

Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości

/.../

Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Exemplarz gdański

Cena zł 65.—

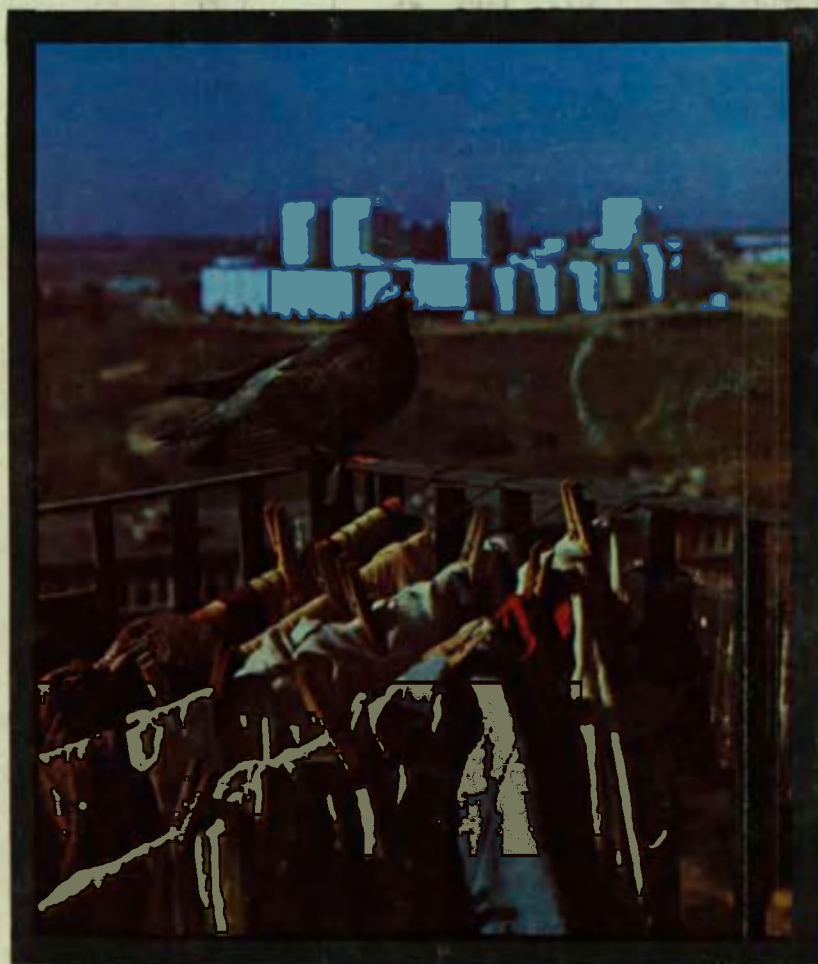
a

2

2(16)1984

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



M. MAKARSKI, Z. MIKULSKI: *Jesień 1944*
T. KŁAK: *O poezji T. Peipera*
LAUREACI NOBLA — recenzje
M. RAWIŃSKI: *Teatralny apel do prawdy*
S. MORAWSKI: *Powtórka z egzystencjalizmu*

AKCENT nr 2 (16) 1984

akcent



rok V

nr 2(16) 1984

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

wydawnictwo tybetańskie

akcent

a

rok V

nr 2(16) 1984

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

wydawnictwo lubelskie

Redaguje kolegium:

TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW
JERZY K. MISIEC (sekretarz redakcji),
DOMINIK OPOLSKI, ZOFIA WOJCIKOWSKA,
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny),
BOHDAN ZADURA

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

PL ISSN 0208-8220

NR INDEKSU 35207

© Copyright by Wydawnictwo Lubelskie, 1984

SPIS TREŚCI

- Zygmunt Mikulski: *Jesień 1944 — kadry pamięci* /7
Wiesław Kazanecki: *wiersze* /20
Tadeusz Klak: *Ptaka z węgla* /25
Krzysztof Dybczak: *wiersze* /34
Marian Makarski: *W Lublinie i nie tylko. Kilka uwag o plastyce czterdziestolecia* /36
Jerzy Lipka: *Spłoszenie Saduceusza. Drugie „Dziady”* /45
Henryk Radej: *wiersze* /53
Piotr Szewc: *Ezpizod w kancelarii* /56
Eugeniusz Kurzawa: *wiersze* /67
Krzysztof Brozi: *Kolejka. Strażnicy. Przypadki z życia Hieronima Klaska* /69
Barka Ustasiak: *wiersze* /79

PRZEKROJE

- Laureaci Nobla: Andrzej Stoff *Powieść jako eksperyment socjologiczny*, Adam Janiszewski *Saul Bellow — w obronie człowieka*, Anna Łesiów I. B. Singera *magia i rzeczywistość*, Monika Adamczyk *Dziewiętnastowieczna powieść laureata Nobla XX wieku* /81

PLASTYKA

- Andrzej Ryszkiewicz: *Z dziejów polskiej sztuki nowoczesnej* /101

TEATR

- Marian Rawiński: *Teatralny apel do prawdy (od Ibsena do Brechta)* /109

FILOZOFIA

- Stefan Morawski: *Powtórka z egzystencjalizmu* /121

SŁOWA I METODY

- Jerzy Święch: *Czy warto budzić demony?* /135

NOTY

Leszek Gawor: *Erwin Panofsky jako metodolog historii sztuki* /138

Antoni Bednarek: *Historia literatury dla maluczkich* /147

ZYGMUNT MIKULSKI

Jesień 1944 — kadry pamięci

W obrazie wyzwolonego Lublina najmocniej uderzył mnie nie rozbity czołg, nie rozpruty słup, nie splątany drut, ale zwyczajny piach. Każdy większy budynek Niemcy przygotowali na punkt oporu, więc zerwaniem chodników i bruków zapewnili sobie szybki dostęp do ziemi na wypadek pożaru, ale efekt tych zabiegów zupełnie nie przystawał do moich wyobrażeń o wojennych realiach. Piach ma zawsze coś wspólnego z rzeką, przelajem, dzieciństwem, bosą stopą, jego obecność w mieście i to w centrum musiała zaskoczyć.

Te wszystkie naruszenia ziemi, przekopy, nasypy ewidentnie kojarzyły się z pracami archeologicznymi, więc miało się przed sobą najoczywistszy Biskupin, typowe „grodziszcze”. Ponieważ przy tym organizacja społeczna była ciągle nie ustabilizowana, stosunki między ludźmi także cofnęły się do epoki Piasta — kołodzieja.

W czasie tych paru dni bezkrólewia należało wprowadzić rozglądnać się za jakimś zajęciem, ale też można było bezkarnie wtykać nos w miejsca, gdzie nie zatrzymywał już ani wartownik SS, ani jeszcze sekretarka powstającego urzędu.

Nie było tylko bezkrólewia w polskim słowie drukowanym. Manifest PKWN skrzydłami piastowskiego orla pofrunął na tablice ogłoszeń i stał się pierwszym bestsellerem Polski Ludowej. Oglądało się, podziwiała, czytało nie tylko ze względu na zapowiedzi przemian, ale jako pierwszy po pięciu latach oficjalny tekst polski nie będący tłumaczeniem niemieckiego. Był jeszcze druk rękodzielniczy, przeważnie jednoegzemplarzowy: „Pomścimy Westerplatte”, „Za Oświęcim i Majdanek”, „Na Berlin” — na lufach armat i czołgów.

Ale wciąż jeszcze poplątane druty i pocięte rowami place. Wciąż krajobraz miejski upstrzony resztkami broni i amunicji. Chodziłem po tym „kartoflisku” (w spodniach pamiętających jeszcze swój herb „Bielska wełna”) z ekscytującą gotowością na niespodziankę. Zaznaczę jednak, że nie wrywałem się do niej gwałtownie. Jeszcze gardło miałem za bardzo zatkałe olśnieniem, jeszcze zbyt płynna wydała mi się materia młodej rzeczywistości, by zwrócić się do niej z określonym oczekiwaniem. Nie ma Niemców! Ta część „życiowego programu” nie zostawiała miejsca na zajęcia mniejszego kalibru. Najpierw trzeba się było nasycić tym brakiem Niemców.

Czyli — dalej dryf po gruzach ze sterzącymi drzazgami szalunku, po framugach okiennych z zesmażoną przez ogień farbą, po kalekich budynkach ukazujących ocalały z bombardowania tors. I ciągle to „nie do wiary” towarzyszące penetrującym krokom. Żadnego „halt”, żadnego „nur für Deutsche”, żadnego „Eintritt verboten”. W miejscu do niedawna

leżącym w zasięgu wartowniczego schmeissera można się było bezkarnie znaleźć na zasadzie turystycznej, wagabundzkiej, wścibskiej.

Przedziwna osmozo niektórych informacji. Czy lepiej: informacji w niektórych warunkach. Przecież po to, żeby wiadomość została nadana, potrzebny jest jakiś papier, jakiś drut, jakaś brzęcząca membrana. Tymczasem o tym, że po wyzwolonym kawałku Polski krąży wiersz Tuwima „Modlitwa”, wiedziałem chyba na zasadzie magii, czy telepatii. Z pewnością ktoś mi o tym powiedział, a ja mimo ważności informacji zgubiłem osobę informatora. Chociaż — trzeba przyznać — istnieje chyba „samorozchodliwość” informacji ważnych.

Tak, ważnych. Bo ten wiersz był wówczas dla mnie czymś arcyważnym. Po pierwsze — był świadectwem życia mowy poetyckiej, to znaczy tej na pięć lat złożonej między martwe, po drugie — osobą autora łączył dwa okresy kultury polskiej, scalał ją ponownie, rozciętą ostrym narzędziem okupacji. Ujrzałem go... na jednej z bram ulicy Narutowicza. Tak w pierwszych dniach kolportowano dziennik „Rzeczpospolita” wychodzący wówczas na dwu stronach małego formatu. Ulotka i plakat równocześnie. Wiersz zajmował większą część, a nawet środek pierwszej strony, co przy natłoku wydarzeń napierających na szpalty daje miarę pozycji, jaką od razu przyznano poezji. Dla mnie (jeszcze wówczas nie wiedziałem, że to fragment „Kwiatów polskich”) strofa

*Chmury nad nami rozpał w tunę,
Uderz nam w serca złotym dzwonem,
Otwórz nam Polskę, jak piorunem
Otwierasz niebo zachmurzone*

stała się reakcją na bieg rzeczywistości, co jest tym osobliwsze, że autor tych słów pisał je z dala od Polski, na długo przed pierwszym dniem wolności, który nadał im aktualność. Przez bliskie sprzeczanie wiersza z formantami ówczesnych emocji zreaktywowały się zaraz w pamięci i „Treść gorejąca” i „Biblia cygańska” i w ogóle całe tuwimowskie czarnoksiężstwo poetyckie tak żywe w latach trzydziestych, a chyba „Kwiatami polskimi” obchodzące już swój benefis. Bo Tuwim późniejszy, Tuwim — repatriant nie osiągnął miary swej poprzedniej twórczości.

A co z „Modlitwą”? Przez pewien czas była „cichym credo”, kodyfikacją stanów świadomości obywatelskiej i artystycznej. Gdyby zachodziła potrzeba transparentu, nietrudno byłoby znaleźć stosowny tekst wśród wersetów „Modlitwy”. Była popularna. Najlepszy dowód w tym, z jaką pasją rzucił się na nią Przyboś. I to wobec mnie, jakbym to ja właśnie miał być posłańcem do „korektorki wiecznej”. Wyczułem w tym nie tylko sprzeciw wobec rodzaju poetyki nie odpowiadającego temu pocie, ale przede wszystkim obawę o wymykający się „rząd dusz”, który Przyboś przy lekkim kamuflażu chciał sprawować zawsze. Może nie aż dusz, ale świadomości poetyckich na pewno.

I właśnie on stał się sprawcą pierwszego wydarzenia literackiego na dużą skalę, mającego zapoczątkować stabilizację życia kulturalnego Polski wyzwolonej. Wydarzeniem tym był poranek autora „Póki my żyjemy” — zbioru wierszy kolportowanych podziemnie pod pseudonimem Lesława Leskiego i Bolesława Skietenia. Pierwszą po wojnie wiadomością o Przybośiu była ta, że został kierownikiem Wydziału Informacji i Propagandy Urzędu Wojewódzkiego w Rzeszowie. Później

Putrament miał okazję do zażartowania o podwójnej krzywdzie, bo dotyczącej człowieka pozbawionego skłonności do przydzielonego mu rodzaju zadań, a także — dziedziny pracy o wątpliwej przez to perspektywie rozwoju, ale awangardowy poeta rychło („W linii powietrznej”) przerzucił się do Lublina, gdzie po zademonstrowaniu swojego „jestem” stał się jednym z aranżerów życia literackiego. W potrójnym sensie: poezją, polemiką, organizacją. Bo Przyboś wbrew pozorom nie stronił od bezpośrednich zabiegów agitacyjnych.

