgiełku pociągów, wozów i samochodów pracować zaczynają Wielkie Hale.

Tu cicho. Tu gwiazdy nad katedrą.
Czas do domów.

Józef Czechowicz

GRA: TEMAT I METODA

JERZY KUTNIK

BorGes i pRzypadki amerykAńskie

Literatura jest jednym z bardziej wyszukanych sposobów zaspokajania podstawowej potrzeby psychicznej każdego myślącego człowieka, jaką jest potrzeba poszukiwania odpowiedzi na pytanie o sens istnienia. Proces ten polega na konstruowaniu metaforycznych modeli rzeczywistości, w których chaos wszechświata podporządkowany jest pewnym, wymyślonym przez człowieka, a więc dla niego zrozumiałym, regułom. Użyteczność gry w tworzeniu takich modeli wynika z dwóch przesłanek, obiektywnej i historycznie uwarunkowanej. Z jednej strony gra przedstawia pewien model sytuacyjny oparty na uproszczonych i znanych zasadach, który może być następnie wykorzystany, na przykład w powieści, do konstruowania w oparciu o jego reguły znacznie bardziej złożonej sytuacji, dającej się wciąż sprowadzić, niezależnie od stopnia komplikacji, do reguł modelu pierwotnego. Z drugiej strony wybór rodzaju gry, której reguły chcemy nałożyć na bardziej złożony od niej model świata, zależy od aktualnego poziomu wiedzy o tym świecie, od sposobu pojmowania zachodzących w nim zjawisk i roli człowieka w procesie rzeczywistości.

Powieść jest tym szczególnym gatunkiem literackim, który powstał i rozwinał się w bardzo ścisłym związku z konkretnym światopoglądem—racjonalizmem, którego podstawowym założeniem było przekonanie o istnieniu jakiejś logiki w naturze, o celowości zdarzeń i wyższości rozumu nad nie-rozumm. Począwszy od Galileusza i Kartezjusza, poprzez Newtona, do Einsteina, nauka nowoczesna starała się stworzyć wizję świata opartą na logicznych przesłankach, które pozwoliłyby uszeregować zachodzące zjawiska w ciąg przyczynowo-skutkowy i w ten sposób podporządkować je ludzkiemu umysłowi, mianując tym samym człowieka panem przyrody. Przejmując ten sposób patrzenia na rzeczywistość, dziewiętnastowieczni autorzy powieści realistycznych konstruowali swe utwory według systemu konwencji nakazujących porządkowanie wydarzeń według zasady przyczynowości w chronologiczne sekwencje oraz zapewnienie racjonalnego wyjaśnienia motywów postępowania postaci, które z kolei musiały być obdarzone w tym celu dającą się dokładnie opisać osobowością. Grą, która najlepiej odzwierciedlała tak przedstawianą rzeczywistość, były szachy — gra logiczna o dosyć prostych regułach i niewielkiej liczbie elementów pozwalających na tworzenie ogromnej ilości sytuacji. Jako model świata szachy lepiej niż inne gry impli-

kowały wielość zjawisk dających się sprowadzić do kilku nieskomplikowanych i logicznych zasad, czyli to, o co chodziło racjonalistom.

W dwudziestym wieku nastąpił jednak gwałtowny rozwój szeregu nauk, w wyniku którego podważone zostały założenia kartezjańskiej kosmologii. Rewolucyjne odkrycia w naukach przyrodniczych dowiodły, że zjawiska zachodzące w mikro- i makroświecie nie zawsze pozwalają się wyrazić za pomocą prostych reguł kauzalistycznych. Zasada nieoznaczoności Heisenberga oraz przypadku i konieczności Monoda zakwestionowały praktycznie podstawy klasycznych dziedzin wiedzy rozwiniętych w dobie Oświecenia. Oznaczało to również między innymi odebranie szachom ich dotychczasowego autorytetu jednego z najdoskonalszych modeli wszechświata. Również z tego powodu, że wizja człowieka sugerowana przez szachy, w których „charakter” i rola poszczególnych figur są dane z góry i niezmiennie te same, nie daje się pogodzić ze współczesnymi poglądami na ten temat.

Tendencje te nie podważyły jednak ogólnego założenia, że gra podaje pewien model sytuacyjny, który można wykorzystać w literaturze. Wręcz przeciwnie, wraz ze stopniową dezaktualizacją modelu szachowego następował rozwój rozmaitych teorii, które kładły szczególny nacisk na rolę gry w życiu człowieka, a więc wręcz nakazywały wykorzystywanie elementów gry w konstruowanych modelach rzeczywistości. Początek dał Johan Huizinga w klasycznej już pracy pt. *Homo ludens*. Z innych autorów warto wspomnieć takich, jak Roger Callois (*Les jeux et les hommes*), Eugen Fink (*Das Spiel als Weltsymbol*) oraz, z bardziej współczesnych, twórców teorii roli w psychologii i socjologii, którzy definiują osobowość człowieka właśnie w kategoriach roli, jaką człowiek gra w teatrze życia codziennego — Ervinga Goffmana (*The Presentation of Self in Everyday Life*, wydana w Polsce jako *Człowiek w teatrze życia codziennego*), Erica Berne'a (*Games People Play*) i Thomasa A. Harrisa (*I'm OK — You're OK*). Przyczynili się oni do spopularyzowania w ostatnich latach poglądu o nieodzowności gry jako czynnika regulującego stosunki międzyludzkie i kształtującego osobowość jednostki. Należy pamiętać również, że w wyniku II wojny światowej nastąpił rozwój matematycznych podstaw teorii gier (tzw. gry wojenne były stosowane do planowania kampanii przy użyciu makiet), które po wojnie zostały szeroko wykorzystane w marketingu (w Polsce ukazała się książka J. D. Williamsa *Strateg doskonały: wprowadzenie do teorii gier*, której autor pracował w czasie wojny w Narodowym Komitecie Badań Obronnych a po jej zakończeniu w słynnej RAND Corporation, zajmującej się prognozowaniem koniunktury, usprawnianiem zarządzania przedsiębiorstwami, itp.). Metodocy nauczania stwierdzili również ze swej strony, że elementy gry pozwalają znacznie podnieść efektywność pracy ucznia, i to zarówno na poziomie podstawowym, jak i uniwersyteckim.

W sytuacji, gdy gra stała się powszechnie uznawaną metaforą działalność człowieka, a jednocześnie nauka odrzuciła fundamentalną zasadę przyczynowości, która stanowiła o dotychczasowej wartości modelu szachowego, należało znaleźć inną grę, w której można byłoby zawrzeć nową koncepcję rzeczywistości. Rozwiązanie nasuwało się zresztą samo — skoro nauka dowodzi, że światem rządzi przypadek (przynajmniej na poziomie molekularnym, który jest ostatecznie poziomem, gdzie wszystko bierze swój początek), jego model musi być oparty

nie na grze logicznej, jak szachy, lecz hazardowej. Bardzo znamienny jest tutaj dylemat Alberta Einsteina, człowieka, który w znacznym stopniu przyczynił się do obalenia racjonalistycznego porządku. Stworzył on w swej teorii względności podstawy, na których rozwinęła się później fizyka kwantowa z jej głównym przesłaniem o przypadkowości zjawisk. Będąc człowiekiem głęboko religijnym, Einstein do końca życia nie chciał pogodzić się z myślą, że światem rządzi przypadek. Dodatkowy paradoks polega na tym, że będąc przeciwnikiem tej nowej koncepcji, dał on mimowolnie światu nową metaforę życia jako gry przypadków. Chodzi tu mianowicie o jego słynne stwierdzenie: *Nie wierzę, że Bóg gra z wszechświatem w kości.*

Pytanie, czy model gry w kości mógł rzeczywiście zastąpić poprzedni, szachowy, miało szczególnie istotne znaczenie dla pisarzy. Powieść bowiem, jako produkt określonej epoki i określonego światopoglądu, miała zasady logiki i przyczynowości niejako wpisane w swoją naturę. Czy porzucenie szachów na rzecz kości miało zatem oznaczać koniec tego gatunku literackiego? Jak dla Einsteina, tak i dla wielu pisarzy rezygnacja z tradycyjnego wzorca oznaczała pozbawienie człowieka wiary w sens istnienia, odrzucenie wszelkiego ładu i porządku, popadnięcie w chaos i anarchię. Przekonanie to jest nadal silne u wielu ludzi, czego dowodem jest fakt, że nadal są pisane i czytane powieści oparte na symplifycznym pojmowaniu zjawisk przyrodniczych i społecznych charakterystycznym dla dziewiętnastowiecznego realizmu i dawno już zdyskredytowanym przez dwudziestowieczną naukę. Świadczy to o tym, jak głęboko zakorzenił się sposób patrzenia na rzeczywistość w kategoriach dobra i zła, prawdy i fałszu. sensu i bezsensu, logosu i chaosu.

Tymczasem, jak dowiodły ostatnio badania naukowców, chaos i porządek nie muszą być pojęciami wzajemnie wykluczającymi się. Ilya Prigogine, belgijski laureat Nagrody Nobla, ilustruje to na przykładzie sposobu, w jaki termity budują swoje kopce. Początkowo poruszają się one całkiem beładnie po jakimś obszarze i w zupełnie przypadkowych miejscach składają drobne porcje wydzielin, która zawiera związek chemiczny przyciągający inne termity. W ten sposób substancja ta zaczyna być gromadzona w pewnych miejscach, które przybierają formy słupów, ścian, itp. Jeśli są one odizolowane od siebie, praca zostaje przerwana. Jeśli natomiast dwa słupy przez przypadek znajdują się w dostatecznie małej odległości od siebie, zostają połączone w łuk, który staje się następnie podstawą skomplikowanej architektonicznej struktury kopca. Tak więc z przypadkowej działalności powstaje złożona budowla o ściśle określonej, logicznej strukturze. Te same zasady wywodzenia się ładu z chaosu obowiązują we wszystkich systemach o znacznym stopniu komplikacji. Na poziomie elementów podstawowych fluktuacja o całkowicie przypadkowym charakterze jest ich naturalnym stanem, czy to będzie społeczność termitów, molekuly w cieczy, czy też ruch uliczny dużej metropolii. Powstający ład jest wynikiem nie dającej się ująć w żadne reguły gry przypadków.

• • •

Przechodząc do zasadniczej części niniejszych uwag na temat roli gry we współczesnej literaturze amerykańskiej, nie sposób nie zacząć od autora, który Amerykaninem nie jest, ale któ-

rego należy uznać za prekursora koncepcji gry opartej na przypadku jako najbardziej przekonującej metafory świata dostępnej współczesnemu pisarzowi. Jest nim Jorge Louis Borges, a jego postać jest tym ważniejsza w kontekście tego artykułu, że wywarł on ogromny wpływ na twórczość całej generacji pisarzy amerykańskich, którzy zaczęli publikować w latach sześćdziesiątych. Historyczną wagę ukazania się przekładów opowiadań Borgesa w USA na początku tamtej dekady można śmiało przyrównać do znaczenia, jakie dla całej fizyki współczesnej miały odkrycia Wernera Heisenberga.

Znacznie wcześniej niż Prigogine Borges stworzył w opowiadaniu *Loteria w Babilonie* model świata, w którym działanie oparte na przypadku prowadzi do powstania złożonej struktury instytucji społecznych, administracyjnych, religijnych, itp., czyli państwa, w którym każdemu obywatelowi zostają przypisane, przez ślepy los, określona rola i miejsce. Najpierw ktoś wymyślił prostą loterię, w której można było tylko wygrać albo nie. Ponieważ taka forma gry nie miała żadnych zalet moralnych, dodano zasadę, według której można było albo wygrać, albo stracić, zyskać pewną sumę, albo zapłacić karę, co zdwoiło poniekąd ryzyko gry. Pociągnęło to za sobą przemiany w systemie moralnym Babilończyków — kto nie grał w loterii, uważany był za tchórza, a kto przegrywał, zasługiwał tym samym na podwójne potępienie. Moralny przymus udziału w loterii spowodował wzrost znaczenia Towarzystwa, jej posiadacza, i wkrótce stało się ono najpotężniejszą siłą w państwie babilońskim. Powstała też kasta kapłanów, którzy do woli mogli zażywać emocji związanych z ryzykiem udziału w grze hazardowej, co z kolei doprowadziło do buntu biedoty, której nie stać było na kupowanie losów. W rezultacie nastąpiło przejęcie całkowitej władzy w państwie przez Towarzystwo, wyeliminowanie wszystkich tradycyjnych instytucji i zastąpienie ich loterią. Powoli zaczęła też ona nabierać cech kultu religijnego o demokratycznym charakterze, każdy jego wyznawca mógł bowiem brać udział w loterii bezpłatnie i tajnie. Co sześćdziesiąt dni odbywały się święte losowania determinujące los każdego uczestnika do następnego razu. Stale także rozszerzano zakres losowań. Jeśli na przykład ktoś wylosował śmierć, losowano także wykonawcę wyroku, sposób, miejsce itd. Liczba kolejnych losowań, które pociągało za sobą każde jednostkowe losowanie była praktycznie nieskończona. Wprowadzono także losowanie nieosobowe, o nieokreślonym celu, a Towarzystwo zaczęło „pomagać” losowi poprzez celowe wprowadzanie błędów w reguły tak powstałej rzeczywistości, by wszędzie było coś, czego nie da się przewidzieć. Robiło to dyskretnie, tajnie, tak że w końcu nikt nie mógł być pewien, co jest wynikiem losowania, a co nie. Wzmocniło to boski charakter Towarzystwa. Wkrótce zaczęto rozpowszechniać różne poglądy na temat jego istnienia bądź nieistnienia, ingerencji oadź nieingerencji w sprawy Babilonu, a niektórzy posuwali się wręcz do stwierdzenia, że nie ma sensu zastanawiać się, czy istnieje ono naprawdę czy nie, bowiem Babilon ze swej natury jest czystą grą przypadków.

Przyrównując sposób działania Towarzystwa do działania Boga, opowiadanie Borgesa przywołuje na myśl cytowane już stwierdzenie Einsteina. Ten ostatni nie wierzył, że Bóg może być twórcą loterii, przypadku, podczas gdy Borges dowodzi, że jest to możliwe i prawdopodobne. Idea Boga, który stworzył świat i powierzył jego losy przypadkowi zawarta jest na przykład w jego opowiadaniu *Nieśmiertelni*. Podobna koncep-

cja stała się kanwą niezwykle interesującej powieści pisarza amerykańskiego Roberta Coovera pt. *The Universal Baseball Association, Inc., J. Henry Waugh, Prop.* Wychodząc od dylematu Einsteina, Coover stworzył metaforę Boga jako gracza-hazardzisty w postaci J. Henry'ego Waugha (J. H. W. — Jahwel), szarego urzędnika, który, znudzony rutynową pracą księgowego, wymyśla któregoś dnia rodzaj planszowego baseballu. Tworzy skomplikowany system reguł ujętych w tabelach, które określają wszystkie możliwe sytuacje mogące zaistnieć na boisku. Nie jest to jednak model czysto logiczny, przyczynowo-skutkowy. O ruchach graczy decyduje bowiem rzut trzema kostkami.

Początkowo gra jest dla Henry'ego formą zabicia czasu po pracy. Stopniowo zaczyna go ona jednak coraz bardziej wciągać i absorbować. Henry wymyśla kolejne drużyny i ligi, nadając graczom imiona i nazwiska, obdarza ich życiorysami i osobowościami, oddaje pod opiekę trenerów i działaczy, również pełnokrwistych postaci (jest ich łącznie w powieści około 150). Wreszcie tworzy Powszechny Związek Baseballu, a sam przyjmuje na siebie rolę jego kronikarza. Jednocześnie z bezstronnego obserwatora przemienia się powoli w prawdziwego kibica, który ma swoją ulubioną drużynę i ulubionych graczy i razem z nimi przeżywa to, co dzieje się na boisku i poza nim. Faworytem Henry'ego zostaje młody zawodnik imieniem Damon, którego obdarza on ojcowskim uczuciem i widzi w nim uosobienie wszystkich swoich skrytych marzeń, niespełnionych nadziei i aspiracji. Momentem przełomowym powieści jest mecz, w którym, w konsekwencji wyrzucenia przez Henry'ego trzech szóstek, Damon ma ponieść śmierć na skutek niefortunego uderzenia piłką przez innego gracza, Jocka. Przez chwilę Henry waha się, czy nie sfalszować wyniku, czy nie złamać ten jeden raz reguł przez siebie stworzonego świata, by uratować swojego pupila, ale lojalność wobec własnej kreacji zwycięża. Wynik rzutu jest „prawomocny” i Damon musi zginąć.

Okazuje się to jednak być dla Henry'ego szokiem, który przerasta jego odporność psychiczną. W tym momencie orientujemy się, że niepostrzeżenie z twórcy uniwersum (Związek nazywa się *Universal Baseball Association*) stał się on jego niewolnikiem, ofiarą własnej fantazji. Zafascynowany wymyśloną przez siebie grą, coraz bardziej oddala się od problemów świata codziennego i zaczyna żyć życiem swojej wyobraźni. Przez pewien czas balansuje na granicy tych dwóch rzeczywistości, ale śmierć Damona ostatecznie przeważa szalę na rzecz Związku. Henry gwałtownie zaczyna tracić kontakt z otoczeniem. Nie mogąc pogodzić się ze stratą Damona pije coraz więcej, zaniedbuje się w pracy, a w końcu ją traci. Zrywa z jedynym przyjacielem po nieudanej próbie wciągnięcia go do gry, a następnie, z tych samych powodów, z ostatnim łącznikiem pomiędzy światem realnym a wymyślanym, prostytutką z baru, gdzie Henry topi w alkoholu żal po tragedii, jaka rozegrała się na planszy. Popada w stan apatii i znużenia, dalsze wypełnianie kroniki Związku przestaje go interesować, zaniedbuje się w prowadzeniu całej tej buchalterii, a do jego zapisków zaczynają wkradać się pomyłki i nieścisłości. Chwilami ma ochotę rzucić to wszystko. Jest jednak za późno na powrót do rzeczywistości. Obsesja pomszczenia śmierci Damona staje się dla niego jedynym celem dalszej gry. Wreszcie nadarza się sytuacja — odpowiednie ustawienie graczy — w której wyrzucenie trzech szóstek oznaczać będzie śmierć Jocka w ta-

ki sam sposób, w jaki zginął Damon. Znowu chwila wahania, tym razem jednak Henry decyduje się dopomóc losowi. Fałszuje wynik rzutu i Jock ponosi śmierć na boisku.

Ingerencja Henry'ego łamie respektowane dotąd reguły gry. Jako twórca Związku wydaje się on mieć do tego wszelkie prawo. Ale tak nie jest, bowiem jego czyn okazuje się mieć fatalne następstwa, których nie jest on już w stanie kontrolować. Sam zostaje natychmiast ukarany, wymiotuje wprost na planszę zawierającą tabele reguł. Związek natomiast w krótkim czasie chyli się ku upadkowi w wyniku serii wypadków i zabójstw. Powieść kończy się rozdziałem, którego akcja toczy się wiele sezonów ligowych później. Powstał nowy Związek, a jego kronikarzem jest już ktoś inny. Henry nie zniknął ze swego świata, ale odsunięty został, czy też sam się usunął na jego peryferie. W poczuciu winy za zniszczenie misternie skonstruowanego uniwersum w wyniku ingerencji w jego sprawy w sposób sprzeczny z regulami tego świata, gra dalej już bez emocji, pogodziwszy się z myślą, że bieg wydarzeń jest niezależny od jego woli. Jeśli chce być Bogiem, to musi sam respektować zasady, którym podprządkował swój twór. Paradoksalnie, kulminacyjnym momentem każdego nowego sezonu ligowego są obchody święta w ramach kultu religijnego, jaki powstał wokół śmierci Damona i Jocka.

Powieść Coovera, choć nie ma ona jednoznacznego przesłania, zdaje się potwierdzać to, w co Einstein tak bardzo nie chciał uwierzyć, a mianowicie, że jeśli Bóg w ogóle istnieje, za czym przemawia istnienie świata, to gra on jednak w kości a nie szachy. Co więcej, lepiej, żeby tak było nadal, bowiem ziamame nadrzędnej reguły świata, przypadku, powoduje jego zniszczenie. Na pociechę Einsteinowi pozostaje fakt, że, jak zauważa jeden z krytyków, nawet jeśli Bóg gra w kości, jak tego chce teoria kwantowa, to kości te są „znaczone”, gdyż to sama teoria podporządkowuje przypadek regułom deterministyczno-probabilistycznym, będącym jej integralną częścią.

Przyjęcie modelu życia jako gry przypadków może mieć różnorakie konsekwencje dla przedmiotu tej gry — ludzi. Mogą oni brać bierny udział w loterii życia, jak to robi Sissy Hankshaw, bohaterka powieści Toma Robbinsa *Even Cowgirls Get the Blues*. Obdarzona przez naturę monstrualnej wielkości kciukami, Sissy wyrusza autostopem w podróż po Ameryce, a jej trasa wiedzie tam, gdzie akurat jadą zatrzymywane przez nią samochody. Niczym swobodna molekula przenosi się ona z miejsca na miejsce w sposób najzupełniej przypadkowy, choć zawsze w końcu dociera do celu, nie na zasadzie „trafił, gdzie celował”, lecz „celował, gdzie trafił”. Jeśli w przypadku jest jakaś logika, to jest to logika *ex post facto*.

Znacznie bardziej radykalny jest bohater powieści Luke'a Rhineharta *Dice Man*, który postanawia dopomóc losowi i wzmóc znaczenie przypadku. Nosi on to samo nazwisko co autor książki i podaje się za psychiatrę-eksperymentatora. Jego credo wyraża zdanie, że każdy może być każdym, co jest zaprzeczeniem jednej z głównych zasad modelu szachowego, w którym każda figura ma ściśle przypisane sobie miejsce i rolę, czyli osobowość. Więcej nawet, uważa on, że każdy człowiek może być wieloma osobami jednocześnie, w jednym cielesnym. Pozostaje tylko kwestia pozbawienia się własnej osobowości, czy raczej odebrania jej nadrzędnej pozycji względem innych osobowości, które człowiek mógłby przywdziewać. Rhinehart zabiera się do tego przedsięwzięcia metodycznie. Przy-

gotowuje zestaw reguł, które są opisami różnych osobowości, w które zamierza się wcielać. Celem eksperymentu jest podważenie obowiązującej w tradycyjnej psychologii koncepcji osobowości jako autonomicznego i niezmiennego zespołu cech danych jednostce przez naturę. Problem polega na tym jednak, że podejmowanie decyzji o zamianie jednej maski na inną samo w sobie przeczyłoby podstawowej tezie, bowiem dowodziłoby, że pod maskami, które Rhinehart chce zmieniać jak krawaty, istnieje jednak jakieś centrum podejmowania decyzji, jakaś elementarna, nadrzędna struktura, czyli ego. Decyzje muszą więc być podejmowane „na zewnątrz”, w sposób wykluczający świadomy wpływ człowieka.

Rozwiązanie stanowią kości. Nowy człowiek, którego chce stworzyć Rhinehart musi być Człowiekiem Kości (tytułowy Dice Man, „dice” znaczy „kość”), a więc Człowiekiem Przypadku. Jego koncepcja zostaje zastosowana w pracach specjalnie utworzonej w tym celu instytucji o nazwie Centrum Eksperymentów w Całkowicie Przypadkowym Środowisku, a terapia stworzona w oparciu o teorię szarłatana stopniowo zaczyna nabierać cech religii. Jej twórca oznajmia, że przypadek jest najstarszym Bogiem świata i oto on przybywa, by uwolnić wszystkie rzeczy z pętów Celowości i przywrócić tron niebiańskiemu Przypadkowi. Biblią nowego kultu zostaje tajemnicza *Księga kości*, a jego celem stworzenie nowego rodzaju ludzkiego. Nowy człowiek będzie mógł dowolnie zmieniać maski, grać wiele ról w życiu, a nie jedną, i w ten sposób będzie mógł w pełni uczestniczyć w kosmicznej grze przypadków, które rządzą wszechświatem. W przypadkowym świecie można żyć tylko w przypadkowy sposób, a przypisywanie człowiekowi tylko jednej roli do odegrania w życiu jest absurdalnym ograniczeniem możliwości jakie stwarza rzeczywistość. Poddanie się przypadkowi jest więc pojmowane jako forma emancypacji z więzów, jakie nakłada na jednostkę społeczeństwo. Paradoxem terapii Rhineharta jest oczywiście fakt, że w jej wyniku powstaje swoista superosobowość, która obejmuje wszystkie role, jakie człowiek na siebie przyjmuje. Jest ona bogatsza od pierwotnej, jednowymiarowej osobowości, bowiem zawiera nieograniczoną ilość wariantów, ale wciąż jest jedna, cała.

Nie jest to jednak jedyny paradoks powieści Luke'a Rhineharta. Podstawowym paradoksem jest to, że sama książka jest zaprzeczeniem wyłożonej w niej teorii. Jest ona bowiem napisana w formie autobiografii Rhineharta-psychiatry, Człowieka Kości. By odzwierciedlać przypadkowe przemiany osobowości jej autora, powinna była być napisana stylem niespójnym i mieć przypadkową strukturę. Wprawdzie narrator, który doskonale zdaje sobie z tego sprawę, czyni próby, by nadać swej relacji taki charakter (zmienia ton, łamie reguły języka i konwencje literackie, dopuszcza się niekonsekwencji i sprzeczności, tworzy werbalny collage wielu różnych tekstów, wreszcie przypisuje decyzje dotyczące kompozycji książki kościom), nie zmienia to faktu, że „autobiografia” jako całość jest dziełem jednej ręki, a raczej jednej świadomości, która zapewnia spójność przedstawianego świata, co jest warunkiem komunikatywności tekstu Rhineharta. Gdyby autor chciał konsekwentnie i do końca stosować zasady teorii, którą wymyślił, książka byłaby zbiorem luźnych epizodów, dygresji, itp. nie mających ze sobą żadnego widomego związku. A właściwie sama musiałaby być dziełem przypadku. Wtedy oczywiście nie mogłaby przekazać informacji o swym przypadkowym pochodzeniu (chyba że przez przypadek).

THE EYE
BY WHICH I
SEE GOD IS THE
SAME AS THE EYE BY
WHICH GOD SEES ME.
MY EYE AND GOD'S EYE ARE
ONE AND THE SAME
—ONE IN SEEING,
ONE IN KNOWING
AND ONE IN
LOVING.

I believe I was discussing why they call saliva the sweet wine of love, though I can't imagine who "they" are. Would you call saliva the sweet wine of love? Nor should I. Nor should I call it nectar or mead, denominated it cider. It goes back to birds, vomiting in their babies. Perhaps it consists in the ritualization of attack—these bared teeth neutralized. But nothing I say will prevent it, no description mar the quality or lessen the force of its attraction. No one can imagine—simply—merely; one must imagine within words or paint or metal, communicating genes or multiplying numbers. Imagination is its medium realized. You are your body—you do not choose the feet you walk in—and the poet is his language. He sees his world, and words form in his eyes just like the streams and trees there. He feels everything verbally. Objects, passions, actions— I myself believe that the true kiss comprises a secret exchange of words, for the mouth was made by God to give form and sound to syllables; permit us to make, as our souls move, the magical music of names; for to say Cecilia, even in secret, is to make love. How

Strona z książki Willie Masters' *Lonesome Wife* Williama H. Gassa. W oryginale strona jest w kolorze zielonym. Wydawca: Northwestern University Press, 1968.

Czy książka powstała jako przypadek jest w ogóle możliwa? Teoretycznie tak, na zasadzie mały, która, gdyby dostatecznie długo stukala w maszynę do pisania, napisałaby w końcu pewnie *Uissesa*, a po drodze kilka innych, mniej skomplikowanych książek. Każda książka jest bowiem pewną, inną od pozostałych, konfiguracją ograniczonej liczby znanych elementów — liter alfabetu. Potencjalnie więc wszystkie książki

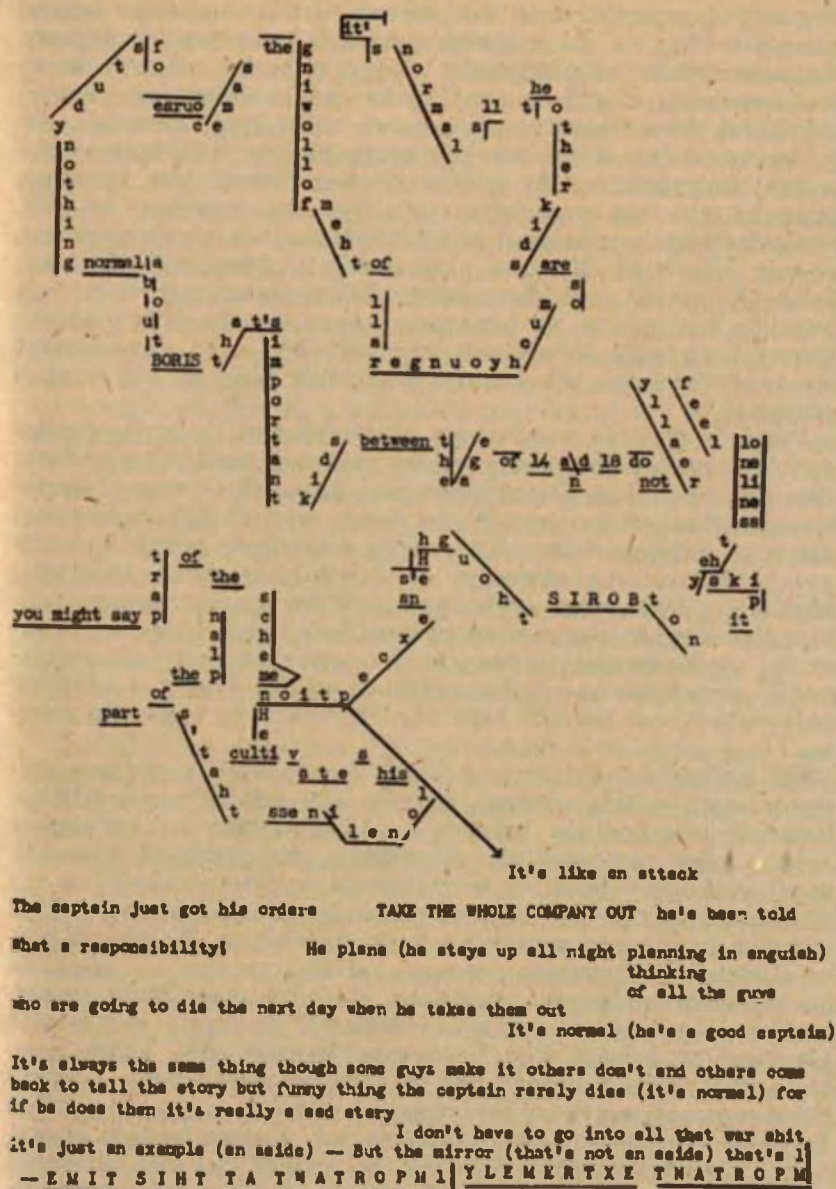
świata istnieją już, są zapisane w języku i tylko czekają na odkrycie ich przez człowieka. Tworzą razem ogromną bibliotekę, która jest oczywiście Biblioteką Babel z opowiadania Borgesa o tym samym tytule.

Sama Biblioteka ma bardzo prostą, regularną strukturę architektoniczną. Składa się ona z nieokreślonej liczby galerii w kształcie sześciokąta. W każdej galerii znajduje się dwadzieścia półek, po pięć półek na czterech ścianach, dwie pozostałe stanowią bowiem wejście i wyjście. Na każdej półce stoją trzydzieści dwie książki, każda książka liczy czterysta dziesięć stron, każda strona czterdzieści wierszy, a każdy wiersz osiemdziesiąt symboli ortograficznych. Tych ostatnich jest łącznie dwadzieścia pięć — dwadzieścia dwie litery alfabetu, kropka, przecinek i odstęp. Jak wyliczył ktoś skrupulatny, oznacza to, że w Bibliotece znajduje się $25^{1312000}$ tomów, co dla umysłu ludzkiego jest wielkością niewyobrażalną, a więc można przyjąć, że jest to liczba nieskończenie wielka. Prawie wszystkie z tych książek są kompletnym chaosem, labiryntem liter, które nie wyrażają żadnego sensu. Są książki, w których od pierwszej do ostatniej strony powtórzona jest tylko jedna litera, są książki, które różnią się od siebie tylko jedną kropką. Jest jednak pewna, znikoma wobec łącznej ich ilości, liczba tomów, które zawierają sensowne zdania, czasem całe sensowne strony, a są i takie, które od początku do końca są czytelne, mają jakiś sens.

Problem polega na tym, jak je odnaleźć, gdyż litery umieszczone na grzbietach książek są przypadkowe i nie mają żadnego związku z ich zawartością. Biblioteka nie ma katalogu, a raczej jest on jedną z książek, tak samo trudną do odnalezienia jak inne, przy czym istnieją też tysiące fałszywych katalogów. Katalog taki nie podałby zresztą reguły na znalezienie konkretnych książek, bowiem ich rozmieszczenie wydaje się być przypadkowe. Taka reguła musiałaby być sumą wszystkich jednostkowych przypadków, byłaby więc nieskończenie skomplikowana. W jakim sposób można zatem prowadzić poszukiwania tych nielicznych cennych książek, które wyjaśniłyby podstawowe tajemnice życia, włącznie z tajemnicą pochodzenia Biblioteki? Metoda na nic się tu nie zda, jedynym wyjściem jest przypadkowe sięganie po książki w nadziei, że może kiedyś szczęście dopisze. Borgesowi przynajmniej dopisało, bo znalazł całkiem pokaźną ilość opowiadań, wśród nich *Bibliotekę Babel*.

Model stworzony przez Borgesa nakazuje traktować każdy utwór literacki jako przypadkowe odkrycie, a więc przypisywanie sobie autorstwa jest w pewnym sensie uzurpacją. W myśl tej zasady, wielu współczesnych pisarzy poddaje własną, świadomą i celową twórczość różnym zabiegom formalnym, by zminimalizować wpływ logicznego myślenia na ostateczny wynik, jakim jest powieść czy opowiadanie i w ten sposób podkreślić, że są oni, co najwyżej współautorami utworu, odkrywcami tego, co w kontekście globalnym jest jedną z przypadkowych konfiguracji symboli ortograficznych na kartkach papieru.

Jednym z prekursorów tej orientacji w literaturze amerykańskiej jest William Burroughs, twórca metody „ścinków”, którą zastosował między innymi w swej najsłynniejszej powieści, noszącej tytuł *Naked Lunch*. Powstała ona w ten sposób, że autor pociął gotowy maszynopis na wąskie paski, które dokładnie wymieszał i posklejał w takiej kolejności, w jakiej akurat podeszły mu pod rękę. Struktura powieści jest więc całkowicie dziełem przypadku. Cel tej dziwnej z pozoru stra-



Strona z książki *Double or Nothing* Raymonda Federmana. Wydawca: The Swallow Press Inc., Chicago 1971.

tegi nie jest czysto formalny. *Naked Lunch* opowiada o stanie świadomości w transie narkotycznym, kiedy to jest ona nie tyle wyeliminowana, co raczej zneutralizowana czy ubezwłasnowolniona. By ten stan opisać, Burroughs postanowił przy pomocy całkiem arbitralnej zasady zminimalizować wpływ własnej świadomości pisarskiej i w ten sposób uczynić ją bezwolnym przedmiotem, a nie logicznie myślącym podmiotem.

Aby nie stwarzać wrażenia, że Amerykanie mają monopol na tego rodzaju ekstrawagancje, można wspomnieć, że nieco inną wersję metody wynalezioną przez Burroughsa wymyślił Francuz Marc Saporta. Napisał on powieść *Composition No. 1* na luźnych stronach bez numeracji, które są umieszczone w pudełku. Każda strona jest logicznie spójna i stanowi całość syntaktyczną. To znaczy, nie ma tam na przykład zdań które się urywają w połowie wyrazu, bo wtedy musiałaby

również istnieć strona, na której urwane zdanie byłoby kontynuowane, a to z kolei narzucałoby pewną kolejność. Zadanie czytelnika polegałoby wtedy tylko na ułożeniu stron w odpowiedni ciąg i zaniesieniu ich do introligatora na własny koszt. Idea Saporty jest inna — strony jego powieści mogą być dowolnie tasowane jak karty do gry i czytane w dowolnej kolejności. Ilość możliwych kombinacji jest ogromna, gdyż książka ma przeciętną objętość, tzn. zawiera, na oko, około dwieście pięćdziesiąt stron (dokładnej ich liczby nie znam, bo nie liczyłem). Nie ma „lepszych” i „gorszych” układów, każda kolejność jest jednakowo dobra. Jaka jest więc rola Saporty, czy można go uznać za autora książki, którą do rąk bierze czytelnik? Właściwie stworzył on tylko *Kompozycję Nr 1*, której i tak nie znamy. Wszystkie inne są już dziełem przypadku.

Podobne pytanie nasuwa się w odniesieniu do serii opowiadań Waltera Abisha. Jedno z nich, zatytułowane *Ninety-Nine: The New Meaning* (Dziewięćdziesiąt dziewięć — nowe znaczenie) powstało w ten sposób, że pisarz wybrał dziewięćdziesiąt dziewięć książek dziewięćdziesięciu dziewięciu różnych autorów, każdą z nich otworzył na dziewięćdziesiątej dziewiątej stronie i z tych stron wybrał po jednym przypadkowym zdaniu, a następnie ułożył je w pewnej kolejności, która wydawała mu się najbardziej estetycznie i intelektualnie zadowalająca. W przypisie do tekstu Abish zapytuje: *Wybór i ułożenie segmentów oraz pomysł tego eksperymentu są moje, ale fabuła...?*

Do najpopularniejszych strategii formalnych z rodziny gier językowych należą różnego rodzaju gry alfabetyczne. Alfabetyczność jest bowiem jednym z najoczywistszych przykładów arbitralnego szeregowania elementów, na przykład wyrazów w słowniku czy haseł w encyklopedii, nie ze względu na ich znaczenie, lecz ze względu na pisownię, która nie ma przecież żadnego logicznego związku z tym znaczeniem. Kolejność liter w alfabecie jest zresztą również całkiem arbitralna, gdyż nie ma żadnych logicznych przesłanek, które by uzasadniały umieszczenie „a” na początku a „z” na końcu. Wykorzystał to Kenneth Gangemi w książce *The Volcanoes from Puebla*, która powstała w wyniku rocznego pobytu pisarza w Meksyku, podczas którego przemierzył on kraj we wszystkich kierunkach na motocyklu, zatrzymując się na krótsze lub dłuższe postoje w różnych miejscowościach. Nie jest to jednak zwykły dziennik podróży opisujący chronologicznie wędrowkę Gangemi’ego. Ponieważ podróżował on bez żadnego planu, jechał „gdzie oczy poniosą”, nie chciał, by książka poprzez układ chronologiczny sugerowała, że podążał jakas z góry ustaloną trasą. Dlatego każdy epizod, dygresję, czy impresję, jakie zapisywał w swoim notatniku z dnia na dzień opatrzył osobnym tytułem, a następnie ułożył te krótkie „obrazki” (jest ich 159) w kolejności alfabetycznej. W ten sposób przetasował zawartość swojego dziennika według zasady, która nie miała żadnego związku z treścią książki. Nie ma bowiem żadnego znaczenia, w jakiej kolejności czytelnik ogląda te obrazki, tak jak nie miało znaczenia dla pisarza, w jakiej kolejności zwiedzał wioski, miasteczka i miasta, poznawał ludzi i zapisywał swoje uwagi.

Gangemi zastosował formułę alfabetyczną jako strategię modelowania gotowego już tekstu. Wspomniany powyżej Walter Abish poszedł jeszcze dalej — w powieści *Alphabetical Africa* posłużył się arbitralną strukturą alfabetu w celu modelowania samego procesu pisania. Powieść składa się z pięćdziesięciu dwóch rozdziałów. Rozdział pierwszy, zatytułowany „A”, za-

wiera wyłącznie słowa zaczynające się na literę „a”, w rozdziale „B” dochodzą słowa zaczynające się na „b”, w następnym na „c”, i tak dalej, aż do rozdziału „Z”, w którym autor może posługiwać się już wszystkimi możliwymi słowami. Jest to akurat środek książki. Druga jej połowa odwraca proces budowania języka i stopniowo giną słowa na literę „z”, potem na „y”, „x”, aż w końcu znowu jesteśmy w rozdziale „A”. Ta niezwykle rygorystyczna forma determinuje treść i styl w sposób nie dający się często przewidzieć i zmusza pisarza do dostosowywania swoich założeń do aktualnych możliwości, jakie stwarza język. I tak, nie może on używać pewnych słów, zanim nie dojdzie do odpowiedniego rozdziału; na przykład, nie może wprowadzić narracji w pierwszej osobie, dopóki nie dotrze do rozdziału „I” („ja” po angielsku to właśnie „I”). Stopniowe rozrastanie się języka, a następnie jego kurczenie się, odzwierciedla przebieg akcji powieści, która ma dwa wątki: jeden dotyczy przemarszu inwazyjnej armii mrówek przez kontynent afrykański, drugi pościgu trzech mężczyzn, Alexa, Alfreda, i Allena, za uciekającą przed nimi kobietą, Alwą, z Antibes we Francji do Zanzibaru i dalej, poza Afrykę. Akcja zaczyna się, gdy zaczyna się alfabet, osiąga punkt kulminacyjny, gdy nagromadzona zostaje maksymalna ilość słów, a następnie zmierza ku rozwiązaniu, w miarę jak odliczanie alfabetu zbliża się do końca. Akcja jest więc w znacznym stopniu akcją języka, za którym musi podążać myśl pisarza, a nie odwrotnie, jak to zwykle bywa.

Szczególnym rodzajem gry literackiej wykorzystującej pozasemantyczny wymiar języka jest gra typograficzna, która odwołuje się do czysto fizycznego, wizualnego charakteru tekstu drukowanego. Może ona polegać na nałożeniu arbitralnej lecz rygorystycznej formuły typograficznej, do której język musi zostać dostosowany, albo też odwrotnie, na uwolnieniu języka od ogólnie przyjętych i równie arbitralnych reguł typograficznych, takich jak standardowy format i kształt strony drukowanej, na której tekst jest zamknięty w prostokącie i pisany jest z lewej strony do prawej w poziomych wierszach biegnących z góry na dół (arbitralności tej zasady dowodzi chociażby fakt, że Arabowie piszą z prawej do lewej, a Japończycy z góry na dół). Większość powieści typograficznych, zwanych też konkretnymi, stosuje właśnie ten drugi wariant typo-gry, co zwykle oznacza, że praktycznie każda strona książki jest inna od pozostałych, stanowiąc często również zamkniętą całość syntaktyczną. Nie należy do rzadkości także wykorzystywanie zdjęć, rysunków i innych elementów graficznych, przez co tekst staje się collage’em werbalno-wizualnym, tekstem do czytania i oglądania jednocześnie. Wyzwolona od tradycyjnych ograniczeń wyobraźnia wzrokowa czasami nawet zaczyna dominować nad językiem i znaczenie słów schodzi na drugi plan, a istotne są tylko kształty, w jakie litery dają się ułożyć na stronie. Do ciekawszych tego typu utworów należą *The Bonnyclabber* George’a Chambersa, *Willie Masters’Lonesome Wife* Williama Gassa (poszczególne części tego eseju-nowelki wydrukowane są na stronach o różnej barwie i fakturze), *The Exaggerations of Peter Prince* Steve’a Katza (mamy tu m. in. strony, które autor uznał za nieudane i przekreślił je), *Dirty Pictures from the Prom* Earla M. Raucha, oraz *Nuclear Love* Eugene’a Wildmana.

Na szczególne wyróżnienie zasługują powieści Raymonda Federmana *Double* or *Nothing* oraz *Take It or Leave It*. Są one chyba najznakomitszymi w całej literaturze współczesnej fantazjami typograficznymi. Ta pierwsza jest do tego stopnia

bowiem wtedy, gdy oddają swój los w ręce przypadku czują, że życie ma sens. Ich życiorysy są zresztą splotem nie kończących się przypadków, które nie dają się powiązać w żaden ciąg (do tego stopnia, że np. strony *Take It or Leave It*, a jest to dosyć gruba powieść, nie są w ogóle ponumerowane — poszczególne epizody mogą być czytane w dowolnej kolejności, bo i tak w żaden sposób nie dadzą ułożyć się w logiczną całość).

The Twofold Vibration różni się od wcześniejszych książek Federmana pod dwoma względami. Z jednej strony jest bardziej ortodoksyjna typograficznie, z drugiej jest powieścią o przyczynowości, o tym, co się jeszcze nie wydarzyło. Ma to istotne znaczenie dla jej formy i treści, gdyż, jak stwierdza narrator, muszą one być wymyślane na bieżąco, improwizowane (powieść zresztą jest właśnie nazwana w podtytule powieścią improwizowaną). Idea ta została wcześniej zastosowana przez Ronalda Sukenicka, autora kilku książek typograficznych (*Up, The Death of the Novel and Other Stories*, 98.6, *Long Talking Bad Conditions Blues*), w powieści *Out*. Z tym, że ta książka jest nie tyle improwizowana przez Sukenicka, co raczej improwizuje się sama, jak stwierdza narrator. Jest jak obłok na niebie, który stale zmienia swój kształt podczas swej wędrówki w sposób zależny tylko od warunków atmosferycznych. Sukenick chce, by jego powieść również samoistnie reagowała na swą „sytuację atmosferyczną”, by dostosowywała się do niej i zmieniała kształt niezależnie od pisarza, który jest tylko usługowym wykonawcą jej życzeń. Atmosfera *Out* jest naładowana energią, wszystko jest w ciągłym ruchu. Treścią jej jest podróż bohatera ze Wschodniego Wybrzeża do Kalifornii, a jego zbliżanie się do celu staje się fizycznie udziałem czytelnika dzięki zmyślnej formule typograficznej. Otóż książka składa się z jedenastu rozdziałów, ponumerowanych od 10 do 0, w których stopniowo zmienia się proporcja druku do pustych linii. W rozdziale „10” tekst jest ciągły, w „9” po każdych dziewięciu wierszach jest jeden wiersz pusty, w „8” są dwa puste po każdych ośmiu zadrukowanych, i tak dalej. W rozdziale „1” tylko co dziesiąty wiersz zawiera druk (wpadają w ten sposób trzy linie druku na stronę), a w rozdziale „0” są oczywiście puste strony. Oznacza to dwie rzeczy. Po pierwsze, w miarę jak powieść zbliża się do końca, dosłownie znika nam ona sprzed oczu. Po drugie, coraz szybciej odwracamy strony, gdyż zawierają coraz mniej druku, i w końcu wpadamy już rozpędzeni na dobre do „0”. Jediną rzeczą, która nam pozostaje do zrobienia jest tylko „puszczenie harmonijki” z dziesięciu stron tego rozdziału, co zajmuje ułamek sekundy, i już jesteśmy na zewnątrz, „out”, z powrotem w rzeczywistości. Pęd powietrza rozwiewa obłok, pozostaje bezchmurne niebo białych kartek.

W przypadku pisarstwa Sukenicka, obłok ten pojawia się znów i znów, w nieoznaczonym miejscu i o nieoznaczonej porze, wtedy gdy zechce trafić. Od szeregu lat pisarz chwytając takie obłoczki i publikuje je co jakiś czas w formie kolejnych odcinków „piszącej się” powieści. Fragmenty te mają ze sobą tylko jedną wspólną rzecz — tytuł, który brzmi *Nie kończąca się nowelka*. Jeśli kiedyś Sukenick zbierze je razem, powstanie kolejna „powieść przypadku”.

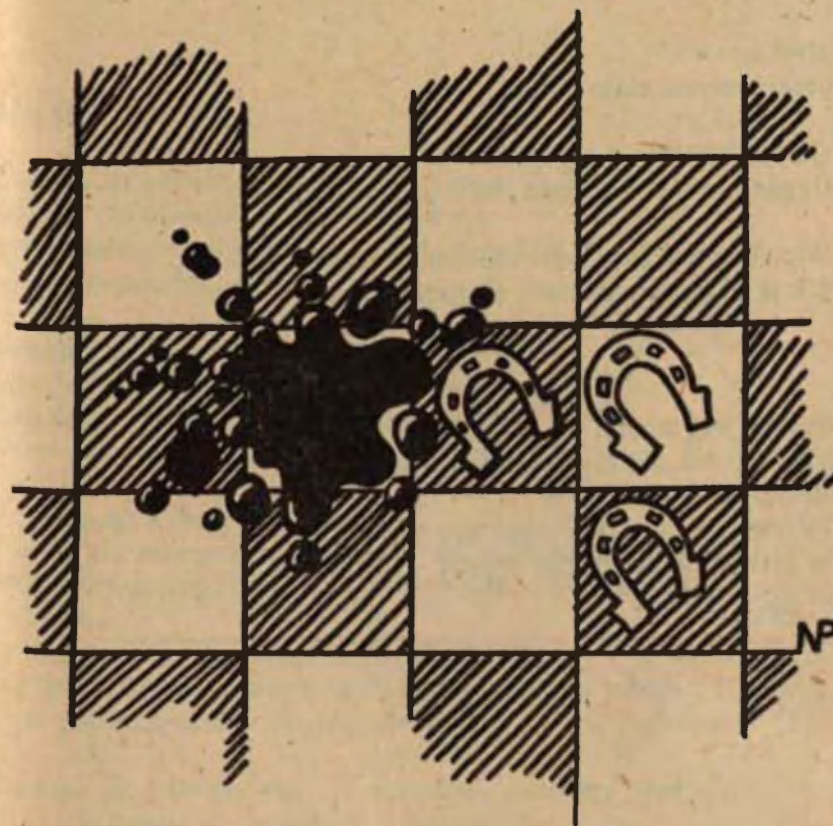
• • •

Strategie formalne opisane powyżej mają tę jedną wadę, że większość z nich daje się zastosować tylko ograniczoną ilość razy, a czasem tylko raz, w utworze, dla którego dana gra

została wymyślona. Ale, jak dowodzą fantazje typograficzne i powieści improwizowane, strategie te są tylko wstępem do następnego etapu gry. Uwalniając powieść od tradycyjnych konwencji formalnych poprzez ukazywanie, że są one arbitralne jak wszystkie, nawet najbardziej absurdalne, konwencje, eksperymenty formalne oparte na przypadku otwierają praktycznie nieograniczone możliwości dla nie skrupowanej gry wyobraźni. Z punktu widzenia czytelnika przyzwyczajonego do tradycyjnej powieści, nowa literatura może się wydawać bezsensowna i bezkształtna. Chodzi jednak o to, że każda forma, czy to jest forma powieści realistycznej, z jej chronologią, przyczynowością i charakterystyką, czy też alfabetyczna forma powieści eksperymentalnej, ma taki sam status ontologiczny — każda forma jest nałożeniem *ex post facto* sztucznej struktury na rzeczywistość, która sama w sobie jest tak fantastycznie złożoną grą przypadków, że żadna przez człowieka wymyślona struktura nie da się całkowicie i do końca dopasować choćby do jej najmniejszego wycinka.

Traktowanie jednych konwencji jako lepszych od innych, czy w ogóle wywyższanie konwencji ponad ich brak, jest nieuzasadnionym ograniczeniem możliwości wyobraźni. Ostatecznie sformalizowane gry, czy to są szachy, kości, czy karty, są tylko modelami, użytecznymi metaforami, przy pomocy których człowiek dowodzi, że jest w stanie wyobrazić sobie, stworzyć świat. Każdy pisarz jest jak ekscentryczny milioner z opowiadania Borgesa *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, Ezra Buckley, który, choć nie wierzy w Boga, postanawia pokazać temu nieistniejącemu Bogu, że i on może być stwórcą świata, autorem własnej gry.

Jerzy Kutnik



JACEK BLACHANI

Polaryzacja

Nauczycielem nowoczesnego tańca był człowiek
uczepiony skrzydeł wiatraka, jak myśli przed-
ostatecznej po wyczerpaniu wszystkich alternatyw.

Albo szaleniec na chwilę tylko wynoszony z chmury
i chwilę tylko bliźni — bo trwający w krzyku
sączącym się — podziwem i życzeniem upadku —
z rozdziawionej gęby tłumu.

SMIECH. Jest dokładnie taki sam.
Jak rozpacz wbita w skrzydło wiru, który
nie polyka.
Jak marionetka ludzka w wirujących oczach
tworzy ranę — wycieka

biała krew:
przeźroczyste ciało chleba;

OBOJĘTNOŚĆ. I czyn szaleńca.
Ugoda, protest i chrzest szarańczy w dole.

Wir. Wir wyrzuca ręce ułożone w kłątwe
jak w błogosławieństwo; śmiech — perła

i kamień
i błoto.

Taniec jest znany.
Nikt jednak nie myślał dotąd nad
obojętnością Wiatraka.
Tu jest akceptacja ramion tak wielka,
że zmieści tych, którzy wirują — i tych
co się śmieją.

Synteza

Doskonałość formy jest gładka
i chłodna. Marmurową pierś dając
ludzkiej myśli do polizania.
Albo bywa wprost wyszarpana Ziemi;
chropowata i ostra — jak cisza nagle
wbita w krajobraz suknią, zdartą z Afrodyty
w Auschwitz — Birkenau.

Nagość — bez dotyku przyzwolonej dłoni...

Ona rozwali każdy pomnik
stawiany sobie za plecami
Świata.

I nie szukaj lepiej doskonałości formy
w dziwnej sile wylażącej z ciała jak jęzor
psa w biegu. Jest twoja, a nieposłuszna;
grozi ci zawał nie serca lecz myśli — dlatego

zamień ciało swoje powszechnie z osobą
miłości do świata, na mały kwiatek.
Lecz wtedy stokrotka zamknięta w dłoni
zazdrośnie — upuszcza rosę, jak łzę; nie swoją.

Informacja

Drzazga za paznokciem z przydrożnego
drzewa, obojętnego na zjawisko drogi;
bywa niekiedy kłująca — jak fenomen dnia
po nieprzespanej nocy.

Wchodzi w ciało bardziej — jeśli; lato;
ogrzewa wnętrze wystudzone księżycowym
światłem. Tak jak motyl schwytyany przez szybę,
która już nie odgradza powietrza.

Przed moją drzazgą — moje JA.
Chowa się za paznokieć różowy, bo karmiony regularnie
wiarą w Świętego Mikołaja, krasnoludki i Księżniczkę —
— Żabę.

A tu przed drzazgą wypadło by stanąć,
jak MEŹCZYŻNA przed KOBIETĄ sięgającą jabłka.
Gest powstrzymać i nie patrzeć potem jak na dziwkę.

Drzazga za paznokciem — powiadam prawdę, uwiera.
Nie miło memu JA samotnie ją wyciągać...

Równoległości

Poprzeczne domy — prostopadłe do ulicy.
Kręcą cienie zataczając kola miliardów miar.
Rozpinają parasol nad takiej wartości wspomnieniem,
jak liść rozwinięty; przez chwilę większy jest
niż drzewo — gdy opada.

DZIEŃ.

Bardzo głęboki cień — jaśniej, oślepia.
P ł a s z c z.

NOC.

Cień nocy jest dziurawy. Zarzuca raczej
sieć niż — c a ł o ś ć.

Łapie kapiące światło. Zwłaszcza jeśli noc,
w noc otwarta drzwiami uchylonego pokoju.

DWA CIENIE.

Dwa niewielkie zdarzenia.
Kręcą się od łaskotek do — uwierania..
Tak; małe kamyki z miejsc — dokąd lubi się
wracać. Dzielą swój los z kieszenią.

Albo... — jak niechęć znaleziona przed praniem;
kreślą łuk błysku — — za oknem.

Na płaszcz.
Na sieć.

Propozycja

(W nawiasie;

W ciemnym pokoju niepewność obgryza
paznokcie. Straszy otwartymi drzwiami.

Nie istnieje równowaga chwiejna — jest.
Nie istnieje równowaga stała — jest.
Nie istnieje równowaga obojętna — jest.
Co z tego)

(nic.

Lęk przed pazurem nie zabił rany, bo
przedtem musi być krew, czytelna — jak linia
życia. Broń — na Broń; to nie ciemny pokój w którym
nie wiadomo gdzie spadają obcięte pazury
pluszowego kota. Z lęku trzeba wyrosnąć.

POZA nawiasem) dyplomacja — śle uśmiechy
polyskliwe jak
ręce
chirurga.

Konterfekt

Wiedząc tyle ile — nie powinienem;
zakładam rękawiczkę milczenia
na dłoni naga — wymowę. Nowej skóry
bariera, łatwo przekracza się — sama.

Palec wskazujący — nie oskarża
raczej
jest
skłonny — wykonać wyrok;
Środkowy
— to władza.

Serdeczny, opancerzona nieśmiałość;
Digitus minimus
— jakby urósł.

A kciuk.

Kciuk — to osobna historia — chrzęstu
pocierania dawno
nieogolonego zarostu
— oraz naboju wsuwanego
w magazynek obosiecznej
broni. Kciuk — to

zdecydowanie najsilniejszy palec, choć
najmniej elegancki wykona każdy rozkaz,
o którego spełnieniu inne mogą tylko marzyć;
nawet wtedy, gdy lśni lakierem — zwodniczej
słabości... (kciuk mile wspomina — gladiatora)

Nie powinienem wiedzieć tyle — ile wiem.
Milczenia rękawiczkę zakładając, o rewolucji
jakiej dokonuje ona w ludzkich dłoniach —

— widoczne jak na d ł o n i

Gusta

Miał nadejść czas, gdy oto,
na Słężę znowu wchodzą kapłani
w asyście rusałek i strzyg, by
składać ofiary; — zapachną zioła
wróżb.

Happening przy świetle księżyca,
kołysze lasem jak napiętą struną
łuku, na którym Swiatowid waży strzałę
nim ją upuści dal — jego szesnastu
oczu.

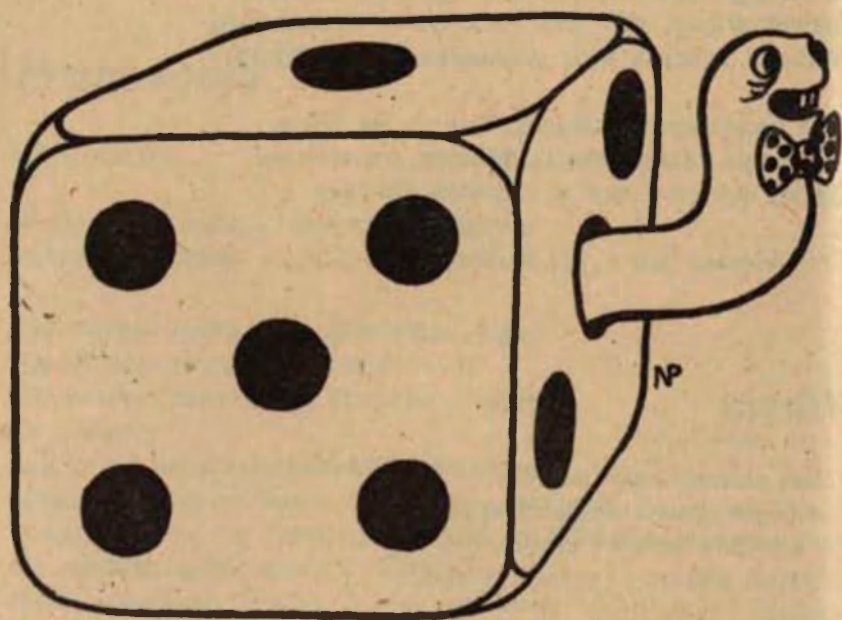
Swiatowidzie — Widzu-świata, dlaczegoś
wybrał sobie właśnie to miejsce, gdzie
góra — niewysoka, ziemia — niewielka,
czy widzisz więcej...

Rusalki tańczą — alabastrowe. Swiatło
tajemne wplatając w wianki. Już nie kamienne
— żywe, bardziej niż bajdy.

Tylko Sfarozyc unoszony z ziemi, ponad
tobą Mogiło-Słężo; przekuty w tworzywo
mocniejsze niż Akwizgran — w dąb mieszkowy,
zawsze milczący — nie przemówi...

Miał nadejść czas — I oto nadchodzi.

Jacek Blachani



ALINA KOCHAŃCZYK

GRA JAKO KATEGORIA LITERACKA

Teoria dzieła literackiego jako specyficznej sytuacji komunikacyjnej otworzyła badaczom nowe możliwości interpretacyjne. Jej skuteczność sprawdziła się zwłaszcza w odniesieniu do tych tekstów, w których wyeksponowany został akt wypowiedzi. Ujęcie utworu w kategoriach tej teorii pozwoliło na precyzyjne określenie wewnątrztekstowych instancji nadania i odbioru, na uchwycenie wpisanych w dzieło zasad, determinujących przebieg literackiej komunikacji oraz działań, zmierzających do wzajemnego porozumienia się¹. Autor — nadawca komunikatu stara się wytworzyć odpowiednie warunki, dzięki którym odbiorca — czytelnik właściwie odczyta przekazywane zarówno w sposób jawny, jak i zaszyfrowane treści. Zadanie czytelnika polega natomiast na rozpoznaniu i przyjęciu zaproponowanego przez autora kodu wypowiedzi a następnie na wypełnianiu kolejnych dyspozycji, co warunkuje poprawny przebieg odbioru. Nadawcę i odbiorcę wiążą zatem w tekście ściśle zależności: pierwszy z nich zajmuje pozycję uprzywilejowaną o tyle, że będąc stroną aktywną zmusza odbiorcę do podporządkowania się stawianym mu wymaganiom. Z drugiej wszakże strony musi się liczyć z możliwościami percepcyjnymi partnera, z jego kompetencją literacką².

Zarysowany w dużym uproszczeniu schemat relacji osobowych w akcie wewnątrztekstowej komunikacji literackiej, nie wykazuje wszystkich możliwych sposobów i zasad porozumiewania się na linii nadawca — odbiorca. Nie chodzi tu o napięcia, wynikające z nieuniknionego konfliktu pomiędzy intencjami autora a możliwościami dekodującego zaszyfrowane przezeń informacje czytelnika, pomijamy również kwestię powstającej często niezgodności pomiędzy założeniami przyjętymi przez twórcę w czasie kształtowania dzieła a wynikiem artystycznych działań. Interesują nas natomiast te utwory, w których narrację niejako wpisany jest scenariusz swoistego „widowiska komunikacyjnego” z podziałem na role i z przewidzianymi dla obu porozumiewających się stron różnymi zadaniami. Zaliczymy tu teksty, w których autor oprócz komunikowanych jawnie i bezpośrednio treści, uruchamia sensory ukryte, apelujące o rozszyfrowanie. Zastawia na odbiorcę pułapki, oczekując że nie tylko wychwyci on obecne w tekście aluzje i sugere-

¹ Zagadnienia komunikacji literackiej omawiają m.in.: J. Lalewicz: *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław 1975; A. Okopień-Sławińska: *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* (W:) *Problemy teorii literatury*. Seria 2, Wrocław 1976; E. Balcerzan: *Perspektywy „poetyki odbioru”*. (W:) *Problemy teorii literatury*. Seria 2, Wrocław 1976; K. Bartoszyński: *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* (W:) *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971; M. Głowiński: *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977.

² Zob. A. Okopień-Sławińska, op. cit.

ście, ale zachowa również czujność w sytuacji, gdy informacje implikowane z różnych poziomów semantycznych utworu będą się nawzajem weryfikować. Tak dokonujące się porozumienie może nosić charakter zabawy z odbiorcą. Przykładem są powieści M. Choromańskiego, w których narrację wpisana jest rola czytelnika oszukanego. Podobnym typem narracji posługuje się powieść kryminalna, z tą jednak różnicą, że jej narrator tak dozuje informacje, by czytelnik mając pewną szansę samodzielnego rozwiązania zagadki, dał się jednak zaskoczyć nieprzewidzianym rozwiązaniem.

W *Kalendarzu i klepsydrze* autor ludzi czytelnika zapowiedziami emocjonujących wydarzeń, tymczasem rzekomy dziennik jest parodią tego typu formy i zamiast wielokrotnie obiecanych sensacji — z życia środowiska literackiego — jak przypuszcza czytelnik, przynosi dramatyczny rozrachunek Konwickiego ze sobą samym i z własną twórczością.

Autor *Miazgi* czyni swego czytelnika świadkiem powstawania powieści i zmusza do maksymalnego natężenia uwagi, zmieniając zajmowane w obrębie tekstu role oraz poziomy wypowiedzi (powieść właściwa, warianty fabuły, konspekty, notatki robocze, diariusz powstawania powieści, dziennik intymny). Czytelnik przedziera się przez gąszcz krzyżujących się planów i wątków, szukając w tekście nadrzędnego uzasadnienia demonstrowanych mu zabiegów lub bodaj pointy i — bezradny, pozwala się zaskoczyć urwaną w pół myślą. W powieści Andrzeja Jędrzejewskiego rola czytelnika jest jakby dopiero w stadium kształtowania się, otrzymuje on niezbyt jasne zadania deszyfracyjne i zdany jest wyłącznie na własne siły. Jedynie wyraźnie nakierowane na niego sygnały ważności to znaki graficzne (zmiana kroju czcionki), tytuły, daty.

Wybrane przykłady pokazują, że utwór literacki można potraktować jako teren specyficznej gry pomiędzy autorem i czytelnikiem, której celem jest zabawa nadawczo-odbiorcza. Oczywiście zastrzec należy, że dzieło wypełniać może jednocześnie także inne, poważne zadania poznawcze, wychowawcze, itp. Często owa żartobliwa gra z czytelnikiem osłania, albo przez kontrast uwydatnia ważność komunikowanej problematyki.

Teoria komunikacji umożliwia opisanie tekstu pod kątem tego „kto” jest nadawcą wypowiedzi, „do kogo” się zwraca, a także „co” i „jak” mówi. Kategoria gry pozwala ponadto prześledzić charakter relacji międzyosobowych, dotarcie do reguł rządzących wypowiedzią, od których uzależnione są podejmowane przez obie strony działania³.

Przez grę rozumieć będziemy szczególne współdziałanie na gruncie tekstu autora i czytelnika, lub lepiej — nadawcy i odbiorcy, realizujące się wedle przyjętych przez obu partnerów reguł, określających repertuar sposobów wzajemnego prowokowania reakcji i podejmowania narzucanych sobie ról.

Przyjmując warstwową strukturę dzieła literackiego wyodrębniamy w jego hipotetycznej konstrukcji modelowej piętra toczących się wewnątrz utworu gier, rozważanych dotąd w planie zredukowanym do jednego poziomu. A zatem na płaszczyźnie świata przedstawionego gra rozgrywana jest w układzie bohater — bohater, na płaszczyźnie narracji partnerami gry są narrator i adresat narracji (nazywany dalej odbiorcą), natomiast na poziomie nadrzędnym wobec obu wymienionych

autor wewnętrzny i adresat utworu (nazywać ich dalej będziemy autorem i czytelnikiem).

Zwróćmy teraz baczniejszą uwagę na relacje zachodzące między partnerami gry nadawczo-odbiorczej na wszystkich poziomach utworu. Zadanie nadawcy polega na szyfrowaniu informacji, które z kolei partner winien rozszyfrować. W każdym utworze można wyodrębnić sekwencje „kroków” nadawcy ukierunkowujące określone reakcje odbiorcy. Całość tej interakcji realizuje się według reguły, polegającej na tym, że zorganizowanemu ciagowi „posunięć” nadawczych na przeciwnym biegunie odpowiada określona strategia odbioru. O ile kroki narratora są jawne — zaświadcza je sam tekst, o tyle „posunięcia” odbiorcy istnieją w dziele potencjalnie, jako przewidywane reakcje na dyrektywy partnera. Przyjęcie zachowań zaprojektowanych przez nadawcę jest jednym z podstawowych warunków zrealizowania się gry literackiej.

Reguły rozgrywki determinuje zespół konwencji ustalonych w dotychczasowej twórczości literackiej oraz praktyce czytelniczej. Niektóre z nich mają charakter nienaruszalnych, jak np. zgoda autora i czytelnika na nietożsamość narratora i autora, zgoda na abstrakcyjność odbiorcy oraz traktowanie kreowanego świata jako modelu rzeczywistości. Inne reguły bywają natomiast w dziele naruszane. Możliwość odstępstwa od reguł wynika z faktu, że porozumienie co do zasad gry zapada umownie, opiera się na z góry założonej po obu stronach akceptacji. Czytelnik kierując się właściwie intuicją, w pewnym stopniu orientacyjnie rozeznaje się w kanonie reguł na jakie „dał zgodę”. Jeżeli uznana przez niego za nienaruszalną reguła zostanie złamana, wówczas doraźnie koryguje zakres udzielonych przez autora gwarancji, co oczywiście nie wyklucza ze strony tamtego ponownych odstępstw od zasad. Specyfika gry literackiej polega zatem między innymi także i na możliwości niedotrzymywania reguł przez autora i jest to wynikiem założonej nierówności praw partnerów. Nadawca ma prawo swobodnego dysponowania bądź uchylania reguł, podobnie ma też uznany przez odbiorcę przywilej narzucania mu dowolnej roli. Niedotrzymanie warunków umowy, jaka w rozumieniu odbiorcy została z nim zawarta, wykroczenie poza repertuar speyfikowanych norm nadawczych — to często stosowane posunięcia autora. Złamaniem reguły jest odstępstwo od przyjętej konwencji wypowiedzi; rozpoznanie jej w określony sposób nastawia oczekiwania czytelnika, który wie, czego się może spodziewać po lekturze dziennika, a czego po „dreszczowcu”. Uchylenie konwencji może się zdarzyć nawet w gatunku kanonicznym, takim jak np. powieść kryminalna, gdzie śledztwo, w którym „uczestniczy” czytelnik nie doprowadza do ujęcia winnego.

Gdyby nie istniała pewna dowolność w respektowaniu reguł gry, możliwości posunięć ze strony autora zostałyby w końcu wyczerpane i musiałyby się powtarzać, co prowadziłoby do zahamowania rozwoju konwencji literackich.

Jak w każdej grze partnerzy rozpoczynają rozgrywkę i od tam zachodzi między nimi wyraźna (lecz tylko pozorna) rozbieżność dążeń. Choć tocząca się gra nie ma charakteru konkurencji, partnerzy realizują odrębne zadania w pewien sposób ścierając się ze sobą. Nadawca od początku nastawiony na szyfrowanie informacji zastawia na odbiorcę pułapki, igra z jego ciekawością i przewidywaniami. Prowadząc odbiorcę mylnym tropem liczy wszakże na to, iż potrafi on ostatecznie

³ Na ten temat pisze J. Jarzębski w pracy *O zastosowaniu pojęcia „gra” w badaniach literackich*. (W:) *Problemy odbioru i odbiorcy*. Wrocław 1977.

prawidłowo rozwiązać postawione zadania i zwycięsko przebrnie przez wszystkie stawiane mu przeszkody.

Zadaniem odbiorcy jest nie tylko rozszyfrowywanie sensów fabuły ale również odczytanie znaczeń przekazywanych przez samą strukturę utworu, w której zawarta jest jakby „partytura” odbioru, zaproszenie dla wykonawcy i jednocześnie dyspozycje co do samego wykonania. W zakresie powinności odbiorczych znajduje się odpowiedź na kolejne dyspozycje: „przeczytaj, wykonaj, zbadaj”, co oznacza, że powinnością odbiorcy jest także rozszyfrowanie nadrzędnego sensu gry, rozzeznanie się we wszystkich, podejmowanych wewnątrz utworu działaniach strategicznych. Czytelnik powinien umieć zrekonstruować zasady, które rządzą strukturą wypowiedzi. W opisywanej rozgrywce nie może być właściwie mowy o zwycięstwie odbiorcy. Jeżeli nawet z powodzeniem wykona wszystkie polecenia, będzie to swego rodzaju „ustępstwo” ze strony nadawcy, który zrezygnował z zaświadczenia swojej przewagi.

Dla powodzenia gry zasadnicze znaczenie ma wybór strategii nadawczej. Odpowiada jej na przeciwnym biegunie strategia odbioru. Zdarza się, że strategia nadania rozmija się niekiedy ze strategią odbioru, przyjętą przez konkretnego czytelnika. Przykład stanowią reakcje pierwszych czytelników obozowych opowiadań Borowskiego, jako postawę cyniczną odczytujących reportażowość ich konstrukcji i suchą rzeczowość stylu. Bywa jednak i tak, że za błędny wybór strategii odbioru odpowiedzialność ponosi sam autor, który licząc na łatwość rozpoznania przez odbiorcę danej konwencji np. gatunkowej uruchamia sygnały jej obecności, by wprowadzić czytelnika w błąd. Obietnica Durrenmatta ma strukturę powieści kryminalnej, zastosowaną tu przewrotnie, by zmanifestować „podzwonne” gatunku.

Także cel, do jakiego dąży nadawca dialogu czy to na poziomie świata przedstawionego, czy też w planie narracyjnym, nie musi być identyczny z zamierzeniami autora. Na przykład wzniosły styl narracji *Monachomachii* Krasickiego z perspektywy autora odbierany jest jako kompromitacja opisywanej walki mnichów.

W dalszej części rozważań spróbujemy pokazać funkcjonowanie kategorii gry na konkretnym materiale badawczym. Zechcemy mianowicie pod kątem działań nadawczo-odbiorczych prześledzić strukturę narracji powieści W. Gombrowicza *Ferdydurke*, opisywanej dotąd przy użyciu innych narzędzi interpretacyjnych.

Narracja *Ferdydurke* ma przebieg wielotorowy, rozkłada się zasadniczo na dwa ciągi narracyjne. Pierwszy rozwija się począwszy od rozdziału *Porwanie* i obejmuje fabularne części utworu, prezentujące bohatera w środowisku szkoły, na tle rodziny Młodziaków oraz wydarzenia rozgrywające się w dworcu Hurleckich. Drugi tor narracji stanowi wątek autotematyczny, rozdzielający się na dwie części, o charakterze dygresji wobec głównego nurtu opowiadania. Są to: *Przedmowa do Filidora dzieckiem podszytego* i *Filidor dzieckiem podszyty* oraz *Przedmowa do Filiberta dzieckiem podszytego* i *Filibert dzieckiem podszyty*. Narrator ujawnia się w rozdziale 1, noszącym tytuł *Porwanie*, w roli 30-letniego pisarza, niedawno debiutującego *Pamiętnikiem z okresu dojrzewania*. Jego pozycja społeczna i towarzyska jest, jak mówi, nieokreślona, przedstawia się zatem odbiorcy od strony przeżyć wewnętrznych. Analizuje swoje rozterki duchowe, omawia kompleksy, snuje refleksje filozoficzne. Nie dowiadujemy się jednak o nim

nic więcej ponad to, że ma za sobą jedną nieudaną próbę napisania dzieła, mającego być niezdeformowanym obrazem jego osobowości. Ani w tej części, ani w dalszym przebiegu akcji, gdzie przyjmuje dodatkowo rolę ucznia, ponownie poddanego edukacji szkolnej, nie nawiązuje bliższego kontaktu z odbiorcą. Perspektywa narracji w następujących po *Porwaniu* częściach przemieszcza się, traci jednoznaczność, jako że odtąd wydarzenia relacjonuje narrator, będący jednocześnie ich bohaterem (uczeń 6 klasy) i kreatorem (snujący „wspomnienia” pisarz). Czynności narracyjne zostają teraz ukryte za przedstawionym światem, narrator eksponuje siebie wyłącznie w roli bohatera zdarzeń. Dodajmy, że bohater zachowuje świadomość dorosłego człowieka.

Sytuacja narracyjna zostaje wyeksponowana ponownie w *Przedmowie do Filidora* i oto narrator przedstawia się odbiorcy w nowej roli. Także odbiorca usytuowany wcześniej na pozycji czytelnika, zmienia swój status. Narrator *Porwania* dystansował się wobec czytelnika, w *Przedmowie do Filidora* nawiązuje z nim ścisły kontakt. Tam był pisarzem, który poniósł porażkę, tu jest pewny siebie, triumfujący. W utrzymanych na granicy intymności zwierzeniach *Porwania* dominował ton serio. Zastosowane teraz chwytły stylistyczne zdradzają pozę, specyficzna frazeologia ujawnia zachowanie świadomie reżyserowane. Narrator wchodzi tu w rolę prelegenta, mówiącego do określonego audytorium, jego wypowiedź rozwija się zgodnie z konwencją przemówienia. Jest jakby inscenizowanym przedstawieniem, w którym zgodnie ze scenariuszem mówca steruje uwagą słuchacza, dozując napięcie, wywołuje określone reakcje.