Właśnie na wymienionym poranku ujrzałem Przybosia po raz pierwszy. Poranek odbył się w bardzo oryginalnej salce, mieszczącej się w (dziś już nie istniejącym) budynku przy ul. Radziwiłłowskiej (dziś Dymitrowa) 9, zbudowanym przez Niemców na Haus der NSDAP, a stylizowanym na ludowość tyrolskiej, czy bawarskiej gospody. Kroksztyny, kominki, boazerie. Pamiętam w tej scenie całe literackie gremium ówczesnego Lublina, a był to czas, kiedy polska literatura zaszczyliła nasze miasto w tym stopniu, że śmiało mogliśmy pretendować do pozycji pierwszego kulturalnego centrum w wyzwolonej Europie. Kiedy przedimpresowy huczek sięgnął apogeum, zaindagowany przeze mnie Pleśniarowicz pokazał mi Przybosia. Wyobrażenie o żadnej znanej ze słyszenia, a nie widzianej osobistości nie pokrywa się z jej rzeczywistym wyglądem, więc Przyboś wydał mi się za mały, za zwiewny, za lniany, jak na autora wierszy tak przecież urbanistycznych. Tę świetlistość powiększał jeszcze fakt, że trzymał na ramieniu letni płaszcz i przystanął w takiej pozycji, jakby za chwilę miał wejść nie na salę, ale w przestrzeń jeszcze bardziej słoneczną, niż ogród, w którym się z grupką kolegów znajdował. Ale wyraz twarzy przekreślił te wszystkie jasności. Zbaraniałem. Odbyć za chwilę pierwsze w wyzwolonej Polsce spotkanie autorskie i się martwić? Nie toczyć okiem pełnym satysfakcji, ale umykać w cień nie wiadomo czym uzasadnionych obaw? Później się wyjaśniło. Przyboś mówiąc o poezji, Przyboś mówiąc poezję zawsze czynił to tak, jak kapłan podnosi monstrancję. Nic niżej mszy. To była jego religia.

Po raz drugi zetknąłem się z nim w okolicznościach dość osobliwych. Nie pamiętam już jaki cel skierował mnie do gmachu PKWN przy ulicy Spokojnej (dziś 22 Lipca) 4. Niewykluczone, że potrzebował czegoś ode mnie Jan Aleksander Król, wówczas kierownik Wydziału Propagandy Masowej, z twarzy osiemnastoletnia dziewczyna, z charakteru satrapa perski V wieku p.n.e. Wydział znajdował się w trakcie przeprowadzki i rejwach załadunku uniemożliwił mi dostęp przed jabłuszkowate oblicze, ale ujrzałem Przybosia. Jakże zepchniętego, jakże sprostponowanego zbijaniem skrzyń i przesuwaniami stołów! Człowy poeta RP (jeszcze nie PRL) osaczony worami i wciśnięty w kąt. Mimo to miałem skrupuły. Nie znał mnie przecież. Ale snobizm wsparty powszechnym wówczas zaniechaniem konwenansu skłonił mnie do nawiązania rozmowy, którą Przyboś nawet ochotnie podjął. Oczywiście, że punktem zaczepienia był jego poranek autorski, ale mając taką okazję i takiego rozmówcę czy mogłem rzecz ująć niżej filozoficznych podstaw współczesnej poezji, funkcji słowa w procesie opanowywania rzeczywistości, potrzeby przewyciężenia stereotypów wyobraźeniowych i roli twórcy w przyszłym społeczeństwie?

Na rozmowę mieliśmy miejsce dzięki temu, że przeprowadzka wciąż jeszcze nie była ukończona, kiedy jednak dobiegła końca nie mogliśmy korzystać z gościny nie istniejącej

go już gospodarza. Przenieśliśmy się na korytarz, a właściwie klatkę schodową. Jeszcze dziś z dokładnością do decymetra mogę pokazać, gdzie na drugim piętrze budynku PKWN stała skrzynia z piachem, na której usiedliśmy w celu dokończenia rozmowy. Przybosiowi rozmawiało się ze mną całkiem dobrze, zraził się do tego dopiero później, kiedy zacząłem występować z próbami własnego (jeszcze bardziej niewybaczalne: innego) rozumienia poezji. Wtedy jednak zafrapowany osobistością z pierwszego planu literackiego dostrajałem swój sposób widzenia do jego teorii tyleż oryginalnych, co wygłaszanych z niepodważalną pewnością siebie.

Nastąpiła w końcu pora obiadowa. Przybós miał wstęp do stołówki PKWN, ja jeszcze nie, wyjednał mi go jednak u pań zarządzających, co było niewątpliwie jednym z jego rzadkich osiągnięć na polu administracyjnym. Tu całkowicie przeszedłem na odbiór. Słuchałem o naiwności symbolizmu, o ciekawych zjawiskach plastycznych, o współczesnych prądach intelektualnych na Zachodzie, a przede wszystkim o poezji, poezji, poezji, jej nowym czytelniku i potrzebie oddziaływania na powstanie nowej wrażliwości artystycznej. Wtedy nie wytrzymał i ciął polemicznie: „Ale tego nie można osiągnąć, kiedy się mówi «Uderz nam w serca złotym dzwonem»”.

O ileż jednak wyprzedzam wydarzenia! Niechbym najpierw wyjaśnił jak do tego doszło, że w ogóle znalazłem się w kręgu tych spraw i osób. Daruj, Czytelniku. Wspominam, a nie sporządzam kalendarium.

Otóż zaczęło się od mojego kolegi, Jerzego Pleśniarowicza, który za czasów szkolnych był Grzegorzem VII, Oscarem Wilde'em i Léonem Gambettą młodego ruchu literackiego w Lublinie. Jeszcze przed wojną wydał zbiór poezji „Śpiew pierwszy” nakładem firmy Ferdynand Hoesick w Warszawie. Środowisko, któremu przewodził, zawiązało się już w latach sztubackich, więc na starcie do nowej rzeczywistości znaleźliśmy się w grupie mniej więcej zorganizowanej. Ta grupa to Julia Hartwig, Anna Kamińska, Zygmunt Kałużyński, Zbigniew Piotrowski, Jerzy Pleśniarowicz, Igor Sikirycki i ja.

Grupa, a start? Któregoś dnia zjawił się u mnie Pleśniarowicz z wiadomością, że niezwłocznie („sprawa jest przedstawiona odpowiednim czynnikiem”) mamy się stawić przed oblicze kogoś ważnego, kto objawił zainteresowanie działalnością parających się piórem młodych lubliniaków. Wiadomość była zaskakująca, jako że przedmiot zainteresowania władz stanowił wówczas przede wszystkim tabor kolejowy, stan urządzeń fabrycznych i domagający się uporządkowania wygląd miasta.

„Kimś ważnym” okazał się Jerzy Putrament. Ale najpierw weszliśmy do lokalu, jeszcze nie istniejącego, dopiero zakładanego „Odrodzenia”, gdzie zostaliśmy przyjęci przez Karola Kuryluka. „Przyjęci” to powiedziane przesadnie, ponieważ przyszły redaktor znajdował się — dosłownie — na wylocie do Lwowa, skąd miał przywieźć roczniki „Sygnałów” i powinności gospodarza przeplatał z przygotowaniami do podróży czynionymi w trybie nagłym, to znaczy biegając po pokoju, otwierając szuflady i stwierdzając nieustanny brak czegoś potrzebnego. Trzask szuflady i pytanie o działalność literacką w czasie okupacji, buch plikiem o podłogę i informacja o mobilizacji piór do nowego tygodnika. Ten wstęp był preludium do spotkania z Putramentem, który miał odbyć rozmowę na temat przydatności lubelskich autochtonów do kładzenia podwalin pod nową kulturę demokratyczną.

Putrament pojawił się wtedy, kiedy Kuryluk znajdował się już w biegu do startującego kukuruźnika. Jeśli kapitański styl nie poderwał nas na baczność, to dlatego, że zostaliśmy ogłuszeni zarówno stopniem, krokiem, jak bezpośrednim zachowaniem nagle przybyłego. „Mam was ptaszki” — chyba takie słowa zatrzymał w ostatniej chwili. Ale groźba przymusowej spowiedzi przeszła bokiem. Mówił sam Putrament. Że zwietrzałe podczas okupacji kryteria literackie muszą ustąpić nowemu spojrzeniu na literaturę, która ma teraz towarzyszyć pracy i odbudowie, że przede wszystkim do zwalczania jest jałowy estetyzm zamykający twórcę w kręgu jego własnej osobowości, że potrzebne jest wyjście ku tematyce dnia.

„Wymagania czasu stanowią dla nas egzamin. Od nas samych zależy, czy zejdziemy na pochylnię nieaktualnych tematów i przebrzmiałej stylistyki, czy znajdziemy się na wstępującej linii nowej polskiej kultury. Istnieje potrzeba przewartościowań zarówno w ocenie dorobku okresu przedwojennego, jak i wyniesionych stamtąd postaw, z których nie wszystkie będą przydatne w nowym społeczeństwie. Weźcie pod uwagę, że w wyniku realizacji reform ustrojowych narodzi się nowy czytelnik, czytelnik wymagający, oczekujący pisarskiego świadectwa spraw, które się znajdują na polu jego zainteresowania. Nie wystarczy już mówić w swoim imieniu. Pisarz ma stać się wyrazicielem zbiorowości i od tego, jak swoją rolę przyjmie zależeć będzie jego pozycja w nowej hierarchii społecznej.”

Oczywiście cudzysłów jest tu przesadą, nie przytaczam z dokładnością stenogramu, ale ta wypowiedź w dość dobrze zakonserwowanym kształcie przetrwała czterdzieści lat w mojej pamięci.

Przyszła wreszcie kolej na teksty. Tu już nie dowierzaaliśmy Pleśniarowiczowi na tyle, by przynieść materiał do almanachu, ale prawie każdy posiadał po parę kartek jako nieśmiałą próbkę. Skądże jednak do czytania. Nie seminarium było zamierzone, ale przydział pracy. Kamińska i Kałużyński zostali skierowani do mającego powstać tygodnika „Wieś”, ja do radia, Hartwiżanka, autorka wierszy określonych (dość nieprecyzyjnie) jako „liryka miłosna” została na razie bez przydziału. Zresztą sama nie była zdecydowana na określony rodzaj zajęcia.

Putrament. Jakże charakterystyczna postać z galerii tych lipcowych. Tak zrosł się z panoramą tamtego Lublina, że kiedy później dochodziły o nim wieści z Paryżów i Waszyngtonów, zawsze zdawało się, że jest na delegacji, a macierzyste miejsce pobytu dla niego to Lublin. Ale ten z roku 1944.

W swych późniejszych „Małowiernych” uczynił zastrzeżenie, że wszystkie postaci występujące w powieści są fikcyjne, że jakiegokolwiek podobieństwo... itd. Najskuteczniejszy sposób na pobudzenie domysłów. Bo z powieściowego Ligęzy aż bije rzeczycywi Borejsza. Ten właśnie antybiurokrata, antyschematysta, Raptusiewicz i Jowialski demokracji. Sarmata semickiego pochodzenia. Tamten czas sprzyjał takim charakterom nieustannie podrzucając im możliwość działania. Dla ścisłości trzeba dodać, że Borejsza lubił sobie posamowładzać dyktaturę proletariatu najchętniej widział we własnym wykonaniu, ale inaczej nie byłoby mowy o tej postaci. Nawet

Hirohito pchnął głębiej,
mówiąc: Pozdrów Borejszę

— jaki pisał w jednym ze swoich wierszy Janusz Minkiewicz.

Lubił załatwić. Kiedy sprawa nie przechodziła przez jakieś resortowe wąskie gardło, kiedy na przeszkodzie stało czyjeś niezdecydowanie, albo hamująco działał brak przepisów, Borejsza z szerokiej platformy swego redaktorskiego biurka (naczelnny „Rzeczypospolitej”) występował w imię rewolucyjnej śmiałości i na ogół wygrywał. W ten sposób powstała opinia, że obok resortów, urzędów i władz istnieje jakaś druga siła, tym bliższa sercu, że nieformalna, nie przybrana w sztywny autorytet, a władna.

Udzielił i on nam swego namaszczenia. Zaprosił grupę młodych lubliniaków i przedstawił jej główne założeńia — jeśli można posłużyć się tym dzisiejszym terminem — polityki kulturalnej. Trzeba przyznać, że w tonacji znacznie łagodniejszej. Poczuliśmy się zaszczytzeni. Mój Boże, czy dwudziestoparoletnim niewypierzeńcom nie mogło przewrócić się w głowach, jeśli ciągle słyszeli słowa o roli literatury skierowane pod adresem? Chyba każdemu z nas (za siebie rękę) zdawało się, że niech tylko skończy się konferencja, a pójdzie do domu i kropnie poemat, artykuł, esej (niepotrzebne skreślić) z nawiązką spełniający te wszystkie postulaty, które staną się niepotrzebne w apelach, bo zrealizowane w rzeczywistości. Ale nie przesadzę, jeśli powiem, że wówczas była to prawidłowość. Miarę człowieka wyznaczało się nie tylko na podstawie faktów, ale również przewidywań i nadziei.

W końcu pomyślano o organizacji. O reaktywowaniu Związku Zawodowego Literatów Polskich. Odbyło się to trochę w trybie naboru, czy „robienia obecności” (na zebranie inauguracyjne zaproszono nawet maszynistki „Rzeczypospolitej”), ale był to zabieg niezupełnie potrzebny, bo pisarzy na tym kawałku Polski już nie brakowało. Zebranie? No cóż, najpierw trzeba było wygłosić referat. Więc referat został wygłoszony. Drugi też. Bomba pękła przy trzecim. Kto go wygłosił? Wiem, ale nie powiem. Każde wspomnienie musi zawierać szczyptę przemilczenia. Otóż pyta nie tylko odurzona oparami ze skalnej szczeliny, ale jeszcze napojona wywarem z blekotu przy 42-stopniowej gorączce, to mistrzyni klarowności przy młodym pocie, który był autorem referatu nr 3. Jego pierwsze sekwencje sala była skłonna uznać nawet za oryginalność, byleby co rychlej pojawiły się jakieś znaczenia. Ale rozgniony prelegent nie zważał na coś tak banalnego, jak przekaz myśli. Tworzył. Wieżę Babel dziwolągów, którymi szturmował niebo hipernonsensu. Był to rekord bełkotu. Pamiętam, jak Ważyk nie mogąc dłużej wytrzymać, powstał i z ustami ledwo powstrzymującymi wybuch śmiechu umknął za pierwszą lepszą przesłonę zaplecza.

Zebranie zakończyło się obiadem. Było to niewątpliwie pierwsze literackie stypendium, jako że z wyżywieniem nie było jeszcze najlepiej, ale mnie się zdawało, że jestem na bankiecie Polskiej Akademii Literatury jako nowo mianowany jej członek.

A co było we „Wsi”? Jan Aleksander Król umiał chyba wprowadzić twórczy ferment, skoro w redakcji tak często dochodziło do przeprosin. Pracował tam zresztą Zygmunt Kałużyński (pisujący pod pseudonimem Jana Szczepańskiego i jeszcze jakimś) i Ryszard Matuszewski. Król umiał w każdego

wduścić zainteresowanie dla podorywki oraz siewu poplonów na stanowisku pszenno-buraczanym.

Anna Kamińska z całej grupy najwcześniej doczekała się „zbiorowego wydania”, to znaczy kilku wierszy umieszczonych razem, opatrzonych notą biograficzną i fotografią autorki. Przyniosła kiedyś artykuł o sztuce poetyckiej Czechowicza, ale tylko z tym rezultatem, że uściskał ją (Kamińską) Pleśniarowicz, natomiast tekst nie wszedł na szpalty jako zbyt elitarny i nie związany z aktualnymi wydarzeniami. W ogóle lubelską grupę uważało się trochę za przedstawicieli, a właściwie epigonów formalizmu, tłumacząc to wpływem okupacji, która przez odcięcie od świata wymusiła kontynuację wątków dwudziestolecia. Na temat właściwego wzoru poetyckiego było trochę dyskusyjnych spięć, ale strona przeciwna miała w ręku atut większych doświadczeń i w rezultacie łatwa przyswajalność tekstu stała się kanonem bezwzględnie obowiązującym. Ha! Jeśli skomplikowanie asocjacyjny poeta, jakim był Adam Ważyk, autor „Semaforów”, „Oczu i ust”, wnikliwej powieści obyczajowo-psychologicznej „Mity rodzinne”, pisał niemal marszowym rytmem, cóż mieli do powiedzenia adepci nie posiadający znaczącego dorobku. Chociaż... zatrzymam się z uproszczeniami. W wydany wówczas „Sercu granatu” są przynajmniej dwa wiersze — „Przyjście” i „Pożegnanie Inkipo” — które nie odchodząc od tła historycznej rzeczywistości mają brzmienie intymne.

Tu sposobność do małej dygresji. W wyzwolony Lublin sypnęło nazwiskami z pierwszej linii polskiej literatury, mieliśmy więc możliwość konfrontowania wyobrażeń z rzeczywistym wyglądem postaci. Otóż Ważyk. Przed wojną widziałem jego zdjęcie w „Pionie”. Modna marynarka w kratę, zdecydowany wyraz twarzy — nic, tylko nowoczesny intelektualista o pokroju tenisowym. Tymczasem w naturze szczupła sylwetka, niski wzrost, drobny kroczek, wszystko razem w idealnej zgodzie z żarciem

Sądząc z wierszy, tuszy, twarzy,
to pan Adam Nicnieważyk.

Nawet futerał pistoletu nosił wypchany papierem, jakby na dowód, że oręż poetycki jest innego rodzaju niż broń konwencjonalna. Kiedyś zdekspirował się jako szachista. Z kompletem do gry odwiedziłem go w oficerskiej kwaterze. Nie grał dobrze, ale przegrywałem bezapelacyjnie. Z wrażenia grałem jeszcze gorzej.

Jastrun? Obowiązkowo peleryna. Krok naturalny, spontanicznie trafiający w falowanie sukna. Wszyscy inni biegali, zaglądali, uzgadniali, Jastrun był. Rzadko później spotykałem taki brak odruchu na atak aktualności. Jedynym pokojem, który odwiedzałem w gmachu przy Krakowskim 62 był lokal redakcji „Odrodzenia”, ale i tam przychodził jak do kawiarni ktoś nie mający zamiaru napić się kawy. Zawsze natomiast miał zamiar wypalić papierosa. Pamiętam wymianę zdań między nim a Przybosiem, który nie uznawał żadnych „używek”. Przybós zakwestionował celowość palenia. Jastrun odparł: „A po co człowiek żyje? Żeby puścić ten dymek”. Oczywiście to drobiazg, chcę tylko przywołać autentyk, a ten, nawet najdrobniejszy, ma zapewnione miejsce we wspomnieniu. Bo po co człowiek żyje? Żeby wspomnieć blahośćkę...

Oprócz Putramenta ktoś czynny, słyszany, niewyczerpany w słowie mówionym to Zofia Bystrzycka. W jaki sposób peł-

niła funkcję korektorki „Rzeczypospolitej”, pozostanie tajemnicą linotypistów. Widziało się ją wyłącznie w akcji ostrzegania każdego przybyłego huraganowym ogniem elokwencji. Kto tylko wchodził do redakcji „Odrodzenia” (tam przebywała), musiał przejść ten chrzest bojowy. Tym osobliwsze, że podporucznik Bystrzycka prawie nie ruszała się z miejsca — zawsze miała w zasięgu wystarczającą ilość dryfujących po budynku, wchodzących tu i tam nie w sprawie, która jest, ale w sprawie, która może być.

Tyle już wychodziło pism, że o swoje „pięć hektarów” zaczęli się ubiegać także satyrycy. „Pięć hektarów”, w analogii do działki przydzielonej z reformy rolnej, znaczyło nowe pole działania. Satyrycy je uzyskali, a stało się to za sprawą Leona Pasternaka, który był nawet kierownikiem Wydziału Literatury w Resorcie Kultury i Sztuki, ale swoje stanowisko wykorzystywał głównie dla powodzenia ukochanego „Stańczyka”, którego był naczelnym redaktorem. Naczelnym i latającym. Redakcja lokalu nie miała, rękopisy przyjmowało się w każdym miejscu, najczęściej na parapacie okiennym budynku „Rzeczypospolitej”, który to parapet jeszcze dziś mogą wskazać palcem, a powinien doczekać się ochraniającej gabloty (jak zresztą konserwatorskiego zabezpieczenia cały budynek). Satyryków znalazło się sporo, bo oprócz Pasternaka Janusz Minkiewicz, Stanisław Jerzy Lec, Jan Huszcza, Jan Sztudynger, Jan Polityk, a nawet Artur Sandauer. (Kto to był Jan Polityk? Widziałem go, rozmawiałem, jadłem z nim obiad, ale nie rozpoznałem. Przypuszczam, że to pseudonim. Nie spotykany nigdzie i nigdy poza okresem stołecznego Lublina). Pisywali jeszcze „autochtoni”: Zbigniew Piotrowski i Stanisława Zakrzewska, której wiersz zamieszczony w piątym numerze „Stańczyka” stał się powodem jego konfiskaty i zawieszenia pisma. Co zresztą nie zlikwidowało satyry. „Stańczyk”, złożony do grobu w Lublinie, zmartwychwstał „Szpilkami” w Łodzi.

Byli też i satyrycy rysujący. Więc oczywiście Jerzy Zaruba, który jeszcze nie skończył swoich porachunków z okupacją, Karol Baraniecki — raczej prezentysta, Ignacy Witz, a także Henryk Tomaszewski — grafik czyniący niekiedy rajdy satyryczne.

Ilu się spotykało! Jeszcze dziś, kiedy coś mnie zapędzi na piętro budynku przy Krakowskim 62, wychodząc zawsze mam ochotę chwilę poczekać, bo przecież wykluczone, by nie miała się tam pokazać zwałista postać Jana Huszczy, w niedokładnie zapiętej marynarce munduru, zdążającego do jakiejś łazienki, czy magazynu. Huszcza w ogóle znakomicie „odoficjalniał” całą instytucję traktując ją niemal jak swoją prywatną rezydencję. Pod tym względem przewyższał go może jeden Borejsza, ale ruch tych dwu postaci (mimo że Huszcza był pracownikiem „Rzeczypospolitej”) odbywał się bezkolizyjnie.

Inaczej Grzegorz Jaszunski. Ten zawsze miał coś nagłego z Polpressu do radia. Tak nagłego, że na trasie łączącej te dwie instytucje (oddalone od siebie o 25 metrów) nie zapisał się żadnym charakterystycznym szczegółem, a tylko tym pośpiechem, jakby od niego zależało wcześniejsze rozpoczęcie ofensywy na Berlin.

Przyszła w końcu wiadomość o pojawieniu się Piętaka. Było to już po pierwszej fali nalotu osobistości znanych z książek. Piętak przybył w samą porę na zer drugiego rzutu ciekawości.

Zaczepliłem go w celu przeprowadzenia wywiadu dla „Wsi”, nie mając żadnej pewności, czy wywiad zostanie przyjęty przez redakcję, czyli przez wszechwładnego w niej Jana Aleksandra. I rzeczywiście. Z wywiadem miała do czynienia jedynie sprzątaczką. Ale sam wywiad to też brzmi dumnie. Siedzieliśmy w kawiarni „Pod Paletą”, gdzie poprzednio Przyboś miał swoje (drugie) spotkanie autorskie. Przy sąsiednim stoliku Parandowski niepochlebnie wyrażał się o piarstwie Iwaszkiewicza. Zgasło światło i rozmawialiśmy w ciemności. Ale tylko fizycznej. Psychicznie rozżarzał się Piętak, jakby czuł, że trafił na swojego czytelnika. A trafił rzeczywiście, chociaż w rozmowie więcej było wyznań i projektów aniżeli krytycznoliterackiej analizy rzeczy już napisanych.

Front stał na Wiśle a tu już zaczęły wychodzić książki. Przesadna to nazwa dla kilkudziesięciostronicowych zeszytów, którym prawdziwa introligatornia nie była potrzebna, ale nie inaczej, niż drukami zwartymi nazwie to biblioteka. Więc przede wszystkim poezja — ten pierwszy front literatury, najczulszy na zmiany w świadomości. Wymieńmy chronologicznie: „Póki my żyjemy” Przybosia, „Serce granatu” Ważyka, „Godzina strzeżona” Jastruna, „Wojna i wiosna” Putramenta. No i — piąta książka w Polsce odrodzonej! — „Wybór wierszy poetów lubelskich”.

Drukowało się w Zamościu, bo drukarnie lubelskie były zawałone zamówieniami urzędowymi, dla których zdezcelowany park maszynowy ówczesnej „poligrafii” i tak ledwo wystarczał. Zazwyczaj autor był gońcem, redaktorem technicznym i organizatorem transportu swojej pozycji. Przyboś chyba jedyny raz w życiu zażartował mówiąc, że więcej pracy kosztowało go przypilnowanie druku, niż napisanie tekstów.

Na wywołane tymi książkami rodaków rozmowy przychodził nawet Stefan Żółkiewski, z trudnością odrywając się od organizacyjnych zajęć w PKWN. Tylko nie wiadomo dlaczego dwa nazwiska francuskie — Reverdy i Supervielle — musiały się znaleźć w każdej wypowiedzi, a ich pominięcie wystawiało złe świadectwo dyskusantowi. Możliwe, że za sprawą Zbigniewa Bienkowskiego, który przeżywał wówczas szczyt fascynacji poezją francuską.

Kiedy się tylko pojawił, od razu został sekretarzem „Odrodzenia”. Nie znałem go poprzednio. Sprawił na mnie wrażenie świeżo upieczonego maturzysty, do czego przyczynił się nie tylko jego chłopczkowaty wygląd, ale również granatowe i jakoś po sztubacku skrojone ubranko, dziwnie nie pasujące do przypadkowej byle jakości ówczesnych ubiorów. „Sprawę wyobraźni” pisał prawie konspiracyjnie, ale rzecz się wydała. Pewnego dnia na przyniesionej z drukarni odbitce „Odrodzenia” zajaśniała biała plama. Brak materiału. Ale brak takich rozmiarów, że artykuł by się nie zmieścił, sprawę mógł uratować jedynie wiersz. Przyboś, który wówczas przy Kuryluku nadzorował pracę redakcji popadł w przygnębienie. Zmartwiałym wzrokiem potoczył po współpracownikach. Pod presją tego wzroku Bienkowski przyznał się, że wiersz napisał. Ze napisał, ale rękopisu niestety przy sobie nie ma. Wystarczyło. Przyboś wymógł na nim, by tekst odtworzył z pamięci. Tak pierwszy fragment „Sprawy wyobraźni”, później wydanej jako książka w Łodzi, znalazł swój pierwodruk w tygodniku lubelskim.

Sandauer? Dziwne, ale wówczas przychodził milczeć. Widywałem go w żółtym prochowcu zwisającym luźno i nadającym całej sylwetce wygląd pielgrzymi. Chodziło mu tylko

o książki. Pożyczał je z redakcyjnej biblioteczki nie wiem przez kogo i w jaki sposób w tym pośpiesznym czasie skompletowanej.