Narrator przemawia nieśpiesznie, co sygnalizuje wagę tematu, dba o zewnętrzny kształt wypowiedzi, stosuje liczne chwytły retoryczne, smakuje słowa. Gra przed widzem świecącego oratora. Niezależnie od tego przyjmuje rolę reżysera opowiedzianej wcześniej czytelnikowi fabuły. Audytorium, do którego się zwraca, to właśnie owi czytelnicy, wyróżniona wydobyciem z dotychczasowej anonimowości, wyselekcjonowana ich część. Narrator zaszczycił ich bezpośrednim spotkaniem, odbywanym niby w antrakcie opowiadanej fabuły. Teraz ma okazję zwrócić uwagę odbiorcy na to, co nie powinno być ujętym jego spojrzeniu w oglądanym przedstawieniu, zapowiada co będzie dalej:

Widzieliście, jak złośliwie dydaktyczny Pimko mnie upupił; widzieliście idealistyczne zakamarki inteligentkiej młodzieży naszej, niemożność życia, rozpacz dysproporcji... (...) Słyszeliście słowa, słowa, słowa ordynarne, walczące ze słowami wzniosłymi... byliście niemymi świadkami... Za chwilę ujrzyjecie inną rzeczywistość... (s. 74)⁴.

Z namaszczonej uwagą pisarz-prelegent oświadcza, że celem następnego rozdziału jest zapełnienie pustych kartek, a następnie dowodzi głębokiej logiczności takiej konstrukcji dzieła i tezę swoją wspiera dodatkowym argumentem, tym mianowicie, że poszczególne części ciała oraz słowa stanowią wystarczającą więź konstrukcyjną estetyczno-artystyczną. Tę część wywodu, która jest kpina z pseudokrytycznych rozważań zamyka zaskakującym pytaniem retorycznym: *A czy lubicie puszczać bańki z mydła nad jeziorem o zachodzącym słońcu...?*

Wyłożywszy racje przemawiające za kompozycją cząstkową utworu, wdaje się w rozważania socjologiczne, dotyczące odbioru czytelniczego. Twierdzi, że czytelnik zawsze podchodzi

⁴ Wszystkie cytaty pochodzą z W. Gombrowicza: *Ferdydurke*, Warszawa 1956.

do dzieła wycinkowo, wobec czego wysiłek twórcy, by stworzyć formę jednolitą, zamkniętą — jest bezcelowy. Ostrzega przed niebezpieczeństwem uzależnienia się od formy, która zawsze dąży do zaokrąglenia, poszukuje dopełnienia, doprasza się reszty na obraz i podobieństwo swoje. (s. 78)

Mówca wpada w irytację i w zagrany uniesieniu obraża słuchaczy: *nie mogę (was) znieść z waszymi koncepcjami, z waszą artystyczną postawą i całym waszym światkiem artystycznym.* (s. 80). Językowy kształt wypowiedzi podtrzymuje pozory taktu (zwraca się do słuchaczy: „Panowie”) i gdy elegancka pod względem stylistycznym, kunsztowna konstrukcyjnie mowa jakby podnosiła rangę słuchacza, jej treść stanowi brutalny policzek. Wreszcie przemówienie osiąga punkt kulminacyjny, do którego mówca w wyrafinowany sposób zmierzał od samego początku. Dyskontuje teraz zdobytą zyczliwość słuchacza pozyskaną w momencie, gdy połączył się z audytorium, utyskując na powierzchowność i lekceważenie ze strony czytelników (słuchacze, to także pisarze). Obopólną sympatię akcentuje żarciem, wywołuje to rozluźnienie napięcia wśród słuchaczy, zaniepokojonych trochę wcześniejszym atakiem. Teraz nastąpiło spoufalenie, nie zabrakło pochlebstwa i w tak przygotowanej atmosferze mówca atakuje po raz drugi. Zanim słuchacze zdążyli się obrazić, pograżył ich w rozpacz, uświadamiając jak łatwy wbrew pozorom przystęp do nich ma głupota. Jako głupie i naiwne wyszydził ich poglądy na temat sztuki. W tym momencie zdobywa całkowitą władzę nad nimi, w jakiś sposób stało się oczywiste, że ten kto ma prawo bezlitośnie druzgotać (a ma, skoro zdruzgotał), sytuuje się wysoko ponad tłumem zmiażdżonych. Niszczy, wyrastając ponad innych dzięki posiadanej wiedzy, której zniszczonym zabrakło (bo gdyby nie zabrakło, nie zostaliby zniszczeni). Efekt, o który chodziło mówcy, to wywołanie bezgłośnego jęku rozpaczy: Mistrzu, radź jak się ratować! Na ów moment czekał prelegent. Zanim się zreflektują, zanim pojmą, że dali się zwieść sofistyce, zanim się zbuntują i wypowiedzą posłuszeństwo, mówca korzysta z uzyskanej przewagi i wygłasza naukę. Przyjętym kolejno stylem jeszcze bardziej powiększa dystans wobec słuchacza, przytłacza go swoim autorytetem („Wiercie mi:...”), gromi i poucza. Słuchacz nie może się zorientować, że najgorsze jest jeszcze przed nim. Ton nauczyciela, mistrza nie pozwala przypuścić, że za chwilę posypią się obelgi i wyzwiska:

Ale wy, zamiast stworzyć sobie koncepcję na własną miarę i wedle własnej rzeczywistości, stroicie się w cudze piórka — i oto dlaczego stajecie się aspirantami, wiecznie nieudolnymi, wiecznie na tę trójczyne, wy, słudzy i naśladowcy, holdownicy i wielbicieli Sztuki, która was trzyma w przedpokoju. (s. 81—82).

Tuż potem agresywność ustępuje, w wypowiedzi prelegenta pobrzmiwa ton serdecznej troski. Jakby bezwiednie wymyka się pod adresem słuchaczy określenie „drugorzędni pisarze”. Mimo to, mówca nie atakuje, lecz perswaduje, nie pognębia, lecz rozsnuwa wizję ratunku. Radzi mianowicie oszołomionym już słuchaczom ocalić godność (?) „oddalając się od Sztuki”, uprawiać literaturę nie po to, by stać się Artystą, lecz aby lepiej wyrazić swoją osobowość. Nie powinni — zaleca — wstydzic się niedojrzałości czy nawet głupoty, gdyż jest ona czymś własnym, powinni więc dumnie „objawiać się w swojej indolencji”. Sytuacja pisarza — przypomina — jest wszakże i tak zawsze uzależnieniem się od istot na „niższym stopniu rozwo-

jowym”. Wystąpienie zmierza do końca, w nagrodę za uwagę i za przyjęcie pouczeń, mówca niemal gwarantuje (słuchacze kuszeni wspaniałą perspektywą nie dostrzegają trybu warunkowego „obietnicy”, skrywanej ironii), że „wszyscy w kupie przetworzą się w potężnych geniuszów”. Oczywiście pod warunkiem, że zastosują się ściśle do rad mistrza.

Temperatura emocjonalna znowu wzrasta, wypowiedź przedradza się w manifest. Mówca zdobył aprobatę dla swojej koncepcji i w atmosferze mocnego zjednoczenia przwzwyż genjuszy zapowiada nadejście „Generalnego Odwrotu”, czasów, kiedy Sztuka „wycofa się o krok”, uzyska „dystans do wszystkiego, co nieustannie wydarza się z nami”. Płomienna zapowiedź nowej epoki nieoczekiwanie przeobraża się w bełkot przerażenia i desperacji. Wobec tej kompromitacji mówcy, kompletnie już zdezorientowany odbiorca nie wie, czy ma się czuć obrażony, czy też zażenowany uczestnictwem w pożałowania godnym incydencie, zawstydzony faktem, że dał się nabrać i wmanewrować w totalną zgrywę. Czy ironia wymierzona była przeciwko niemu osobiście, czy też maskowała powagę i była wyrazem protestu przeciw sytuacji we współczesnej literaturze.

Raz jeszcze wymienimy role, jakie przyjmuje w tej części narrator. Jest to pisarz, wygłaszający przemówienie, zdystansowany wobec środowiska kolegów po piórze, przyjmujący w stosunku do nich pozycję nauczyciela, twórcy manifestu nowej Sztuki. Na koniec wchodzi w rolę kompromitującego się prelegenta, przyjmuje maskę nadętego kabotyńca.

Dla odbiorcy narracji natomiast przewidziana jest rola słuchacza, a właściwie — słuchaczy, reprezentujących środowisko pisarzy, przy tym twórców miernych, z żalosną nieudolnością markujących uprawianie wielkiej Sztuki. Przed takim audytorium narrator prowadzi opisaną wyżej grę, w której obok wymienionych już ról prezentuje się jako zarazem główny aktor i reżyser rozgrywanego przedstawienia. W tym układzie odbiorcy przypada także podwójna rola: widza, i — nieświadomie odgrywana rola biernego uczestnika spektaklu. Gra jednakże jest wielopoziomowa, gdyż obejmuje teren narracji całego utworu. W tej perspektywie narrator jest autorem, powstającego na oczach odbiorcy utworu, jego gospodarzem i jednocześnie bohaterem, a ponadto reżyserem opowiadanych zdarzeń i ich komentatorem. Zwraca się w *Przedmowie do Filidora* do grupy konkretnych odbiorców, dla których taka rola ma charakter okazjonalny, bowiem w całym utworze wyznaczona im została rola czytelników pisanego dzieła. Kiedy więc zabiega o względy słuchaczy, bolejąc nad wspólnym dla nich i dla niego losem twórcy, bezbronny wobec dyktanta czytelników, przyprowadzających autorowi „gębę”, pokątnie atakuje także swoje audytorium. Cała ta część jest więc prowokacją, mistrzowskim igraniem z odbiorcą, kpina z niego, z natchnionej powagi i autorytetu, do których aspiruje literatura, grzęznąc w pozach i grymasach. Tak usytuowany odbiorca — czytelnik znalazł się na pozycjach przeciwnika, a gra narracyjna *Przedmowy do Filidora* nabrała charakteru walki. Pozornie kończy się ona zwycięstwem narratora — zniszczył przecież przeciwnika, nie dając mu żadnych szans. Lecz jest to zwycięstwo połowiczne, gdyż jak sam powie w zakończeniu akcji — „przed gębą nie ma ucieczki”. Bełkotliwe zakończenie *Przedmowy* to zagrana kompromitacja, oznaczająca rejteradę z placu boju (do następnego rozdziału!).

Przyjrzyjmy się jak dalej rozwija się gra narracyjna w *Ferdydurke*. Czynności narracyjne zostają w następnych roz-

działach zakamuflowane. W *Filidorze* narrator pojawia się na moment w kolejnej, nader niejasnej i bez związku z poprzednimi, roli asystenta (?), doktora (?), przewodnika i sekundanta profesora Syntetologii uniwersytetu w Leydzie. Jako autor piszący utwór pojawia się dopiero w *Przedmowie do Filiberta*, rozdziale którego włączenie do dzieła motywuje tym razem prawem symetrii i analogii: *Przedmowie do Filidora* powinna odpowiadać *Przedmowa do Filiberta*. Narrator pełni tu rolę przewodnika po utworze, jako autor czuje się zobligowany do udzielenia czytelnikowi pomocnych w trakcie lektury wskazówek. Zwraca uwagę na konieczność ustalenia czy dzieło jest powieścią, pamiętnikiem, parodią, pamfletem, wariacją, studium, a także co przeważa w nim: żart, ironia czy głębsze znaczenie, sarkazm, persyflaż, inwektywa, bzdura, pur nonsens, pur blagizm, a dalej, czy nie jest to jednak poza, udawanie, zgrywa, sztuczność, niedostatek dowcipu, anemia uczucia, atrofia wyobraźni, podminowanie porządku i zaprzepaszczenie rozumu. (s. 203—204) Z troską wylicza — nierozwiązywalne — jak przyznaje, problemy, z którymi odbiorca musi się uporać. Kpi z niego jawnie („cip, cip, kurka”) i zaraz przybiera pozę powagi; zapowiada że jednak pomoże w kłopotach odbiorcy i odsyła go następnie do „tajnej symboliki” *Filiberta*, gdzie rzekomo zawarł „odpowiedź na wszystkie dręczące pytania” i gdzie ukryty został „ostateczny, sekretny sens dzieła”. Zaprasza zatem odbiorcę do dalszej, szczególnie uważnej lektury.

Zgodnie z wyznaczoną odbiorcy rolą ufnego czytelnika, otoczonego życzliwą opieką autora powinien on zastosować się do dyspozycji swego przewodnika i zagłębić w analizowaniu przedstawionej listy możliwych przyczyn sprawczych dzieła, zając ustalaniem hierarchii, klasyfikowaniem, definiowaniem. Rola taka zakłada, że odbiorca posiada odpowiednie w tego typu działaniach umiejętności (a więc jest to czytelnik wyrobiony) i głębokie przekonanie o ich nieodzowności w procesie lektury. Z tym większą gorliwością — tak przewiduje scenariusz gry — ruszy do tropienia „sekretnych sensów” kolejnego rozdziału. Ku zaskoczeniu odbiorcy w *Filibercie* narrator skrywa się za fabułę, zupełnie nie związaną z żadnym z wcześniejszych rozdziałów i składającą się z karkołomnych zdarzeń. Tytułowy bohater nie jest tu już profesorem Analizy (jak w *Filidorze*), występuje jako markiz Philippe Hertal de Filiberthe i uczestniczy w rozgrywanym pod koniec 18 stulecia „na korcie reprezentacyjnego paryskiego Rancing Klubu” meczu tenisowym. Do poprzednich części *Ferdydurke* rozdział ten nawiązuje motywem „podszycia dzieckiem”, tutaj aktywizującym zupełnie nowe znaczenia, wynikłe z nowego kontekstu: małżonka markiza po straszliwej kotłowaniu na boisku „ze strachu poroniła” i u stóp jej męża „ozwało się kwilenie dziecka”. Część ta to jakby skondensowana fabuła, a raczej scenariusz fabularnie autonomicznej całości, przepelniony zdarzeniami, których niezwykła kondensacja uwydatnia absurdalną logikę naszkicowanej akcji. Przypomnijmy, że odbiorca miał się tu doszukać istotnych dla zrozumienia dzieła znaczeń! Lawinę nonsensownych zdarzeń *Filiberta* zamyka „grzmot oklasków”, jakby stanowiących nagrodę za gorliwość odbiorcy, szukającego igły w stogu siana. Jest to kolejna zagrywka nie fair, nie tuszowana nawet pozorami lojalności. Odbiorca pojmując, że stał się ofiarą kpiny: najpierw potraktowany został jako partner rozmowy, godny być świadkiem powstawania dzieła, a gdy zaszczyt ten uznał za należny sobie, tym perfidniej wyprowadzono go w pole. Gawędzący wcześniej w tomie intymnych zwierzeń narrator, w końcowych rozdziałach nie dba już z-

pełnie o podtrzymanie kontaktu z odbiorcą. Po raz ostatni „przemawia” wprost do niego w zakończeniu powieści:

Nie, nie żegnam się z wami, obce i nieznanne facjaty obcych, nieznanych facetów, którzy mnie czytać będziecie, witam was, witam, wdzięczne wiązanki części ciała, teraz niech się zacznie dopiero — przybądźcie i przystąpcie do mnie, rozpoczniecie swoje miętoszenie, uczynicie mi nową gębę, bym znowu musiał uciekać przed wami w innych ludzi i pędzić, pędzić, pędzić przez całą ludzkość. (s. 285—286).

Ta wypowiedź ostatecznie anuluje powstałe uprzednio pomiędzy narratorem a odbiorcą więzi i wynikające z nich zobowiązania wobec partnera. Stanowiły one element niezbędny w grze, w której adresat narracji był nie tyle partnerem, co przeciwnikiem. Jego rola polegała na ściganiu narratora w obrębie utworu, wykonywaniu jego poleceń po to, by rozeznąć się w jego intencjach. Jego przeciwnik zaś nieustannie mylił pogonię, zacierał ślady, zostawiał fałszywe tropy, drwił z bezsilności partnera. Toczona gra była nie tyle zabawą, co w konwencji zabawy toczoną, poważną walką w obronie własnego dzieła, deformowanego, ugniatanego i „miętoszonego” przez odbiorcę.

Przenieśmy się teraz na płaszczyznę nadrzędną, gdzie ujawnia się w utworze autor wewnętrzny, faktyczny podmiot sprawczy dzieła, odpowiadający za całość zastosowanych w nim zabiegów literackich i stylistycznych. Zanim poszukamy odpowiedzi na pytanie kim jest nadawca na tym poziomie, zestawmy dane o kwalifikacjach pisarskich narratora. Zaprezentował on odbiorcy dzieło rozsypujące się, jakby mozolnie składane z niejednorodnych części. Wiązania pomiędzy częściami zdają się być nieprzekonywujące, rażąco widoczne, uderza niegotowość: jak sam narrator przyznaje — „bezformie”. Akcję rozbiłają dygresje, a perspektywa narracji niepokojąco zatraciła stabilność. Całość sprawia wrażenie, nie tyle konstrukcji, co destrukcji, także w warstwie stylistycznej, gdzie jak w kalejdoskopie, zmieniają się style wypowiedzi, i gdzie kpina wydaje się degradować poruszane problemy. Dramatyzm końcowej refleksji graż całego utworu unieważnia idiotyczny wierszyk: *Koniec i bomba, a kto czytał, ten trąba!*

Tak ocenić można efekt działań narratora jako pisarza przy zastosowaniu tradycyjnych kryteriów, jakie odnosi się do „dobrze skrojonej” powieści. Niepokój budzi tylko łatwość, z jaką taka właśnie opinia nasuwa się czytelnikowi. Powstaje więc słuszne podejrzenie, że reakcja ta została odbiorcy zasugerowana przez narratora, i że stanowi ona posunięcie w ramach opisanego strategii nadawczo-odbiorczej.

Struktura *Ferdydurke* jest specyficznie logiczną i ścisłą kompozycją i choć istotnie nie posiada „początku, środka i końca”, podporządkowana jest we wszystkich planach swojej własnej geometrii. I tak np. części utworu stanowią zwartą jedność, dzięki jednakowej na wszystkich poziomach tekstu (także na poziomie świata przedstawionego!) strategii gry. Zwraca uwagę i to, że jawnie głoszone w utworze zerwanie z formą pełną, zamkniętą po cichu nie jest respektowane: rozdziały łączy ze sobą symetria dopełnień w postaci dygresji (cytowany wierszyk stanowi konstrukcyjny odpowiednik *Przedmów* i tak jak one ujawniają obecność narratora, tak tu sygnalizuje swoją obecność autor inicjałami W. G.). Rozdziały wiążą także motywy i symbole, wyrażana przy użyciu różnych konwencji językowych ta sama problematyka filozoficzna i estetyczna.

Ostatecznie skonstatować należy, że autor dla osiągnięcia określonego celu stosuje kamuflaż, jest bowiem pisarzem doj-

rzałym, świadomym wymogów konstrukcji, świetnym stylistą, pod pozorem nieudolności wyszydającym arbitralność reguł literackich, a także tradycyjne nawyki czytelniczego odbioru. Ze zręcznością ekwilibrysty, niepostrzeżenie wciąga czytelnika w przewrotną grę, w której obie strony ponoszą klęskę. Autor, przyznawszy się do porażki, odbiera także czytelnikowi satysfakcję z wygranej, wspominanym tu już — jakby post scriptum — w postaci rymowanki, oznaczającym tyle samo, co niezbyt elegancki gest wystawienia języka.

Zadaniem czytelnika jest uchwycenie wszystkich informacji, jakie komunikuje dzieło jawnie i w sposób ukryty na każdym poziomie semantycznym. Powinien zrozumieć zasady toczony z nim gry, a także uchwycić nadrzędny sens strategicznych działań autora. Trzeba powiedzieć, że zadania czytelnika *Ferdydurke* są nieporównanie trudniejsze, od tych jakie stoją przed czytelnikiem tradycyjnej powieści. Powieść Gombrowicza apeluje do odbiorcy dysponującego doświadczeniem literackim, dzięki któremu może sprostać warunkom zaproponowanej mu gry. Taki odbiorca zrozumie, że w nastroju widowiska cyrkowego (jest i pantomima, ekwilibrystyka, popisy zręcznościowe i kłownada) autor podejmuje najistotniejsze zagadnienia wzajemnych stosunków międzyludzkich, stawia diagnozę literatury, kultury. Demaskuje nieautentyczność w życiu i w sztuce jako skutek dominacji formy nad tym co indywidualne, osobnicze. Stawia zaskakującą tezę, że jedynym celem twórczości artystycznej jest wyrażanie przez twórcę własnej osobowości. By jednak dzieło było do niego „podobne” musi on wyzwolić się spod presji norm i reguł, które deformują dzieło najpierw w procesie jego powstawania, a następnie podczas każdego kontaktu z czytelnikiem. Stosuje on wobec dzieła — świadomie bądź nieświadomie, wyuczzone reakcje, pewne nawyki odbiorcze pomagające uchwycić dzieło, odczytać w odniesieniu do znanych wzorów. *Ferdydurke* pokazuje wszechobecność formy i demonstrowa groteskowo przerysowane skutki sformalizowania się stosunków międzyludzkich w różnych układach. W układzie autor — czytelnik obie strony zniewolone przez formę, zdolne są zaprezentować sobie nawzajem, zastygłą w grymasie „gębę”. Autor *Ferdydurke* czyni próbę zerwania uwierającej maski poprzez uchylene się, funkcjonującym na gruncie literatury konwencjom wypowiedzi. Jest to nadrzędne założenie konstrukcyjne, motywujące specyficzny status narratora, rozchwianie perspektywy narracyjnej, rozbicie akcji, obnażenie zabiegów twórczych, całą strategię gry narracyjnej. Gombrowicz zdobywa niezależność od formy przez „przedrzeźnianie”: do absurdałnych konsekwencji doprowadza rygory kompozycyjne, by nie dać się „przychwycić” czytelnikowi, nieustannie zmienia style, drwi z odbiorcy i z samego siebie. Rzuca mu wyzwanie, niepokojąc nic nie znaczącym tytułem, otwartym zakończeniem, w którym akcja mogłaby się zacząć od nowa. Z nonszalancją odnosi się do literatury, szydząc z jej zadęcia i aspiracji, lekceważy uświęcone tradycją cele i zadania sztuki, jej autorytet i powagę.

Rozbicie konwencji, lub ujawnienie jej sztuczności i niewydolności pozwala pisarzowi uniknąć zakrzepnięcia w szablonie. Gombrowicz wie, że autentyczności w literaturze czy kulturze — twórcach u podstaw opartych na konwencjach — nie da się w istocie osiągnąć. Odrzucone konwencje natychmiast zastępują inne, wobec czego jedyną szansą dla pisarza jest permanentne uciekanie przed każdą formą, także stworzoną przez siebie, zanim nie skostnieje ona i nie przeobrazi się w konwencję.

Bezskutecznie walcząc z formą, autor dzieła daremnie zмага się ze swoim czytelnikiem, który zadaje mu gwałt „przyłapywaniem”, „miętoszeniem”, czy też „przyprawianiem gęby”. To, co twórca zdoła w utworze ocalić z siebie, to wynik wymuszenia — smętny kompromis między formą własną i cudzą. Tak więc na poziomie, gdzie dokonuje się wybór konwencji literackiej rozgrywa się pomiędzy autorem i czytelnikiem ta sama gra, tym samym zakończona wynikiem: czytelnik jest górą, ale do autora należy ostatni gest, po którym zwycięstwo jakby traciło jednoznaczność.

W świetle tych uwag nie sposób nie przyznać, iż nasze rozważania o *Ferdydurke* także są czytelnicznym ugniataniem dzieła i sytuują autorkę na nieprzyjemnej pozycji „istoty na niższym stopniu rozwoju”, czy też w roli wydrwionych w *Porwaniu „ciotek kulturalnych”*. Aby w tej sytuacji piętrowego „przyłapania” nie pozostać z „gębą”, należałoby pewnie na koniec pójść za przykładem autora *Ferdydurke* i osłonić się przytoczeniem jego bileciku do czytelnika. Jedynie ucieczka czyli przewrotna gra z czytelnikiem stwarza szansę ocalenia własnej twarzy.

Alina Kochańczyk



JERZY LIPKA

LEKCJA SIĘ ROZPOCZYNA

(fragmenty)

Prolog

Otia corpus alunt
(Ovidius)

Kobiety stały się bardziej uległe — było je po prostu mniej słycać, zaś ich piersi wyprzedzały o moment rytmiczną pulsację rozdętych apetycznie nosów, a głos płynął z przodu, z honorowego miejsca i wcale się nie załamywał, chociaż brzmiał nieco za wysoko — wcale się nie załamywał, ale wszystkim się wydawało, że zaraz to nastąpi; przeczuwali katastrofę mimo kwestii, która wyłoniła się zaraz na początku...

Palili papierosy i pili wodę sodową w mniej lub bardziej regularnych odstępach, chrząkali, notowali coś błyszczącymi długopisami w małych notesikach, w których wszystko można zanotować. Młodsze kobiety miały większe dekolty i siedziały z nogami założonymi tak, że na moment można było zatrzymać wzrok. Nie stanowiło to, ma się rozumieć, reguły, ale dało się obserwować. Niektóre starsze kobiety też tak siedziały, dekolty miały jednak mniejsze i więcej paliły, wypuszczając dym przez zęby, patrząc za nim. Dym układał się jednostajną smugą na pewnej wysokości i tak już wisiał, bo nikt nie otwierał drzwi ani okien. Kiedy ktoś nalewał wody, obserwowano pęcherzyki dwutlenku węgla uwiecznione w szklance, jak podbiegają z sypkiem w górę. Czasami pojawiła się nikła piana. Zdarzało się to jedynie wówczas, gdy wodę wlewano ze świeżo otwartej butelki...

Siedzieli tak wszyscy skupieni nad kwestią, która w miarę upływu czasu rozprzestrzeniała się coraz bardziej i bardziej.

Niektórzy mężczyźni palili fajki, w przeciwieństwie do innych, którzy zadowalali się wyjmowanymi dyskretnie cukierkami.

NIE SZELEŚCIC! Ich delikatne podniebienia zespolone z miękką, słodką masą uciskały nieznacznie na ruchomy języczek znajdujący się w ich gardłach w momencie przelknięcia śliny...

Okrągły blat odbijał wszystko. Pęcherzyki w owym odbiciu opadały w dół i od razu nikły przebywszy małe odcinki drogi. Wszyscy to rejestrowali dokładnie i oceniali. Niektórym wydawało się, że znikające banieczki posuwają się w głąb jeszcze dalej, przebijają stół, kulę ziemską i nikną gdzieś w przestrzeni. Potem przenosili wzrok na nogi młodych kobiet, ale tylko na moment...

Na razie nikt nie mówił o sprzeciwie, wahano się, tak czy owak sprzeciwu nie było wobec kwestii podanej zbyt wysokim tonem...

Dwóch miało łysiny. Siedzieli obok siebie i tych należało pominąć, mieli bowiem własną, małą opozycję wobec błyszczącego blatu, czego nie daliby po sobie poznać w najmniejszym stopniu. Można było jedynie mieć do nich żal za ową nieśmiałość. Jednakże wszyscy czuli się w jakiś sposób oszukani. Dwóch łysych siedziało nieruchomo, wyzywająco cierpliwie znosząc poczucie golizny (i niezrozumiałą chęć pogardzenia lasami o gęsto sadzonych drzewach).

Palacze pochrząkiwali dość często, miętosząc w ustach gorzką ślinę. Zastanawiali się co z nią począć, a rezultatem owych kombinacji umysłowych były wyraźnie poruszające się grdyki. Jeżeli ktoś był zakatarzony, każdemu pociągnięciu nosem towarzyszył skrzyp poruszanego krzesła.

Kwestia wyłoniła się zaraz na początku, gdy tylko usiedli. Czuli ją wszyscy gdzieś w sobie jako dławienie w gardle i jeszcze niżej — w oskrzelach, które rozgałęziają się na oskrzeliki, przypominając w budowie skomplikowane drzewo o przedziwnych kształtach...

Lekcja się rozpoczyna...

Lekcja się rozpoczyna niezwykle prostym zadaniem...

— Oblicz ile wynosi jeden dodać jeden?

Rozwiązanie zadania od lat już noszę w pamięci. Pewny jestem, że gdyby Nasz Pan o nie w końcu zapytał, potrafiłbym jednym tchem wyrecytować:

— Jeden dodać jeden równa się dwa!

W dzienniku nazwisko moje zajmuje siedemnastą pozycję, więc szanse na wywołanie do odpowiedzi są minimalne. W dziennik wpisano nasze nazwiska w kolejności alfabetycznej i w ciągu lekcji Pan Nasz wywołuje do odpowiedzi tylko cztery pierwsze osoby w porządku alfabetycznym, a na jego charakter składa się tylko kilka cech. Pośród nich zdecydowanie dominuje pedanteria, zajmująca dziewięćdziesiąt dziewięć i dziewięć dziesiątych procenta charakteru Pana Naszego. Na pozostałą jedną dziesiątą procenta składają się: skrucha oraz wiara we własne siły, jak również pociąg do wędkowania. Innych cech charakter Naszego Pana nie posiada, czego nie można powiedzieć o tułowiu i kończynach, których bladeść w najwyższym stopniu skrywa czarny garnitur.

Ponieważ osobowość Pana Naszego wypełniona jest charakterem zaledwie w jednej czwartej, dalsze cechy będące własnością Naszego Pana nie są już cechami charakterologicznymi.

Osobowość Pana Naszego rozpatrujemy dynamicznie, w czasie. Przypadająca na charakter część przepływa przez osobowość Naszego Pana jak strumień wody przez durszlak — stru-

mień niknący z niebywałym bulgotem w kanalizacji. Toteż charakteru Naszego Pana nie można się bezpośrednio w jego osobowości doszukać. Wypływa on dopiero wówczas, gdy osobowość jego rozwidła się na dwie części. Ponieważ ciało Pana Naszego zbudowane jest z lewoskrętnej materii, charakter będący składową częścią duszy wypływa z prawej strony osobowości jego — dzięki czemu, dialektycznie rzecz staje się wyobraźalna.

Rozwidlenie osobowości Pana Naszego zachowuje się tymczasem jak mała populacja zwierzęca i jest w niej ów czynnik dominujący oraz schodzący. Ponieważ mamy do czynienia tylko z dwoma elementami populacji: prawą i lewą, cyfra dwa stanowi dla elementów populacji pańskiej „barierę nie do przebycia”.

Pedanteria, wypełniająca w dziewięćdziesięciu dziewięciu i dziewięciu dziesiątych procentach charakter Naszego Pana, skłania go do wywoływania w ciągu lekcji tylko czterech uczniów, tak jak to raz na zawsze zostało ustalone. Zamiłowanie do porządku przesyca charakter Pana Naszego dzięki czemu lekcja utrzymuje się w powszechnym ładzie.

Pan Nasz wywołując uczniów do odpowiedzi zawsze od początku zaczyna listę: Abakuk, Abraham, Ahmet, Amalgamat...

Więc rozpoczyna się lekcja:

— Oblicz ile wynosi jeden dodać jeden?

Pan Nasz wyjmując z teczki ołówek atramentowy oraz scyzoryk uniwersalny, który posiada oprócz pilnika również korkociąg, szczypczyki a także małe nożyczki. Tym scyzorykiem, przy pomocy wielkiego ostrza temperuje ołówek. Wymiary uszytej ze świńskiej skóry teczki Pana Naszego są niebywale skromne. Nad wyraz wielkie ucho teczki sprawia, iż odnosi się wrażenie jakoby teczka wstydzila się za ucho, że jest takie wielkie, jakoby owymi skromnymi rozmiarami, kurcząc się ze wstydu, starała się nadrobić mankament.

Po zatemperowaniu ołówka Nasz Pan zagarnia ostrużyny ze stołu, na betonową posadzkę, po czym otwiera dziennik.

— Zadanie rozwiąże Abakuk.

— Jeden dodać jeden równa się dwa!

W absolutnej ciszy, jaka zapada po odpowiedzi, twarz Pana Naszego purpurowieje. Widać bardzo nabrzmiałe naczynia krwionośne, które w skroniach tętnią. Policzki z wolna wypełniają się powietrzem, tak jakby Pan Nasz nadymał się wiedziony obstrukcją. Kiedy twarz jego jest do tego stopnia nabrzmiała, że wydaje się rozrywać, Pan Nasz z ust lekko powietrze wypuszcza i artystycznie modulowanym głosem mówi na przeponie:

— Bardzo, bardzo dobrze Abakuk. — Przez chwilę zbiera w ustach ślinę i jej umiarkowaną część wysącza na blat stołu. Zanurzając atramentowy ołówek przez chwilę patrzy, jak w ślinie ołówek rozpuszcza swój barwnik, a następnie wpisuje piątkę.

— Czy to już koniec? — zadaje następne pytanie Pan. Również i na to pytanie potrafię odpowiedzieć, udzielić prawidłowej odpowiedzi po to, by chociaż raz w życiu otrzymać upragniony stopień.

— Nie, to nie koniec. To jest dopiero początek.

— Otóż to, otóż to, bardzo dobrze Abraham — odpowiedziałby na pewno Pan Nasz myśląc mnie z Abrahamem, który się w odpowiedzi na drugie pytanie specjalizuje. Gdyby nawet z jakiejś nieprawdopodobnej przyczyny do odpowiedzi mnie zaważwał jestem pewny, że piątka i tak przypadłaby Abrahamowi.

— Czegóż to jest początek — pytałby dalej Pan Nasz. Odpowiadałby Ahmet:

— Jest to początek nauki.

Stwierdzałby zatem Pan Nasz piątkę do dziennika wpisując:

— Bardzo, bardzo dobrze Ahmet — i wtedy na koniec zadawałby ostatnie pytanie, wieńcząc wstępną część lekcji:

— Zwanej czym, zwanej czym? Odpowie Amalgamat.

— Zwanej nauką rachunkową — radośnie zapiałby Amalgamat i znowu wszystko by zamarło, a twarz Pana Naszego w ciszy tej jęłaby nabrzmiewać śmiertelnie.

— Bardzo, bardzo dobrze Amalgamat —

Potem obserwowalibyśmy rękę Pana Naszego trzymającą ołówek, jak ostatnią piątkę do dziennika wpisuje, jak w ręce tej atramentowy ołówek się giba, jak ręka Pana Naszego ołówek ten chowa w skórzanej teczce, jak się na wielkim uchu jej palce zaciskają, jak trzaska zamek teczki, jak trzaska patentowy zamek biurka, jak wstępna część lekcji się kończy, jak szansa na wywołanie do odpowiedzi asymptotycznie osiąga zero. Więc pozostałaby tylko irracjonalna pewność, pozostałoby wyobrażenie iż w końcu ziści się dzień ów, w którym Pan Nasz wywoła do odpowiedzi kogoś z nas, iż w końcu prawa statystyczne do pomyłki go zmuszą, dzięki czemu promocja do klasy następnej wejść by mogła wreszcie w rozległy krąg marzeń dla innych niedostępny. Regulamin bowiem, w swym punkcie piątym wyraźnie precyzuje: (...) „Wszystkie uczniowskie jednostki, których personalia zaczynają się na litery nie mogą korzystać z przywileju promocji do klasy następnej, bowiem litery wskazują na niepożądane cechy ich przodków, których to cech uczniowie winni skrupulatnie unikać. Przykład: Bardzo Jan. Nazwisko to zaczyna się na literę „B” i w stopniu najwyższym kojarzy się z przymiotnikiem „dużo”: „bardzo dużo”. Przymiotnik „dużo” zaś, jest przymiotnikiem społecznie niebezpiecznym”.

Wywoływanie czterech uczniów we wstępnej fazie lekcji do cenzurowanych wypowiedzi jest praktycznie niebywale mało produktywne, nie mniej uczniowie ci są prymusami. Reszta klasy otrzymuje pod koniec roku stopnie niedostateczne — co również przekreśla promocję do klasy następnej. Ponieważ nie

zdarzyło się jeszcze, aby ktokolwiek promocję do klasy następnej uzyskał, szkoła nasza składa się wyłącznie z jednej klasy, w której obowiązuje jeden regulamin. W ogóle trudno sobie wyobrazić sytuację, w której ktokolwiek uzyskuje promocję do klasy następnej. Jednakże czyż jeden osobnik może stanowić jakąkolwiek klasę? Czy jako jeden i jedyny element zbioru nie reprezentuje jej wtedy nazbyt silnie? Czy będąc w klasie następnej ma ją niejako we wnętrzu, na swój prywatny użytek, dla siebie?

Pan Nasz jest osobnikiem jedynym — osobnikiem, który może poszczycić się promocją do klasy następnej. Jednakże nie chodził on nigdy do szkoły. Przed szkołą uciekał, w owym czasie szukał przed nią schronienia w gęstwinie drzew owocowych, na drzew owocowych wierzchołkach, pomiędzy konarami, w listowia gąszczu, zrywając niedojrzały owoc, szkole się oparł skutecznie. Z gałęzi na gałąź poskakując, w ucieczce przed szkołą promocję do klasy następnej uzyskał zatem.

— Czy to już koniec? — pyta Pan Nasz.

— Nie, to nie koniec. To jest dopiero początek.

— Otóż to, bardzo dobrze Abraham. Czegóż to jest początek — pyta Pan Nasz.

— Jest to początek nauki.

— Bardzo dobrze Ahmet. Zwanej czym, zwanej czym — pyta Pan Nasz.

— Zwanej nauką rachunkową.

— Bardzo dobrze Amalgamat.

Lekcja się zasadniczo od tego momentu zaczyna. Pyta Pan Nasz nas:

— Jaki fragment propedeutyki filozofii Jana Przechodnia ostatnio przerabialiśmy? — ale nie czeka na odpowiedź. Odpowiada sobie natychmiast sam, bowiem mogłoby się zdarzyć, że moglibyśmy się nad odpowiedzią zastanawiać zbyt długo.

— Ponieważ wszyscy pamiętają, czytam więc dalej:

„... syknęła dziko i najeżyła sierść.

— Kici, kici... — szepnął cichutko siedmioletni Jan wyciągając swą siedmioletnią dłoń pokrytą delikatnym puchem.

Zwierzątko siedziało skulone, jednakże na widok wyciągniętej dłoni przestało się jeżyć a kiedy, wreszcie, dłoń Jana miękko na głowie zwierzęcia spoczęła, jęło mruczeć przymilnie.

— Kici, kici... — Zwierzątko strzeliło kopytami.

— Widzicie — pouczał siedmioletni Jan Przechodzień swoich towarzyszy zabawy i Herberta Ouwe i Bogdana Jędrzeja Smarydze — bez żadnych nadzwyczajnych środków udało się zaprowadzić nad dzikim prymitywnym instynktem. Spójrzcie na swe dłonie, mój wzrok się chyba nie myli. Czyż twoje dłonie, Herbertcie, czyż twoje dłonie Jędrzeju nie zostały pazurami owego dzikiego, poskromionego już teraz na zawsze zwierzęcia rozdarte? Spójrzcie na me siedmioletnie, czyż zobaczycie na nich bodajże najmniejszą kroplę krwi?

Widząc to i słysząc Herbert Ouwe oraz Bogdan Jędrzej Smarydze pochylili swoje czoła.”

Kiedy Pan Nasz czyta propedeutykę filozofii Jana Przechodnia poprzez okna pilnie obserwujemy ojczysty krajobraz, na który składają się szkielety czterech wielkich dźwigów z luźno zwisającymi linami. Ich ażurową konstrukcję w połowie przecina pusta tablica, zapelniająca się przyjemnym mrowiem czarnych liter dopiero pod koniec tygodnia. Wówczas litery układają się w ten sposób w dwóch rzędach, żeby z pierwszego można było odczytać imię i nazwisko. Drugi natomiast rząd informuje sucho:

DŹWIG MECHANICZNY. Pomiędzy pierwszym a drugim rzędem czarnych liter występuje relacja. Jednakowoż niezwykle, niezwykle trudno wywnioskować, co ona rzeczywiście oznacza.

Powiedzmy, że nowy właściciel pierwszego dźwigu nazywa się Adolf Zoczek. Zatem na tablicy pierwszy rząd liter w to właśnie nazwisko by się układał. Pod spodem mielibyśmy rząd liter układający się w napis DŹWIG MECHANICZNY. Naprawdę trudno byłoby osądzić o co właściwie chodzi. Bowiem wynikać by mogło, że Adolf Zoczek jest dźwigiem mechanicznym. Nie wykluczałoby to możliwości, że dźwig mechaniczny ochrzczono imieniem Adolfa Zoczka — co nie wykluczałoby możliwości, że Adolf Zoczek jest właścicielem dźwigu mechanicznego — co nie wykluczałoby możliwości, że Adolf Zoczek to szczególny przypadek dźwigu mechanicznego — przypadek pelen znaczenia.

Pod koniec tygodnia sytuacja się nieco wyjaśnia, kiedy Pan Nasz czyta nieprzerwanie propedeutykę filozofii Jana Przechodnia — kiedy pod oknami koło dźwigów zbierają się oszczędni, Pan Nasz przerywa lekturę dopiero wówczas, gdy rozlega się klaps młotka licytatora. W klasie zapada cisza, dzięki której, jak w pędzącym pociągu, pomruk tłumy za oknami spada o ton niżej, zaś na jego tle wysoki tenor licytatora wgryza się w bębni i niezwykle rezonuje:

— Przystępujemy do licytacji dźwigu numer jeden. Przypominam przepisy. Punkt pierwszy: do licytacji przystąpić mogą wszyscy. Punkt drugi: w licytacji biorą udział osoby, które ukończyły lat sześćdziesiąt. Punkt trzeci: osoby posiadające mniej niż sześćdziesiąt lat w licytacji nie biorą udziału, aczkolwiek przystępować do niej mogą do woli, jak również wpłacać odpowiednie sumy pieniężne. Punkt czwarty: do licytacji przystąpić mogą jedynie te osoby, które co najmniej dwadzieścia lat oszczędzały, na co powinny posiadać dowody w postaci kwitów kasowych. Na sukces mogą liczyć te osoby, które mają najwięcej lat oraz najdłużej oszczędzały, jak również zdołały oszczędzić największą sumę. Wszystkie sumy, które licytujący zgłaszają, są zobowiązani wpłacić do kasy niezależnie od wyników licytacji. Przypominamy kolejność licytacji. Odbędą się trzy licytacje: licytacja wieku oszczędzającego, licytacja okresu oszczędzania, licytacja wielkości sumy zaoszczędzonej. Życzę

państwu pomyślności. Zaczynamy. Sześćdziesiąt lat po raz pierwszy.

Rozlega się trzask młotka

— Sześćdziesiąt lat po raz drugi, sześćdziesiąt jeden po raz pier..., sześćdziesiąt dwa po raz pierwszy, sześćdziesiąt dwa po raz drugi, sześćdziesiąt dwa..., sześćdziesiąt cztery po raz pierwszy, sześćdziesiąt cztery..., sześćdziesiąt sześć po raz pierwszy, sześćdziesiąt sześć po raz drugi, sześćdziesiąt sześć po raz trzeci. Licytację wieku oszczędzającego wygrał?

— Oszczędzający Bolesław Otwor!

— A zatem Bolesław Otwor, Otwor Bolesław wygrał; lat sześćdziesiąt i sześć, drugie miejsce zajął Franciszek Dydy, trzecie miejsce natomiast oszczędzająca Beatrycze Justak, zaś czwarte... Licytator wymienia w kolejności nazwiska do piątego miejsca włącznie. Osoby te przystąpią do licytacji okresu oszczędzania.

— Proszę wszystkich oszczędnych o spokój. Przystępujemy do licytacji okresu oszczędzania. Dwadzieścia lat po raz pierwszy, dwadzieścia jeden la..., dwadzieścia dwa lata..., dwadzieścia siedem lat po raz pierwszy, po raz drugi, dwadzieścia sie..., trzydzieści lat po raz pierwszy, trzy..., trzydzieści osiem lat po raz pierwszy, po raz drugi, trzydzieści osiem lat po raz trzeci. Proszę Państwa licytację okresu oszczędzania wygrała oszczędna Beatrycze Justak, drugie miejsce zajął Józef Onul, trzecie miejsce Franciszek Dydy...

Również i tu licytator wymienia w kolejności nazwiska do piątego miejsca włącznie, bowiem osoby te dostąpią zaszczytu wielkiej licytacji wielkości sumy zaoszczędzonej. Ponad przybierającym na sile, mrukliwym odgłosem tłumu, szybuje jak w windzie jaskrawy tenor licytatora.

— Proszę Państwa przystępujemy do wielkiej licytacji wielkości sumy zaoszczędzonej; jeden po raz pierwszy, jeden po raz drugi...

W tym czasie Pan Nasz gestem nakazuje powstać. Kiedy w wielkim ładzie i porządku wstajemy, zadaje nam niezwykle proste zadanie:

— Oblicz ile wynosi jeden dodać jeden?

Odpowiadamy chórem:

— Jeden dodać jeden równa się dwa.

— Ile? Powtórzyc!

— Jeden dodać jeden równa się dwa — odpowiadamy

— Powtórzyc!

— Jeden dodać jeden równa się dwa — powtarzamy

— Powtórzyc!

— Jeden dodać jeden równa się dwa! Jeden dodać jeden równa się dwa!...

Spoza okien dolatuje ostry jak brzytwa tenor licytatora: jeden i jedna dziesiąta po raz pierwszy, jeden i jedna dziesiąta po raz drugi, jeden i jedna dziesiąta po raz trze..., jeden i jedenaście setnych po raz pierwszy, jeden i jedenaście setnych po

raz drugi, jeden i jedenaście..., jeden i sto jedenaście tysięcznych po raz pierwszy, jeden i sto jedenaście tysięcznych po raz drugi, jeden i sto jedenaście tysięcznych po raz trzeci. Proszę Państwa zwycięzcą wielkiej licytacji wielkości sumy zaoszczędzonej został Franciszek Dydy. Główna komisja licytacyjna udaje się teraz na naradę.

Gestem Pan Nasz każe nam przerwać i usiąść, toteż w największym porządku siadamy, a Nasz Pan podejmuje przerwana lekturę:

— „...świeci ona zimnym blaskiem neonu — powiedział Herbert Ouwe — oddzielona od nas siedemdziesięcioma milionami lat świetlnych”.

Wyciągnął z kieszeni miękką flanelową chustę, która owijała nieduży oscypek. Jego siedmioletnia lewa dłoń łagodnie oscypek z chusty wyjęła. „Meda, meda, na”. Młoda koza natychmiast podbiegła do siedmioletniego Jana Przechodnia i z wdzięcznością potrząsając łbem ów oscypek wchłonęła.

Za pomocą nóg Osoba Nasza porusza się po ziemi — powiedział znowu siedmioletni Jan — dzięki nim codziennie stempluje asfalt, jakby to był dokument stworzony przez jakąś nieobliczalną zbiorowość, z niebywale ruchliwą pieczętką; jakby nasze nogi co dzień podpisywały listę obecności na owych trotuarach, jakby nasze buty zostawiały na nich swój naskórek, jakby to wszystko, ten cały człowiek się nieco w przestrzeni rozpraszał, się w tę przestrzeń wtaczał, wgniatał, aż do śmierci, aż do tego całego roztrwonienia i za każdym dotknięciem szklanki, pozostawiał spiralny ślad palców owych dziesięciu — stempli — potwierdzających prawdopodobieństwo istnienia w tym całym galimatiasie świata ujętym, jak to się powiada — całościowo, tak to się mówi...

— Znaczy to — wyszeptał Herbert — że mamy wszystkie odległe mgławice, ową pustkę, wszystkie karły, nove, dziury czarne, Andromedy, wtłoczyć sobie w głowę — całe sześćdziesięciomiliardowe cykle? W głowę sobie wtłoczyć?

— To ma być tłem — rzekł Jan — ten wszechświat, dla Naszej Osoby. Jego siedmioletnia dłoń spoczęła na białym łebku koźlęcia.

— Ma on — ciągnął — przez Osobę Naszą przenikać, zlewać się w jedno; mamy siebie widzieć z Proksimą Centaurii zamiast oczu, z takim wizerunkiem Naszej Osoby mamy chodzić do biura, siadać na krześle biurowym i patrzeć na twarz Henryka, na tę jego czaszkę pokrytą włosami, podglądać tę jego osobowość, tę jego miłość do starych, przydrożnych kamieni, przypadków, których ukryty sens jego imaginacja dostrzega, dla niej kamienie promieniają ciepłem niezwykle intensywnym — my przeczuwamy... więc byłby to ślad chyba, czyjegoś stempla, czyjejs zbiorowości, czyichs rąk, czyjejs tarki, za pomocą której rozetrzeć można ową materię na fragmenty większej całości, kreując placek, który się potem konsumuje; Osoba Nasza w tym tkwi sobie, w tym świecie...

— Trzeba ją przykryć — powiedział Jędrzej Smarydze — żeby się przypadkiem nie wystraszyła, gdy jakiś ksiądz nagle, w czerni swej sutanny, chyłkiem przemierzy mrok nawy, by uważnie spojrzeć na ołtarz — żeby się nie przestraszyła, kiedy ktoś jak Kolbe wybierze śmierć, żeby się nie przestraszyła ta Osoba Nasza kochana...

Rzekł Jan:

— Za nóg pomocą Osoba Nasza przemieszcza się stale coś roniąc, dzięki czemu, gdy jest ona osobą przestępcza i mroczną psy w nią trafiają jak w tarczę, niestety z powodu tego ronienia, z powodu tej nadmierności — Osoba Nasza kipi i sublimuje to coś, tę nadwyżkę materii wchłanianej w zgniłe meandry jelit, żołądków, mózgów przekształcanej stale w parabole spermy tryskającej z owego samotnego badyła sterczącego z brzucha jak wbity w ziemię pal, z którego ktoś oderwał drogowskaz...”

— Powstań — krzyczy Pan Nasz.

Wstajemy. Pan Nasz unosi ręce do góry i woła:

— Chórem. — Więc chórem deklamujemy:

— A sekundy płyną, w ciągi się układają minutowe, gdzieś znów pociąg się spóźnił, zatkało szyny pociągiem znowu, znowu ktoś nie wie co zrobić z nogami siedząc w przedziale dla niepalących, znowu ktoś w ustach gorzką ślinę obraca wczytując się w tekst...

Za oknami klasy naszej kłębi się tłum oszczędnych, a w pomieszczeniu przy drzwiach zamkniętych obraduje komisja. Jest to odpowiednia, jedyna chwila, w której oszczędni mogą się najeść. Do wypełnienia wnętrza przewodu pokarmowego służą kielbaski. Dlatego też otwierają się drzwi i wychodzi magazynier. Jego górne kończyny obejmują kocioł wypełniony w największym stopniu wodą, w której toni spokojnie drzemia zimne jeszcze kielbaski. Pod ciężarem kotła kończyny magazyniera odchylają się od poziomu...

Powiada Pan Nasz:

— Magazyniera kończyny górne odchylają się od poziomu w swym odwiecznym dążeniu do pionu. Jeżeli przyjmiecie uczniowie za przyprostokątną odległość, jaka dzieli stopy magazyniera od solniczki owej olbrzymiej szyjnej, za przeciwprostokątną odcinek, którego spadek „K” wyznaczają odchylone od poziomu kończyny górne magazyniera w swym odwiecznym dążeniu do pionu, zaś przedłużenie przecina w stopniu niebywale intensywnym powierzchnię kuli ziemskiej pokrytą dokładnie asfaltem, wglębia się w miąższ ziemski i niknie w kosmosie — wyobrazić sobie można trójkąt prostokątny, którego pozostała przyprostokątna stanowi odległość dzielącą przecięcie powierzchni, z przedłużeniem odchylonych od poziomu kończyn górnych magazyniera w swym odwiecznym dążeniu do pionu, zaś suma kątów w trójkącie równa się stu osiemdziesięciu stopniom. Powtórz klasa dla siebie!

— Stu osiemdziesięciu.

— Bardzo, bardzo dobrze.

Z rozległych równin pokrytych asfaltem i betonem wylania się nasz ojczysty krajobraz, wyrastają dźwigi-żurawie, stanowiące nagrodę główną licytacji. Magazynier stoi rozkraczony przed drzwiami pomieszczenia trzymając w kończynach górnych kocioł wypełniony w największym stopniu wodą, w której pluskają zimne jeszcze kielbaski, a oszczędni szykują się do posiłku. Ich porosłe zarostem, uśmiechnięte twarze, przepołowione jamami ustnymi, z których burzliwie wypływa ślina zwrócone są w kierunku drzwi wiodących do pomieszczenia, zaś nawykłe do blasku słońca oczy bacznie obserwują wyniosłą postać magazyniera, który się nieco na swych rozkraczonych nogach kołysze czekając na komendę podaną przez megafon. Po jej usłyszeniu magazynier bezzwłocznie wykonuje „w prawo zwrot”. Następnie krokiem defiladowym przemieszcza się w kierunku paleniska. W tym czasie z kotła na powierzchnię asfaltu, na liczne donice, wegetujące rośliny tryska woda.

Za oknami klasy ojczysty krajobraz się zmienia. Zmienia się z przyczyny (magazyniera, magazynier przyczyną, magazynier, który kocioł na palenisko kładzie). Kiedy z megafonu dolatuje sygnał (uu-uu-uu!), magazynier rozpala ogień, na twarzach oszczędnych maluje się słodycz, wszystko zamiera i w spokojnym powietrzu huczy płomień, huczy palący się gaz...

Nasz Pan do lektury powraca:

„Było wczesne rano. Jan Przechodzień pożegnał Jędrzeja Smarydze a Herbert Ouwe pożegnał Jana Przechodnia i rzekł mu: Janie czy mieszkasz sam, czy wraz ze mną? Rzekł Jan: Wiara jest w polowie wątpieniem, które zaniknie dopiero po ostatecznym dojściu do prawdy (istniejącej i tak w kolejnym nadzbiornie)”.

Z kotła para bucha. Mówi magazynier, na tle drzwi wiodących do pomieszczenia rozkraczony stojąc, na nogach mocno wsparty, rzecze:

— Proszę Państwa, to co chciałem powiedzieć nie jest rzeczą prostą ani błahą — co nie znaczy, jasna rzecz, rzecz prosta, że rzeczy krzywe są blahe. Powszechnie dzisiaj wiadomo, że nie ma rzeczy prostych, linii prostych, trójkątów, punktów, przestrzeni. Wszędzie w całym wszechświecie, w każdej czarnej dziurze, rozprzestrzeniają się krzywe, w owych przestrzennych ślimacznicach.

Proszę Państwa, jak wynika z badań naukowych dla części społeczeństwa biel kartki papieru jest całkowicie obojętną. Nie stanowi żadnego bodźca, impulsu — żaden przelącznik nie zostaje włączony, żaden prąd biologiczny nie popłynie przez nerwy do mięśni — nie pobiegnie, żaden mięsień w związku z tym się oczywiście nie rozkurczy ani skurczy właściwie, i tak pozostanie na czas ten nocny, poranny dżdżysty, na ten czas... czas trzymania ołówka, pióra, pędzla, aż biel kartki pokryje

się pismem pochyłym, nieczytelnym, aż spełni się czas pisania, aż wyjałowią się zwoje zalegające ową puszkę myślącą — zwoje różowe i gorące. Więc dla niektórych biel kartki jest rzeczą świętą i nienaruszalną, zaś pokrycie tej bieli pismem, ornamentem czy bazgrołami jest rzeczą całkowicie nierealną. Ale do rzeczy.

Proszę Państwa, Australia to kraj zwierząt, przeważają króliki i szczury. Dopiero na trzecim miejscu są owce, zaś na czwartym karmazynowe papugi, tylko tym jednym przypominające nasze. Gdy w Europie co dziesięć minut rodzi się jeszcze jeden intelektualista, w dalekiej Australii owce rodzą swoje młode w ilościach bliżej nieprzezwidywalnych, Australijczycy nie posiadają Sartrów. Swoje rozważania filozoficzne opierają zwykle na przyroście naturalnym owiec. Natomiast do wniosków negatywnych dochodzą wprost, bez negacji. Nie piją berbeluch, nie myślą jak udoskonalić prezerwatywy, nie kojarzą się w komuny (pod względem płciowym zachowują wyraźnie zarysowany dymorfizm) i coraz częściej myślą, co onym owcom wsadzić do pyska.

Proszę Państwa, Bharat czyli Indie, to kraj krów. Przeważają święte, owce na drugą pozycję zepchnąwszy. Gdyby w Australii owce od początku czczono zamiast strzyc, może by wtedy wyparły króliki, króliki wyparły: na brzeg, do morza, po torach, przez las, tak to, to, tak! to to, tak! to to, tak!...

Odpowiadamy chórem:

— Uu-uu-uu!...

Magazynier traci przytomność. Po ocuceniu rzecze:

— Czy ktoś z obecnych tu Oszczędnych pragnie zabrać głos?

Ja niestety nie mogę, ponieważ przed chwilą utraciłem przytomność umysłową. Nie widzę, a zatem udzielam głosu Adolfovi Zoczkowi.

— Przypada mi w udziale niebывały zaszczyt występowania publicznie, ulicznie, w imieniu oszczędnych zgromadzonych dzisiaj, wczoraj, przedwczoraj, za rok i za siedemdziesiąt lat, z okazji wielkiej licytacji. Pozwolę sobie na wstępie ba! wręcz rozkazuję sobie na wstępie, grdyce mej na wstępie, płucom mym na wstępie, gazom płucnym na wstępie..., podziękować organizatorom za zaszczyt związany z udziałem w wielkiej licytacji i zaufanie, które organizatorzy mi okazali. Zgodnie ze współczesnymi poglądami na zbiorową oszczędność, społeczeństwo oszczędnych dąży do coraz to głębszego... poznania... rzeczywistości. Rzeczywiście drogą matematyzacji. Wynika z tego równość. Pozostałych elementów. Dla których to pozostałych elementów lewa strona równości równa się prawej stronie równości. Ile odejmiemy od prawej strony owej równości tyle odjąć musimy od lewej jej strony. Jeżeli lewą stronę podzielimy, spierwiastkujemy, prawa również musi zostać podzielona lub spierwiastkowana. Im owa liczba będzie wyższa, tym wynik będzie bliższy zeru, w którym to zerze wyraża się oszczędność niebывała, w którym to zerze wyraża się oszczędność

najwyższa. Proszę Państwa a zatem im owa liczba wyższa, tym oszczędność bliższa jest idei. Więc jeśli liczba ta osiągnie nieskończoność, rzeczywistość przekształci się w ideę. Oszczędni! Dążmy do nieskończoności! Dziękuję.

Mówca schodzi z podium. Twarz mu jaśniej. Jego nieobecny wzrok utkwiony jest w nagrodzie głównej ponad tłumem oszczędnych. Do mikrofonu podchodzi magazynier.

— Kto jeszcze pragnie zabrać głos w dyskusji? Nie widzę. Wobec tego uczestnicy wielkiej licytacji proszeni są o odbieranie żetonów kielbaskowych, które należy bezzwłocznie ostemplować. Proszę Państwa nieostemplowane żetony nie będą honorowane... Przepraszam. W tej chwili wpłynęło do mnie zgłoszenie. Udzielam głosu przedstawicielowi prozy.

Zalega cisza, w której to ciszy tłum oszczędnych oczekuje przybycia przedstawiciela prozy.

Nagle gdzieś z nieba płyną dźwięki skrzypiec i lutni, symfoniału, harfy i cytry, pomort i fagotów oraz akordeonu. W uszach oszczędnych brzmi jeszcze ostatni akord, kiedy wchodzi przedstawiciel prozy w mundurze. Anieli grają hymn Pana Naszego — „Time is money”.

— Panie i Panowie, czym dla owłosionych nóg kalesony (time is money), tym literatura jest dla rozumu a hormony (time is money) dla komórek, których podobno nie ma, chociaż z drugiej strony (time is money)...

Przedstawiciel prozy kładzie karabin maszynowy na podłozie. Wolnymi rękami wyciąga scyzoryk i w skupieniu czyści paznokcie. Anieli zawodzą hymn Pański. Nasz Pan do lektury powraca:

„... Kim jesteś? — Zapytał Jan Przechodzień. Muza nie odpowiedziała, tylko w milczeniu podała usta Herbertowi Ouwe. — Czy jesteś strzępem materii tryskającej przypadkowym ziarnem w ów nabrzmiały brzuch jak bochen chleba rankiem, — na tle rozpadającego się porządku myśli, przy lada szeleście pończochy po to, by strukturę ową twórczą mozolnie odbudować z narastającą ociężałością w miarę sukcesji reprodukcji? Milczysz dniem grudniowym, otoczona powołanymi przez chaos przypadkiem chromosomami, zastygłymi w tej jednej swoistej możliwości ograniczonej patologią skłaniającą się na rzeczywistość. Może jesteś nadzieją wynikłą z uśmiechu wydartego ponurym rysom twej twarzyczki dziecka, o policzkach pokrytych rudą szczecina, nadającą podkrążonym twym oczom wyraz zdziwienia, gdy na ruchliwym niewielkim twym czole zmarszczki układają się z wiatrem, a z półotwartych ust twoich wycieka pajęczyna? Może jesteś strzykawką zastygłą w tętnicy? Drżeniem dłoni obejmującej cuchnący kufel piwa? Sterylną maską w bieli kołnierza, ukrytą za połyskującą szybą samochodu? Może klarneckistą tłoczącym swój stereotyp w przeznaczonym dla siebie horusie? Może błękitem tęczówek otaczającym oszalałą studnię źrenicy?

— Janie — zapytał Jędrzej po chwili — powiedz co było na początku?

— Na początku był deszcz. A deszcz padał z chmur poprzebijanych kominami. Na początku był deszcz i krople padały na ziemię a ziemia była twarda jak dziki i zimny meteoryt.

— Janie — wyszeptał Jędrzej — powiedz co było później?

— Sierpień — rzekł Jan — ów sierpień kocham jak osioł trawę. A więc miłość sienna, miłość macierzankowa, miłość gorczykowa, miłość mleczna, będzie to miłość ciężkich, sytych gąsiennic, wyrastających z ziemi dębów, jak jakieś niebывале dłonie starcze obsypane listowiem — sierpień, którego niebo pełne jest uszkodzonych skowronków spadających wciąż na powierzchnię naszej nienasyconej planety...

— Więc poezja jednakowoż? — zapytał Jędrzej.

— Jesteśmy produktami zetłalej matrycy. Umysł nasz spowity jest w szary całun komórek cementarnych, które jak małe śmierci rezonują asocjacjami w apokaliptycznym tańcu. Od lat już Osoba Nasza wygrywa ową melodię na fortepianie naciskając klawisze receptorów, włączając pompy, otwierając krany włókien nerwowych, których szumiące prądy rozrywają wrażenia na strzępy. Nie zawsze jednak substancja nasza szara, eminencja osobowości owa, jest w stanie z fragmentów sklecić całość lub efekt właściwie, bodajże najmniejszy skurcz mięśnia... Za pomocą głowy Osoba Nasza kumuluje wszechświat... Za pomocą głowy niezwyklej, nieskończonej, otwartej jak jakaś monstrualna gęba prestidigitatora, z której wyciągnąć można wstęgę lub film nieskończenie długi, pełen statycznych obrazów formalnych, owych „kroków w tył”, podczas gdy rzeczywistość w popłochu umykając „krok w przód” wykonuje, zaś z poszczególnych klatek wylaniają się wartości skończone w szeregu, które nikną w nieskończonej perspektywie. Do każdej skończonej wartości przybliża się kartkę gwoździami, na której widnieje definicja. Definicje tkwią nieruchomo, zastygłe, w pustce rozpaczliwej, pustce, która nie jest w stanie wyłonić czegokolwiek, więc tym bardziej czynnika „na postęp”...

— W tej właśnie chwili z wartości wyodrębniają się cyfry całkowite.

JAN: — elementy w formie skończenie idealnej...

JĘDRZEJ: — elementy kompletne...

JAN: — całości skończone...

JĘDRZEJ: — których w rzeczywistości nie ma.

JAN: — Rzeczywistość wypełniona jest ułamkami, które się stale różnicują...

JĘDRZEJ: — dążność ku zmianom różnicuje się również...

JAN: — dlatego wyodrębniają się recesje, które powodują, że z zaawansowanego cyklu wylaniają się wreszcie owe definicje czyste w postaci kartek, które się później przybija.

Krzyknął Herbert Ouwe: — Jezus Chrystus!

— Janie — krzyknął Jędrzej Smarydze — a co z rachunkami?

— Logika — Herbercie — jest nauką upadku. Rzeczywistości nie da się napisać na jakiejś olbrzymiej kartce...

— Więc na czym polega rola rachunków?

— Z rzeczywistości tłumaczymy się rachunkami. Logika jest wyrazem środków, a nie narzędziem, dzięki któremu poznajemy system. Za pomocą głowy Osoba Nasza kumuluje wszechświat, przy jej pomocy przeczuwamy system — dzięki rozbłyskom wyobraźni. Logiką posługujemy się chętnie bowiem dotyczy ona zjawisk, które od dawna już są nieaktualne...”

Pan Nasz przerywa lekturę. Następnie wstaje i krzyczy: „Powstań!”. I kiedy w niebывалym porządku wstajemy, dzwiga ręce sposobiąc je do dyrygowania. Jego twarz odwrócona jest w kierunku okna, zaś oczy bacznie obserwują ojczysty krajobraz. Za oknem magazynier wydaje komendę:

— Oszczędni! W kolumnie po żetony zbiórka!

Natenczas Pan lekko opuszcza ręce, my zaś chórem przemawiamy:

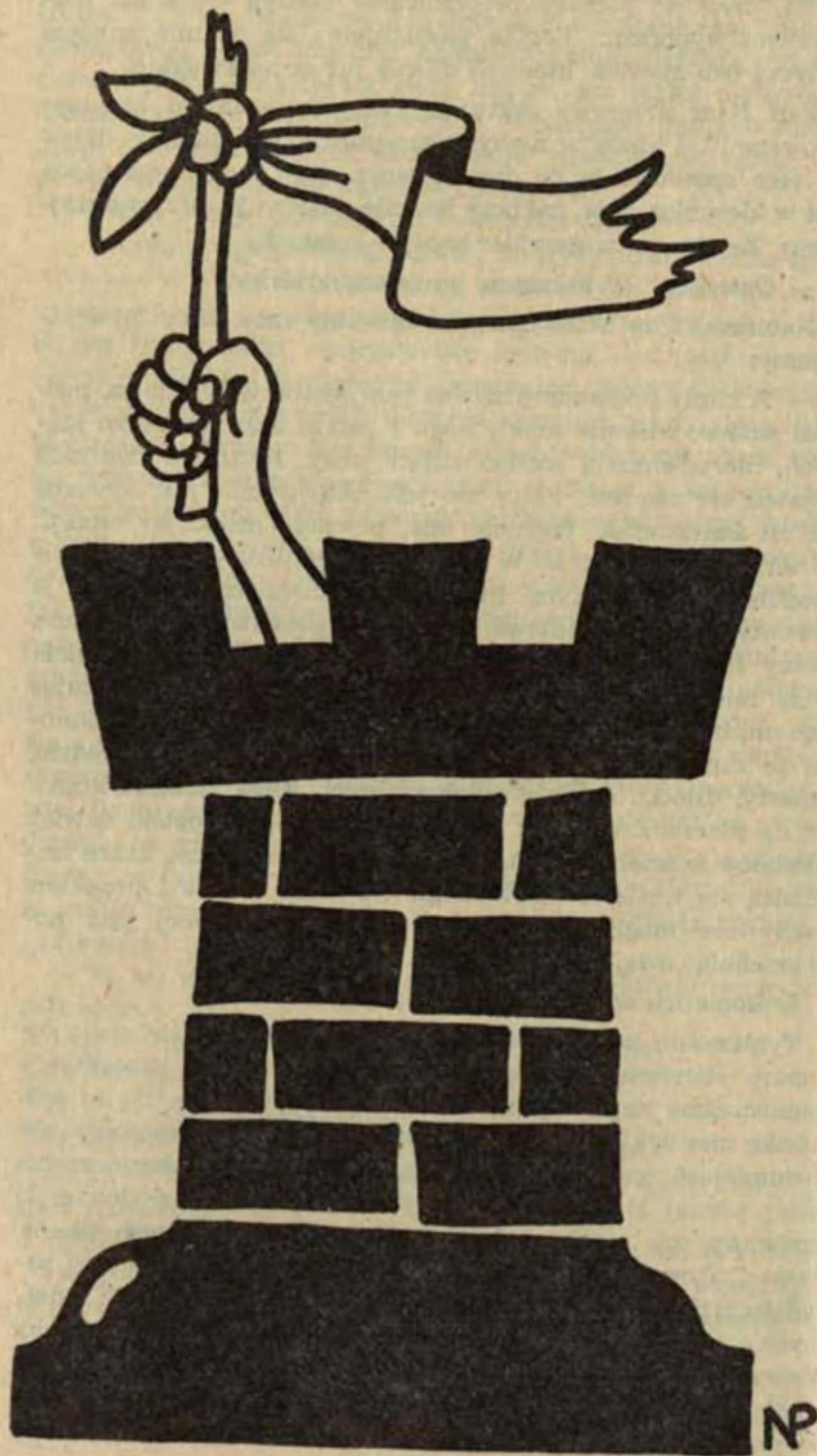
— A nagły podmuch przynosi woń bydła, wzbija kurz, podnosi suknie, odsłania młode nogi. I patrzą oczy mężczyzn idących, nieruchomieją szczęki żujące pędy. A na ich twarzach pojawia się uśmiech, który nie jest uśmiechem i nie wywodzi się ze śmieszności. Pewność ona, pewność męska to raczej... A ubrani są odświętnie. W owe czarne garnitury. W owe białe koszule z podwiniętymi ku górze końcami kołnierzyków. A krawaty błękitne i liliowe, zdobne w podkowy, klonu liście, palmy tłoczone srebrem. A błyszczące spinki ich w kształcie węży miecza i talii. A idą grupami i pojedynczo, przystając czasem, by zrobić miejsce furmance. A mówią leniwie. A imiona te same: Bolki, Józki... Mężowie, ojcowie, głowy rodzin, kobiety, dzieci... A buzie pełne słodyczy. Niosą baloniki kupione na placach. A z dala dobiega gdakanie kur, daleki dźwięk dzwonów kościelnych... A dłonie ich pokryte żyłami, które rozchodzą się widlasto i równolegle. A skóra czarna i popękana jakby nie mogła pomieścić pracy nagromadzonej pod powierzchnią ową.

A dłonie ich od roślin i spieczonej gliny...

Tymczasem za oknami oparte o stół magazyniera czoło kolumny stanowią najsilniej zbudowani oszczędni, posiadający jednocześnie najmniejsze wkłady oszczędnościowe. Są to jednostki niezwykle mało inteligentne, prawdziwe warchoły nie rozumiejące potrzeby oszczędzania, potrzeby zabezpieczenia swej późnej starości. Wydaje się bardzo prawdopodobne, iż mniemają oni, jakoby żyć mieli wiecznie, nigdy swych sił nie tracąc. Tymczasem pozycję na czele kolumny żetonowej zawdzięczają jedynie zwykłej krzepkości kończyn górnych i dolnych, zwieńczonych masywnym tułowiem. Toteż oszczędni kończyny swe utrzymują w czujnej gotowości bojowej, zaś napięte mięśnie podudzia powodują, iż poruszają się oni niezwykle sprężysto, na palcach, co sprawia niebывале wrażenie

na pozostałych cierpiących na liczne zaniki mięśniowe. Z tego też powodu najbardziej zaawansowani oszczędni z kolejki rezygnują, gromadząc się koło najbliższych trotuarów. Owe trotuary służą im później jako fotele bez oparcia... (...)

Jerzy Lipka



ZBIGNIEW BAUER

Interpretacja: GRY Z TEKSTEM

Każdemu, nawet profesjonalście, którego codziennym obowiązkiem jest mozolne przedzieranie się przez teksty, zdarzają się przypadki, gdy nie potrafi zrozumieć, co czyta. Wzrok przesuwa się po zadrukowanych stronicach, „wewnętrzne ucho” łowi kolejne zdania, ba! — całe historie, ale ze zdań tych i historii nie dobiega żaden głos, żadna myśl. Ani przestroga, ani nakaz. Slizgamy się po powłoce doskonale hermetycznego tekstu jak po szklanej górze, szukając bodaj jednej rysy, szczeliny, pęknięcia — pozwalających wniknąć pod powierzchnię tego, co widzimy.

Wstydlive to chwile. I irytujące — zwłaszcza krytyka czy badacza, któremu nie może wystarczać podróż po powierzchni tekstu, gdyż „węglem jego zawodu” jest poznawanie powikłanych i skrytych przed okiem profana sensów wewnętrznych. Krytyk staje wówczas w jednym szeregu ze zwykłym „zjadaczem tekstów”, choć przecież ten drugi „litterarum imperitus non videt videns”.

Bywa, że nauki wniknąć w tekst nie pomagają. Więcej: powstrzymują zwyczajne emocje, którymi wiedziony zwykły czytelnik rychlej odniesie sukces; naukowo stymulowane strategie czytelnicze prowadzą myśl na manowce i stępiąją wrażliwość. „Nic nie rozumiem” — irytuje się krytyk, a będąc nienawykłym do tego, że może nie rozumieć ukrytych sensów tekstu, winą za własną porażkę skłonny jest obarczyć autora.

Co to znaczy rozumieć tekst? Mówiąc najprościej — znaczy to znać znaczenie użytych w nim słów i ich kombinacji oraz podporządkować im jakieś rzeczy, osoby, zdarzenia, sytuacje konkretne lub tylko rzeczy, osoby etc. podobne do tych, które znamy z własnego doświadczenia. Ale takie określenie razi nas swoją niedoskonałością: gdyby tylko tyle wystarczyło do zrozumienia dzieła literackiego — Konrad Wallenrod byłby opowieścią o pewnym facecie, który udawał Krzyżaka, a Czardziejska góra o innym facecie, który wybrał się do sanatorium. Jeszcze zabawniej wyglądałyby Święte Księgi ludzkości, nad którymi biedzą się od setek pokoleń brodaci mędracy wszystkich wyznań.

Oczywiście: istnieje i taki typ lektury, która wyczerpuje się w kontakcie z samą tylko powierzchnią tekstu. Więcej — istnieją teksty, które niejako „chcą” takiego ich czytania (niektóre wiersze futurystów, dadaistów czy surrealistów, dzieła tzw. Czystej Formy). Niemniej ustalony od wieków model lektury dzieł literackich każe je czytać „podejrzliwie” — zakładając przeto, że kryją one więcej niż zawiera się ich w warstwie „widzialnej” i że są swego rodzaju bramą do świata niezmiernie rozległego. Że potrafią mówić zawsze prawdę (lub nieprawdę) o „tu i teraz” czytelnika, choćby dotyczyły historii

lub rzeczywistości całkowicie egzotycznej. Że zawiera się w nich zawsze tajemnica i jakiś pierwiastek, którego nie dostrzegają wszyscy kolejni poprzedni czytelnicy, co nadaje mu wieloznaczność i atrakcyjność dla ludzi różniących się psychicznie, światopoglądowo lub w zakresie życiowych doświadczeń.

Co zatem sprawia, że czytelnikowi zdarza się nie rozumieć tekstu — choć, zda się, zna dobrze język, w którym go zapisał?

Oznacza to, że czytający — z różnych przyczyn — nie może odnaleźć żadnej sytuacji, rzeczy, osoby, wzorca stosunków analogicznych do tych, które komunikuje mu tekst. Oznacza to także, że czytający nie potrafi scalić niesionych przez tekst drobnych znaczeniowych na gruncie żadnej dostępnej mu wiedzy, żadnego światopoglądu czy emocjonalnych schematów, stereotypów. Najczęściej reaguje wówczas gestem zniechęcenia lub zniecierpliwienia: „To nie ma sensu”. Wszak zwykliśmy uważać za „sensowne” tylko to, co znane, co mieści się w ramach naszej kultury (lub — co znacznie częściej — w ramach znanego nam wycinka kultury).