Natomiast Stanisław Jerzy Lec (ileż karnych raportów czekałoby go w regularnym wojsku za ten po partyzancku noszony szynel) uważał dzień za stracony, jeśli nie przyszedł pokpić z... Jerzego Pietrkiewicza. Co mu zawinił najortodoksyjniejszy z autentystów, autor najlepszych metafor o poskrzypywaniu łyżek i rzeczywiście utalentowany poetycki pejzazysta? Z pewnością niewiele, bo i sarkazm Leca miał swój tłumik, chodziło chyba o ćwiczebne praktykowanie dowcipu. Doprawdy nie wiem, jak z autora miernych wierszy na tematy partyzanckie wyskoczył aforysta, przy którym Chamfort i La Rochefoucault to co najwyżej sympatyczni wujaszkwowie na niedzielnym obiedzie. Zaskakująca oczywistość — oto czym są „Myśli nieuczesane”. U mnie Lec stoi na najwyższej półce. Jaka radość, że istnieją książki w jednym zdaniu!

Ale wróćmy do rzeczywistości. A rzeczywistością stała się m. in. jesień. Ta pora roku łączy się dla mnie ze stabilnością. Wiem, wiem, flukty jesienne, przeloty liści, zmiana pejzażu. Ale równocześnie jakieś uspokojenie, zrównoważenie rytmu. I to zaważyło na moim widzeniu życia społecznego. Wydawało mi się, że Lublin jako stolica utrwalił się na zawsze. Że to nagromadzenie spraw spowodowanych wyzwoleniem zadomowiło się w naszym mieście i stanie się coś nienaturalnego, jeśli tak nie będzie dalej. Czy uwierzycie, że to wrażenie zostało mi do dziś? Odjechał pociąg z pasażerami, ale stacja została. I kiedykolwiek przechodzę Krakowskim Przedmieściem, nie obejdzie się bez spojrzenia w okno pokoju, gdzie najczęściej można było spotkać Przybosią. Jakbym go tam jeszcze chciał widzieć. Jego poezji nie lubię (czy skreśli mi redakcja, jeśli napiszę, że nie cierpię?), ale jak Wolter protestował przeciwko trzęsieniu ziemi w Lizbonie, tak ja nie mogę pogodzić się z upływem czasu zabierającym to, co było. A Putrament. Widuję go na konferencjach, spotkaniach, mównicach. Ale dla mnie zawsze jest tym kapitanem, który dziennikarsko i literacko rezydował w budynku „Rzeczypospolitej”.

Co zaś z jesienią jako jesienią? Była. Liście spadały, chłód przejmował, bruk oddzwaniał. A ja chciałem to wszystko opisać, tylko mi się nie udawało. Nie miałem zapamiętanie o naturalnej scenerii. Próbowałem o doniosłości wydarzeń, a wychodziło o liściu. Muza Klio nigdy nie zaszczyciła mnie choćby przelotnym spojrzeniem.

A co ze mną ówczesnym? Szybko poznali się na mnie w radio. Zastępcą redaktora naczelnego, kapitan Stanisław Nadziń ostatecznie stwierdził, że się tam nie nadaję. Czym się nie przejąłem. Sam czułem, że to nie mój teren. Trochę lepiej poszło gdzie indziej. Z Resortu Kultury i Sztuki odchodził mój kolega pełniący funkcję referenta prasowego i z jego rekomendacji zostałem tam przyjęty. Zadanie polegało na zbieraniu wiadomości z poszczególnych wydziałów i przekazywaniu ich prasie. Najczęściej przychodziło mi spotykać się z Mieczysławem Drobnerem (synem Bolesława), kierownikiem Wydziału Muzycznego, toteż „Życie muzyczne w wyzwolonym Lublinie” było tytułem artykułu, który napisałem na podstawie jego informacji. Napisałem i zaniósłem. Dokąd? A nuż przyjmie „Rzeczypospolita”? Artykuł odebrała Maria Fiderer, o której wiedziałem, że jest szarą eminencją redakcji, przejmująca niekiedy batutę z rąk samego Borejszy. Wyglądało na

złą wróżbę. Nie należy trafiać na zbyt wysoki szczebel, najprędzej się z niego spada. Tym bardziej, że Fiderer sięgnęła po maszynopis ruchem tak przychylnym, jakby tylko czekała na wyjście intruza, by wyśmienity tekst z należą mu atencją zdeponować w koszu. Jakże skoczyło serce debutanta, gdy nazajutrz ujrzał tekst w druku! Po niepowodzeniach w radio miałem powod do radości.

Maria Fiderer. Typ emancypującej się sawantki w stylu odrobinę retro, czytana przerażająco, hic mulier pod względem intelektualnym. Nie sposób było przekreślić przy niej choćby dziesięciordzędny szczegół. Zazwyczaj ktoś, kto ją chciał o czymś poinformować, sam stawał się informowanym. Nosła krótkie włosy, męskie buty i książek o kilka mniej niż mieści biblioteczny regał. Pisała z dużą znajomością przedmiotu. Później jej nazwisko spotykałem w „Kuźnicy”, ale tylko w początkowym okresie tego pisma. Reszta jest moją nieświadomością.

Słowo drukowane niesamowicie rosło. Zdziwiałem, jak ten Lublin nadał z czytaniem. Ale chyba ostatnim wtedy nowo powstałym tytułem była „Nowa Epoka”. Zostałem jej redaktorem technicznym. Dlaczego ja? „Nowa Epoka” była organem Stronnictwa Demokratycznego, któremu prezesował Wincenty Rzymowski, kierownik Resortu Kultury i Sztuki, więc ja jako referent prasowy Resortu... O pracy w drukarni nie miałem pojęcia. Mój bezpośredni zwierzchnik, kierownik sekretariatu w Resorcie, rzucił mi słowo zachęty i kilka pocużeń, po których miałem się poczuć wtajemniczony. Byłem pewien, że oto pierwszy szczebel, po którym zdobędę biegłość, a kto wie, czy nie monopol kompetencji. Już słyszałem, jak wygłaszam orację w języku chwilowo mi nie znanym. Więc nie szedłem: frunałem do drukarni (było to na ulicy Mariana Buczka 24). Tam mnie czekało zajęcie polegające na... asystowaniu linotypiście. Nie wiem przez kogo zostało ustalone, że skład linotypowy ma iść do zecerni ręcznej już po korekcie skutkiem czego każdą złożoną szpaltę poprawiałem na bieżąco. „Na bieżąco” — jaki rytm produkcyjny sugeruje to określenie! Tymczasem linotyp był wybrakowany, linotypista nie pierwszej młodości miał skłonność szezleszczącą monotonię wraka urozmaicać napitkiem o pochodzeniu wówczas niezupełnie monopolowym, tak więc rezultatem nieprzespanej nocy stało się raptem kilka szpalt z zaznaczonymi kreskami poprawek. A łamanie i tak odbyło się parę dni później. Ale byłem pracownikiem „Nowej Epoki”! Na co dzień spotykałem się z ministrem! Brałem udział nawet w półoficjalnych posiedzeniach, jako że referent prasowy musi być au courant itd.

Tu jednak pokuszę się o trzecie podejście do tej jesieni. Powietrze nawiane przez jesień ledwo się mieści w kamiennym naczyniu miasta, chłód wycinając kontury zmienia ulicę w miedzioryt, natura ogłasza exodus zostawiając miejsce kulturze. A zmilitaryzowana literatura polska zaczyna cywilnieć. Co zaś za oknami „Odrodzenia”? Oczywiście nieśmiertelny Reverdy i Supervielle, ale również stosunek do dwudziestolecia, schillerowska inscenizacja „Dziadów”, nowe środowiska czytelnicze a współczesna literatura, Leon Chwistek, metafora jako środek odkonwencjonalizowania wyobraźni, nurt chłopski i proletariacki, „Paluba”, Boy. Terenem kulturalowych rozmów najczęściej był hol, gdzie jak w greckim gimnazjone zderzały się osoby i opinie. Przypadek czynnikiem ruchu umysłowego. Tu zazwyczaj nie używano słów powitania, wystarczył gest dłoni, po czym od razu wkraczano w rzecz.

Rzadko też padało „do widzenia”. Po co? Po godzinie rozmawiający spotykali się ponownie jeśli nie w innym, to w tym samym holu.

Rozmawiający. Dziś jest nie do pomyślenia, by do kogoś drugi raz w życiu widzianego podejść ze słowami: „Wie pan, w Różewiczu wyżej cenię dramaturga, niż poetę”. Wtedy nie do pomyślenia był wstęp. „Istnieje różnica między niezrozumiałością a niezrozumiałstwem, jak mówi Irzykowski”, „Wyobraźcie sobie, że młodzi nie znają Standego”, „Świetny jest ten artykuł Borejszy” pełniło rolę powitalnego zwrotu. Działo przyśpieszenie. Okres „stołecznego Lublina” chciano wypolitykować, wydyskutować, wyklócić do końca.

Niepostrzeżenie doszło i do zimy.

Ale i ta pora roku miała swoje dobre strony. Powaga, rzetelność. Już nie świszczące tędy i owędy umożliwiające przez pobłażliwą aurę, ale „rzeczowość, księgowość i rytm, i cykl, i porządek”, jak później pisał Gałczyński. Jeśli chodzi o nowe zjawiska, jednym z nich była widoczna już działalność założonej przez Borejszą i Zofię Dębińską Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”, która postawiła kiosk. I ten kiosk brzdumnie. A na pewno rozbrzmiewał. Głosem kupujących artykuły i wiersze, to znaczy zazwyczaj autorów i ich znajomych, ale znajomość równała się wówczas obecności.

Czy nie pierwszym konkursem Polski Ludowej był konkurs na emblemat? Ogłosił go „Czytelnik”, bo musiał istnieć jakiś znak firmowy dla nie wydanych jeszcze książek. Pierwsze miejsce zdobyła Olga Siemaszkowa za projekt przedstawiający otwarty tom, z którego wyrasta owocująca jabłoń, drugie przypadło Henrykowi Tomaszewskiemu za napis ujmujący nazwę spółdzielni w typowym dla Tomaszewskiego literactwie. Tam wielosłowna symbolika, tu dystyngowany umiar środków. I właśnie „druga nagroda” do dziś pieczętuje publikacje rozrosłej jak jabłoń oficyny wydawniczej.

Uparcie milczę o plastykach, ale wiem tylko, że byli jeszcze dwaj bracia Mierzejewscy (jak w muzyce Harris Brothers), których nigdy nie widziało się bez dykty, wiaderka, drabinki i skrzynki. Dziwne, że nie opatentowali swego przenośnego atelier. Aleksander Rafałowski. Taki trochę Borejsza od plastyki (dyrektor tegoż wydziału). „Kapitan Rafałowski”, „kapitanowi Rafałowskiemu”, „do kapitana Rafałowskiego”. Scenki żołnierskie i partyzanckie, „Notatnik polowy” Leca w kresce.

O architekturze nie mogę powiedzieć ani słowa. Reprezentował ją de nomine również kapitan Józef Sigalin, późniejszy architekt Warszawy. Pamiętam, jak za nim biegałem, kiedy chodziło mi o teksty utworów recytowanych na wielkim wieczorze poezji w sali teatru. Zdziwiłem się, że właśnie w jego posiadaniu. On też.

Przy nich krążyła cała plejada „ludzi kultury i sztuki”, którzy dzięki temu sformułowaniu w „Manifeście” poczuli w sobie iskrę bożą wychodząc ze słusznego założenia, że skoro się wszystko zaczyna, może się zacząć również ich twórczość.

W koncu i pełny metraż zimowy. „Warszawa wolna” — taki napis krzyknął z balkonu „Rzeczypospolitej” wyrysowany na tekturze o rozmiarach niewiele ustępujących pięciu hektarom reformy rolnej. To był punkt centralny miasta. Odbył się prawie wiec. Patrzyliśmy na ten balkon w samych sobie uprzętając miejsce na oczekiwane, ale jeszcze nie w pełni uświadomione olśnieniu.

Przecież jednak nie 17 stycznia zaczęła się migracja na zachód. Rząd jeszcze był, musiały się dograć ostatnie akty

„stołecznego Lublina”. Obyło się bez pakowania. Coraz częściej dochodziły słuchy, że tego i owego „już” nie ma, że wyjechał, że widziano go na wojskowej ciężarówce. Czyli ponowna militaryzacja. I pierwszy w kraju autostop.

W końcu nastąpił okres odpływu. Wymieniało się Łódź, Kraków, Gdańsk. Pośpieszna przed odjazdem powtórka rozkładu jazdy. Semafor podniesiony nagle. I odjechała stołeczność.

Co do mnie, jak przystało na zwolennika postępu, jestem konserwatystą. Było, więc jest. Szczególnie w październiku, w jesieni, w tym okresie — jak wspomniałem — sprawiającym na mnie wrażenie trwałości. Okna Krakowskiego Przedmieścia 62 nie przestały być dla mnie oknami „Rzeczypospolitej”. I kiedykolwiek tam wchodzę, zawsze przeżywam ten moment wahania, czy jednak nie będę intruzem. Bo przecież nie spotkam tam żadnej z postaci zaludniającej kadry mojej pamięci.

Zygmunt Mikulski

X 1983



Lublin. Gmach przy Krakowskim Przedmieściu, w którym mieściła się redakcja „Rzeczypospolitej”. Fot. W. Stępień

WIESŁAW KAZANECKI

Wszystkie okna w twym domu

Cztery ślepnące ptaki
grają w karty
o twoje życie.

Pierwszy ptak jest z powietrza.
Drugi ptak jest z ziemi.
Trzeci ptak jest z wody.

Czwarty ukrył się w cieniu.
Zasłonił gwiazdami twarz.

Ptaki ślepną od twego patrzenia.

Albowiem lustro jest zatrute.

Na marginesach gazet leżą rzędami ciała zabijanych.

Twoje linie papilarne
odciskają się na ich twarzach.

Gdy odkładasz gazetę
identyfikacja zwłok jest już niemożliwa.

Wtedy ogarnia cię spokój.

Układasz w oknach wyrazy
poziomo i pionowo.

Wszystkie okna w swym domu zakratowałeś już
krzyżówkami.

Czarny ptak

Króluje tu samotnie.
Sam wymyśliłem ten świat którego strzegę.
Wymyśliłem też własne ciało.

Ale powietrze którym oddycham
jest prawdziwe.

Zazwyczaj pozostaję w cieniu.
Sam wymyśliłem ten cień który maskuje mnie.
Wymyśliłem też własną władzę.
Ale kraj którym rządę
jest prawdziwy.

Mój świat nie znosi sprzeciwu.
Sam wymyśliłem człowieka posłusznego regułom tej gry.
Wymyśliłem też jego życie.
Ale marzenia które go nawiedzają
są prawdziwe.

Nienawidzę jasności.
Moje pancerne szpony wczepiają się w ciało światła
nim wszędzie nad horyzonty.
Potem wzlatuję wysoko, aby uniknąć podejrzeń.

Gdy wszystko będzie jasne,
światło przemienię w krew.

Aneks do znaków drogowych

W zatłoczonym autobusie nie rozmyślaj o jajku
Kolumba. Jeżeli prawa stopa nie zmieści się
obok lewej na podłodze,
zostaw ją na przystanku. Przeczeka
tę rozłękę w wielkim zbiorowym
bucie, który jest przechowalnią dla
bezpiecznych stóp. Następny czerwonoskóry
autobus zabierze ją w pierwszej
kolejności.

Pożeracze wolności - tylko oni znają jej smak

I ty który słyszysz człowiekowi służącemu innym
ludziom,
i ty który słyszysz ludziom rozkazującym innemu
człowiekowi,
i ty który zdradzasz przyjaciela,
i ty którego zdradził przyjaciel,
i ty który uciekasz z miasta,
i ty który zostałeś z miasta wygnany.

Nie ludźmy się bracia — nadchodzi oto czas policzków
całowania,
czas zawieszania srebrników na wieczorowych strojach,
i deszcz już nie obmyje ospowatych liści,
i czas już nie ocali zaprzepaszczonych twarzy.

Kamienie będą milczały jak zawsze.
Żadnych zeznań nie złożą torturowane domy.
Wiatr-spowiednik ogłosi czas pokuty na Wschodzie i na
Zachodzie,
bandażując ruiny szkarłatnym szronem krwi.

Ale zapragniesz — bracie — rozgrzeszenia.
Spowiedź będzie okrutna — milczałeś przez wiele lat.
Spowiedź będzie nieważna — zapomniałeś jak się nazywa
twój najcięższy grzech.

Jeśli nazwiesz go zdradą — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go niewiernością — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go tyranią — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go skazywaniem niewinnych — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go gwałtem — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go rządem władzy — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go posłuszeństwem — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go bezprawiem — skłamałeś.
Jeśli nazwiesz go kłamstwem — skłamałeś.

Pożeracze wolności — tylko oni znają jej smak,
kęs po kęsie wydzierając ją z twego ciała,
kęs po kęsie wydzierając ją z twoich myśli,
kęs po kęsie wydzierając ją z twoich uczynków,
kęs po kęsie wydzierając ją z twoich słów.

Obżarci twoją wolnością, zasypiają.
Spia głęboko gdy ty czuwasz u zamkniętych bram,
gdy czuwasz u bram więzienia zbudowanego w tobie
z twoich kości i z twojej krwi,
gdy czuwasz u bram więzienia gdzie dogorywa twoja
zniewolona twarz.

Kim była twoja wolność zanim wyparłeś się jej po
trzykroć,
przywiedziony na przesłuchanie?
Po trzykroć odpowiedziałeś: „nie mam nic wspólnego
ze swoją wolnością”.
„Nie mam z nią nic wspólnego” — wykrzyknęły twoje
usta.
„Nie mam z nią nic wspólnego” — potwierdziły twoje
oczy.
„Nie mam z nią nic wspólnego” — podpisała to twoja
krew.

W takim świątecznym stroju

Drzwi zegarmistrza zamknięte. Nieznana
jest tu jeszcze grupa mojej krwi.
Z budzikiem zamiast głowy wchodzę
do spożywczego sklepu. Sprzedawczyni
otwiera oczy, unosi się zza lady. „Skup
zegarków jest obok” — powiada sennym głosem
i zaraz
woła pomocy
wybiegając na ulicę. Droga
ucieczki odcięta. Owijam się zasiekami
z kolczastego drutu i w tym świątecznym
stroju oddaję się w ręce władz.

Gwarancja bezpieczeństwa

Strach — przymusowy
lokator zadomowił się w nim od lat. Mieszka
we wszystkich częściach jego ciała. Korzysta
z jego dłoni, przemieniając
w oklaski
zaciśniętą pięść. Żywi się
jego myślami. Wypisuje mu w oczach
dziękczynne listy spojrzeń.
Zużył już całą jego twarz. Pogardę
i rozpacz zepchnął do zakamarków najgłębszego
snu.
Jest jego gwarancją bezpieczeństwa.

Yes sir

Panie! Twój donosiciel słyszy jeszcze śmiech.
Widzi figurę anioła trzymającego w ręku księgę na-
szych snów.

Na twarzach zapalają się światła.

Ostrze noża śmieje się na szkłe.

Zonglerzy podrzucają światełkami z pulpity startowych.
Rozlega się płacz matek.

Na spotkaniach towarzyskich wszyscy są teraz smutni.
Ukrywają pod powiekami piętno objawienia.

Grają w karty, na których królowie są nadzy,
damy barbarzyńskie i rozpustne,
a walety, jak greckie posągi,
kłaniając się powtarzają w kilkunastu językach tylko
dwa znane im słowa: yes sir.

Co dzień przesuwam datę

Tym kogo wciąż szukamy
jest zawodowy donosiciel.

Zginał pod kołami pociągu
pragnąc wyprzedzić go
z informacją o godzinie przyjazdu.
Pociąg okazał się zbyt pośpieszny.

Zamiast donosów pisuje teraz własne nekrologi.
Co dzień przesuwam datę swojej śmierci
aby zgadzała się ze stemplami na kopertach.

Nazwiska adresatów wybiera z książek telefonicznych.

Stacje radiowe na wszystkich kontynentach ogłaszają
komunikaty nawołujące go do powrotu.

Grabarz z miejscowego cmentarza
który zasypywał jego trumnę przed wiekami
przysięga że była pusta.

Wiesław Kazanecki

TADEUSZ KŁAK

PTAK Z WĘGLA*

Tadeusza Peipera pejzaż urbanistyczny

Tadeusz Peiper był pierwszym w naszej literaturze świadomym i programowym poetą miasta. Pisali o tym krytycy i badacze jego twórczości, takie też przekonanie wyraził monografista tego poety Stanisław Jaworski:

Niewątpliwie najbardziej uderzającą właściwością poezji Peipera jest związek jej z życiem miasta oraz sposób jego przedstawienia. (...) Miasto jest tu nie tylko nowym tematem; jest naturalnym środowiskiem życia ludzkiego, do którego nie odnoszą się kategorie wyboru, skoro w nim właśnie przychodzi żyć¹.

Analizę tej problematyki można by prowadzić na różnych płaszczyznach i w różnych aspektach. Należałoby przede wszystkim zbadać kreację bohatera w liryce i narratora w epickich utworach Peipera, przyjrzeć się ich zachowaniom i reakcjom. Wydaje się, iż bohaterowie ci ukształtowani są na sposób behawiorystyczny, co wynika choćby z Peiperowskiej zasady pośredniości wypowiedzi i odejścia od bezpośredniego nazywania rzeczy, wyrażania uczuć czy określenia postaw. Wszystko to spełnia się w całym życiu, zachowaniu, widzeniu i sposobie myślenia bohaterów. W tym duchu pisał Peiper w artykule *Poeci „Zwrotnicy”*:

Czy mówimy o ulicy, czy o maszynie, czy o kopalni, czy o porcie, czy o parku miejskim, zawsze owiewa nasze czoła dech człowieka, który tworzy naszą epokę².

W szkicu niniejszym pole zainteresowania zostało zawężone do paru spraw, związanych z pewnymi cechami widzenia świata i z kształtowaniem przez Peipera nowego pejzażu. Jest to istotnie najczęściej pejzaż urbanistyczny, zawierający różne elementy współczesnego miasta. W odróżnieniu od dawiejszych poetów, czyniących je przedmiotem swoich wierszy, miasto u Peipera jest aprobowane we wszystkich jego przejawach („Chodzi o przytakiwanie miastu” — pisał w programowym szkicu *Miasto. Masa. Maszyna.*)

Miasto ukazwane jest przede wszystkim jako wyraźnie skonkretyzowana przestrzeń i rzeczywistość wizualna. Oto początek wiersza *Ulica*:

Ulica.

Dwa prostokąty z cegły na prostokącie z betonu.

Hymn pionu.³

* Fragment książki pt. *Ptaka z węgla*, która ukazała się nakładem Wydawnictwa „Śląsk”.

¹ S. Jaworski: *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper, pisarz i teoretyk*. Wyd. 2. Kraków 1960, s. 99.

² T. Peiper: *O wszystkim i jeszcze o czymś*. Oprac. S. Jaworski, oprac. tekstu T. Podoska, Kraków 1974, s. 211.

³ Wiersze Peipera cytuję według wydania: tenże. *Poematy i utwory teatralne*. Oprac. A. K. Wałkiewicz, Kraków 1979.

W obrazie tym podkreślona została swoista substancjalność miasta, a także jego zgeometryzowany kształt, świadczący o kubistycznej wyobraźni poety. Obrazowanie jest tu niesłychanie oszczędne, przywołujące już na pamięć malarski puryzm, polega ono na redukcji wyglądu przestrzeni do elementów podstawowych, syntetycznie przy tym ujętych i płaskich. Z tego powodu w powyższym obrazie eksponowany jest prostokąt a nie bryła, tak jakby miasto oglądane było z góry.

Utwór Peipera opiera się nie na opisie, jest raczej budową, polegającą na układaniu całości z gotowych elementów, stanowi układ płaszczyzn poziomych i pionowych, „Hymn pionu” wyraża tu nie tylko kierunek wznoszenia się gmachu, lecz sugeruje nastawienie emocjonalne budowniczego. Mówi ono o uniesieniu, lekkości, o modlitewnym niemal zapatrzeniu się i adoracji dzieła, jakim jest budujące się miasto.

Mówiąc o budowie krajobrazu miejskiego Peiper pamiętał zawsze o dwu sprawach. Jedną związaną była z twórczym działaniem człowieka, drugą — z wykorzystaniem nowej substancji obrazowej i nowego tworzywa. W wierszu *Zyla* znajduje się obraz mówiący o ręce jako „macicy nowych słońc i nowych słów”. Jest to wypowiedź ogromnie ważna, wskazująca na istotną cechę postawy twórczej Peipera. Za pomocą synekdochy wskazał on na kreacyjną działalność człowieka oraz na jego nieustanne pragnienie i możliwości tworzenia „nowego świata”, nowych przedmiotów i zjawisk. Ta sama ręka, tworząca współczesny świat, stanowi również źródło poezji. Ona bowiem ze słów układa nowe całości, dążąc do syntezy, którą jest wiersz—świat. Pisanie oznacza tu nie tylko sam proces tworzenia, lecz i akt stwarzania. Analizowany obraz rąk służy podkreśleniu rzeczowego aspektu twórczości, jak też pokrewieństwa między techniczną i umysłową stroną działalności człowieka.

Obiekty „nowego świata” ukazywane są w poezji Peipera w integralnym związku ze światem „dawnym”, dotychczas istniejącym. Widać to w obrazach takich jak ten z wiersza *Ulica*: „Tramwaj, paw w blachy... gl-gl... próżność swą rozgęglą”, w którym wspaniałość „nowoczesnego” pojazdu wyraża się poprzez zestawienie go z wybranym elementem natury. Zestawienie to uwypukla zarówno barwny aspekt przedmiotu, jak i emocjonalny stosunek człowieka do niego, wyrażający się w przeniesieniu oraz przypisaniu pawiej pychy i wyniosłości — tramwajowi. Jest to, wydaje się, jeden z ważnych sygnałów wprowadzania przez Peipera nowej substancji do poezji. W przeciwieństwie jednak do innych pisarzy awangardowych, którzy świat nowoczesny i przyszły starali się budować z elementów nieorganicznych, „technicznych” (metal, beton itp.) Peiper nie zrywał związku między dwoma sferami świata, przeciwnie — podkreślał istniejącą między nimi łączność. Można tę tendencję prześledzić choćby na przykładzie pojawiającego się kilkakrotnie we wczesnej twórczości Peipera motywu gruszki. Przyjrzyjmy się dwom ujęciom z wiersza *Dzieła wina*:

*A grusze... pamiętasz te
ukwiecone białe zdania?*

(.....)

Ciemność pila ziemię, opój,

ze słowa twego co było jak gruszka.