Mówiąc: „To nie ma sensu!” wyrzucamy tekst poza granice kultury i przestajemy o nim myśleć.

Tak reaguje przeciętny „zjadacz tekstów”. Zwykł on wówczas mówić o nieumiejętności autora, o jego pomyłce lub — jeśli wysoko ceni kunszt pisarski na podstawie innych, wcześniej zaakceptowanych dzieł — powie o „zamierzonym” błędzie lub żarcie. Reakcje takie dowodzą defensywnej postawy czytelnika wobec tekstu. Wyzwanie, które każdy tekst rzuca odbiorcy nie zostało przyjęte: czytelnik wycofał się gdyż albo nawykł nie wystawiać własnego „close meaning” na próby rozhermetyzowania, albo uznał, że tekst „przerasta” go intelektualnie, albo wreszcie — co zdarza się nawet profesjonalistom — ograniczył się do wypowiedzenia paru stereotypowych sądów, nie próbując nawet wnikać pod skorupę powierzchniowych znaczeń.

Odkrycie tego, co ukryte w tekście, jest możliwe tylko wówczas gdy czytelnik przyjmie wyzwanie, gdy zakłada a priori, że tekst znaczy więcej niż tyle, ile zawiera się na jego powierzchni. Odkrycie zasłoniętych sensów tekstu musi być poprzedzone hipotezą tych sensów. Innymi słowy — rozpoczynając poszukiwanie trzeba wiedzieć, czego się właściwie szuka.

W tym właśnie momencie czytelnik rozpoczyna fascynującą „grę z tekstem”, którą jest każda interpretacja.

Nie chcę przypominać w tym miejscu wszystkich koncepcji takiego uprawiania literaturoznawstwa, które opierałoby się na zaadoptowanych do tego celu teoriach gier¹. Sądzę bowiem, że wszelkie próby naginania teorii obowiązujących w naukach ścisłych lub przyrodniczych do rzeczywistości, w jakiej przychodzi działać humaniście, są efektywne, ale zawsze grożą uzurpacjami, hipostazami i trącą swoistym dyletantyzmem (czegoż to nie wyczyniano z tzw. zasadą nieoznaczoności Heisenberga, stosując ją do opisu rzeczywistości humanistycznej!). Wyszukiwanie właściwego do opisu literackiej komunikacji modelu gry zawsze pominie subtelności tej komunikacji, nie dające się umieścić w żadnych „growych” kanonach. Niemniej takie próby podejmowano, niekiedy ze znacznym powo-

¹ por. np. Stanisław Lem: *Filozofia przypadku*, zwłaszcza rozdział *Szachy i kultura* (Kraków 1968); Jerzy Jarzębski: *O zastosowaniu pojęcia gra w badaniach literackich* (w:) *Problemy odbiorcy*, pod red. T. Bujnickiego i J. Sławińskiego, Wrocław 1977 s. 23—46. Tam też obszerna bibliografia zagadnienia.

dzeniem — zwłaszcza wtedy, gdy komunikacja literacka projektowana niejako przez tekst czy zespół tekstów miała być z założenia swoistą grą z odbiorcą (np. w interpretacji twórczości Gombrowicza).

Trudno byłoby omówić bardzo obszerną literaturę dotyczącą zagadnienia interpretacji — i to nie tylko tekstów literackich, dzieł sztuki, przekazów użytkowych (np. języka propagandy czy reklamy), ale tych szczególnych „tekstów” lub całych ich skomplikowanych kompleksów, jakie tworzą rzeczywistość ludzką: takim, wysoce skonwencjonalizowanym tekstem jest protokół dyplomatyczny czy obrzęd religijny, „język ciała” w kontaktach międzyludzkich czy sposób przyrządzania pewnych posiłków. Jest nim np. wydarzenie czy proces historyczny, poddany wyjaśnianiu przez historyka². Interpretacja jest kluczowym zagadnieniem metodologii nauk, zaś koncepcje „rozumienia” i „wyjaśniania” rzeczywistości różnicują się na gruncie odmiennych systemów filozoficznych. Niemniej — zarówno dla Diltheya, Marksa czy Nietzschego, jak dla Freuda i jego szkoły, odnowiciele tradycji hermeneutycznych (Heidegger, później Gadamer, Ricoeur, Habermas) czy wreszcie dla strukturalistów (Barthes, Levi-Strauss) interpretacja była zawsze „sztuką podejrzania”. Akcentowano w różny sposób zagadnienie subiektywizmu interpretacji, zwracając uwagę na niemożliwość przewyciężenia uwikłania interpretacji w sytuację, w jakiej się jej dokonuje (to uwikłanie było niekiedy szczególną wartością) lub uznając, że interpretator winien dążyć do maksymalnie obiektywnego, wolnego od skażenia własnymi uprzedzeniami, skłonnościami, myślowymi stereotypami wyjaśniania rzeczywistości.

Interpretacja dzieła literackiego, którą nazwałbym „przyjęciem wyzwania rzuconego przez tekst” jest — mimo wszelkie próby uwolnienia jej od subiektywności — aktem niepowtarzalnym, związanym z procesem jednostkowej lektury i jednostkowym przeżyciem wartości dzieła. Niemniej — typy lektury i określone jej strategie nie mogą być rozpatrywane poza rzeczywistością społeczną, stąd też również interpretacje dzieł mogą okazywać się analogiczne lub identyczne w jednorodnych (wyodrębnionych w jakimś wąskim aspekcie) grupach społecznych — odłamach publiczności czytającej. Jest to wywołane funkcjonowaniem określonych zachowań czytelniczych, stereotypów interpretacyjnych, wreszcie — warunkami społecznymi, sytuacją polityczną, wspólnymi ludzimi oczekiwaniami wobec literatury (np. podobieństwo interpretacji tekstów romantycznych przez robotników i intelektualistów w momentach szczególnych napięć społecznych).

² Por. antologię: *Sztuka interpretacji*, t. I i II pod red. H. Markiewicza, Wrocław 1971 i 1973; *Liryka polska, Interpretacje* pod red. J. Prokopa i J. Sławińskiego, Kraków 1966; *Nowela. Opowiadanie. Gawęda. Interpretacje*, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Jasińskiej-Wojtkowskiej i S. Sawickiego, Warszawa 1974; cykl „przykładowych” analiz szkolnych np. *Czytamy utwory współczesne* T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej, J. Sławińskiego. Bogata jest literatura teoretyczna z tego zakresu — np. cenna rozprawa J. Sławińskiego *O problemach sztuki interpretacji* (wstęp do wspomnianej *Liryki polskiej* pomieszczony potem w autorskim zbiorze *Dzieło, język, tradycja* Warszawa 1974), artykuły K. Bartoszyńskiego, M. Janion (zwłaszcza w zakresie metody hermeneutycznej), J. Kmity i jego szkoły. Osobny zbiór rozpraw dot. interpretacji ukazał się w 1979 roku i był zatytułowany *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, pod red. J. Sławińskiego i J. Święcha. Ogromna jest tu literatura filozoficzna i naukowicza. O zagadnieniach interpretacji w naukach historycznych pisał np. J. Topolski: *Rozumienie historii* Warszawa 1978 i *Metodologia historii*, Warszawa 1973. Dodać do tego trzeba rozprawy, eseje i studia o interpretacji w kręgu anglosaskim i niemieckojęzycznym.

Strategie interpretacyjne mogą wiele mówić socjologowi czy psychosocjologowi o nastrojach, emocjach, pragnieniach ludzkich w różnych okresach historycznych (np. oczekuje się od literatury, by pełniła rolę trybuna, agitatora i tak też odczytuje się sensy dzieł — innym z rólw razem literatura ma nieść treść „zaszyfrowane”, co ustala inny, właściwy temu oczekiwaniu wzorzec wyśnięcia). Interpretator — profesjonalista jest w tym przypadku albo rzecznikiem owych powszechnych nastawień, albo — przeciwnie — odkrywa ukryte sensy dzieł wbrew potocznym pragnieniom.

Mówiąc o „interpretacji jako grze” chcą traktować słowo „gra” niezobowiązująco, w pewnym sensie metaforycznie — raz jako Spiel (grę właściwą), raz jako „ludus” (zabawę)². W ten ciąg terminów można wprowadzić również użyte przez Roland Barthesa określenie „przyjemność tekstu” dające zresztą tytuł osobnej książce tego badacza (*Plaisir du texte*) i odpowiadające mu — odcieniem znaczeniowym — sformułowanie Jana Błosińskiego *Romans z tekstem*. Obydwa te określenia są podobne przez to, że nadają związkowi interpretatora i tekstu wymiar niepowtarzalności, ulotności i — co najważniejsze — bezinteresowności. „Romans z tekstem” oznacza bowiem taką interpretację, która wyrzekła się realizacji „celu zewnętrznego”, nie funkcjonalizuje literatury (i faktu jej interpretowania) wobec tego, co literaturą nie jest (np. potrzeba propagowania jakiejś ideologii, polityki, wzorców wychowawczych itp.). Jest to działanie zmierzające do poznania innego człowieka poprzez twory ludzkiej wyobraźni i myśli — i nie ponadto. „Ojciec” immanentnej interpretacji w praktyce literaturoznawstwa niemieckiego Emil Staiger pisze: *Zarówno ze względu na czytelników, jak i na przedmiot swego badania niedopuszczalny jest jakikolwiek schematyzm. A wreszcie w sobie samym znajduje powody, by postępować różnie. Nie będę mianowicie za każdym razem demonstrował całej mojej wiedzy i wyczerpująco zajmował się tekstem. W jednym wypadku fascynuje mnie jakiś element językowy, w innym raczej urok kompozycji, i jeśli nie chodzi akurat o przykładową interpretację szkolną, to wydaje się rzeczą słuszną, by iść za tymi skłonnościami. Gdyż i tak mogą rozbudzić życie tylko wtedy, gdy rozplamię się we mnie. (...) Dostrzegano bowiem przecież zawsze to tylko, co mnie osobliwie dane jest widzieć, co mi się objawiło w dziele sztuki przy pierwszym prawdziwym z nim spotkaniu⁴. Tylko tak rozumiana interpretacja jest rzeczywistą „grą” z tekstem, dostarcza „przyjemności”, jaką zawsze okazuje się odkrycie prawdy o innych ludziach. Rzecz jasna — słowa „prawda” użyłem tu z pełną świadomością jego względności: stosunek między transcendentną wobec dzieła, globalną strukturą sensów, a sensami rozproszonymi na powierzchni tekstu jest wielowymiarowy, nigdy nie umotywowany w sposób ostateczny. Wynika to z właściwości materii, z jakiej uformowany jest tekst artystyczny: Utwór literacki przypomina więc zagadkę pewnego typu znanego na przykład z baśni wschodnich. Zagadka taka nie ma jednego ustalonego rozwiązania, które należałoby odkryć: odgadujący powinien wymyślić — i uzasadnić — jakąś odpowiedź zadowalającą, tj. taką, która tłumaczyłaby tekst zagadki. Rozwiązań jest przeto wiele⁵.*

² por. J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Polskie tłum. Warszawa 1967 oraz R. Callois, *Zywiół i tad*. Warszawa 1973.

⁴ E. Staiger: *Sztuka interpretacji*. (w:) *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, pod. red. H. Markiewicza, t. I, Kraków 1970, s. 218.

⁵ J. Lalewicz: *Semantyczne wyznaczniki lektury*, (w:) *Problemy odbioru i odbiorcy*, s. 15

Interpretacja jest więc sztuką — jest artystyczną repliką na artystyczny tekst. Zdania orzekające o relacjach między globalną strukturą sensów, a powierzchnią tekstu mogą być traktowane jako takie, których stopień asertywności jest obniżony. (Jednakże to obniżenie asertywności w interpretacji literatury jest innego rodzaju niż nieasertywność zdań tworzących fikcyjny „świat przedstawiony” dzieła: interpretator nie orzeka bowiem o stanach, rzeczach i stosunkach fikcyjnych — chyba, że za szczególny rodzaj fikcji uznawać owe „globalne struktury” sensów. Byłaby to fikcja heurystyczna)⁶. Znane są „zaciemniające”, niezmiernie skomplikowane interpretacje literatury dokonywane przez filozofów (np. przez Heideggera), gdzie nawet styl, w jakim odbywa się interpretacja trzeba nazwać stylem artystycznym pełnym zwrotów i konstrukcji niepowtarzalnych i stworzonych ad usum tej właśnie próby odczytania dzieła.

Ale taka interpretacja jest raczej ideałem, trudnym do osiągnięcia przez dzisiejszą humanistykę. Jak już napisałem — nie sposób znaleźć interpretację, która byłaby wolna od uwikłań w jakieś instrumentalne cele, a tym samym taką, która nie instrumentalizowałaby literatury. Zawsze smuga światła, rzucana na dzieło przez interpretacyjny reflektor jest wąska i starannie wybiera tylko to, co w dziele wydaje się być ważne dla interpretatora. Interpretacja musi więc siłą rzeczy naruszać wewnętrzną hierarchię, obowiązującą w strukturze utworu, gdyż to interpretator ustala relację rzeczy ważnych i nieistotnych w porządku stworzonym przez autora.

Szczególnie widoczne jest to w praktyce strukturalizmu. Roland Barthes w szkicu *Działalność strukturalistyczna* pisze wręcz: *Działalność strukturalistyczna obejmuje dwie typowe operacje: najpierw tniemy, potem — porządkujemy. „Pociąć” pierwszy przedmiot, ten dany aziaianiu naśladowczemu (działanie naśladowcze Barthes — tak jak inni strukturaliści — uważa za pierwszorzędną cechę operacji strukturalistycznych, które muszą odtworzyć „wizerunek ukierunkowany” danego przedmiotu, ujawniający to, co niewidoczne lub niezrozumiałe w przedmiocie naturalnym; przyp. Z. B.) to znaleźć w nim ruchome fragmenty, których sytuacja dyferencjalna rodzi pewien sens; fragment sam w sobie nie ma sensu, charakteryzuje się jednak tym, że najmniejsza zmiana wprowadzona w jego położenie powoduje zmianę całości (...)⁷. Ustaliwszy najmniejsze ogniwa sensu, strukturalista odkrywa zasady ich łączenia: po czynności wywoływania następuje działalność porządkująca, powtarzalne mozołne układanie elementów.*

Homo structuralis Barthesa przypomina więc chłopca, który pracowicie biedzi się nad rozłożeniem roweru podarowanego przez ojca, a potem stara się go złożyć. Przy okazji odkrywa zasadę rządzącą działaniem wszystkich mechanizmów. Oczywiście — inaczej postępuje mechanik, który poszukuje defektu; czynność rozkładania maszyny odbywa się według pewnych stałych reguł — aby usunąć zacięcie w przekładni nie trzeba odkręcać siodełka czy dzwonka.

Strukturalista jest zarazem niesfornym, ciekawskim chłopcem i doświadczonego rzemieślnikiem — jednakowoż tym pierwszym chętniej. Rozkładając tekst wie, jakie całości sensu musi wyodrębnić — operuje fonemami, seriami, mitemami (Levi-Strauss), aktorami i funkcjami (Propp, Greimas), nie zna

⁶ por. J. Sławiński, op. cit. s. 164 lub E. Balcerzan: *Interpretacja jako próba całości* (w:) *Problemy literaturoznawczej interpretacji*, s. 71—88.

⁷ R. Barthes: *Działalność strukturalistyczna* (w:) *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 277.

jednak sposobów ich łączenia, zasady organizującej przedmiot naturalny i tego właśnie poszukuje.

Czy jednak działalność strukturalistyczna odkrywa ukryty sens tekstu? Czy „praca myśli” — jaką według Ricoeura jest interpretacja — nie kończy się dla strukturalisty wówczas, gdy myślenie odkryje wreszcie „zasadę organizacji tekstu pierwotnego”?⁸ Strukturalista jest apologetą organizacji, porządku, harmonii — coż może uczynić z pierwiastkiem szaleństwa, alogiczności, przypadku, jeśli napotka go — a napotka zawsze w dobrej literaturze? Czy — jak chciałby Staiger — dotrze do prawdy o człowieku, czy może zechce raczej mówić o ludzkości? A wszystko to wypowie z absolutną pewnością siebie, utopi w setkach powszechników, przystroi w kształty monumentalne. Nietrudno podzielić zdanie Raymonda Picarda, który o książce Barthesa *Sur Racine* napisał: *Jednym z najbardziej irytujących elementów tej książki jest intelektualna pewność jej autora: decyduje, rozstrzyga, wypowiada nieugięte stwierdzenia. Nawet tajemnica jest dla niego pozbawiona tajemnicy, krytyk przenika wszystko, tłumaczy wszystko, zna wszystko i tylko właśnie odcienie pozostają dla niego nieuchwytnie*⁹.

Jeśli chcemy zaatakować interpretatora — mówmy mu, że jest zbyt pewny siebie, apodyktyczny — zaś pewność siebie niszczy literaturę. Jeśli chcemy bronić literatury — brońmy jej prawa do szaleństwa, alogiczności, niespodzianek, które skrywa, brońmy niedostępności jej tajemnicy przed wyposażonym w narzędzia strukturalistyczne Tezeuszem — wielbicielem rozsądku, rozumu i porządku. Brońmy przed tym, który wcześniej wie, co kryje dzieło, zanim dotrze do jego sensów.

Szaleństwo? Ależ tu wystąpią psychoanalitycy, — dogmatyczni lub marksizujący, mitografowie, zbieracze „słów kluczy”, krytycy „tematyczni” z kręgu Webera, Maurona, Bachelarda, specjaliści od marzenia i snów poetyckich, badający „charactères demoniaques” poetów i wieszczów.

Uciekajmy. Uciekajmy w żywioł społeczny, politykę, gre interesów środowiskowych, klasowych obciążeń, zamęt rewolucji — by napotkać socjologów literatury, marksistów Wschodu i Zachodu, „kulturalistów”, cienie pozytywistów, naturalistów, behawiorystów...

Czy nie ma więc wyjścia? Czy literaturze pozostaje jakiś cień ratunku przed deformującym ją, choć przenikliwym spojrzeniem interpretatora? Być może rację ma Michel Foucault, dla którego zawsze los dzieła spoczywa w rękach interpretatora — badacza, a charakteryzując epistemę naszej epoki widzi w niej szansę zbliżenia fenomenologii i strukturalizmu: *Metody interpretacji zbiegają się w myśli współczesnej z technikami formalizacji. (...) Tłumaczy to pokusy zbliżenia do siebie i skrzyżowania obu kierunków: próbę ujawnienia na przykład form czystych, które przed nabraniem treści narzucają się naszej nieświadomości, czy też wysilek odsłonięcia w naszej dyskursywnej mowie doświadczalnego podłoża, bytowego sensu, przeżywanego horyzontu wszelkich naszych poznań*¹⁰.

Interpretacja zatem, owo przyjęte wyzwanie tekstu, które jest walką o prymat porządku nad chaosem, ładu nad szaleństwem, rachunku prawdopodobieństwa nad przypadkiem — mimo wszelkie a priori, deformujące tekst literacki, mimo

⁸ por. P. Ricoeur: *Epzystencja i hermeneutyka* (zbiór artykułów pod tym samym tytułem w opr. S. Cichowicza), Warszawa 1975.

⁹ R. Picard: *Nowa krytyka czy nowe szalbierstwo* (w:) *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*, Warszawa 1974, s. 380.

¹⁰ M. Foucault: *Słowa i rzeczy* (w:) *Antologia współczesnej krytyki*, s. 332.

„bezczelność” i dogmatyzm”, jaki Picard zarzuca Barthesowi i całej „nowej krytyce” jest miejscem spotkania myślenia systemowego z jednostkowym przeżyciem. Nawet Staiger, analizując tak subtelnie w swoim interpretatorskim credo wiersz Moerikego *Auf eine Lampe* postępuje właśnie według epistemé opisanej przez Foucaulta.

Bowiem tekst nie tylko poddaje się interpretacji, pozwala, by go „ciąć” i składać powtórnie, odsłania swoje ukryte sensy i zatrzaskuje przewrotnie, gdy interpretacja dobiega końca, odsłania powtórnie przed innymi już oczyma. On również interpretuje nas samych, zmusza — mówiąc słowami Foucaulta — do uprawiania archeologu naszej wiedzy, do odsłaniania tego podstawowego pokładu naszych gustów, kompleksów i uprzedzeń oraz wyższego odeń poziomu determinacji kulturowych, wierności założeniom jakiejś metodologii, ideologii, instrumentalności naszego poznania. Wolność tekstu uświadamia nam samym nasz brak wolności: czyni z nas każdorazowo owych platońskich mędrców w jaskini. Dlatego staramy się odebrać tekstowi jego wolność — zamykając go w strefie naszych własnych zniewoleń.

Ale interpretacja potrafi też wyzwalać, jeśli podejmuje się ją dla osiągnięcia „dysonansu poznawczego” — stanu oszołomienia nowością i niezwykłością odkrycia. Jest to możliwe tylko wówczas, gdy interpretator jest świadom własnych ograniczeń, zna obszary błędów, jakie można popełnić. Pozwala wówczas tekstowi, by atakował te ograniczenia. Ale — paradoksalnie — musi ich bronić, musi stać się ich rzecznikiem tym mocniej, im silniejszy wstrząs chce przeżyć, im więcej chce wiedzieć o sobie.

Interpretacja jest grą z tekstem. Jestem oczywiście świadom niezręczności tego sformułowania, którą dostrzega się szczególnie w perspektywie literaturoznawstwa opartego na teorii komunikacji. Nie z tekstem gra interpretator, lecz z nadawcą komunikatu, którym staje się tekst, gdy dociera do odbiorcy. Z autorem, z jego „wewnętrzny obrazem”.

Interpretacja jednak jest szczególnym rodzajem uczestniczenia w akcie literackiej komunikacji. Interpretator, starając się unieruchomić tekst w przestrzeni własnej wiedzy lub też — mówiąc dokładniej: — w przestrzeni zbudowanej na tej wiedzy hipotezy, traktuje go jako pierwszego, najważniejszego partnera gry. Odsłonięcie ukrytych sensów — jest zarazem, w przekonaniu interpretatora, spotkaniem z prawdziwym żywym człowiekiem.

Mówiąc tak o interpretacji stajemy na pograniczu zagadnień „teatralizacji” stosunków międzyludzkich. „Bycie pisarzem” jest jedną z ról społecznych, literatura zaś rodzajem maski — raz wysoce skonwencjonalizowanej, innym razem — fantastycznej, zaskakującej swoją oryginalnością, niepodobieństwem do niczego, co znane wcześniej. Tekst zatem pełni funkcję aktora, wykonawcy roli, jaką przewidział dlań realny człowiek. Wspomniałem już o takim traktowaniu rzeczywistości, w którym jawi się ona jako zespół różnorodnych, skonstruowanych w różnych językach tekstów. Jednostki, grupy społeczne — są aktorami i zarazem interpretatorami owych tekstów — dzięki temu mogą porozumiewać się ze sobą, współpracować, walczyć, obdarzać się szacunkiem i miłością lub nienawidzić. W języku socjologii, a nieco wcześniej psychologii, psychiatrii terminy takie jak „gra”, „postać”, „rola”,

„persona” zadomowily się na dobre. Socjologia badająca interakcje w aspekcie ich teatralizacji (zwłaszcza nurt wywodzący się z krytyki funkcjonalizmu — Mead i jej modyfikatorzy np. Blumer czy tłumaczony niedawno w Polsce E. Goffman) czy psychiatria stosująca od czasu Moreno metody psycho- i socjodramy odkrywają wartość działalności „tekstowców” i „interpretacyjnej” w uspołecznianiu ludzkiej jednostki.

Kiedy przyjrzymy się spontanicznej, a przez to niekiedy demagogicznej i uzurpatorskiej karierze słowa „dialog” w ujmowaniu zagadnień kultury (w literaturoznawstwie jest ona szczególnie silna za sprawą M. Bachtina, jego naśladowców i modyfikatorów) również odkrywamy, że nasza współczesna epistemę oparta jest na „grze”, „teatralizacji”, „udawaniu” i przyjemności z demaskowania pozorów.

Interpretacja wymaga symbiozy zaufania i podejrzliwości. Ufamy, że tekst, ów wysłany do nas przez autora aktor zechce grać według posiadanego przez nas scenariusza. Musimy jednak — o ile liczymy na sukces — podejrzewać go o odstępstwa, o świadome wprowadzanie nas w błąd. Wtedy (o ile odpowiedzieliśmy już sobie po co podejmujemy się interpretacji) albo staramy się odebrać tekstowi „inicjatywę”, albo raczej wzmocnimy ją.

„Dialog” to otwarcie się słowa na cudze słowo — jak powiada Bachtin. Ale „otwarcie się” też może być tylko pozorowane: imitujemy, że słuchamy niezwykłości, jakie niesie w sobie tekst, by tym bardziej zdecydowanie przyszpilić oryginalnego motyla w starannie posegregowanej kolekcji.

Jest wreszcie interpretacja prowokowaniem napięć między powierzchnią tekstu a hipotetycznym sensem wewnętrznym — niezależnie od tego, co uznamy za ów sens: wartości estetyczne, metafizyczne czy ideologiczne. W wyniku owej prowokacji głębokie warstwy tekstu rozpoczynają grę z powierzchnią. Z woli interpretatora zostaje odrzucone wszystko to, co wydaje się być zbędnym „naddatkiem” w powierzchniowym ukształtowaniu. Pozostaje to tylko, co współgra lub przeciwnie — wchodzi w dysonans z hipotetycznym wnętrzem tekstu. Postępowanie interpretacyjne narusza precyzyjną stabilną strukturę, jaką jest dzieło w perspektywie semiologicznej, wspartą o dwoistość „znaczące — znaczone”. Dzieło nie może mieć „sensu wewnętrznego” — mówią więc semiologowie — ten sens istnieje w tym wszystkim, co jest poza granicami dzieła, dlatego każde dzieło jest tworem nieautonomicznym.

Można wytłumaczyć tym niechęć semiologii do interpretacji: postępowanie interpretacyjne nie jest naukowe. Semiologia, a przynajmniej ten odłam, o którym mówimy, należy do tego nurtu humanistyki XX-wiecznej, która z badania rzeczywistości ludzkiej, z budowania koncepcji człowieka, społeczeństwa i stawiania pytań o istotę tego, co ludzkie, chciałaby wyeliminować wszelkie elementy przypadkowości, hipotetyczności, która twierdzi — mówiąc słowami Znanieckiego — że *czynności ludzkie mogą być badane naukowo przy pomocy takich samych metod, jakich używa się do badania ograniczonych systemów przyrodniczych*¹¹.

Pokusy takiego unieruchomienia interpretacji istniały od dawna¹². Filon z Aleksandrii interpretując Pismo Św. „unieru-

¹¹ F. Znaniecki: *Wstęp do socjologii*, Poznań 1922, s. 19. O dylematach semiologów pisze W. Panas: *Z zagadnień interpretacji strukturalno-semiologicznej* (w:) *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, zwi. s. 17 i nast.

¹² por. J. Abramowska: *Alegoria i alegoreza w dawnej kulturze literackiej* (w:) *Problemy odbioru i odbiorcy*, s. 123—148.

chamia” je w obszarze mizozoiu Platona. Ewangelisci interpretując cudowne zdarzenia, jakie przed dwoma tysiącami lat miały miejsce w Judei, widzą w nich upostaciowienie prorocत्व zawartych w Starym Testamencie. Humanisci i myśliciele wczesnego renesansu widzą w antyku prefigurację chrześcijańskie — co prowadzi ich ku bluźnierstwu i herezji. Alegoryzm średniowiecza, wybujały w okresie baroku, odbijający przekonanie o harmonijnej systemowości świata ludzi i świata bogów, Ziemi i Kosmosu znika, gdy wiek XIX wydobywa z mroku siły chaotyczne, nie dające się zracjonalizować, gdy przypadek i alogiczność zaczynają przedostawać się do kartezjańskiej wizji świata. Alegorię zastępuje symbol, w którym związek znaczącego i znaczonego opalizuje i wyzywa interpretatora. Zarówno Marks rozszyfrowujący w pieniądzu grę sprzecznych interesów wyzyskującego i wyzyskiwanego, jak Freud, wprowadzający swoich słuchaczy w ciemne ścieżki, którymi przechadza się marzenie senne — przyjmują wyzwanie tego, co niejasne, wielokształtne — pragną to uchwycić, spętać. Interpretator symboli nie chce być rzemieślnikiem, dysponującym zestawem narzędzi do wyjaśniania wszystkiego. Chce przyjmować rzeczywistość wraz z jej wieloznacznością i wielowykładalnością; interpretując — buduje jednak zarazem system interpretacji. W tym dostrzega granicę, dzielącą go od przyrodnika — choć zazdrości przyrodnikowi.

Więc — mimowolnie — dąży do uchwycenia wszystkiego w kategoriach systemowych, „funkcjonalności”, śledzi analogie, rejestruje różnice. Wciąż do gry z tekstem nie potrafi przystąpić nie wyposażony w reguły, które trzeba tekstowi narzucić. Chce zdobyć go dla siebie, zmusić do posłuszeństwa. Świat zdarzeń (a przecież teksty literackie należą do tego świata), jak twierdzi Levi-Strauss, odbija ukryte struktury ludzkiego myślenia. Antropologia strukturalna jest realizacją tej zasady, jest prezentacją metody, pracy poznającego świat umysłu. Ale *Smutek tropików* to raczej refleksyjny zapis drogi, jaką umysł ten musi przebyć, to dziennik „spotkań” człowieka z niejasną jeszcze rzeczywistością.

Dlatego zapisem interpretacyjnej gry z tekstem może być tylko esej. Nie apodyktyczny traktat, stawiający mocne akcenty, ale właśnie struktura próby — fragmentaryczna i przestrzenna, umożliwiająca ruchomość obiektu przed ruchomym obserwatorem, odpowiada temu, co nazwać można grą. Esaj umożliwia interpretatorowi wykorzystanie wszystkich walorów tej gry, wykonywanie „posunięcia” i jednocześnie oczekiwanie na „ruch” partnera. Esaj jest świadectwem spotkania człowieka z niezwykłością, którą pragnie zrozumieć i wprowadzić w znane sobie kategorie — a jednocześnie dokumentem pracy nad systemem tych kategorii.

Interpretacja jest grą prowadzoną z tekstem na wielu płaszczyznach i jednocześnie uruchamianiem gier. Im więcej tych gier toczy się — tym głębiej sięga rozumienie rzeczywistości. Wszelkie ograniczenie i wszelka ograniczoność są wrogami interpretacji — powtórzmy za Staigerem. Budują jedynie złudzenia sensów. Złudzenia — choć tekst pozornie ulega, daje się wprowadzić w sieć, zastyga w ramach metodologicznego algorytmu.

Gra interpretacyjna to strategia, teatr, hazard, oszołomienie nowością lub radość rozpoznania rzeczy znanych w nieznanym. Interpretator wybiera różne możliwości gry.

W kulturze — według słów Bachtina — spotykają się różne osobowości. Trwa dialog i trwa w niej gra tekstów i osobowości. Także — gra interpretacji.

Jest to jeden z „wysokich poziomów” gier interpretacyjnych: odczytania sensu tego samego dzieła wchodzą ze sobą w konflikt, uzupełniając się, potwierdzają. Krytyk interpretator — stając do pojedynku z tekstem rzadko (wyjątkiem są tu np. interpretacje ineditów, rękopisów, pierwodruków; pewnym typem interpretatora jest cenzor kwalifikujący tekst do druku) styka się z tekstem nie „obrosłym” już w komentarze i wyjaśnienia. Musi się przez nie przedrzeć, biorąc z nich to, co potrzebne mu w bezpośredniej grze z tekstem.

Ale ten rodzaj gry interpretacyjnej wymaga już nowych perspektyw. „Wyzwanie” interpretatorowi rzuca już nie tekst, ale fakt literacki, „życie tekstu” wśród innych ludzi i odczytań. Docierając do tego sensu dzieła, który nam wydaje się bezsporny, poznajemy sensy wydobyte z dzieła przez innych.

Podejmujemy z nimi spór lub podążamy ścieżkami wytyczonymi wcześniej. Jest, a raczej bywa i tak, że tekst staje się tylko pretekstem do podjęcia polemiki lub prób ulepszenia cudzej metodologii, cudzego sposobu prowadzenia gier z tekstami. I paradoksalnie on — tekst — staje się reżyserem spektaklu interpretacyjnego. Rozdzieliwszy rolę, rozłożywszy akcenty — sam wycofuje się w mrok widowni.

Nie ma kresu gier z tekstami — nie tylko literackimi. Jak mówi Karl Popper — w nauce nie tyle wiemy, ile domyślamy się tylko¹³.

A więc interpretacja jest jednak postępowaniem naukowym? Nie czuję się na siłach rozstrzygnąć tego sporu. Interpretacja jest może grą między poznaniem naukowym a artystycznym, między zimnym opisem i enumeracją — a przeżyciem, rozumem a intuicją?

Zajmując tę „progową” pozycję między dwoma wielkimi obszarami ludzkiego poznania, przypomina ludziom o ważności ich samych w akcie poznania, o prawie do błędu i obowiązku mówienia prawdy, o nieodzowności logiki i konieczności przy-padku.

Uczy pokory piewców rozumu, a intuicjonistów, metafizyków i głosicieli tezy, że świata nie można poznać w ogóle — zwraca ku porządkowi, harmonii i nadziei, że jednak świat nie zamyka się przed nikim, komu na nim zależy.

Zbigniew Bauer

¹³ K. Popper: *Logika odkrycia naukowego*, Warszawa 1977.

AD VAN RIJSEWIJK

Dedykacje

widziałem go na ulicy
raz daleko raz blisko
rozpaczliwie próbował przejść
na drugą stronę muru
całe życie przypuszczał że
tam są przyjaciele

widziałem go na ulicy
z poszarpanymi rękami i
pustynią lez w oczach
ostatni raz widziałem go
w prostocie jego bezradnego imperium

człowiek
z kawalkami cudzego życia
ściśniętymi między zębami

Lublin, 23.5.77

Dowcip

z daleka
nadchodzi płacz
na który tu
odpowiada się miłością

tutaj uderzają
krzyki porodowe
w odpowiedzi na które w dali
żołnierze
ćwiczą

Lublin, 3.4.77

Tylko kilka słów

za drutem kolczastym
naszego myślenia
widziałem je:
ciężko ranne prawdy
usuwane na złotych noszach
przez ludzi z rozbieganymi oczami
wszystko w obrębie definicji oficjalnej
moralności i norm

widziałem ich:
ciężko rannych ludzi
pozostawionych na niepewnych noszach
jako naoczni świadkowie
torturowanego życia
pozbawionego granic i hymnu narodowego

widzę to codziennie
i pod każdym krokiem który stawiam
trzaskają pół-prawdy
tak długo aż stratuja siebie
a trzask ustanie

31.5.77

* * *

*Och jak niewiele mamy lat:
jak krótka bajka w długim śnie*
Ewa Lipska

dla dzieci: *Agnieszki i Marcina*

podróżujecie ze mną
przez tętnice nieba
stamtąd razem oglądamy świat:
najpierw widzimy Jose-gazeciarza w Boliwii
z fatalnymi dziurami w butach
później patrzemy na Alabamę
gdzie jest dwa razy ciemno i
Jimmi każdej nocy śni o białej księżniczce
na chmurach płyniemy dalej i
machamy rękami do śniegowych dzieci z kraju Eskimosów
lecimy nad głośno śpiewającymi lasami i nad
szatańsko niebieskim oceanem z którego
rozlegają się niezliczone umarłe echa
wtedy musicie się przytulić do mnie lecz zaraz

lecimy nisko nad domami skąd
rozlega się słońce pełne muzyki
a czasami napływają łzy
przelewające się przez ulice

później kurczowo trzymamy się siebie
i lądujemy na grzbietach różnych zwierząt
które uczą nas rozmawiać z drzewami, kwiatami
i wszystkimi zwierzętami w lesie
które uczą nas języka
zrozumiałego dla wszystkich ludzi

* * *

rankiem
Południowa Afryka stoi przed twoimi drzwiami
i nagle rozumiesz
dokąd to zdąży
podobne do sklepu
który przed tobą zamknięto
z powodu twoich brudnych rąk
kiedy już nie ma dla ciebie żadnego biletu
z powodu twego smutnego spojrzenia

podobnie dziecko nie chce się urodzić
ze strachu przed wszystkim
co znajduje się na zewnątrz twego ciepłego brzucha

15.4.79

Blizny z podróży do...

takie były moje podróże ukochana
przez krzyżące milczeniem ulice
raz z rękami skutymi na plecach
i kulami dla moich oczu
raz z girlandami na ramionach
i dziecięcymi piosenkami w uszach

zawsze przykuty
do potęgi krajobrazu
do dźwięku oddalenia
do wrzawy przychodzących i odchodzących
do historii tyłu
torturowanych istnień

do wspomnień tyłu
bezbłędnych oczu
i niezliczonych dłoni
które potrząsałem w drodze

tak zaludniałem nagą pustynię hiszpańską
nawet tam znalazłem ślady wierszy Lorki
gdzie każdego wieczoru tańczono flamenco
podziurawione kulami
plutonu egzekucyjnego

tak wlepiałem oczy w niezliczone twarze
odbite w Seine
gdzie romantyk zмага się z prądem
i Paryż bezlitośnie milczy
ze swoim bulwarem pełnym fantazji

tak wędrowałem przez odnowioną Grecję
gdzie bouzouki każą ludziom szybciej oddychać
między ruinami Akropolis
patrzyłem w błyszczące oczy
pełne nieznośnych awantur
tak przeżywałem zdradzieckie uroczystości
Białego Watykanu
gdzie Rzym ozdobiony wyjącmi Katakumbami
przephych i wspaniałość włoskich namiętności

tak słuchałem
samotnej piękności fińskich jezior
i sztywniałem od skamieniałych ciał
w szwedzkim raju
potem Dania wszczepiła
miłe blizny w moje ciało

tak usłyszałem lamenty
Instambułu i podziwiałem
mizerne kosztowności jego Meczetów
gdzie czas staje się fałszywy żeby
polityczni lichwiarze
mogli go zawiesić
na romantyzmie ubóstwa

tak porzuciłem kraj
gdzie wyrosłem
i po raz pierwszy zostałem obywatelem świata
kraj w którym ojciec we mnie umarł
i matka swe bezpieczne łono przegrała
kraj gdzie brak oddechu kazał mi opuszczać flagę
gdzie przyjaciele pozdrawiają
żegnają
przechowują moją opowieść

tak spotkałem Polskę
w chwale jej melancholijnego romantyzmu
skąd wyrósł lud
nieobliczalnie wielki i mocny
gdzie Wisła jak nietykalna Aorta
porusza polskie serce
kraj w którym znalazłem ślady
różnorodnych tragedii
według sprzecznych flag i hasel

kraj gdzie znowu wróciłem do domu
między dźwięk niepowstrzymanych nocy miłości
i ironii nadchodzących czasów

takie były moje podróże kochana
zawsze pod tym samym słońcem
które wiele różnych blizn
wypaliło w moich oczach

AD VAN RIJSEWIJK ur. 17.IX.1948 r. w Berkel-Enschot (Holandia).
Poeta i dramaturg. Debiutował sztuką *Met andere Woorden* (Innymi
słowami) w r. 1971. W roku 1972 ukazał się tom wierszy *Tijd
voor een goed heenkomen* (Czas dla dobrego schronienia). Drukował
w antologii *Naar Morgen* (1971 — nr 4 i 5) i od tego czasu systema-
tycznie publikuje w prasie holenderskiej. Jego utwory drukowane rów-
nież w Belgii i Szwecji. Zajmuje się także przekładami poezji z angiel-
skiego, duńskiego i polskiego (Broniewski, Szymborska, Hordyński).
Przebywał przez pewien czas w Lublinie, gdzie podjął studia poloni-
styczne.

JAN SĘK

OD KOCHANOWSKIEGO DO GROCHOWIAKA

Rzecz o motywach szachowych
w poezji polskiej

1.

W niniejszym szkicu mowa będzie o roli, jaką odegrała „królewska gra” w życiu i twórczości poetów polskich. Temat ten nie wymagałby może większej uwagi, gdyby z uporem nie pojawiał się od czasów najdawniejszych w utworach naszych mistrzów pióra.

Gra szachowa jako intelektualny sport, a być może i specyficzne dzieło sztuki, ze względu na wartości estetyczne i emocjonalne zawsze przyczyniała się do wyrabiania w ludziach cech niezbędnych do twórczej działalności. Stąd też cieszyła się wielkim uznaniem u twórców, i znajdowała często odbicie w ich dziełach.

Wśród samych tylko pisarzy pod urokiem drewnianych figuerek pozostawali: Dostojewski, Turgieniew, Cervantes, Zweig, Goethe, Puszkina, Szukszyn. Zachowały się nawet zapisy partii granych przez Tolstoja i Rousseau.

Znana bowiem od lat notacja pozwala utrwalić obraz granych partii i przekazać potomnym. Stanowią one nieocenione źródło dla badaczy dziejów kultury i sztuki. Jak na przysłowiowej dłoni stają się dla znawcy widoczne cechy charakteru grającego, sposób realizacji zamysłów twórczych, predyspozycje intelektualne itp. Czego więcej trzeba dla historyka badającego spuściznę kulturalną przodków?

Jakkolwiek materiał źródłowy zawarty w literaturze polskiej jest w jakimś sensie skromniejszy niż w literaturze niemieckiej, angielskiej czy rosyjskiej, to w zasadzie pozwala prześledzić rolę jaką odegrało „królewskie” hobby literatów w ich dziełach.

Szkic niniejszy dotyczy motywu szachów w twórczości poetyckiej, ale warto wspomnieć o kilku najważniejszych prozaikach interesujących się grą jak: Łukasz Górnicki, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Stefan Żeromski, Karol Irzykowski, Wacław Sieroszewski, Melchior Wańkiewicz, Witold Gombrowicz, czy ze współczesnych — Jerzy Putrament. Ten ostatni był nawet przez pewien czas prezesem Polskiego Związku Szachowego.

W swej pracy oprócz analizy dzieł i utworów, mających dla rozważań zasadnicze znaczenie, korzystałem w pewnym stopniu z ustalen tych, którzy stworzyli swoistą „literaturę pięk-

ną” dla szachistów, pisząc interesujące rozprawy o obecności szachów w kulturze i sztuce.

Cenne uwagi na temat wzajemnego przenikania szachów i sztuki znaleźć można już w pracach badaczy z XVIII i XIX w. Na specjalną uwagę zasługują przede wszystkim twórcy dzieł o herbach rodowych. Z prac współczesnych pewne światło na omawiane zagadnienie wnoszą rozważania W. Litmanowicza zawarte w książce *Dykteryjki i ciekawostki szachowe*. Podstawowym źródłem poznawczym jest jednak książka Jerzego Giżyckiego o historii szachów. Dzieło *Z szachami przez wieki i kraje* jest ewenementem na skalę światową, stąd też doczekało się przekładów na kilkanaście języków.

Julian Krzyżanowski we wstępie do wydanego przez Czytelnika w 1966 r. poematu Kochanowskiego o grze szachowej pisze, że do pytań wciąż żywych i ponawianych należy sprawa sensu dzieł literackich. Nasuwa się tym bardziej pytanie o sens dzieł opartych w całości czy części o motyw szachowy! Jakie mają zaspokajać potrzeby? Nie ulega wątpliwości, że same szachy jako gra bawią i wychowują, dostarczają zarazem graczowi doznań estetycznych.

Jest rzeczą oczywistą, że stopień znajomości gry będzie warunkował opinie o jej walorach i odczucia biorącego w niej udział. Dla jednych doznania ograniczyć się mogą tylko do technicznej oceny materiału znajdującego się w danej chwili na „desce”, dla drugich zaś będzie to dopiero punkt wyjścia do prowadzenia subtelnych rozważań wynikających z właściwości szachownicy czy układu figur. Relacje powstałych w tym drugim przypadku doznań mogą być specyficznymi dziełami sztuki.

Oczywiście każda sztuka jest w jakimś sensie wytworem umownym. J. Rochlin dla zilustrowania powyższej tezy w artykule *O pięknie w szachach jako sztuce* napisanym specjalnie dla miesięcznika „Szachy” (1975 r.) przedstawia następujące schematy:

akustyka — dźwięk — muzyka

logika — myślenie — szachy

Tego typu rozumowanie potwierdza opinię radzieckiego muzyka Aptekerewowa, że „szachy są muzyką mózgu” i arcymistrza jugosławiańskiego Vidmara, dla którego gra była „cudowną miniaturą wielkiego świata” (P. Bidev, *Sah symbol kosmosa*).

Legenda związała powstanie gry z braminem hinduskim Sessą synem Dahera, który chciał ukazać złemu władcy współzależność władcy i poddanych. Uradowany król obiecał spełnić za zrekonstruowanie fikcyjnego świata żywych, każde jego życzenie. Ten zażądał pozornie niewiele — poprosił by dano mu ilość pszenicy mieszcząca się na 64 polach szachownicy, z tym warunkiem, że na pierwszym polu miało być 1 ziarno, na kolejnych zaś podwojone ilości miały być potęgowane.

Podobno zaczęto nawet wydawać ziarno z magazynów, ale okazało się, że na ostatnim 64 polu powinno być 87 076 425 546 692 656 sztuk, te zaś spotęgowane winny dać 922 203 685 metrów sześciennych pszenicy. Dla zebrania takiej ilości zboża należałoby stosując zdobycze zielonej rewolucji obsiać całą kulę ziemską ośmiokrotnie i doczekać tyleż razy dobrych zbiorów.

Ten swoisty dramat zawarty w magicznej poezji liczb inspirował wielu twórców. Z naszych poetów m. in. Ignacy Krasicki powyższej opowieści poświęcił część swego traktatu o szachach oraz fraszkę.

Ale wątek szachowy zaczął się w poezji polskiej od „księcia poetów ojczystych”, jak mawiał o Kochanowskim wielki miłośnik królewskiej gry, poeta Stanisław Trembecki.

2.

W dobie, gdy wszystkie w zasadzie ważne sprawy załatwiano się przy użyciu szabel Kochanowski pragnie w liczącym 602 wiersze poemacie opisywać zawieruchę wojenną, „do której miecze nie trzeba ni zbroje”. By zaś czytelnik nie lekcewał jego poczyniń apeluje:

*A ty się nie wstydz masz li czas spokojny
Przysłuchać tej to krotchwilnej wojny.*

Rozpoczynając pracę nad *Szachami* Kochanowski pomimo znacznej ilości drobnych utworów łacińskich był w zasadzie u progu kariery literackiej. Być może to spowodowało, że intrygująca humoreska została przez współczesnych uznana za luźny przekład poematu *Scacchia ludus* napisanego przez Marka Girolamo Vidę w 1527 r.

Treścią tej swoistej bajki Vidy, napisanej wierszem, jest partia szachowa grana przez Apollina i Merkurego na godach weselnych boga mórz Oceanusa i bogini Ziemi. Wszechwładny Bóg Jowisz przyrzekł zwycięzcy jako nagrodę różdżkę mającą moc wyprowadzania i wprowadzania dusz ludzkich do Hadesu oraz dar zsyłania snu jednym i odbierania drugim.

Krotchwilny poemacik kończy opis popularyzowania przez bogów królewskiej gry w Italii. Całość urozmaicona jest humorystycznym zachowaniem graczy, reakcjami kibicujących bogów i drobnymi chytraciami wynikającymi z niuansów gry.

Interesująca jest sprawa samodzielności utworu Kochanowskiego. Tematowi temu poświęcono już kilka opracowań, łącznie z rozprawą naukową S. Witkowskiego *Stosunek „Szachów” Kochanowskiego do poematu Vidy „Scacchia ludus”* (1892). Jedni znawcy przedmiotu, do których w większości zaliczają się biegli z dziedziny literatury, widzą w *Szachach* (wzorem *Dworzanina* Ł. Górnickiego) wolny przekład utworu biskupa Vidy z języka łacińskiego. Zaliczyć do nich można m. in. Juliana Krzyżanowskiego, czy — w czasach bardziej odległych — Ignacego Krasickiego.

Biskup warmiński biorąc stronę kolegi biskupa z Alby pisał w swym małym traktacie *Szachy*, że Hieronim Vida pięknie z *Szachów* w łacińskim języku ułożył poema, które nasz Jan Kochanowski na polski język przełożył. Choć w innym miejscu Krasicki pisząc o „rymotwórcach polskich” zdecydował się na złagodzenie sądu stosując zwrot „bardziej naśladował niżli przełożył” — fakt pozostaje faktem.

Więcej szczęścia ma Jan z Czarnolasu u historyków szachów, uważających jego dzieło za w pełni samodzielny utwór. Ta grupa w poemacie Vidy dopatruje się co najwyżej inspiracji twórczej. Najistotniejsze argumenty przytacza za powyższym stanowiskiem Dzieduszycki w swoich licznych rozważaniach na tematy szachowe.

Pewien zamęt wprowadził sam poeta pisząc w zakończeniu poematu: *Wysiadszy z morza, gdzie Widę przejmował* — czyli podczas podróży morskiej odbytej na przelomie lat 1558/59 z Włoch do Francji. Jest rzeczą wątpliwą, by dobrze zapowiadający się dostojnik kościelny towarzyszył początkującemu poecie i żakowi w przejażdżkach morskich do sąsiednich krajów. Mógł biesiadować z nim na statku co najwyżej za pośrednictwem swego poematu.

Czeski historyk szachów Čenek Zibrť w mało u nas znanej pracy *Dějny hry šechové v Čechách* (1888), określa utwór Kochanowskiego jako „prékládany a prepracovaný”.

Francuz Fred Alliey przetłumaczył go i włączył do wydanego w Paryżu w 1851 r. dzieła *Poemes sur lejeu des e'checs*, które

obejmowało poemat Vidy i utwory Kochanowskiego. Jonesa i Fischera. Te ostatnie zostały potraktowane jako przekłady utworu poety włoskiego.

Z takim stanowiskiem nie zgadza się historyk radziecki Z. Romanow. Pisze on np. o poemacie Williama Jonesa jako całkowicie samodzielnym dziele. Podobieństwo do utworu Vidy jego zdaniem ogranicza się do drugorzędnych szczegółów. Nasz znawca szachów E. Arłamowski uważa natomiast *Caissę* Jonesa za typowe „naśladownictwo”

Tak rozbieżne opinie o poematach, których źródła szukać należy tak czy inaczej w poemacie sławnego Włocha, w przypadku naszego rodaka muszą ulec pewnej konkretyzacji z uwagi na dowody pomocnicze w postaci technicznej możliwości odtworzenia poematu na szachownicy.

Otóż w 1912 r. czasopismo „Szachista Polski” ogłosiło konkurs na zrekonstruowanie metodą algebraicznej notacji opisu gry. Wpłynęła tylko jedna praca Wandy Reger Nelskiej. Był to pseudonim redaktora działu zadaniowego pisma W. Wagnera, który w ten sposób chciał uniknąć posądzenia o stronniczość przy ocenie materiału konkursowego. Z upływem czasu poszła ona w zapomnienie m.in. z powodu wybuchu I wojny światowej i została przypomniana dopiero po 20 latach. Nie była to na przestrzeni lat jedyna próba odtworzenia przy pomocy notacji szachowej treści poematu mistrza Kochanowskiego. Wersja z 1912 roku, jakkolwiek być może przydługa z powodu kilku niepotrzebnych posunięć, wydaje się być najbardziej wiarygodna. Z nowszych opracowań całą partię przytacza W. Litmanowicz w pracy poświęconej kuriozom szachowym.

My ograniczamy się tylko do pozycji budzącej najmniej kontrowersji, a zarazem najbardziej istotnej od strony zapisu szachowego, powstałej w wyniku odłożenia partii z powodu, iż „wieczór zaszedł, słońce już padało”. Kochanowski podał precyzyjne położenie bierek:

*Naprzód Król czarny (aby każdy wiedział)
Rochu się trzymał, który w kącie siedział.
Przed Królem stał Koń w piątym polu prawie.
A Pieszek w szóstym i na tejże lawie.
A wedle niego drugi w prawej stronie,
Ten miał nad sobą Popa ku obronie.
Król biały patrzył na swego Szampierza
Przez Draba i przez czarnego Rycerza,
A swego Rochu posadził na stronie,
Pod Królem czarnym, na wtórnym zagonie.
Na tymże rzędzie też Królowa była.*

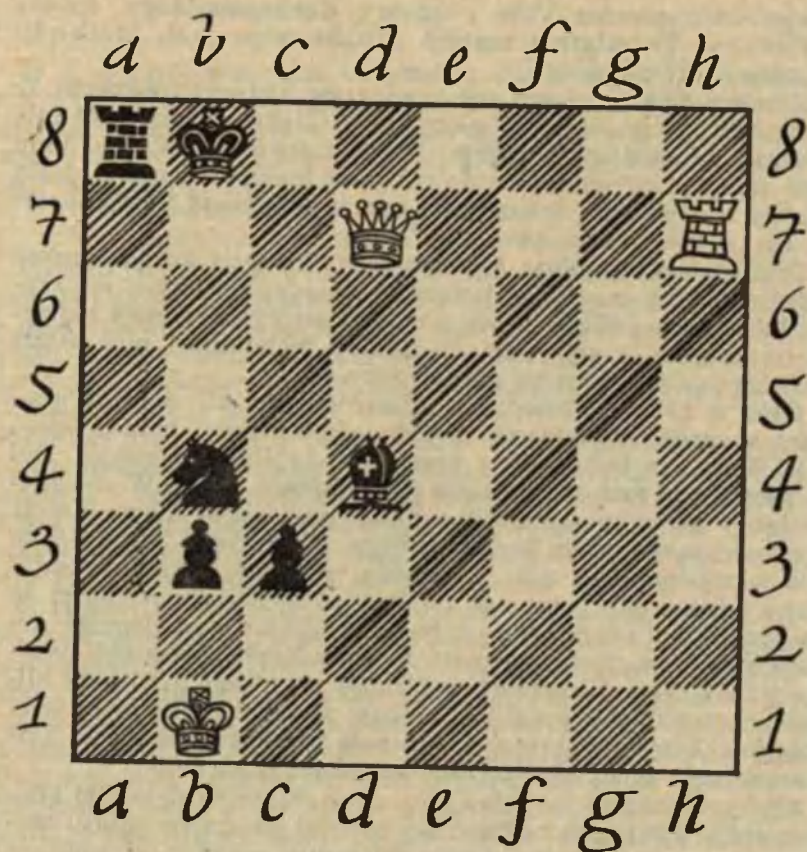
Pozwala to ustalić ich miejsca na desce szachowej i dalsze ruchy.

W partii Wagnera odpowiadało powyższe następującej sytuacji na diagramie (patrz diagram s. 94).

Podaną pozycję przytacza m. in. Jerzy Ziomek (*Renesans*, 1977) z tym, że u niego biały hetman stoi na g4. Nie zmienia to istoty rzeczy z punktu widzenia prawideł gry, ale nie oddaje wiernie treści poematu:

*Pod Królem czarnym, na wtórnym zagonie.
Na tymże rzędzie też królowa była.*

Trafna wydaje się natomiast uwaga Ziomek o utworze jako trudno zrozumiałym, z uwagi na inną konwencję rozgrywki, terminologię wymagającą komentarza „już nie historyka lite-



ratury, ale znawcy i historyka gier". Z uwagi, iż o tych ostatnich trudno, poprzestańmy na wersji Wagnera, przechodząc do porządku nad tym, że prawa gry nie były całkowicie w Średniowieczu podobne do dzisiejszych.

A oto dalszy ciąg partii zilustrowanej na diagramie:

75 ... Wa8 - a1 + (A Roch jednym skokiem
Usiadł Królowi tuż pod samym bokiem)

76 Kb1 : a1 (Ze mu rad nie rad Król wziąć gardło musi)

76 ... b3 - b2 + (W tym Drab przyskoczy)

77 Ka - b1 (Król ustąpi kroku)

77 ... c3 - c2 (Przypadłszy drugi poimał go z boku)

Z ciekawostek odnotować warto, że odtworzeniem partii Kochanowskiego zajmował się m. in. redaktor naczelny miesięcznika „Szachmaty w ZSRR”, Jurij Awerbach. Doszedł on do takiej samej pozycji jak Wagner z tym, że figury ustawione są z prawej strony deski:

Białe Kg1, He7, Wa7

Czarne Kg8, Wh8, Ge4, Sg4, pf3, pg3.

Awerbach podaje jeszcze dwa rozwiązania uboczne pozycji uwidocznionej na diagramie (są one zresztą widoczne na pierwszy rzut oka i dla średniej klasy szachisty):

a) 75 ... c2 +76 Kc1 Wa1 +77 Kd2 c1H +78 Ke2 Hd1 lub He3 mat

b) 75 ... Wa1 +76. K:a1 c2 +77. H:d4 c1H mat

Radziecki redaktor pisma szachowego (z tytułem arcymistrza) celem wyeliminowania rozwiązań ubocznych i w trosce o wier-

ność poematowi proponuje do pozycji stosować przepisy obowiązujące w średniowieczu. Redaktor naczelny naszych „Szachów” W. Litmanowicz (z tytułem mistrza) zaleca umiar i skupienie się na porównaniu tekstu Kochanowskiego z zapisem bo „to prawdziwa przyjemność”.

Przedstawiona wyżej wersja „a” zainspirowała nawet Tadeusza Czarnieckiego w książce *Tajemnice Caisy* do „postawienia kropki nad i”. Literacka wersja tego zapisu to opis sprzeczki małżeńskiej, złączonych przez boginię szachową „Caisę” Fiedora i Anny. Anna w gniewie wypomina małżonkowi, że to tylko dzięki jej radom wygrał partię z Borzujem. Urażony w swym męskim honorze Fiedor pokazuje jej, że i bez babskich rad dałby sobie radę, ponieważ widział inne zakończenie. Czy to jednak zaćmienie umysłu spowodowane kłótnią czy też mistrz Czarniecki dostosowując końcówkę do poziomu gry Fiedora, niepotrzebnie w swej wersji przedłuża partię o jedno posunięcie dodając wtrącony szach hetmanem na polu f1 w 78 posunięciu.

Przy rozpatrywaniu subtelności heroikomicznego poematu nasuwa się pytanie: czy Kochanowski był pierwszym, który podniósł ten temat w literaturze polskiej?

Źródła pisane z wiadomościami o grze w szachy (m. in. *Statut Wiślicki*, kronika Janka z Czarnkowa, *Kroniki Długosza*) pochodzą dopiero z XIV i XV w. Ponadto znany jest powszechnie fakt, że syn Bolesława Krzywoustego, Henryk Sandomierski wziął udział w jednej z wypraw Krzyżowców. A właśnie dzięki tym ostatnim gra przywędrowała ze Wschodu do Europy.

Pewne podstawy do twierdzenia, że szachy znane były w Polsce dużo wcześniej dają nauki związane z heraldyką. Początki rodów o herbach Wczele, Karęga, Kizinek, Roch, Szachaman czy Twardosz przesuwają tę granicę o co najmniej jeden wiek wstecz. Brak jest precyzyjnych ustaleń, czy gra była znana w X i XI w. A Bruckner charakteryzując rycerstwo pięszczego okresu średniowiecza (do 1300 r.) zastanawia się czy można w Polsce w tym okresie w ogóle mówić już o stanie rycerskim, skoro brak było jego charakterystycznych cech, które wykształciły się w Zachodniej Europie: umiłowanie poezji, wielbienie cnót kobiet, wyprawy do Ziemi Świętej i znajomość gry w szachy.

Z tą ostatnią cechą rycerstwa nie było chyba aż tak źle, bowiem gra w szachy jakkolwiek tylko w elitarnych kręgach, mogła być znana od zakonników klasztorów benedyktynów i cystersów, którzy się w niej lubowali.

Ważnym ogniwem do ustalenia stopnia znajomości gry przez naszych przodków jest unikalne znalezisko archeologiczne z Sandomierza, gdzie w 1962 r. odkryto komplet szachów pochodzący z wczesnego średniowiecza. Wspomniany Cenek Zibrz przypomina fakt, że już kronikarz Kosmas (1045—1125) opisuje kłopoty św. Wojciecha z wiernymi, którzy grywali namiętnie w szachy. Kosmas chwali św. Wojciecha, że walczył z szachami jako grą, podbudowuje powyższe osobistym przykładem.

Wszystkie te rozważania skłaniają nas do jednoznacznego stwierdzenia, że źródła pisane nie wskazują by w literaturze polskiej znany był wcześniejszy poemat zawierający motyw szachowy. Za taki nie może też uchodzić głośny, łaciński, luźny przekład moralitetu mnicha Cessolisa z Francji znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej, z uwagi chociażby na język, który w literaturze ma decydujące znaczenie.

Walory artystyczne utworu Kochanowskiego były już wielokrotnie omawiane, najczęściej we wstępach do kolejnych wy-

dań Szachów. Stąd też ograniczę się jedynie do przypomnienia zasług w tej materii J. S. Bantkiego, H. Galle, K. Nitscha i J. Krzyżanowskiego. Z obcych prac wzmianki wymaga szkic Igora Szewczenko *Rozważania nad „Szachami” Kochanowskiego* (tłumaczenie z jęz. angielskiego — „Pamiętnik Literacki” 1967).

Zaakcentowania wymaga jednak może nie tyle podkreślany ciągle świecki charakter utworu, lecz spontaniczne i niekonwencjonalne ukazanie gamy uczuć ludzkich. Na przykład Królowa, „przedmiot” sporu pomiędzy ulubionymi dworzanami ojca, nie waha się pójść w nocy na miejsce gry i dawać tajemne wskazówki ulubieńcowi:

Obróci Rochu na Króla rogami
i opuści komnatę —
... zalawczy się łzami.

Drugą istotną sprawą wartą wzmianki jest nagromadzenie w niepokaźnym pod względem wielkości utworze, tak dużej i różnorodnej ilości akcentów humorystycznych.

Pod osłoną dowcipu sytuacyjnego, wynikającego z aktualnej sytuacji na desce, pozwala sobie poeta na ironiczne uwagi. Opisuje np. małą chytrą Borzuję, próbującego wstawić na deskę zabitego wojaka i replikuje ustami Fiedora:

Toć nowina
A nie ty żeś był wskrzesił Piotrowina?
Nie trzeba świadków trzecioleńskich tobie.
Masz prawo dobre, chowaj tego w grobie!

Robi w ten sposób aluzję do poczynań biskupa Stanisława Szczepanowskiego, który celem dowiedzenia praw do spadku, „wskrzesił” trzy lata po zgonie jednego z przedstawicieli stanu szlacheckiego.

J. Krzyżanowski w słowie wstępnym do kolejnego wydania pisze: *Gdy się czyta „Szachy” widzi się niemal poetę, który z uśmiechem na ustach wyzyskiwał ówczesną terminologię szachową, jako czynnik ustawiający drewnianych bohaterów w odpowiednich sytuacjach i ułatwiający nadawanie im charakterystycznych cech ludzkich.* Dodać można tylko, że terminologia była różnorodna, bowiem w średniowieczu używano wymieniać po kilka nazw na określenie każdej figury.

3.

Poemat *Szachy* spotkał się u współczesnych z dobrym przyjęciem, budząc ogólne uznanie, za mistrzowskie rozwiązania artystyczne i interesującą fabułę. Podejmowane też były na przestrzeni lat próby napisania utworu podobnej treści. Za ledwie kilka lat po śmierci mistrza Marcjan Kobiernicki napisał opartą na tych samych motywach *Historię czterech młodzieńców starających się o królową perską*. Zaś w XVII w. anonimowy wierszokleta określany przez Juliana Krzyżanowskiego mianem „pisoryma” zajrzał nawet do małżeńskiej alkowy, opisując noc poślubną Fiedora i Anny. Na szczęście utwór jest mniej znany szachistom, którzy mieliby kłopot z wiernym odtworzeniem dziejących się tam rzeczy przy pomocy notacji szachowej.

Już tylko częściowo pod urokiem boginii szachowej Caissy pozostaje inny znawca poezji Kochanowskiego, burmistrz na ratuszu lubelskim, poeta Fabian Sebastian Klonowicz (ok. 1545—1608). W jego wierszowanych utworach symbolika sza-

chowa jest częstym gościem — by przytoczyć tylko takie sformułowanie jak „błazen szachowany” z utworu satyrycznego *Worek Judaszów*, czy rzecz dotycząca promocji pionów, gdzie „z białych głów poczynił Iletmany” w poemacie *Pożar wojny tureckiej*. Składa też w utworze *Zale nagrobne* cześć zmarłemu Janowi Kochanowskiemu, podkreślając zalety jego poezji, widoczne i w *Szachach*. Z większej całości przytaczam tylko małą, ale istotną cząstkę:

Jest też nad pokojowe
i nad krwawe postugi,
które ojczyźnie czynicie
do was przymiot drugi
Kochacie się też w zabawkach
i naukach owych,
Co w ludziach rady skracają
umysłów surowych.

Coraz bardziej wkracza jednak do poezji polskiej obraz innej gry tablicowej — warcab. Już Klonowicz w napisanym po polsku poemacie opisowym *Flis* moralizuje:

Co nim fortuna stawia
na swym kole,
Jako kostera warcabami po stole
Nie wiedzieć kto ma wziąć
po owym tańcu,
Grosze na szafcu

Wzmianki o warcabach znajdujemy i w *Satyrach* Opalińskiego, przy opisie gier hazardowych, gdzie stawką są często całe majątki lub nawet „kasztelański stołek”. Pisze o nich również Kochowski w *Niepróżnującym próżnowaniu*, dając obraz ogólnej nudy panującej na dworach szlacheckich, obozach wojskowych i miastach. Stąd też pewność, że gdziekolwiek by nie zaszedł to „warcaby już przed nimi znajdą”.

Powodem obumierania gry szachowej jest jak pisze Jan St. Bystron w swym wiekopomnym dziele *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce* fakt, że szachy, jako typowa zabawa humanistów, w miarę obniżania się poziomu intelektualnego społeczeństwa zanikały wypierane przez warcaby. Stąd też i te ostatnie stają się coraz bardziej widoczne w twórczości literackiej.

Epoka baroku i mroczne czasy XVII w. zepchnęły szachy na głębokie peryferie zainteresowań warstwy szlacheckiej i mieszczaństwa. Nieliczne wzmianki o nich znajdujemy w utworach uczonego arianina Wacława Potockiego. M. in. w *Dialogu o Zmartwychwstaniu Pańskim* (1677 r.) spotykamy zwrot „Tym wszystkim dajesz o Pani szach z matem”.

J. Giżycki przytacza żartobliwy opis stosunków panujących na dworze sultańskim w Turcji w latach 1712—1717 pozostawiony przez posła, jezuitę Franciszka Gościeckiego:

Właśnie gdybyś na szachy patrzył, gdy w nie grają,
Tak się z swych miejsc tureckie urzędy ruszają.
Rycerz króla szachuje, pop bije rycerza,
Wieża jako z więzieniem do królowej zmierza,
Papa pieszek pokona...

Równowaga popularności obu gier w społeczeństwie, zachwiana supremacją warcab, zostaje przywrócona w XVIII i pierwszej połowie XIX w.

Szachami interesuje się oświecony biskup Ignacy Krasiński, mając o nich bardzo wysokie mniemanie, w przeciwieństwie do innych gier np. kart, które zwalczał. We wspomnianej już rozprawie o szachach pisał: *Nie są rzeczą obojętną i takie działania, które pospolicie zwiemy fraszkami. Zapatrywanie się czule, uwaga rozmyślna z każdej rzeczy może mieć korzyść. W liczbie fraszek ludzących nudności, są gry, w liczbie tych pierwsze miejsce i sprawiedliwie trzymają szachy.*

Z przekazem wyraża się o znanej sobie grze w wierszu *Do przyjaciela na wieś* Kajetan Węgierski (1756—87) zdając relację z tego, co ciekawego dzieje się w stolicy:

*Chcesz też wiedzieć, co nasza młodź w Warszawie robi?
Oto jedna w szulerskie zapuszcza się szachy...*

Generalnie jednak stosunek poetów okresu oświecenia do tajników królewskiej gry był wysoce pozytywny — a poeta nadworny króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Stanisław Trembecki (1739?—1812) uchodził nawet za bardzo dobrego gracza. Znając zaś jego kłopoty finansowe, przypuszczać możemy, że amatorsko zapewne autor *Sofijówki* nie grywał.

W okresie dramatyzmu wątki szachowe dają się zauważyć w twórczości dramatycznej poety i komediopisarza Aleksandra Fredry. Z jego kpiarskim spojrzeniem na temat użyteczności gry szachowej zapoznajemy się czytając leciutką komedię *Mąż i żona*, gdzie w akcie VI Wacław wprowadza Alfreda w trudną sztukę ars amandi tymi słowy:

*Nareszcie — jak gra szachów jest miłbsteż sztuka.
Každy w niej do zwalczenia skrytej drogi szuka.
Lecz jeśli znawca jaki z zimną krwią zobaczy
Dwóch przeciw sobie zapalonych graczy,
Łatwo plan zgadnie i postrzeże wady
A gdy jednemu zechce dawać rady
I przy nim ciągle jak na straży będzie,
Gdy laufrów przejmie i zatrzyma w pędzie,
Konika zbije w najlepszym zamachu,
A zwołaszcza gdy królowę ustrzeże od szachu,
Wtedy drugiego nieochydbna strata:
Musi się poddać albo dostać mata.*

Po dającym się zauważyć w czasach oświecenia wzroście zainteresowania szachami, w okresie romantyzmu pewne zwiększenie popularności odnotowuje się w odniesieniu do warcab. Był to, jak się wydaje, uboczny skutek fascynacji czasami napoleońskimi. Prosta i mało skomplikowana gra była bardzo rozpowszechniona w wojskach Bonapartego. Sam zresztą Napoleon grywał z dużym zapalem tak w szachy, jak i warcaby. Z zapisków współczesnych i zachowanych zapisów partii wynika, że rzutki cesarz żywych żołnierzy, z drewnianymi radził sobie dużo gorzej. Z tym też większym entuzjazmem odnosił się do gry w warcaby, gdzie mógł pochwalić się pewnymi sukcesami. Zachował się nawet do czasów dzisiejszych jeden z jego pomysłów kończących efektownie partię, zwany u warcabistów uderzeniem Napoleona. Charakterystyczną dla warcab ruchliwość bierka, wykorzystywał słynny Francuz przy opracowywaniu taktyki bitewnej, której ważnym elementem było błyskawiczne przegrupowanie wojsk. Być może, że właśnie w celu przypodobania się Napoleonowi, jeden z jego polskich oficerów wynalazł nową odmianę gry, tzw. warcaby polskie, czyli szapolowe.

się na dwa obozy, dopingując zażarcie obu rywali. Ci dumni i bładzi a podtrzymywani na duchu, jak mogli starali się sprostać obronie narodowego honoru.

Szczególnie ciężko przeżywał wydarzenia na desce współwyrzniętych i przyjacieli grającego Mickiewicza — Daszkiewicz. Słyszając rozlegające się zewsząd głosy: „Górą Polska i Górą Rosją!” zastosował chwyt, którego prekursorski zamysł zobaczyć można już u Kochanowskiego, opisującego casus z rycerzem Piotrowinem. Tam w ferworze walki wsadzono na szachownicę bierkę, natomiast w Moskwie zdjęto. Z tym oczywiście, że Daszkiewicz ściągnął na oczach rozgorączkowanego tłumu figurę Rosjanina. Kiedy Mickiewicz, zaskoczony po partii powyższą niedźwiedzią przysługą, próbował wyrazić swoje oburzenie, ten ze stoickim spokojem jak człowiek, któremu udało się dobrze spełnić swoje zadanie, powiedział: „Dla miłości ojczyzny i konika z szachownicy ściągnąć wolno”.

4.

Dalszy przegląd utworów poetyckich z motywem szachowym rozpocząć pragnę od przypomnienia wiersza *Mat królową*, Teofila Lenartowicza, którego twórczość przypada na schyłkowe lata epoki romantyzmu i początki pozytywizmu. Lenartowicz w 1848 r. wyjechał z kraju w obawie przed aresztowaniem i zamieszkał na stałe we Włoszech, gdzie powstała znaczna część jego utworów. Stał się sławnym dzięki pieśniom utrzymanym w tkliwej, lirycznej tonacji. Pisał też utwory o tematyce głęboko patriotycznej, jakkolwiek nie zawsze równie udane pod względem artystycznym. Jednym z nich jest wiersz *Mat królową*, w którym opisuje perturbacje towarzyszące pobytowi przyszłego króla Jana Sobieskiego we Francji. Młodemu Sobieskiemu czas szybko płynął na beztróskich zabawach, poznawaniu obyczajów, smakowaniu wina i kobiet, aż natknął się na „problem” szachowy, który z obszernej całości cytuję:

*A w sali złotej francymery,
Gdzie zastawiony stół do szachów,
Śród kryształowych fontann szmeru
Przy pannie zasiadł rycerz Lachów.
Wietrzyk, jakoby w liście dmuchał,
One koronki jej roztula,
A Jan zapatrzył się, zasłuchał,
Gdy jego dama godzi w króla.
I patrzył tak, olśniony wdzięki,
Onej to cudnej Marysieńki,
Co zamysłona nad tablicą,
Na rękę wsparła cudne lico,
A w ustach onej dzwoni słowo:
„Panie rycerzu, mat królową!
Rycerz się bogdaj lepiej strzeże,
Łacniejsi króle jak rycerze”.
A na to grzecznie Jan odrzekł:
— Przeciw królowej trudna sprawa
Uderza z bliska jak z daleka,
A zawdy cios niechybny dawa,
To choć odległość tak ich dzieli,
Ustrzeli pewnie gdzie uceli,
I król jak rycerz, równie lęze,
Gdy go tej pani cios dosięże.
„A czy i w życiu — więc zagadnie —
Prawo przysłuza nam toż same?”*

W okresie późniejszym motyw szachowy aż do I wojny światowej w zasadzie w poezji polskiej nie występował. Jest natomiast obecny w twórczości prozaików, i to pierwszej wielkości.

Szczególnym umiłowaniem darzył szachy Bolesław Prus, który uwiecznił je w kilku swoich utworach m.in. w *Emancypantkach*. Z rękopisów znajdujących się w Bibliotece Narodowej wynika, że nosił się on z zamiarem napisania wielkiego dzieła, do którego poczynił notatki. Dowiadujemy się z nich, że fabuła utworu miała mieć mocno wyakcentowane epizody szachowe.

Utwór poetycki w całości poświęcony tematyce szachowej napisał w 1913 r. Aleksander Zdanowicz, pisarz dziś już zapomniany. Być może jego poemacik *Partia szachów z panem Rembaczem* nie zasługiwałby na wzmiankę, gdyby nie fakt, że Zdanowicz, chyba jako pierwszy w poezji polskiej, posłużył się diagramem szachowym, na którym ustawione było nieskomplikowane zadanie ilustrujące treść opisywanej wierszem partii. Możliwe, że jest to uboczny efekt rozpisanego w 1912 r. konkursu na odtworzenie partii z poematu Kochanowskiego.

W latach międzywojennych motyw szachowy pojawiał się w utworach Juliana Tuwima, szczególnie w tych, które pochodzą z lat młodzieńczych.

W II części *Sokratesa tańczącego* znajdujemy obszerny opis bezkresnej nudy, panującej wszechwładnie w małej mieścinie, gdzie dwaj miejscowi notable grają w szachy:

Suną miastem jakieś strachy,
Nuda się po domach włóczy...
Ksiądz z doktorem grają w szachy,
Doktor sapie, ksiądz coś mruczy.
A w pokoju smętek chodzi,
W kąty zerka, w gratach szuka — —
— A wyjrzyj no pan dobrodziej,
Co za licho w okna puka...
„Tere-fere...” — Niby-niby...
„Szach królówi...” — Jest osłonka...
„Jeszcze raz...” — A nawet gdyby...
„Zaraz, zaraz — Biorę pionka...”
Grają, bają, a śmierć czeka,
A śmierć siedzi koło płota,
Jeszcze myśli, jeszcze zwleka,
Ruszyć się jej nie ochota.
„Ślicznie, ślicznie, idzie konik...”
— Idzie wieża... „Konik człapie!”
I coś mruczy ksiądz kanonik,
A pan doktor ciągle sapie.

— i tak dalej, bowiem żadna siła atmosferyczna ani pozaziemska nie przeszkadza w spokojnym kontynuowaniu partii:

— Dobrodzieju, ktoś tam puka...
(Doktor księdzu pionka bierze)
„A niech puka, a niech stuka!
Eskulapciu, biorę wieżę!”
— Dobrodzieju, ano trudno,
Zagapiłem się maleńko!
Twoja partia... (Nudno... nudno)
„Daj no wina, Marysieńko!” (...)

Warto przypomnieć, że twórca *Rzeczy Czarnoleskiej* wyrazi zainteresowania grą dawał i w okresie późniejszym, ale już nie w swych utworach, lecz przy opracowywaniu kuriozów z po-

Podobnie jak u Napoleona zamiłowanie do obu gier ukształtowało się u naszego wieszczą Adama Mickiewicza. Czy Mickiewicz tak jak Napoleon preferował grę w warcaby, czy też delectował się grą bardziej złożoną: szachami? Jeśli patrzeć na zagadnienie tylko z punktu widzenia obecności motywów obu gier w twórczości, odpowiedź byłaby jednoznaczna: miłośnik i znawca epoki napoleońskiej wyraźnie preferował warcaby. Świadczyłby o powyższym w pierwszym rzędzie poemat *Warcaby*. Jest to pod względem tematu i związanych z nim walorów artystycznych cenny unikat nie mający w zasadzie równego w świecie.

Ale czy Mickiewicz rzeczywiście dobrze znał tę grę? Poemat pełnej odpowiedzi nie daje. Co więcej ogólnikowe opisy technicznych szczegółów, pomimo górnolotnych deklaracji, skłaniają do stwierdzenia, że poeta miał wyraźne trudności z oddaniem prawideł gry zarówno przy pomocy właściwej terminologii, jak i w formie sensownej poetyckiej przenośni. Pewien wpływ na taki stan rzeczy miał oczywiście ubogi w porównaniu z szachami zestaw określeń i nazw bierok oraz niuansów wynikających ze specyfiki gry. Zresztą sam poeta przyznaje:

Lecz za cóż go nie wołam do stolika ze mną,
Z gry objaśniać naukę, może w pismach ciemną?
Gdy mu inni te służby pomniejsze oddadzą,
A jakż one dla mnie zakazane władzą?
Warcaby! niegdyś moja zabawko ustawna,
Za cóżem niewidziany koto was od dawna?

Tam zaś, gdzie występują opisy prostych, oczywistych posunięć, wzrasta automatycznie i barwa ich opisu:

Iść naprzód, walczyć, gonić za nieprzyjacielem,
Wedrzeć się do obozu, jest głównym gry celem.
Kto pierwszy umiał zdobyć przeciwników szranki,
Ozdobi się laurowym wieńcem z rąk kochanki.

Niezbyt przekonujące wydaje się też być twierdzenie, że do podjęcia pracy nad poematem skłoniła go popularność warcab:

Dziś, nie koronna głowa, ni mieczny zabierca,
Ale Warcabę czułe ulubiły serca,
Hucznych znikając zabaw, nielakome zysku,
Dzionek na towarzyskiem skrcają igrzysku.

Trochę co innego wynika z dalszych wierszy, gdzie poeta odwołuje się w poetyckiej metaforze aż do wspomnianego uprzednio biskupa Vidy:

O Wido! gdybym dostał twój pędzel bogaty!
Wido! tak biegle w polskie przestrojony szaty!
Zdarz, niech twój torem idąc wynalazku,
Opisom mym udzieli powabu i blasku,
Niech stąd Warcaba świeżej nabędzie zachości.
Niech chwalonym przez ciebie szachom nie zazdrości.

Pomijając już fakt, że brak jest jakiegokolwiek przekazu by Vida miał cokolwiek wspólnego z warcabami, podkreślić należy, że młody poeta szuka natchnienia w obozie konkurenta warcab! Pomniejsza przy tym zasługi ojca poezji polskiej, opa-

trując wzmiankę o dziele Vidy przypisem „... wzorowie tłumaczone przez Jana Kochanowskiego”.

Z listu poety do Tomasza Zana dowiadujemy się, że zamierzał stworzyć dzieło o „miłości”, w którym byłyby zawarte maksymy o grach. W dalszej części listu przyobleka już niektóre skojarzenia w konkretne kształty, porównując np. warcabby do miłości dobrej, słodkiej jak miód, a różnego rodzaju gry popolite do „miłości wszetecznej, która wielu służy osobom...”.

Temat miłosny, w dedykowanych przyjacielowi Franciszkowi Malewskiemu *Warcabach* jest wątkiem pierwszoplanowym. Tłumi on w jakimś sensie interesujący nas wątek warcabowo-szachowy. Gdybyśmy jednak próbowali porównać warstwę erotyczną w poemacie młodego Mickiewicza z tym, co na ten temat napisał również młody literackim stażem Kochanowski w *Szachach*, to umiejętności interesującego włączenia spraw miłosnych w problematykę gier u tego ostatniego wydają się być większe.

Być może, że wiedział to sam Mickiewicz kończąc utwór nie happy endem jak w *Szachach* lecz mroczną sentencją:

*A ja, com niegdyś smutki rozweselał cudze,
Teraz smutny was mijam, lub uczeniem nudzę.*

O tym, że stojący dopiero na progu kariery literackiej Mickiewicz pisząc o warcabach myślał o szachach, w które na dodatek pasjami grywał zaświadczyć może porównanie fragmentu poematu *Warcaby* (z 67 wierszy dołączonych do całości w 1822 r.)

*Pamiętam dzień ów grania i szczęścia ostatni,
Gdyś mię i pieszki moje wpędziła do matni.*

— z piątą zwrotką napisanego również w 1822 r. wiersza *Do M...*

*Czy grając w szachy, gdy pierwszemi ściegi
Śmiertelna złowi króla twego matnia,
Pomyślisz sobie: tak stały szeregi,
Gdy się skończyła nasza gra ostatnia.*

Treść obu wersetów uświadamia nam, że zadurzony po uszy młody romantyk był jednak przytomny: w co grywał z Marylą Wereszczakówną i kogo zamierzał przelicytować barwą opisu wydarzeń na szachowej desce?

Po roku 1822 Mickiewicz nigdy już do tematyki warcabowo-szachowej w swej twórczości nie wrócił. Grywał natomiast nadal w szachy i to z wielkim zapałem, gdziekolwiek dane było mu przebywać. Zachował się nawet komplet szachów będący jego własnością, obecnie przechowywany w muzeum poświęconym jego pamięci w Warszawie. Współcześni przekazali nam wiele relacji o pasjonujących bojach stoczonych przez wieszczka z F. Chopinem w Paryżu, z księciem Golicynem w Rzymie, u „pewnej Francuzeczki” w Petersburgu oraz z liczną grupą przyjaciół Rosjan w Moskwie, o czym świadczy najdobitniej żartobliwy liścik „szachowy” do Karoliny Jaenisch, tłumaczki Konrada Wallenroda na język niemiecki. Tam też zdarzył się zabawny przypadek, opisany przez syna poety, Władysława Mickiewicza.

Przy partii szachowej granej w obecności licznych towarzysztwa przez Mickiewicza z jednym z obecnych „Moskali”, nagle kibice żyjący bieżącymi wydarzeniami politycznymi podzielili

Utwór opublikowany w pierwszym numerze „Kierunków” z 1957 r. jest typowy dla minionego okresu. Dzisiaj może razić jego pompatyczność, czy porównywanie Alechina, mistrza świata do 1946 r., z Aleksandrem Wielkim. Zaznaczyć trzeba, że Alechin zlekceważył bojkot stosowany przez większość liczących się szachistów i występował w turniejach organizowanych przez hitlerowców, m. in. na terenie Generalnej Guberni. Z lat pięćdziesiątych pochodzi także utwór *Szachy* Andrzeja Bursy.

Mój kumpel tępy i złośliwy jak sto mulów, przynosi stalową szachownicę i pyta: — Grasz? — Ha, ha, znam ten kawał. Wiem, że w miarę gry moje figury rozpalają się do białości. Już przy trzecim ruchu będą syczeć przy dotknięciu i zwęglac naskórek.

Ale gram, oczywiście, że gram. Szach, garde, szach. Tracę dwa konie i wieżę, a palce dymią mi jak fabryka. Próbuję przesunąć piona paznokciem, ale napotkawszy ironiczne spojrzenie partnera zaniechuję tego. Partner jest zresztą wspaniałomyślny. — Stracisz królowkę — ostrzega — cofnij ten ruch. — W ten sposób pomnaża się moja tortura.

Gdy bije mi drugą wieżę, mam ochotę się poddać, zaprzestając tej idiotycznej udręki. Ale przecież on się odstonił. Więc krzywiąc się z bólu, znów robię jakiś ruch fatalny. — Hi, hi, — rechocze mój tępy kumpel — tak jak w życiu. — Na lepszy dowcip go nie stać, to już końcówka. Ostatnim oparzeniem przesuwam króla na miejsce mata nieodwołalnego.

Kumpel rechocze i zgarnia szachy.

Wtedy wołam: — teraz rewanz.

Treść utworu można bez większych kłopotów odtworzyć na szachownicy. Rzecz jasna, fikcja literacka mało precyzyjna z punktu widzenia reguł gry, pozwala ułożyć kilka podobnych zadań jak prezentowane. Muszą być jednak z uwagi na wierność oryginałowi miernym dziełem sztuki szachowej (patrz diagram na s. 106).

Autor utożsamiający się z jednym z przeciwników, gra czarnymi — „Wiem, że w miarę gry moje figury rozpalają się do białości”.

A oto dalszy przebieg partii doprowadzający do przegranej końcówki:

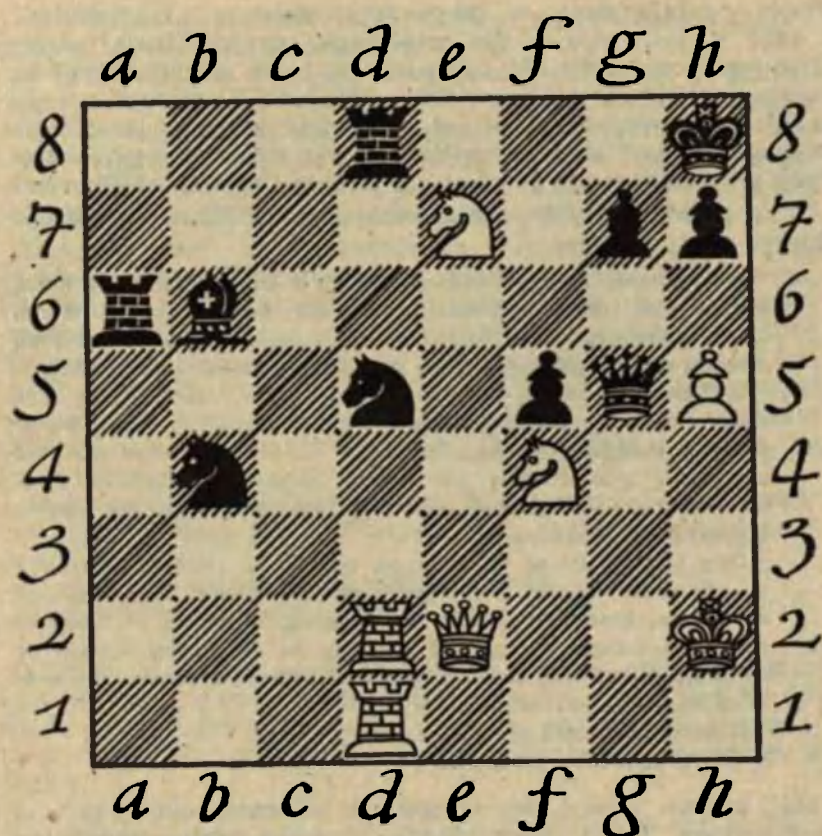
1 Sf:d5 S:d5
2 W:d5 W:d5
3 W:d5 Tracę dwa konie i wieżę...
Próbuję przesunąć pionka paznokciem
(3 ... p.f4), ale napotkawszy ironiczne
spojrzenie partnera zaniechuję tego.
... h6?

(wynika z dalszej części utworu, że wykonano błędne posunięcia, lepsze było np. Hg1)

4 H:a6 Gdy bije mi drugą wieżę...
... Gf2 znów robię jakiś ruch fatalny.
5 Hc8 Kh7 przesuwam króla na miejsce mata nieodwołalnego.

6Hg8 mat

Osobnego omówienia wymaga grupa utworów, w których źródłem inspiracji są sylwetki Jana Kochanowskiego i Adama Mickiewicza. Na początku lat pięćdziesiątych Mieczysław Jastrun poświęcił pamięci Kochanowskiego obszernie dzieło *Poeta i dworzanie*. W posłowniu do niego Jastrun pisze: *Książka ta nie jest ani monografią, ani powieścią biograficzną — jest fantazją opartą na podstawach naukowych, jest jedną z możliwych*



propozycji przedstawiania życia i poezji Jana Kochanowskiego. Nie zabrakło tu oczywiście miejsca dla wątku szachowego. Autor *Poety i dworzanina* zna istotę szachów i umie wczuć się w psychikę graczy. Cały rozdział poświęca więc tej częście życia mistrza, która związana była z królewską grą. Jest on pełen aluzji, niedomówień wzmagających napięcie. Spójrzmy więc na fragment partii Kochanowskiego z Włochem Eneaszem Vetello, który wyreżyserowała wyobraźnia współczesnego poety: trzeba tak wiele pilności i sztuki, że nawet wyuczywszy się jej reguł po długich trudach, człowiek widzi, że niewiele umie.

Gra pochłania go całkowicie, tak, że nie myśli w tej chwili o Włochu, który jest przeciw jego rywalem, i że niby ruscy książęta Fiodor i Borzuj z poematu rozgrywają między sobą ową sprawę, której na imię Katarzyna.

— Scacchia ludus — odzywa się nagle milczący dotąd Vetello, byle cokolwiek powiedzieć. Przeciwnik jego biorąc za głowę sztucznie z kości słoniowej wyrzeźbionego konia — stawia go po chwili namysłu z powrotem na czarnym polu.

Spokojnie reaguje na dygresje przeciwnika pogodny poeta, stawiając ponownie konia na tym samym polu. W późniejszych znerwicowanych czasach takie rozmowy przy desce skończyłyby się wyrzuceniem konia przez okno, a może i przeciwnika.

Również szlachetne hobby Mickiewicza interesuje potomnych. Młodzieńcza miłość poety, jego pobyt w tuhanowickim dworku u boku Maryli i szachów opisuje Krystyna Grzybowska w sztuce *Promieniści*. Sceneria tuhanowieckiego zamku stanowi także tło interesującego poematu Włodzimierza Słobodnika *Cień miłości*. Pewną rolę odgrywają w nim szachy:

granicza literatury, o czym świadczą *Polska nowela fantastyczna* i *Pegaz dęba*.

W antologii noweli fantastycznej zamieścił frapujące opowiadanie Karola Libelta *Gra w szachy* i Ludwika Niemojowskiego *Szach i mat*. Oba opowiadania były w całości oparte na realistycznym motywie szachowym, co pogłębiało efekt artystyczny, bowiem cała reszta to już fantazja i to o wybujałych kształtach. Podobnie jak w większości utworów tego typu, silnie powiązane są zimne, wyrachowane „gierki” szachowe z gorącą miłością. W *Pegazie dęba* uwagę Tuwima absorbuje m. in. nie rozwiązany od wczesnego średniowiecza problem kwadratu magicznego, którego tajemnicę od kilku stuleci starają się rozwiązać naukowcy przy pomocy posunięć figur szachowych.

W późniejszych latach zwraca uwagę pełen ekspresji poemat Piłsudski Anatola Sterna. Przedstawiciel postępowego, lewicowego nurtu w poezji polskiej napisał w 1934 r. obszerny poemat pod tym tytułem, który został skonfiskowany przez władze sanacyjne. Jest w nim zwrotka z ciekawie wkomponowanym odniesieniem do stylu gry byłego mistrza świata Kubańczyka Jose Capablanki:

*Piękna szachownico
w kwadraty czarne i zielone,
w kwadraty czarnoziem i pachących łąk!
Nierówni gracze wstąpili tu w szranki.
Choć walczą o ciebie miliony,
przegrają cię, Polsko,
nie oprą się furii
rozwścieczonego głodu — Capablanki!*

Wymowny jest dodatkowo fakt, że marszałek Józef Piłsudski bardzo lubił zagrać od czasu do czasu kilka partyjek, a jego bliski krewny był nawet prezesem Polskiego Związku Szachowego.

Zupełnie inne zastosowanie znalazł motyw szachowy w subtelnym nastrojowym wierszu *Przechadzka* Leopolda Staffa. O dziwo, również tu występuje nazwisko Capablanki, który tym razem już bez „rozwścieczonego głodu” gra symultane na 30 szachownicach:

*Łąki i pola. W ciszy ranka
Błądzą po gęstych miedz granicach
Myślami i jak Capablanka,
Gram na trzydziestu szachownicach.
Wieża (kościelna) pchnąć się nie da,
Pionków steraly pracy lata,
Z biegunem ochwaconym bieda,
Koł zdechł. Za matem biorę mata.
Był wiodą od gry niezależny
Tylko chmur marmurowe kształty,
I wolny wiatr dalekobieżny,
Co leci w Tatry lub nad Bałtyk.*

Powyższe wiersze świadczą o sporym zainteresowaniu środowiska literackiego w Polsce królewską grą. Do legendy przeszły słynne partie toczone przez znanego w środowisku cyganerii warszawskiej Franciszka Fischera z Bolesławem Leśmianem. Uroku tym niecodziennym pojedynkom dodawały gwałtowne komentarze Fischera i znaczna różnica w wyglądzie zewnętrznym partnerów. Walka Dawida z Goliatem zdopinguwała znanego rysownika Jerzego Zarubę do wykonania humo-

rystycznego rysunku. Podobnie zacięty przebieg miał mecz szachowy pomiędzy Witoldem Gombrowiczem a Arturem Sandauerem. Odbył się w latach 60-tych we Francji i zakończył zwycięstwem 5 : 3 autora *Ferdydurke*.

Doceniając znaczenie królewskiej gry jako symbolu, środowiska twórcze na uroczystość sprowadzenia zwłok Juliusza Słowackiego do kraju, przygotowały widowisko teatralne *Zywe szachy* na Wawelu. Janusz Stępowski zaś opisał wierszem przebieg całej uroczystości.

Bardzo wyraźnie zarysowuje się wątek szachowy w literaturze okresu, który rozpoczął się po II wojnie światowej. Swobodną deklarację programową składa Andrzej Braun w wierszu *Do Jerzego* (1948) pisząc:

*Zyjemy w czasach, kiedy konieczny jest wybór,
o, ja się rodziłem jedną z szachowych figur...*

Próbkę fantazji z mocno zaskakującą pointą dał w jednym ze swych pierwszych utworów Jerzy Harasymowicz. Wiersz *Szachy* zaskakuje wdziękiem i świeżością spojrzenia:

*Drewniane konie, ach ruszają z kopyta
w rogu płonie wieża
pociskami rozbita,*

*Gońcy leżą, z przestrzelonym bokiem
król siedzi pod tronem
z zawiązanym okiem.*

*A tu nagle dziecko:
Raz, dwa, raz — zagrało,
Więc bez spadochronów wszystko
na ziemię pospadało,*

*I oto już — siedzi sobie dziecko
na środku szachownicy,
w nóżki je całują
własni przeciwnicy.*

O zmaganiach rywali szachowych traktuje inny wiersz tego okresu pióra Tadeusza Dworaka. Tym razem partia jednak nie kończy się pokojowym rezultatem, bowiem poemat poświęcony jest wrogowi remisowej śmierci, jednemu z najlepszych szachistów wszechczasów, byłemu mistrzowi świata Michałowi Botwinnikowi.

*Obaj wlepili oczy jak w magiczny kwadrat.
Tu na tym polu walki, mieszczącym się w teczce,
tysiąclecia z Homerem, z Diogenesem w beczcze
odpowiedzą na proste pytanie: jak zagrać?*

*Botwinnik podniósł rękę i jeszcze raz zebrał
myślą całość konstrukcji, której górne belki
strzeliście wzniósł Alech'in Aleksander Wielki —
Botwinnik podniósł rękę i spojrzał na zegar.*

*Wreszcie mistrz świata myślą potężną natchniony,
która, jak rzekł Mickiewicz, może „zwałać trony”
i jest godnym tematem cytr i heksametrów —*

*smując siatkę matową jak sieć wśród odmetów —
popchnął drewnienko palcem o pięć centymetrów...*

—————
Aaaa! wyrwało się z piersi obu kontynentów...

*Chociaż pogodna była noc miniona,
Wiesz, że dziś w nocy burza się rozhula,
Choć partia szachów jeszcze nie skończona,
Wiesz, że królowa wnet zabije króla,*

*Bo miłość mąci rozum, miesza szyki
Wszystkich twych figur, szachisto kowieński,
Mgła nierozumu i twój płomień dziki
Będą przyczyną tej szachowej klęski.*

*Już przewidziane wszystkie twoje chwytły
I biedny król twój padł na szachownicy,
Runął, jak ongi Salomon, zabity
Płomiennym okiem pięknej miłośnicy.*

Zmieniając tonację przytaczamy dwie fraszki gracza pierwszej klasy, Jana Sztaudyngera:

*Tym, co istotę szachów pochwyć się trują:
To gra, gdzie własną damę woli się niż cudzą.
A jednak jak zawsze, tak i tu nieszczerze,
Własną damę się woli, ale cudzą bierze.*

Dworny kpiarz nie zapomina również używać szachów do historycznych uogólnień.

*Niechby i wszystkim królom pospadały głowy:
Jeden jest wieczny — monarcha szachowy!*

Metafory szachowe znajdziemy także w wierszach poświęconych tragicznej rzeczywistości okupacyjnej i wojnie. Wierszem *Z szopką* Krzysztof Kamil Baczyński czcił pamięć okupacyjnych świętych.

*Zamknąć tak — to ironicznie —
w daszek gwiazdom pobielany,
płomień wieków i człowieka
w tekturowe cztery ściany.
Zamknąć tak — to z odległości —
w dwie figurki — czarną, białą,
rozdeptanych epok kości
i spalone żądzą ciało.*

Motyw wojny występuje z wielkim natężeniem także w twórczości Stanisława Grochowiaka. Być może na taki stan rzeczy decydujący wpływ miało widzenie spraw wojny załęczonymi oczyma małego dziecka. Urodzony w 1934 r. Grochowiak uczestniczył w skomplikowanych problemach tego okresu przede wszystkim za pośrednictwem tego, co dotarło do jego świadomości ze strzępów rozmów dorosłych. Wiadomości z pól bitewnych, informacje o obozach koncentracyjnych, liczne kłopoty dnia codziennego oraz symptomy przemian społecznych, przetworzone przez fantazję dziecka próbującego zrozumieć świat, składały się na swoisty obraz rzeczywistości. To obciążenie świadomości charakterystyczne dla całego pokolenia dzieci polskich okazało się u niego szczególnie trwałe.

Późniejszy okres, bezpośrednio poprzedzający debiut literacki, tak charakteryzuje sam Grochowiak:

W tych czasach — po lekturze „Pegaza dębem” Tuwima — całe godziny poświęcałem igraszkom formalnym, bawiąc się układaniem najwymyślniejszych form: homorymów, murassów, akrostychów, wierszy obrazków, wierszy — dziwostworów. Zabawy te miały na celu utwierdzić mnie w przeświadczeniu, że poezja to rzecz czcza i salonowa, niegodna traktowania serio. Dzisiaj jestem sam sobie wdzięczny za te bluźniercze praktyki...

Dodać należy, że powyższe doświadczenie czynił człowiek, który jak sam twierdził zapewniał „siebie i rodzinę, że zostanie inżynierem konstruktorem”. Został i to od razu prawie dojrzałym, tylko w dziedzinie innych, specyficznych konstrukcji. Na tym tle nie budzi zdziwienia zainteresowanie Grochowiaka szachami. Wystawione na scenie Teatru Powszechnego w 1962 r. *Szachy* uznane zostały za wydarzenie sezonu.

Co skłoniło poetę do podjęcia starego wątku szachowego w tak odmiennym i dotychczas nie branym pod uwagę kształcie? Debiutant w tak trudnym rodzaju literatury jak dramat (nie licząc słuchowiska radiowego z 1961 r. *Garść prochu*) — decyduje się na zestawienie walki drewnianych figurek i wojny żywych ludzi, wiedząc, że wbrew wszystkim prawidłom sugerującym te same cele, obie gry mają krańcowo odmiennie założenia już od pierwszego posunięcia.

Marginalnie ujęty wątek szachowy obserwujemy w poezji Grochowiaka np. w wierszu *Z wieży*:

Teraz już czuwam nad całym obszarem
Mózgiem bolesnym jak krzew rozstrzelony,
Rąk czworo spletałem w cztery światła strony,
Choć w jednym miejscu, o nóg wsparty parę,
A w dole jeszcze gromadka koników,
Trąbek świergotem, hosanną uprzęży
Przemkną, zawrócą, kurzem zakolują...

Analiza wiersza upewnia nas, że wiedza twórcy o istocie szachów nie ograniczała się tylko do znajomości ruchów wież czy skoczków, była to już wyrafinowana wiedza człowieka o grze, który dla czerpania z niej przyjemności, smakowania jej walorów nie musi mieć partnera.

Bohater *Szachów*, Hrabia został w tę cechę wyposażony, jakkolwiek, co jest rzeczą naturalną, dąży do posiadania stałego przeciwnika. Zrozumienia swych koncepcji i akceptacji pragnął również pozostali uczestnicy wyizolowanej rozgrywki w samotnym dworku, w komnatce wyposażonej tylko w marmurowy stół szachowy z jednym krzesłem.

Ciężka jest gra, w której tylko jeden może być i chce być wyłącznym zwycięzcą. Tragizm dotyczy zresztą wszystkich partnerów pozorowanej walki. Hrabia nie może porozumieć się ze swoim chłopem Soldykiem, którego w przeszłości miał ambicję nauczyć kilku podstawowych rzeczy, ale zabrakło mu czasu. Ten również zna już stawkę dziejących się wokół wydarzeń i hrabiowską naukę gry w szachy proponuje odłożyć na później, oferując w zamian stereotypowym, ale stanowczym zwrotem „gdyby pan hrabia zechciał” — przyjęcie rannego powstańca na przechowanie. Wewnętrzne opory nie pozwalają również człowiekowi symbolizującemu nowe idee społeczne zrobić prawidłowego ruchu w końcowej scenie nad trupem hrabiego. Ciężar problemów epoki dźwiga też żona hrabiego, która weszła na pańską szachownicę jako pionek i dopiero przez małżeństwo stała się królową, a teraz stoi przed perspektywą ucieczki z lokajem.

Jeśli nie liczyć występujących w *Szachach* epizodycznie dwóch hitlerowców, na szachownicy życia w przełomowym momencie dziejowym, pojawia się jeszcze rezydentka, nienawidząca łaskawego chlebobdawcy za przesyłanie jej świątecznego opłatka przez lokaja. Czeka ona w płomiennie-czerwonej sukni na przyjście „moich chłopców”, przez których poprzedników, jak wynika z relacji hrabiego, została w 1905 r. zgwałcona. Równie tragiczną partię rozgrywa niemiecki Baron, nie mogący znaleźć wspólnego języka z polskim arystokratą, tak w poglądach jak i przy szachownicy. Czyja partia jest słuszna? Potomka bawarskiego producenta mydła, czy człowieka, którego przodkowie otrzymali tytuł za bicie chłopów po gębach.

To i inne mnożące się w dramacie problemy w mistrzowskiej wizji Grochowiaka nie ześlizgują się w płytką groteskę, a stosując „kombinacje” debiutowe w dramacie, należało brać pod uwagę taką możliwość. Mniemać należy, że znajomość perypetii szachowych jego wielkich poprzedników ułatwiła mu to zadanie.

Kończąc powyższy przegląd pragnę podkreślić, że nie było moim zamiarem wykonanie pełnego rejestru motywów szachowych w poezji polskiej. Podkreślenia wymaga fakt, że interesujący nas wątek, poczynając od Jana Kochanowskiego, występował w początkowym stadium twórczości poetów, a często był nawet ich debiutem literackim.

Temat szachowy ma na ogół w literaturze służyć spełnieniu zasady „docere et delectare”. Powyższe założenia realizowali zarówno utytułowani następcy Jana z Czarnolasu, jak i twórcy drugo- i trzeciorzędni. Staralem się sprawiedliwie widzieć sympatię do szachów u obu tych grup — a to spowodowało przyjęty układ materiału.

W podobnej konwencji obecność motywu szachowego na szczycie i u stóp współczesnego Parnasu zauważył w wierszu satyrycznym *Szachy Literackie* (1977) Tadeusz Kubiak. Zacytujmy zatem na koniec dwa fragmenty:

Protazy: — A koń? O koniu waćpan zapomniał!
Gerwazy: — W zęby mu zajrzeć czy też pod ogon?
Protazy: — Skaczą dopóki gdzieś się nie potkną.
Gerwazy: — To biedne szkapę robią co mogą.
Protazy: — Wierne konisko — zatańczy w cyrku,
Gerwazy: — Na szachownicy — zygakiem hula,
Protazy: — Podstępnie skoczy ni stąd, ni zowąd,
kiedy król w szachu.

Gerwazy: — Boże zbaw króla!

Chór

szlachciurów: — Orzeł czy reszka?

Strachy na lachy.

Więc gramy w szachy?

Yes! Gramy w szachy!

Gerwazy: — Czuj duch! Plebs i Pionki! Bez surmy zbrojnej.

(...)

Jacek: — Yes. Dziś w Warszawie, czyli w stolicy
wieszcz z wieszczem w Domu Literatury,
miast tworzyć dzieła, to grają w szachy.

Wacek: — Dziwne figury.

Jacek: — Dziwne postury.

Wacek: — Przy stole siedzą. Nawet nie jedzą.
Tu każdy ruch się waży i liczy.

Jacek: — A gdy tak grają, to przesuwają
tymi do grania — na szachownicy.

Wacek: — Tych łatwo stracić. To zwykłe pionki.

Jacek: — Laufra przyskrzynić gdzieś w ciemnym kącie

Wacek: — A tego zrobić w konia. Zbić potem!

Jacek: — Laufra przyskrzynić gdzieś w ciemnym kącie

Wacek: — A ty sam broń się!

Chór poetów: — Sic transit — gloria
mundi — Ars longa —
Więc gramy — w szachy?
Gramy — w ping-ponga!

Lublin 1979

Jan Sęk

JERZY K. MISIEC

WIELOMÓZGOCZŁÓWIEK

Zawsze przy goleniu palił papierosa i wbrew utartemu schematowi nie śpiewał żadnych arii operowych, lecz przeszywał wzrokiem swoją twarz w lustrze. Tym razem zmoczony papieros leżał na brzegu umywalki, żyletka chrobotła o dwudniowy zarost skryty pod warstwą kremu do golenia, a wzrok przechodził przez lustro i nie zatrzymywał się nawet na betonowej ścianie. Tak właśnie było, jego wzrok nie odbierał obrazu w lustrze, ale jakby istniał w samym lustrze, w jego przestrzeni a może jeszcze gdzieś poza nią.

Jednym słowem Jerzy A. czuł się tego dnia dziwnie, dziwnie do tego stopnia, że nie miał pewności czy zajmuje w obszarze mieszkania jakieś konkretne miejsce, nie był pewien, czy istnieje jako przestrzenna bryła. Wydawało mu się, że jest rozbity na części. Jego ciało i cała świadomość wyparowały i teraz, podczas golenia Jerzy A. unosił się wszędzie. Jedyną granicą były ściany dwupokojowego mieszkania. I tylko strach przed absurdalnością takiego stwierdzenia nie pozwalał Jerzemu A. powiedzieć sobie, że oto nie goli się w łazience przed lustrem, lecz goli się w całym mieszkaniu, w każdym jego miejscu i robi to setki tysięcy razy. Teraz właśnie każdy z Jerzych A. pochylił się nad umywalką i zmywał resztki kremu z twarzy.

Było to nie do zniesienia. Jerzy A. 1 wycierał twarz przed lustrem, ale Jerzy A. 2 robiąc to samo widział kipiący czajnik w kuchni, Jerzy A. 3 z niepokojem przyglądał się firance szarpanej przez przeciąg w drzwiach balkonu, Jerzy A. 4 spoglądał na kilkanaście przegranych kuponów toto-lotka smutnie leżących przy lampce nocnej, Jerzy A. 5 łapczywie wpijał oczy w butelkę „Gorzalki pomorskiej” w otwartym barku. Jerzy A. 6...

Jerzy A. 1 będący wciąż jeszcze w łazience z przerażeniem dochodził do wniosku, że każdy jego następny numer zaczyna się usamodzielniać i wyrwać spod jego kontroli. Aby choć w części zapanować nad chaosem wybiegł z łazienki i dopadł niemal w ostatniej chwili Jerzego A. 5, gdy ten nalewał bezczelnie gorzalkę do szklanki. Pozwolił mu dokończyć tę czynność, ale szklankę schwyciła już ręka Jerzego A. 1 Jednym ruchem przelał alkohol do gardła. Wódka była nieprzyjemnie

ciepła. Oglupiały Jerzy A. 5 spoglądał przez chwilę na butelkę, ale postanowił ponowić manewr, choć już z mniejszym przekonaniem. Nie mylił się; Jerzy A. 1 sprzątnął mu sprzed nosa drugą połowę szklanki. Taka sytuacja zmusiła Jerzego A. 5 do wycofania się. Jerzy A. 2 wiedząc o chamskim zachowaniu Jerzego A. 1 wyłączył czajnik i razem z Jerzym A. 3 zamknął balkon od zewnątrz i tam chyba obaj niewidoczni pozostali. Reszta tej gromady też szybko się rozproszyła, pozazywała w jakieś ciemne kąty, pozamykała oczy i przestała istnieć. Jerzy A. 1 został już tylko Jerzym A. Był samotny.

Przez chwilę przeglądał pokrzyżowane kupony totolotka. Żeby choć ostatnio była trójka. Grał już od dwunastu lat, kilkanaście razy miał trójki, raz nawet czwórkę, ale płacono wtedy 1164 zł. Och, oczywiście, marzył o wielkiej wygranej, o samochodzie, lepszych meblach. Jego biurowa posada nie dawała mu większych szans; wiedział, że nawet potrojona wydajność pracy nie podniesie mu pensji.

Z każdym miesiącem był jednak coraz bardziej pewny, że jest już o krok od opracowania systemu, który pozwoli mu na przynajmniej 60% skuteczność w kreśleniu kuponów. Nie na darmo zbierał wszystkie odcinki, spisywał wyniki losowań, szukał wszelkich prawidłowości. Zauważył na przykład, że niemal w każdym losowaniu minimum jedna z liczb z pierwszego losowania powtarza się w drugim. Nagrody rzeczowe to oczywiście czysty przypadek, ale zawsze oddawał kupony do kilku kolektur.

Pociągnął jeszcze łyk alkoholu i nasłuchiwał swoim wnętrzem, czy któryś z jego kolejnych numerów nie pojawił się gdzieś w mieszkaniu. Panował jednak spokój. Poczul tylko wilgoć w uszach i skręconym koniuszkiem rącznika zaczął je wycierać. Robił to długo i starannie, zastanawiając się, dlaczego jego organizm produkuje tak dużą ilość woskowiny. Po zgaszeniu światła wypił jeszcze łyk wódki i z niesprecyzowanymi myślami o jutrzejszym dniu zasnął. Niestety, pogrążając się w błogi sen Jerzy A. nie mógł wiedzieć, że nadchodząca niedziela będzie przełomowym dniem w jego życiu.

• • •

Po śniadaniu, które jak zwykle w niedzielę zjadł po 11, wyszedł na długi spacer rozkoszując się słonecznym, złotojesiennym dniem. Chyba piękna pogoda sprawiła, że po raz pierwszy nie razila go odświętność i zapach naftaliny wydzielany przez niektórych niedzielnych spacerowiczów. Nawet Wisła płynęła czystsza i pachniała przyjemną wilgocią. Wszystko to jednak powoli traciło znaczenie im bliżej domu znajdował się Jerzy A.

Właściwie już przy obiedzie w restauracji nie widział czy obsługuje go kelner czy kelnerka, a po wyjściu nie byłby w stanie powiedzieć, co jadł. Pamiętał jedynie wysokość rachunku i smak papierosa.

Po wejściu do mieszkania poczul ból głowy, nastawił więc wodę na kawę, włączył telewizor i usiadł wygodnie w głębokim fotelu. Pod ręką na stoliku leżały przygotowane świeżo skreślone kupony, kartka papieru i długopis. Pił powoli kawę. Ból głowy narastał i jakaś siła rozsadzała mu czaszkę. Otworzył balkon i oddychał głęboko. Niewiele to pomogło, a w międzyczasie Jerzy A. (chyba 35) rozsiadł się w fotelu i zaczął jak zwykle przed losowaniem obstawiać swoje typy. Jerzy A. 1 wrócił na miejsce i przejąwszy kartkę od 35 dopisał dwa rzędy po sześć liczb. Losowanie miało się wkrótce zacząć i choć na stoliku leżało już dziesięć budzących nadzieję kuponów zarejestrowanych, z naklejonymi banderolami, to zawsze tuż przed losowaniem dopisywał jeszcze dwanaście liczb. Nie miały one oczywiście żadnego znaczenia, ale powiększały jeszcze bardziej niezrealizowaną szansę Jerzego A.

Na kartce w pierwszym rzędku stały: 11, 16, 24, 35, 37, 43 a w drugim 2, 7, 21, 35, 36, 48. Ból głowy wzmagal się coraz bardziej, pod czaszką dudniło okropnie. Jerzy A. nacisnął kciukami skronie i zamknął na chwilę oczy. Poczul ulgę i dziwne swędzenie w uszach. Otworzył oczy, ból ustąpił a w uszach czuł wyraźnie narastającą wilgoć. Spojrzał na kartkę i już wiedział; w drugim rzędku skreślił trzy pierwsze cyfry, a na ich miejsce wpisał: 3, 12, 22. Jerzy A. patrząc na ekran, na którym pojawił się bęben maszyny losującej, uświadomił sobie, że jedna z jego cząstek znajduje się teraz w studio, gdzie przeprowadzano losowanie. Po raz pierwszy udało mu się przekroczyć granicę własnego mieszkania. Był tym odkryciem tak zafrapowany, że zauważył jedynie liczbę 35, która padła w pierwszym losowaniu. Reszta się nie zgadzała. Ale przed drugim losowaniem jeden z Jerzych A. był już od maszyny losującej na wyciągnięcie ręki. Z bębna wypadła kula z napisem 36, a po niej 35 i 48. Jerzy A. 1 nerwowo dłuwał w ucho, i kiedy z bębna wyluskała się kula 12, rozdziawił gębę jak wiejski głupek. Wytrzeszczył oczy, a jego ciało zdrętwiało. Jerzy A. 1 nie mógł widzieć, że w palcach nerwowo rozciera dziwną maź, nie mógł czuć, że strużka tej mazi wypływa mu z ucha. Mógł być tylko pewny kolejnej kuli. Była nią 3.

Jerzy A. 1 od pięt po kręgosłup zamieniał się w pomnik odlany z brązu. Zanim brąz wypełnił resztkę jego głowy i zanim zamknął w bolesnym grymasie oczy zdążył jeszcze zobaczyć ostatnią kulę. Była to kula z numerem 22.

Jerzy A. wyglądałby jak groteskowa rzeźba, bez ruchu, bez oddechu, niemal bez życia, gdyby nie żywa strużka ciągnąca się od lewego ucha. Całą jego świadomość wypełniało sześć kulfo-niastych liczb wypisanych obgryzionym długopisem.

Gdyby Jerzy A. siedział tak jeszcze dłużej, zapewne do jego mieszkania sunęłyby pielgrzymki, aby złożyć kwiaty u stóp pomnika Człowieka Oszukanego. Na szczęście wyrwał się z odrętwienia i mechanicznie zaczął sprawdzać kupony wypełnione przed dwoma dniami. Dopiero na dziewiątym kuponie zna-

laż trzy trafienia. Na dziesiątym nie było nic, absolutnie nic.

Z głębokim westchnieniem zamknął twarz w dłoniach, mokrych i lepkich. Po dwunastu latach niepowodzeń w końcu trafił, ale jego trafienie poszło w próżnię. Wylosowane liczby nie znalazły się na żadnym kuponie, jedynie na małej kartce, na którą teraz spoglądał przez szparę między dłońmi z nienawiścią i wzruszeniem.

Oderwał ręce od twarzy i spojrzał na nie. Były wymazane czymś dziwnym, mokrym, lepkiem o kolorze szaroróżowym. Przysunął się bliżej lampki nocej i badał palcem dziwną maź. Powąchał ręce. Spróbował językiem. Smak TEGO był niesamowity. Trochę soli, goryczy, jakby trochę posmaku starej wielokrotnie przelewanej wody. Brał TO na język jeszcze raz i wwąchiwał się intensywnie. Pachniało głupotą, hipokryzją, infantylizmem, ale unosił się też lekki odorek jasnowidztwa i wspaniałomyślnej apolityczności.

Jerzy A. jeszcze nie był w stanie pojąć tego nadzwyczajnego zjawiska. W życiu nie widział nic podobnego, zapomniał na chwilę o swojej trafionej-nie-trafionej szóście, i dopiero kiedy nieprzyjemna wilgoć wdarła mu się pod kołnierzyk koszuli, obmacał szyję i ucho. Nie miał wątpliwości; tajemnicza maź wydobywała się z lewego ucha. Wystarczył teraz tylko moment zastanowienia i Jerzy A. znalazł rozwiązanie zagadki. Natychmiast poczuł jak wokół niego wyrosła karuzela, na której wszyscy — począwszy od Jerzego A. 1 a skończywszy na Jerzym A. 49 — wirowali w oszalałymi radośnym tempie, spoglądając z podziwem i wdzięcznością na swojego mózgodawcę — Jerzego A., który siedział głęboko w fotelu kontemplując dziejowe odkrycie: z lewego ucha wyciekał mu wolniutko jego własny mózg i nie powodowało to natychmiastowego zgonu Jerzego A.

Myliłby się ten, kto sądziłby, że Jerzy A. był przerażony tym odkryciem. Jerzy A. wiedział, że nie ubywa mu wcale szarych komórek; wprost przeciwnie, jego organizm wydalal ich nadmiar, który rozsadał mu czaszkę, był po prostu Wielomózgoczwłokiem.

Kilka następnych godzin wypełniła lawina zdarzeń, rozmów, setki zdenerwowanych i ironicznych twarzy. Jerzy A. przełknął resztkę wódki, popijając ją wodą sodową i wybiegając na ulicę zapomniał nawet zabrać płaszcz i zamknąć mieszkanie.

Na ulicy nie było żadnej taksówki, za skrzyżowaniem to samo. Dopiero za drugą przecznicą zauważył stojący radiowóz.

— Panowie, szybko do kliniki. Sensacja na skalę światową — wyrzucał z siebie słowa z trudem łapiąc oddech. — Dziejowa rewelacja, panowie, produkują tkankę mózgową.

Funkcjonariusze spojrzeli po sobie, później podejrzliwie obserwowali Jerzego A. Ten jednak nie dawał za wygraną.

— Rozumiecie, wycieka mi mózg.

Z wnętrza radiowozu dało się słyszeć chrząknięcie i zduszony śmiech.

— A jak i którądy wycieka wam ten mózg? — spytał jeden z funkcjonariuszy robiąc miejsce dla Jerzego A. na tylnym siedzeniu.

— O tu, lewym uchem — pokazał Wielomózgoczwłok.

Radiowóz ostro ruszył. Funkcjonariusze wysłuchiwali niesamowitej opowieści o wyciekającym mózgu i przekonywań o konieczności dokładnych badań lekarskich. Kierowca zapytał siedzącego obok niego funkcjonariusza:

— Czubki czy izba?

— Na izbie przyjęć nic się nie załatwi. Najlepiej od razu do ordynatora — wtrącił podniecony Jerzy A. i usłyszał z przedniego siedzenia życzliwe potwierdzenie: — Tak, tak.

Wielomózgoczwłok nie podejrzewał, że nie zostanie potraktowany jako wybryk natury, i zgodnie z przepisami będzie odwieziony do izby wytrzeźwień, stąd jego osłupienie i oburzenie, kiedy stanął przed pracownikiem tej państwowej instytucji, który polecił mu natychmiastowe roznegliżowanie się. Jerzy A., oczywiście zaczął ponownie tłumaczyć fenomen swojego mózgu i na nic by się to zdało, gdyby nie sprzątaczką, która zjawiała się w momencie, kiedy stał już w samych slipkach.

— E, patrzcie, jemu szare cieknie z ucha — odezwała się kobiecina. Wszyscy obecni zgromadzili się wokół Jerzego A. Dokładne oględziny rzeczywiście wykazały niezbitcie, że z lewego ucha pensjonariusza wydobywa się coś szaroróżowego.

Tym sposobem Wielomózgoczwłok został uratowany przed bezsensownym noclegiem w izbie wytrzeźwień, i po krótkiej naradzie zgromadzonych osób, odwieziony przez inny radiowóz do najlepszego szpitala w mieście.

Ale i tutaj fenomen nie został należycie zauważony. Jedna z pielęgniarek mruknęła coś o zapaleniu ucha, inna rzuciła jakimś „nowotworem — niekoniecznie złośliwym”. Jerzy A. po raz kolejny musiał wyjaśniać swój przypadek i przekonywać o historyczności chwili, przywoływać wielkie słowa. W jego przemowie do zgromadzonego w izbie przyjęć personelu pielęgniarskiego roilo się od: ludzkości, nauki, postępu, świetlanej przyszłości upośledzonych na umyśle, wreszcie Wielomózgoczwłok przepowiedział fatalną klęskę komputerów najwyższych generacji, po czym usiadł wyczerpany na leżance. Chwilę trwała cisza. Kilkanaście osób spoglądało na siedzącego, siedzący zaś, wyglądający na człowieka wyrwanego z szarego tłumu, odwzajemniał się też zdziwionym wzrokiem.

Pierwszy odezwał się młody lekarz, który zjawił się w dyżurce pod koniec przemowy Jerzego A.:

— Jaki jest więc pana generalny wniosek?

Jerzy A. z nadzieją i ufnością spojrzał na młodego człowieka, zdecydowanym krokiem zbliżył się do niego i chwycił go po bratersku za ramiona.

— Nareszcie. Pan jest lekarzem, pan mnie zrozumie. Mój

organizm produkuje komórki mózgowe. Rozumie pan. Mam ich nadmiar, wyciekają mi uchem. Przecież macie encefalograf, proszę mnie natychmiast zbadać.

— Tak, to rewelacyjne, co pan mówi — odpowiedział lekarz. — Niech się pan uspokoi. Za chwilę przystąpimy do badań. Tymczasem niech pan przejdzie do pokoju obok, zaraz przyniosę panu coś do przebrania się.

Jerzy A. podziękował i wszedł do pustego pokoju. Kiedy zdejmował marynarkę — dopiero teraz zauważył, że mimo jesiennego wieczoru jest tylko w niej — usłyszał z dyżurki rozmowę młodego lekarza:

— Na szalówce nie. Wygląda na bezpiecznego. Tak, natychmiast.

Jerzy A. zaklął szpetnie i nie namyślając się otworzył okno. Skok niezbyt mu się udał, a i wysokość była znaczna, bo usiłując stawiać pierwsze kroki w ucieczce zaczął utykać mocno na prawą nogę. Dotarł jednak do ulicy i tu już spokojnie próbował zatrzymać samochód. Nikt z jadących nie reagował jednak na kuśtykającego brzegiem chodnika mężczyznę.

O dziwo zatrzymał się dopiero jakiś samochód zachodniej produkcji. Elegancko ubrany facet otworzył drzwi i z akcentem starego polonusa zagadnął Jerzego A. Zgodził się też podwieźć nieszczęśnika do domu. Już w samochodzie Wielomózgocząłowiek dowiedział się, że polonus jest przedstawicielem zagranicznej firmy pośredniczącej w sprzedaży kosmetyków, koncentratów spożywczych i popularnych środków farmakologicznych. Ten ostatni fakt sprowokował Jerzego A., który zamierzał już skrętnie ukryć przed światem wybrzyk swego organizmu, do przedstawienia zagranicznemu agentowi swojej historii z niecodziennym mózgiem. Mężczyzna słuchał opowieści Jerzego A. z zainteresowaniem nie przerywając i nie zadając zbytecznych pytań. Z tym większą ufnością Jerzy A. dał się zaprosić do hotelowego pokoju agenta na uspokajającego drinka.

Już po kilku minutach rozmowy w hotelu, w pokoju Stanleya W. zjawili się trzech innych mężczyzn, którzy rozmawiali podobnie ułomną polszczyzną. Opowieści Jerzego A. słuchali w skupieniu myśląc jednocześnie o czymś intensywnie. Kiedy Jerzy A. skończył, dwóch z nich wyszło z pokoju, by powrócić po 30 minutach.

— Szanowny panie. Jutro w naszej ambasadzie — odezwał się jeden z nich — organizujemy panu konferencję prasową. Będzie dużo dziennikarzy i osobistości. Tymczasem proszę podpisać to oświadczenie. Zapewniamy panu zbadanie wydzieliny z ucha. Jerzy A. wziął kilka kartek pokrytych maszynowym pismem i przeczytał pierwszą kopię.

„Oświadczam, że wyrażam zgodę na udostępnienie wydzieliny mojego mózgu Stanleyowi W. i powierzam mu prawo opublikowania i pełnego wykorzystania wyników badań...” Dalej następowało jeszcze kilka zdań, ale najprzyjemniejsze brzemia-

ło: „Honorarium moje wyniesie 1500 dolarów amerykańskich”.

Jerzy A. uśmiechnął się w duchu i złożył cztery zamaszyste autografy. Zobowiązany do absolutnej tajemnicy, z walutą w kieszeni wrócił do domu odwieziony przez Stanleya W. luksusowym samochodem. W kuchni rozpakował dwie olbrzymie torby delikatesowych artykułów, w które zaopatrzyli go zagraniczni goście. Długo nie mógł zasnąć rozmyślając o tym przełomowym dniu.

* * *

Na konferencję prasową wprowadzono Jerzego A. bocznymi drzwiami. Główne musiały być silnie obsadzone przez siły porządkowe. Tłum szturmował wejście od paru godzin. Sala była już wypełniona do granic możliwości. Mikrofony wycelowano w stronę stołu, za którym miał za chwilę usiąść Wielomózgocząłowiek.

Stanley W. prowadził Jerzego A. długim korytarzem w kierunku drzwi, po otwarciu których wybuchły flesze zalewając potokiem światła i oślepiając bohatera konferencji niemal do nieprzytomności. Kiedy Jerzy A. ochłonął, przez tampony w uszach usłyszał burzę oklasków. Stanley W. po angielsku zaczął mówić coś o Jerzym A., na koniec oddając mu głos.

Pierwsze pytanie padło z grupy telewizyjnej BBC.

— Mister A. czy czuje się pan ponadprzeciętnie mądrzejszy? — Pytanie wprowadziło w zakłopotanie Jerzego A.; przez chwilę milczał.

— Chyba nie, mój organizm produkuje tylko tkankę nerwową. Nie mam fizycznych możliwości pomieszczenia tego w czaszce, mój mózg wydalą więc to na zewnątrz. Stąd ta część mózgu nie zdąży przystosować się do nowych funkcji.

— Choć jest produktem pełnowartościowym — wtrącił ze sztucznym uśmiechem Stanley W.

— Jaką ilość mózgu produkuje pan dziennie? — zapytał jakiś Francuz.

— To bardzo różnie. Są dni, że w ogóle nic. Są też dni, w których wydzielam około 50 g mózgu.

— Czy cierpi pan na bóle głowy?

— Nie.

— Czy pamięta pan, co pan robił czternaście lat temu 10 listopada?

— Tak, ale to wstydliwa sprawa. Wolałbym o tym nie mówić publicznie.

Fala śmiechku przeszła po sali.

— Czy to pierwszy przypadek tego rodzaju w pana rodzinie?

— W tej skali tak. Pradziadek był wybitnym prawnikiem, dziadek posiadał niesamowitą pamięć i pamiętał najdrobniejsze daty historyczne. Ojciec rozgrywał partię szachów pamięciowych. Posiadam więc pod tym względem tradycje rodzinne.

— Co pan robi obecnie?

— Obecnie jestem pod obserwacją zespołu pana Stanleya W.

— Ile pan waży i jakie rozmiary ma pana głowa? — pytanie następne padało natychmiast po zakończonej odpowiedzi.

Jerzy A. z coraz większą niechęcią spoglądał na dziennikarską szarańczę. Pod koniec konferencji pojawiło się na sali kilkanaście ładnych dziewcząt, które rozdały obecnym jakieś prospekty drukowane na luksusowym papierze. Stanley W. wytłumaczył zebrany, że Jerzy A. jest zmęczony, po czym szybko ujął go pod ramię i skierował w stronę drzwi, którymi wchodzili na salę. Znowu błyskały flesze, szumiały kamery filmowe. Jerzy A. przed drzwiami zdążył porwać z tacki trzymanej przez jedną z dziewcząt prospekt i z westchnieniem ulgi wyszedł na chłodny korytarz. Stanley W. poklepywał go po ramieniu powtarzając: — Znakomicie, fantastycznie, superfantastycznie.

Ale Jerzy A. nie zwracał na to uwagi; z rosnącym osłupieniem czytał prospekt reklamowy ozdobiony zdjęciem cudownej śnieżnozębnej dziewczyny trzymającej przy twarzy dwie tubki z napisem „Encefalux”:

„Encefalux” — rewelacyjny środek jakiego jeszcze nie było. Wyprodukowany na bazie wydzieliny mózgowej człowieka wszechczasów Jerzego A.

Wielomózgoczwłowiek powiększy w krótkim czasie pojemność Twojej pamięci, spotęguje Twoją inteligencję, zwielokrotni Twoją intuicję. Dzięki używaniu maści „Encefalux” staniesz się młodszy i sprawniejszy. Nieznana energia zawarta w wydzielinie mózgowej człowieka wszechczasów pozwoli Ci mówić o sobie z dumą: Homo sapiens.

Już wkrótce w sprzedaży kapsułki z „Encefaluxem”.

Pamiętaj „Encefalux” zapewni Ci pełnię człowieczeństwa.

Jerzy A. spojrział na Stanleya W. a na jego twarzy osłupienie zamieniło się w zdrowy, przyjaźnie radosny uśmiech.

• • •

Zima przeszła Jerzemu A. jak szybki, sensacyjny film. Porzucił oczywiście swoją biurową posadę i prowadził niezwykle intensywne życie człowieka rozrywanego przez różn. instytucje, redakcje, telewizje. Jego żywot stał się żywotem hotelowym. Hotele, lotniska, restauracje i sale spotkań stały się jedynymi miejscami, w których bywał. Zachodni rynek farmaceutyczny zarzucony został „Encefaluxem” sprzedawanym po horrendalnych cenach, gdyż jego ilość, jak informowano na opakowaniach, ze zrozumiałych względów musiała być ograniczona.

Pod koniec marca Jerzy A. postanowił wycofać się na jakieś dwa, trzy tygodnie z życia publicznego. Czuł się już bardzo zmęczony tym trybem życia. Zmęczenie chyba spowodowało, że od pewnego czasu nie zauważał żadnej wydzieliny w swoim lewym uchu.

Rzeczywiście, po powrocie do domu, już szóstego dnia mózg

jego wrócił do poprzedniego stanu i wydalał nadmiar swojej produkcji. Jerzy A. wystosował więc pisemko do Stanleya W. przebywającego obecnie w Waszyngtonie z prośbą o przesłanie mu jakiejś zgrabnej sumki z tak znakomicie rozwijającej się sprzedaży środka, dla którego on udzielił niejako swojej protekcji i nazwiska.

Odpoczynek domowy znakomicie mu służył, postanowił więc wyłączyć się z publicznego udzielania się na co najmniej sześć tygodni. Odciał się zupełnie od świata, nie przyjmował żadnych gości, nie odbierał telefonów, nie czytał gazet, nie oglądał telewizji. Ale pod koniec piątego tygodnia samotności, kiedy spisał już cztery zeszyty pamiętnika pt. „Wielomózgoczwłowiek”, poczuł, że brak mu tego podniecającego, intensywnego życia. Zresztą dłuższa publiczna nieobecność mogła zaszkodzić jego popularności.

Któregoś dnia rano zbudziwszy się w znakomitym humorze wybrał z książki telefonicznej na chybił trafił jakiś klub MPiK-u i zadzwonił oświadczając, że zjawi się w nim za tydzień o godz. 16.00, dopuszcza obecność najwyżej dwóch ekip telewizyjnych i góra osiemdziesięciu osób. Panienska po drugiej stronie słuchawki po chwili milczenia potwierdziła bez entuzjazmu przyjęcie faktu do wiadomości. Zirykowało to Jerzego A. Wykręcił natychmiast następy numer i nadał telegram do Stanleya W., że miło mu będzie spotkać się z nim podczas kameralnego wieczoru w rodzinnym mieście „człowieka wszechczasów”.

Dni do spotkania spędził podobnie jak poprzednie pisząc nadal swój pamiętnik. Przed wyjściem na spotkanie wyjął ze skrzynki plik listów. Jeden z nich był nadany z firmy Stanleya W., ale już w pierwszym spojrzeniu na kartkę kredowego papieru Jerzy A. dostrzegł, że pismo podpisane było przez pełnomocnika Stanleya W.

„Szanowny panie, informuję, że do pańskich roszczeń finansowych nie znajduję podstaw prawnych. Zgodnie z umową-oświadczeniem podpisanym przez Pana, Stanley W. posiada pełne prawo wykorzystywania wyników badań Pańskiej wydzieliny mózgowej, honorarium zaś zaakceptował Pan jednorazowe w ustalonej wysokości. W związku z tym z przykrością muszę zawiadomić, że nie możemy na Pana konto przelać żadnej sumy. Pozdrawiając przesyłam prospekt naszej nowości...”

Na ulotce reklamowej jakiś atletyczny typ miętosił w ramionach apetyczną blondynkę trzymając w dłoni za swoimi plecami pudełko z napisem „Cordlux”. Wściekłość zaćmiła oczy Jerzego A. Z rozpaczliwym zgrzytaniem zębów rwał trzymane papiery.

Błyskawicznie znalazł się w czekającej na niego taksówce. Jak to dobrze, że miał właśnie teraz to spotkanie. Będzie mógł wygarnąć całą prawdę o bezczelnym podstępie i oszustwie Stanleya W. Otworzy ludziom oczy na całą tę aferę i przedstawi swoje czyste intencje.

Wpadł jak burza do hallu klubu. Panowała tutaj niezrozumiała cisza. Wokół było pusto. Jakiś zgrzybiały cieć wysunął się zza ceratowych drzwi.

— Gdzie kierownictwo? — wrzasnął Wielomózgoczlówek.

— Pan... pan Jerzy A. — pytająco wymęczył z siebie cieć.

— A co nie widać?

— Pani kierowniczką kazała pana przeprosić, ale dostała wejściówkę do ambasady i musiała tam pójść na konferencję.

— Jaką konferencję do cholery? Gdzie jest telewizja, gdzie są ludzie?

— Wszyscy poszli na imprezę pana Stanleya W.

— Co za impreza Stanleya W. — zniżył niepewnie głos.

— To pan nic nie wie. Mają pokazać takiego faceta, wiesz pan, co to mu wycieka serce.

Wielomózgoczlówek rękoma objął w kleszcze swoją biedną głowę.

Jerzy Krzysztof Misiec

MAREK ZDROJEWSKI — AREMI

SZTUKMISTRZ TWARDOWSKI

Nie jest paradoksem, że chociaż posiadał Twardowski prawo obywatelstwa w polskiej tradycji ponad wszelką wątpliwość, jednak zwie się go nie obywatelem, co łamałoby utarty zwyczaj, lecz panem lub mistrzem. Tym ostatnim był przecież faktycznie, miał uczniów, a ponadto sztuki magiczne wykonywał po mistrzowsku, czego dotychczas nikt nie kwestionował. Stąd też w tytule został rozmyślnie nazwany sztukmistrem.

Co najmniej dziwną musi wydawać się sytuacja, kiedy nowe opracowania popularne (np. książka Zdzisława Zwoźniaka *Alchemia*, 1978) traktują o Twardowskim w sposób dosyć bałamutny, a rzetelne o nim prace naukowe (np. studium Romana Bugaja: *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, 1976) są wśród naszego społeczeństwa nie dość spopularyzowane.

Chęć upowszechnienia rewelacyjnych, acz opartych o źródła, ustaleń Romana Bugaja, prezentacja tezy, iż tęczowa legenda o mistrzu Twardowskim do chwili obecnej nie spłowiła oraz zasygnalizowanie faktu występowania wcale wyraźnych symptomów kultu owego maga — oto istotne powody, dla których zajmujemy się tym popularnym w piśmiennictwie tematem.

POSTAĆ HISTORYCZNA

Czy Twardowski jest postacią historyczną? Zanim zrelacjonujemy (udokumentowaną przez Romana Bugaja) odpowiedź na to pytanie, warto dokonać przeglądu haseł encyklopedycznych i słownikowych dotyczących tego bohatera bardzo polskiej, renesansowej legendy.

Encyklopedia ogólna wiedzy ludzkiej (1877) pisze o nim: „słynny czarnoksiężnik polski, żyjący jakoby w XV w. na Podgórzu pod Krakowem. Postać mityczna, legendowa...” W *Encyklopedii staropolskiej* (1900—1903) Z. Glogera nazywa się Twardowskiego i jego żonę postaciami „na pół legendowymi”. A oto zdania z tomu XIV *Encyklopedii powszechnej* (1903) S. Orgelbranda: „Twardowski, słynny czarnoksiężnik polski. Wedle podań ludowych, szlachcic, żyjący w XVI wieku w Krakowie. (...) Znaczenie T[wardowskiego] do tej pory ostatecznie jeszcze nie wysświetlone”. Przedwojenna *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna* podaje: „Twardowski (czarnoksiężnik), legendarna postać polska z XVI., odpowiednik niemieckiego Doktora Fausta”. W wydany pod red. Juliana Krzyżanowskiego *Słowniku folkloru polskiego* (1965) czytamy: „TWARDOWSKI — polski Faust, jak lubią go nazywać badacze obcy, czarnoksiężnik, postać legendarna, lecz mająca (zdaniem nielicznych) pierwowzór w rzeczywistości”. Natomiast zarówno w *Wielkiej encyklopedii powszechnej* PWN (1968, t.

11) jak i w czterotomowej *Encyklopedii powszechnej PWN* (1976. t. 4) już nic nie czytamy; niestety, nie ma w nich haseł o Twardowskim. Wszelako hasłom dotyczącym Fausta. Można i tak, ale za to *Der grosse Brockhaus* (Wiesbaden 1957, t. 11, s. 705) nie przemilcza Twardowskiego, pisząc: „ (...) Pan T[wardowski], legendarny szlachcic polski z czasów króla Zygmunta Augusta...” Pouczający jest ten przegląd haseł, z pewnością można też na ich podstawie wyrobić sobie zdanie o rozpiętości poglądów odnoszących się do, jak się okazuje, wielce tajemniczego maga.

Opinie badaczy co do Twardowskiego są mocno podzielone. Zbigniew Kuchowicz — autor popularnonaukowej powieści historycznej pt. *Barbara Radziwiłłówna* (Łódź 1976) — na s. 239 wyznaje: „Twardowski jest postacią raczej niehistoryczną”, a o 175 stron dalej (w indeksie osób) czytamy: „Twardowski, niehistoryczna postać czarnoksiężnika z XVI w.” Przykład oceny, można by rzec, „zdecydowanie niezdecydowanej”. W cyklicznym programie telewizyjnym *Prawdy i legendy*, zatytułowanym — w dniu emisji (25.9.1977) — *Twardowski*, prof. Maria Bogucka mocno powątpiewała w historyczność tytułowej postaci, a prof. Janusz Tazbír orzekł: „Twardowski istniał. domniemany czy faktyczny, przy czym ciekawszy jest w legendach”. Ostrożność badaczy w formułowaniu osądów o mistrzu Twardowskim tłumaczy się m. in. tym, że jego postać nadmiernie obrosła różnymi bajeczkami.

Jednakże inni badacze już dawniej uznali tę postać za historyczną. Należeli do nich między innymi: Franciszek Siarczyński, Kazimierz Władysław Wójcicki, Ignacy Matuszewski, Wilhelm Leppelmann (Niemiec, który w r. 1910 napisał dysertację doktorską o Twardowskim), Jan Kuchta i Antoni Czubryński. Także bibliograf a zarazem historyk literatury i teatru, prof. Wiktor Hahn (1871—1959), we wstępie do powieści Józefa Ignacego Kraszewskiego pt. *Mistrz Twardowski* (Warszawa 1957) opowiedział się za historycznością mistrza. Nie była to z jego strony tylko czcza deklaracja. Poparł ją kilkoma — by tak rzec — koronnymi dowodami, lecz pomimo przekonującej logiki argumentacji nie wszystkie one (np. wywód zakończony wnioskiem, iż Twardowski był autentycznym szlachcicem) wytrzymały próbę czasu. Prof. W. Hahn, nie pretendując do wyczerpującego przedstawienia tej postaci zamknął wymieniony wstęp rzuceniem przysłowiowej rękawicy: „Arcyciekawa postać mistrza Twardowskiego czeka na szczegółowe opracowanie” (s. 20). Podjęto tę rękawicę, jak zobaczymy, po kilkunastu latach.

Spór o Twardowskiego, streszczający się do strawestowanego zdania Hamleta: istniał albo nie istniał? — wielkie pytanie (przypominający też nieco kontrowersje badaczy wokół Wiliama Szekspira i autorstwa jego dzieł), trwał ponad dwa i pół stulecia. Rozpoczął się około 1720 r., gdy ukraiński pamiętnikarz Samuel Welyczko, pisząc o poecie Samuelu Twardowskim (ok. 1595—1661) podał, że nie był to ten sam Twardowski, o którym opowiadają, iż działał niegdyś w Polsce „przez pomoc demonów”. Nie bez przekory można by powiedzieć, że biesy uwolnił od Twardowskiego, a jego sprowadził z księżycy na ziemię — czyli spomiędzy bajek wyjął — chemik i jednocześnie historyk nauki, doc. Roman Bugaj w książce: *Nauki tajemne w Polsce w dobie odrodzenia*, której trzecia część nosi tytuł: *Mistrz Twardowski*. I właśnie w tej ostatniej partii książki — dodajmy stricte naukowej i zarazem, co należy już do rzadkości, stanowiącej pasjonującą lekturę — udowodnił autor hi-



Ilustracja Juliusza Kossaka z książki Romana Bugaja.

storyczność oraz zrekonstruował, w granicach i szczegółach zakreślonych dostępnymi materiałami źródłowymi, rzeczywisty biogram słynnego czarodzieja.

W istocie imię i nazwisko głośnego mistrza Twardowskiego brzmiały Lorenz Dhur (w jęz. łacińskim: Laurentius Duranovius; nb. łacińskie „durus” to po polsku „twardy”). Ustalił to R. Bugaj na podstawie trzech szesnastowiecznych przekazów — dwóch o Twardowskim (Łukasza Górnickiego, który w *Dworzaninie polskim* z r. 1566 pierwszy nazwisko Duranovius spolszczył na Twardowski, wspominając zresztą tylko o uczniu mistrza, i Józefa Wereszczyńskiego z r. 1578) oraz jednego o Duranie (Jakuba Pęgowskiego z 14.4.1573) — zamieniając tym samym hipotezę o identyczności owych dwu postaci (wysuniętą w r. 1929 przez Jana Kuchtę) w pewnik.

Faktyczny Lorenz Dhur był Niemcem. Urodził się około r. 1515 w Norymberdze, w rodzinie (parającej się medycyną i alchemią), która od pierwszej połowy XVI w. utrzymywała

kontakty z Polską. Miał dwóch braci o imionach Paweł i Wolff.

Od r. 1532 Lorenz Dhur studiował medycynę na Uniwersytecie Wittenberskim. W Wittenberdze poznał polskiego studenta, późniejszego podkanclerzego koronnego i biskupa krakowskiego, Franciszka Krasieńskiego, który przebywał tam prawdopodobnie w latach 1538—1540. Nie jest wykluczone, że obaj oni w r. 1538 słuchali w Wittenberdze wykładów współtwórcy reformacji, Filipa Melanchtona (w rzeczywistości: Schwarzerda). Zbliżyły do siebie Dhura i Krasieńskiego ich wspólne zainteresowania alchemią i astrologią. Podobno w r. 1561 norymberczyk odbył podróż po Italii, odwiedzając — szczegóły te podał historyk austriacki, dr Johann Nepomuk Vogl — Wenecję, Padwę, Bolonię i Rzym. W r. 1565 (Górnicki pisał wtedy *Dworzanina*) przybył Dhur-Twardowski, zapewne za namową Krasieńskiego, do Polski, przywożąc ze sobą z Niemiec kunsztowne i kosztowne lustro magiczne (przechowywane do dziś w zakrystii kościoła farnego w Węgrowie). Początkowo przebywał w Krakowie — podówczas liczącym około 20 tysięcy mieszkańców — którego Akademia słynęła w Europie z jednego z najlepszych fakultetów magii (na początku XVI w. pobierał w niej nauki osławiony Johannes Faust, którego uczniem lub zwolennikiem mógł być Dhur jeszcze w Norymberdze). Po niezbyt długich pobytach w Knyszynie, Bydgoszczy i — przypuszczalnie — w Poznaniu, dotarł Dhur-Twardowski do Warszawy i tu został poradcą, wróżbitą, a także „praefectus stabuli” (koniuszym; R. Bugaj sądzi, że raczej podkoniuszym) króla Zygmunta II Augusta, znanego nie tylko z pasji do koni, klejnotów i kobiet, lecz także za słabości do magii, astrologii i alchemii. Miał tu Dhur-Twardowski swoich uczniów, jednak nauki tajemne uprawiał w głębokiej konspiracji. W nocy z 7 na 8 stycznia 1569 r. wykonał w zamkowej komnacie swój najsłynniejszy pokaz magiczny — specjalnie dla Zygmunta Augusta, schorowanego już wtedy monarchy, wywołał widmo zmarłej Barbary Radziwiłłówny (ukochanej małżonki królewskiej). Zachowały się trzy relacje historyczne na temat tego magicznego spektaklu (z r. 1673 poety Jana Gizy-Ghysaeusa; z 1624 doktora Joachima Possela; z 1710 jezuita Stanisława Bielickiego). Ewokacja cienia zmarłej Barbary z jednej strony przysporzyła mistrzowi sławy (i z czasem obrosła arcybarwną legendą), z drugiej natomiast doprowadziła Twardowskiego — przez wrpęgnięcie go do ciemnych interesów dworskiej kliki (na czele której stali jego przyjaciel z okresu wittenberskiego, ks. Franciszek Krasieński — w owym czasie podkanclerzy koronny — oraz dwaj kierujący się niskimi pobudkami wpływowi dworzanie, bracia Mniszchowie — Jerzy i Mikołaj) — od utraty życia. W r. 1573 (przypomnijmy, że w 1572 umarł król Zygmunt August), gdy Twardowski stał się dla knującej dworzan niebezpieczny, ponieważ zbyt dużo wiedział, z ich poduszczenia został zamordowany w czasie podróży z Knyszyna do Węgrowa — podobno — w pobliżu wsi Mystki-Rzym, oddalonej o 3 km od miasta Wysokie Mazowieckie.

Lorenz Dhur alias „Twardowski” pozostawił po sobie (prócz magicznego lustra) dwa rękopisy — dzieło o magii (*Opus magicum*) oraz encyklopedię nauk — które zaginęły, a szukać ich, zdaniem R. Bugaja, należałoby najprawdopodobniej w Sztokholmie. Był Dhur-Twardowski z całą pewnością magiem światłym i — tak jak inny sławny polski alchemik, Sendivogius Polonus vel Michał Sędziwój (1566—1636) — rzetelnym badaczem tajników natury.

Temu, że nosił imię i nazwisko niemieckie — Lorenz Dhur — nie należy się dziwić, zważywszy iż w stuleciu XVI, i me

tylko, Polska była państwem wielonarodowym. Roman Bugaj nie wyklucza jednak, iż głośny czarodziej sam posługiwał się w Polsce nazwiskiem „Twardowski”. Mogłoby to świadczyć o własnym przekonaniu Dhura-Twardowskiego o przynależności do polskiego kręgu kultury, a w tym względzie pochodzenie etniczne ma znaczenie nie najważniejsze.

Twardowski uznany został za postać historyczną dopiero w 400 lat po śmierci. W naszej tradycji jest sylwetką renesansową i bardzo polską, otoczoną starą i uroczą legendą, która funkcjonuje w kilkunastu co najmniej odmianach.

ZYWOTNOŚĆ LEGENDY

Legendy charakteryzują się niezwykle trwałym żywotem, a ponieważ legenda o mistrzu Twardowskim jest doprawdy piękna i budzi sympatię do głównego bohatera także wśród na ogół zimnokrwistych badaczy, przeto ma żywotność nadzwyczajną. Nadal zdolna jest poruszyć czyjąś wyobraźnię, wzniecić zainteresowanie, inspirować twórców, których dzieła — na zasadzie sprzężenia zwrotnego — owo zainteresowanie ożywiają i rozwijają.

Prawdziwe odrodzenie bardzo renesansowej legendy o pierwszym polskim selenonaucie (już w drugiej połowie XVIII w. Twardowski zostaje umieszczony na księżycu) nastąpiło w XIX stuleciu. Jeżeli w epoce oświecenia dostrzegamy wyraźne jej krystalizowanie się, to lata romantyzmu — gdy imię Polski wykreślone było z politycznej mapy Europy, a „swojski”, polski charakter baśni podtrzymywał narodowego ducha — doprowadziły ją do rozkwitu i nadały kształt dzisiejszy.

Rzeczą jest znamieną, że legenda ta żyje i, jakby kpiąc sobie z przemijalności czasu, bujnie się rozwija. Ciągłe, i nie tylko w Polsce spotykamy nowe jej wersje. Jest to wprawdzie tylko jeden ze znaków jej żywotności, ale o takiej wadze gatunkowej, że nie sposób nie zilustrować go przykładami. A zatem — dwa stosunkowo świeżej daty.

W r. 1980 nakładem Wydawnictwa Literackiego ukazało się trzecie — albumowe — wydanie książki krakowskiego autora, Bronisława Heyduka pt. *Legendy i opowieści o Krakowie*, w której na s. 101 czytamy tytuł legendy i pierwsze jej zdanie: *KOPERNIK, FAUST I TWARDOWSKI. W tym czasie gdy studentem krakowskiego Uniwersytetu był Mikołaj Kopernik, bawił w Krakowie Twardowski, a za nim przyjechał po kryjomu najslawniejszy w Europie czarnoksiężnik Faust. Nie można czynić zarzutu autorowi legendy, ściślej: jego wersji legendy, że upstrzył ją faktami, które zdarzyć się w żadnym przypadku nie mogły.*

Zupełnie nowa wersja legendy o panu Twardowskim, w formie powieści historycznej, pojawiła się niedawno u naszych sąsiadów zza Odry. Stanowi ją okazała pod względem edytor-skim książka ernerowskiego autora Matthiasa Wernera Kruse pt. *Pan Twardowski oder Die merkwürdige Begegnung mit dem Doppelgänger während des Jahrmarkts zu Steenbrügge* („Pan Twardowski albo Dziwne spotkanie z sobowtórem w czasie dorocznego jarmarku w Steenbrügge”), Greifenverlag zu Rudolstadt 1981, s. 278. Wkrótce potem książkę M. W. Kruse wydano w Republice Federalnej Niemiec, przy czym tamtejszy edytor nazwał ją opowieścią o polskim Fauście. Akcja książki toczy się w Krakowie. Bohaterem drugiej jej części pt. *Pan*



Matthias Werner Kruse

Pan Twardowski

Historischer Roman

Obwoluta książki wydanej w NRD.