Wprowadzone do tych wypowiedzi skojarzenia odsyłają nas przede wszystkim do sfery roślinnej (gruszka jako

drzewo i jako owoc), następnie zaś, poprzez wykorzystanie takich cech jak kształt i soczystość owocu oraz przeniesienie ich na naczynie o kształcie gruszy. W siatkę tych zależności i związków znaczeniowych wpisują się jeszcze zestawienia ze sferą literacką („zdania”, „słowa”) działające uwznioślająco (zdania piękne jak kwitnąca gruszka, konkretne i dotykane jak naczynie, płynne zaś jak jego zawartość).

Inne pole skojarzeniowe związane z motywem gruszki wprowadził Peiper w cytowanych wersach z *Bezokoliczników*, gdzie żarówka została nazwana słońcem i „elektryczną gruszką”. Oba motywy łączy podobna funkcja — i słońce, i żarówka są źródłem światła, różni je jednak geneza — pierwszy z nich odsyła do świata „starej” natury, drugi — należy do natury nowej, będącej wyrazem technicznych i kreacyjnych działań człowieka. Ale kształt stworzonego przezeń dzieła ma cechy poprzedniej natury (gruszka), nie może się całkowicie od niej odłączyć.

Motyw ten pojawił się jeszcze raz w głośnym poemacie Peipera *Że*, w zdaniu:

*A przecież mówiłem tak jasno, że z każdej
gruszki mógłby buchać ogień.*

Owczesny czytelnik tego tekstu, słabo oswojony z mechanizmami nowej mowy poetyckiej, zwłaszcza zaś samego Peipera, mógłby naiwnie sądzić, iż poeta obiecuje mu stare gruszki na nowej wierzbie. Ale niewątpliwie byli już czytelnicy, którzy odczytali właściwy sens tego zdania Peipera i odpowiedzieli sobie na pytanie, na czym polega zawarty tam związek ognia i gruszki. Poeta bowiem niewątpliwie miał tu na myśli nie tyle gruszkę jako owoc, ani nawet jako gorejący krzak, lecz gruszkę Bessemera, używaną przy wytopie stali. Zrozumiały wówczas staje się jej związek z ogniem, a zwłaszcza jego ogromna siła, sygnalizowana przez czasownik „buchać”. W ten sposób obiekt techniczny ulegał nobilitacji poetyckiej.

Peiper, jak widać choćby z tych fragmentarycznych analiz, nie był, tak jak futuryści, burzycielem świata, lecz tym, który go przebudowywał i stopniowo zmieniał. Futuryści ponizali naturę i kosmos, a deifikowali maszynę oraz obiekty techniki. Peiper natomiast zachowywał ciągłość i wewnętrzne związki między światem „starym” i „nowym”, natura dawna stanowiła wzór dla przyszłej. Tym się tłumaczy tak mocne podkreślanie przez Peipera organiczności tego, co tworzy i buduje człowiek, w tym także organicznego charakteru mowy poetyckiej. Nawet nowy rytm i nowa budowa artystyczna miały, według autora *Nowych ust*, źródło w procesach fizjologicznych mowy.

Przenikanie się porządków natury starej i nowej stało się jedną z zasad praktyki poetyckiej Peipera. Korzystał on stale z personifikacji elementów przyrody, ale — jednocześnie — wprowadzał do obrazu nowe składniki, jak w wierszu *Rano*:

*Rannych świateł szare blachy
rozwieszają świt na pierwszych swych godzinach*

czy w *Powojennym wezwaniu*: „w nurt wziął nas w żył dnia tryskający olej”.

Animizacji ulegają w poezji Peipera również obiekty nowej przyrody: „miasto się rozśpiewa jak rozmarzona maszyna” (*Rano*). Miasto z tego utworu zostało podwójnie uwznioślone — poprzez jego przedstawienie na wzór osoby żyjącej i przez porównanie do maszyny, ta zaś z kolei uległa również antropomorfizacji. Maszynie przypisano tu bowiem cechy zachowania i odczuwania ludzkiego. Ale i ten obraz („rozmazana maszyna”) może być traktowany jako przeniesienie uczucia własnego bohatera na przedmiot. Marzycielstwo człowieka wobec maszyny zostało przypisane jej samej.

Główną bodaj zasadą budowy świata poetyckiego jest idea transformacji, a więc stałej przemiany substancji, przedmiotu, zjawisk i jakości, co znalazło wyraz w tych wersach-równaniach z wiersza *Ulica*:

*Słońce = tylko benzyna lub para.
Człowiek = ptak z węgla*

Drugi z tych obrazów może być rozumiany jako rodzaj degradacji człowieka, ale w rzeczywistości sprawa przedstawia się inaczej. Człowiek jest tu pochodną i syntezą — materią nieożywioną, świata zwierzęcego i cech ludzkich. Zestawienie z ptakiem uwypukla jego lotność, swobodę i niezależność, związek z węglem odsyła do źródła energii, która — przetworzona — da człowiekowi siłę, pomagającą mu przezwyciężyć ograniczenia natury.

Węgiel i związane z nim skojarzenia spotyka się dość często we wczesnej poezji Peipera. Niekiedy są one dosyć odległe od właściwego przedmiotu, pojawiają się na zasadzie pewnej analogii („gardła, kopalnie sławy niektórych poetów”), zwykle jednak zachowują one swoją substancjalną tożsamość, jak w *Powojennym wezwaniu*:

*Słońce błaga byście je zaprzęgli do pługa;
kopalnie są zalane gwiazdami
po których płyną żagle bez łodzi;*

Przywołując motyw węgla najczęściej chyba idzie Peiper tropem zasygnalizowanym w obrazie człowieka jako ptaka z węgla. Uwypukla przede wszystkim dynamikę węgla, jego ukryte możliwości przemian, przy czym procesy te mogą przebiegać wielokierunkowo, (jest to zrozumiałe), skoro transformacja i kreacyjne przetwarzanie obejmuje wszystkie sfery rzeczywistości. W tym świetle zrozumiałe stają się te zdania z *Bezokoliczników*.

*wyrabiają cegłę ze słów
węgiel z pieśni którą słyszał w ich krokach,
spiesz się, na bębnie z betonu grają ich trzewiki,*

Odwrotny, bardziej naturalny z potocznego punktu widzenia, jest proces przemiany, przedstawiony w wierszu *Oczy nad miastem*. Sytuacja poetycka została tu zaprojektowana niezwykle ciekawie. Bohater świadomie wybiera określone miejsce w przestrzeni jako punkt obserwacyjny:

*W szczyt komina fabrycznego, najwyższego,
wmyśliłem gniazdo.
Zamieszkałem w nim wraz z moimi oczyma.*

Sytuuje się w górze, ponad miastem. W geście tym chodzi nie tylko o dosłowne wyniesienie bohatera dla uzyskania panoramicznego oglądu miasta, lecz także dla jego wywyższenia ponad otoczenie:

*Żyję tu jak w wieży
niewzniesionych jeszcze katedr,
katedr z węgla.*

Motyw wieży gra tu podwójną rolę: służy podkreśleniu pozycji bohatera i jego wyniosłego osamotnienia. Ale zestawienie wieży z katedrą prowadzi też do sakralizacji całego obrazu. Trzeba przy tym rozwinąć ukrytą tu analogię: jeśli komin fabryczny jest wieżą, to katedrą będzie jeszcze większa i piękniejsza fabryka, katedra nowoczesnego świata. Również tu będzie owa budowla wynikiem przemiany i przekształcenia, stanie się równocześnie pomnikiem nowego człowieka. Sakralizacja zarysowanej sytuacji obejmuje także bohatera. Usytuowany powyżej, staje się on przedmiotem uwielbienia, taki bowiem sens mają poniższe wersy utworu:

*Pod opieką pieszczących rur
wznosi się ku mnie
gorąca woń trudu i śmiechu człowieka*

Każdy element rzeczywistości ma tutaj określone znaczenie, każdy z nich poddany jest przez bohatera swoistej interpretacji. Dotyczy to również powracającego jeszcze raz motywu węgla:

*Dym który mnie opływa
jest zwycięstwem duszy węgla.*

Kierunek i charakter obrazowania jest tu niezwykle konkretny i wyraźny. Zmierza on we wszystkich niemal elementach ku sakralizacji rzeczywistości. Uprzednio wprowadzone motywy wieży i katedry nakazywały dym interpretować jako dym kadzidlany, służący oddaniu hołdu bohaterowi. Unoszenie się dymu ku górze odczytywane jest tu jako gest zwycięstwa. Obraz mówiący o „duszy węgla” potwierdza sakralizujące ujmowanie rzeczywistości, wyrażające się również w antropomorfizacji węgla (dym jako jego element „duchowy”).

Motyw węgla odgrywa więc w przywołanych obrazach dużą rolę, zgodną z całościową orientacją wyobraźni Peipera. Jest ważny jako jedno ze źródeł przemian współczesnego świata, jako rezerwuuar ukrytych sił i możliwości. Zauważmy, iż Peiper uwypukla sublimację materii, podkreśla sakralny charakter rzeczywistości, w której będzie żył przyszły człowiek-bóg.

Najpełniej problematykę tę wyraził Peiper w utworze pt. *Z Górnego Śląska*, odczytywanym w okresie „Zwrotnicy” jako wiersz-manifest. Można się zgodzić z uwagą Zdzisława Hierowskiego, iż brzmiał on, a przynajmniej brzmi dziś, nieco naiwnie⁴. Sądzę, iż da się sprawę ująć inaczej, wyjaśnić ją regułami poetyki utworu, zawartymi pośrednio w jego ostatnich wersach:

⁴ Z. Hierowski: *Życie literackie na Śląsku 10 lat 1912—1920*, Katowice 1960, s. 381.

*Będziemy węgiel tłamaczyć na złoto,
złoto na bajkę.*

Jeśli końcowe słowa potraktujemy nieco szerzej, jako propozycję interpretacyjną poety, to wówczas wolno nam złączyć je z tytułem. Wtedy więc zamiast domyślnego: (Widok) z Górnego Śląska można podstawić: (Bajka) z Górnego Śląska. Ale i słowo bajka nie będziemy przypisywać zbyt dosłownego znaczenia. Przecież nie chodzi tu o bajkę, o coś zmyślnego i nieprawdziwego, lecz o rzeczywistość piękną, baśniową. Wiersz Peipera daje wizję przyszłości, przynosi zarys utopii, a raczej projektu, który zostanie kiedyś spełniony. W baśni czas nie odgrywa roli, dlatego „my”, mówiące w tym utworze, jest głosem zbiorowości bez dokładniejszego oznaczenia czasowego. Mógł to być głos należący do teraz, jak i rozlegający się w bliżej nieokreślonej przyszłości.

Przyjrzyjmy się dokładniej wizji Peipera, zobaczymy, jaki realia krajobrazu przemysłowego otrzymały tu wygląd? Pierwsze słowa wiersza: „Kolumnada kominów, galeria z żelaza” zapowiadają kierunek budowy poetyckiej, zdradzają od razu człowieka mówiącego, przekształcającego twórczo ogladaną bezpośrednio czy zapamiętaną rzeczywistość. Kształt metafory świadczy o artystycznej osobowości bohatera lirycznego, w obiektach, składających się na krajobraz przemysłowy, dostrzega on przede wszystkim dzieło sztuki, ściślej — dzieło nowoczesnej architektury. Słowo „kolumnada” uwypukla jednocześnie dwa przestrzenne aspekty tego obrazu poetyckiego. Element pionowy łączy się tu integralnie z elementem horyzontalnym. Co więcej — słowo to nie tylko mówi o teraźniejszości, o architektonice współczesnego dzieła, ale poprzez odwołania do historii architektury odsyła do wzoru klasycznego piękna. Jest to niewątpliwie jeden ze sposobów wywyższenia rzeczywistości i jej swoistej kanonizacji.

Motywy galerii również prowadzi czytelnika ku temu samemu polu znaczeniowemu, ale jego sens jest co najmniej dwoisty. Galeria oznacza zarówno część obiektu architektonicznego, jak i miejsce wystawowe, przestrzeń gromadzącą dzieła sztuki. Sakralizacja rzeczywistości i pejzażu przemysłowego potwierdza się w jednym z następnych fragmentów wypowiedzi bohatera, kiedy mówi on o „ognia kazaniu”. Przywołanie określonej formy retorycznej pozwala „ogień kazania” łączyć z mową ognia huty czy fabryki, a wówczas obiekty te stają się prawdziwie współczesnymi świątyniami. Świat poetycki Peipera ma niewątpliwie charakter materialistyczny, materia jest tu jedyną substancją, budulcem świata i tworzywem sztuki. Ale właśnie dlatego Peiper przetwarza ją, uszlachetnia, a człowieka czyni jedynym bogiem, mieszkańcem budowanych przez siebie świątyń. Uwzniesienie i wywyższenie rzeczywistości ujawniło się także w jednym z dalszych obrazów:

*Z czarnych jelit ziemi
wydobędziemy pałac ze złota
bólami, które nie bolą,
cudem białej alchemii:
woła.*

Potoczne określenie węgla jako czarnego złota uruchomiło tu wyobraźnię poety, spowodowało proces przemiany, jakby przetworzenia węgla w nową jakość. Skrót metaforyczny uwypukla tylko moment wyjściowy i końcowy — surowiec

oraz otrzymane zeń dzieło. Ale rzeczą wyobraźni jest skróć ten zmienić w pełny obraz, implikowany w ujęciu poetyckim. Również takie motywy jak „cud”, „alchemia”, stanowią wyraz uniezwyklenia rzeczywistości. „Biała alchemia” jest zapewne opozycją wobec sugerowanej przez barwę węgla „czarnej magii”. Ta druga jest wroga człowiekowi, działa na jego zgubę, pierwsza natomiast ma funkcję zbawczą, ocalającą, wspomaga dobre działania człowieka.