Twardowski jest wielki mag — Jan Henryk Twardowski. Natomiast główna postać pierwszej części to współczesny nam profesor Henri Bresa, mający asystentkę Irenę Twardowską, której antenatem w prostej, acz dosyć długiej, linii był właśnie Jan Henryk. Spotykamy w tej powieści dwa imiona naszego czarodzieja: Jan, które w r. 1723 po raz pierwszy w druku (nb. w Lipsku) przypisano Twardowskiemu, oraz Henryk, które nigdy przedtem w odniesieniu do niego nie występowało. Ale w przypadku legendy o panu Twardowskim, jak wiadomo, nigdy nic nie wiadomo. Pewne jest, że uwiódł skutecznie kolejnego, dobrego autora. M. W. Kruse — co odnotował Marek Regel w artykule pt. *O magistrze na kogucie* („Przekrój”, nr 1928 z 23.5.1982) — wyznał: *nie ulega już dla mnie wątpliwości, że dr Faust i polski Twardowski to... krewniacy*. Powieść M. W. Krusego przypadkowo ukazała się na 150-lecie śmierci Johanna Wolfganga von Goethe, którego geniusz uwiecznił doktora Fausta. A Faust — wg M. W. Krusego — jest uderzająco do Twardowskiego podobny. Książka ta z różnych wzglę-

dów stała się w obu państwach niemieckich bestsellerem. Nie trzeba być astrologiem, by móc przewidzieć, że nie zdążyłaby zagrzeć miejsca na półkach polskich księgarń. Szczerze życzymy Panu Twardowskiemu, aby z Rudolstadt jak najszybciej zawitał do Polski.

Zbigniew Prus-Niewiadomski wyraził był kiedyś zdanie, że *Jeżeli tylko chcemy, możemy zawsze znaleźć związki między tym, co było, a tym, co jest, nawet tam, gdzie wydaje się to najmniej prawdopodobne*. Podzielając ten dowcipny pogląd ośmielamy się postawić jedno, wbrew pozorom, poważne pytanie: czy istnieje jakiś związek między Janem Pawłem II a legendarnym panem Twardowskim? Odpowiadamy: czy z papieżem — jeszcze nam nie wiadomo, ale że z Karolem Wojtyłą — na pewno tak. Otóż ks. Mieczysław Maliński w książce *Droga do Watykanu Jana Pawła II* (Rzym-Londyn 1979, s. 15) pisze, że Karol Wojtyła jako student polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie — *Zgłasza się (w r. 1938 — MZ) z kolegami swoimi do zespołu teatralnego organizowanego przez „Konfraternię teatralną”. (...) I tak wystawiają na dziedzińcu Collegium Maius sztukę „Kawaler księżycowy” napisaną przez Mariana Niżyńskiego na kanwie legendy o Panu Twardowskim*.

Wszystko — jak dotąd — w Krakowie, gdzie ponadto był kiedyś koło bramy Grodzkiej dom mistrza Twardowskiego, ponoć zbudowany niezwykle misternie (jak głosi jedna z legend), a dziś są tam jeszcze: Skąły Twardowskiego (gdzie ongiś zamierzano zlokalizować ogród zoologiczny), Park im. Pana Twardowskiego, obrazy w kawiarni u Hawelki, przedstawiające część przygód słynnego mistrza, oraz restauracja „Twardowska” ze stylizowaną podobizną żoneczki mistrza na okładce jednej z kart menu, przedstawiająca ją na grzbiecie koguta podczas dość nobliwego spaceru nad Wisłą w Krakowie. A w czasie dorocznych, urządzanych w czerwcu, „Dni Krakowa”, Ludwik Jerzy Kern proponuje:

*Lepiej w górę popatrzmy, jak nad Barbakanem
Wędruje granatowym niebieskim ekranem
To co nam pozostało po mistrzu Twardowskim.
Błyszczący niby trąbka
Nasz księżyc krakowski.*

Uśmiechnięty księżyc — oczywiście z barwną podobizną pana Twardowskiego lecącego na kogucie nad spowitym w mrokach nocy Krakowem-City — spotykamy na zakładce do książki, którą przy łucie szczęścia można jeszcze nabyć za 40 zł.

Ślad legendy figuruje też na etykietce dużego pudełka zapalek, tzw. gabinetowych (wyd. w r. 1972 przez ZPZ Czechowice z okazji 40-lecia Zakładów Obuwia w Chelmku), gdzie czytamy: *Pan Twardowski na kogucie w jednym kapciu drugim bucie* i widzimy bohatera legendy, tym razem na kogucie krocącym. Tyle jeśli chodzi o filumenistykę.

Do filatelistyki natomiast dwukrotnie wjechał i wleciał mistrz Twardowski na grzbietach dorodnych i „krakowskich” kogutów. Na wydanej w r. 1982 karcie pocztowej z wydrukowanym znacznikiem o wartości 2 zł reprodukowany jest witraż wg projektu krakowskiego artysty plastyka prof. Witolda Chomicza z napisem: *Pan Twardowski. Legenda*. W r. 1968 wydano serię znaczków pocztowych „Bajki”, w ramach której ukazał się znaczek o nominale 60 gr (podajemy też jako ciekawostkę, że w r. 1979 poczta w RFN wprowadziła do obiegu znaczek

o wartości 60 fenigów z wizerunkiem demonicznego dr Fausta), zaprojektowany przez H. Matuszewską, przedstawiający Twardowskiego na kogucie nad panoramą centrum Krakowa z wyraźnie widoczną Wieżą Mariacką.

Na zakończenie wątku krakowskiego przytaczamy in extenso bajkę pt. *Zdobywca kosmosu* tak przez Horacego Safrina zrymowaną:

*Kogut kurczę pouczal: „Pamiętaj drogie dziecię,
prawdę o twoim przodku i pewnym szlachcicu.
To antenat nasz, pierwszy kosmonauta w świecie,
ponad Wieżę Mariacką, z Twardowskim na grzbiecie,
wzbil się w niebo — i osiadł miękko na księżycu”*

Warszawskie „Perspektywy” w nr 26 (461) z 30.6.1978, w czasie gdy statek „Sojuz-30” z polskim kosmonautą-badaczem Mirosławem Hermaszewskim i radzieckim lotnikiem-kosmonautą Piotrem Klimukiem orbitował wokół ziemi, zamieściły okolicznościowy rysunek A. Krzysztoforskiego pt. *Sytuacje*, obrazujący przyjazne rendez-vous załogi statku z bohaterem polskiej legendy księżycowej.

Nie inaczej traktuje pana Twardowskiego rozsiana po wszystkich zakątkach świata Polonia zagraniczna. W amerykańskiej prasie polonijnej z r. 1978 opublikowano dowcip rysunkowy mniej więcej takiej treści: M. Hermaszewski wychyla się przez okno kabiny statku kosmicznego z białą-czerwoną flagą, w związku z czym P. Klimuk zapytuje go — kogo tam szukasz? Hermaszewski odpowiada — jak to kogo? — pana Twardowskiego.

Na tropy żywotności renesansowej legendy w Lublinie, mieście, w którym w r. 1569 zawarta została unia Korony z Litwą, trafimy bez większego trudu. Już w r. 1889 wydano tu książkę Kazimierza W. Wójcickiego pt. *Pan Twardowski czarnoksiężnik. Historia z podań ludowych*. Wiosną r. 1958 na scenie Teatru Muzycznego w Lublinie odbyła się premiera widowiska pt. *Czołem Twardowski* (wg scenariusza Ryszarda Dunina i Władysława Cwika, z muzyką Ryszarda Schreitera), wystawionego w ramach działalności kulturalno-oświatowej ówczesnej Lubelskiej Spółdzielni Wydawniczej (poprzedniczki Wydawnictwa Lubelskiego) przez zespół „Nasz Teatr” przy Lubelskim Domu Kultury. Na początku marca 1958 wydrukowano sumptem LSW wpadające w oko tzw. telegramy oraz plakaty (jedne i drugie wg projektu artysty plastyka Piotra Bednarskiego), które imprezę tę w mieście zareklamowały, o czym wspominamy dlatego, że na plakacie mistrz Twardowski zapraszający na spektakl znajduje się przed lubelską Bramą Krakowską usytuowaną na księżycu. Niemal równo trzy lata później, „Kurier Lubelski” (z 5—6.2.1961) wydrukował wierszowany utwór satyryczny z demokratycznym tytułem. *Obywatelka Twardowska*, z antyfeministycznym morałem, napisany przez wymienionego już W. Cwieka.

Karczem o nazwie „Rzym” jest na terytorium Polski kilka jedna z bardziej znanych funkcjonuje w Suchoj Beskidzkiej. Bez wątplenia do podtrzymania żywotności tej nazwy przyczyniła się romantyczna ballada Adama Mickiewicza *Pani Twardowska*, którą w r. 1979 Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe — Reprint (fbtooffsetowy przedruk z nakładu Jana Konstantego Żupańskiego, Poznań 1863) w okazałej szacie edytorskiej, i nakładzie 1945 egzemplarzy, uraczyły garstkę księgołubców.



Plakat według projektu Piotra Bednarskiego.

Niejako godłem bibliofila jest jego własnościowy znak książkowy, czyli ekslibris. Spośród znanych nam ekslibrisów z motywem legendarnego Twardowskiego, godnymi uwagi są arcydzieła graficzne następujących twórców: Stefana Mrożewskiego (1894—1975), zwanego „czarodziejem ryłca” (ex-libris Przypkowskich, 1940, drzeworyt), Zbigniewa Dolatowskiego (ex-libris J. Kohler, 1964, drzeworyt), Andrzeja Buchańca (ex-libris Betty van Luin, 1973, linoryt) i Hanny Stańskiej (ekslibris „dla dzieci” — czytelników Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej w Sieradzu). Ekslibrisy wykonane w Polsce, jak wynika z ich przeglądu, popularyzują Twardowskiego również za granicą.

Interesującą historię ma ekslibris rodu Przypkowskich. Jego autor, S. Mrożewski, przebywając podczas okupacji niemieckiej w Kieleckiem, wykonał go dla Przypkowskich w Jędrzejowie i stąd księżycowy pan Twardowski trzyma w ręku zegar gwiazdowy. Po wojnie według wzoru zaczerpniętego z tego ekslibrisu wykonano, w dużym powiększeniu, blaszane godło, które za-

wieszono na domu rodzinnym Przypkowskich i nawet reprodukowano je na barwnej widokówce (fot. T. Nowaka, druk w NRD), propagującej miasto i Państwowe Muzeum Przypkowskich w Jędrzejowie. Warto zaznaczyć, że doc. Tadeusz Przypkowski (ojciec Piotra Macieja Przypkowskiego, obecnego dyrektora Muzeum) w październiku 1958 sporządził naukowy opis lustra Twardowskiego, który w rękopisie przechowywany jest na plebanii w Węgrowie.

Na barwnej kartce świątecznej (z kolekcji Rudolfa Gołębiowskiego, reprodukowanej w „Panoramie Polskiej”, nr 12 z 1980) widzimy sarmacką postać Twardowskiego w tle szopki i znowu na księżycu — z kielichem w jednej, a gwiazdą betlejemską w drugiej dłoni.

Niedawno jeszcze można było kupić „Twardowskiego” w kioskach „Ruchu” na modnej kalkomanii, niestety, bohomażka, który — używając słów wieszca — nie tyle „śmieszny”, ile „przestrasza”.

Znacznie mniej kiczowato jawi się sylwetka pana Twardowskiego w sztuce ludowej. *Cechą najbardziej zmienną sztuki ludowej — pisze prof. Julian Krzyżanowski (cyt. ze wstępu do: Sto baśni ludowych, Warszawa MCMLVII, s. 18) — jest stałe ujmowanie niezwykłości jako czegoś zupełnie zwykłego.* Z tego między innymi powodu bogato prezentuje się mistrz Twardowski w rodzimym folklorze. Jego postać jest wzorem na warsztatach twórców ludowych, których dziełom względy komercyjne na ogół walorów artystycznych nie przydają, ale i wśród nich są chwalebne wyjątki. Należy do nich na przykład kontynuująca ilżyckie tradycje w garncarstwie, Jadwiga Kosiarska, której ceramiczne figurki — wyobrażające mistrza Twardowskiego na kogucie i na księżycu — wypalane w dobrze zachowanym dziewiętnastowiecznym piecu — od pewnego czasu stanowią poszukiwany produkt eksportowy. Ponięktóre z jej artystycznych rękodzieł znalazły się, w charakterze eksponatów Muzeum Regionalnego w Radomiu.

Tematu „Twardowski na ekranie, scenie i estradzie” zaledwie dotykamy, bowiem materiału starczyłoby na wypełnienie opasłej księgi.

Nie zachowała się do dziś żadna kopia pierwszej filmowej wersji legendy o panu Twardowskim (z 1921), drugą polską wersję osnutą na jej kanwie (w reż. Henryka Szaro, wg scenariusza Wacława Gąsiorowskiego i Anatola Sterna) ukończono w początkach r. 1936 (rolę Twardowskiego kreował w niej Franciszek Brodniewicz). Powojenny baletowy film telewizyjny *Pan Twardowski* (1970) reżyserował Stefan Szlachtycz, a scenografem był Mariusz Chwedczuk. Ten ostatni film, w zestawieniu z przedwojennymi, jest bardziej udany.

Prapremiera baletu *Pan Twardowski* Ludomira Różyckiego odbyła się na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie (9.5.1921) z ogromnym sukcesem. Pierwszą powojenną premierę *Pana Twardowskiego* dała Opera Śląska w Bytomiu (10.4.1948). Odtąd balet L. Różyckiego jest żywą pozycją repertuarową polskich scen operowych (fragmenty tego baletu utrwalone są przez Polskie Nagrania na płycie). Balet L. Różyckiego został też adaptowany dla teatru lalkowego przez warszawski Teatr Lalek „Guliwer”, który w latach 1978—1979 miał za tę adaptację — m.in. w NRD i USA — entuzjastyczne recenzje. Dzieci nie tylko w Polsce kochają sztukmistrza z egzotycznej legendy (np. amerykańskie dzieci z Bostonu, Port Jefferson i nowojorskiej dzielnicy West Village biegały po zakończeniu przedstawień za kulisy, aby — co autentyczne! — ucałować lalki

z Pana Twardowskiego; stało się to powodem do chwały dla aktorów-animatorów z „Guliwera”).

Wreszcie wiadomość daty najświeższej — w łódzkim Teatrze Rozmaitości (4.10.1982) na tzw. prasowej premierze estradowego widowiska pt. *Kaczuch Szol* (w reż. Andrzeja Zaorskiego) w ramach monologu wykonywanego gościnnie przez Barbarę Wrzesińską padło m.in. następujące zdanie: „Twardowski naraził się Amerykanom i ci nie dali zboża dla jego koguta” (cyt. z pamięci). Ufając, że sam sztukmistrz poradzi sobie z chwilowymi kłopotami oraz w bliższej i dalszej przyszłości ciągle będzie zaskakiwał nowymi wcieleniami, tą właśnie informacją kończymy przegląd współczesnych przejawów niebywalej żywotności postaci Twardowskiego.

Wybrane z rozmaitych dziedzin przykłady dowodzą, że bohater tej legendy jest postacią atrakcyjną, sympatyczną i — może najbardziej — polską. Jest bezustannie podziwiany, lubiany, a nawet kochany. Jeżeli nauka nie tyle ostatecznie, ile dostatecznie udokumentowała tę postać jako historyczną, uznała jej rzeczywiste w stuleciu XVI istnienie, to legenda — w danym przypadku nośnik potężny — stworzyła z Twardowskiego zjawisko. Fakt był, a zjawisko trwa. Wydaje się, iż w tym zjawisku, któremu na imię „Twardowski”, w całej jego złożoności dostrzec można coś na kształt symbolu dobrej — jakby powiedział prof. Tadeusz Kotarbiński — roboty.

OZNAKI KULTU

Przede wszystkim dzięki legendzie, a może tylko głównie dzięki czarodziejskiej otoczce tej legendy, iluzjoniści polscy, zarówno profesjonaliści (ok. 40 osób), jak i amatorzy (ok. 400 osób), darzą Twardowskiego szczególną estymą. Od ponad pół wieku widzą w nim swego najdawniejszego i wielkiego poprzednika, stawiają go jako wzorzec godny naśladowania i może trochę zazdroszą mu długotrwałej sławy. Uważają Twardowskiego za sztukmistrza, czują się jego spadkobiercami i uczniami. Twardowski jest bowiem nie od dziś przypisany do najlepszej tradycji polskiej sztuki magicznej, co więcej, on właśnie tę tradycję zapoczątkował, on był pierwszy.

Do niedawna iluzjoniści polscy nie ludzili się, że istniał Twardowski w rzeczywistości, oni wierzyli w jego istnienie. I wręcz okazali zadowolenie z tego, że doc. Roman Bugaj odebrał im tę wiarę i zamienił w udowodnioną naukowo prawdę. Wówczas sztukmistrz Twardowski jeszcze bardziej urósł w ich oczach.

Skądinąd wiedzieli iluzjoniści polscy już wcześniej, że: *diabeł nie istnieje (choć jak powiada Baudelaire: ... Najlepszym podstępem diabła jest wmawianie ludziom, że nie istnieje)*; *alchemia wniosła godny uwagi wkład w rozwój chemii, która w połowie XVIII w. wykształciła się w naukę; astrologia dała początek astronomii, chociaż związana jest z nią o wiele słabiej aniżeli z medycyną, a zwłaszcza psychologią („Astrologia jest nauką samodzielną” — pisał Albert Einstein, który niemało jej zawdzięczał); magia doby renesansu, inaczej kuglarstwo, przekształciła się w iluzję — rodzaj sztuki rozrywkowej — synonimem której do chwili obecnej jest słowo pierwsze, wieloznaczne, „magia”.*

Od r. 1976 iluzjoniści polscy uzyskali możliwość dowiedzenia się ze studium R. Bugaja, że: Twardowski „nie był pospolitym szarlatanem”, lecz wykształconym (studiował medycynę) czło-

wiekami, z zawodu magiem i prestidigitatorem, a zatem „zręcznym — jak go określa dr Joachim Possel — kuglarzem”, czyli czarodziejem; był prywatnym wróżbitą króla Zygmunta Augusta, innymi słowy, uprawiał astrologię i katopromancję, tzn. przepowiadał przyszłość za pomocą magicznego lustra (demonstrował je m. in. magnatowi polskiemu, Stanisławowi Szafranowi w jego zamku w Pieskowej Skale, gdzie wykonał kilka eksperymentów magicznych), o którym w r. 1828 historyk Teodor Narbutt napisał: *Jeżeli Twardowskiego magiczne aparaty wszystkie były podobnej kosztowności, nie trzeba się dziwić sławie sztuki jego. Najsłynniejszym eksperymentem mistrza (z zakresu nekromancji) zademonstrowanym królowi Zygmuntowi II Augustowi, było przywołanie z zaświatów cienia zmarłej królowej Barbary. Twardowski był także autorem zaginionego rękopisu traktującego o magii (Opus magicum); nie był dyletantem w nauce, miał bliżej nie znanych uczniów, praktyki magiczne uprawiał w głębokiej tajemnicy.*

Jeżeli zatem Twardowski nie był hochsztaplerem, lecz nieprzeciętnie zręcznym iluzjonistą profesjonalnym (używał nader kosztownych, a więc wysokiej jakości, rekwizytów magicznych), z którego rad korzystała koronowana głowa państwa — to zaiste trudno się dziwić, że współcześni artyści i amatorzy spod znaku magicznej pałeczki w Polsce darzą swego wielkiego prekursora w osobie sztukmistrza Twardowskiego niemalże bezbrzeżną sympatią.

W dostępnych nam dokumentach historii sztuki iluzji w Polsce, nie po raz pierwszy nazwisko „Twardowski” występuje na str. 22 niepaginowanego „Katalogu” (wyk. przez Drukarnię M. Deutschera w Krakowie, b.r.w.) czarodziejskiej firmy „Szkoła Magiczna H. W. Belachini”, wydanego w drugiej połowie dwudziestych lat XX wieku. Oferuje się tam m.in.: *Komplety magiczne. Są to dobrane sztuki wraz z dosadnymi wyjaśnieniami, które tworzą interesujący program. W wielkim wyborze: dla dzieci komplet Nr 1 „Twardowski”.* Eks-właściciel tej firmy (w r. 1930 przeniesionej do Łodzi), Henryk Wolsztajn alias „H. W. Belachini” jest obecnie nestorem wśród iluzjonistów zawodowych. Od dłuższego czasu już nie występuje, dopisuje mu jednak znakomite zdrowie i takiż humor. Ten rdzenny łodzianin wyznał był przed paroma laty nieco konfidencjonalnie: *Najładniejszą sztuką magiczną w moim życiorysie jest to, że jeszcze żyję. A żyje od 1898 roku.*

Dwaj profesjonalni iluzjoniści rodem z Krakowa o głośnych pseudonimach artystycznych — „Ramigani” (Jan Ławrusiewicz. 1907—1982) i „Nemo” (Juliusz Konczyński) — już w r. 1938 na Rynku w Krakowie odegrali z dużą maestrią zabawną scenę z legendy o mistrzu Twardowskim w ramach widowiska *Igrce w Barbakanie* Adama Polewki. Po wojnie w r. 1947 znów wspólnie wzięli udział w tej krakowskiej imprezie, o czym zaznacza Witold Zechenter w swych wspomnieniach pt. *Uplywa szybko życie*. Natomiast po dziesięciu latach w tym samym widowisku — *Cud mniemany w Barbaganie* — kunsztem nowoczesnego kuglarstwa popisywał się artysta iluzji, Władysław Kieres.

Warszawskiemu iluzjoniście, Romanowi Dworskiemu (pseudonim „Volta”), zawdzięczamy udostępnienie oryginału telegramu anonującego, że: *Przyjeżdża czarnoksiężnik TWARDOWSKI. Odbędzie się seans-wykład. (...) Demonstrator J[ózef] Kurzyński.* Druk ten pochodzi z r. 1948, a jego właściciel, Józef Kurzyński (1898—1965) przybrał sobie i jako pierwszy używał — działającego magnetycznie na widzów — pseudonimu „Twardowski”.

Z widowiska pt. *Zjazd Czarodziejów*, które odbyło się 27 marca 1955 w warszawskiej Hali Sportowej „Gwardia” pochlebna recenzję napisał m. in. Lucjan Wolanowski, który przy okazji zrelacjonował swą rozmowę z profesjonalnym iluzjonistą, Arkadiuszem Wąsowiczem alias „Svengali”. Cytujemy za tygodnikiem „Świat” (1955) fragment wypowiedzi iluzjonisty: (...) *nie należałoby spółdzielni czarodziejów (taką właśnie zamierzano wtedy zorganizować — MZ) dawać (jak to zwykle w spółdzielczości) żadnej „nazwy na wielki dzwon”. Ot, najlepiej im mistrza Twardowskiego. Wydaje się, że imć Twardowski mógłby być dziś prezesem takiej spółdzielni. Chyba się jednak mistrz Twardowski przestraszył „kolektywizacji”, bo do urzeczywistnienia tego zamysłu nie doszło.*

W r. 1570 (lub około tego roku) bawił przejazdem w Bydgoszczy wielki mag Twardowski — bawił dosłownie, gdyż w karczmie tamtejszej czas pewien nie próżnując rezydował. Toteż, jak sędziwi bydgoszczanie po dziś dzień wspominają, dawno temu stał na Starym Rynku „Zjazd Twardowskiego”, ale ze czas brutalnie nadwężył go swym zębem, wyburzono budynek i obecnie — od lat kilku — jest na tym miejscu zakład gastronomiczny oraz samoobsługowy bar mleczny o ogromnej kubaturze. Powiadają również zacni mieszczanie, że w okresie międzywojennym przy ul. Długiej była kawiarnia „Pod Twardowskim”. Wiadomości dotyczące miasta nad Brdą przekazał nam człowiek w kunszcie Twardowskiego biegły i rozmiłowany niepomiernie. Jest nim mieszkaniec Bydgoszczy, Józef Bogdan Czerniawski alias „Aristo”, od 1925 roku do chwili obecnej — zadziwiająco! — czynny w branży iluzji artysta. W wydanym w 1958 r. *Programie mistrza złudzeń i zręczności, nowoczesnego czarodzieja-iluzjonisty Aristo* na tytułowej stronie okładki znajduje się wizerunek: godła mistrza „Aristo” w postaci sztukmistrza Twardowskiego na księżycu. Wewnątrz programu jest tekst pióra „Aristo”, a w nim m. in. mowa o mistrzu Twardowskim. W samym natomiast programie właściwym czytamy: „*Twardowski na księżycu. Własna kompozycja iluzjonistyczna*”. Jeśli jeszcze dodamy, że na plakatach, na specjalnym tzw. tle, ustawianym na centralnej scianie sceny czy estrady przed występem, na oryginalnym własnym rekwizycie iluzjonistycznym i ostatnio na wizytówce reklamowej „Aristo” — wszędzie gości mistrz Twardowski, to dopiero wówczas uzmysłowić sobie można w pełni, jak bardzo noliubi i uwielbia „Aristo”, dziś najstarszy wiekiem i stażem pracy czynny zawodowy iluzjonista w Polsce (acz formalnie na emeryturze od lat dziesięciu), swego najdawniejszego poprzednika — mistrza nad mistrze — Twardowskiego.

Z wydanego drukiem programu koncertu symfonicznego „Muzyka i Czary” wynika, że Juliusz Konczyński alias „Nemo” w lutym 1968 występował czterokrotnie w jego ramach w towarzystwie Koszalińskiej Orkiestry Symfonicznej, która wykonywała m. in. suitę „Pan Twardowski” L. Różyckiego.

W r. 1973 — roku okrągłego jubileuszu czterechsetlecia śmierci mistrza Twardowskiego — w programie pt. „*Magic Show 73*” w artykule Bolesława Surówki pt. *Kunszt stary jak świat* czytamy m. in.: *A i nasz mistrz Twardowski był również nikiem innym, jak tylko zdolnym iluzjonistą.* W jednej z recenzji z tej II Międzynarodowej Rewii Iluzji, zorganizowanej głównie z inicjatywy artysty iluzji Romana Lemanika alias „Lemano”, rzuca się w oczy tłustymi czcionkami wyróżniony jej tytuł: *Spadkobiercy imć pana Twardowskiego*, a w tekście określa się go jako „znakomitego iluzjonistę”. W tymże roku w grudniu — acz to zwyczajny przypadek, iż w roku czterechsetlecia



Godło iluzjonisty „Aristo” (według projektu Leandra Gardzielewskiego)

śmierci Twardowskiego — utworzona została pierwsza w Polsce organizacja iluzjonistów profesjonalnych o charakterze związku zawodowego — Krajowa Sekcja Artystów Iluzji. Jej pierwszym przewodniczącym był „Nemo”, ten sam, który w lipcu 1981 w Karlovych Varach na festiwalu iluzji „Magiales — Sarivari”, wręczył, w imieniu polskiej delegacji, — głównemu organizatorowi tego festiwalu — o nazwisku Josef Ouřada — upominek w postaci *Pani Twardowskiej A. Mickiewicza*.

Na tymże festiwalu w Karlovych Varach świetną lokatę — pierwsze miejsce w najtrudniejszej kategorii iluzji, czyli manipulacji (tj. iluzji zrecznościowej, czyli prestidigitacji) — w konkursowych występach zdobył, podówczas 26-letni lekarz med. z Łodzi i zarazem iluzjonista, Sławomir Piestrzeniewicz alias „Arsene”. Od 10 lipca 1982 — od XV Światowego Kongresu FISM (Międzynarodowa Federacja Stowarzyszeń Magicznych) w Lozannie — do r. 1985 (tzn. XVI Światowego Kongresu FISM w Saragossie), Piestrzeniewicz jest aktualnym wicemistrzem świata w kategorii manipulacji; pierwszym Polakiem, który wywalczył tak zaszczytny i znaczący tytuł.

Czyż nie ma Sławomir Piestrzeniewicz prawa do tytułu godny uczeń (faktycznie w dziedzinie sztuki iluzji uważa się za ucznia Jerzego Mecwaldowskiego alias „Caroni”, wiceprzewodniczącego Krajowego Klubu Iluzjonistów w Łodzi) mistrza Twardowskiego?

Sztukmistrz Twardowski to bardzo ładna karta w dziejach polskiej sztuki iluzji. Ale à propos karta. Otóż, gdybyśmy zostali zagadnięci, czy w zanadrzu nie ukrywamy jakiegoś do-

datkowego argumentu, potwierdzającego dotychczasowe nasze twierdzenia o współczesnych przejawach kultu wielkiego maga doby odrodzenia, wtedy posłużylibyśmy się asem kierowym. W każdej bowiem talii, produkcji jedynej obecnie w Polsce, Krakowskiej Fabryki Kart do Gry, przynależnej do Krakowskich Zakładów WYROBÓW PAPIEROWYCH właśnie na asie kierowym umieszczony jest oryginalny — jakże polski i krakowski zarazem — znak ochronny tych zakładów: Pan Twardowski na księżycu, trzymający w ręku arkusz papieru (wg projektu prof. Franciszka Bunscha, sprzed r. 1958). W istocie nie mógł mistrz Twardowski uprawiać praktyk z kartami do gry, gdyż pierwsza wzmianka o sztukach karcianych pochodzi z 1584 roku.

Pozwalam sobie mieć nadzieję, iż tekst powyższy, wnioski z którego w formie esencjonalnej w zasadzie zawierają trzy jego intertytuły, stanowić może w pewnej mierze jakby uzupełnienie mojego skryptu pt. *Twardowski był pierwszy...* (*Zarys historii iluzji polskiej*), wydanego w Lublinie w 1978 i przeznaczonego „only for magicians”.

Tytuł wymienionego skryptu jest kończącym serię przykładem na poparcie tezy o istnieniu przejawów kultu sztukmistrza Twardowskiego. Kultu, który jest nieporównanie ważniejszy niż legenda, ponieważ — według Jana Parandowskiego — „sugeruje pewną ciągłość”.

MAREK ZDROJEWSKI — AREMI
Reprodukcje: A. Polakowski

MAREK KUSIBA

Proste pytanie

J. Ch.

Czy łóżko przyjmie cię uspionego
książką, gazetą, oczami, które na przemian
hipnotyzują i śledzą, prowadzą i kłamią;

i czego oczekujesz po snach
dawno już wyświetlonych, i po wielekroć
w kinie, w radio, w telewizji;

i czy potrafisz zasnąć nim noc
ulegnie śledczej lampie dnia,
a jeśli nie, to czy potrafisz

obudzić tych wszystkich uspionych,
biegnących do pracy, szkół, sklepów,
cierpiących na notoryczny letarg,

przemierzających ulice i ciała,
miesiące i lata, narodziny i śmierci
jak woda doliny, korzenie, labirynt gąbki;

a jeśli ci się uda, powiedzmy jesteś Bogiem,
Zjawą realną, Białą lokomotywą, Edwardem Stachurą,
czy to ci wystarczy, czy na tym poprzestaniesz;
a jeśli nie, to jak się wytłumaczysz i przed kim
z obudzonych nie w porę, na wyrost i wbrew sobie,
zaskoczonych samoświadomością, bezbronnych i głodnych
Nieustającej spowiedzi, Cudnych manowców, Widoku nad
widoki.

Kropki nad ypsylonem

Herbatka przy samowarze

Tagmarze

piję herbatę
na mapie europy
łyżeczką opukuję
kształt serca

nie słycać rżenia
zabijanych koni
migotania przedsióneków
po dworach

układ sił nie ulega zmianie
rodzema nie dosięga granic

niepocieszony ale pokrzepiony
herbatą z cytryną wstaje
i krokiem marszowym zaświadcza
swe przywiązanie do historii
: idę przez miasto
na wojnę pozorów
do miejscowej czytelni

dziewczyna za kontuarem
grzecznie choć stanowczo
odpiera mój atak:
książki o którą pytasz
nie ma i nie będzie

za oknem ułan
na koniu białym
nowiutkiego moskwicza
kawaler dziewczyny za kontuarem
co jeździł od morza czarnego
do morza bałtyckiego
otwiera bagażnik jak książkę
z mapą doczesnych podbojów:
wódka podolska
kielbasa moldawska
wino odeskie
samowar

Hodowla II.

Ogłoszenie: „Rodzina z trojgiem małych dzieci
poszukuje pokoju” („Gazeta Współczesna”)

Moja rodzina jest średniej wielkości,
leży w środku Europy na walizkach;

moja ojczyzna jest średniej wielkości
i znaczenia, leży w środku Europy;

moja dziewczyna jest średniego wzrostu
i urody, leży na środku pokoju, zemdlała;

mój pokój jest średniej urody
i wielkości, leży pośrodku mieszkania;

moje mieszkanie jest w środku listy
i planu spółdzielni „Średniowiecze”;

moje średniowiecze minęło w środku
obchodów ćwierćwiecza Odrodzonej; bez echa;

moje odrodzenie nastąpiło w środę
po dzienniku, zobaczyłem swój zakład;

mój zakład średnio mi płaci, za średnie
wykształcenie (w szkole miałem średnie oceny);

w średnich wierszach czasem uprawiam
średniówkę jak na głowie przedziałek;

w pochodach uczestniczę, ale w środku,
lubię umiarkowany klimat centrum;

samochód kupię jak zdobędę środki,
ale nigdy nie przekroczę średniej prędkości;

liczy na mnie centralny ośrodek badań
nad wyhodowaniem średniaka.

Wszystkie działa na mnie

Adowi van Rijsewijk

wszystkie działa na mnie
wszystkie daty we mnie

wszystkie salwy celne
wszystkie bitwy dzielne

krucjaty boje płonące stosy
wygasłe iskry skrzesanych losów

crnaty zbroje hufy piernaty
galery lochy koła i baty

muzyki bale tiule karety
lamenty dworów rechoł stangretów

proletariusze i zniewoleni
emisariusze prawd nowej ziemi

kołowrót nędzy stracnu niedoli
festiwal zbrodni kłamstwa niewoli

oto nasz podział doczesnych ról
nienawiść zdrada cierpienie ból

także nasz bagaż dziejowych dat
jak sprawiedliwie podzielił świat

odartych z woli nadziei wiary
na ich oprawców i ich ofiary

Pilnujcie mnie jak okna

Pilnujcie mnie jak okna w głowie
pilnujcie mnie jak drzwi w twarzy

Wieje lekki wietrzyk nie dopuście
go przed oblicze moich płuc

Trzymajcie moją krtań na smyczy wieku
jest nieobliczalna moja prawa powieka

trzeпоce jak żaluzja w oknie
przyjaciela który nie zna Marksa

i Engelsa ze szkolnych podręczników
nosi w sercu uranową kulę to niezwykle

perpetuum mobile napędzające
nasz ciasny krok

Pilnujcie mnie jak żołnierze kroku
jak zbiega z więzienia oczywistości

Sledźcie ręce krające mięso kartek
pilnujcie mnie jak wiary i jak prawdy

Marek Kusiba

JAN MIZIŃSKI

GRASSA GRA W HISTORIĘ

Nie ma w literaturze RFN liczącego się pisarza, który przeszedłby obojętnie obok problematyki rozrachunkowej. Ci, którzy czują się spadkobiercami wielkiej humanistycznej tradycji niemieckiej literatury, stanęli po roku 1945 wobec konieczności zanalizowania ogromu zbrodni dokonanych w ich także imieniu. Najnowsza historia własnego narodu domagała się literackiego odzwierciedlenia. W pierwszym rządzie chodziło o zwykły, mimetyczny opis losów jednostek, składający się na powikłaną panoramę narodową. Z czasem jednak to przestało wystarczać. Wcześniej czy później musiało pojawić się pytanie „jak do tego doszło?“, wymagające od pisarzy sięgnięcia w głąb historii, poza rok 1933, który tylko zapoczątkował toczenie się lawiny. Trzeba było także rozszerzyć pole widzenia poza granice własnego kraju, uznać, że historia Europy i świata, której produktem jest wiek XX, działa się nie tylko nad Renem i Łabą, ale także nad Wisłą i Wołgą, nad Sekwaną i Missisipi.

Dopiero takie dzieło literackie, jeśli za swój przedmiot ma historię a zwłaszcza to, co język niemiecki tak trafnie nazywa „Zeitgeschichte“ czyli „historię współdziałającą się“, ma szansę dokonać rzeczywiście głębokiej analizy. Ten etap rozprawy z historią musiała przejść proza niemiecka, aby zdobyć wiarygodność i moc zająć się współkształtowaniem współczesności i przyszłości.

Twórczość Borcherta, Koeppena, Gaisera, Anderscha, Bölla, Schallücka, M. Walsera, Lenza i Grassa jest tego jednoznacznym dowodem. W szczególności u Grassa ten „syndrom obrachunkowy“ przybrał formy najostrzejsze i najbardziej długotrwałe, a jednocześnie tak niekonwencjonalne. Przy całej bezpośredniości przeżywania i autobiograficznego zaangażowania narratorsa zabieg stosowany przez Grassa nosi znamiona skomplikowanej, czasem wręcz perfidnej gry w historię, której reguły wyznacza sam autor.

Günter Grass jest reprezentantem pokolenia, które niejednokrotnie nazywano „straconym“, „zdradzonym“, czy po prostu naznaczonym przez hitlerizm i drugą wojnę światową. To z takich jak on, czasem nieco starszych lub młodszych, składała się Grupa 47 próbująca pokonać „punkt zerowy“ po roku 1945 i odnaleźć się w tradycji.

Urodzony w 1927 r. w Gdańsku miał ku temu szczególne warunki. Przecież tu padły pierwsze strzały drugiej wojny światowej, tu mógł oczami dziecka coraz szybciej dojrzewającego obserwować narastanie tego, co do owych strzałów doprowadziło. Wreszcie wszystkie jego świadome przeżycia kształtowały się w klimacie zetknięcia się dwóch różnych żywiołów — polskiego i niemieckiego, które wielokrotnie już w historii prowadziło do tragicznych powikłań. I nie jest tu ważny ewen-

tualny spór jaka krew płynie w żyłach Grassa (Grass jest dumny ze swej kaszubskiej babki). Bardziej istotny jest bezsporny fakt, często przez pisarza podkreślany, że dla niego wszystko zaczęło się w Gdańsku i tam się też kończy. Gdziekolwiek odbywają się wielkie historyczne wstrząsy decydujące o obliczu Europy u Grassa zawsze znajdziemy nawiązanie do Gdańska lub kraju u ujścia Wisły. Bowiem tam w miniaturze działo się wszystko to, co w Rzeszy zmieniano się w Historię i wpływało na losy Europy. Toteż w *Dzienniku ślimaka* napisanym programowo jako podręcznik historii najnowszej dla własnych dzieci Grassa i ich rówieśników, a zajmującym się najbardziej świadomą zbrodnią hitlerowców, jaką była likwidacja Żydów, właśnie na małym przykładzie Gdańska pokazał on jednocześnie potworność tej zbrodni i jej małostkowość, jej „codziennosc“ i „zwyczajność“.

Blaszany bębenek (1963), *Kot i mysz* (1961) i *Psie lata* (1963), trzy pierwsze duże utwory Grassa, wydane zostały w 1974 r. pod wspólnym tytułem *Trylogia gdańska*. Sam autor zatem ugrupował je w cykl, choć chronologicznie dzieliły je inne książki. Bo też są one jednoznacznie gdańskie i obrachunkowo-historyczne. Wczesne lata trzydzieste, Gdańsk jako Wolne Miasto pod kontrolą Ligi Narodów, powstanie i rozwój gdańskiej NSDAP, narastanie nastrojów „heim ins Reich“ wśród gdańskich hitlerowców i mieszczuchów, wreszcie Westerplatte i obrona Poczty Polskiej przy Placu Heweliusza to epizody stanowiące historyczne tło w *Blaszany bębenku*. A patrzy na to, opowiada o tym, ingeruje w bieg historii mały Oskar Matzerath, który z protestu przeciwko światu dorosłych pozostaje trzyletnim karzelem, choć umysłowo rozwija się normalnie. Bardzo to zręczny chwyt powieściowy otwierający wielkie możliwości „gry w historię“.

Oto dzieją się rzeczy historycznie ważne, narasta nacjonalistyczna histeria, wojna zbliża się w sposób nieunikniony, a tu, wśród brunatnych tłumów, wśród nasilających się antypolskich prowokacji, płacze się jakby zupełnie beztroško trzyletni gnóm i patrzy wokół niewinnymi, lecz wszystko widzącymi oczami. Opowiada o tym kilkanaście lat później jako pensjonariusz ekskluzywnego zakładu psychiatrycznego, a więc jako outsider i narrator niezaangażowany. Ale wtedy, w Gdańsku, był wszędzie, gdziekolwiek coś się działo. I to nie tylko jako widz, ale również jako jeden z aktorów dramatu. Odsłania nam się tu charakter Grassowskiej „gry w historię“. Wielkie wydarzenia, które decydują o losach milionów ludzi, widziane oczyma kilkuletniego dziecka, z bliska są zupełnie prozaiczne, a nieraz wręcz groteskowe. Historia, nawet tak tragiczna, jak ta z lat trzydziestych i czterdziestych, składa się nie tylko z błahych epizodów, ale z epizodów przypominających niejednokrotnie podwórkową burleskę. Realizm narracji, właśnie przy opisie tych składających się na Historię małych wydarzeń, miesza się z poetycką fantazją.

Dzień wybuchu najstraszliwszej w dziejach wojny u Grassa oglądamy jako niewielki, choć artystycznie i emocjonalnie znaczący epizod szturm i zdobycia Poczty Polskiej w Gdańsku. I chociaż widzimy go z perspektywy obrońców, wcale niejednolity jest tragizm tej sceny, a już na pewno nie ma tu patosu, z jakim zwykły przedstawiać to wydarzenie np. nasze filmy. Całość znowu jest poprzedzona zręcznym trickiem narratorsa, podkreślającym przypadkowość faktów o wymiarze historycznym, co pozwala zejść ze zbyt wysokiego tonu. Oskar po prostu musi zreperować swój dziurawy bębenek, a tam, w budynku poczty, przycichłym już i otoczonym kordonem

SS, dyżuruje niejaki Kobyella, który potrafi naprawić instrument. Idzie więc Oskar na pocztę, zmuszając do tego ponadto swego ojca — Polaka, Jana Bronskiego (ojca naturalnego, bo kochanka matki). W ten sposób staje się świadkiem i współtwórcą wybuchu wojny. Tyle, że nie jest on tragiczny, a raczej groteskowy. Wśród huku granatów i świstu kul błądzi Oskar patrząc na krew i śmierć. Chce już zrobić użytek ze swego głosu rozbijającego szkło na odległość, lecz przepędza go jeden z obrońców. W ten sposób nie może przyłączyć się do walki o gmach poczty, co — pośrednio — przyspiesza jej klęskę. A w piwnicy, wśród rannych i umierających, Jan Bronski, nie mogąc znieść huku własnego karabinu, gra tymczasem w skatę z rannymi. Tam też zastają go zdobywcy. Nazajutrz ginie pod murem cmentarza na Zaspie, wraz z prawdziwymi obrońcami poczty. Tak to u Grassa dramat miesza się z komedią, wydarzenia patetyczne — z codzienną prozą. Dopiero po latach daje to całość zwaną Historią.

W podobny sposób małe tragedie na tle Wielkiej Historii przedstawia Grass w opowiadaniu *Kot i mysz* i w trzeciej części trylogii zatytułowanej *Psie lata*. Ta ostatnia, mając za swój przedmiot „ostateczne rozwiązanie kwestii żydowskiej”, w hitlerowskim Gdańsku, posługuje się także ulubionym przez pisarza skróceniem perspektywy i ukazywaniem wydarzeń w krzywym zwierciadle. Eddi Amsel, przyjaciel narratora, staje się jako Żyd ofiarą hitlerowców głównie dlatego, że jego pasją jest sporządzanie kunsztownych strachów na wróble, parodiujących postacie „władców świata”. Pewnego dnia napada go bojówka SA i Amsel traci wszystkie zęby, by w dalszych partiach powieści pojawić się jako Amsel — nie Amsel, Złota Buzia, rekin czarnego rynku w Niemczech Zachodnich, z nowymi, błyszczącymi złotem zębami. Junacy z obrony przeciwlotniczej zajmują się współzawodnictwem w polowaniu na szczury, a tuż za ogrodzeniem baterii dymią kominy Stutthofu i piętrzy się góra czaszek pomordowanych Żydów.

Wreszcie — motyw tytułowy — pies jako „czynnik historyczny”. Darowany Hitlerowi przez wdzięcznych Gdańszczan (a konkretnie: przez rodzinę narratora) owczarek alzacki Prinz, pojawia się ciągle u stóp Führera, ocala go od śmierci podczas zamachu Stauffenberga 20 lipca 1944 r. a wreszcie zmienia bieg wydarzeń w ostatnich dniach III Rzeszy.

W baśniowej konwencji ukazuje Grass dzieje Pomorza Gdańskiego w powieści *Turbot* (1977). Całość oparta jest na motywie bajki braci Grimmów, *O rybaku i jego żonie Ilsebill*, której odpowiednikiem jest bajka o rybaku i złotej rybce. Mówiąca ryba, złowiona przez bohatera jeszcze w epoce kamiennej, towarzyszy mu w kolejnych wcieleniach aż po dzisiejsze czasy, wpływając bezpośrednio na bieg wydarzeń europejskich. Przy tym wydarzenia te kształtują się rzekomo pod wpływem dwóch perfidnie wyolbrzymionych przez autora sił sprawczych: walki płci i rozwoju sztuki kulinarnej. Grass igra w ten sposób z akademicką historiozofią. A oto jego własna „wizja historiozoficzna”: Za pomocą turbota pierwotny matriarchat pomorskich plemion germańskich przeradza się w wojowniczy patriarchat, co powoduje cały splot zdarzeń nieszczęśliwych, a na koniec — bezpowrotną utratę tych ziem. Historię robią tu kucharki. Autentyczne epizody otrzymują całkiem nową, groteskową wykładnię. Misjonarz z Pragi, św. Wojciech, wyruszając na „akcję” nawracania pogańskich Prusów, ponosi śmierć bynajmniej nie z ich ręki jak twierdzą oficjalni dziejopisarze. Straciwszy uprzednio polskiego kucharza, musi zdać się na łaskę germańskiej kucharki i kapłanki, Mestwiny, zakochuje

się w niej i ponosi śmierć w pijackim i miłosnym oszołomieniu z rąk tejże mściwej kapłanki. Także dalsza historia Gdańska i jego okolic rozwijała się pod znakiem sztuki kulinarnej. Jedną z następnych sławnych kucharek (łącznie było ich jedenaście), Margaret Rusch, ingeruje w dzieje Gdańska, rozkochując w sobie i swoich potrawach burmistrza miasta i opata klasztoru w Oliwie, a potem — doprowadza ich do śmierci. Amanda Woyke rozpowszechnia w Prusach zupę kartoflaną, podając ją po raz pierwszy Fryderykowi Wielkiemu, co miało się przyczynić według Grassa do wzrostu ekonomicznego pruskiego państwa. W czasach napoleońskich specjalistka od potraw z grzybów, Sophie Rotzoll, truje nimi francuskiego namiestnika, generała Rappa i w ten sposób przyczynia się walcnie do wyzwolenia Gdańska spod francusko-polskiej okupacji. Kucharka stołówki dla ubogich Lena Stubbe, prowadzi dyskusje na tematy polityczne i kulinarne z Augustem Beblem i Różą Luksemburg, wywierając w ten sposób wpływ na kształt ruchu socjalistycznego. Wreszcie, w warstwie współczesnej, dochodzi Grass aż do wydarzeń na Wybrzeżu w grudniu 1970 r., gdzie strajkujących robotników wspiera posiłkami i podnosi na duchu kucharka stołówki w Stoczni im. Lenina — Maria Kuczor-rą.

W każdym z kilkunastu przedstawionych w powieści epizodów historycznych autentyczne wydarzenia przeplatają się z najbardziej fantastyczną fikcją. Widać tu wyraźny zamysł odmitologizowania podręcznikowej wersji dziejów i sprowadzenia jej poprzez ośmieszenie i sparodiowanie do wymiarów — zdaniem Grassa — właściwych. Towarzyszy temu mnóstwo scen drastycznych, graniczących z pornografią, jak choćby wspomniana już scena śmierci świętego Wojciecha. Podobnie wulgaryzuje Grass mit prometejski, dając jego następującą wersję: Otóż ogień nie został skradziony Zeusowi przez przychylnego ludziom herosa, ale bogowi-wilkowi przez pramatkę Kaszubów imieniem Aua w czasie stosunku płciowego ze strzegącym ognia wilkiem, a następnie przeniesiony na ziemię w narządach rodnych tejże.

Parodystyczne zniekształcenie historii najbardziej zapalnego regionu Europy, przewrotne mieszanie realiów z fikcją, czynienie tragifarsy ze zdarzeń brzemiennych w skutki, obrażowanie postaci i wydarzeń monumentalnych, ma dla Grassa wymiar praktyczny. Nie ulega bowiem wątpliwości, że autor traktuje dosłownie historię jako *magistra vitae*. Stąd we wszystkich cytowanych utworach, a także w *Örtlich betäubt, Das Treffen in Telgte*, i ostatniej jak dotychczas powieści *Die Kopfgeburt oder die Deutschen sterben aus* przeszłość miesza się z teraźniejszością i ma ją ilustrować. Już mały Oskar rozciąga swoją postawę protestu na społeczeństwo konsumpcyjne w państwie cudu gospodarczego RFN i dobrowolnie zamyka się w zakładzie psychiatrycznym. Podobnie bowiem, jak jego bębnienie w Gdańsku przed wojną nie potrafiło powstrzymać narastania faszyzmu, tak i jego powojenne występy w mieszczkańskich lękach Republiki Federalnej nie spowodowały zahamowania tendencji do totalizacji życia publicznego. Wrogiem numer jeden jest bowiem dla Grassa właśnie totalitaryzm, którego zaczątki dostrzeżę w swoim kraju obecnie, pomimo doświadczeń z epoki hitleryzmu. Stąd jego niemal obsesyjna wrogość w stosunku do Kiesingera i Straussa, długoletnie polemiki z prasą Springera, zaangażowanie się w tępienie pruskiej tradycji militarnej (postać generała Kringsa-Schörnera w „Hunderejahre”). Tym się wreszcie tłumaczy uparte powracanie właśnie do historii najnowszej i jej bezpośrednio zestawianie z

dniem dzisiejszym RFN. Postawa protestu wobec groźnych zjawisk historycznych wyraża się w niespotykanych w życiu politycznym formach: Oskar Matzerath „na złość” faszyzującemu się społeczeństwu pozostaje karlem, bębni na blaszanym bębnie i niszczy swym przenikliwym głosem szklane przedmioty. Ponosi klęskę i usuwa się z życia publicznego. Joachim Mahlke (*Kot i mysz*) prowokuje karykaturalnym wyglądem i religijną bigoterią to samo mieszczańskie choć jednocześnie „wielkoniemieckie” społeczeństwo Gdańska. Eddi Amsel (*Psie lata*) swoimi niezwykłymi strachami na wróble wyzywa wrogów, a zrewoltowany gimnazjalista Scherbaum (*Örtlich betäubt*) chce zaszokować i pobudzić do protestu przeciwko wojnie wietnamskiej sytych Berlińczyków paląc w centrum miasta swego ulubionego psa. Wszystkie te spektakularne i jednocześnie odosobnione protesty, celem których wydaje się być na dłuższą metę właśnie wyciągnięcie wniosków z historii i zapobieganie jej powtarzaniu się, okazują się bezskuteczne. Grass stał się po wszystkich doświadczeniach dziejów najnowszym pragmatykiem. Ma swój negatywny model społeczny i ostrzega przed jego wcieleniem. W tym celu proponuje, deformując i wyolbrzymiając postawy skrajne, określoną taktyką postępowania i coś w rodzaju teorii postępu społecznego. W sposób metaforyczny wyraża ją tytuł powieści *Aus dem Tagebuch einer Schnecke*. Ma to być właśnie postępowanie w tempie ślimaka: powolny lecz nieustępliwy.

Niechęć Grassa do gwałtownych, rewolucyjnych przemian manifestuje się w groteskowej deformacji postaci i czynów bohaterów ingerujących w historię z zamiarem jej szybkiego przekształcenia. Postaciami takimi są początkowo Oskar Matzerath i Joachim Mahlke, Matern i Amsel, Eberhard Starusch i kolejni bohaterowie *Turbot*. Rychło jednak przekonują się, że ich żywiolowy, anarchiczny protest jest bezskuteczny. Grass wyciąga z lekcji historii wnioski, który prowadzi go w szeregi SPD (taktyka ślimaka) i w ten sposób uzasadnia swoje własne polityczne zaangażowanie.

Wielkie wydarzenia dziejów najnowszych oglądamy u Grassa z perspektywy bohatera stojącego bardzo nisko w hierarchii społecznej. Ta „Froschperspektive” (perspektywa „żabia”) pozwala obserwować wielkie procesy historyczne niejako przez pryzmat wydarzeń małych, nieraz wręcz komicznych. Fizyczna ułomność Oskara jest tu symboliczna. Nieprzypadkowo też w *Pamiętniku ślimaka* tok akcji dopasowany jest do naiwnych pytań dzieci o sprawy głęboko drażące świat dorosłych, a protagonistami *Örtlich betäubt* są gimnazjaliści. Dla nich bowiem, dla pokolenia nastolatków nie znających faszyzmu i wojny, toczy autor swą grę z najnowszą historią. Chodzi mu o to, by ukształtować przyszłość tak, aby uniknąć gwałtownych i tragicznych wstrząsów. Ta tendencja nie ogranicza się zresztą do analizy spraw niemieckich, choć one właśnie bez wątpienia stoją na pierwszym planie. Grass jest pisarzem o formacie światowym i nie ma dla niego okolic peryferyjnych. Wydaje się, że przejął on Hemingwayowską metaforę, że dzwon zwiastujący czyjąś śmierć bije dla każdego z nas. Dlatego zajmuje się na tle historycznym wszystkimi najważniejszymi problemami nowoczesnego świata: niesprawiedliwymi wojnami neokolonialnymi (*Örtlich betäubt*), groźbą przeludnienia i głodu (*Kopfegeburten*), alienacją społeczeństwa dobrobytu, niebezpieczeństwem nawrotu totalitarnych form społecznych.

Gra w historię łączy się więc bezpośrednio z grą w teraźniejszość, toczy się, by użyć porównania szachowego, na podwójnej szachownicy, przy czym granica między planszami jest

niewyraźna. Reguły tej gry zostały ustalone już w *Blaszanym bębnie*. Można potępiać wulgaryzowanie problematyki historycznej przez sprowadzanie jej do spraw odżywiania i seksu, szarganie świętości narodowych (co z pewnością odczuwa zwłaszcza czytelnik polski, ale bardziej chyba jeszcze niemiecki), przewrotne konfrontowanie wydarzeń błahych i wielkich — ale taka jest pierwsza i najważniejsza reguła tej gry.

Brecht pisał kiedyś w jednym ze swoich wierszy, że wielkie budowle świata i wielkie wstrząsy dziejowe nie są dziełem królów, cesarzy, i wodzów, ale ich sług i niewolników, ludzi prostych. Grass wydaje się stosować tę zasadę z małym uzupełnieniem: otóż także ci „wielcy” muszą jeść, kochać i umierać. Pod tym względem nie różnią się niczym od „szarych” ludzi. Odbrazowaniu ulegają więc nie tylko znane osobistości historyczne, ale i wydarzenia, w których biorą udział.

Istotną rolę w obrazie historycznym odgrywa u Grassa wyćinkowość, fragmentaryczność. Pisarz nigdy nie pokusił się o syntetyczne potraktowanie wielkich wydarzeń. Gra historyczna składa się z wielkiej liczby małych epizodów, a — co istotniejsze — zawiera mnóstwo momentów ludycznych. Generał Krings (replika osławionego hitlerowskiego generała „do ostatniej kropli krwi”, Schörnera), zajmuje się po powrocie z niewoli radzieckiej, rozgrywaniem na mapie plastycznej ważniejszych bitew frontu wschodniego. Niestety, i w tej grze ponosi klęskę — biją go własne dzieci, bo potrafią uwzględnić takie „drobiazgi”, jak zaopatrzenie żołnierzy w nauszniki itp. Grass podkreśla raz jeszcze, że „duże” składa się z wielości „małych”.

W całej Grassowskiej grze historycznej dominuje obawa przed patosem. Nieprzypadkowo igra on ze słowami hymnu polskiego i niemieckiego, z naszym kultem Madonny Częstochowskiej i niemieckim „posłannictwem na Wschodzie”. Nieprzypadkowo w momentach tragicznych pojawiają się groteskowe postaci błaznów i wariatów, wyuzdanych kobiet i neurotycznych mężczyzn. Patetyczna przesada jest dla Grassa równie szkodliwa (choć może być malarsko piękna), jak zbrodnicza rzeczowość fachowców od śmierci zajmujących się rozwiązywaniem problemów światowych przy pomocy obozów zagłady. A przecież i tę rzeczowość poprzedza krzykliwy entuzjazm, patos sztandarów i pieśni masowych...

Günter Grass odchodzi więc od klasycznego modelu historiozofii, funkcjonującego od czasów Hegla, którym posługują się też autorzy wielkich panoram historycznych. Operuje on wielkimi całościami, dając takie obrazy, jak *Wojna i pokój* Tolstoja, czy — przy zachowaniu wszelkich proporcji — *Wielka wojna białych ludzi* Arnolda Zweiga.

Grass świadomie wylamuje się z tego schematu, rozbija całość historyczną na niewielkie fragmenty i przygląda się im z uwagą. Syntezy dziejów pozornie go nie interesują. Mimo to można je odczytać w kolejnych powieściach. Tyle, że nie są podane wprost. Dopiero po zrekonstruowaniu i przyswojeniu reguł gry widać, że epizody na pozór chaotyczne i absurdalne Grass potrafi ułożyć w całość nasuwającą wnioski na przyszłość.

Jan Miziński

MACIEJ CISŁO

Ku Jednemu

Ścieżki wpadają do dróg
strugi do rzek, gałęzie do drzew.
Dzień do nocy
która patrzy na nas
z tamtego brzegu.

Myszę-że myślę! Ale czy ucho
słyszy, oko widzi
że widzi — gdy po fali
światła do obrazów
które wystają z dźwięków
samo siebie mijają?

Celem jest nie-ja,
Obok. może On.

Gdyby śmierć nie istniała
każdy atom stawałby się z wolna Bogiem,
mając nieograniczony czas na działanie.

Mieć pięć tysięcy lat na ten wiersz!

☆ ☆

DZIECKO PUSTA KARTA PIERWOTNY GŁÓD ZAPISU
a gdy teatrzyk „Bajka” albo kino długo nie nadchodziły
— ssanie aż w brzuchu kosmicznej nudy,
na krawędzi samobójstwa!

Pamięć na kółkach podsuwa mi cyrk,
który wyprzęga swe traktory i rozstawia
budę w Olsztynie pod lasem.

Na antresoli batutą-pejczem poganiane saksofony
a pod kopułą Ukrzyżowany przez trapezy wielokątne
wektory igrania, ten co z a n a s
wił się Fizyczny Zbawiciel.

I tu po raz pierwszy ujrzana
oraz do skowytu zachciana oczami Elastyczna Kobieta Właściwa.
Inne atrakcje,
Lewrybarycz Rękaptak.

Pusta karta zabazgrana pierwsza praca karawaniarz w
stosowanym kapeluszu pozwala mi nieść stosownie
na czele konduktu czarną chorągiew.
Potem wujek Zmarłej powie „masz tu dziecko 20 złotych”.

Za to — kapiszony i zabawa w straż
(...)
Nad tablicą
w szkole zmiana portretów, raj dla katechetów
pytam na legalnej lekcji religii „jeżeli Bóg jest wszechmocny
to czy potrafi stworzyć taki kamień
żeby go sam nie mógł unieść?” obrywam dwójkę
i na przeciąg następnych piętnastu lat zostaję ateistą.

Jazz, bikiniarstwo
uda dziewczyn w reflektorach, obrotach, rokendrolach!
Często podpierała mnie ściana
bo z pożądania z trudem
ustałbym na własnych nogach.

Obracam w myślach
angielski bełkot Małego Rysia (Little Richarda), czerwiec 62
na Zatorzu, wracam do domu
nad ranem, oczywiście awantura.

Bo przez wiele wieczorów
w parkach, w ostatnich rzędach
kin, na „prywatkach” słodka rozkosz ludożerstwa
scalania się, całowania
i tak dalej. Joasiu, pamiętasz?

☆ ☆

CZY MASZ PRZYJACIELA WROGA, NIE KTÓRY BY
unicestwił lecz pomógł ci się określić obrysować
ostro — może ostrzem, lecz ruchem ręki
ludzkiej

Automatyczne systemy
agresji obrony bezzałogowe loty wywiadowcze myślące
pociski antypociski, człowiek-życie-bezcenne-za bezcen
zbędny
poza tym

Czy masz
przyjaciela sumienie czy mówi do ciebie w snach
i czy przeszkadza ci spać śnić
z otwartymi oczami

... Stronnictwo Nie Głoszących
szarych ludzi którzy już w nic nie wierzą
niczego nie chcą i cieszą się spokojnym sumieniem
niezadowolonych —

☆ ☆ ☆

W PIERWSZYM KRĘGU PAMIĘCI: OBRAZY, DŹWIĘKI.
W drugim: kinematografia udźwiękowiona. W trzecim
nieobliczalne pomieszanie zmysłów
i słów: tramwaj plus autobus
równa się stół, koń.
W kręgu ostatnim, pamięci pamięci — liczba czysta:
kształt kształtu. Trwamy o b r a c h u n k o w o
i to nas jednoczy,
poprzez bariery ras epok i profesji. W Czasie,
który tracimy wspólnie na życie.

☆ ☆ ☆

ZIMNA HERBATA W LESIE
w zielonej wysokiej butelce.

Strumień i „ważka nieważka”, kwiaty,
ich obłąkane rojenia, zapachy.

Dalej wieś, rośniemy w górę
w słońce i w dół ku ziemi,
jak chmiel, co idzie w nogi i w głowę,
też tak rozpięty.

Hebanowe lśniące mrówki
(dziecko: „chyba-nowe?”). I po niedzieli.

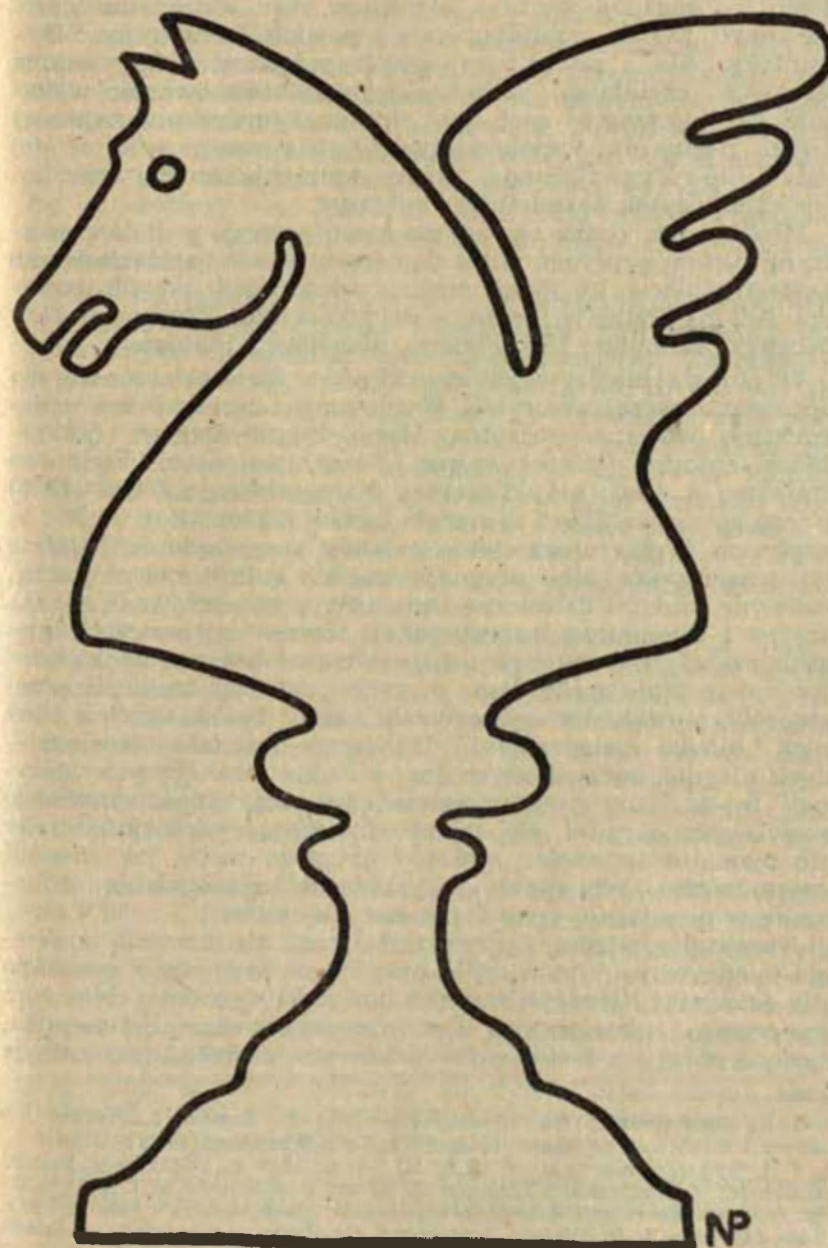
☆ ☆ ☆

WYRZUCONY Z KOŁYSKI SERCA,
arytmia że ktoś nadejdzie. Południe, półjednoczenie.
O usta kochane
o Słowo wprost-zapładniane!

Na rozłogu. Nad Utratą
kto i tak nie zyska. W czystym oku
i w brudnej wodzie
jedno Słońce. Jak ten

który się przegląda w złym i dobrym, Bóg-
Nic więcej,
nie sfotografowane.
I ta pusta przestrzeń wokół Ciebie
w której przebywam tylko wbrew woli:
więzienie!

Maciej Cisko



JOLANTA KOWALCZYKÓWNA

W ŚWIECIE ZAGADKI

Wypadnie zacząć od pewnego truizmu: otóż — jak wiadomo — zagadka to taka struktura, bez której nie może się obyć żadna „szanująca się” powieść sensacyjna. Dynamizuje ona i zawęzła w sposób pożądaną akcję, napina ciekawość czytelnika, podnieca jego zainteresowanie; wykazuje też „najwięcej cech gry, która wymaga przynajmniej dwóch partnerów współgrających”¹. Nie rezygnowali z niej tedy i nie rezygnują nadal twórcy wzmiankowanego typu powieści na użytek nastoletniego odbiorcy.

Młodzieżowa proza sensacyjno-awanturyczna w Polsce szerszym nurtem popłynąć miała dopiero w latach sześćdziesiątych naszego stulecia, by wspomnieć tu wśród wielu innych nazwiska Adama Bahdaja, Jerzego Broszkiewicza, Zbigniewa Nienackiego, Edmunda Niziurskiego, Stanisławy Platówny.

W okresie międzywojennego 20-lecia tematykę sensacyjną uprawiano raczej skromnie. Wymieńmy tu przykładowo niezmiernie wówczas poczytną Marię Buyno-Arctową (1877—1952), autorkę *Dziecka morza*, *Naszej maleńkiej*, *Zielonego szaleńca*, a obok niej Tadeusza Kraszewskiego (1903—1973) z jego powieścią *Skarb w starym zamku* (1939). Otóż to! W powieściach takich nieodzownie musiały się znajdować właśnie stare zamczyska, albo przynajmniej ich ruiny, lochy, skarby, cudowne zapisy i dziwaczne testamenty, nieoczekiwane spadki, szyfry i tajemnicze inskrypcje na równie tajemniczych głazach, zaskakujące sytuacje i nieprawdopodobne przypadki; winny być zreszcie aranżowane pogonie i ucieczki, tropienie przestępców, musiały też występować „czarne charaktery”, a obok nich „młodzi nieustraszeni”. Do owego arsenału obowiązujących niejako, sprawdzonych już, a ciągle atrakcyjnych „przyjęt” tej odmiany gatunku należała też umiejętność sprawnego rozwikłania zagadki. Od takich chwytów i rekwizytów roily się rozmaite opowieści, niekiedy drugiego sortu, jak również często wedle tych reguł „przyrządzane” opowiadania drukowane w popularnej serii *Zajmujące Czytanki*.

Niewątpliwie jedną z pierwszych, jeżeli nie pierwszą w okresie międzywojennym w ogóle była Irena Gajewska z powieścią dla dziewcząt *Kierdej*². Autorka posłużyła się w niej ciekawym konceptem epistolarnym. Jest nim mianowicie list-zagadka, będąca rodzajem testamentu duchowego, pisanego przez stryja

¹ J. Cieślakowski: *Wiersz dziecięcy*. (W:) St. Frycie: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1945—1970*. T. 2. Warszawa 1982 s. 373.

² I wydanie *Kierdeja* w 1918, III — w 1929 r. Poczytność książki stwierdza I. Nagórska: *Czytelnictwo dzieci i młodzieży w l. 1922—1929 w świetle obserwacji bibliotekarzy Łodzi*. „Bibliotekarz” 1966 nr 5 s. 140—143 oraz J. Z. Białek: *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1918—1939*. Warszawa 1979 s. 35.

bohaterki, Zuli Kierdejówny, do niej właśnie. List ten stanowi kompozycyjną całość z wierszowaną szaradą, ułożoną także przez stryja-dziwaka, a instruującą, gdzie — w razie szczęśliwego przypadku odnalezienia tekstu owej szarady (zapisanej na karcie pewnego dzieła botanicznego) — ma szukać rodzinnego skarbu w rodowym zamku przyszła spadkobierczyni. Zaprezentowany tu pomysł okazał się bez wątpienia trafnym zabiegiem konstrukcyjnym, bo doskonale przystającym do wymogów stawianych powieści przygodowo-sensacyjnej, jaką w zamierzeniu pisarki jest *Kierdej*.

Do chwytów podobnych miał się odwołać wkrótce Kornel Makuszyński (1884—1953), obecnie już klasyk powieści dla młodzieży.

Operujący chętnie wymyślonym przez siebie samego schematem, balansujący niejednokrotnie na granicy zawsze niebezpiecznej manieri, nie piszący w dodatku dla nastolatków współczesnych — jest stale czytany, poszukiwany, żywy. Powodzenie owo zawdzięcza bezsprzecznie krzepiacemu, choć najczęściej niekosztownemu optymizmowi, potężnej porcji kipiącego humoru, ale i takim środkom jak dowcip języka, niedorzeczne a zabawne koncepty, zdobienie powieściowego tekstu cytatem, przysłowiem, sentencją, dykteryjką. Wśród pomysłów tabularnych natomiast zapewne ważną rolę przypadła z a g a d c e, stosowanej — zgodnie z konwencją prozy sensacyjnej i oczywistym upodobaniem pisarza, acz nieco odmiennie i bardziej atrakcyjnie od innych.

Pierwsza zagadka pojawia się w *Przyjacielu wesolego diabła*³, gdzie przybiera postać intrygującego stwierdzenia, sformułowanego na zasadzie baśniowego nonsensu; oto sługa na dworze wschodniego władcy żąda odeń złota, co nie jest złotem, a warte jest więcej niż złoto. Ta formuła żądania przypomina trochę kształt życzeń, poleceń lub zaklęć magicznych, co dobrze odpowiada tej, utrzymanej w baśniowym klimacie powieści. Niejaką ilustracją żądania jest tytuł rozdziału czter-nastego, w którym *tyk wody kosztuje dziesięć plag, a złoto, co nie jest złotem, warte jest więcej niż złoto*. Dodajmy, że owym skarbem bezcennym okazały się włosy małej księżniczki, której matka „pochodziła z Lechistanu”.

W *Złamanym mieczu* (1936), powieści opartej na znanym wątku sporu dwu rodów zagadką staje się zniknięcie starego miecza, należącego do jednej z rodzin, a poszukiwanego przez oba wrogie obozy. Z chwilą — przypadkowego zresztą, albowiem czcigodny miecz pełnił rolę piorunochronu na dachu dworku w Głodowcach — odnalezienia tego zarzewia sporu — konflikt zostaje zażegnany, a całą historię, traktowaną przez narratora z wyraźnym przymrużeniem oka, zamyka happy end.

Na podobnych zasadach funkcjonuje zagadka w *Wielkiej bramie* (1936). Gdzie kapitan Baren ukrył przepiękną, cenną perłę zwaną *Oko Zorzy*? To właśnie pytanie zadaje sobie nie tylko „czarny typ” powieści, marynarz Wayden; jest wszak pewne, że o to samo zapytuje również młody czytelnik. Co oznacza dziwne polecenie kapitana, by po jego śmierci zapalić wielką świecę aż do jej pierwszego wygaśnięcia? Pytania owe wzmagają zainteresowanie odbiorcy nie dynamizując zresztą akcji, ponieważ jawią się w końcowej fazie powieściowych zdarzeń i nie wpływają zasadniczo na bieg wypadków.

Zagadka odgrywa natomiast dość istotną rolę w kompozycji *Uśmiechu Lwowa* (1934), wcześniejszej powieści pisarza i by-

³ I wydanie w 1930, II — w 1982 r.

najmniej nie sensacyjnej. Tematem jej jest podróż bohatera do tego właśnie miasta, celem zaś — zamierzonym zarówno przez autora jak i założonym przez nazwę serii, w jakiej się rzecz ukazała⁴, — zapoznanie chłopca, a głównie jego rówieśnika-czytelnika, z topografią i ciekawszymi obiektami przedstawionego tu terenu. Cel ten zostaje zrealizowany poprzez przesyłanie Michasiowi wierszowanych listów-zagadek, opisujących w sposób zakamuflowany fragmenty miasta. Każdy list staje się jakby kolejnym tropem w peregrynacji podróżnika, tropem zbliżającym go do tajemniczego nadawcy tych rymowanych bedekerów, wobec czego każde trafne odczytanie następujących po sobie listów-zagadek pozwala młodzieńkiemu turyście na rozwiązanie zagadki najważniejszej i ostatecznej: kto mianowicie jest ich nadawcą i autorem oraz w jakim celu to wszystko czyni. Zagadki nie są wymyślne. Oto końcowy fragment pierwszej z nich:

*Ruszał w drogę i szukaj! Ja ci tylko mogę
Wyborne dać wskazówki na zawiłą drogę:
Znajdź miasto w polskiej ziemi. W tego miasta bramie
Lew stoi, więc go nigdy żadna moc nie złamie.
Od wieków jest to miasto zamknięte na zamek,
Co zawsze jest otwarte, bez klucza i klamek!
Nad rzeką owe miasto w wielkiej rośnie chwałę,
Lecz choć jest w nim ta rzeka, nie ma rzeki wcale!
Ze wzgórz schodzą do rzeki parki i ogrody.
Lecz nie mogą się napić, bo nie widać wody.
Skoro dworzec opuścisz, do pierwszej idź mety:
Tam, gdzie stoi wyniosły dom świętej Elżbiety.
Potem szewca odnajdziesz, co z chorągwią w dłoni,
Choć ciągle nieruchomy, jednak wroga goni.
Pokłoń mu się z szacunkiem, a on ci w te pędy,
Powie, co masz uczynić, dokąd iść, którądy?*⁵

Rozwiązanie zagadki kryje w zasadzie tytuł powieści, lecz należy mniemać, iż młody czytelnik mógł sobie w trakcie lektury zadawać liczne pytania, podobne do tych, jakie sobie stawia adresat zagadki, Michaś: *Czy to żart, czy to prawda? Kim jest ten człowiek, co taki list napisał? Jakim sposobem dowiedział się o mnie? Czy to on sam oddał list Tadziewi? Czemu nie przyszedł wprost do mnie, aby mi to powiedzieć zwyczajną, zrozumiałą mową?* o czym tak zagadkowo pisze w liście?

Zagadki wkomponowane w tę powieść pełnią jeszcze inną rolę, charakteryzując mianowicie pośrednio ich twórcę, człowieka przedobrego serca, zakochanego w pięknie swego miasta; ujawniają jednocześnie jego skłonność do układania takich właśnie „rozrywek umysłowych”.