„Tłumaczenie” węgla jest fundamentalną zasadą rzeczywistości tego wiersza. Oznacza ono tyle, co przetworzenie i przemianę, implikuje cały proces — od surowego owocu ziemi do wynikłych z niego dzieł. Poeta poprzez kształty metafor akcentuje przede wszystkim biel światła, ukrytą w czerni węgla. Chodzi tu zarówno o jasność racjonalnej myśli (zob. wyrażenia takie jak „wiarą bez mar”, „myślami bez noc”), jak i o jasność widzenia („Co dzień zagasi, to uśmiech zapali”). Również wypowiedź bohatera: „na łożach z pieśni będziemy odpoczywali” da się wyjaśnić właściwie w obrębie utopijno-baśniowej koncepcji utworu. Nie chodzi tu wszak o hedonistyczny estetyzm, lecz raczej o zasłużony, tryumfalny i godny uroczystego śpiewu odpoczynek człowieka po wielkim wysiłku, o świąteczny wypoczynek człowieka-boga po tygodniu ogromnej pracy. Główne obrazy wiersza Peipera: „węgiel — złoto — bajka” są składnikami historii, która zaczyna się w surowej realności, by przez uniezwykające przetworzenie stać się kształtem nowoczesnej baśni.

Utwór Peipera korzeniami wyobraźni tkwił w ziemi realnej — o czym powiadamiał czytelnika tytuł — ale całą swoją resztą wychylał się ku odległej przyszłości — może utopijnej i nieprawdziwej jak w baśni, ale pięknej — by posłużyć się słowami Norwida — „zachwycającej do pracy”. W jednej wypowiedzi zespolił Peiper różne płaszczyzny i porządki: natury, techniki, sztuki i życia.

Utwór Peipera powstał w niedługi czas po plebiscycie, powstaniach i przyłączeniu w 1922 r. Górnego Śląska do Polski, miał on więc znamie wysokiej aktualności, by nie rzec — okolicznościowości. Nie był to zresztą pierwszy głos Peipera dotyczący Śląska. Sprawy te obserwował on i przeżywał najpierw z odległej Hiszpanii, a później — z najbliższej już odległości. Jeden z artykułów Peipera dotyczących Śląska, drukowanych w hiszpańskiej prasie nosił tytuł *Entre los insurrectos* (Wśród powstańców) i datowany był: „Górny Śląsk, maj”. Peiper był więc na Śląsku w czasie trwania III powstania śląskiego, zetknął się bezpośrednio z jego żołnierzami i robotnikami. Z *Górnego Śląska* można odczytać nie tylko jako manifest nowej poezji, lecz także jako hymn na cześć odzyskanej ziemi. Więcej — utwór Peipera zawierał ogrom nadziei związanych z powrotem ziemi śląskiej do Polski. Górny Śląsk stał się dla wielu Polaków, a zwłaszcza dla poetów awangardy, ziemią obiecaną ich wyobraźni.

Świat, który powstanie w wyniku przemiany węgla, będzie miał znamiona dzieła sztuki, nabierze cech doskonałości. Takie spojrzenie związane było integralnie z całym rozumieniem przez Peipera miejsca sztuki i poezji we współczesnym świecie i roli, jaką pełni w nim poeta. Jednym bowiem z ważnych elementów urbanizacyjno-cywilizacyjnego kompleksu wyobraźni Peipera było ujmowanie podmiotu lirycznego czy narratora utworów epickich jako poety. W nowoczesnym społeczeństwie miał on, w przekonaniu autora *Tędy*, do wypełnienia

własną rolę. Społeczną jego powinnością było robienie dobrych wierszy, te zaś zawierały projekty przyszłej rzeczywistości. Trzeba się bowiem zgodzić z interpretacją Andrzeja Krzysztofa Waśkiewicza, iż konsekwencją teorii Peipera było w poezji „traktowanie realności jako terenu przekształceń, a wiersza jako «modelu przyszłego świata»”⁵.

Świadectwa charakterystyki bohatera lirycznego jako poety zawierają się w niektórych wierszach, gdzie w sposób widoczny manifestuje on odpowiednie postawy, punkty widzenia i przekonania, jak np. w *Twierdzeniu*:

*gardła, kopalnie sławy niektórych poetów,
książki które nie chcą mieć czytelników wielu
są, są.*

lub w *Niedzieli*, zawierającej bezpośrednio wyznanie:

*Ja w rozgałęzionym świetle ulicznego srebra
szukam zdania które by mnie przeżyło*

Wyobraźnia Peipera otrzymała więc dzięki temu dodatkowe nacechowanie — zmierzała do traktowania świata jako dzieła i jako swoistego tekstu. Można powiedzieć, iż także przed Peiperem pisano w wierszach o książkach, sięgano po obrazy odnoszące się do czynności pisania itp., ale praktyki te miały charakter incydentalny a nie systemowy, jak to miało miejsce w poezji Peipera. U niego cały świat jest do czytania i do pisania.

Z tej perspektywy ujmowany świat otrzymuje wygląd wielkiej księgi, czy raczej zbioru ksiąg i zapisanego papieru. Widzenie takie obejmuje sferę kosmosu, czego przykładem jest *Miasto*, zawierające następujące zdania:

*Niebo:
Karta tytułowa zaginionej książki.*

a także przestrzenie bliższe człowiekowi:

*Niezapisane arkusze ziemi czekają nowych piór
(Powojenne wezwania)
czerwona kanonada na arkuszach śniegu, zapisanych łapami
rozmarzonego kota!
(Martwa natura)*

Niekiedy elementy kosmosu pojawiają się w kontekście o dwuznacznej wymowie. W *Bezokolicznikach* zdania:

*słońce, co zaszło tylko na papierze,
przyzywają na sufit elektryczną gruszką.*

zdają się świadczyć o degradacji słońca, o jego jakby zejściu na ziemię i redukcji do wymiarów pojedynczej żarówki. W rzeczywistości jednak rzecz przedstawia się inaczej, bowiem nowe słońce jest wynikiem kreacyjnego gestu człowieka, jest składnikiem nowej natury, podporządkowanej woli ludzkiej (znamienny jest czasownik „przyzywają”).

Każda czynność spojrzenia czy widzenia jest dla bohatera nie tylko jego nowym kształtowaniem, ale i aktem lektury, odcyfrowywaniem sylab, słów i badania składni świata. Wy-

raziście tę cechę jego postawy ukazuje utwór pt. *Wśród wiórow dnia*:

*Noc całą chodziłem po mieście.
Czytałem bruki zadrukowane śladem stóp.*

W obrazie tym wyróżnić można kilka równoległości znaczeniowych: chodzenie utożsamione jest z czytaniem, to zaś z kolei zostało uwarunkowane wcześniejszym powstaniem księgi ulicy. Czynność chodzenia innych bohaterów została tu zinterpretowana jako druk, jako odbijanie na karcie chodnika czcionek-stóp.

Metaforykę związaną z czynnościami pisania i drukowania wykorzystuje Peiper w najważniejszym obszarze swojej poezji — w erotyce, czego znamiennym przykładem był utwór *Ja, ty*:

*Atrament zmierzchu rozlewa się po ziemi.
W chłodnych wannach ulic kąpie się spocona twarz ludzi.
Daj mi twą noc dzisiejszą. Dzisiejszą.
Wcisnę się w ciebie, czcionka w papier, i będę dniem kiedy
poranek mnie zbudzi.*

W *Naszyjniku* natomiast znajduje się wypowiedź zwrócona do bohaterki: będziesz „jak zdanie zasiane w ogrodzie z ramion i twardych warkoczy”. Porównanie kobiety do zdania wymaga ze strony czytelnika uświadomienia sobie, jakie miejsce w swojej poetyce wyznaczał Peiper zdaniu. Poezja jako układ pięknych zdań, wszystko dla pięknego zdania — oto były dyrektywy autora *Nowych ust*. Od zdania zaczynała się w jego przekonaniu organizacja świata poetyckiego. A jeśli tak, to porównanie powyższe jest największym komplemtem, na jaki wobec kobiety mógł się zdobyć bohater Peipera. Intencja tego porównania, służąca wywyższeniu bohaterki, potwierdzona została wprowadzeniem obrazu obejmujących ją rąk jako „ogrodu z ramion”.

Posługując się w swoim obrazowaniu motywami karty, papieru itp., wykorzystuje Peiper również ich wartość kolorystyczną. Biel papieru odpowiada jasności dnia i światła, wyraża optymizm postawy, stanowiąc element cywilizacyjnej utopii Peipera. Tworzył on poezję dnia, wizję świata o doskonałym kształcie, pięknym i bogatym jak poetyckie zdanie. W tym duchu należy rozumieć również ten obraz z *Bezokoliczników*:

*i, niestrudzeni, przeczą nocy, fałszywej płocie,
i wierzą w dzień bez końca, w mowę bez kropki.*

Koncepcja poezji jako projektu doskonałego świata i poety jako idealnego człowieka przyszłości była istotnym składnikiem programu Peipera. Wkrótce podjęli ją Julian Przyboś, Jan Brzękowski i Jalu Kurek, a w latach późniejszych nawiązywał do niej Lech Piwowar.

Tadeusz Klak

⁵ A. K. Waśkiewicz: Przedmowa do: T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*, s. 9-10.

KRZYSZTOF DYBCIAK

Obraz wnętrza

To nie koszmar senny —
obok mnie przechodzą ci,
których na chwilę
otwarte drzwi skóry
odslaniają mroczną czeluść,
gdzie gnije wieczność
pośród płuc i skrętów jelit.
W lasach bebechów
zabłądziłby Dante;
tam ciągle ciemność
i żaden prorok
nie wyjdzie z ich wnętrzości.



Czarny kot
nikomu nie przebiegnie drogi
leży teraz na bocznej ulicy
z rozkosznie wygiętym grzbietem
z łapami uniesionymi do góry
jakby się jeszcze bawił ze śmiercią

Nie trzeba już przyspieszać kroku
żeby zdążyć przed nim
ani zawracać kiedy za późno
można obojętnie przejść obok

Darował życie wszystkim wróblom
które były jemu przeznaczone
bez pożegnania opuścił
swoje drzewa płoty i strychy
nie tak spodziewał się zakończyć
wieloletnią wojnę z myszami
o gdybyś losie dał jeszcze
trochę tak potrzebnego czasu

Przeszyty ślepiami pędzącego auta
albo celnie uderzony kopytem
wielkiego brata — konia
mógł też polec chwalebnie
w walce z władcą ulicy — psem
broniąc do końca swoich słusznych praw
To jedno pewne
nikomu już nie przebiegnie drogi

Z nocy polskiej do włoskiej

Światło skrzypiec z Cremony w ciemności
lepiej wchodzi pod skórę porusza wspomnienia
przerzuca most dźwiękowy nad dniami
wydobywa z pamięci kryształ nieba
ze schwytanymi chmurami Pjera i Wenecjan

Pierwsza noc we Florencji
nierzeczywista i prawdziwa jak sen
wyloniła się zza bramy zmęczenia
Na Ponte Vecchio gitara i bębenek
nad kręgiem tańczących przybyszów
zdyszane okrzyki dymily
ponad ssącym ciemność Arnem

Widziałem ją w granatowym szkle
toskańskiej nocy tak dokładnie
jak widzimy siebie stojąc przed lustrem
potrafiła tak długo bez ciała
pozostawać w moim ciele

Godziny zatrzymały się razem
z gwiazdami rzeką i wiatrem
kiedy przyszła do mnie cicha jak mgła
zaplątana w promienie księżyca
(podobna do tamtej nigdy nie poznanej)

Wywiedziona z muzycznych dźwięków
z powrotem kryje się w sicilianie
dojrzewającej w świetle skrzypiec

Krzysztof Dybciak

MARIAN MAKARSKI

W LUBLINIE I NIE TYLKO

(Kilka uwag o plastyce czterdziestolecia)

Mówić o działalności lubelskiego środowiska plastycznego na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat, a więc od pamiętnego lipca 1944 roku, nie jest łatwo. Czterdzieści lat to kawał historii, powikłanej politycznie i gospodarczo, najeżonej okresami „błędów i wypaczeń” i przełomów politycznych nazwanych umownie „październikiem”, „marcem”, „grudniem” czy „sierpniem”.

Jest rzeczą oczywistą, że to wszystko ma istotny wpływ na kształt sztuki polskiej, jako że dzieje narodu zawsze stymulowały sztukę, stając się jej podniętą i impulsem. Historia uczy, że kiedy przecina się związki sztuki z życiem społeczno-politycznym, przychodzi marazm. Nie sposób wyobrazić sobie awangardę rosyjską lat dwudziestych bez podłoża Rewolucji Październikowej, dadaizm bez kontekstu pierwszej wojny światowej. Tak dzieje się i współcześnie, kiedy mnożyć się zaczęły przeobrażenia sięgające sztuki niemożliwej, oscylującej na granicy paradoksu. Wszystko to wywodzi się ze specyficznej roli sztuki w życiu człowieka, umożliwiającej poszukiwanie wolności, wyrażającej tęsknotę do absolutu.

Sztuka polska przechodziła na przestrzeni ostatnich czterdziestu lat różne fazy, dążąc do swoistego uniwersalizmu, w oparciu o tendencje jakie nurtowały sztukę światową. Związki ze sztuką światową sięgają lat dwudziestych naszego stulecia i to, co objawi się w początkach powojennego czterdziestolecia, sięga korzeniami w lata międzywojenne. Świadomość artystyczna twórców kształtowała się w tamtym okresie i trudno się dziwić, że międzywojenne doświadczenia przeniesli oni w powojenną rzeczywistość, na grunt, jak okaże się później, zupełnie odmienny.