Zaproponowana tu przez narratora organizacja materiału fabularnego pozwala mu na:

- dokonanie zwaloryzowanej emocjonalnie prezentacji miasta, co z kolei decyduje o wyposażeniu dziełka w wartości poznawcze i patriotyczne,
- intrygowanie ciekawości czytelnika i utrzymywanie go w napięciu,
- realizację pomyślnego zakończenia przez wynalezienie osieroconemu chłopcu opiekuna, demaskującemu się zarazem jako ów tajemniczy nadawca.

Jeszcze ważniejszą funkcję wyznaczył Makuszyński zagadce

⁴ Była to seria: *Polska i Świat Współczesny*. Biblioteka Młodzieży.
⁵ K. Makuszyński: *Uśmiech*. Lwów. Warszawa 1934 s. 7—8.

w *Szatanie z siódmej klasy* (1937), gdzie staje się ona osią konstrukcyjną powieści. Wyłania ją atrakcyjnie skonstruowany tytuł trzeciego rozdziału powieści: *Piękne są oczy fiołkowe, ale kto ukradł drzwi?*, a odpowiedź przynosi rozdział ostatni, zapowiedziany również pytaniem: *Któż to z płaskiego nie chce jeść talerza?*

Rzecz cała, choć nie odkrywca, bo mieszcząca się przecież w kanonach powieści sensacyjno-detektywistycznej, spreparowana jest dość kunsztownie. Inteligentny, a obdarzony docieklwym umysłem chłopiec, wyznawca zasady, iż *Nie ma jednak na świecie takiej tajemnicy, której by nie można odgadnąć*⁶, zostaje zaproszony do Bejgoły na Wilenszczyźnie celem rozwiązania dziwnej zagadki znikania drzwi w starym dworku i to „zaproszenie do gry” po pewnych oporach przyjmuje.

Tajemnica ukryta jest w liście-testamencie napoleońskiego oficera. List jest stary, ponad stuletni, pisany swego rodzaju szyfrem; odczytanie go wymaga nie tylko sprytu, ale i pewnej kultury literackiej. Ten właśnie list staje się pierwszym ogniwem w łańcuchu zagadek, zaprzatających uwagę Adasia, a zawarty w piśmie cytat z *Boskiej komedii* Dantego pierwszym kluczem wiodącym do wyjaśnienia dziwnej sprawy, na której rozwikłanie czeka, a nawet czyha kilka osób. Tymczasem zagadka wyłania się z zagadki, lub raczej jest objaśniana coraz to nową zagadką; odszyfrowanie bowiem listu Francuza wiedzcie ku wyrytemu na drzwiach zapisowi, będącemu następną wskazówką w poszukiwaniach, co kwituje zatroskanym spostrzeżeniem profesor Gąsowski: *Mało to dwóch zagadek, znalazła się na pociechę trzecia*. Inskrypcja na starym portrecie jest kolejnym i już ostatnim z kluczy do odgadnięcia tajemnicy francuskiego oficera, również odwołującym się do znajomości literatury, a prowadzącym bezpośrednio do odnalezienia skarbu. Postępowanie Kamila de Berier można zatem określić słowami bohatera współczesnej powieści Ernsta Schnabla: *miał on zwyczaj objaśniać zagadki coraz to nowymi zagadkami, tak że prawda stawała się wnioskiem z ich wątpliwych przesłanek*⁷, dodajmy bowiem, że zarówno ów list jak i drzwi należy dopiero odszukać.

Makuszyński nie poprzestał na wtopieniu w tekst powieści jednej zagadki; przedstawił cały ich system, zbudował — chciałoby się rzec — swego rodzaju trójzagadkę. Taka koncepcja pozwoliła na pewne odświeżenie tradycyjnego chwytu, nadto na klarowną organizację, a jednocześnie na komplikowanie prostej w gruncie rzeczy fabuły. Nawarstwienie zagadek wzięła, a przeto dynamizuje akcję, charakteryzuje docieklwego i upartego, a przy tym sympatycznego chłopca, wzmaga wreszcie napięcie odbiorcy. Zauważmy na marginesie, iż *Szatan...* wciąż stanowi jedną z ulubionych lektur młodzieży i wdzięczny materiał do adaptacji filmowej, co czyniono — jak wiadomo — dwukrotnie⁸.

Oprócz tych zagadek inspirujących linię powieściowego działania się, znalazły się w tekście pomniejsze; należy do nich zarówno wykoncypowany piórem Adasia list-akrostych, kryjący nie tylko przestrożę przezornego chłopca, lecz i w pewnym sensie imperatyw samego pisarza, tak właśnie odczytany przez profesora Gąsowskiego⁹, jak ewokowana przez ten właśnie

⁶ K. Makuszyński: *Szatan z siódmej klasy*. Warszawa 1958 s. 17.

⁷ E. Schnabel: *Ja i królowie*. Warszawa 1981 s. 119.

⁸ Po raz pierwszy przed rokiem 1939.

⁹ Por. uwagi M. Inglota: *Kornel Makuszyński. Rekonesans badawczy*. (W:) *O literaturze dla dzieci i młodzieży. Studia, rozprawy, szkice* pod red. H. Skrobiszewskiej. Warszawa 1975 s. 90—91.

akrostych demonstracja innych podobnych „ciekawostek” formalno-intelektualnych, takich jak kwadrat magiczny, literowy i liczbowy.

Do chwytu zagadki uciekł się raz jeszcze Makuszyński pisząc w roku 1939 *List z tamtego świata*¹⁰. Uczynił to już jednak mniej dowcipnie i błyskotliwie. By odnaleźć skarb rodzina Mościrzeckich musi podążać śladem wskazówek rejenta-testatora, zawartych w owym tytułowym Liście. Mówi o tym wyraźnie jedna z postaci powieści: *Skoro rejent układał misterną zagadkę, myślał zapewne tak: „Jeżeli znajdziecie Zubrowskiego, którego nie ma, znajdziecie skarb!”*¹¹. Jego właśnie śladów, młokosa jeszcze, a już wrzącego zawadiaki i gwałtownika, chytrego i czujnego, ma szukać gromadka podekscytowanych spadkobierców.

Tu — rolę klucza wyjaśniającego spełniają trzy zagadkowe „pisanie” zmarłego w 1830 roku rejenta, będące zręcznym konterfektem ich autora, prawnika-szlachciury, który w jednej z epistoł m. in. wzmiankuje: *Wiem ci ja, że będziecie musieli też się nadreczyć niemało, nim skarb wam zapisany odnajdziecie. Nie masz atoli na całym świecie takiej zagadki, której by spryt człowieczy nie rozwiązał*¹². Dodajmy jeszcze, iż tenże Zubrowski zostaje odnaleziony poniekąd przypadkiem, a odkrycie tajemnicy wszystkich trzech, intrygujących i tak wiele zarazem obiecujących listów przynosi zaskakującą, a zamierzoną przez narratora niespodziankę.

Należy wspomnieć jeszcze w tym miejscu, że rozpoczęta przez pisarza w roku 1940 powieść *Drugie wakacje Szatana*, również o zakroju sensacyjnym, miała przedstawić powtórnie „szatańskiego” Sherlocka, łowcę przygody i detektywa-amatora, tym razem jako poszukiwacza zaginionej dziewczynki. Świadczy o tym rozdział *Gdzie jesteś Anusiu?* Zatem wolno się w niej było dalej spodziewać nowej feerii conceptów autora, demonstrowania porywaczy, pogoni, śledzenia, przeszkód i zagadek, wyrastających na drodze zmierzającego do celu bohatera. Niestety, powieść nie została ukończona, a rękopis urywa się już na 36 stronicy.

Twórca *Wielkiej bramy* umiał bezsprzecznie zaintrygować czytelnika, podrażnić jego ciekawość, wzmóc zainteresowanie. Czynił to naturalnie przy pomocy nie li tylko zaprezentowanej tu zagadki, znał bowiem — jak wspomniano — również inne sposoby fascynowania młodziutkiego odbiorcy. Wydaje się jednak, że do konstrukcji zagadki wykazywał predylekcję specjalną; posługiwał się nią przecież nie tylko w powieści sensacyjnej, co potwierdza *Uśmiech Lwowa*, nierzadko też wymyślał ekstrawaganckie, a wielce obiecujące tytuły rozdziałów swych powieści, czego przykładem może być właśnie *Szatan...* lub np. *Przyjaciel wesołego diabła* czy *Wyprawa pod psem*.

Korzystając z usług zagadki wobec powieści utrzymanej w klimacie sensacji nie wyzyskiwał wszystkich akcesoriów tej powieści. Nie ma u niego ani starych zamczysk, ani nawet ich ruin, czarne charaktery jawią się wyjątkowo, autentyczny skarb znajdujemy zaledwie dwukrotnie, a rolę tajemniczych gładów czy kamieni wykonują poczciwe zwyczajne drzwi z małego domku ogrodnika. Również, mimo że pisarz nie aranżuje scen groźnych i niebezpiecznych, bo przecież owo tropienie złoczyńców w *Szatanie...* jest w gruncie rzeczy harcerską zaba-

¹⁰ Wydany po raz pierwszy w 1946 roku.

¹¹ K. Makuszyński: *List z tamtego świata*. Kraków 1962 s. 211.

¹² *Ibid.*, s. 137.

wą, umie — jak się rzekło — trzymać w napięciu, elektryzować uwagę czytelnika.

Wplatanie zagadek w powieściowy ciąg zdarzeń powoduje zamierzoną retardację akcji, wylaniają się one bowiem jedna z drugiej, nieoczekiwanie, a przecież logicznie, wikłają tok wypadków, komplikują linię powieściowego działania się, wzbogacając ją i przedłużając, a zarazem powodując regułami przewidzianą jej ekscytującą niejasność.

Czy twórca *Szatana...* był pomysłowy? Wobec oczywistego bogactwa pisanych na użytek młodzieży powieści tego typu lat ostatnich — pozostawmy to pytanie na razie jeszcze otwarte. Jedno natomiast jest pewne — był tych powieści godnym prekursorem.

Jolanta Kowalczykówna



Wiersze poetów serbskich

GOJKO DJOGO

Klin w mięso

Z nieprzeniknionej skóry uszyta koszula
Więzienie bez klucznika
Do ścian wkuwają gwoździe
Chłopcy na schwał, kowale nad kowalami.

Ostrza wchodzą w mięso
W mokrą watę
Która piersi wypełnia
Sadowią się w dziurach
Jak ręce wyrastające z drzewa.

Ale bęben ze szmaty
Nie gra.

Młotki bębnią po miechu,
Kołatka na wargach drga,
Więzień w piwnicy
Zamyka zębami drzwi
Aby iskra go nie wydała.

BOŽIDAR MILIDRAGOWIĆ

Widok

Koń, młody i łagodny,
Zbliża się do swej ostatecznej formy
Nie skręcając nigdzie z podniebnych przepaści

Najpierw się przejaśniło,
Tu gdzie śmierć spopielila

Usta, ogień zatrzymał się na was.
Aby odetchnąć.

MIROLJUB TODOROVIC

Języki

oto mój język niezrozumiałe zdanie
przez północną mgłę powracam o świecie
śmierć głodna i nerwowa kobieta w kałuży
krwi oddycha słyszałem te słowa i ruszyłem
mennica żarówka odpływy gdyby nie istniał
może język niedawnej ulewy drugie wyjście
w zapachu lez ten kto spoczywa nadgryziony
ten kogo znajduję na ulicy z otwartymi
zylami na skalę skacze świeże powietrze słowa
ukrywa w gęstej ciemności droga mnie prowadzi za
wzgórzami nagle bicze lodu zgodnie z obyczajami
oczy lamignaty na ścianach języki
robaczki świętojańskie wypisują

WUJICA REŠIN TUCIĆ

Tłuczcie dzieci, bijcie su oją śmierć

Z czapką na łysej głowie, zawinięta w pieluszki, śmierć gapi
się na was

drobnymi oczkami.
Słuchajcie jak oddycha cicho i złowieszczo.
Macha rękami i szuka w ciemnościach.
Tłuczcie dzieci, bijcie swoją śmierć

ADAM PUSLOJIĆ

Na miejscu wypadku

Na naszej bezpieczeństwa granicy
dzisiejszej nocy wydarzył się przykry incydent.
W przestrzeni powietrznej

dwie owce i jeden wilk
zabiły
jednego z tamtych i jednego naszego.

My, niżej podpisani obywatele
zapytujemy:
Dokąd tak spokojnie
będą na to wszystko patrzyli

nasi starzy Egipcjanie i martwi Babilończycy?

STEVAN TONTIĆ

Port zbawienia

Ginań róże! ginie mięso! mrań materie!
martwy cię całuję — ze stryczkiem na szyi!

ginań nowonarodzeni! ginań umarli! palą się żywi!
wbiegam w ciebie — bezgłowy — by przeżyć!

palą ziemię! niszczą wodę! powietrze niszczą!
zakopuję się — nogi — w twoim ognisku!

bogini! matko moja! mój rąbku! kościele!
z oddziałem rannych wkraczam do ciebie!

dyszy mięso! skarżą róże! jęczą — Twórczo — rzeczy!
o, głaszcz mnie, głaszcz zarzucaj pętlę! zabij! nie krzycz!

RASA LIVADA

Rzut oka na asocjacje

ta paskudna twarz
co po mózgu się błąka
niegdyś była

obrazem

teraz brakuje jej oka
przez nabrzmiałe wazony spoziera
chowa się za szafę

ta sama bezbarwna twarz
lub gdzieś

w otchłaniach naszego krwotoku
wena
pustych kości
aspiracja albo
inspiracja

odstępca pamięci

któremu zachciewa się śmierci

ten stary but

co latami

o nowej sznurówce śni

ta sama

zniekształcona twarz
niegdyś była

obrazem

VOJISLAV DESPOTOV

Miejsce wiersza

i tutaj jest wiersz

i tu i tu i tu

i tutaj

o i tu

i tam na górze, i tutaj

MIROSLAV MAKSIMOVIC

Dwa czasy

W milionach starych konwi
gnił nawóz

orkiestra błyszczy z wysokiego miejsca
muchy brzęczą wśród złotych strun

z miliona samochodów
wychodzi dyrygent

tłum milczy w teatralnych papierach
stosy gramatyk rozbitych na kropki

podzielone na milion cieni
słońce zabarwia chłodne gry.

DUŠKO NOVAKOVIC

Wiersz konsumentów mleka

Na obłokach, w budynkach, w dziurach
Wszędzie, gdzie przebijają się korzenie niezapominajki
Gdzie ludzie płaczą nad atramentem

Gdzie kolana drżą, a zęby wypadają —
Kobiety w żałobie wykupują swoje mleko
A ogromni i barczyści mężczyźni
Huśtają się na promieniu księżycal

Przekład: Julian Kornhauser



przekroje

ZAMIAST POWIEŚCI

Tym razem w „Przekrojach” omówienia kilku książek krytycznych. Książek w naszym przeświadczeniu ważnych. Radzi byśmy jako pierwsi zasygnalizować pojawienie się „nowej jakości” w piśmiennictwie, którego przedmiot stanowi refleksja o literaturze, jako kwartalnik mamy jednak małe na to szanse.

O tej nowej jakości wspomina Małgorzata Szpakowska w recenzji książki Rymkiewicza („Twórczość” 3/82):

„Wiedza o kulturze — więc i o literaturze również — zawsze jakoś precyzyjnie się próbuje między Scyllą jałowej ścisłości i Charybdą fantastycznej dowolności. Po okresie bezwzględnego prawie panowania tej pierwszej jesteście w ostatnich latach świadkami coraz silniejszej pokusy odwrotu. Zatem książka Rymkiewicza byłaby po prostu jednym z elementów tego odwrotu, jednym ze znaków czasu. Może w ogóle nie Rymkiewicz ją napisał, lecz przemawiający przezeń Duch Dziejów?”

Bardzo to ciekawe — przemawiałby więc Duch Dziejów książkami najbardziej osobistymi? To, co obiektywne, przejawiałoby się w tym, co subiektywne właśnie? Przy całej odmienności — i przedmiotu dociekań i stylu — takie są również „Polski Kosmos” i „Fragmenty o polskiej literaturze” Andrzeja Falkiewicza.

Często mówi się o nieostrości kryteriów, o wyjątkowej subiektywności ocen, odnoszących się do dzieł sztuki, warto więc może od czasu do czasu powiedzieć i o czymś odmiennym. Gdybym pisał o „Polskim kosmosie”, napisałbym to właśnie, co napisał — debiutujący na tych łamach — Leszek Bugajski.

Atrakcyjność czytelnicza nie opłacona bynajmniej brakiem rzetelności badawczej, erudycja nie będąca celem a środkiem, bogactwo interpretacyjnych pomysłów — wszystko to sprawia, iż spotkanie z tą eseistyką pozwala przeżyć przygodę intelektualną i emocjonalną, której szansę rzadko stwarza współczesna proza.

Książek, które recenzujemy nie ma już w księgarniach. Ale są to książki o życiu dłuższym niż cykl produkcyjny kwartalnika czy sezon wydawniczy.

B. Z.

LESZEK BUGAJSKI

FALKIEWICZ PRZY GOMBROWICZU

Fragmenty o polskiej literaturze, wydana w 1982 roku książka Andrzeja Falkiewicza, to niezwykley tom, który z braku innych możliwości musimy zaklasyfikować jako krytyczno-literacki. Złożony jest po części z tekstów, które były publikowane jako „regularne” eseje literackie, były wygłaszane jako referaty na rozmaitych sesjach albo też pojawiały się w programach przedstawień teatralnych. Jest to normalna praktyka w przypadku książek tego typu. Ale Falkiewicz pomiędzy nie wprowadził zapiski o charakterze fragmentów dziennika, mniej lub bardziej związane z treścią esejów, często dopowiadające to i owo, poszerzające ich problematykę, ale z reguły burzące sztuczny ład gotowego szkicu literackiego, ujawniające, iż publikowany tekst zamyka w sobie tylko fragment problematyki, że autor wcale nie jest pewien, że akurat nie pokazuje jego — autora — w prawdziwym świetle. Eseje, jak nakazuje obyczaj, nie eksponują ponad ogólnie przyjętą miarę osoby autora, natomiast zapiski o charakterze dziennika pokazują wątpliwości i rozterki samego Falkiewicza, jego poszarpane myśli goniące jedna drugą, nie mogące się „uleżeć” i ukształtować w większe całości.

Forma tej książki sprawia, że czytelnik wierzy bez zastrzeżeń, iż problemy, o których czyta, są istotnymi problemami samego Falkiewicza. Że autor jest szczery do granic intymnego, że je przeżył bardzo głęboko, rozważał po wielokroć, że nie dawały mu i nie dają spokoju. Tym samym *Fragmenty o polskiej literaturze* stają się rodzajem autoanalizy, introspekcji krytyka dokonywanej poprzez literaturę czy dla której literatura była pretekstem, punktem wyjścia.

W krótkiej nocie zatytułowanej *Co ja robię, co ja robię* Falkiewicz tak nazywa działalność: *Poszukuję czegoś, co by mnie wyzwoliło z cynizmu*, przy czym przez cynizm rozumie tutaj sformułowania opinii, prawd, budujących wniosków, które są bardzo bardzo liczne, które się nie sumują. I dodaje: *Brakuje mi nadrzędnej myśli, która by uporządkowała moją pracę, powstrzymała myślotok*. Jego książka — obok zestawu tradycją przypisanych jej zadań i ról — okazuje się być wyrazem rozpaczki humanisty, który stara się wyciągnąć wszystkie wnioski ze zrozumienia sytuacji niemożności uchwycenia Całości, kiedy właściwie nie można już być humanistą w klasycznym stroju, bo rzeczywistość wokół pęka, kruszy się, pograża w chaosie, kiedy właściwie wszystko można powiedzieć i wszystko może być prawdą — stąd ów „myślotok” i chaos dzieła humanisty, wyraz jego bezsily i zagubienia, wyraz marzeń „o pełnym zaistnieniu podmiotu” w naszym świecie.

Fragmenty o polskiej literaturze lokują czytelnika na huśtawce: raz w oficjalność, raz w intymność krytyka, raz pokazują go przygotowanego do wystąpienia, ujawniającego to, co uważa za stosowne pokazać publicznie, drugi raz — obnażonego, przestraszonego swoją sytuacją i szukającego po omacku pewności, którą zdawał się posiadać, jeśli by sądzić tylko po oficjalnych wystąpieniach. Oczywiście, że w obu przypadkach Falkiewicz był świadomy tego, co robi. Dziennikowa szczerość jest zapewne też rodzajem literackiej konwencji, poprzez którą jednak chciał pokazać, jak bardzo kępuje go tradycyjnie uformowana wypowiedź krytyczno-literacka. Przebrany w oficjalny garnitur nie dopina Falkiewicz wszystkich guzików i nie dociąga krawata, ale też jego szlafrok i papucie są w przednim gatunku, wyczyszczone i dopięte, a on sam starannie uczesany.

Fragmenty o polskiej literaturze są jako całość zjawiskiem niezwykłym w naszej literaturze, są nową jakością, ale ta ich „inność” rodzi się ze zderzenia w jednym tomie tekstów o odmiennym charakterze, z przemieszczaniem ich, podsycania „walki” pomiędzy nimi, co zaznaczone jest nawet odmienną czełką użytą do składu tekstów.

Fragmenty... złożone z tekstów pisanych między 1970 a 1978 rokiem ostentacyjnie ujawniają swoje „szwy”, niejako czynią z nich problem główny całego tomu, unoszący się ponad problemami poszczególnych elementów całości. Natomiast książka Falkiewicza pisana w latach 1969—1975, a wydana w 1981 — *Polski kosmos* ukrywa tę sprawę głębiej. Mimo pozornego podporządkowania się standardowemu modelowi książki krytyczno-literackiej jest ten tom chyba jeszcze bardziej niezwykle niż *Fragmenty o polskiej literaturze*.

Zapowiada to już podtytuł: *Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*, w którym najważniejszym słowem jest oczywiście „przy”. Eseje nie są o Gombrowiczu, nie na temat Gombrowicza, ale właśnie przy Gombrowiczu, nie na temat Gombrowicza, czyli razem z Gombrowiczem, w pobliżu niego, ale niekoniecznie o nim lub wcale nie o nim. I tak jest faktycznie. Falkiewicz zafascynowany od lat twórczością i postacią autora *Ferdynurke* zreferował po prostu swoje życie z Gombrowiczem i swoje myślenie Gombrowiczem w latach, w których książka powstawała. Wprawdzie z 1975 roku, a więc z roku ukończenia książki, pochodzi zapiszek: *...Maria Janion, ten karabin maszynowy — syst. Maxima — polskiej humanistyki, ostatecznie mi obrzydziła dalsze zajmowanie się Gombrowiczem, to jednak we Fragmentach o polskiej literaturze wiele jest późniejszych powrotów do twórczości „Gombro.”, co pokazuje, że fascynacja była silniejsza niż deklaracja i zniesmaczenie.*

Po lekturze *Polskiego kosmosu* nie można sobie nawet wyobrazić, że Falkiewicz byłby w stanie pożegnać się ostatecznie z twórczością Gombrowicza, uwolnić od niej. Może kontaktować się z nią mniej ostentacyjnie, może z czasem przestać wymieniać nazwisko autora *Ślubu*, może go zniechęcić, przekląć, ale w jego myśleniu o świecie i o literaturze Gombrowicz będzie obecny, na zawsze i niezależnie od tego czy pozytywnie, czy negatywnie. Wynika to wprost z *Polskiego kosmosu*, który tylko brak rozsądku kazałby uznać za książkę o twórczości Gombrowicza — w istocie jest to książka o Falkiewiczu, o jego sądach na temat świata, człowieka, kultury, o myśleniu prowokowanym lekturą Gombrowicza, wynikającym z tej lektury i nierozdzielnie z nią związanym. Intensywność tej lektury i głębia przeżyć nią wywołanych powoduje, że zatarciu uległa granica między tym, co Gombrowicza, a co Falkiewicza.

Sądzę, że autor *Polskiego kosmosu* odważył się na doświadczenie nie do podrobienia, nie do powtórzenia w naszej literaturze, że nie tylko sam go nie powtórzy, bo musiałby jeszcze raz — co jest dla mnie niewyobrażalne — nadać swoim kontaktom z twórczością innego pisarza taką intensywność i tak głęboko w nią wniknąć, jak to uczynił w przypadku Gombrowicza. I trudno również oczekiwać, że „metoda” krytycznego pisarstwa ujawniona przez Falkiewicza mogłaby się upowszechnić wśród innych piszących o literaturze: nie ma po temu warunków, nie ma krytyków o takim typie wrażliwości i na palcach jednej ręki dałoby się w naszej literaturze policzyć autorów prowokujących czy zmuszających do takiego traktowania swojej twórczości.

Falkiewicz myśli Gombrowiczem o wszystkim. Zdanie to zawiera oczywiście uproszczenie, bo Falkiewicz myśli również — przede wszystkim — Falkiewiczem, ale „Gombro.” jest w jego myśleniu obecny nieustannie i wyraźnie. Myśli o sprawach najważniejszych, podstawowych dla każdego z nas. Spośród jego rozgałęzionych, swobodnych myślowych potyczek z najróżniejszymi problemami daje się — przy zastosowaniu dość bezwzględnych i brutalnych metod — wyodrębnić trzy zasadnicze nurty: (1) myślenie o świecie i szansach na poznanie świata, (2) myślenie o człowieku jako takim, o jego „Ja” dręczonym przez świat i wreszcie (3) myślenie o sobie, czyli o krytyku, pisarzu, o jego szansach, powinnościach i marzeniach.

Wypada teraz krótko wspomnieć o niektórych intelektualnych ośrodkach książki Falkiewicza.

Zasadą organizującą świat jest ruch. Wszystko, z czym człowiek się

styka jest w nieustannym ruchu, ulega zmianom, migocze, przekształca się. Byłoby to w sumie mało niebezpieczne, gdyby obserwatorowi udało się żyć w pewnej izolacji od tego ruchu, gdyby on sam dla siebie mógł ustalić punkty stałe, mógł siebie samego w kompetentny i wyraźny sposób określić w tym ruchu. Ale tak nie jest. Ruch świata udziela się obserwatorowi. *Ruchliwa rzeczywistość stworzyła sobie ruchliwego partnera, który wnosi do już ruchliwej rzeczywistości własne reakcje, wnioski, ruch własny. Kolo się zamknęło.*

Nie widać szans na uspokojenie tego ruchu, toteż należy się po prostu z nim pogodzić, uznać go za wartość stałą w świecie, w jakim żyjemy, w jakim żyje Falkiewicz i w jakim żył Gombrowicz. Ale uznając ruch za podstawę istnienia swojego i świata człowiek spostrzec musi, że w wirze tego ruchu zaciera się wyraźne dotąd granice między zewnętrznym i wewnętrznym, że jest już tylko osmoza, wzajemne przenikanie. (...) *Nie można poznać ani granic Ja, ani granic tego, co Ja otacza. Można już tylko mówić i pisać o tej ludzkiej niewiedzy, ale też ta nowa świadomość domaga się nowego języka.*

Język ten nie będzie nazywał i nie nazywa świata materialnego — nazywa stawanie się świata. Sztuka nie może wyjawiać substancji (bo jej nie ma), sztuka będzie precyzyjnie nazywała działania, ale nie będzie umiała nazwać skutków tych działań. Następuje znamienne przesunięcie akcentu z materialności świata na jego mobilność, co można uznać za prawdę, albo nie, ale nie o to chodzi. Ważne jest dla nas, że Falkiewicz studiując dzieło Gombrowicza uznał, że tak jest. W tym przesunięciu akcentu ukryty jest głęboki dramat poznawczy, bo świat materialny można było dowolnie badać w miarę swoich możliwości, był on czymś stałym, podatnym oglądowi, podczas gdy dzieło się jest chwilą, jest trudne do poznawania i rozumienia, zaciemnia naszą ustabilizowaną wiedzę o świecie.

Istnieją jednocześnie dwa sprzeczne obrazy świata: jako rzeczy gotowej i jako zadania stojącego przed człowiekiem, powracające później w *Polskim kosmosie* w postaci opozycji Sledzącego i Sprawcy, czyli w opozycji dwóch postaw: biernej i aktywnej wobec świata. Ale to już inna sprawa, chociaż ważna dla Falkiewicza w jego rozważaniach o świecie i postawie wobec świata. Człowiek, generalnie rzecz biorąc, nie rozumie świata, nie przyswaja wszystkiego, czego jest świadkiem, toteż w pewnym momencie musi uświadomić sobie własną bezradność, przed którą chroni się dziecięcą postawą wobec świata czyli zaczyna przyswajać wszystko, nawet to, czego nie rozumie, odkładając niejako rozumienie na później, kiedy zgromadzi odpowiednią wiedzę. Przyswaja wszystko, bo to mu daje złudzenie jakiegoś tam zapanowania nad światem. Ale tylko złudzenie...

Oparciem może być własne Ja, w którym należy się utwierdzić, umocnić na przekór wszystkiemu. To Gombrowiczowskie Ja wewnętrzne chce zapanować nad światem, ale też mu się to nie udaje. Jak referuje Falkiewicz, bohaterowie Gombrowicza usiłując sprzeciwić się unifikującym zakusom współczesnego świata, czynią wszystko, aby spotęgować swoją indywidualność, ale nie doprowadziło ich to do odkrycia nowych pokładów życia wewnętrznego, do ostatecznego zamknięcia się w sobie, lecz przeciwnie — do odkrycia związków międzyludzkich. Nie potrafią się uwolnić od zewnętrznego spojrzenia, „które ich rozprzega” — rozpadają się na własne sobowtóry — i w tej grze sobowotrów giną.

Ujrzał społeczeństwo i musieli się podporządkować „formom wspólnego bytowania”. Bo ludzi łączy przede wszystkim Forma, ceremonial, jak i „między sobą wytwarzają”. To jest wspólne, na tym musimy poprzestać szukając wspólnego wszystkim czynnika. I niejako jego obrazem w świecie — gdzie to, co żywe i to, co martwe, nie jest w całości żywe i nie w całości jest martwe — jest ołtarz. Miejsce szczególne, twór materialny, więc trwały i jednocześnie coś wobec czego staje

się razem; (...) coś intersubiektywnie zrozumiałego (...) nie mogące ulec rozproszeniu w poszczególnym intelekcie. Gombrowicz nie ulegając religijnym fascynacjom, posługując się intelektem, rozumiał, że w chaosie otaczającego świata jest miejsce dla wiary w Boga, że ludzkie uczucia i myśli muszą dokądś zmierzać, do jakiegoś materialnego punktu. Tym punktem jest ołtarz, ale też ołtarz bez Boga jest niczym. Stąd potrzeba uczuć religijnych, rozumiała dla niego, ale niemożliwa — rozumiał potrzebę, ale sam nie zaznał uczuć religijnych.

Był artystą, który nie mógł nikomu służyć swoją sztuką, był artystą dla siebie, sam. I jako taki chciał i musiał pozostawić swój ślad. W tych partiach książki szczególnie ścisłe jest przemieszanie poglądów Gombrowicza i myśli Falkiewicza, szczególnie głębokie jest ich intelektualne zbliżenie.

Zostaje sformułowana koncepcja dzieła w braku innej możliwości przetrwania, dzieła jako efektu rozbuchanych ambicji sprawczych. Twórczość jest tu wynikiem odczucia braku jakichkolwiek innych spełnień w naszym świecie, wynikiem rozczarowania światem, nazywając rzecz całą w szalonym uproszczeniu. Dzieło literackie jest niczym innym jak tylko bezcelną i egoistyczną próbą ingerencji w przyszłość, próbą oddziaływania na ludzi, którzy będą je czytać. Ma być śladem, jaki pozostawi autor — *Sztuka jest poligonem chęci, które mają być zrealizowane gdzie indziej i kiedy indziej* i Falkiewicz dodaje jeszcze: *Ostatecznym celem literatury nie jest więc „Ocalenie od zapomnienia”, lecz powołanie do życia światów, które jeszcze nie istnieją: tylko za cenę oryginalności można ocalić osobowość.* Itd., itd. Konkluzją tego wszystkiego jest stwierdzenie, że nie ma czystej literatury i czystej wiedzy, za wszystkim kryje się człowiek i on też jest prawdziwym celem badań humanistyki, a nie inne deklarowane przez nią i mistyfikujące prawdziwe cele.

Tu Falkiewicz mówi już coraz wyraźniej o sobie wprost, o swoim bólu, o strachu, zagubieniu w świecie. Książka staje się niepostrzeżenie osobistym i nawet bezwstydnym — nie wiążąc z tym określeniem żadnych pejoratywnych znaczeń — opisaniem Falkiewicza przez Falkiewicza. Czytelnik uświadamia sobie, że przekonany był, iż bierze do ręki książkę o Gombrowiczu, a czyta spowiedź krytyka. Autor *Polskiego kosmosu* za niewielkie w sumie pieniądze sprzedaje w pięciu tysiącach egzemplarzy swojej książki „Intymne tajemnice” naszego zawodu i o to właściwie powinniśmy mieć do niego pretensje, my — krytycy. Toteż nie będę powtarzał ani referował jego impresji, które oczywiście tak całkiem „tajemnicami” nie są i co przytomniejsi czytelnicy już dawno przejrżeli wszystkie nasze gry i „oszustwa”, ale też nie wiedzą o naszych rozterkach i cierpieniach.

Wyznania Falkiewicza są prowokacyjne i swobodne w wyciąganiu wniosków z opisywanej sytuacji. Osobiście podziwiam jego pisarską odwagę i przenikliwość, bezkompromisowość wobec siebie, ale — jak sądzę — bezkompromisowość i odwagę jakoś zagraną, bo nie wyobrażam sobie, że dalej mógłby pisać, być krytykiem, pisarzem, po ujawnieniu się jako „oszust”, producent efektownych pomysłów (co nawiasem mówiąc jest organicznie wpisane w krytykę, związane z ogromnymi kosztami wewnętrznymi, choć możliwe do zamknięcia w formule „oszustwa”). Gdyby to była cała prawda o Falkiewiczu, nie mógłby wziąć już do ręki pióra, a tymczasem pisze dalej i to świetnie. Gra dalej w krytykę, może dlatego, że skazał się na to, że nie umie grać w nic innego, może dlatego, że to lubi, że w ten sposób chce zostawić swój ślad w kulturze naszego czasu...

Andrzej Falkiewicz: *Polski kosmos. Dziesięć esejów przy Gombrowiczu*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961; str. 284. *Fragmenty o polskiej literaturze*. Czytelnik, Warszawa 1962; str. 388.

SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK

KRĘGI CUDZOŚCI

Cudzość, bolesne odczuwanie i zachłanne oswajanie otaczającego, duchowego i materialnego bytu; schronienia i otwarcia, dezercje i ataki, jawy, sny, klatki, ruchome klisze, kosmiczne nieskończoności lub ziarniste mrowiska znaków, koła i proste, strugi czasu i płaszczyzny wizji, „sieci” i „ławice” struktur, szczeliny, odpryski, a także długie ciągnące się przez szeregi wierszy stare (na nowo jednak odkryte) lub wynalazcze (po staremu jednak zorganizowane) archetypy, mity, symbole. Olbrzymia — i pojemna — przestrzeń semantyczna poezji Mieczysława Jastruna, „wykrywana” i „ustawiana” przez Jacka Łukasiewicza wobec „w między”, w zapośredniczeniu. Wobec zmysłów, rzeczy, obrazu, kobiety; wobec śmierci, ojczyzny, historii; wobec figur czasu i układów przestrzeni; wobec świata owadów; wobec Księgi. Przede wszystkim jednak — ohol — zderzana ze sobą, z Łukasiewiczem, dążąca poprzez obcość do świąt tożsamości, poprzez lekturę do myślenia ideami, od rutyny badawczej do konfesji światopoglądowej. Jastrun osaczony Łukasiewiczem, Łukasiewicz roztopiony w Jastrunie. Problem do rozważenia: kto tu kim mówi? co jest czym myślane? Zapewne: w *Mieczysława Jastruna spotkaniach w czasie* monografista zaspokoili stróżów rygoru szkoły. Lecz przecież nie po to gorliwie (gorliwie i dyskretnie) starał się sprostać ceremonialom kapryśnych rendez-vous z poezją autora *Błysku* obrazu, nie po to uczył się tyłu języków intelektualnych spotkań (od języków psychologii po slangi sepulchralne, od antropologii po magię, od „motywu rembrandtowskiego” po „sporadyczną muchę, wesz, szarańczę”, itp. i zł., i tym podobne, i zupełnie inne) i nie po to... — aby zadowolić czyjeś gusta. Nie; Łukasiewicz spotykał się z dążącą ku niemu obcością, chciał — choćby tylko na swój użytek — zobaczyć szczegółowo i z bliska to, nad czym czytający, owszem, ale czytający pogrążeni we współczesnym poznawczym letargu (pogrążeni w lekturze, czytający w letargu — na jedno dziś wychodzi) przechodzą do porządku dziennego; to miejsce, w którym nasza obcość spotyka się z cudzą obcością, i to doznanie, które zapośrednicza obcość, cudzość z tożsamością, bliskością. Nie ma pewności, że istota rzeczy wynika z niezależnej wspólnoty przekonań, z natknięcia się na siebie dwu podobnych cudzości, dwu bratnich koncepcji sztuki, losu, człowieka. (Raczej jest pewność inna: podobieństwa potrafią łatwo się odszukać, lecz nie potrafią się sobą zaciekawić, dziwić się sobie, nie tworzą więc owych napięć, powołujących potrzebę mówienia w mówieniu, mowy o mowie, cudzości wobec cudzości). Roztopienia i osaczenia — właśnie inaczej i na odwrót względem prostych, nie znaczących spotkań — zapośredniczyły się tutaj w sobie w „odbiciach” nastawień lub oczekiwań, w replikach sposobów nie konstruowania (co przynależy do osobowości), lecz myślenia (co przynależy do świadomości) wszelkimi „wobec” i różnymi „pomiedzy”. Obcość poety, obcość jego krytyka — i moment, miejsce, w którym (poprzez które) najpierw zderzają się ich obce sobie kręgi cudzości, a zaraz potem przecinają się ich „koliste” imperia. „Międzyludzkie” Jastruna, zobaczone przez Łukasiewicza; „międzyludzkie” Łukasiewicza, wyartykułowane Jastrunem. Nagłośnienie, „odbicie” — i nałożenie się odbitych fal intencji czy postaw. Mieczysława Jastruna spotkania w czasie. Jacka Łukasiewicza spotkania w Jastrunie. Blokady, doświadczenia, style; tak, to cytaty słowników, które nie mogły się znieść czy „sprasować”, lecz musiały zostać na siebie przełożone. Cudzość zatem, oczywiście, ale nie ceremonialna, gombrowiczowska obcość (której zdarzają się co prawda „pupy”, nie zdarzają jednak „sensy”), lecz raczej pocięta kręgami immanencji i transcendencji, przyzwolenia i zakazu. Cudzość jako niezbywalne residuum człowieka, jako znak ziarnistej spójny „międzyludzkiego”. Międzyrzeczowe, międzyprzedmiotowe —

i międzyludzkie. Powtórzone „jedno, jednorodne i dalekie od jakiegokolwiek dualizmu poznania”.

Tak wygląda — „jedno, jednorodne” — pasmo, na którym ewoluuje myśl poetycka Jastruna, strumień ludzkiej jedni zupełnie zresztą wolny od pokrewieństw z nowoczesnym synkretyzmem, to znaczy nasycony nie ideami ekwityzmu, nadziei na powszechną równość społeczną, lecz napromieniowany ideami melloryzmu, wiary we wzrost świata ku dobru. Co to mogłoby, i co mógł — w naszej rzeczywistości — oznaczać? Co znaczyło — dla Jastruna — w roku 1920, a co w roku 1937? w roku 1939, 1943, 1945? a w 1949? czy także potem, w 1956 — i w 1968, i również w realnej nierealności lat siedemdziesiątych? A dalej jeszcze: skoro „jedno, jednorodne” pasmo — ale nie jako teza, lecz jako wiara dążąca, jako żywe in statu nascendi — jawi się teraz Łukasiewiczowi niebywale mocno sczeplone z życiem wewnętrznym poety, z ewolucją przekonań metafizycznych Jastruna, i mało tego — jawi się również w silnym sprzężeniu z aktualną datą wierszy rzeczywistością polityczną, zamkniętą (i otwartą zarazem!) historią i losem polskim prawie w takiej doskonałości, jaką spotkałem tylko w *Dosyć* Becketta, w obrazie zamkniętej we wnętrzu Boga dziewczynki — to czy miejsca dwukrotnego co najmniej, i z jakże różnych przyczyn wynikłego rozerwania pasma, rozsypania się więzi w latach 1943—1945 i w latach 1949—1955 obciążają poetę, czy oskarżają rzeczywistość? Lub może akurat wizja paruzji Chrystusa w wyzwolonej Warszawie, a potem podział świata (w *Sezonie w Alpach*, w *Roku urodzaju i Barwach ziemi*) na Państwo Boże rozciągające się od wyrostka na Uralu „drzewa wiadomości” poprzez socjalistyczną Warszawę do czerwonego Berlina, i na Władztwo Szatana z zimnowojennym Babilonem Nowego Jorku, nie były w duchowej biografii Jastruna przejawem komunizującego się melloryzmu, lecz powstały pod ciśnieniem socrealistycznej utopi ekwityzmu człowieka i kultury?

A jeśli tak — to czy taka inercja, tradycyjna polska inercja, piętnowana przez Brzozowskiego w zupełnie przeciwieśnych warunkach, jest w latach pięćdziesiątych konformistyczną dezercją, czy „słabą” bądź co bądź, lecz jednak formą protestu, bezgłosu?

Pytania, które Łukasiewicz (chcę go zrozumieć, ale niekoniecznie chciałbym się z nim zgodzić) woli stawiać inaczej: Jak pogodzić owo „ja” i „ty”, symboliczny język i kult nagiego faktu? Jakie znaleźć poetyckie wytłumaczenie dla tego, co się dzieje, nie rezygnując z „królewskiego płaszcza”? Jakie zajęć jako poeta stanowisko w społeczności, która nie jest społecznością filistrów, ale własnym narodem walczącym z desperacją o biologiczne i moralne przetrwanie, o zwycięstwo? Pytania, dużo wcześniej poprzedzone taką na przykład konstatacją: *Bezkompromisowość Brzozowskiego walczącego z ową inercją i wyrzucającego Polakom skłonność do myślowych kompromisów i wynikającą z niedocenionych myśli tolerancję przedstawiała się w innym świetle wtedy, gdy bezkompromisowo wcielano w czyn idee totalitarne. Ha! Inercja, kompromis jako aktywa w walce z bezkompromisowym totalitaryzmem! Nie jestem w tych kwestiach manichejczykiem, lecz przeczuwam, że co innego znaczy to zdanie u Łukasiewicza autora *Szmactarzy i bohaterów*, i co innego u Łukasiewicza autora *Lauru i ciała*... Rozumiem przecież autora *Mieczysława Jastruna* spotkań w czasie, który nie może powtórzyć („odwracając” hierarchie tylko) błędu Jacka Trznadła, popełnionego w 1954 roku rozprawą *O poezji Mieczysława Jastruna*. Rozumiem, że nie akurat w tym temacie nie wyjaśni zasypywanie szczeplin „czerwonym”, „białym”, a także nawet „czarnym” piaskiem. Jest jak jest. Łukasiewicz, świetnie tego świadom, podejmuje trud wyniesienia na powierzchnię podziemnej w tamtych latach żyły poezji Jastruna, przechowywanej nadal — chociaż w utajeniu — „jedno, jednorodne” pasmo „międzyludzkiego”.*

Dramat i każdorazowe zadanie naszego myślenia polegają tu na samoświadomości, która prędzej czy później zatrzymuje się przed rozbi-

tym „międzyludzkiem”, zakazanym jako prawo i jako „punkt zerowy” tożsamości i obcości, a nie potrafiąc zrezygnować z prapamięci odebranego prawa i z przecucia „punktu zerowego” przybiera postać świadomości dążącej, skazanej na „międzyludzkie” jako nigdy nie spełnione do końca (niesprowadzalne do prawa czy punktu) żywe in statu nascendi. Od „Pięcioksięgu” po „Cyrograf” Flaszera — powiada Łukasiewicz — pisano o wartości, jedyności i konieczności Księgi. Jest ona idealnym obrazem harmonii rzeczy i zjawisk, makrokosmosu i mikrokosmosu i jest prawem. Ale od Pięcioksięgu, poprzez *System wolnomularstwa* Łoży „Zur edlen Aussicht” Bronisława Trentowskiego, po *Przed prawem* Franza Kafki pisano także o skazaniu na rozbite przez Mojżesza u stóp góry Synaj tablice Prawa „punktu zerowego”, Księgi. W to pozornie puste miejsce Łukasiewicz wpisuje jastrunowską, kategorialną „rzecz ludzką”: wartości umiejscowione są w „czasie historycznym”, lecz ponad tymi wartościami jest jądro „rzeczy ludzkiej” trudne do rozpoznania, zawierające jednak wartość najwyższą. Przyjmowanie dwu postaci świata jest obowiązkiem, koniecznością moralną poety. Nie może on pozostać tylko w sferze realności, nie może być jedynie odczytującym i interpretującym „nieczytelne znaki”. Inaczej — nie można się ograniczać tylko do „czasu historii” albo tylko do „czasu sztuki”, gdyż każdy z nich zabsolutyzowany musi okazać się fałszem. I nieco wcześniej: *Przyślowie* mówi, że Bóg pisze prosto na liniach krzywych. Znamy jedynie owe linie krzywe i ufamy, że jest na nich prosty zapis. To niezmiernie ważne: Biblia jako księga powtórzeń, przybliżeń, odbić, „krzywych linii”. To wiadomo! Lecz następnie rodzi się owo dręczące, świętokradcze pytanie o Księgę Boga, o obraz „prostego pisma”, o „jedno, jednorodne” pasmo „międzyludzkiego” — a nade wszystko o miejsce, które, gdyby udało się w nim zapośredniczyć tożsamość i obcość, przybliżyłoby nam wymiar Spiny „międzyludzkiego”.

W 1862 roku we Fryburgu, formułując rewolucyjny program Łoży *Zur edlen Aussicht*, Trentowski tak udzielał odpowiedzi na powyższe pytanie: *Ponieważ Bóg, religia i moralność związku nie polegają na jakimś szczególnym wyznaniu wiary, lecz muszą być humanistyczne, czyste i ogólnoludzkie, bożocłowiecze, przeto „Biblia”, która leżała dotąd na naszym ołtarzu i która tylko dla chrześcijan jest pismem świętym, nie jest odpowiednim symbolem treści, którą ma przedstawiać. Wolnomularstwo uznaje za pismo święte to pismo, które Wielki Budowniczy zapisał w sercu każdego człowieka! (...) Zamiast Biblii trzeba położyć na ołtarzu inną księgę, (...) Nie napisaną Księgę. Jest to Księga zupełnie czysta, na której pierwszej stronie widnieje złotymi głoskami słowo „Bóg” jako źródło wszelkiej religii i moralności, wszelkiej ludzkiej wielkości i nieśmiertelności. Tą Nienapisaną Księgą, owym Bogiem, tym źródłem — jest sumienie. W ostatnim zdaniu książki Łukasiewicz (szkoda, że nie znający odpowiedzi Trentowskiego, co zresztą nie zmieniłoby jego wniosków, lecz przydałoby im intelektualnej tradycji) — pisze o „jednym prawie, jednym nadrzędnym systemie wartościowania, jednej, niejawniej, metafizycznej perspektywie — jednym sumieniu”. „Jedno, jednorodne” pasmo, „pismo proste na liniach krzywych”. Nienapisana Księga, sumienie — nie w postaci znaków immanencji, lecz właśnie transcendentne...*

Wyprowadzić sumienie z ludzkiego wnętrza i napiętnować nim zewnątrz. A także: uwewnętrznić strefy obcości, Kręgi Cudzości. Zrozumieć obcość jako świadectwo tożsamości a przekroczenie — jako świadectwo transcendentności sztuki. *Jastrun* raj tworzy dlatego, że jest poetą i jego zadaniem jest stworzenie przestrzeni zamkniętej, sakralnej, „gęstej”, nie ulegającej pożerającemu czasowi. *Jastrun* raj porzuca także dlatego, że jest poetą, że musi posługiwać się językiem „ustanawiającym”, że — jak pisze *Thore* — musi dążyć na spotkanie z kimś obcym. I dalej, na rzecz tego samego przecucia wolnej i prawdziwej spiny „między-

ludzkiego": zlikwidować obcość pomiędzy światem rzeczy i światem ludzkich wartości, zrównoważyć dystans i przeniknięcie, „głosić i działać, a jednocześnie być głoszonym i być działanym” (korzystając z tradycji figury proroka-więźnia), a także powtórzyć „pomiędzy”, „to, co było wyalienowane, na nowo przyswoić”, „być wszystkim-nikim”, nałożyć na siebie — wreszcie — jedne na drugie, kolistości czasu i koła przestrzeni, „ja” i byt, „czas sztuki i czas historii”. Posmakować czasoprzestrzeni wolnej od uporządkowań aksjologicznych, zobaczyć „rzecz ludzką” z punktu widzenia Boga, rozpocząć powtórzoną próbę języka bezcienlowego, wolnego od gier znaczeń, aluzji i hierarchii wartości, stanąć nie przed „sądem doktryn”, jak się ciągle jeszcze staje, lecz przed „sądem ludzi”.

Nienapisana Księga Jastruna, do której Łukasiewicz bardzo słusznie przymierza Biblię jako wzorzec i zaprzeczenie, oraz narzędzia analityczne znane z interpretacji Biblii jako instrumenty usensowniające — jest nam wszakże podarowana nie tylko z komentarzem ideogramologicznym, lecz także z ujawnionymi, zebranymi teraz na jej powierzchni wewnętrznymi barierami, zakazami, cenzurami niekiedy tak mocnymi, iż uniemożliwiającymi powtórzenie tego, co szczególnie wczesnego, „przedwojennego” Jastruna miałyby mieć kształt powtórzonego Pajdlium, wagę hibernacji, efekt androgyniczny i wymiar Kolchidy.

Manichejskie królestwo czasu wojny, a potem „granice strefy światła i strefy cienia”, zakazane dobro, niemożliwość nałożenia się piękna na dobro i dobra na nieskończone. „Ludzie z marmuru”, zakłócający śródziemnomorskie, „marmurowe” obrazy „białej Grecji” w sztuce. Profanum, biorące w posiadanie sacrum. „Antyk — forma interpretacji nam współczesnej” jako moralne kłamstwo; ale takie kłamstwo, które zrozumiane — pozwoliło Jastrunowi posługiwać się antykiem i mitem śródziemnomorskim w konwencji już nie „białej”, lecz (i to był rozbrat z konwencją) „czarnej” Grecji (...).

A niedługo potem — w 1956 — rozwiązanie problemu, polegające na oswojeniu zła w jego własnej, upadającej czasoprzestrzeni. Powrót do punktu widzenia Boga: *Z tego punktu widzenia historia zinterpretowana teologicznie, poddana czynnikowi transcendentnemu (zewewnętrznej Opatrzności) jest tak samo moralna jak historia, która ma kształt spiralnych kół (jak to jest w koncepcji Heglowskiej i w innych z niej się wywodzących historiozofjach). W pierwszym przypadku (teodycei metafizycznej) — ta moralność tłumaczy istnienie zła jego koniecznością, jako części służącej całości doskonałej. W drugim wypadku — zło moralne, które jest konieczne, może stanowić warunek niezbędny dla zaistnienia dobra (jak u Leibniza czy Fichtego) albo (co jest u Hegla) zło nie zawsze jest konieczne, a nawet, jeśli jest konieczne, nie jest ono warunkiem dobra.* Łukasiewicz, sporządzając przypis do tych swoich zdań, wydaje się wskazywać na zbłąźność rozwiązania Jastruna z rozwiązaniem Tadeusza Krońskiego, pochodzącego z powstałego właśnie w 1956 roku dzieła pt. *Rozważania wokół Hegla. (...) Wcześniej — w Głowach wawelskich — w 1956 — Jastrun przypominał legendarną przestrożę, z którą jedna z głów wawelskich miała się zwrócić do króla: „Rex Auguste, judica lustel!”; wówczas jeszcze wezwanie „skierowane było zarówno do Zygmunta Augusta, jak i do Władysława Gomułki”. Już jednak późniejsza twórczość Jastruna znacznie zbliżyła się, można sądzić, do rozumienia zła u Krońskiego, zła, którego nie ma potrzeby (i to podwójnie: bo jest głuche i bo „topór czeka”) ostrzegać. Potem niestety — dodaje Łukasiewicz — nie widać śladów lektury studium Krońskiego u niektórych młodych filozofów, którzy (jak np. Jan Kurowicki) pisząc na ten sam temat nie przyjmują do wiadomości nawet powołanych przez Krońskiego cytatów. Dobrze jednak, że już wiemy, co oznacza milczenie o zlu między godziną jego władztwa a godziną władztwa topora.*

Inna przeszkoda, inna wyniesiona na powierzchnię wewnętrzna bariera: legenda. Gdy spróbował Jastrun wyzyskać mīt i antyk nie jako pa-

limpsesty losu polskiego, lecz jako obrazy jego sensu — natknął się zrazu na przeszkodę w postaci niezależnego od jego intencji podobieństwa stylistycznego. epoki „ludzi z marmuru” z epoką „białej Grecji”. Wówczas mógł jeszcze, zrozumiawszy mechanizm, wkalkulować go w grę i wyzyskać w obrazach „czarnej Grecji”. Inaczej nieko kwestie mają się w odniesieniu do legendy, a raczej — i szczegółowiej — jej symboliki. Tutaj rzecz musiała polegać na redukcji i wyborze: np. symbole czy figury fantasmagoryczne (np. z Malczewskiego) okazały się przeszkodą, cenzurą duktu „od konkretnego do uogólnienia metafizycznego”. Dodajmy: symbole i figury oficjalne, w jakiś sposób ograne lub po polsku partykularne. Stopniowo — w kulturze, nie tylko u Jastruna — musiałyby więc one być wyparte przez znaki ogólnoludzkie i czyste, wolne od szowinistycznej patyny i konkretne, wynalezione i konkretne albo w polskim „tam i wtedy” (Matejko, Wyspiański), albo w polskim „tu i teraz” (jak dla Jastruna w malarstwie Witolda Wojtkiewicza). Powtórzonym problemem czy wręcz zadaniem świadomościowym okazało się więc znowu odtworzenie „jednego, jednorodnego” pasma wspólnoty pomiędzy legendą w porządku historii a legendą w porządku sztuki.

Przecięcia, nałożenia, punkty, zbliżające płaszczyzny znaczeń do „figury krzyża”, „znaku najwyższej łączności” — i bariery, zakazy, cenzury, konstytuujące — jak go nazwał Andrzej Kijowski — „humanizm tragiczny” Jastruna. A więc wolność, sumienie, prawo, Spoina — jako utajone, przechowywane już tylko w pamięci instancje ludzkiej wewnętrzności? Przecież nie, nie tak; problem polega na wypełnieniu tymi treściami „międzyludzkiego”, na wyprowadzeniu ich z wnętrza i wytyczenia na ich fundamentach „jednego, jednorodnego” pasma. Lecz — niecierpliwi się już to pytanie — czy to w ogóle możliwe? Niemożliwe przecież od Pięcioksięgu po *Cyrograf* Flaszena; niemożliwe również od Pięcioksięgu, poprzez Trentowskiego, do *Przed prawem* Kafki. A jednocześnie: możliwe, rzecz jasna, jako potencja. Ale — chcę wiedzieć dalej — dlaczego tylko jako potencja? A jeśli jako możliwość możliwego — to w jaki sposób? Jak — kiedy — i gdzie?

Tak w *Błysku* obrazu, jak w eseju *Sztuka i wyzwolenie* udziela Jastrun jednej i tej samej, parabolicznej odpowiedzi, wyłożonej na kanwie *Burzy* Szekspira. W *Dziecku* powiada:

*Dziecko w ogrodzie stawiało niestrudzenie
Szalas ze strun muzyki której słyszeć nie mogło
Lecz która wydawała się kierować jego cieniem
Na plasku przelatującym uśmiechów po jego twarzach
Przenoszeniem się oczu z plasku w przestrzeń pogodną
Niewidzialnym tworzeniem się myśli
Bo jeśli nawet „logika tworszenia nie nasza”
Nasza jest pieśń Ariela przetwarzająca
Nędzę i śmierć szamocącą się w słońcu
(w tej chwili) jak ogromny płak ze starym włazem.*

A w *Sztuce i wyzwoleniu* zapisał: *Jesteśmy jak w „Burzy” Szekspira na tajemniczej wyspie w otchłani wszechświata i słuchamy muzyki Ariela raz po raz przerywanej stukaniem, łoskotem, wyciem, zgrzytami, rykiem Kalibana. (...) Podobnie jak na wyspie Szekspira, nikt na tej planecie nie jest całkowicie wolny i jego prawo wyboru ograniczone jest różnymi i trudnymi do pokonania warunkami i sytuacjami. Nawet czysty duch Ariel jest jeńcem Prospera. On także, jak jego pan, czeka na wyzwolenie.*

...w jaki sposób? Jak — kiedy — i gdzie? Tylko niekiedy, w epifanii, w „błysku obrazu”, w doznaniu Centrum, „punktu zerowego”, powtórzonej Księgi, rozdanego sumienia; w krótkiej chwili „jednego, jednorodnego” pasma, Spoiny i Prawa. W „usytuowaniu w «przeźściu», przypominającym heideggerowski „prześwit”. To są śluzi i zarazem zworniki zrekonstruowanego przez Łukasiewicza stylu myślenia Jastruna: „mo-

tywy przejścia", „schody", światło w alei, spotkanie, błysk. Zadań dla artysty: dostrzegać między odbiciami, przybliżeniami, powtórzeniami, „krzywymi liniami" znaki „jednego, jednorodnego". Umieć zapisać takie „błyski", w których Kręgi Cudzości — jak planety — ustawiają się na mgnienie w jednym szeregu, przezroczyściejąc i otwierając się.

Zadanie dla ludzkości: „jeśli taki błysk przedłużyć w blask..."

Jacek Łukasiewicz, *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, „Czytelnik", Warszawa 1982, ss. 475, nb. 1.

PIOTR SZEWC

POEMAT NAUKOWY O SŁOWACKIM

Po lekturze książki *Aleksander Fredro jest w złym humorze* nie miałem już wątpliwości: jeśli napisze — a napisze na pewno — o następnym Wielkim Duchu polskiego romantyzmu, znów przyjdzie się zetknąć z pisarstwem (to najmniej kontrowersyjne określenie) wysokiej próby. Jakie cechy pisarstwa Jarosława Marka Rymkiewicza sprawiają, że podobnych jemu walorów trudno szukać w literaturze tego typu? Ze nowej książki autora *Myśli różnych o ogrodach* oczekuje się jako kolejnej, cudownej intelektualnej przygody? Oto jak Wydawca reklamuje tę o Fredrze: *Książka (...) łączy w sobie cechy rozprawy naukowej i swobodnego, literackiego eseju; jest w równej mierze wypowiedzią merytoryczną w toczących się od stulecia bez mała sporach fredrologów o istotę dzieła największego polskiego komediopisarza, jak i osobistym wyznaniem wiary współczesnego poety.* Dalej Wydawca mówi, że Rymkiewicz pisząc o Fredrze, pisze też o naszej współczesności. Słowa te, jakkolwiek najzupełniej słuszne, nie uwzględniają generalnej — chciałoby się rzec: podskórnej — prawdy o dziele Rymkiewicza. Tej niesformułowanej — nie formułowanej? — prawdy, która przesądza o wspomnianej przygodzie intelektualnej.

Omawiając w „*Twórczości*" Aleksandra Fredrę..., Bohdan Zadura zwrócił uwagę na walory narracyjne książki (*Dla Loretkowej żyta korzec*, „*Twórczość*" 1978, nr 10). Im należałoby przypisać właściwości, dzięki którym książkę czyta się jak znakomicie napisaną powieść. Bez wątpienia Zadura ma słuszność; w pełni da się usprawiedliwić taki wariant odczytania Aleksandra Fredry...

Przeczytajmy krótki fragment — najnowszej książki Rymkiewicza *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*, którego bohaterką jest Eglantyna Pattey. Biedna Eglantyna. Nadszedł dzień 12 lipca — może odprowadziła go na to spotkanie, może stała pod tym domem czekając, jak długo, godzinę pół dnia, ta Eglantyna, ten anioł dobroci, widzę ją, jak czeka w lipcowym słońcu, ubrana na czarno, z czarną parasolką, na rozpalonych do czerwoności kamieniach Paryża, w samym centrum diabolicznej, a pewnie i diabelskiej, cywilizacji, czeka, aż on wyjdzie, przemieniony i podbiegnie do niej z uśmiechem anioła...

A może samego Rymkiewicza należy zapytać, co sądzi o tym, co pisze? Pytanie jest źle postawione. Na takie pytanie Rymkiewicz nie da nam odpowiedzi. Postawmy inne, takie, aby mógł odpowiedzieć. Pytajmy więc tak: jak napisał Pan, Szanowny Panie, swoją książkę o Słowackim? Czym jest Pana książka?

Odpowiedzi szukamy w części pierwszej, na stronie 40. Wyjmiemy ją z pewnego kontekstu. ...w tym dygresyjnym poemacie, który chce być rozprawą naukową, czy też w tej rozprawie dygresyjnej, która chce być naukowym poematem, musimy teraz uczynić obszerną dygresję, by odpowiedzieć... Reszta nas w tej chwili nie interesuje. Byliśmy przewrotni pytając Rymkiewicza, jak swoją książkę napisał, czym ona jest. By-

ło bowiem jasne, że na przewrotne pytanie daje się równie przewrotną odpowiedź. Taką też dostaliśmy. Dygresyjny poemat, rozprawa naukowa, naukowy poemat, rozprawa dygresyjna... A cóż znaczą te słowa postawione obok siebie? Jaki ład chcą stworzyć, co uporządkować? A może nie chcą nam niczego wyjaśniać, może kpią z nas? Wiem, a i wie o tym dobrze Rymkiewicz, że jest to odpowiedź kpiarza. Ale kpiąc, o czymś też mówi. Sądzę, że ujawnia postawę badacza, historyka literatury, a nie sposób, w jaki formułuje rezultaty swoich badań. To znaczy mówi o tym, co dzieje się, zanim Rymkiewicz napisze pierwszy wers poematu o Słowackim. Zbliżamy się do sfery metod. Zresztą może nie metod, ale subtelnej, osobistej filozofii naukowego poematopisania.

Co Rymkiewicz, jako historyk literatury, sądzi o metodach? Powiedzieć można, że poddaje je — wykazując ich niejednokrotną nieprzydatność czy nieskuteczność — druzgocącej krytyce. Bywają bowiem sytuacje, kiedy z fiszek, na których historyk zapisał daty, dowody, myśli i cytaty, nic nie wynika. Dowód nie kojarzy się z datą, metoda nie wie, co począć z cytatem, i nic nie znaczą dowody, cytaty. Co robić wówczas? Czekać, aż kiedyś — w przyszłości nieokreślonej — zechcą połączyć się daty z dowodami, metoda jednym precyzyjnym cięciem rozszyfruje cytaty i zaczną coś znaczyć — że powtórzę za Janem Błońskim — mienić się znaczeniami, opalizować dowody, cytaty? Na chwilę taką historyk literatury zazwyczaj nie czeka i będąc święcie przekonany o skuteczności metod, wybiera którąś z nich i przystępuje do naukowego „rozbiórki tekstu". Rymkiewicz jednak na takie chwile czeka, czeka na chwilę olśnienia: *Uderza piorun, błyska błyskawica, zgąsty Wezuwiusz wybucha, machina parowa parska i rusza. Przelatujący anioł staje się widzialny. Już wiem, wiem z góry, wiem znikąd, wiem na pewno. To przemówiła moja intuicja.* To ona właśnie, według Rymkiewicza, pozwala porozumieć się z Wielkimi Duchami. I ma chyba Rymkiewicz słuszność, kiedy stwierdza, że dzisiejszy historyk literatury niechętnie mówi o intuicji. O własnej intuicji badacza literatury. Bo, niestety, zabrzmiłoby to dziwnie podejrzenie, by nie powiedział śmieślnie. To jakby któryś ze współczesnych poetów powiedział, że dziś właśnie skończył pisać w wielkim natchnieniu poemat czy wiersz. Historyk literatury nie powie o intuicji, poeta nie przyzna się do natchnienia. Nie sądzę, aby te słowa Rymkiewicza były aktem osobliwej odwagi. Wolalbym to nazwać przejawem uczciwości i naukowca, i poety, którym jest. Co bystrzejszy czytelnik i tak wcześniej czy później dostrzegłby tę nienaukową „metodę", której obecność w *Juliuszu Słowackim...* jest łatwo uchwytana. W innym miejscu dorzuca Rymkiewicz, że warunkiem dialogu z duchami jest taki oto zabieg: *Trzeba tylko usunąć z wierszy te pyszałkowane konstrukcje: te mówiące przedmioty, te stylistyczne osobowości, te struktury.* A więc zapomnienie o metodach badawczych, których użyteczność jest ograniczona. Należy tedy polecić się lasce intuicji, bowiem jej możliwości nie ograniczy ani mówiący przedmiot, ani stylistyczna osobowość, ani siatka struktur.

Juliusz Słowacki pyta o godzinę jest wielogłosowym poematem pozwalającym przemówić — zgodnie i przemienne — badaczowi, eseiście, prozaikowi, felietoniście, nikiemu pamiętnikarzowi, czasem paszkwilantowi. Nie wyczerpuje, to, oczywiście, innych funkcji, jakie w książce swej jednoosobowo pełni J. M. Rymkiewicz. Zwrócić też trzeba uwagę na język, jakiego używa. Daleki od pseudonaukowej sztuczności, bywa ciekawszy od języka dziesiątków powieści czy zbiorów opowiadań.

Zanim wyszła rzecz Rymkiewicza o Słowackim PIW opublikował książkę *Słowacki mistyczny*, zapis propozycji i dyskusji sesji IBL-u, jaka odbyła się w grudniu 1979 roku w Warszawie. Jarosław Marek Rymkiewicz należy do grona jej autorów. Ujmując generalnie, zbiór ten to przyczynkarska forma podjęcia kwestii, jakie zajmują — bądź powinny zająć — uwagę dzisiejszych badaczy późnej twórczości Słowack-

kiego. Niekiedy przedmiotem dociekań naukowych jest sam tekst Słowackiego, a ściślej — kłopoty edytorów, którzy wydając mistyczne dzieło autora *Króla Ducha*, dowolnie — to znaczy według swojego uznania — przygotowują kolejne redakcje tekstu. Problem ten pojawi się też w książce Rymkiewicza. Proponuje on, by ten chaos, ten stos papierów, czytać właśnie „jako stos najróżniejszych papierów”. W ten tylko sposób, twierdzi Rymkiewicz, czytając Słowackiego, zdolni będziemy przyjąć objawienie jego ducha. Stefan Chwin, uczestnik wspomnianej sesji, proponuje, by dzieło mistyczne Słowackiego wydać w postaci luźnych kartek, które czytający mógłby układać podczas lektury w kolejności, jaką uzna za słuszną. Sądzę, że sugestia ta, pozornie niepoważna, w świetle słów Rymkiewicza, które mówią, że czytać to trzeba „jako stos najróżniejszych papierów”, jest zupełnie uzasadniona. Słowacki, sam mający nierozstrzygnięte kłopoty z formą własnego bytu, tak czytany — czytany, jak sam chciał, zostawiając w postaci, jaką mamy, swój tekst — łatwiej pozwoliliby jeśli nie zrozumieć, to przeczuć sens swojego dzieła.

Za podstawę przemiany duchowej Słowackiego przyjmuje Rymkiewicz kryzys romantycznego języka i, co za tym idzie, zachwianie wiary w poetyckie wyrażanie siebie i świata w dotychczasowy sposób. (...) w „Trzech myślach”, w „Beniowskim”, w „Fantazym” została dokonana destrukcja języka i język czekał na kogoś, kto by go znów scalil: a tym człowiekiem miał się stać Towiański. Wyśmiewając swój własny język, poprzez Towiańskiego, Słowacki „szczeblował” ku wyższym, nieznany dotąd, stanom ducha.

Zasadniczy zrab książki Rymkiewicza próbuje poddać — nie zawsze intuicyjnej — egzegezie genezyjskiej tekst Juliusza Słowackiego. Różne redakcje jego utworów, uparte powracanie do tych samych motywów, objaśniane są jako niemożność zmiany — a raczej pozbycia się — ziemskiej, cielesnej formy. Są też przejawem ustawicznego zmagania się z doświadczeniem mistycznym, paradoksalnej — porównując Słowackiego z Pascalem — weń niewiary. Anielenie, jak to określa Rymkiewicz, było ciągiem kwestionowania objawionego znaku.

Pełna pytań — tym samym i znaczeń — książka Rymkiewicza swoją główną zaletę każe widzieć w umiejętności wielostronnego spojrzenia na omawiane problemy. Rozstrzygnięcia, jakie przynosi, nie są podawane jako ostateczne pewniki, od których nie ma odwołań. Ale to, czego jest pewna, mówi z niewymuszoną gracją i wdziękiem. Na koniec, ostatecznie słowa oddajmy Rymkiewiczowi: *Patrzył na zegarek, nie widząc, że patrzy, nie wiedząc, po co patrzy? Może to było pytanie w agonii, pytanie bez znaczenia? Pytanie, które już o nic nie pyta? Więc o co pytał, kiedy pytał o godzinę? Nie ma odpowiedzi. Jest tylko taka: nie wiedział; która jest godzina*. A czy wiedział, że pytając o to, czego nie wie, pyta za siebie i, w części chociaż, za nas?

Jarosław Marek Rymkiewicz: *Juliusz Słowacki pyta o godzinę*. Czytelnik. Warszawa 1982.

plastyka

ANDRZEJ RYSZKIEWICZ

MIRIAM - PRZESMYCKI I MANGGHA - JASIEŃSKI

Modernizm z trudem torował sobie drogę do społeczności polskiej. Składały się na ten stan rzeczy przyczyny rozmaite. Potrzeby estetyczne społeczeństwa były niewielkie — o wyrobieniu artystycznym można mówić w odniesieniu do minimalnej części ludności. Rozbicie kraju i brak samodzielności państwowej kierowały wysiłek jednostek myślących, czynnych i wrażliwych czy to na konspirację i walkę, czy też na pozytywistyczną pracę organiczną. Ucisk i terror zaborców (najbardziej dotkliwy w Polsce centralnej, włączonej do Rosji), wprost przysłowiowa nędra „austriackiej” Galicji, brutalne naciski germanizacyjne w Wielkopolsce i na Pomorzu — nie sprzyjały uprawianiu sztuk pięknych.

A ponadto взгляд dla modernistów bardzo istotny: właśnie sytuacja polityczna spowodowała świadome działanie w obronie zagrożonego poczucia tożsamości narodowej Polaków żyjących w obrębie trzech mocarstw rozbiorowych, a także i w dużej, aktywnej masie emigracyjnej, przede wszystkim we Francji. W tej walce o utrzymanie narodowej jedności, po prostu polskości, wielką rolę przypisano także malarstwu, rzeźbie, grafice. Obciążone one zostały kategorycznie sformułowanymi obowiązkami dydaktycznymi, patriotycznymi. Miały przede wszystkim szerzyć — obok kultu ziemi ojczystej, jej krajobrazu, ludu, zabytków — przywiązanie do historii, która w swej świetności stanowiła wciąż żywą podstawę wiary i nadziei. Toteż historyzm w polskiej sztuce (jak zresztą i w czeskiej czy węgierskiej) miał zabarwienie szczególne i funkcję ważniejszą, niż analogiczne zjawiska w sztuce krajów Europy zachodniej lub południowej. Ekspresyjna scena dziejowa uważana była za koronę malarstwa, nad wyobraźnią Polaków panowały wizje Jana Matejki (nie zatarte i dziś jeszcze), wytworzyła się specyficzna ocena malarstwa, nieomal ograniczona do dyskusji nad zgodnością obrazu z przedstawionym historycznym momentem i ścisłością rekwizytów oraz nad prawidłowością treściowej wymowy sceny. Brak jakiegokolwiek kultury estetycznej prowadzi nieodzwrotnie do powszechnego u nas przekonania, że w sprawach sztuki wszyscy bez wyjątku głos zabierać mogą — napisał Miriam. Jak w takiej atmosferze było wprowadzać nową sztukę?

Do zgodnego chóru wołających o twórczość patriotyczną

i malarstwo historyczne — w połowie lat 1880-tych nowe nuty wprowadził malarz i bardzo wpływowy krytyk Stanisław Witkiewicz. On z kolei chciał stosować naukową teorię sztuki, wzywał do realizmu, czy naturalizmu w odtwarzaniu materialnego świata, cały nacisk kładł na artystyczną jakość obrazu przy zupełnej obojętności dla wybranego tematu czy uzyskanego nastroju. Od krytyki domagał się fachowej oceny wartości malarskich. I to także było przeciwieństwem modernistom z gruntu obce.

Ażeby nowa sztuka, Młoda Polska, mogła istnieć i promieniować — trzeba jej było koniecznie oddanych opiekunów i przyjaciół, animatorów życia artystycznego, mecenasów i kolekcjonerów. Nie było ich wielu, a wśród najwybitniejszych wyróżniało się co najmniej dwóch — Zenon Przesmycki i Feliks Jasiński.

Przesmycki (1861—1944), który wszedł do literatury pod pseudonimem Miriam, był wytwornym, dość zamożnym człowiekiem z tak zwanej dobrej, ziemiańskiej rodziny, wykształconym w Warszawie, Paryżu i Wiedniu (na fakultecie prawa), o nieskazitelnym manierach, wielkiej kulturze i biegłej znajomości kilku europejskich języków. Już jako młodzieniec zrobił oszałamiającą szybką karierę literacką. Należał zaś do tych, którzy bardzo wcześnie objawili swe uzdolnienia, intensywnie je wykorzystywali i jako zupełnie młodzi ludzie osiągnęli to, do czego inni mozolnie dążyli przez długie lata, ale którzy w gorączce twórczości i wysiłku pięcia się ku sławie wypalali się, by później przeżywać swą wielkość i żyć z niej, jak rentier z nagromadzonego niegdyś kapitału, który się nie dewaluuje. Tak było z Przesmyckim: choć żył 83 lata i wyróżniany był wielokrotnie, a także został powołany na stanowisko ministra sztuki i kultury, gdy zaraz po odzyskaniu niepodległości w latach 1919—1920 takie krótkotrwałe ministerstwo istniało — największe i prawie jedyne zasługi położył w młodości, którą przeżył bujnie i twórczo. Sam czas wielkiego kulturalnego ożywienia w całej Europie u schyłku XIX stulecia sprzyjał temu wydatnie.

Trzeba zaś od razu powiedzieć, że Miriam, zapatrzony przede wszystkim na Paryż i na charakter oraz organizację życia artystycznego we Francji, do swych ideałów dochodził w najbliższym kontakcie ze swymi przyjaciółmi — poetami czeskimi, którzy współkształtowali jego spojrzenie i jego wyobraźnię. Warto te związki z Czechami, tak istotne dla Młodej Polski, przypomnieć, bo niesłusznie zatarły się w pamięci.

Miały one początkowo pozytywistyczny charakter i wiązały się z założonym w 1880, w atmosferze polsko-czeskiego zbratania na jubileuszu Kraszewskiego, Kółkiem Czeskim grupującym warszawską młodzież akademicką. Miriam należał do najczynniejszych członków tej organizacji, będąc jej sekretarzem co najmniej od 1882 roku, kiedy to — 21-letni wówczas — począł publikować tłumaczenia z czeskiego. W 1884 „Slovanski sbornik” Edvarda Jelinka drukował wiersz Miriamy na otwarcie Teatru Narodowego w Pradze, a już w następnym, 1885 r., ukazał się książkowy debiut Miriamy — tomik wierszy, ogłoszony od razu za granicą: w Pradze i po czesku — *Básně Miriamovy (Zenona Przesmyckého z Varšavy) s polskeho přeložil Jan Nečas*.

Równocześnie Miriam przygotowywał antologię poezji czeskiej, w kontakcie przede wszystkim z uwielbianym Jaroslavem Vrchlickim, tłumacząc i ogłaszając bardzo liczne poetyckie i prozatorskie teksty pisarzy czeskich. Swym czeskim przyjaciołom pozostał Miriam wierny, np. tłumacząc i propagując póź-

niej twórczość Juliusa Zeyera i dzieląc jego fascynację baśniową mitologią słowiańską, ale coraz bardziej miał oczy i serce zwrócone na Zachód. Przede wszystkim ku Francji, ale i ku Belgii, bo ona wskazywała mu jak w przeciągu kilku lat niewielkie, zacofane kulturalnie środowisko może się przeistoczyć w centrum o światowym rozgłosie (przykładem służył mu przede wszystkim Maeterlinck). Ta przemiana była możliwa, bo uformowała się grupka skupionej wokół pisma „La Jeune Belgique” młodzieży, otwartej na nowoczesne prądy kulturalne. Pragnął i marzył, by ten przykład przenieść na grunt polski. Lata 1889—1890 spędził Miriam we Francji, 1890—1894 w Wiedniu, następnie znów przebywał w Paryżu. Już tam postanowił nowej kulturze zbudować w Polsce świątynię: wytworne pismo, które by skupiło wokół siebie wszystko, co w sztuce i literaturze silne, zdrowe, młode, nowoczesne, europejskie.

Pismo to nazwał Miriam „Chimera” i wydawał je w Warszawie w latach 1901—1907. Czekano już na nie niecierpliwie. Ukazujące się w Krakowie do roku 1900 „Zycie”, choć redagował je Stanisław Przybyszewski, a formę graficzną nadawał Wyspiański, choć w nim Artur Górski ogłosił w 1898 r. cykl artykułów pt. *Młoda Polska*, nadając całemu ruchowi nazwę i określając jego program — nie zadowalało wielu. Pisał np. Miriamowi, nie mogąc doczekać się jego pisma, świetny poeta Bolesław Leśmian, że to krakowskie „Zycie” nie jest złotą monetą. Jak na nowoczesne pismo ma ono za mało nowoczesności, jak na społeczne — zbyt dużo. I dodawał jeszcze: *Jaka szkoda, że my nie mamy dotychczas prawdziwego polskiego modernizmu*. Jego organem miała się stać właśnie „Chimera”.

Tyle, że Miriam programowo odzepywał się (np. w prospekcie swego pisma) od wszelkich grup, szkół, czy kierunków, odrzucał wszelakie — jak pisał — „modernizmy i akademizmy”. Mówiąc z pogardą o życiu artystycznym Warszawy, sam nie wysuwał ściślej określonego pozytywnego programu. Wyznawał sztukę dla samej sztuki, uwolnioną od wszelkich pozaartystycznych celów, czy zadań, czyste piękno nie obciążone żadnymi tendencjami, czy uprzedzeniami. Najbliższy był mu symbolizm, ale nie nastroju, jaki wyznawali francuscy symboliści, tylko symbolizm syntetyczny. Zdefiniował go w przedmowie do katalogu paryskiej wystawy Władysława Słewińskiego (1898): piękno jest „manifestation de l'infini dans le fini” (przejawem nieskończonego w skończonym), symbolizm ma być nie tylko probierzem stylu, ale i kierować wyborem przedmiotu (bo martwe natury Cézanne'a określił jako „brutalités furieuses” — szalone grubiaństwa). Pouczał: „n'exprimer que l'essentiel et laisser le reste sous-entendu” (wyrażać tylko to, co zasadnicze, a resztę pozostawić niedopowiedzianą). Był zdecydowanie przeciwny koncepcji, że jakoby „tout est bon à peindre” (malować można wszystko). W Paryżu zachwycał się twórczością Gustave Moreau, silne wrażenie wywarła nań wystawa Claude Moneta.

Wielką wagę przywiązywał do indywidualności, oryginalności. Był przeciwny realizmowi (np. w portretach Jacka Malczewskiego urzekał go pejzaż w tle, ale stanowczo odrzucał cielesny naturalizm postaci i zniechęcała go literackość — „allegoria sucha, rebusowa, czasem pełna trywialności zamiast grozy”). Sztuka według Miriamy to „stylizacja, harmonizacja, transfiguracja, kompozycja, wreszcie (...) kreacja, tworzenie”. Pisał, że nie należy szukać formy dla apriorycznej idei, ale odwrotnie — ducha należy wydobyć z formy. I to z drobnej, kameralnej: brzydziły go bowiem „les grandes machines” (wielkie machi-

ny), co pewnie miało być określeniem zastępczym wielkich płócien historycznych, czy to w typie kompozycji Matejki, czy modnych wówczas panoram. Sądził, iż odwoływać się wprawdzie należy do natury, ale do jej istoty, a nie wyglądu zewnętrznego, dążyć do harmonii, dyskrecji. Obcy był mu ekspresjonizm we wszelkiej postaci (np. „naga dusza” Przybyszewskiego), potępiał skrajny pesymizm, negację, anarchię, destrukcję. Pisał, że „podobnie jak religia, metafizyka i mistyka, sztuka jest oknem na nieskończoność”. I dodawał jeszcze: „Sztuka jest jedna, przy tym prawdziwa sztuka, to sztuka symboliczna”. Wszystko to było bardzo mgliste, niezbyt spójne.

Choć od związków sztuki ze społeczeństwem odżegnywał się, od razu w dwu artykułach pierwszego tomu „Chimery” (*Los geniuszów i Walka ze sztuką*) spojrzął na miejsce i rolę sztuki, formułując antydemokratyczne, elitarne nastawienie: uznał, że tłum pomieszanych przez francuską rewolucję klas społecznych jest „niekulturalny, niewrażliwy, niezdolny do odczucia rzeczy głębokich”. Wytworzył się „proletariat umysłowy; dla niego to chciano sztuki tendencyjnej, anegdotycznej, łatwej do strawienia. Masa uzurpuje sobie prawo wydawania sądów o sztuce — jej ideałem jest przeciętność; nowatorów i geniuszy zwalcza”. Najgorsza przy tym jest niedouczona inteligencja, którą Miriam (jak i Flaubert) nazywa burżuazją, a która obejmuje „99% tego, co się szumnie zwie dzisiaj inteligencją”. Wierzył, że masy dojdą z czasem do zrozumienia sztuki prawdziwej, natomiast w żadnym wypadku nie godził się na obniżanie poziomu. Sam chciał społeczeństwo wychowywać w duchu estetycznym. Toteż dopominał się o nowe, indywidualne i szlachetne przedmioty codziennego użytku. *Wszystko dokoła nas winno być piękne. ...Żyjąc w pięknie, człowiek sam piękniejszym, wyrazistszym i szlachetniejszym się stanie.*

Szczególnie więc piękna miała być „Chimera”. Do jej strony estetycznej Miriam przywiązywał ogromne znaczenie, sam dobierał wszelakie elementy zdobnicze i typograficzne, osobiście doglądał wszystkich etapów prac w drukarni, uczył i zamęczał drukarzy koniecznością ciągłych zmian, bo wciąż forma nie zadowalała go w pełni. Drukarzy, jak i wytwórnę papieru wyróżniał na odwrocie kart tytułowych podając tylko ich nazwiska czy nazwę firmy, a nie wymieniał artystów, czy kierownika graficznego — którym był zresztą osobiście. Ambicją jego było prześcignięcie szaty zewnętrznej krakowskiego „Zycia”. Wypracował typ czasopisma — pięknej książki i nie zmienił go od pierwszego do ostatniego zeszytu „Chimery”. Pismo ukazywało się w nakładzie 600 egzemplarzy. Choć i tak było bardzo kosztowne (a więc elitarne i wykwintne), dodrukowywano jeszcze 20 egzemplarzy luksusowych, na specjalnym holenderskim papierze. „Chimera” miała stanowić i była istotnie tym, co się nazywa *Gesamtkunstwerk* (dzieło sztuki, którego każdy element też jest dziełem sztuki).

Toteż przyjęta została ze specjalnym uznaniem: jej elegancja spowodowała, że stała się wydawnictwem prestiżowym; bezustannie obrażany przez redaktora i jego współpracowników bogaty *bourgeois* uważał „Chimerę” nie tylko za bibelot, ale wprost za nieodzowny element salonu czy gabinetu lekarza, adwokata, przemysłowca.

Bardzo ogólnikowy program estetyczny Miriama powodował, że treść pisma była zdecydowanie różnorodna, czy jak oceniła historia — wielostylowa, eklektyczna. To, co jej nadało harmonijność, to był przede wszystkim wygląd zewnętrzny, wyważony i wysmakowany, znakomicie zakomponowany i utrzymany w jednolitym charakterze, powiedzmy wprost —

secesyjnym, choć do dobrego tonu należało wówczas zapierać się wszelkiej etykiety stylowej, a już szczególnie secesji. Ale „Chimera” była secesyjna, jak secesyjne było krakowskie „Zycie”, któremu wygląd nadawał Wyspiański piszący, że to papugę wyuczono powtarzać słowo „secesja”, by „witała tym wyrazem wszystkie nowe dzieła”. Ornamentyka „Chimery” w wyższym stopniu była zoomorficzna od raczej roślinnej ornamentyki „Zycia”, stylizacja linearna posunięta była bardzo daleko, ulubione zdawały się być motywy natury o rytmie bardzo długich, płynnych i wiotkich linii. Okładki wykonywano na ogół w barwnej litografii, do zeszytów dołączano heliografiurowe wkładki, teksty opatrywano przerywnikami, listwami, zdobnikami i ilustracjami. Hojnie operowano „światłem” niezadrukowanego papieru.

Najbardziej typowym artystą „Chimery” zdaje się być Edward Okuń, do zespołu stałych współpracowników należeli m.in. Mehoffer, Dębicki, Siedlecki, Ruszczyński, Tichy, Stanisławski, Wawrzeńczyk. Przy tym Okuń przysyłał swe rysunki z Rzymu, Dębicki ze Lwowa, paru innych z Krakowa. Wszelki partykularizm był Europejczykowi-Przesmyckiemu obcy i wstrętny.

Miriam propagował więc sztukę polskiego modernizmu: tradycją rodzimą, dawną twórczością krajową nie zamierzał się zajmować. Nie mówił tego wyraźnie, ale w jej głównym zrębie nie cenił jej, pewnie wydawała mu się prowincjonalna. Jednego tylko artystę wyróżniał, badał i głosił jego sławę: był mianowicie odkrywcą i wydawcą Cypriana Norwida, poety, myśliciela i artysty plastyka, poświęcił mu cały tom „Chimery”. Pokazał: oto i my mamy swą własną, wielką tradycję, jakże przy tym nowoczesną, żywą, współczesną.

Fascynowała go także i przeszłość odległa, baśniowa, prapoczątki słowiańskie. Już podczas swego pierwszego pobytu paryskiego zainteresował się Miriam tym „mitologicznym” symbolizmem, a równocześnie także mistyką i okultyzmem. Te fascynacje nie całkiem minęły i powróciły w „Chimerze”. Wypełnić je mógł, jak nikt inny, piórem i pędzlem Marian Wawrzeńczyk — archeolog i historyk, pisarz i krytyk-polemista zajądły, malarz i rysownik, mistyk i ateista, którego intrygowały legendy prehistoryczne, symbolista o wyobraźni już nazbyt wybujałej, przenikniętej także specyficznym erotyzmem splecionym z sadyzmem.

W salonie redakcji „Chimery” Miriam urządził też wystawy, np. w 1901 roku akwarel Stanisława Masłowskiego. (Na wieść o niej pisał Okuń Przesmyckiemu radośnie: „Na koniec raz będzie secesja w Warszawie”). Pokazywał także dawne ryciny, częściowo w doskonałych reprodukcjach — Dürera, Rembrandta, Piranesiego, japońskie drzeworyty itd. Chciał i tą drogą oddziaływać na gust publiczności. Tym bardziej, że wielkie, oficjalne wystawy odpychały go. Pisał: *Chodzi o to tylko i o to koniecznie, aby raz usunąć te ohydne jarmarki, pełne tłoku, ścisku, z przewagą zabójczą rzeczy poprawnych (...), z periodycznymi (...) terminami i z kupieckim wystaw, przed wszystkimi innymi względami, znaczeniem.* W odróżnieniu od nich kameralne wystawy „Chimery” miały być ekskluzywne, miały pokazywać tylko arcydzieła i poprawiać smak potencjalnych odbiorców prawdziwej sztuki.

Tak, jak wolał pokaz kameralny od wielkich „Salonów”, tak i ponad muzea bliskie mu było kolekcjonerstwo prywatne. Pisał o nim: *Kolekcjonerstwo dzieł sztuki — wszystko jedno, czy to ekskluzywnie, zazdrośnie miłośnicze, czy ekspansywnie, szeroko pedagogiczne, czy nawet wyraźnie handlowe, pośred-*

niczące — o ile tylko nie idzie o ierzie za mozą, reklamą, po-
pytem czy rozgłosem, lecz opiera się na samodzielnym, głę-
szym znanstwie i zamilowaniu gorącym, jest zawsze i wszę-
dzie, nawet w krajach posiadających muzea i galerie publicz-
ne, niesłychanie dodatnim czynnikiem kulturalnym.

A miłe mu było może najbardziej zbieractwo japońszczyzny,
przede wszystkim barwnych drzeworytów japońskich, które
pasjonowały wówczas wielu, a już szczególnie samych arty-
stów, tak samo francuskich, jak polskich. Zbierał je i podzi-
wiał np. Władysław Słewiński, malarz z grupy artystów sku-
pionych wokół Gauguin'a, tzw. Szkoły Pont-Aven, z którym
się Miriam w Paryżu przyjaźnił i przedstawiał jego wystawę
francuskiej publiczności. Jeszcze bardziej zamilowanym zbie-
raczem i zapalonym adoratorem drzeworytów japońskich był
przyszły współpracownik „Chimery”, malarz Stanisław Dębicki,
który razem z Miriamem był w Paryżu i tam swą kolekcję
zgrupował (w 1904 roku sam pisał, że zbiera „jeno ptaki, pej-
zaż i bohaterów”).

Pewnie więc pierwsze impulsy japonofilstwa Miriam z tam-
tych paryskich wzięły się źródła. W każdym razie tej skłon-
ności pozostał wierny i „Chimera” często wracała do tego te-
matu, sławiąc Japonię i jej sztukę, i to począwszy od pierw-
szego zeszytu, w którym sam redaktor ogłosił obszernie stu-
dium o japońskim drzeworycie. Za nim poszli inni. Jakże zresz-
tą miało być inaczej, skoro wśród stałych współpracowników
pisma byli tacy zbieracze i miłośnicy japońszczyzny jak m.in.
malarze Dębicki, Ferdynand Ruszczyc, czy Józef Mehoffer.

Ale tym, który z największą pasją głosił chwałę japońskiej
kultury, który zgromadził nieporównanie większą od innych
kolekcję (ponad 5000 drzeworytów, ponadto rzemiosło arty-
styczne i obszerna biblioteka), w ogóle bohaterem pozytywnym
Miriam i „Chimery” był przyjaciel redaktora Feliks Jasiński
zwany Manggha (1861—1929). To od niego pochodziły ekspozy-
naty wystaw urządzanych w salonie pisma, on pisał w „Chi-
merze” krytyki muzyczne i ostro polemiczne, zawadiackie wy-
powiedzi o różnych przejawach kultury społeczeństwa, czy
raczej o braku tej kultury. Miriam cenil w nim nie tylko kole-
kcionera i autora artykułów, ale przede wszystkim działacza,
animatora życia artystycznego, człowieka bezkompromisowej
walki z wszystkimi autorytetami a które ideały sztuki, które
i Miriam wyznawał, a które stawiał ponad wszystko. Toteż
pisał np. o Jasińskim, że to jemu właśnie zawdzięcza się, iż
zdmiona i oburzona, że ktoś ją chce nauczać, Warszawa mia-
ła wtedy sposobność zapoznać się po raz pierwszy z drzewo-
rytem japońskim, czy współczesną grafiką francuską.

Manggha-Jasiński podobnie jak Przesmycki wywodził się
z zamożnego ziemiańskiego domu, studiował za granicą (w Dor-
nacie, Berlinie, Paryżu), przy czym wiele młodzieńczych lat
spędził we Francji i tu, w kręgach modernistów, ukształtował
swe poglądy i umiłowania. Był człowiekiem wybitnej intelligen-
cji, wielu talentów i ogromnej kultury, charakteru rogatego,
prowokującego, zawsze gotów płynąć pod prąd, bezkompromi-
sowo zwalczać przeciętność, maniery, modę, prowincjonalizm,
brak kultury, wsteczniwo.

Dobrze znająca Jasińskiego malarka (Pia Górńska) zanoto-
wała o nim: *Niepokoil mnie. Był wielki, gwałtowny, podobny
do potężnego i czarnego ptaka. Miał coś tragicznego w swej
poważnej twarzy, głos drewniany, a ruchy nerwowe. Grał
przezlicznie na fortepianie... (a grając) zmieniał się do nie-
poznania. Pierwszą jego estetyczną pasją była Japonia. Cudow-
na kraina! — pisał — Cudowni ludzie! Cudowna sztuka! Ja-*

*ponczyk to rycerz-artysta, w duszy ideał trójjedyny: honor,
ojczyzna, sztuka.* Drugą zaś było malarstwo Młodej Polski —
przede wszystkim Leon Wyczółkowski, ale i Wyspiański, Me-
hoffer, Malczewski, Weiss i inni. Zbierał namiętnie — jak za-
wsze i we wszystkim — niepowstrzymany w swej pasji, gro-
madził japońszczyznę i malarstwo polskiej moderny oraz gra-
fikę współczesną. Portretował się wielokrotnie, wciąż u innych
artystów — chciał pokazać, co z jednego tematu, tego samego
modela, odczytają różne temperamety artystyczne.

Gdzie się tylko ruszył, tam powodował Jasiński ferment,
dyskusje i polemiki, wzniecał je i prowokował nie uznając żad-
nych autorytetów, żadnych świętości, impertynencko obrażając
i wyśmiewając burżuja, niedouczzonego a zarozumiałego kry-
tyka, prymitywizm estetyczny społeczeństwa, szkodliwy tra-
dycjonalizm powszechnie uznanych artystów. Wygłaszał pre-
lekcje, pisał artykuły, urządził wystawy pokazując np. zupeł-
nie nieprzygotowanym do tego zwiedzającym drzeworyt ja-
powski i umieszczając między ekspozatami obelżywe uwagi
o tych, którzy takiej sztuki nie rozumieją. Robił tak w War-
szawie (od około r. 1890 do 1901), następnie we Lwowie i w
Krakowie. Był — jak napisano — *gwałtowny, arbitralny, ży-
wiolowy...* Nienawidził wszystkiego co konwencjonalne, drwił
z *uznanych autorytetów, szkół artystycznych, akademii i jej
laureatów.* Pisał wiele artykułów ciętych, brutalnych nieraz
w swej bezwzględnej szczerości i oburzeniu, ale dyszących
entuzjastycznym umiłowaniem piękna i nienawiścią wszelkie-
go kółtunstwa i faryzeuszostwa estetycznego. Ogłosił też, wy-
tworną francuszczyzną pisany, 1000-stronicowy tom zapisków,
który zatytułował — na cześć uwielbianego Hokusai — *Mang-
gha* i tom drugi, drukowany po polsku w odcinkach tylko
przez jeden rok ukazującego się czasopisma. A jako motto
Mangghi przywołał słowa Goethego: *Ich schreibe nicht Euch
zu Gefallen* (Nie po to piszę, by się Wam przypodobać).

Wszystkie zaś jego działania zmierzały do jednego: zurope-
izować i unowocześnić gust estetyczny i potrzeby Polaków,
obudzić umiłowanie sztuki w szerokich społecznie kręgach
(w czym się różnił od elitaryzmu Miriam), a przez to stwo-
rzyć warunki dla prawdziwej twórczości wybitnych artystów.
*Opatrznościowy zaiste dla tej rodzącej się plastycznej sztuki
polskiej człowiek — napisano o nim już w 1902 r. Bo Jasien-
ski wielką wagę przykładał do polskiej sztuki, był patriotą
polskości, ale traktował to wbrew wszelkim konwencjom i tra-
dycjom. Nawet w tym swoim patriotyzmie był obraźliwy: nie
umiał inaczej wyklądać swoich racji. Wbrew np. zasadzie *de
mortuis nil nisi bene* (o zmarłych dobrze lub wcale), na śmierć
powszechnie szanowanego Wojciecha Gersona napisał do „Chi-
mery” bezczelny artykuł, odbierając wszelką wartość jego
malarstwu i działalności pisarskiej. Pisał m.in.: *Działalność
śp. Gersona jako krytyka była zgubna (...)* Każde istotne dzieło
sztuki miało w śp. Gersonie nieubłaganego wroga (...) Siał
kółkol hojną ręką, utrudniając rozwój tej sztuki, którą szlachet-
nym sercem szczerze i gorąco kochał.*

Gdy zaś porównywał dawny polski naród szlachecki ze współ-
czesnym społeczeństwem, potępiał jedno i drugie, ale dawnym
Polonusom przyznawał chociaż wielkość i urodę gestu, styl.
A pisał tak, jak inny by się wówczas może i nie odważył:
*Działy się (dawniej) wielkie zbrodnie, ale imponować mogą
przynajmniej z artystycznego punktu widzenia. Dzisiaj — nie
weselej, nie lepiej się dzieje, ale wszystko na szczętlejszą mia-
rę zakrojone, liche, nędzne; wtedy orkany, dzisiaj — powolne,
nie artystyczne zapadanie się w bagienko świństwewek (...)* Dzi-

siaj małe czasy, mali ludzie. Ongi lotry w wielkim stylu, zdradzający ojczyznę za wielkie pieniądze, wielkie zaszczyty, marzące o koronie; dzisiaj — rzezimieszki polityczne fałszujące legitymacje wyborcze.

Nawet w jego ukochaniu japońszczyzny, w namiętnym jej gromadzeniu i wreszcie ofiarowaniu królewskim gestem ogółowi (dla Muzeum Narodowego w Krakowie) był zamysł patriotyczny: artystyczną Japonię stawiał Manggha za wzór Polakom. Pisał: *W Japonii dzieło sztuki nie jest jedynie przedmiotem zbytku, dostępnym dla bogatego estety. Jakkolwiek kwitła tam zawsze i jedynie rzekomo jałowa i antyspołeczna zasada: sztuka dla sztuki — sztuka zespoliła się nierozzerwalnie ze wszystkimi prawie objawami życia narodowego (...) Japończyk ojczyznę swą kocha fanatycznie; lecz kocha ją bez hałasu i bez frazeologii. Japończyk sztukę swą kocha fanatycznie, mieć ją chce i ma ją wszędzie; lecz sztuki z wyżyn nie strąca, nagonki na ogół, by sztukę swojską popierał, nie urządza (...) hasel społecznikowskich (artystom) nie narzuca. I w innym miejscu: Społeczeństwo japońskie — przez kilkanaście wieków — nie wystąpiło nigdy do swych artystów z jakimkolwiek żądaniem. Jako jedyne hasło istniało tam, jako rzecz zupełnie naturalna, przez wszystkich akceptowana, hasło: sztuka dla sztuki. Każdy artysta robił tylko to, w swoim zakresie, co mu dusza artystyczna czynić kazała.*

Obu — Zenonowi Przesmyckiemu i Feliksowi Jasińskiemu przyszło działać w chwili przełomowej. Kończył się nie tylko jeden wiek i rozpoczynał drugi, dwudziesty, ale chwiała się rewolucjonizowane struktury społeczne i państwowe, a także artystyczne i literackie. Nadchodziły nowe czasy, które wymagały innych od dotychczasowych nastawień i form działania, a więc i nowego spojrzenia na przeszłość. Przyszedł moment, gdy trzeba było postawić sobie pytanie: jaki kształt ma przyjąć kultura nowoczesnego społeczeństwa? Obaj, Przesmycki i Jasiński, na to pytanie próbowali odpowiedzieć.

Andrzej Ryszkiewicz

Tekst referatu wygłoszonego w Pradze na sympozjum poświęconym kulturze artystycznej Polski i Czech na przełomie XIX i XX w.



ZOFIA ZIELIŃSKA

Teatr grą, gra życiem, życie teatrem

Najprostsza definicja teatru zakłada istnienie aktora i widza. Brakuje w niej wyraźnego podkreślenia relacji, jaka zachodzi między nimi. Dynamiczny czynnik gry pojawia się tylko w domyśle (aktor — czyli odgrywający, widz — czyli oglądający). Pojęcie gry nabrało tak różnorodnych i tak odległych od siebie odcieni znaczeniowych, że poszukiwanie wśród nich wspólnych pierwiastków może się wydawać czyścią spekulacją.

Teoria gier strategicznych, której powszechność J. D. Williams porównuje do powszechności teorii ciężenia (*Teoria gier bliska jest duchem teorii ciężenia. Obie próbują rozpatrywać szeroką klasę zjawisk za pomocą abstrakcyjnych modeli. Obie nie dążą do modelowania wszystkich złożonych zjawisk, które mogą powstać w dowolnej sytuacji*¹.) wywołuje obraz społeczeństwa nieustannie dzielącego się na grupy o sprzecznych interesach. Dynamika tego obrazu wynika stąd, że teoria gier zajmuje się wyłącznie sytuacjami konfliktowymi. Gdybyśmy prześledzili pod tym kątem dramaty światowy, to oczywiście prawie każdy utwór okazałby się zadaniem do rozwiązania z teorii gier. Schemat budowy dramatu klasycznego implikuje konflikt: zawiązanie akcji — pojawienie się konfliktu, wzrost napięcia — narastanie konfliktu, punkt kulminacyjny — starcie dwóch przeciwstawnych stron, rozwiązanie akcji — zwycięstwo, przegrana lub remis walczących przeciwników.

Więcej trudności w odnalezieniu sytuacji konfliktowych nastrocza dramaty współczesny, który coraz częściej zajmuje się problemami nierozwiązywalnymi. Bohater dramatów Becketta, całkowicie osamotniony, gra już tylko z losem, biernie godząc się na wszystko, co niesie on ze sobą. Dramatyczność tej sytuacji polega jedynie na tym, że Oczekiwane i Niewiadome nie przychodzi gdyż ludzie stracili wszelki kontakt ze sobą, a Los nie przybiera kształtów żadnej określonej sytuacji, którą można by było zmieniwać. W nieco odmiennej, ale również w sytuacji bez wyjścia znajduje się bohater utworów Ionesco — walcząc ze złem i obojętnością społeczeństwa zdobywa w końcu świadomość, że jest jednym z ogniw absurdalnego, społecznego łańcucha. W dramatach Różewicza bohater

¹ J. D. Williams: *Strateg doskonały*, PWN, 1965, s. 21.

poszukuje swojej tożsamości, gdyż społeczeństwo narzuciło mu szereg ról, z których żadna nie daje możliwości identyfikacji. Przekonanie o bezsilności człowieka wobec modelujących go sytuacji stały się i najsilniejszy motyw dramatów Mrożka. Bohater utworów Gombrowicza istnieje tylko i wyłącznie jako wykładnik powiązań grupowych — w każdym momencie życia uwikłany w grę z przeciwnikiem, którego w danej chwili przydziela mu los. Nie ma możliwości ucieczki od gry, ponieważ granie-formowanie jest sposobem istnienia człowieka w społeczeństwie, a poza społeczeństwem człowiek nie istnieje. Racją bytu człowieczego jest uczestnictwo w tym sformalizowanym dialogu-grze, jakim jest społeczne życie ludzi.

Traktując nadal dramat jako klasyczny problem z teorii gier, zauważymy tendencję do rozciągania planszy gry, wykraczania poza teoretyczne zadania z dramatu poprzez próbę zderzenia go z praktyką życia. Jak już wspomniałam, tematyka sztuk współczesnych obraca się nieustannie wokół konfliktu jednostka — społeczeństwo. W większości utworów społeczeństwo występuje jako siła nieznaną, na tyle nieskonkretyzowaną, że umożliwia widzom częściową identyfikację z bliżej nieokreśloną zbiorowością.

Podkreślając identyczność struktur zabawowych i utylitarnych Roger Callois jednocześnie stawia w opozycji działania, jakie są podejmowane w ramach tych struktur: *Gra i zabawa jawią się nade wszystko jako czynności równoległe do życia potocznego, niezależne od niego i przeciwstawiające się jego gestom i postanowieniom, dzięki właściwym sobie swoistym cechom, które stanowią o tym, iż są one grą i zabawą*². Z drugiej jednak strony ze wszystkich sześciu cech (1) dobrowolne 2) wyodrębnione, 3) zawierające element niepewności, 4) bezproduktywne, 5) ujęte w normy, 6) fikcyjne³) właściwych według Callois grom i zabawom, aż cztery cechy występują także w życiu potocznym. Staramy się, by większość działań, jakie podejmujemy, była dobrowolna, zdarzają się czynności bezproduktywne, wszystkie są podporządkowane pewnym normom i wszystkie zawierają element niepewności. Znaczenie pozostałych dwóch właściwości: fikcyjność i wyodrębnienie (w domyśle — z rzeczywistości) wyklucza możliwość występowania ich w życiu potocznym. Ten byt fikcyjny i wyodrębniony został nadany grom i zabawom przez psychikę człowieka w celu stworzenia swoistego poligonu doświadczalnego dla ludzkich decyzji. Konsekwencje tych decyzji nigdy nie osiągają wymiaru ostatecznego, ale tylko wyłącznie z intencji człowieka, który chce, aby czas i przestrzeń, przeznaczone na gry i zabawy, różniły się od czasu i przestrzeni świata rzeczywistego. Gry i zabawy podobnie jak rzeczywistość kształtują naszą świadomość, gdzie przebiega zasadnicza granica między światem rzeczywistym, a światem gier i zabaw. Wyniki gier coraz częściej mają wpływ na działania, podejmowane w życiu potocznym.

Niesłychanie szybkie tempo rozwoju cywilizacyjnego zaskoczyło ludzi, przerosło ich możliwości adaptacyjne sprawiając, że człowiek traci kontrolę nad granicami swojego postępowania. Została zachwiana równowaga nie tylko w zakresie przekraczania i obalania dotychczasowych norm życia społecznego, ale także w zakresie podporządkowywania się regułom, których ilość wzrosła i nadal rośnie proporcjonalnie do rozbudowującej się monstrualnej maszyny biurokratycznej. Poszuki-

² Roger Callois: *Żywioł i ład*, PIW, 1973, s. 371.

³ Tamże s. 306

wania nowych modeli życia wkroczyły w dziedzinę dotąd zakazaną, jaką jest sfera gier i zabaw. Wszystkie z czterech kategorii gier wyróżnionych przez Calloisa (agon — gry oparte na współzawodnictwie, alea — zdanie się na wyrok losu, mimicry — naśladownictwo, ilnix — oszołomienie⁴) wkroczyły w rzeczywistość. Większość ludzi odczuwa obecność gier w życiu potocznym jako przejaw choroby społeczeństwa. Podobnie ujmuję to zagadnienie Callois, traktując narkomanie jako wypaczenie oszołomienia (ilnix), przesady jako wypaczenie gier hazardowych (alea), wojny, brutalną grę polityczną jako wypaczenie współzawodnictwa (agon), alienację, obłąd jako wypaczenie naśladowania (mimicry).

Trudno wymierzyć stopień opanowania życia przez żywioł gry, ponieważ, jak już pisałam, poczucie przynależności do świata rzeczywistego lub świata gier nie jest wyrazem tylko zewnętrznych różnic, ale przede wszystkim świadomego i podświadomego działania człowieka, który tę granicę powołuje i określa. Można mniej więcej dokładnie oszacować rozmiary narkomanii, której nagły wybuch w latach sześćdziesiątych, połączony z ostrym buntem przeciwko cywilizacji, opartej na konkurencji, przebiegającej kształt wypaczonego współzawodnictwa, odbił się szeroką falą i na długie lata wciągnął spory krąg ludzi w grę z kategorii oszołomienia. Można w przybliżeniu określić stopień kierowania się przesadami w życiu przez współczesne społeczeństwo, biorąc pod uwagę popularność czasopism, publikujących horoskopy, przepowiednie oraz powodzenie wróżek, jasnowidzów itp. Trudniej stwierdzić, czy współzawodnictwo w danym społeczeństwie weszło już w fazę, gdy sukces usprawiedliwia każdą podłość, jeszcze trudniej zauważyć, czy naśladowanie wiąże się z całkowitą lub częściową utratą tożsamości, czy jest jej poszukiwaniem, czy też tylko zabawą.

Szybkie tempo życia powoduje utrudnienia w samorealizacji, wywala u ludzi dążenia do realizacji zastępczych, do poszukiwania fikcyjnych modeli życia. Gotowe do użytku maski, stereotypy, modele, wzorce w ilościach przekreślających możliwość wyboru serwują codziennie mass-media. Utożsamianie się z podstawianymi przez producentów wzorcami stanowi według Rogera Callois jeden z zasadniczych czynników kompensacyjnych demokratycznego społeczeństwa⁵.

Współczesna sztuka teatralna, a ściślej rzecz biorąc — teatr alternatywny⁶, będący w opozycji do teatru komercyjnego pragnie walczyć z nawykami identyfikacji wśród widzów. Kierunek ten został zapoczątkowany już w czasach Wielkiej Reformy Teatralnej. Dążenia antyiluzjonistyczne kontynuuje epicki teatr Bertolda Brechta propagując teorię gry z dystansem. Dystans wyznacza granicę osobowości odgrywanej postaci aktora, ustawia widza i aktora na jednej płaszczyźnie krytycznego myślenia wobec przedstawionego tematu. Podobne zadania stawia sobie współczesny teatr polityczny, agitacyjny, którego działania wymierzone są przeciwko rzeczywistości i jednocześnie przeciwko skłonności widza do identyfikowania się z po-

⁴ Tamże s. 310—328

⁵ Tamże s. 441

⁶ Małgorzata Semil, Elżbieta Wysińska: *Słownik współczesnego teatru*, Wyd. Art. i Fil., 1980, s. 338: *Niejednorodny ruch teatralny młodego pokolenia zainicjowany w końcu lat pięćdziesiątych, szczególnie dynamiczny w latach sześćdziesiątych. W różnych okresach i w różnych krajach nosił miano teatru otwartego, teatru niezależnego, teatru marginesu, teatru podziemnego. Wszystkie te terminy stosowane są bardzo szeroko, zarówno w odniesieniu do zjawisk o charakterze skrajnie estetycznym, jak i agitacyjnym, elitarnym i popularnym.*

staciami świata teatralnego. Większość przedstawień tego teatru opiera się na przetworzonym teatralnie doświadczeniu życiowym aktorów. W ten sposób zanika bariera świata przedstawionego i rzeczywistego w planie społecznym. W dążeniach tego teatru leży uświadomienie widzom wspólnego losu, określonego przez taki a nie inny układ społeczno-polityczny. Teatr polityczny wyraża swoimi działaniami niemożność i bezsens tworzenia w naszej cywilizacji bytów fikcyjnych, ponieważ między nimi a rzeczywistością nie zachodzi reakcja wzajemnego oddziaływania. Inaczej mówiąc, struktury polityczne i społeczne są tak silne i trwałe, a ludzie tak od nich uzależnieni, że marzenie, wspomnienie, fikcja staje się niebezpieczną pułapką pozornej ucieczki w wolność. Dlatego teatr polityczny pragnie zmiany rzeczywistości, ingerując w nią bezpośrednio poprzez udział w wiecach, protestach, doprowadzając swoimi przedstawieniami do manifestacji politycznych.

Zerwanie z nawykiem identyfikacji jest również jednym z celów teatru ubogiego, którego ideę rozpowszechnił Teatr Laboratorium, prowadzony przez Jerzego Grotowskiego. Aktorzy tego teatru w przeciwieństwie do uczniów tradycyjnej szkoły teatralnej kształcą swoje umiejętności poprzez pozbywanie się nawyków i stereotypów zachowań, nałożonych przez społeczeństwo, próbują poprzez życie teatrem odnaleźć swoją tożsamość. Odrzucając bogactwo strojów, dekoracji, schematów gry aktorskiej sięgają do środków, podkreślających wspólny rodowód ludzi; odzierających ich z zewnętrznych oznak podziałów społecznych.

Teatralny sztafaż, konstruowany z materiałów nietrwałych i zastępczych z chwilą, gdy wtargnął w życie potoczne, kierując myśli ludzi w stronę nieustannej zmiany strojów i dekoracji przestał być atrakcyjny dla teatru. Dał milionom ludzi szansę taniego i szybkiego przeobrażania się bez ponoszenia kosztów i konsekwencji, sprawił, że forma przestała cokolwiek znaczyć w wymiarze społecznym.

Teatr ubogi nie tylko odrzuca stare formy, próbuje także znaleźć nowy sposób komunikacji, bardziej uniwersalny, prostszy i jednocześnie silniej akcentujący odbiór indywidualny. Wspólnie z całym ruchem teatru alternatywnego dąży do urealnienia idei współuczestnictwa. Teatr paniczny, teatr okrucieństwa, absurdu a także happening nie cofa się przed aktywizowaniem biernego widza za pomocą bodźców negatywnych. Oszałamia publiczność brutalną erotyką, halucynacyjnymi gestami, szokującymi skojarzeniami, grą świateł i barw. Teatr ostatnich lat przeszedł pewną ewolucję — w dużym stopniu zrezygnował z krańcowych gestów epatujących widza, podążył w kierunku odnajdywania elementów łączących ludzi. Teatr alternatywny odsłonił swojego aktora, porzucił budynek teatralny, bezpieczny w swej niezmienności, wszedł w przestrzeń obcą, nie przystosowaną dla teatru.

Pozbywanie się przez młody teatr zastygłych od lat wyznaczników granic teatru i rzeczywistości wynika ze zbytniego przenikania form teatralnych w życie potoczne. Erving Goffman pisząc o mechanizmach, organizujących współczesne społeczeństwo amerykańskie posługuje się przede wszystkim terminologią teatralną, o czym świadczy już tytuł jego książki: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Porównanie teatru do życia potocznego służy Goffmanowi do wydobywania i podkreślenia tych interakcji, w których dochodzi do fałszowania faktów, aby koncepcja osobowości, taka, jaką siebie najchętniej widzi jednostka w danej sytuacji, była bardziej realna. Goffman uważa, że zrywanie przedstawień (interakcji) przez kogoś, kto zna

fakty, przeczące danej reżyserii sytuacji, należy do wypadków sporadycznych. Wiadomości „za kulis sceny” coraz częściej wykorzystują jednostki bądź jako środek zapobiegający zrywaniu ich przedstawień, lub też w imię dobra i spokoju ogólnego nie ujawniając kompromitujących faktów. Chociaż, jak twierdzi Goffman... *prawdopodobieństwo zerwania przedstawienia i waga tego faktu zmieniają się z interakcji na interakcję to jednak wydaje się, że nie istnieje interakcja, której uczestnicy nie mieliby określonej szansy znalezienia się w lekko kłopotliwej lub głęboko upokarzającej sytuacji. Być może życie nie jest grą hazardową, ale jest nią z pewnością interakcja*¹. Dodałbym — nie tylko grą hazardową, ale także grą, opartą na współzawodnictwie i oczywiście na naśladownictwie. Każda interakcja jest przecież dokładnie przygotowywana — aktorzy poszczególnych przedstawień prześcigają się w kompletowaniu coraz to droższych, bardziej okazałych lub oryginalniejszych strojów i dekoracji. Sięgają nawet do środków oszałamiających, by przez krótki czas odczuwanie jedności świata połączyło także rzeczywistość z odgrywaną sceną.

Środki i cele, jakie sobie wypracowuje teatr alternatywny, są dokładnym przeciwieństwem metod i dążeń społeczności teatralizujących życie potoczne. Tempo życia współczesnych społeczeństw uruchomiło ogromną, ciągle rosnącą, liczbę instytucji, stowarzyszeń, pośredniczących w nieustannych zmianach stylów, dekoracji, masek, które wyznaczają aktualną rolę człowieka w społeczeństwie. Możliwość szybkich przeobrażeń, bezkarnych wcieleń zachwiała równowagę między rzeczywistością a adaptacją, a jej zewnętrznym wyrazem. Dlatego młody teatr chce zrezygnować z wszelkich form pośredniczenia między dramaturgiem a reżyserem, reżyserem a aktorem, aktorem a widzom, wreszcie między teatrem a społeczeństwem, gdyż pośrednictwo zakłada odrębność, a nawet skłania do fałszowania, otaczania się magią czynności specjalistycznych. Pośrednictwo wytwarza dystans, który mrozi spontaniczne uczestniczenie w spektaklu. Właśnie z chęci ucieczki od pośredników, modeli zastępczych, fikcyjnych wcieleń wynika teatralna idea współuczestnictwa. Gdy człowiek traci poczucie swojej tożsamości w świecie rzeczywistym, wtedy teatr mający koncesję na bezkarnie przeobrażanie osobowości proponuje drogi powrotu do rzeczywistości, by odzyskać wyłączność powoływania światów, fikcyjnych, by świat teatralny odzyskał swoją odrębność.

Zofia Zielińska

¹ Erving Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, PIW, 1981, s. 312

filozofia

KRZYSZTOF STĘPNIK

GRY FILOZOFICZNE

I

Obserwujemy obecnie dość rozległy proces wnoszenia narzędzi i kategorii gry, jako dziedziny cybernetycznej, nie tylko do ścisłych przedmiotów badawczych, ale i do dzieł artystycznych. Dzieło filozoficzne, jak dotąd, raczej uchylało się przed interpretacją cybernetyczną i w ogóle nawet przed interpretacją techniczną, taką jakiej poddawano np. utwory poetyckie czy przemówienia. Nie ukonstytuowała się bowiem ta dziedzina badań, którą można by nazwać poetyką (retoryką) dzieła filozoficznego, ani też ogólna jego teoria. Obecnie widać jednak zmianę w nastawieniu do „utworów” filozoficznych, a wyłom dokonuje się od strony współczesnej agresywnej refleksji lingwistycznej. Kiedy analizuje się język, styl i formę wypowiedzi Heideggera czy Nietzschego, odczuwamy pewną „nadmiarowość” takiego postępowania, jakkolwiek nie można tu mówić o niestosowności. Odnieść to da się także do komunikacyjnej strony dzieła filozoficznego, poddawanego coraz częściej zabiegom „algorytmizowania”.

Tendencje współczesne łączą się zresztą z historycznymi, np. dialog filozoficzny od dawna rozumiany był jako gra umysłowa i dydaktyczna. Powstaje pytanie: jakie to czynniki sprawiły, że dzieła myśli humanistycznej, w tym literackie i filozoficzne, interpretować można w kategoriach przekazu informacyjnego, sterowania i oddziaływania? Trudno o odpowiedź jednoznaczną, ale zaryzykujemy wymienienie kilku takich czynników: tradycję utrwaloną w poetyce, retoryce i filozofii; współczesne idee strukturalizmu; algorytmizację dzieł myśli humanistycznej (np. mechaniczne interpretowanie literatury w kategoriach aktu komunikacji, schematów nadawczo-odbiorczych, procedur pragmatycznych, w tym gry z czytelnikiem); myśl egzystencjalną; wreszcie — perfekcjonizm metodologiczny nawiązujący do pozytywistycznego ducha ścisłości.

Bardzo ważną okazuje się tradycja, która potwierdza przekonanie, że świadomość cybernetyczna jest znacznie starsza niż cybernetyka. Wszystkie podręczniki klasycznej retoryki i poetyki są systematycznym wykładem „norm”, „reguł”, „prawideł” postępowania z odbiorcą oraz z przekazem, np. wybór środków służących konstruowaniu wypowiedzi uzależniony jest od rodzaju zakładanego wpływu na audytorium. Owe normy są w istocie kategoriami cybernetycznymi; taki charakter

mają wszelkie wskazówki techniczne, które umożliwiają poruszanie się w gąszczu topoi, argumentów, chwytów, reguł logicznych. W ogóle podręczniki retoryki i poetyki zorientowane są teleologicznie; stanowią one specjalnie zorganizowane, nastawione na naukę oddziaływania i sterowania, układy dydaktyczne i „propagandowe”. Wykładnikiem ich pragmatyczności jest orientacja na r z e c z y w i s t y skutek. Podręczniki te uczą posługiwania się mazynerią słowną i inżynierskiego podejścia do rzeczy. Faktycznym ich adresatem jest zatem Inżynier, który ma poznać maszynę i umieć się nią posłużyć.

Inżynierskie wykształcenie propagowano także w dziedzinie filozofii, a zwłaszcza na jej agresywnym „wydziale” sofistyki i dialektyki. Tu najwyraźniej stwierdzić można było istnienie gier filozoficznych, a także związanych z tym problemów. Ich wykładnikiem jest już sama forma podawcza dialogu — jeśli rzecz przedstawia się za pomocą „dwusłowia”, to już z natury widzimy ją w jakimś rozdzieleniu. Nawet jeśli dialog ma być drogą dojścia do precyzyjniejszych ustaleń albo eliminowania niejasności w toku rozmowy, to przecież dochodzi w nim do zerodowania prawdy absolutnej (każdy dialog mieści w sobie ideę koncyliacji), a wręcz nie da się w tej formie podawczej przedstawić słowa objawionego. Iluminować może jedynie słowo absolutne w postaci monologu; wszelka ideokracja jest niedialektyczna.

Powszechnie zdawano sobie sprawę z instrumentalności dialektyki, a także z tego, że jest ona w jakiejś mierze powierzchowną formą filozofowania. Prawda bowiem zbyt łatwo dawała się utożsamiać ze zwycięską opinią, z opanowaniem techniki gry. W tej mierze charakterystyczna jest postawa XVI- i XVII-wiecznych racjonalistów, którzy byli konsekwentnymi „opiniofobami”. Dialektykę uważano również za sztukę, która obejmowała nie tylko samo poznawanie, ale także żywe zachowania i obyczaje jej wyznawców. Miały one za zadanie zhermetyzowanie dialektyki, odseparowanie sztuki filozofowania od profanów. Rzecz nieunikniona, że wielu jawiła się ona jako pole obrabiane przez sztukmistrzów czy nawet szarlatanów. Przykładem są dialogi Lukiana z Samosatą, który bezlitośnie szydzi z bractwa filozoficznego, wypominając mu nadużycia nie tylko umysłowe. Filozof-prestidigitator albo wręcz kłamca oto zarzut, który powtórzył w kilkanaście wieków później Erazm z Rotterdamu w *Pochwale Głupoty*. Przeświadczenie, że dialektyka jest tylko grą słów redukowało jej wartość w tradycyjnych filozofiach; to samo odnosi się do przekonania, że poprzez dialektykę poznać można co najwyżej opinie, a nie rzeczy, takie jakimi są. Z drugiej strony zwracano uwagę na niezwykle doniosłe wartości dydaktyczne i kształcące, jakie niesie sztuka dialektyczna. Ten moment wyraźnie występuje w dialogach Platona, jakkolwiek filozof ów był krytycznie nastawiony do dialektycznych nadużyć. Dodajmy również, że dialektyka starożytna jest raczej wizją rozmowy filozoficznej (o inklinacjach sofistycznych), niż metodą poznawania świata.

Inny poziom kategorii cybernetycznych stanowią topoi albo loci communes, czyli „miejsca wspólne”. Topoi to typowe logiczne tematy i skanonizowane sposoby ich formowania, mające na celu unikanie błędów własnych, rozpoznanie chwytów przeciwnika, posługiwanie się pułapkami. Topika to sztuka gry o charakterze bezwzględnym, bo podporządkowana jest jej nawet etyka. Owe topoi są same w sobie kategoriami gry, gdyż można je stosować kombinatorycznie. Pozwalają one na poruszanie się po polu walki, mają swoją wartość cybernetyczną: działaniu towarzyszy przeciwdziałanie, wyspecjalizowanemu elementowi

odpowiada „kontrelement”, istnieją reguły zawiązywania i rozwiązywania sytuacji; przy tym nastawione są one wyraźnie na rozstrzygnięcie.

Dzieło filozoficzne rozpatrywać można również w kategoriach gry, ale z tradycją filozoficzną, z ponawianymi i transformowanymi ideami, z kanonem i z herezją. Topos byłby wtedy elementem skarbca, czyli czymś co jest znacznie bardziej wartościowe niż chwyt retoryczny. Byłby on wtedy „miejscem” tradycyjnych znaczeń, sporów i polemik, takim locus communis filozofów z różnych epok.

W filozofii zdaje się istnieć wewnętrzny problem etyczny, którego brak np. w literaturze pięknej i retoryce. Wszystko bowiem, co interpretujemy w kategoriach gry, udawania i w dalszym planie nawet zabawy, zdaje się już z góry pomniejszać wartość przedsięwzięcia filozofa, jeżeli w jego dziele ten moment wystąpi. Trudno zmierzyć na ile jest wartościowe to, co zostało osiągnięte przy pomocy gry. A czy w dążeniu poznawczym da się w ogóle uniknąć wpływów opinii (która jest częścią planu cybernetycznego) i wszelkiego rodzaju elementów zewnętrznych, przynoszących sztuki określane regułami cybernetycznymi, np. tzw. szum informacyjny?

O tym, że taki problem występuje swoiste gry etyczne przedsięwzięte przez filozofów, które umożliwiają im ucieczkę przed opinią i instytucjami. Wyraża to dobrze figura filozofa-ascety, stroniącego od świata zewnętrznego, ekskluzywnego w źródłowym sensie tego słowa. Unika on tego, co Lukian nazywał targowiskiem, a Bacon rynkiem i teatrem. W ogóle Bacon potraktował surowo nawet systemy filozoficzne, uważając je za kreację sztuczne, za sceny, na których filozofowie wystawiają swoje urojone przedstawienia¹. Tam, gdzie jest teatr i rynek, tam jest gra i żaden filozof nie jest wolny od wpływów tych instytucji.

Mamy tu do czynienia z zupełnie inną sytuacją niż w literaturze pięknej, gdzie zadziwienie odbiorcy, nieprawdopodobieństwo i zmyślenie stoją w rzędzie dyrektyw twórczych. Jest ona nie do pomyślenia bez swoich barwnych teatrów i rynków. Również retoryka i dialektyka bywa uwalniana od kategorycznych postulatów poznawczych; tu za wartość samostną może być uznana skuteczność mowy albo ozdobność stylu.

Zwróciliśmy uwagę na tradycje, teraz zaś przyjrzymy się kilku innym czynnikom sprawiającym, że teoria gier i jej aparatura jest obecnie „przykładana” do literatury pięknej i czasem w dalszym planie, do filozofii. Najpierw kilka słów o strukturalizmie, który wykazuje agresywność w poszerzaniu terenów badań. Ten kierunek metodologiczny, odkrywając niewidzialne i nieświadome struktury w odległych meraz przedmiotach, usiłuje rzecz sprowadzić do powszechnych matryc, do pierwszych zasad (choć odżegnuje się od genetyzmu), co było tak bliskie myśli racjonalistycznej. Jasne jest, że w tej perspektywie przekreślona zostaje kategoria oryginalności; wszystko staje się jakby redukowalne do ukrytych figur i zasad nieświadomej gry. Dla działalności strukturalistycznej charakterystyczna jest redukcja elementarna, np. do poziomu funkcji pierwotnych. Redukcja ta jest sama w sobie neutralna i można ją traktować np. jako rodzaj gry translatorskiej. Taką grę zaobserwować da się w poetykach, które indywidualne dzieła poetyckie „przekładają” na kategorie gatunkowe, a także stylistyczne, metryczne itp.

¹ Por. koncepcję idoli (zwl. idola theatri) Franciszka Bacona, wyłożoną w jego dziele *Novum Organum*.

Dzieła filozoficzne są bardziej impregnowane na tego typu operacje; strukturalizm, jak dotąd, nie potrafił stworzyć właściwej aparatury analitycznej, dotrzeć do archetypowych matryc świadomej myśli, ani odkryć ogólnej struktury dzieła filozoficznego. Filozofię uważać zresztą można za świadomość i aktywność wyższego rzędu niż strukturalizm, traktowany jako metodologiczny światopogląd. Konsekwencją ewentualnego odniesienia strukturalizmu do filozofii byłoby m.in.: poszukiwanie nieświadomego „klucza formalnego”; odtworzenie, jak to określa Barthes, „wizerunku” przedmiotu, ujawniającego „to co było niewidoczne”²; zracjonalizowanie napięć i sprzeczności — miałyby one swój „typowy”, nieświadomy wzór. Tak można sobie z grubsza wyobrazić drogi „tłumaczenia” dzieł filozoficznych na problemy strukturalistyczne. Niewykluczone, że mogłoby to dać imponujące efekty, jednakże wspomniana oporność materii filozoficznej powinna dać wiele do myślenia.

Jest interesujące, że przedmiot tak fikcyjny, fantastyczny i aleatoryczny jak utwór literacki łatwiej daje się strukturalizować, poddawać zewnętrznym zabiegom metodologicznym niż ułożone, precyzyjne dzieło filozofa. Może w tym pierwszym odzwierciedla się swobodniej kod nieświadomości, podczas gdy to drugie jest wykreowane świadomie, a więc w jakimś stopniu sztuczne. Mimo że dzieło filozoficzne skonstruowane jest jakby mechanicznie (podział na części, paragrafy itp. specjalne odcinki), to z trudnością daje mu się przypisać przynależność do większych zbiorów czy konfiguracji, np. gatunkowych.

Wyróżniony przez nas czynnik algorytmizacji też odegrał swoją rolę w powodzeniu teorii gier na gruncie dzieł myśli humanistycznej. Przez algorytmizację rozumie systemowy i mechaniczny sposób postępowania z dziełem, który zapewnić ma obiektywność wyników poznawczych. Obiektywność ta ma być gwarantowana przez „zmatrycyzowany” sposób podejścia do materiału (tak, dzieło przekształca się wtedy w „material”, któremu zadawana jest lista pytań) i takie jego uprzednie spreparowanie, by poddawał się procedurom wyliczenia i schematyzacji³. Można np. opisać skutecznie dzieło w kategoriach i schematach aktu komunikacji, unikając wszelkich kwalifikacji jakościowych. Oczywiście taki sposób postępowania wyklucza zainteresowanie badacza niewyliczalnymi przecież elementami artystycznymi i etycznymi utworu. W tym kontekście zgola imponujące rezultaty przynoszą rzetelne badania filologiczne, które skupiają się na aspektach jakościowych przedmiotu.

Algorytmizację wyróżnia specjalne słownictwo, np. określenia w rodzaju: „strategia narracyjna”, „system komunikacji”, „relacje nadawczo-odbiorcze”. Zwróćmy uwagę, że strategia, system, relacja są pojęciami z dziedziny teorii gier i coraz częściej są one stosowane w odniesieniu do kategorii tradycyjnych — narratora, narracji, form podawczych itp. Mówiąc o słownictwie, które nb. weszło już w powszechny obieg, trzeba zaznaczyć, że aspekt komunikacyjny utworu jest rzeczywiście ważną kwestią naukową i że problem gry w humanistyce to nie tylko rzecz techniki obliczeniowej, ale także psychologii i metafizyki.

² Roland Barthes: *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne Jana Błońskiego; por. esej *Działalność strukturalistyczna*.

³ Oczywiście, nie jest to tożsame z osiągnięciem rzeczywistych wyników poznawczych. Przekonanie, że zastosowaniem cybernetyki w humanistyce towarzyszy „nie tylko wstępna, znaczna dowolność” wyraża Stanisław Lem w *Filozofii przypadku* (wyd. 1968 r.). Autor ten przestrzega również przed zbytnim zafascynowaniem ideami „literaturoznawstwa cybernetycznego”.

W porównaniu do utworów literatury pięknej dzieła filozoficzne są jakby przezroczyście pod względem komunikacyjnym. Nie znaczy to jednak, że relacje nadawczo-odbiorcze są w nich zupełnie nieważne. Obecnie stają się one nawet przedmiotem zainteresowania przedstawicieli „Nowej Retoryki”; por. np. wprowadzoną przez Perelmana kategorię ideał audience⁴. To, do kogo się mówi jest w filozofii sprawą ważną, nawet jeśli wypowiedź filozofa jest adresowana do uniwersalnego audytorium albo jak u Nietzschego, do wszystkich i do nikogo.

Gra jest czynnością racjonalną, zupełnie jednoznaczną i automatyczną: za danym posunięciem idzie bezwzględny skutek. Mimo to istnieje ona także w świecie irracjonalnym, choćby na płaszczyźnie przypadku. Taką irracjonalną grą jest sfera aleatoryki, gdzie dopuszcza się możliwość grania z wykorzystaniem przypadku, co laboratoryjnie widać w procederach dadystrycznych i w ogóle w tych dziedzinach twórczości, które przynajmniej tolerują improwizację.

Wprawdzie tzw. ścisłość umożliwia grze istnienie, ale nie otwiera już perspektyw na nie dające się przewidzieć ukryte rejony życia wewnętrznego. A przecież losy jednostek i zbiorowości podlegają rytmom fortuny, szczęśliwych posunięć, fałszywych kroków, nieprzewidzianych okoliczności. Te momenty pojawiają się bardzo często w filozofii egzystencjalnej (rozumianej szerzej niż egzystencjalizm), posługującej się kategoriami z jednej strony metafizycznymi, z drugiej zaś cybernetycznymi: Fortuna (wzór koła), Przeznaczenie, Fatum. Gra najwyraźniej posiada swoją stronę metafizyczną i egzystencjalną.

Ostatni z wyróżnionych przez nas czynników to perfekcjonizm metodologiczny przyświecający wielu badaczom współczesnym, który sam w sobie jest rodzajem gry z przedmiotem. Można go również rozumieć jako uściślanie narzędzi badawczych, precyzowanie kategorii, definiowanie pojęć itp. sposoby postępowania. W końcu samą metodę, określaną przez Spinozę mianem „idei idei”, porównać można do perfekcyjnego wzorca, który odnosi się do poznawanych przedmiotów.

II

Teza o niefabularności dzieła filozoficznego sugeruje, że moment gry jest w nim jakby zawieszony. Nie ma tu bowiem „gry narracyjnej”, „gry z odbiorcą”, „strategii narracyjnej”, nie ma, co ważniejsze, różnych światopoglądów. Wobec powieściowej polifonii⁵, dopuszczającej obecność wielu świadomości — dialogi filozoficzne, nie mówiąc o formach monologicznych, wydają się bladymi przedstawieniami. Dzieło filozoficzne zmierza do konstrukcji ścisłej i jednoznacznej, dlatego istnieje ono jako schemat, który wcale nie musi wypełniać się treściami personalnego i trójwymiarowego świata. Nawet forma wypowiedzi podporządkowana jest w nim zasadom poznawczym i nigdy nie stanowi ona wartości samoistnej, tak jak ma to miejsce w dziełach sztuki. Do problemu formy jeszcze powrócimy.

Dzieło filozoficzne, w przeciwieństwie do utworu literackiego, nie stwarza zasadniczo świata przestrzennego i czasowego; nie ma ono zatem charakteru bezpośrednio imitacyjnego czy werystycznego. Pod tym względem dzieło filozoficzne, nie będąc

⁴ Chalm Perelman: *The New Rhetoric and the Humanities. Essays on Rhetoric and its Applications* (...). D. Reidel Company, Dordrecht 1979, s. 14.

⁵ Używam tego terminu w znaczeniu, jakie mu nadał Michał Bachtin w książce *Problemy poetyki Dostojewskiego*.

jąc naiwnym ani metaforycznym odzwierciedleniem rzeczy, jest jakby bardziej kreacyjnie niż utwór sztuki literackiej. Ponadto dzieło filozoficzne nie posługuje się wypowiedziami personalnymi, które mogłyby przedstawienie subiektywizować albo co najwyżej intersubiektywizować.

Powstaje pytanie: czy dzieło filozoficzne w ogóle „zawiera” świat przedstawiony tak jak utwór literacki? Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć ten problem. Z jednej bowiem strony dopuszczalna jest odpowiedź pozytywna na postawione pytanie. Istotnie, oba światy są w końcu analogonami jakiejś humanistycznej rzeczywistości i łączy je przynajmniej wspólnota intencji w postaci chęci opisu myśli ludzkiej o świecie. Za negatywną odpowiedzią przemawiają też pewne argumenty, np. ten, że istnieje jakościowa różnica między tym, co przedstawia dzieło filozoficzne, a tym co odzwierciedla utwór literacki. Świat literacki, jak stwierdziliśmy, jest zorientowany raczej imitacyjnie, bezpośrednio personalnie, zaś świat filozoficzny posiada charakter schematycznej kreacji (nawet kosmicznej, genezyjskiej) i nie cechuje się ani personalnością ani fabularnością. Jest projektem rzeczywistości jakby rewelowanej, odkrywanej przez filozofa, którego intencją jest dotarcie do tego, co transcendentne.

Gra w dziele filozoficznym odbywa się zatem na innym poziomie niż gra w utworze literackim, gdzie dotyczy ona zasadniczo strategii narracyjnej, technik formowania materiału fabularnego, napięć komunikacyjnych itp. Gry filozoficzne odnoszą się przede wszystkim do działań podmiotu poznającego; w tej mierze istotne są następujące sfery aktywności podmiotowej: język, metoda i forma wypowiedzi (kompetencje narracyjne schodzą na plan dalszy). Na razie zajmiemy się dwoma pierwszymi elementami.

Ogólnie o języku dzieła filozoficznego można powiedzieć, że jest on odpowiednio wyspecjalizowany, że jest „transformacją” powstałą na bazie języka potocznego, podobnie zresztą jak język literatury pięknej (z tym, że są to oczywiście różne rodzaje przetransformowania). Język dzieła filozoficznego przypomina zhermetyzowany system, który posiada swoją gramatykę i leksykę, ugruntowaną na mniej lub bardziej abstrakcyjnych pojęciach. Jest to język rozwojowy — z wewnętrzną, nieustanną grą znaczeń, z powstawaniem i zamieraniem terminów — ale jednocześnie ma on charakter tworu sztucznego. Pod tym względem słownik filozoficzny porównać można do słownika szachów, który jest „zasadniczo stosowany w bardzo sztucznej sytuacji, wyklucza właściwie wyrażanie uczuć; opisanie bitwy jako partii szachów prowadzi już w samym założeniu — przez wybór języka — do wyłączenia wszelkich bardziej emocjonalnych aspektów działań wojennych (Tęgo rodzaju produkty uboczne nierzadko pojawiają się w języku filozofii)”⁶. Nie próbując szerzej omawiać kwestii języka filozoficznego, konstatujemy tylko, że mieszczą się w nim znaczne możliwości gry nawet o charakterze konstrukcyjnym, nie mówiąc o piętach stylistycznych i estetycznych.

Metodę, a zwłaszcza jej autotematyczną wersję „rozważań o metodzie” interpretować można także w kategoriach gry elementarnej, polegającej na kodyfikowaniu warunków, reguł i pryncypiów filozofowania w obliczu jakichś przeszkód. Podstawowymi jej kryteriami (czyli kategoriami potencjalnie cybernetycznymi czy operacyjnymi) są uznane jako obowiązujące

⁶ Max Black: *Metafora*. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 3, s. 230 (w przekładzie Józefa Japoli).

zasady, rozciągane na poznawany przedmiot. Metoda jest czymś w rodzaju apriorycznego kodu, umożliwiającego osiągnięcie wyniku poznawczego. W dziele filozoficznym zaznaczyć się zresztą mogą napięcia pomiędzy przedsięwziętym sposobem poznawania rzeczy, a jego zastosowaniem, ale jest to już kwestia innego typu. Metoda to także deklaracja uczciwego postępowania badawczego, zawierająca w sobie etyczny postulat wierności przyjętym zasadom. Metoda, „składając się” z ograniczonej ilości umownych zasad i tworząc strukturę kodową, już sama w sobie stanowi rodzaj gry — ale także stosowanie się do niej wprowadza nas w jakieś pole gry.

Czy istnieje możliwość przegranej w tak szeroko rozumianej grze? Nie jest to bynajmniej pytanie retoryczne, jakkolwiek w prawie każdej metodzie żarzy się iskra dogmatycznego przekonania o jej wartości i skuteczności. Descartes w *Rozprawie o metodzie* przyznaje, że w metodzie nie trudno o błędy i potknięcia, że przyjmując ją nie zyskujemy absolutnej pewności ominięcia pułapek poznawczych. Metoda jest dla niego czymś w rodzaju sztuki rozważania i wątpienia, uczącej w większym stopniu unikania błędów niż poszukiwania przekonań bezwzględnie prawdziwych, które i tak są kształtowane w znacznym stopniu przez „zwyczaj i przykład”. Metoda kartezjańska posiada swoją stronę aleatoryczną; filozof bowiem nie powinien lekceważyć wartości poznawczej przypadkowych wydarzeń, tego co „los nadarzy” oraz myśli „jakie się nastęrczają” człowiekowi rozsądnemu. Przedsięwzięcie Descartesa dalekie jest od pewności: „Ale jako człowiek, który kroczy sam i wśród ciemności, postanowiłem iść tak wolno i stosować w każdej rzeczy tyle ostrożności, że gdybym nawet miał się posuwać bardzo niewiele, uchroniłbym się przynajmniej od upadku”⁷. *Rozprawa o metodzie* zawiera plan eksplikacji dotyczący nie tylko sposobu poznawania rzeczy, ale także plan wskazówek praktycznych. Sama zresztą forma pamiętnikowa tego dzieła (autor nazywa je „historią” i „opowieścią”) nie pretenduje bynajmniej do ścisłości. Rozumienie metody nie redukuje się do konkretnego sposobu postępowania czy stosowania abstrakcyjnej matrycy pojęciowej. Metoda to także gra podmiotowa np. z własnym doświadczeniem, z wyznawanymi przekonaniami; wyraża się poprzez nią nieraz świadomość bezradności, przypadkowości i subiektywizmu naszego poznania.

III

Dzieła filozoficzne tworzą zamknięte systemy ukształtowania zewnętrznych; jest tak, jakby forma wypowiedzi filozoficznej była czymś zdecydowanie drugorzędym w stosunku do treści. Istotnie, formy filozoficzne istnieją jako „zastane” (trudno o zbudowanie ich poetyki historycznej); uwyrażnia się to w porównaniu do form literackich, które cechuje żywiołowa nieraz rozwojowość, zdolność do różnorodnych przekształceń. W jakimś stopniu jednak także filozof kształtuje swoją wypowiedź według reguł gatunkowych; można wtedy mówić o grze formotwórczej. Warto przyjrzeć się tej sprawie, gdyż zazwyczaj za sposobem formowania rzeczy kryje się część rzeczywistych intencji filozofa.

Spośród literackich form filozoficznych wyróżnić można: utopię, powiastkę filozoficzną, esej, poemat, bajkę, aforyzm, itp.

⁷ René Descartes: *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*. Przełożył Tadeusz Zeleniński (Boy). Warszawa 1980, s. 41.

Zwłaszcza trzy pierwsze, ze względu na swoją „graniczność” i możliwość prowadzenia gry gatunkowej, zasługują na szczególniejszą uwagę. Jako następną grupę wyodrębniamy formy refleksyjne wypowiedzi filozoficznej takie jak myśli, medytacje, wyznania. Formy te mają charakter podmiotowy, kształtowane bywają na sposób rygorystyczny, ale też i amorficzny, są niedialektyczne (pomijamy tu specjalne aspekty myśli „rozdarłej”, rozdwojonej, wypowiedzi schizomonologicznej). Kolejna dziedzina to „rozważania” i „badania”; dopuszczalny jest tu pewien stopień subiektywności, ale jest to czasem subiektywność pozorna. Rozważania nie przybierają kształtu pamiętnika czy wyznań, gdyż podmiotowi przyświeca w istocie idea obiektywnych w założeniu badań. Forma rozważań i badań wskazuje na bardzo rozległe kompetencje filozofa wobec podjętych przez niego spraw jak i wobec „audytorium”, do którego adresowany jest wykład. Wyróżnić możemy jeszcze inne dziedziny formowania wypowiedzi filozoficznej, np. traktaty i rozprawy, dalej: dialogi i w innej płaszczyźnie — summy. Nie zamierzamy w niniejszym szkicu przedstawiać szczegółowych problemów poetyki historycznej form filozoficznych, chcemy zwrócić uwagę tylko na aspekt gry (zakodowany niejako w samym gatunku), jaki przejawia się w utopii, powiastce filozoficznej i esej.

Utopia jest projektem idealnego państwa, którego doskonałość zapewnić ma totalną równość wszystkich jego obywateli. Wyeliminowane są te czynniki, które mogłyby wprowadzać nierówność, począwszy od pieniądza (Morus) aż po modę (Campa-nella), a wyeksponowane te, które służą likwidowaniu nierówności, np. rozbudowane instytucje państwa. Utopianie nie mają własnej historii, gdyż rygorystycznie przestrzegane warunki równości powodują, że „nic się nie dzieje”, nie może nawet powstać myśl o jakiegokolwiek herezji. Jednostka jest zredukowana do poziomu funkcji społecznej.

Powiedzieliśmy, że utopia jest projektem, ale jest to projekt, który powstaje w konkretnych warunkach historycznych. Stanowi on formę marzenia filozoficzno-społecznego o idealnym państwie i doskonałych obywatelach, rzutowanego na odległą, fikcyjną wyspę. Utopię określa się czasem mianem powieści filozoficznej, gdyż istotnie dominuje w niej porządek literacki i filozoficzny. Literacki charakter ma rama sytuacyjna, w której dochodzi do zawiązania rozmowy między kilkoma osobami; jedna z nich, na ogół jakiś podróżnik, przyjmuje wkrótce funkcję kompetentnego narratora i lidera spotkania. Jednakże jest taki element, który zdecydowanie różni utopię od powieści: tym czynnikiem jest brak fabuły, z wyjątkiem losów opowiadającego, oraz w ogóle akcji dramatycznej. Ciekawe, że narrator nie dostrzega indywidualnych Utopian, widząc tylko abstrakcyjne społeczeństwo i jego instytucje⁸.

Zamiast schematu fabuły mamy w utopii porządek „kodeksowy”, który polega na systematycznym opisie instytucji państwowych. Upodabnia to strukturę utopii do kodeksu prawnego lub do jakiegoś traktatu. Tyle, że jest to kodeks ilustrowany pewną sensacyjnością, wygrywaną przez temat egzotycznej podróży.

Utopia, będąc rodzajem marzenia społecznego, bynajmniej nie zatracza cech swoistej aksjomatyczności, przez którą rozumiemy możliwość sprowadzenia owego projektu do kilku prostych zasad. Myślenie utopijne jest w istocie myśleniem

⁸ H. Schulte Herbrüggen w pracy *More's Utopia as Paradigm* określa Utopian jako mute roles (nieme role). Tekst zamieszczony jest w zbiorze *Essential Articles for the study of Thomas More (...)*. Archon Books, Hamden, Connecticut 1977.

dedukcyjnym; z naczelnej zasady równości Utopian wynikają typowe „ilustracje” ich życia. Ciekawe, że autorzy kreowanych projektów państwa, zafascynowani doskonałością wyobrażanego ustroju, niemal zupełnie nie zauważają konsekwencji tak skonstruowanego Lewiatana, jak by powiedział Hobbes. Są oni skłonni uznać za dobre takie państwo, ale nie państwo realne, w jakim żyją.

Wydaje się, że o ile można mówić o grze filozoficznej w utopii to (pomijając kwestię wzmiankowanej aksjomatyczności) właśnie w płaszczyźnie gry z ówczesnymi instytucjami państwa oraz z audytorium: ówczesnym społeczeństwem. Nie, jest to zresztą gra pamfletowa ani satyryczna, choć są to formy, którymi często posługują się „heretycy”. Przyswieca jej bowiem ideał doskonałości, który miał wpływać na audytorium tak jak wpływają na nie zasady religijne. W pewnym sensie utopia jest państwowotwórczą herezją, gdyż manifestuje się poprzez nią jakiś rodzaj objawionego przekonania, dyskwalifikującego instytucje panujące jako niedoskonałe, godne ulepszenia.

Podobnie możemy mówić o aksjomatyczności w odniesieniu do powiastki filozoficznej. Ma już ona wprawdzie charakter zdecydowanie fabularny, ale przecież przyswieca jej jakaś przedsięwzięta przez filozofa teza, wokół której obracają się losy postaci. Powiastkę filozoficzną cechuje quasi-empiryczność. Oto ogólne przekonanie (tezę) sprawdza się w literackim planie wydarzeń (argumenty). Taką tezę stanowić może np. optymistyczny pogląd, że żyjemy w najlepszym ze światów (*Kandyd* *Voltaire'a*) albo pogląd fatalistyczny, że wszystko jest nam i tak przeznaczone (*Kubuś fatalista* i *jego pan Diderota*). Losy postaci i wydarzenia podporządkowane są przyjętemu założeniu — mogą one potwierdzać jego prawdziwość bądź fałszywość. Mamy tu więc do czynienia z rodzajem gry filozoficznej, przeniesionej na płaszczyznę fabuły. Oczywiście, tej grze towarzyszą różnego rodzaju napięcia, np. pojawiać się może rozwiązanie uchylające się od ostatecznych rozstrzygnięć dotyczących owej tezy. Quasi-empiryczna weryfikowalność służy także konstruowaniu przewrotnych przewodów myślowych. Oświecone audytorium, do którego adresowano powiastkę filozoficzną, miało zauważyć, że autor nie opisuje świata na serio, że jest to rodzaj filozoficznej przypowieści, ale ufundowanej na przygodach i awanturach i że nie chodzi mu o całkiem jednoznaczne potraktowanie tezy.

Esej stanowi tę formę wypowiedzi, która umożliwi prowadzenie specjalnej gry konstrukcyjnej i tematycznej. Esej może tworzyć skończoną całość albo „część” jakiegoś dzieła⁹. W ogóle cechuje go łączliwość, co wyraża się faktem, że z łatwością wchodzi on w skład zbiorów podejmujących najróżnorodniejsze tematy. Ponadto forma ta, mamy tu na myśli jej wydanie filozoficzne, oscyluje pomiędzy biegunami precyzji konstrukcyjnej i amorfii.

W eseju dochodzi nieraz do podjęcia gry aleatorycznej, kiedy autor jakby przypadkowo wzmiankuje o czymś, wyprowadza swój wywód na peryferie ilustracyjne, „poprawia” mniemania potoczne, daje wyrzywkową egzemplifikację rzeczy. Henryk Elzenberg charakteryzował *Próby* *Montaigne'a* jako „dzieło ogólne, bez określonego tematu, bez ciągłości, kapryśne w układzie, zdawałoby się chwilami że przypadkowe”¹⁰, dodając jednak, że tworzy ono spójną całość filozoficzną. Bardzo ważna jest uwaga Władysława Tatarkiewicza odnosząca się do tema-

⁹ Por. np. rozdziały wchodzące w skład ks. III *Traktatu o naturze ludzkiej* Dawida Hume'a.

¹⁰ Henryk Elzenberg: *Próby* *kontaktu*. Kraków 1966, s. 99.

tycznych konsekwencji formalnej niekompletności i szkicowości eseju. Mianowicie: przedstawiana myśl ma być zupełnie nowa „bo eseje nie ma racji bytu, jeśli szkicowo i niedokładnie (jak to leży w jego pojęciu) mówi to, co i tak wszyscy wiedzą”¹¹.

W porównaniu do utopii i powiastki filozoficznej eseje jest formą zgoła podmiotową, pozbawioną fabularności (tworzy on rodzaj „liryki” filozoficznej). W tej sytuacji ważny staje się koncept oraz w ogóle możliwości gry z tematem. Temat interesującej nas formy ma charakter ogólny i tylko z grubsza określa on obszar rozważań, w którego obrębie autor porusza się z całą swobodą. Można z łatwością stypologizować klasyczne tematy eseju, które nigdy nie są jednak zgrane do końca i każdy autor, który jeszcze raz „próbuje” rzecz opisać, daje w istocie swoją wersję „przedstawienia”.

Temat eseju można porównać do partytury, a jego konkretną wersję (próbę) do wykonania utworu. Nad esejem najwyraźniej unosi się duch perfekcjonizmu i improwizacji. Nie znaczy to bynajmniej, że mamy tu do czynienia z automatycznym relatywizowaniem sensu czy doniosłości podejmowanych problemów. Przeciwnie, wariacje „na temat”, impresyjne i jakby szkicowe, służyć miały przełamaniu tradycyjnych schematów myślenia oraz spetryfikowanych mniemań, przesądów i dogmatów. W tej perspektywie eseje rysuje się rzeczywiście jako ważne pole gry filozoficznej.

Temat klasycznego eseju filozoficznego można porównać czasem do alegorii, a jego rozwinięcie do eksplikacji; por. np. eseje Bacona *O prawdzie*, *O szczęściu*, *O gniewie* itp., które z formalnego punktu widzenia są dealegorezami. Rozpoczynają się one zwykle od definicji („Obluda jest rodzajem słabej polityki czy mądrości”), od porównania („Fortuna jest podobna do rynku, gdzie wiele razy spadnie cena, gdy możesz postać chwilę”), od ogólnej konstatacji (formuła typu „istniał pogląd, że”), od sformułowań kategorycznych („Pasterze ludu winni znać kalendarz burz w państwie”), od przytoczenia czyichś poglądów, od prawd powszechnie przyjmowanych itp. Fragmenty inicjujące albo wręcz incipity esejów stanowią jego istotne centra strukturalne, odpowiednio rozgrywane w toku mniej lub bardziej systematycznego wywodu — przypomina to technikę rozwijania twierdzeń.

W zakończeniu ograniczymy się do wypowiedzenia dwóch uwag. Po pierwsze, wyróżniliśmy różne poziomy, na których toczą się gry filozoficzne (szkicując zaledwie kilka z nich): metodę, formę, język; dalej: dialog, audytorium (gra komunikacyjna), tradycję, idee filozoficzne, instytucje itd. Po drugie, problem gier filozoficznych to coś znacznie więcej niż kwestia techniki, komunikacji i kodu cybernetycznego, wpisanego w dzieło. Sądzę, że wiąże się z nim istotne zagadnienia poznawcze i psychologiczne.

Krzysztof Stępnik

¹¹ We wstępie do Dawida Hume'a *Esejów z dziedziny moralności i literatury*. Warszawa 1955, s. VIII.

słowa i metody

JERZY ŚWIĘCH

Jeszcze o komentarzach do poezji

Co naprawdę znaczy, kiedy mówię, że ta książka mi się podoba, a tamta nie, że ten właśnie wiersz do głębi mnie porusza, tamten zaś pozostawia nieczułym i obojętnym na słowo poety? Spośród najmniej doinwestowanych badawczo dziedzin wiedzy o literaturze pozostaje wciąż ta, przyznajmy: dość specjalna dziedzina, która obejmuje wszelkie sądy, refleksje, opinie, domysły odnośnie dzieł literackich i literatury w ogólności, wypowiedzone zarówno w języku codziennym, jak i w specjalnie dla takich celów stworzonych językach krytyki i naukowego opisu. Może tu od razu powstać wątpliwość, czy język, jakim wypowiadamy się w kawiarni czy na ulicy na temat świeżo przeczytanej książki różni się poza samym swoim przedmiotem od innych naszych wypowiedzi potocznych, ogarniających dziedziny, które z literaturą nie mają niczego wspólnego. Można nim, tak się przynajmniej zdaje, komunikować jedynie nasze emocje, konstatować rzeczy dla nas tu i teraz oczywiste, nie wymagające dowodów. Język ten nie służy, w każdym razie najmniej, nadaje się do zadawania pytań, nie kwestionuje, bo nie może, tego, co dla samego poety, krytyka czy badacza ma być wątpliwy, problematyczny, nieostateczny. A zatem czy możemy ten nasz język zestawiać w jakikolwiek sposób z wyspecjalizowaną mową krytycznoliteracką czy naukową, jakże lepiej przystosowaną do rozwiązania zadań, wobec których okazujemy się zaledwie amatorami, jakże żalonymi w swej nieposkromionej pysze i zadufaniu, by dorównać innym, by się z nimi jak równy z równym — zmierzyć.

A przecież zarówno krytyk, jak i uczonec byli wprawdzie czytelnikami i dla ich orientacji zawodowej wcale nieobojętna była ta forma potocznej wiedzy o literaturze, o dziełach literackich, która zwykłym ludziom pozwalała wysłowić sądy na temat tego, co zdaniem ich ładne, a co brzydkie, co interesujące, a co nudne, co godne polecenia innym. Co zaś skazało na rychłą niepamięć... Sposoby mówienia o literaturze zmieniają się z czasem i wolno sądzić, że decyduje o tym zarówno systematyczny przyrost wiedzy specjalistycznej, która coraz lepiej wyposaża nas w narzędzia precyzyjnego opisu i sprawiedliwszej oceny walorów dzieł, jak i smak literacki, który w danym czasie i miejscu jest wszystkim ludziom wspólny. Wybitny znawca literatury romantycznej, uznany i niewątpliwy specjalista od trójcy wieszczów, Juliusz Kleiner, pozostawał czytając i komentując ich dzieła, dłużnikiem wobec gustów literackich epoki, w jakiej się wychował. Przypadek jego dałby się z pewnością uogólnić: „kryteria tych ocen (naukowych, historycznoliterackich) świadczą o smaku obowiązującym w kulturze literackiej” (M. Głowiński).

Niemniej mówiący prozą poeta — a właśnie ten przypadek będzie nas

tutaj interesował — pozostaje zawsze w oczach tych, do których się zwraca pewnym paradoksem: mówi językiem, który do funkcji komentowania własnych czy cudzych dzieł najmniej się nadaje, niszczy bowiem ową delikatną tkanekę wiersza, którego istota jest, jak wiadomo, niewysłowiona, przekłada wiersz na prozę co w świetle jego własnych założeń jest zabiegiem fatalnym i niedopuszczalnym. „Jeden to więcej niż trzy”, twierdzi przekornie Przybóś, co należy rozumieć, że sztuka poetycka polega na cierpliwym i mozolnym destylowaniu słów aż wyłoni się to jedno jedyne, nie dające się zastąpić przez żadne inne. „Najwymowniejszym będzie epitet wymownie przemilczany”. A jednak mimo tej sprzeczności teorie poezji są dziś, w XX wieku, jak nigdy dotąd nierozłączną częścią praktyki samych poetów, którzy coraz częściej i odważniej sięgają po uprawnienia ekspertów, badaczy. Któż jeśli nie znawca przedmiotu, na którym rzeczywiście zna się najlepiej, ma prawo wołać: „Podajcie mi trzy metafory, w utworze jakiegoś poety bezpośrednio po sobie następujące, a powiem wam o tym poecie tyleż, co najobszerniejszy jego biograf” (Tadeusz Peiper). To nazwania poetów puszczone w ruch robią następnie karierę jako terminy naukowe: „poemat rozkwitający” Peipera i wiele innych.

Byłoby jednak nadmiernym i niezgodnym z faktycznym stanem rzeczy uproszczeniem twierdzić, że w owej chęci do komentowania własnych lub cudzych dzieł (najczęściej w polemicznej intencji), do formułowania atrakcyjnych programów czy teorii rolę pierwszorzędną odgrywają niewyżyte ambicje naukowe, że artystom przyswieca tu zawsze ideał wiedzy czystej, do posiadania której jako poeci nie mogliby absolutnie pretendować. Czy poezja, pytamy dalej, choć jedna może istnieć w rozmaity sposób, osiągać dwa różne stany skupienia: jako suwerenny obszar działań artystycznych, które z natury swej są niekomunikowalne w żadnym innym poza poezją języku i jako określony system wiedzy pojęciowej, operującej więc kategoriami ogólnymi przekładalnymi no inne języki? Z chwilą gdy nastąpił rozbrat poezji z retoryką, rolę wszelkich autokomentarzy poetyckich stało się obwarowanie poezji na terenie tylko jej właściwym, wbrew pozorom: odgródzenie jej i uchronienie przed oczyma ludzi zbyt ciekawych, żądnych poznania tajemnicy i zawładnięcia nią. Rolą komentarzy — co może brzmieć jak jeszcze jeden paradoks — stało się nie odsłaniać lecz zakrywać to, co obnażone ze swego sekretu spadłoby do rzędu prostych banalów, myśli kalekich. Ta funkcja wypowiedzi „metapoetyckich” także i dzisiaj stanowi przejaw tendencji naczelnych, wobec których wszelkie ambicje naukowe schodzą na plan dalszy. Słowa wietrzeją, dawne metafory tracą swój blask, zapal nikogo już nie grzeje, pozostaje jednak to, co w tej strategii poetyckiej jest najcenniejsze: zamiar zdefiniowania poezji, słowa poetyckiego w taki sposób, by nie utracił on nic ze swojej epifanii, quasi-mistycznego „oświecenia”.

Jakże pouczające i instruktywne dla poznania sztuki słowa są odczytywane dziś po wielu latach szkice Eliota, pisane beznamiętnym, niemal urzędowym językiem, Peipera, odznaczające się barokowym przepychem, Przybósia pełne terminologicznej inoencji, Brzękowskiego odpowiadające wymaganiom tzw. analizy immanentnej, czyli nie wykraczające poza tekst dzieła. Zapewne dla ówczesnych czytelników stanowiły one szokujące przykład pisarstwa rozjaśniającego zawile arkana sztuki poetyckiej, dla nas — przykład tendencyjnej argumentacji upatrującej w mowie poetyckiej specyficzną nadwartość, co, nawiasem mówiąc, spokrewnia ówczesne pomysły awangardy z założeniami symbolizmu. Akt poetyckiego nazywania rzeczywistości ma potęgować znaczenie słów i ich połączeń, nadając im znamię czegoś koniecznego i zarazem niezwykłego, w zwykłej mowie niespotykanego. Obrzydzając język, którym posługuje się na co dzień (zużyty, zautomatyzowany itp.), poezja miała wykształcić w odbiorcy zachowania odświeżone. Reklamowana przez jednego z wybitnych poetów naszej awangardy „poezja integralna” miała na celu dać

„zageszczony ekstrakt poezji, pełnię nasycenia wartościami artystycznymi”.

W taki mniej więcej, zawołowany sposób wszelka „metafizyka”, wysmiana i pogardzana przez poetów nowoczesnych, przepędzona jednymi drzwiami, wracała drugimi, czego, oczywiście w tamtych czasach ani Peiper, ani Przyboś, ani Brzękowski przewidzieć nie mogli. Ten ostatni kiedy mówił, że w czasach obecnych (a pisane to było przed wojną) doszło do „pełnego braku odpowiedzialności za słowo”, miał jako poeta poczucie że jak długo nim pozostaje, nie może mówić bezkarnie, że poezja to wielka rzecz. Słowem kluczowym staje się „zdziwienie”, a więc epifania powstała dzięki niezwyklej metaforze, grającej na odległych skojarzeniach. „Jej luźno powiązane elementy różnych rzeczywistości wywołując zdziwienie pobudzają naskórek artystycznej wrażliwości”. Akt poetycki polega na uruchomieniu określonych czynności jednorazowych, które w swoim jedynym kształcie i tylko raz pełnionej funkcji nie dają się już nigdy powtórzyć. Ta oto metafora nie da się zastąpić w tym właśnie oto miejscu żadną inną. Trudno i, darmo, tak musi być!

Julian Przyboś, ten „wróg mitu natchnienia”, głoszonej przez siebie teorii „poznania lirycznego” nie potrafił przecież nadać w pełni racjonalnego uzasadnienia. Słowo poetyckie trzeba „tak przeistoczyć, ażeby nie przypominało siebie samego, jako znaku nazwy, lecz żeby się utożsamilo ze stanem psychicznym, który pragniemy wyrazić bezpośrednio, jak w dzieciństwie wyrażaliśmy go krzykiem i płaczem, ruchami całego ciała”. Jakież to słowo, mamy ochotę zapytać, może się utożsamić ze stanem psychicznym? co to znaczy „wyrazić bezpośrednio”? Nie do wiary, ten mózgowy analityk, słowiarz, zdaje się nie brać pod uwagę spraw dla wszystkich oczywistych, że mianowicie żaden język niczego nie wyraża bezpośrednio, gdyż jest systemem znaków konwencjonalnych, arbitralnych. „Poezja bowiem jest zaprzeczeniem umowności”. Otóż to: uprawiać poezję to ścigać niemożliwe i żadne techniczne trzeźwe dywagacje nie są w stanie zaprzeczyć tej prawdy dla każdego poety oczywiście. Jakże powierzchowny jest w gruncie rzeczy nowoczesny polski kolor tej teorii, jakże nikłą satysfakcję daje owa słynna trójca: Miasto — Masa — Maszyna. A dalej, jak mało ważne są różnice wobec tej jednej sprawy, dla poezji najważniejszej. „Drżące powietrze wokół słów, drżenie słów — to dopiero pewny znak poezji”. Słowa Mieczysława są Jrtuna, które bez żadnych niedozwolonych nadużyć wobec intencji autorskiej można by postawić obok „miedzysłówi” Przybosta. Przecież to, co w poezji najważniejsze rozgrywa się między słowem a milczeniem... Poezja jest mową dostojną i w kulcie dla tych jej najwyższych kwalifikacji jednoczą się Przyboś z Jastrunem, Brzękowski z Miłoszem. Tutaj właśnie autokomentarze poetyckie, ich programy i pozornie dalekosiężne teorie zdradzają swoje właściwe przeznaczenie.

Rzecz jednak z pewnością nie kończy się na tym. Twórczość literacka a poetycka w szczególności, odarta z nimbu tajemniczości, jaki z dawną ją otaczał, kryje w sobie inne tajemnice, bliższe potocznemu doświadczeniu. Ten, kto mówi do kogoś zakłada, że istnieje, bo istnieć musi jako warunek wszelkiej efektywnej komunikacji międzyludzkiej, jakaś określona sytuacja, przestrzeń dialogu, wspólny horyzont wartości, wspólny kod społecznego porozumienia. Przyjmuje też, że w tym dialogu rolę mówiącego i słuchacza mogą się nawzajem wymieniać, tak samo jak aktualna pozycja mówiącego (czy słuchacza) w konkretnej sytuacji społecznej bywa zazwyczaj wiązką ról, między którymi zawiązuje się stosunek wzajemnych zależności. Poeta w roli „krytyka”, „teoretyka”, „eksperta” oznacza wzbogacenie scenariusza zachowań, w których i odbiorcy przysługuje rola nader doniosła, analogiczna do poety, angażująca różne poziomy jego wiedzy na temat poezji, poety, języka itd. Trudno byłoby tutaj wnikać w mechanizm owego widowiska, jest on z pewnością wielce skomplikowany, gdyż cechą komunikacji, jaka zawiązuje się za sprawą literatury jest permanentna i zawodnicza gra, celowy brak jasnych pytań i gotowych odpowiedzi. Ale jednocześnie, jeśli poeta pyta

o cokolwiek, to są to zawsze pytania palące, problemy, w rozwiązanie których jest głęboko i bez reszty zaangażowany. Poezja jak filozofia pyta zawsze o całość, nie ma w niej pytań abstrakcyjnych, tak jak nie ma problemów, które przez wieki mogłyby zachować swoją identyczność. Istnieje jednak mimo ciąglej maskarady stylów, przebrań i konwencji jedna podstawowa gra o stawkę najwyższą: uchwycenie Sensu, który człowieka przerasta, jest w nim i poza nim zarazem. „Cóż mają począć ludzie, dla których niebo i ziemia jest za mała i nie mogą żyć jeżeli nie oczekują innego nieba i innej ziemi? Dla których ich własne życie, takie jakie jest, pozostaje snem, zasłoną, ciemnym lustrem i nie mogą pogodzić się z tym, że nigdy nie pojmą czym było naprawdę? Będą wierzyć, po prostu dlatego, że wypełniające ich pragnienie nie może być wyrażone w żadnym ze zmiennych ludzkich języków. Tylko jeden język odpowiada najwyższemu prawu ludzkiej wyobraźni i w nim to zostało ułożone Pismo” (Czesław Miłosz).

JERZY ŚWIĘCH

Sergiusz Sterna-Wachowiak

Wartość i Diaspora

Nie wygasił spór *Settembriniego* i *Naphty*. Ta dyskusja, bodaj czy nie najważniejsza w całej dwudziestowiecznej literaturze, toczy się i dzisiaj — nie tylko na odczytywanych wciąż na nowo stronicach „*Czarodziejskiej góry*”. Odeszła w zapomnienie epoka, w której spór się narodził, przeminęło parę epok następnych, ale w ich ogłuszającym zamęciu wciąż dają się rozpoznać głosy dwóch przeciwników. W innych przebraniach, pod innymi postaciami, różnymi wreszcie siłami dysponując — w dalszym ciągu stoją naprzeciw siebie śmieszny, zapalczywy humanista i okrutnie trzeźwy inkwizytor.

Tą refleksją rozpoczyna Stanisław Barańczak opublikowany w 1975 roku w „*Literaturze*” (nr 29) i następnie przedrukowany w *Etyce* i *poetyce* głośny esej, zatytułowany *Zmieniony głos Settembriniego*, otwierający polemikę, która uchodzić będzie za najbardziej zasadniczą dyskusję światopoglądowo-etyczną w literaturze lat siedemdziesiątych. Spośród wielu wypowiedzi, polemizujących z przesłaniem esaju Barańczaka, należy brać pod uwagę cztery deklaracje: *Wątpliwości dotyczące Settembriniego* Krzysztofa Karaska („*Twórczość*”, 1976, nr 3), *Artystę bez właściwości* Adama Zagajewskiego („*Tygodnik Powszechny*”, 1976, nr 23), *O opozycji intelektualnej* Mariana Terleckiego („*Litteraria*”, listopad 1976) oraz spóźniony, ale istotny *Kompleks Settembriniego* Zbigniewa Majchrowskiego (ogłoszony w 1981 w antologii pt. *Licytacja*).

Mniejsza w tej chwili o mniej i bardziej zasadnicze rozstrzygnięcia tej polemiki. Zwróćmy uwagę na kwestie, które w dyskusyjnym ferworze wydawały się bardziej marginalne, a dziś, z dystansu, mocno przybierają na znaczeniu. Otóż jest rzeczą zastanawiająco charakterystyczną, że w polemikach z Barańczakiem wskazane zostały jak gdyby mimochodem bardziej szerokie, głębsze perspektywy problemu. Jego tradycja — etyka chrześcijańska — u Karaska. Sytuacja sporu postawy zachowawczej z postawą światoburczą u Majchrowskiego. Palimpsest walki konkretnego z symbolem u Zagajewskiego. Immanentne, tnące świadomość, „bycie w sprzeczności” u Terleckiego. Karasek: *Sporu Settembriniego z Naphtą nie wymyślił wiek XX, a dyskusja toczy się już niemal od stulecia. Zrodzona ze sporu Wielkiego Inkwizytora z Jezusem, rozgranego w duszy Iwana Karamazowa-Castorpa, leży u podstaw całej etyki chrześcijańskiej*. Majchrowski: *Być może istnieją nawet generacje zmieniające do przekształcenia całej tradycji w zbiór epitafiów oraz generacje nastawione na krytyczne podjęcie testamentu przeszłości, a więc takie, które zadowolają się sztuką nagrobków, i takie, których wolą jest sztuka interpretacji*. Zagajewski: *Wystąpienie Karaska tylko w części*

nosi charakter metodologiczny, i to w części — warstwie — najbardziej wierzchniej. Polemika bardziej istotna toczy się gdzie indziej i dotyczy spraw ważniejszych, naszej sytuacji w kulturze, naszych możliwości poznawczych i artystycznych; dyskusja taka toczy się między innymi tam, gdzie u Karaska polemika metodologiczna skreśliła w stronę merytoryczną, gdzie już mniej jest ważne, co nam wolno i jak powinniśmy podchodzić do zastanych treści europejskiej kultury, a ważniejsze to, o co nam idzie, co przy pomocy takich lub innych metafor chcemy wyrazić.

Rzecz jasna, w polemice tej idzie o napięcie pomiędzy zacierającymi się wartościami kultury a skazaniem na uczestnictwo w świecie kultury; pomiędzy skłonnością artysty do „niejasności i niepewności”, a imperatywem dającej świadectwo naszej konkretności mowy, języka bezceniowego; pomiędzy symbolem a konkretem, grą i doświadczeniem, postawą ludyczną i postawą katastroficzną. Terlecki, przenoszący owo napięcie na obszary społeczne i przekładający je na sprzeczność pomiędzy jednostką a wspólnotą — skłonny jest uznawać je za odwieczne, naturalne i niezbywalne: *Elementarne doświadczenie ludzkie mówi: życiem rządzi sprzeczność. Ta sprzeczność, która pojawia się z chwilą zyskania świadomości. Chcemy żyć, a umieramy; dążymy do wolności, a podlegamy konieczności; pragniemy wiecznotrwalej miłości, a czas jej trwania wydaje się nam błyskiem. Sprzeczność ta dotyczy także sytuacji społeczeństwa. Jest ono obroną pojedynczego człowieka przed niewolą przyrody, a samo go zniewala. By mogło sprawnie funkcjonować potrzebny jest ład społeczny. Ład ogranicza wolność, odwieczne dążenie człowieka ma znowu bariery. Sprzeczność pomiędzy uciskiem społeczeństwa a buntem jednostki jest więc „odwieczna”, jest prawem. Nie żądamy, by zniknęła, lecz by nie przekroczyła progu okrucieństwa. Inaczej optymistyczny Zagajewski. Mglistość i wieloznaczność świata — zapewnia — ustępują w momencie, gdy zając wobec nich zdecydowaną postawę. Trzeba je pokonywać, bo są one po prostu jedną z postaci entropii.*

Podwójny, synekdocheiczno-hyperboliczny podtekst tej dyskusji — jednym końcem dotykającej rzeczywistości połowy lat siedemdziesiątych, a drugim wybiegającej ku „odwieczności”, ku „podstawom całej etyki chrześcijańskiej”, ku „niejasności i niepewności” — budzi podejrzenia: jakiegoś ogniwa tu niewątpliwie brakuje, jakiś istotny kontekst nie został tu ujawniony. Brakującym ogniwem młodokulturowego sporu musiała być przecież świadomość, chociażby utajona, już nie analogii, lecz punktu zerowego, początku tego współczesnego (bliższego, ale i generalniejszego) — etapu myślenia. Jak go określić? I gdzie wykryć, o ile w ogóle zaistniał? A zaistnieć powinien.

Oczywiście tak „tu i teraz”, jak w jakimś prawdopodobnym „tam i wtedy” wyzwalaczem dyskusji, zatopionej w co najmniej nowożytnych dziejach kultury, jest świadomość lub objawienie rozpadu — obojętne; empiryczne czy epifaniczne, rozumowe czy emocjonalne. Iluminacyjne czy wręcz „naukowe” wykrycie w kulturze i hierarchiach ludzkiego świata wartości nowej postaci antropii. „Kompleks Settembriniego” miałby osądzać spór przecież nie w przestrzeniach upersonifikowanej metafory, lecz właśnie — i przeciwnie! — miałby dogodne płaszczyzny metafory instalować w interregnum naszej światopoglądowej i kulturowej teraźniejszości. Więc: byłaby ta pokrętnie przebiegająca dysputa, to powiązane metaforyczną zależnością doświadczenie wykwitnię w próżni, której się samemu nie wytworzyło i którą się zastało gotową do wypełnienia, iluminacją? Przecież to niemożliwe. Przecież obok, ponad, wcześniej musiało zrodzić się najpierw jeszcze bardziej mocne i bolesne doznanie rozpadu, i to osadzone we wspólnotcie, która musiała odczuć je osobiście i dramatycznie; we wspólnotcie, która już kiedyś żyła w poczuciu uczestnictwa w wypełnianiu próżni — a potem doznała poczucia nieskuteczności tamtego starania. We wspólnotcie, któ-

ra wydała tragedię Witkacego, metamorfozę Leona Chwistka, sarkazm Witolda Gombrowicza czy hamartię Brunona Jasińskiego. I rzecz jasna było tak, jak być prędzej czy później musiało: tamtą wypełnianą próżnią był „punkt zerowy” nowej sztuki, a wspólnotą, która „doznała poczucia nieskuteczności wypełniającego starania” — były duchowe dzieje i wojny światowej. Obok — ponad i wcześniej — zaczął się i rozciągnął po dzień dzisiejszy nowy etap starej dyskusji, której polemika o Naphcie, Settembrinim i Castorpie jest tylko odnogą. I o ile ta dysputa o Settembrinim jest powiązana mocnymi zależnościami — tamta miała kształt ziarnisty i niespójny przebieg, gdyż wspólnotę jej uczestników ufundował tylko i aż imperatyw zareagowania na rozmaicie doznana entropię, potrzeba ekspresji samoświadomości estetycznej i etycznej, od konfesyjnego zadziwienia — po otwarty bunt. Uczestniczyły w niej też tak maniczne programy futurystu, jak pacyfistyczna *Wojna, pokój i dusza* poety Józefa Wittlina, tak pochodzące z 1918 roku *O bezwzględności* dobra Władysława Tatarkiewicza, jak *Ex labyrintho* czy *Nox atra* Karola Ludwika Konińskiego, ale również tak *Pozegnanie jesieni* Witkacego, *Pałace Boga* Chwistka, prace Henryka Elzenberga i Romana Ingardena, jak proza Gombrowicza, Andrzejewskiego, Herlinga-Grudzińskiego, Iwaszkiewicza i poezja Leśmiana, Wierzyńskiego, Wata, Miłosza, Lechonia.

W próbie podsumowania tej wielkiej dysputy, jaką Adam Ważyk zamierzył w *Grze i doświadczeniu*, gdzie chciał usytuować ją między „sensem a brakiem sensu”, padają takie oto słowa: *Struktury rozpadowe, nie spotykane od czasów dadaizmu, odnalazły się w innym kontekście w dzisiejszej poezji niedyskursywnej i stanowią w niej nawet dość typowe zjawisko. Z początku objaśniano je bądź lirycznie, jako wewnętrzne rozkojarzenie człowieka współczesnego, bądź mimetycznie, jako ukazywanie bezradności zrywającego człowieka. Objasnienia przylegały jako tako, ale nie najlepiej. Potem przybyło nowe objaśnienie: destrukcja języka. Skąd aż tyle objaśnień, tak dziwnie rozbieżnych? To dość proste: niemożność uzyskania odpowiedzi na to pytanie bierze się u Ważyka z potraktowania jako dowodu rozpadowego tylko i wyłącznie bardzo wąsko rozumianego rozchwiania języka poetyckiego (zaniku rymu i rytmu, rozpadu członowania wersyfikacyjnego, a wreszcie zlekceważenia w wierszu reżimu składniowego i językowej logiki). W szerszym natomiast, właściwym kontekście kulturowym i historycznym ani dadaizm nie jest pierwszym i ostatnim doświadczeniem „struktur rozpadowych”, ani też „dzisiejsza poezja niedyskursywna” nie jest koronnym przykładem trwania jednej i tej samej dyskusji. „Struktury rozpadowe” pojawiają się też u Leśmiana i Miłosza, Iwaszkiewicza i Peipera nawet (by pozostać tylko przy tych przykładach) i trudno zrozumieć, dlaczego np. katastrofizm miałby być wobec dadaizmu programem konstrukcji, a nie negacji, dlaczego zatem nie mógłby dokumentować dalszego ciągu myślenia „strukturami rozpadowymi”. Szczegółowe, a nie powierzchowne zrozumienie jednolitości tego „pisanego prosto na liniach krzywych” pasma pozwala — dalej, dzisiaj — zobaczyć obecność starego problemu w literaturze powojna. Zachowuje on nawet i tutaj, przeniesioną z „tam i wtedy” w „tu i teraz”, tę nieustraszoną diaspore, w jakiej na naszych już oczach podchodzą do tego samego problemu entropii, pustki, „punktu zerowego” np. Herbert i Białoszewski w liryce, Różewicz i Mrozek w dramacie a Buczkowski i Strykowski w prozie.*

Próbą podsumowania tej diaspory, rozumianej — w przeciwieństwie do *Gry i doświadczenia* Ważyka — w szerokim, duchowym kontekście historii (ale historii rozumianej jako dzieje idei (i kultury) ale kultury rozumianej jako czasoprzestrzeń duchowości (są *Gry i katastrofy* Krzysztofa Dybciaka, dziełko przywracające istotność i sens dysputy, która jednak zбочyła ze swej drogi w obu poprzedzających książkę *Dybciaka*

poruszeniach w temacie, jakimi były najpierw wypowiedzi Ważyka, a nieco później spory wokół idei Settembriniego i idei Naphty.

Wracam do początku i raz jeszcze przeglądam stanowiska w tej dyskusji. Witalny, rozsadzający rzeczywistość od wewnątrz futurizm — i uroczysty, ściągający rzeczywistość do ludzkiego wnętrza i stanowiące ją przed trybunałem sumienia, pacyfizm. *Wojna* idei skamandryckich z ideami peiperowskimi. Świątożerność Witkacego i „pensjonaryzm” Jasnorzewskiej. Personalizm Gombrowicza — i najpierw nirwana, zaraz potem reinkarnacja formisty w neotomistę w *Pałacach Boga* Chwistka. „Międzyludzkie” Miłosza i „międzyprzedmiotowe” Przybosia, różewiczowski model „rozłożony” i karpowiczowski model „do składania”. Białoszewski i Herbert, a także kalkulujący Buczkowski i systematyzujący Parnicki, rekonstruujący historię Golubiew i anarchizujący ją Wojciechowski, i dalej jeszcze: resentymenty Kuśniewicza i wyzbycie się złudzeń u Lema... Jest w tym sporze coś zadziwiającego i absurdalnego, coś, co nieraz nader powierzchowne, a kiedy indziej znowu ubieżwłasnowolnione ciśnieniem sytuacji — niby to za każdym razem polemizujące z kulturą w rozpadzie, z entropią świadomości, z myśleniem antynomią, na każdym kroku sankcjonuje i pogłębia jeszcze bardziej rzecz stawiając, iż w niepomiernie większej części diagnozy powyższe — obecne w świadomości literackiej nas wszystkich — są wynikiem nie rzeczywistych stanowisk i rezultatów pisarskich, lecz podstawowego, bodaj czy nie największego błędu współczesnego myślenia, które biorąc objawy za przyczyny, interesując się sposobami a nie przesłaniami kulturowych artykulacji, opiera się wciąż na hierarchiach wnoszonych przez Diasporę, a nie na rozumieniu z punktu widzenia Wartości. Jeden ze świeższych dowodów: myślenie Barańczaka, który szukając wyjścia z Diaspory posługuje się nie Wartością, lecz diasporej wartości! Owszem, zostało to zrobione inteligentnie, ale trzeba też wreszcie zrozumieć, że dyskusja o Settembrinim i Naphcie zakończyła ten etap myślenia, który wychodząc od intencji polemiki z entropią — doszedł do rozróżnień manichejskich, i na nich się wyczerpał. Mogło się wydawać, że skoro rezultaty są niepodważalne — gdyż odróżnione zostało dobro od zła, prawda od fałszu, wolność od zniewolenia — wyczerpały się nie tylko potrzeby dalszej dyskusji, lecz i — przede wszystkim — możliwości jakiegokolwiek dalszego, nieantynomicznego rozwoju kultury. Spór Settembriniego z Naphcią, przesunięty przez Karską w pradawny kontekst etyki chrześcijańskiej a przez Terleckiego zainstalowany w pobliżu narodzin początków świadomości społecznej, odwieczności i prawa, został także przedłużony w nieobliczalną przyszłość. Rozwiązywanie entropii przez antynomię, zobaczenie sytuacji poprzez Diasporę, zakończyło się rezultatem pesymistycznym (rezultatem Stanisława Barańczaka), w którym najcenniejszym osiągnięciem stało się nasycenie zastanej sytuacji hierarchiami etycznymi.

Ale istniał (i istnieje nadal) taki wariant optymistyczny, który — wychodząc nie od Diaspory, lecz od Wartości — pozwala wyodrębnić w dziejach ludzkości upadek a w dziejach kultury entropię, i rozumieć je jako nieuniknioną konieczność w zdobywaniu dla świata wartości wolności i prawdy. I ten wariant współczesnego myślenia (wariant bliski Krzysztofowi Dybciakowi) czerpie z prastarego źródła, a także wybiega w nieobliczalną przyszłość. Pomiedzy wariantami pesymistycznym i optymistycznym, pomiędzy myśleniem Diasporą a myśleniem Wartością, istnieje, rzecz jasna, rozbieżność hipostaz i prognoz, a różnice występują przede wszystkim w wyborze źródła wartości (u Barańczaka jest nim zajęcie stanowiska po moralnie właściwej stronie barykady, u Dybciaka jest nim zniesienie cenzur w życiu społecznym i ustanowienie ziarnistego, żywego poprzez jak gdyby „napięcie ograniczeń” ducha ludzkiego; dla Barańczaka instancją ostateczną jest bowiem wybór oceniany przez nieomylnie „międzyludzkiej, a dla Dybciaka wybór oceniany przez nieomylnego Boga). Ale istnieje też identyczność stwierdzenia (cho-

ciaż nie rozumiecia) współczesnego stanu rzeczy i identyczność ta powoduje, że oba warianty „wygrywane” są na tym samym paśmie intelektualnym (w ujęciu Jana Błońskiego pasmo to, przeciwstawione pasmu przybosiowsklemu, nazywałoby się pasmem miłoszowskim).

W dniu Sądu Ostatecznego ręka Boża skruszy wiotki szkielet substancji. Wrażenia zmysłowe pozbawione trwałego substratu spłyną strumieniem psychicznym, jak polyskująca lawica ryb, jak chmura motyli nad łąką, a świat zerwany z kotwicy, która wbiła drapieżne szpony w mocne, skaliste dno rzeczywistości, zakręci się na mętnych nurtach iluzji. Te dwa zdania z *Podróży do piekieł* Bolesława Miecińskiego przytacza Dybciak w początku książki. Ich przesłanie, przecucie obrotu świata zerwanego z kotwicy, powiązane będzie w *Grach i katastrofach* mocnymi argumentami z ideą wiodącego przez apokaliptyczny wstrząs duktu, prowadzącego do powtórzonej Wartości. Wierząc, że „słowo było na początku” żywie nadzieję, iż będzie i na końcu dziejów — i to wyznaczenie Dybciaka zamyka książkę, a zarazem chyba otwiera ją w sposób już całkowicie wyrazisty na „prastare źródło” i „nieobliczalną przyszłość”. Ale *Gry i katastrofy* nie są książką o poszukiwaniu we współczesnej kulturze nowych emblematów starych idei, zresztą same bronią się przed spekulatywnym, emblematycznym traktowaniem. Biblia, a w szczególności źródło *Księgi Powtórzonego Prawa* i przyszłość Nowego Jeruzalem, wyzwoliły jak gdyby w myśleniu autora gotowość do spożycia z Wartością. Przybliżenie sacrum do Wartości w pierwszej części książki, w *Między zabawą a Apokalipsą*, przeprowadzone zostało z wytrawnym mistrzostwem. Odkrycie tak cennych dla tematu ontologii i antropologii Leśmiana z jednej, a „czarnej metafizyki” Iwaszkiewicza z drugiej strony, udostępnienie czytelnikowi uwikłania w temat tak zabawy jako źródła poezji, jak mitu katastroficznego — to są jednak zaledwie preludia do przygotowywanego przez Dybciaka przewrotu w naszym pociętym antynomiami myśleniu. Zawarta w najlepszych partiach drugiej części książki, w *Grach po katastrofie*, idea wyzwolenia sacrum z opozycji do profanum, projektująca powtórzoną Wartość, jest najważniejszym przesłaniem intelektualnych starań Dybciaka, pełnych teraz owego „gorąca”, po którym Mircea Eliade radzi rozpoznawać poblizie „prastarego źródła” i „nieobliczalnej przyszłości”. Egzemplifikacja idei — prozą Jana Józefa Szczepańskiego. Hanny Malewskiej, liryką Kazimierza Wierzyńskiego, Zbigniewa Herberta i filozofią muzyki Bohdana Pocięja — chociaż nie wyczerpuje egzemplifikacyjnych możliwości *Gier i katastrof*, przekonywająco jednak zakorzenia sacrum (...wyzwolone z opozycji do profanum...) w obszarach nasyczonej przez tych pisarzy hierarchiami etycznymi i estetycznymi dwudziestowiecznej historii, kultury i moralności.

Literatura rozdarta jest między dwoma biegunami: nakazem oryginalności (czyli pracy uczelowej), bo nie powtarzającej odkryć już dokonanych i obowiązkiem pokazania całej prawdy o ludzkim losie. Oba dążenia są etycznie wartościowe, ale dziś niemal nie do pogodzenia. Takie ujęcie Diaspory nie da się rozwiązać inaczej, jak przez wyniesienie na jej powierzchnię Wartości. W kulturze toczy się więc walka z rozpadem, zapomnieniem, chaosem. I podobnie jak w historii społeczeństwa — wywołującej byt w obliczu zagrożeń przyrodniczych i ludzkiej działalności — jeśli wynik jest remisowy, to wystarczy, bo ciągle trwa świat wartości, które choć nie nadają znaczenia wszystkiemu, to nadają znaczenie szczególnie egzystencjom ludzkim. Zauważmy: sacrum „zremisowane” z profanum nie jest samo w sobie Wartością, lecz wynosi na powierzchnię Diaspory Wartość, która usamodzielniona i wolna jest powtórzeniem sacrum wyzwolonego z opozycji do profanum, prawa wyzwolonego z opozycji do bezprawia, prawdy, słowa, wyzwolonych z opozycji do kłamstwa, ciała. Pobudzenie powtórzonej Wartości nazywa Dybciak „szukaniem trzeciej drogi”.

Idea „trzeciej drogi”. Zasada jednorodności przeciwności w filozofii Giordana Bruna i trzy fazy rozwojowe ludzkości, wiek bogów, wiek

bohaterów i wiek ludzi w filozofii Giambattisty Vico. Faza „syntezy” w ontologii Hegla. „Jedność w wielości” w systemie Witkacego. „Przeświłt czasu” w systemie Heideggera. Przecucie poznawcze i ontologiczne wspólne — chociaż, rzecz jasna, różnorodnie definiowane — wszystkim bez mała etapom świadomościowej ewolucji ludzkości. Dobrze znane również naszej tradycji, obecne w niej *Traktatem o Trójcy* Zygmunta Krasieńskiego, *Stosunkiem filozofii do cybernetyki* czyli sztuki rządzenia narodem Bronisława Trentowskiego, *Ex labyrintho* Karola L. Konińskiego, dziełem filozoficznym Stanisława Ignacego Witkiewicza, *Pałacami Boga* Leona Chwistka. Świadom tej wielkiej, patetycznej tradycji autor *Gier i katastrof* postępuje jednak raczej jak Melchior Wankowicz w *Klubie Trzeciego Miejsca*: ogranicza dywagacje filozoficzne do niezbędnego minimum, rezygnuje z przytoczeń tradycji, powściąga deklaracje wyznawcze, dążąc do możliwie silnego szeptenia idei z bardzo szczegółowo analizowaną sytuacją współczesnej kultury, i to kultury pełnej tych ograniczeń, które uważamy za ubezwłasnowolnienia szczególnie polskie, wynikłe wprost z naszego „tu i teraz”. Problem Dybciaka — i problem nas wszystkich — polega bowiem nie na wyzwoleniu Wartości (która jest Samodzielnnością, prawdą i wolnością), lecz na „zremisowaniu” sacrum z profanum. Pytanie o Cel przestaje być aktualne, gdyż Cel jest wiadomy; powstaje pytanie o teleologiczny Sposób

Pozbawić substancji nie tylko świat w całości i poszczególne byty poza człowiekiem, lecz unicestwić również substancjalną postawę, na której można by oprzeć autonomię jednostkową. Zrozumieć „zburzenie hierarchii bytów jako akt miłosierdzia”. Zremisować trzy główne modele tradycyjnego wzoru literatury polskiej: „martyrologiczno-tyrtejski, dydaktyczno-satyryczny i dolorystyczny”. Intronizować zasadę prymatu dobra, przyznając mu zdolność przemieniania w piękno obiektów uznawanych tradycyjnie i powszechnie za brzydkie — i uznać ją za jeden z wariantów końca procesu rozpadu harmonii naczelnych wartości kultury europejskiej. Zniknąć w swoim dziele, oddać mu wszystko — przemienić siebie w intersubiektywny byt wartościowy, który może stać się ogólnym dobrem”. Przełożyć „skrajnie personalistyczną postawę etyczną na skrajnie obiektywistyczną teorię i praktykę artystyczną”. Przyjąć niemożność „narzucenia uniwersalnego planu” historii z trzech przyczyn: metodologicznej (nie jesteśmy w stanie — nawet jako gatunek — poznać działań decydujących o przebiegu historii; ich struktury, motywacji, potencji, tworzących się teraz w miliardach układów), moralnej (nie powinniśmy ograniczać wolności i twórczości innych przez narzucenie ogólnego planu. Racjonalny wzór, nawet humanistycznie cenny, ograniczałby prawa partykularne do realizowania własnej wizji przyszłości), religijnej (tylko Bóg zna całość i oddziaływa na nią, rozszczenia człowieka mają charakter quasi-błuznierczy. Zresztą Bóg respektuje wolność człowieka godząc się na to, iż stworzone istoty mogą się przeciw Niemu buntować). Przypuścić — dalej — że katastrofy historyczne nie są koniecznym etapem rozwoju, rozumianego idealistycznie czy materialistycznie, lecz są niezbędne jako aktyw niweczenia usiłowań podporządkowania biegu wydarzeń jednemu celowi. Poznać wartość tkwiącą może więc i w bolesnych konfliktach, ale nie dlatego, że są koniecznym elementem realizacji ogólnie obowiązującego znaczenia, lecz przeciwnie — dlatego, iż niszczą taką możliwość. Zasadzie rozumienia ludzkiej wolności na poczuciu nieprzezroczystości bytu, nieprzenikalności do końca własnej istoty i nieprzewidywalności wyników swoich działań. (...) Wolności pojmowanej jako panowanie nad narzędziami i światem przeciwstawić wolność jako uczestnictwo w grze, której reguły są znane, lecz niezany wynik. W świetle takiego przeżywania swobody zamiast pewności, trzeba akceptować nadzieję, zamiast wiedzy — wiarę, zamiast powtarzania wyuczonych czynności — twórczość. Trzeba — wreszcie, szczególnie i ostatecznie — zrozumieć ziarnistą naturę „międzyludzkiego”. Pojąć „istnienie w przestrzeni szczelnie wypełnionej innymi jednostkami”. Mówić do siebie i innych: *Mój byt nie przebiega*

w izolacji doskonałej, lecz w intensywnym dialogu ze współistniejącymi podmiotami, które ograniczają niemal całkowicie wielkość mojego wpływu na przebieg historyczny wydarzeń, nie ograniczając w niczym mojej realnej, nie tylko subiektywnej, wolności. (Zasada niestety nie znana rządcom i władcom).

Świetnie zdają sobie sprawę z faktu, iż te ostateczne i szczegółowe diagnozy Dybciaka mogą „tu i teraz” natrafić na wątpliwości, zastrzeżenia, niezrozumienie, a nawet na otwarty sprzeciw. Polskie „tu i teraz” początku lat osiemdziesiątych jest czasoprzestrzenią trudną na płodny wysiew tak ujętego Sposobu. Ale to są właśnie otwarte i wciąż dyskusyjne kwestie Sposobu, podczas gdy Cel — Wartość, a nie Diaspora — tkwi przed nami jak nieporuszona nadzieja.

Krzysztof Dybciak wie jednak, że Bóg jest po jego stronie, a Bóg respektuje wolność człowieka godząc się na to, iż stworzone istoty mogą się przeciw Niemu buntować. To po pierwsze. Po drugie: pisane w latach 1971—1979 eseje Dybciaka, jak rzadko się zdarza, rzeczywiście wyniosły na powierzchnię diaspory tych lat wartości, i to o wiele zdecydowanej, niż robił to uczestnicy dysputy o kompleksie Settembriniego. Bywają — owszem — książki, które przewyciężą czas. Lecz i bywają czasy, które przewyciężą książka.

Sergiusz Sterna-Wachowiak

Krzysztof Dybciak, *Gry i katastrofy*. Biblioteka „Więzi”. Warszawa—Kraków 1980. ss. 211. nb. 2.

Akcent nr 1 (11) 1983

ZBIGNIEW BAUER: *Paradoksy „prozy nowych nazwisk”* ☆ STANISŁAW SADURSKI: *wiersze* ☆ MAREK SOŁTYSIK: *Wielki spokój* ☆ PIOTR SZEWC: *wiersze* ☆ SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK: „*Z istoty w się istoczenie*” ☆ PIOTR GRAUMAN: *wiersze* ☆ JERZY SPRAWKA: *Piąty dzień lata* ☆ LECH ISAKIEWICZ: *wiersze* ☆ PAWEŁ BYTNIIEWSKI, WŁODZIMIERZ SPASIEWICZ: „*Natura*” i „*kultura*” — *dwa paradygmaty filozofii języka* ☆ WOJCIECH KRAWCZYK: *wiersze* ☆ JOHN BARTH: *Listy* ☆ TADEUSZ CHRZANOWSKI: *Sarmatyzm — mity dawne i mity współczesne* ☆ MARIAN RAWIŃSKI: *Oniryczny teatr wizjonerski od Strindberga do Artauda* ☆ IZABELA GAWARECKA: *Jaka jesteś ludzka naturo?* ☆ ANTONI BEDNAREK: *Synteza kultury polskiej* ☆ JERZY SWIĘCH: *Kochaj albo rzuć!* ☆ *Bibliografia zawartości „Akcentu” od nr 1 do 10.*

❁ rozmowy ❁

„O wszystkim decyduje człowiek...”

Rozmowa z prof. dr. hab. Wiesławem Skrzydło
I sekretarzem KW PZPR w Lublinie

BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI: Proponuję zacząć rozmowę od spraw dotyczących Lubelszczyzny. Lublin jest największym miastem po prawej stronie Wisły, miastem pięciu wyższych uczelni i ma wszelkie przesłanki by być silnym ośrodkiem kulturotwórczym. Jak Pan Profesor z perspektywy swego doświadczenia, obserwując przez lata na bieżąco sprawy nauki i kultury lubelskiej, ocenia obecny wkład Lublina do nauki i kultury polskiej? Czy Lublin miał w prawie 40-letniej przeszłości powojennej szansę, której nie wykorzystał?

WIESŁAW SKRZYDŁO: Uważam, że ranga jaką sobie zdobył w okresie powojennym — bo przecież na pewno odnotować trzeba te lata jako duży awans kulturalny Lublina — jest wyznaczona konkretnymi osiągnięciami. Czy w równym stopniu w dziedzinie nauki i kultury, bo operuje pan tymi dwoma pojęciami? W moim przekonaniu Lublin w większym stopniu wykorzystał swoje szanse jako ważny ośrodek naukowy. Wcześniej — poza Katolickim Uniwersytetem Lubelskim nie było tu innych uczelni, typu przyrodniczego, technicznego. Dzięki decyzji PKWN o utworzeniu Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, dzięki przejściowemu skoncentrowaniu wybitnych naukowców, którzy znaleźli schronienie na terenach wyzwolonych, a później działaniom inwestycyjnym i tworzeniu odpowiedniego klimatu, więzi środowiskowych, Lublin stał się znaczącym ośrodkiem naukowym. Świadczy o tym zarówno liczba studentów, ilość kierunków studiów — choć pod tym względem wachlarz nie jest pełny: brak jeszcze uczelni typu artystycznego — a także ranga prowadzonych badań i osiągnięć naukowych.

Myślę, że w mniejszym stopniu Lublin wykorzystał szanse, jeśli idzie o kulturę, o życie kulturalne. Nie znaczy to, że ją zaprzepaścił. Przecież funkcjonuje tu prężne środowisko teatralne, plastyczne, literackie, ale ów żywot kulturalny Lublina ma pewne mankamenty. Po pierwsze — słaba integracja środowiska kulturalnego, wobec czego jego oddziaływanie na społeczeństwo miasta nie jest tak silne, jak by ten potencjał pozwalał. Po drugie środowisko kulturalne w większym stopniu niż naukowe przeżywało okresy wzlotów i upadków. Wiecej tu było napięć, zdrażeń, także personalnych, które powodowały w pewnych okresach odpływ ludzi kultury. Dotyczy to szczególnie dziennikarzy i środowiska teatralnego. Wiem, że

rotacja jest tu zjawiskiem normalnym, ale skala tej rotacji i jej konsekwencje były zbyt daleko idące i nie mogły one pozostać bez ujemnych następstw dla barwy życia kulturalnego Lublina.

B.W.: Ciekawe, że nie znaly tego zjawiska w tak duzej skali na przykład Poznań czy Gdańsk, by przywołać przykłady ośrodków o podobnym (niekoniecznie pod względem liczby mieszkańców) potencjale. Jakie były zdaniem Pana Profesora przyczyny tego exodusu ludzi kultury z Lublina?

W.S.: Myślę, że były zróżnicowane. W stosunku do niektórych osób decydowały warunki mieszkaniowe — obecnie znaleziono lepsze metody rozwiązywania tych problemów. Inne wartościowe jednostki z naszego środowiska były po prostu przyciągane przez bardziej prężne ośrodki, oferujące bardziej atrakcyjne formy pracy i możliwości działania, związane na przykład z filmem czy telewizją.

B.W.: To znaczy, że Lublin nie miał odpowiedniej siły przyciągania...

W.S.: Były nawet okresy, kiedy ją prawie zupełnie tracił. Były także okresy — przecież nie będziemy tego ukrywali — kiedy tu się nie wszystko dobrze działo pod względem stosunków międzyludzkich.

B.W.: A bardziej konkretnie?

W.S.: Weźmy przykład środowiska teatralnego. Przypominam sobie okres, kiedy dyrektorem lubelskiego teatru dramatycznego był Braun. Próbował prowadzić repertuar bardzo ambitny. Udawało mu się to — stworzył wiele liczących się spektakli, prezentowanych i cenionych także poza Lublinem, a jakże często trafiał w mur obojętności czy niechęci, nawet we własnym środowisku. Teatr lubelski jest w trudnej sytuacji: musi rozstrzygnąć, czy dawać repertuar bardzo ambitny, pod wyrobionego widza, czy bardzo popularny, pod przeciętnego widza. Tak ostra alternatywa na pewno nie ułatwia pracy. Braun wybrał to pierwsze rozwiązanie, miał wielkie ambicje, związał się z uniwersytetem, prowadził wykłady z teatrologii, na które studenci masowo uczęszczali. Powstał bliski związek środowiska studenckiego z teatrem, studenci tam często przychodzili, brali udział w próbach generalnych, interesowali się bieżącą pracą. Teatr wyraźnie przyciągał bardziej wrażliwą i poszukującą publiczność. Było kilka różnych powodów, nie pora o nich po kolei mówić, ale dla mnie odejście Brauna, zresztą tuż po jubileuszu 30-lecia teatru, było symptomatyczne.

B.W.: To rzeczywiście jeden z bardziej drastycznych przykładów. Mam jednak wrażenie, że od końca lat siedemdziesiątych ten problem odchodzenia ludzi z Lublina uległ wyraźnemu zahamowaniu. Wracają nawet ci, którzy wcześniej opuścili to miasto, Lublin staje się konkurencyjny wobec Warszawy w stosunku na przykład do środowiska puławskiego, które przedtem mimo dużo większej odległości oscylowało w stronę stolicy. Co należałoby zrobić, żeby ten proces odchodzenia ludzi z Lublina całkowicie powstrzymać, zapobiec dalszemu odpływowi indywidualności?

W.S.: Wydaje mi się, że jest to sprawa polityki kulturalnej, polityki władz wobec tego środowiska, zarówno w zakresie rozwiązywania problemów bytowych, jak powiększenia obszaru dla aktywności twórczej czy zawodowej, na przykład w związku z rozbudową lubelskiego ośrodka radiowo-telewizyjnego. A przede wszystkim zrozumienie ze strony władz dla problemów twórców, podejmowanie i wspieranie wszelkich

cennych inicjatyw. Na przykład wiele ożywienia w środowisku artystów wywołało swego czasu zaangażowanie ich do nadawania zewnętrznej oprawy naszym spółdzielczym osiedlom mieszkaniowym. Pod tym względem zrobiono dużo, choć rzecz w pewnym momencie została przerwana, nie dokończona. Działania aktywizujące, stwarzające nowe możliwości odgrywają tu olbrzymią rolę.

B.W.: Istotne są także duże imprezy międzynarodowe, na przykład — pozostając przy środowisku plastycznym — organizowane w ubiegłych latach konkursy i wystawy „Przeciw wojnie i faszyzmowi” na Majdanku...

W.S.: Oczywiście. Inny przykład to działania podejmowane przez Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego. Organizowane przez nie konkursy młodych skrzypków przekroczyły daleko granice Polski, a nawet Europy — Lublin jest znany w świecie jako ważny ośrodek, w którym te konkursy się odbywają. Przykładów można podać więcej. Krótko mówiąc — jest ożywienie, okres marazmu mamy chyba za sobą i teraz chodziłoby o to, żeby ten trend podtrzymać i stworzyć warunki, w których będzie się umacniał.

B.W.: Słowo „prowincja” pojawiające się czasem w rozważaniach o kulturze lubelskiej wydawałoby się zatem nieuzasadnione. Czy rzeczywiście? Prowincję definiowałbym nie w sensie geograficznym, lecz jakby psychologicznie, jako obszar niedostatku wyobraźni. Efekt działań naukowych i artystycznych nie może być do końca przewidziany, konieczny jest tu duży margines ryzyka. Pełny sukces naukowy i artystyczny może być osiągnięty przy nastawieniu na wielkie cele. Prowincje charakteryzują małe cele, małe sukcesy i niewielkie ryzyko. Dotyczy to zarówno administratorów kultury jak samych twórców. Żywa, że najpiękniejsze idee na prowincji rozpryskują się w meandrach asekuracji. Czy i na ile taką charakterystykę prowincji można by odnieść do Lublina?

W.S.: Popatrzylibym na to zagadnienie historycznie. Rzeczywiście, pod niektórymi względami Lublin ma jeszcze cechy prowincji, tak jak pan ją pojmuję, ale wielu, tych najbardziej typowych potrafił się wyzbyć. W odniesieniu do tego, co się u nas dzieje nie występuje już poczucie czegoś gorszego, mniej wartościowego. O inicjatywach podejmowanych poza Warszawą a liczących się w kulturze polskiej przeciętny obywatel ma możliwość się dowiedzieć. Ale relikty umysłowości zaściankowej jeszcze w naszym środowisku się pojawiają. One bywają czasem powodem konfliktów, o których wcześniej mówiliśmy.

B.W.: Gdzie tkwią przyczyny funkcjonowania tych resztek mentalności prowincjonalnej?

W.S.: To chyba złożone zjawisko. Ludzie, którzy się trochę „otarli o świat”, byli w różnych ośrodkach, mają inny punkt widzenia na sprawy kultury, niż ci, którzy nie wyszli poza rogatki swego miasta i przejęli od swoich poprzedników nawyki właściwe temu środowisku przed dwudziestu czy trzydziestu laty i dzisiaj je utrzymują. Proszę także zwrócić uwagę, że ten sposób myślenia cechuje często ludzi mniej liczących się jako twórcy. A zawiść ludzka jest rzeczą bardzo dokuczliwą. Zresztą myślę, że należałoby wskazać więcej przyczyn rodzących taki stan rzeczy.

B.W.: Gdyby już dzisiaj możliwa była zmiana niektórych składników lubelskiego krajobrazu kulturalnego, co zmieniłby Pan Profesor w pierwszej kolejności?

W.S.: Zmienił czy dodał? Mam poczucie, że nie jestem zbyt

dobrym znawcą tego środowiska. Być może dlatego wiele bym nie zmieniał, poza tymi stereotypami myślowymi, o których cały czas mówimy i które wymagają szybkiego wyeliminowania. Natomiast jest wiele rzeczy, które powinniśmy jeszcze do naszego życia kulturalnego wprowadzić, aby je wzmocnić. Ciągłe myślę o tym, że mamy w naszym rejonie znakomicie funkcjonujące szkoły muzyczne i plastyczne. Najbardziej oblegane w okresie rekrutacji na studia kierunki na UMCS to nie tradycyjne prawo, biologia czy filologie, lecz kierunki pedagogiczne — muzyczny i plastyczny. Zdecydowanie brak w tym ośrodku uczelni artystycznej, gdzie mogłaby studiować utalentowana młodzież z całego regionu. Pozwoliłoby to zatrzymać w Lublinie daleko większy procent zdolnej młodzieży, którą dzisiaj — mimo przywiązania do miasta i więzów rodzinnych — zatrzymują miasta, w których ci ludzie kończą studia. Ten stan rzeczy zmienilibym w pierwszej kolejności dla stworzenia mocniejszych podstaw kultury w Lublinie.

B.W.: *Czy mógłby Pan Profesor naszkicować własną wizję kultury w Lublinie za lat — powiedzmy — dziesięć?*

W.S.: Możemy trochę pomarzyć, chociaż takie marzenie w perspektywie 10 lat może być oparte na sporej liczbie całkiem realnych przesłanek. W roku 1994, roku pięćdziesięciolecia Polski Ludowej, przede wszystkim funkcjonował będzie widoczny z naszego okna nowy gmach teatru. Stworzy to możliwość zaspokojenia przez teatr zarówno potrzeb odbiorcy masowego (wzrośnie wydatnie liczba miejsc), jak elitarnego (będą funkcjonowały dwie sceny). Znajdzie tam siedzibę także filharmonia, która obecnie pracując w trudnych warunkach ma osiągnięcia w skali europejskiej. Pozwoli to również rozbudować i poddać koniecznemu remontowi obecny gmach Teatru im. Osterwy. Marzy mi się także przywrócenie postaci perełki architektonicznej wzniesionemu w początkach XIX wieku gmachowi, w którym dzisiaj mieści się kino „Staromiejskie”. Ten teatr powinien odzyskać dawną funkcję, można by tam stworzyć scenę o szczególnym charakterze, z odpowiednim wystrojem. A ponieważ do tego czasu liczba mieszkańców Lublina, wzrośnie, baza dla działalności teatralnej też powinna ulec poszerzeniu.

Myślę też, że będzie funkcjonowało w pełnym wymiarze lubelskie studio telewizyjne i że rozpocznie tu działalność przynajmniej jedna wyższa uczelnia artystyczna, sądzę, że w pierwszej kolejności uczelnia muzyczna. W tej wizji można by nawet przewidywać miejsce — dwa budynki przy Placu Litewskim dla obu wyższych szkół artystycznych.

B.W.: *Proponowałbym teraz poszerzenie perspektywy o sprawy dotyczące nie tylko naszego regionu. W wywiadzie udzielonym jednemu z tygodników stwierdził Pan Profesor — w odpowiedzi na pytanie o stosunki między instancjami partyjnymi a administracją — że jako prawnik wie Pan, iż decyzje narzucone są źle wykonywane. Czy dotyczy to tylko stosunków między partią a administracją?*

W.S.: Administracja działa poprzez decyzje. Powinny one być odpowiednio przygotowane, wynikać z analizy potrzeb i możliwości i być zgodne ze społecznie akceptowanym programem działania. Administracja powinna podejmować te decyzje świadomie, a nie dlatego, że jej się to nakazuje. Rozumiem, że pańskie pytanie dotyczy stosunków między partią a środowiskami twórczymi. Uważam, że taki sposób postępowania jest tu tym bardziej uzasadniony. Gdzie jak gdzie, ale w odniesieniu do

tych środowisk dyrektywy i nakazy nie przynosiły nigdy oczekiwanych rezultatów. Są to środowiska bardzo czule i ambitne, należy zrozumieć ich specyfikę i starać się o wytworzenie odpowiedniego, sprzyjającego twórczości klimatu. Oczywiście także przy dobrej woli z drugiej strony — zrozumieniu naszych realiów polityczno-ustrojowych i obiektywnych potrzeb społeczeństwa.

B.W.: *Jeżeli jednak spojrzeć realistycznie na rzeczywistość ostatnich miesięcy, to pewne decyzje niepopularne są podejmowane i bywają narzucane w imię ogólniejszych racji społecznych i politycznych...*

W.S.: Jestem zdania, że w tym środowisku dialog władz administracyjnych i politycznych z twórcami jest potrzebny bardziej niż w jakimkolwiek innym. Jeżeli podejmowane są decyzje niedobre, mogące wywołać niezadowolenie tego środowiska, to są one spowodowane albo brakiem dialogu, albo tym, że strony, czy jedna ze stron nie potrafiły uzgodnić stanowisk. Jeżeli dialog nie przynosi żadnego rezultatu, może dojść do sytuacji w której nakaz jest już jedyną decyzją. Mówimy o tym w szerokim, trochę abstrakcyjnym wymiarze. Ale jeśli spoglądam na Lublin, nie dostrzegam — może się mylę — aby występowały jakiegokolwiek poważniejsze zadrażnienia między władzami a środowiskiem twórczym. Dla przykładu — na jakiegokolwiek premierze teatralnej widzi pan w komplecie przedstawicieli władz, którzy uczestniczą w tym ważnym dla ludzi teatru wydarzeniu — ja osobiście staram się być na każdym. Spotykamy się i rozmawiamy z dziennikarzami, pisarzami, plastykami. Nie było nigdy sytuacji, w której dwie strony byłyby w stosunku do siebie zacierzwione i nie znajdowały wspólnego języka. Przecież wszyscy działamy w społeczeństwie i dla tego społeczeństwa. Jeżeli tak to rozumiemy i umiemy podporządkować temu ambicje i doraźne interesy — nie dochodzi do zadrażnień. Natomiast na szczeblu krajowym sprawa ma inny wymiar, zagrały tam — w odniesieniu do ZASP-u czy środowiska literackiego — czynniki, które nie są najważniejsze dla środowiska twórczego i doszło do przerwania dialogu.

B.W.: *Zatem winą za taki stan rzeczy obciążałby Pan Profesor tylko jedną stronę?*

W.S.: Nie. Daleki jestem od tego. Zbyt mało znam całą anatomię tego konfliktu, abym mógł tak twierdzić. Jak w każdej tego typu sytuacji błędy mogły się zdarzyć i z jednej i z drugiej strony. Jeśli jednak miałbym wskazać moment najistotniejszy, to sądzę, że jest nim operowanie organizacji twórczych na obszarze pozastatutowym, politycznym, co powoduje konflikty. Konflikty takie mają w Polsce cykliczny charakter. Na każdym zakręcie naszej historii najnowszej powstaje napięcie między władzą i środowiskiem twórczym. Jest to warte przeanalizowania przez socjologów kultury i politologów, podobnie jak analizujemy obecnie konflikty ogólnospołeczne, z których każdy kolejny ma ostrzejszy przebieg, aby znaleźć przyczyny i sposób unikania ich w przyszłości.

B.W.: *W tym samym wywiadzie wspomniał Pan Profesor o widocznym ostatnio podziale w środowisku naukowym, podziale na realistów i utopistów...*

W.S.: To ostatnie określenie nie jest może najlepsze, ale taki podział rzeczywiście występuje. Domyślam się, gdzie tkwią jego przyczyny. Otóż jedną ze słabości naszej nauki jest to, że zbyt często odrywa się ona od praktyki. Proszę popatrzeć jak

niewielu pracowników naukowych, nawet niezależnie od dziedziny, ma bezpośredni kontakt z praktyką. A musi się pan zgodzić z jednym: jeśli rozwijana teoria nie jest konfrontowana z praktyką i nie jest w tym aspekcie widziana, to prowadzi do kreowania abstrakcyjnych konstrukcji i wizji, które w zetknięciu z rzeczywistością zupełnie nie zdają egzaminu. Gdybyśmy popatrzyli, gdzie ten konflikt wystąpił najsilniej, to nie jest chyba rzeczą przypadkową, że na pierwszym planie znajdują się filozofowie, socjologowie, ekonomiści, prawnicy, humaniści. Osobiście, prowadząc działalność naukową czy dydaktyczną, opierałem się zawsze na pewnej znajomości życia, uzyskanej czy to w administracji uczelni, czy w działalności społeczno-politycznej, co pozwalało sprawdzać teorię i wyprowadzać ją z analizy zjawisk społecznych, niejako osobiście doświadczanych.

Druga sprawa to fakt, że zacierzawieniu uległa przede wszystkim młodsza kadra naukowa. Daleko większy rozsądek i realizm wykazali ludzie bardziej dojrzały, zaawansowani wiekiem i stopniami naukowymi. Jednak oddziaływanie ludzi reprezentujących ów realizm było słabe. Albo nie chcieli się angażować, nie znajdując zrozumienia u młodych współpracowników nie podejmowali dyskusji, albo zaznaczył się tu typowy konflikt pokoleń — niechęć młodych ludzi do uznania autorytetów powodowała brak skłonności do dyskusji czy polemiki. B.W.: Jednak dla starszej kadry naukowej i artystycznej okres od sierpnia 80 do dziś był też bardzo trudnym sprawdzianem i nie wszystkie autorytety zostały ocalone. Wielu naszych dotychczasowych mistrzów po prostu się w tych warunkach nie sprawdziło. Czy można młodym ludziom zarzucać niechęć do autorytetów, jeżeli widzieli, jak na ich oczach autorytety się załamują. Wszelkie gwałtowne wolty, i w jedną, i w drugą stronę, wykonywane w krótkim czasie — niweczą autorytet. W.S.: Był to okres, w którym liczyły się bardziej emocje niż racje. Często ów autorytet, przywykły do myślenia racjonalnego, do prowadzenia dyskusji w oparciu o argumenty natrafiał na emocje, z którymi trudno było dyskutować. Nie było katastrofy autorytetów w naukach przyrodniczych. Natomiast w szeroko pojętych humanistycznych dziedzinach nauki funkcjonowały jednostki, które wcześniej uprawiały wyłącznie apologetykę, nie zajmując krytycznego i wyważonego stanowiska. Ci ludzie musieli autorytet stracić.

Ale jest jeszcze jedna, ogólniejsza przyczyna. W latach siedemdziesiątych, na skutek przyspieszonego rozwoju uczelni wyższych, który charakteryzowały dwa wskaźniki: wzrost liczby studentów i wzrost liczby młodych pracowników nauki, doszło do tego, że kadra profesorów i docentów była zbyt nieliczna w stosunku do ilości asystentów. Profesor, który kiedyś, na przykład na prawie, miał jednego czy dwóch asystentów, teraz miał ich kilku czy nawet kilkunastu, kiedyś mógł poświęcać asystentowi wiele czasu i utrzymywać z nim stosunki niemal koleżeńskie — teraz kontakt uległ osłabieniu, by nie powiedzieć — zerwaniu. To nie sprzyja wytwarzaniu zaufania i przekazywaniu wzorów osobowych.

B.W.: Czy wobec zaabsorbowania społeczeństwa problemami i celami doraźnymi nie spadła społeczna rola nauki i kultury (z nielicznymi wyjątkami, np. ekonomia, politologia), czy motywowaniem niektórych postaw zajmowanych wobec kultury (zarówno przez przedstawicieli władzy, jak konsumentów kultury)

nie jest przekonanie, że stanowi ona luksus, na który obecnie nie można sobie pozwolić w pełnym wymiarze?

W.S.: Myślę, że kultura znajduje się jednak w lepszej sytuacji niż nauki społeczne, humanistyczne. Na pewno trzeba by było dokonać mniej przewartościowań w tym, co uznawaliśmy w latach siedemdziesiątych za wybitne osiągnięcia kulturalne, niż w tym, co się uznawało za osiągnięcia w naukach humanistycznych. I myślę, że gdybyśmy dzisiaj wzięli wykaz wszystkich nagród państwowych za lata siedemdziesiąte przyznawanych twórcom i naukowcom, to w większym stopniu zostały osiągnięcia z dziedziny kultury, niż to, co było nagradzane w naukach humanistycznych. Oczywiście nie zawsze, ale był premiowany stosunek bezkrytyczny i apologetyczny względem aktualnej polityki. A nauka to nie propaganda — trzeba tę sferę rozróżniać.

Czy na kulturę nas stać? Jeżeli chodzi o mój punkt widzenia — tak, z pewnością. Ale rzeczywiście istnieje niebezpieczeństwo pojmowania kultury jako swobodnego luksusu na przykład przez samorządy zakładów, które będą dzierżyły środki na cele socjalne i w dokonywanych wyborach — szczególnie, gdy jest niedostatek środków — mogą przedkładać bezpośrednie korzyści nad cele ogólniejsze, bardziej wysublimowane. B.W.: To są przyczyny ekonomiczne. Ale są też przyczyny natury politycznej. Jeżeli funkcjonariusz administracji średniego czy nawet wyższego szczebla ma do dyspozycji określoną pulę środków, a chce doprowadzić do złagodzenia nastrojów społecznych, usunięcia pewnych społecznych dolegliwości, to może to zrobić albo w wymiarze doraźnym i ulokować środki w kierunkach, które dają szybki efekt i są społecznie łatwo wyczuwalne, albo liczyć na efekt szerszy i głębiej zakrojony i inwestować w kulturę wpływając tym samym na poziom społeczeństwa.

W.S.: O tym wszystkim decyduje człowiek. To, jakich ludzi zatrudnia aparat administracyjny będzie miało znaczenie decydujące. Istotny problem polega na tym, jaki możemy zapewnić mechanizm kontroli społecznej nad decyzjami administracji. Powstają teraz różne ciała społeczne, na przykład Narodowa Rada Kultury, Rada Społeczno-Gospodarcza przy Sejmie, czy odpowiednio, mniej liczne rady przy poszczególnych wojewodach.

B.W.: To są ciała doradcze...

W.S.: Także kontrolne. Trudno coś opiniować nie kontrolując uprzednio. Natomiast obawiam się, żeby te ciała nie poszły w niewłaściwych kierunkach. Jeżeli na przykład PRON w swoich ogniwach będzie się zajmował porządkiem na osiedlu, sprawami jednostkowymi i to bardzo drobnego kalibru, to straci swą istotną funkcję ciała społecznego kontrolującego.

B.W.: Na koniec kilka pytań osobistej natury. Czy w natłoku pracy naukowej, dydaktycznej i partyjnej znajduje Pan Profesor czas na kontakt ze współczesną literaturą?

W.S.: O teatrze już mówiliśmy, tego rzeczywiście pilnuję. Natomiast jeśli chodzi o kontakt ze współczesną literaturą, to — nie wiem, może nie umiem sobie tego zorganizować — od czasu kiedy tu przyszedłem, a minęło już dziesięć miesięcy, nie mam czasu ani na czytanie literatury pięknej ani fachowej, z trudem wystarcza mi czasu na lekturę prasy, którą czytam wieczorami. Jestem dwanaście godzin poza domem i przyznaję się szczerze, że obawiam się wtórnego analfabetyzmu.

B.W.: W takim razie bardzo przestraszony musi być ktoś kto

pełni analogiczną funkcję nie posiadając tytułu profesora i związanej z tym erudycji.

W.S.: Ktoś taki ma jednak pewną przewagę. W tych godzinach, kiedy muszę być na uniwersytecie prowadząc seminaria czy odbywając konsultacje, czytając prace magisterskie czy doktorskie, robiąc recenzje, ktoś inny może się oddawać obcowaniu ze współczesną literaturą i sztuką.

B.W.: Jakie zjawiska artystyczne powstałe na Lubelszczyźnie w ostatnich latach ceni Pan Profesor najwyżej?

W.S.: Boję się, że to bogactwo jest zbyt duże, bym mógł ot tak, na poczekaniu selekcjonować przykłady. Mówiliśmy o osiągnięciach teatru. Z ostatnich przedstawień największe wrażenie zrobiła na mnie „Maskarada” Iwaszkiewicza. Niepoptarzalne wrażenie robi — by przywołać przykład już nie z ostatnich miesięcy ale lat — lubelski skansen czy Kaplica Zamkowa, w której byłem niedawno na górnych pomostach pod sklepieniem i oglądałem prowadzone tam roboty konserwatorskie. Obydwa te obiekty mają wielkie znaczenie dla utrwalenia substancji kultury. Bardzo interesujące są programy, które ostatnio przygotowały chóry, w tym i chór UMCS, wspólnie z filharmonią. Mam nieskromne wrażenie, że trochę je zainspirowałem. W roku 1974 w rozmowie z dyrektorem Natankiem rzuciłem koncepcję wykonania finału IX Symfonii Beethovena z udziałem chórów akademickich. Zostało to zrealizowane i od tego czasu taka forma twórczości jest kontynuowana. Można też przywołać przykłady osiągnięć wydawniczych, napisanych i wydanych na Lubelszczyźnie znakomitych książek, przede wszystkim naukowych. Dwutygodnik „Kamena” prezentuje ostatnio nie najwyższy poziom, ale mam wrażenie, że w półwiecznej historii tego pisma jest to okres przejściowy, cisza przed burzą, która nastąpi na 50-lecie, kiedy „Kamena” — czego jej szczerze życzę — przekształci się w tygodnik. I wreszcie ważnym osiągnięciem, potrzebnym w naszych warunkach jest pański „Akcent”, który czytam lub przeglądam od pierwszego numeru.

B.W.: W takim razie mogę się chyba czuć usprawiedliwiony, że zabrałem Panu trochę cennego czasu. Dziękuję za rozmowę.

rozm.: Bogusław Wróblewski

maj 1983

Akcent nr 3 (13) 1983

ANONIM: Opisanie potrzeby wiedeńskiej A. D. 1683 ☆
ADAM ANDRZEJ WITUSIK: Wiktoria wiedeńska 1683 roku ☆
RYSZARD MONTUSIEWICZ: Pieśni Wiednia wybawionego ☆
ZYGMUNT ABRAHAMOWICZ: Kronikarze muzułmańscy o Janie III Sobieskim i bitwie wiedeńskiej ☆
BOHDAN ZADURA: wiersze ☆
KRYSTYN MATWIJOWSKI: Jan III Sobieski jako polityk i mąż stanu ☆
WŁADYSŁAW MYK: Wiktoria wiedeńska i Jan III Sobieski w ówczesnej prasie europejskiej ☆
MIECZYŚLAW WIELICZKO: „Kochając sławę narodu...” ☆
WOJCIECH BIAŁASIEWICZ: „Misterium Polski wojującej” ☆
ROMAN TABORSKI: Między Galicją a Wiedniem (z problematyki polsko-austriackiego pogranicza literackiego) ☆
KRZYSZTOF A. KUCZYŃSKI: O Polsce nad Dunajem ☆
ZDZISŁAW CIOROSCIAN: Austriacka literatura lat siedemdziesiątych ☆
INGEBORG BACHMAN: Undyna odchodzi ☆
BOŻENA KOWALOWA: Kilka uwag o austriackiej poezji ☆
Z współczesnej poezji austriackiej ☆
TADEUSZ ADAMEK: „Sobieski pod Wiedniem” Jana Matejki ☆
MICHAŁ DOMAŃSKI: O nomniakach Jana III Sobieskiego ☆
WŁADYSŁAW KUCHARSKI: Teatr na tle życia kulturalnego Polaków i Polonii w rdzennej Austrii w czasie pierwszej wojny światowej ☆
Trzy głosy o austriackich filozofach: ZDZISŁAW KOWALSKI: Ludwig Wittgenstein — logika a metafizyka; LESŁAW HOSTYŃSKI: Problem dobra w ujęciu Franza Brentano; KAZIMIERZ JODKOWSKI: Rudolf HALLER o podobieństwie teorii naukowych i bajek ☆
ADAM ANDRZEJ WITUSIK: Dwie postacie spod Wiednia — Żywot i czyny wielkiego wezyra Kara Mustafy paszy; Kurier z oblężonego Wiednia ☆
JERZY SWIĘCH: Norwid. Zeromski i inni ☆
JAN MIZIŃSKI: Polskie losy austriackiego pisarza ☆
ANTONI BEDNAREK: Zapomniany polonista.

Fotografie na okładce

ZBIGNIEW JASKIEWICZ

Adres redakcji
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 274-69

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

Cena prenumeraty: półrocznie 130 zł, rocznie 260 zł. Informacji o warunkach prenumeraty udzielają Oddziały RSW Prasa-Książka-Ruch i urzędy pocztowe. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW Prasa-Książka-Ruch, Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, Komo NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1133-201043-130-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zleceniodawców instytucji i zakładów pracy.

Wydawca: Wydawnictwo Lubelskie, 20-022 Lublin, ul. Okopowa 7
Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne Im. PKWN, Lublin ul. Unicka 4.
Zam. 1982. Oddano do składowania w listopadzie 1982. Druk ukończono w czerwcu 1983. Nakład 3000 egz. Cena zł 63.— S-4.