Głównym kierunkiem w sztuce polskiej w okresie międzywojennym był koloryzm nawiązujący do francuskiego impresjonizmu. Grupa młodych malarzy z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, zorganizowana pod nazwą „Komitet Paryski” wyjechała w 1924 roku na studia do Paryża. Tam sformułowała program kolorystyczny kapistów i tak zaczyna się wieloletnia historia tego kierunku. Koloryzm, przeniesiony na grunt rodzimy, zdominował malarstwo polskie, stał się kierunkiem niemal obowiązującym w akademiach. Oczywiście drogi twórcze kapistów rozejdą się z czasem znacznie, ale wspólny rodowód pozostanie. Jan Cybis — główny orędownik tego kierunku — napisze po latach: „Ani Cézanne, ani Fonnard nie potrafią mnie pocieszyć. Złości mnie moja zależność od nich. Sztuka polska nie dała mi nic, ale do niej należę”.

Działalność tej grupy artystów miała ponadto znaczny wpływ na kształtowanie świadomości i upodobań artystycz-

nych naszego społeczeństwa. Na dobrą sprawę do dziś koloryzm w malarstwie jest kierunkiem powszechnie u nas aprobowanym, nie wspominając już o trwającym ciągle kulcie impresjonizmu francuskiego. Jest to zjawisko kuriozalne wobec dokonań i przeobrażeń w sztuce współczesnej. Koloryzm, mimo swej dominacji, nie oparł się jednak krytyce. „Ci, którzy będą chcieli ocenić nasz dorobek, powinni zrozumieć, żeśmy musieli walczyć z niemalarstwem. To nas co prawda nie usprawiedliwia, ale nas tłumaczy” powie Jan Cybis na swoją obronę. I rzeczywiście, jeśli koloryzm nie spełnił nadziei, nie wykorzystał szansy europejskiej awangardy, to przecież uświadomił społeczeństwu zapatrzonemu w Grottagera i Matejkę, że sztuki nie sposób ograniczyć do spraw narodowych, że istnieją w sztuce wartości uniwersalne i te liczą się przede wszystkim. „Do serc własnego narodu można trafić przez wartości w sztuce ogólnoludzkie” — stwierdził Karol Szymanowski. Dziś obwinia się koloryzm przede wszystkim o to, że penetrował zjawiska formalne przebrzmiałego już impresjonizmu a jego przedstawiciele, siedząc w Paryżu, byli głusi na istotne w owym czasie problemy inspirowane sztukę nowoczesną.

Zdobywcze światowej awangardy przenoszą i rozwijają na naszym terenie artyści skupieni wokół „Zwrotnicy”, „Bloku” i „Praesensu”, z którego w 1929 roku wyłoniła się łódzka grupa „a.r.”. W skład tego ugrupowania weszli: Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro i Henryk Starzewski, z poetów dołączyli do grupy Jan Brzękowski i Julian Przyboś. Pobyt Jana Brzękowskiego w Paryżu i redagowanie pisma „L'Art Contemporain” przyczyniły się do bezpośrednich kontaktów łódzkiej grupy „a.r.” z europejską awangardą skupioną w Paryżu w grupie „Cercle et Carre”. Wpływ na polskich artystów wywarł jednak suprematyzm Malewicza i neoplastycyzm Mondriana, choć nie bez znaczenia był wpływ wymienionej grupy francuskiej z J. Arpem i Maxem Ernstem na czele.

Założyciel grupy „a.r.” Władysław Strzemiński, uważany dziś za najwybitniejszego teoretyka polskiej awangardy konstruktywistycznej lat dwudziestych, twórca własnego „unizmu” w malarstwie, stał się pionierem sztuki nowoczesnej, sztuki jakże trudnej w percepcji. Polemizował z Chwistkiem, i Witkacym, Malewiczem i Tatlinem, Mondrianem, Gropiusem i Corbusierem — a więc z artystami, którzy wytyczali drogi rozwoju sztuki XX wieku.

W analizie dokonań łódzkiej awangardy skupionej w „a.r.” należy podkreślić niecodzienną inicjatywę, dzięki której utworzono kolekcję dzieł sztuki nowoczesnej w Muzeum Sztuki w Łodzi. Wykorzystano pobyt Jana Brzękowskiego w Paryżu i jego kontakty z artystami z „Carcel et Carre”, dzięki którym na zasadzie darów wpływały do Łodzi dzieła europejskiej awangardy. W ten sposób pojawiły się w Polsce po raz pierwszy dzieła Arpa, Légera, Ernsta obok polskich awangardzistów z Czyżewskim, Chwistkiem, Witkacym, nie mówiąc już o członkach grupy „a. r.”. Miało to istotne znaczenie w torowaniu drogi sztuce nowoczesnej.

Niestety, mimo tak obiecujących początków, konstruktywizm (a łączył się z nim kubizm i abstrakcjonizm) nie odegrał w Polsce w owym czasie wielkiej roli. Były to zaledwie wysepki atakowane przez domorosłych „krytyków”, a co dziwne — także przez kapistów. W latach trzydziestych, awangar-

da znalazła się w impasie. Przyczyny były różne, artystyczne, społeczne, polityczne. Pojawia się fala nowej awangardy surrealistycznej, zmieniająca kierunek nowatorstwa artystycznego.

W Niemczech, po dojściu Hitlera do władzy, zlikwidowano Bauhaus — wielką szkołę nowoczesności, ośrodek awangardy artystycznej założony przez Waltera Gropiusa. Na rynkach miast zapłonęły stosy książek, obrazów i rzeźb wszystkich postępowych i awangardowych twórców. Niemiecki faszyzm domagał się wyłącznie „narodowego stylu”. Awangarda lat trzydziestych staje się sztuką niebezpieczną, przestano jej wierzyć. Dziwne, bo i sam Strzemiński w następnych latach jakby zweekslował na boczne tory. Na wystawie w warszawskim IPS-ie nie pokazał już prac abstrakcyjnych, lecz pejzaże morskie. Czy zwątpił w to, o co walczył?

— Jak to się wszystko zaczęło? Pamiętny lipiec 1944 roku! To, co działo się w owe dni kiedy „Lublin był stolicą” znalazło odbicie w wielu późniejszych publikacjach, choć nie znaczy to wcale, że okres ten doczekał się źródłowego opracowania, które stanowić by mogło dokument tamtych czasów.

Mała grupa artystów przybyłych na tę lubelską wysepkę, przystępuje z miejsca do reaktywowania Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków, a w niedługim czasie, bo już w październiku, plastycy przyjezdni i miejscowi organizują pierwszą w powojennej Polsce wystawę malarstwa¹. Oto jak wspomina tę imprezę uczestnik wystawy Ignacy Witz: „Czy myśleliśmy wówczas o tym, by wystawa nasza zgromadziła tylko znakomite dzieła, by była ona pod tym względem wyważona i artystycznie wysmakowana? Chyba nie. Miała być wystawą a przede wszystkim manifestacją i potwierdzeniem faktu iż sztuka polska żyje.”

Wszystko, co działo się w owym czasie, było swego rodzaju manifestacją. Pamiętać należy, że ów powojenny okres był zderzeniem różnych wizji i wyobrażeń o wolnym kraju, jakie rodziły się w narodzie w latach okupacji, jakie powstawały na różnych polach walki. Być może dlatego manifestacyjność była cechą każdego niemal działania.

Następna wystawa — „Polonia” miała już w zamierzeniu ambicje artystyczne, choć nie określone do końca. Sięgnijmy znowu do tekstu Ignacego Witz: „Na wół abstrakcyjne, ekspresyjne kompozycje Mariana Tomaszewskiego koegzystowały tu w sposób bezkonfliktowy z pracami realistów lub naturalistów”. A zatem „Polonia” była w rezultacie kontynuacją owej pierwszej manifestacji.

Życie artystyczne w Lublinie PKWN-u nie ograniczyło się do wspomnianych wystaw. Grupa artystów w mundurach związana z działalnością „Domu Żołnierza” wystąpiła z własną

¹ „Pierwsza wystawa artystów lubelskich” została otwarta w salach parterowych Muzeum Lubelskiego przy ul. Narutowicza 6. Plakat projektował Juliusz Krajewski a okładkę katalogu Henryk Tomaszewski, udział w wystawie brał: Wanda Arłiewicz-Młodożeńec, Władysław Filipiak, Zygmunt Gąsiorowski, Zenon Kononowicz, Helena i Juliusz Krajewscy, Bohdan Krauze, Ryszard Kulm, Juliusz Kurzątkowski, Andrzej i Jerzy Mierzejewscy, Janina Miłosiowa, Adam Nowiński, Aleksander Rafałowski, Irena Rzymowska, Hieronim Skurpski, Walentyna Szymonowicz, Stanisław Telesyre, Marian Tomaszewski, Paulina Turowska, Zygmunt Waśniewski, Ignacy Witz, Jerzy Zaruba.

wystawą 19 XI 1944 roku². Przez Lublin przewinęło się w owym czasie wielu artystów powszechnie już znanych, jak i takich, przed którymi kariera artystyczna otworzyła się niebawem. Czy dla środowiska lubelskiego był to epizod znaczący, trudno powiedzieć. Poza wspomnieniami owych manifestacji, czy artystycznej euforii, niewiele z tego zostało. Wyjazd władz centralnych spowodował exodus chwilowo zdomowionych tu artystów. Środowisko lubelskie zostało skazane na własny los. Lubelski Związek Artystów Plastyków, liczący niespełna 30 osób, borykał się z wieloma trudnościami. Brakowało sali wystawowej i elementarnych warunków do pracy twórczej. Mimo to, organizowane były wystawy świadczące o dużej żywotności środowiska.

Należy zwrócić uwagę na autentyczność tych poczynań, na zaangażowanie osobiste artystów. To nieliczne środowisko zróżnicowane pod względem pokoleniowym i rozmiaru talentów, egzystowało w sposób dość harmonijny. Wynikało to, być może, ze zrozumienia roli artysty i sztuki w życiu społeczeństwa. W latach przedwojennych każdy wernisaż bądź premiera w teatrze były wydarzeniami, o których zwykło się mówić. Także w tym okresie przeciętna frekwencja na wystawach przekraczała trzy tysiące osób. Dla miasta liczącego wówczas niewiele ponad 100 000 mieszkańców, liczba to imponująca.

Mam przed sobą katalog wystawy Lubelskiego Okręgu Zawodowego Związku Polskich Artystów Plastyków z 1948 roku. W przedmowie czytamy, że „obecna wystawa prac członków ZZPAP w Lublinie, jest pierwszą wystawą, która znalazła dla siebie miejsce w specjalnie na ten cel przeznaczonych salach Instytutu Lubelskiego” (mowa o salach w gmachu biblioteki im. Łopacińskiego przy ul. Narutowicza 4). Wystawa miała komitet honorowy — warto zwrócić uwagę, kto patronował imprezie: JE ks. dr Stefan Wszyński, Henryk Raabe, prof. Juliusz Kleiner, prof. Marian Morelowski, Wacław Różga, Ludwik Czugała... Wierzyć się nie chce, że to miało miejsce w Lublinie w 1948 roku.

Ze wzruszeniem oglądam ten katalog. Udział w wystawie: Józef Abramowicz, Lucja Bałzukiewicz, Zygmunt Bartkiewicz, Stanisław Brodziak, Stefan Dylewski, Władysław Filipiak, Julian Jurkiewicz, Jan Karmański, Adam Klimek, Teofil Kosioriewicz, Juliusz Kurzątkowski, Antoni Michalak, Janina Miłosiowa, Witold Olpiński, Stefan Sarnecki, Karol Skaruch, Karol Westwał, Piotr Wollenberg, Henryk Zwolakiewicz. Dwudziestu artystów, prawie wszystkich znałem, zaledwie kilku z nich jeszcze żyje. Julian Jurkiewicz był moim nauczycielem rysunku w szkole średniej. Studiował w Pradze, w Krakowie, był uczniem Pankiewicza. Nikt go w szkole nie cenił tak jak matematyka, czy polonistę — pędzelek! pędzelek! — wołała za nim zgraja uczniów. Był człowiekiem o gołęmbim sercu. Nie mam pojęcia, co się stało z jego dorobkiem. Podobnie z twórczością wielu artystów tego pokolenia. Żadnej wystawy pośmiertnej, nawet zbiorowej, gdzie można by pokazać kilku autorów, przypomnieć ich po latach, ocalić od zapomnienia. Niestety, nikt się tym nie zajmuje. W lubelskim muzeum żadnej ekspozycji, choćby w bocznej sali po jednym płótnie. Tak umierają artyści, odchodzą w zapomnienie.

² W wystawie w „Domu Żołnierza” udział brał: Karol Baraniecki, Adolf Bobrowski, Jerzy Cieślak, Józef Fajngold, J. Gileczastejn, P. Grzankowski, Alfred Jenson, Jan Kulikowski, Ryszard Kulm, Wiesław Lange, S. Lachowicz, Lucjan Nieświsiewicz, Włodzimierz Zakrzewski, Jerzy Zaruba.

Karol Westwał ur. w 1874 r. całe życie był nauczycielem, uczył malarstwa w Szkole Vetterów, dożył sędziwego wieku. Zawsze dostojny, poważny, posiadał znakomite wykształcenie, studiował w Monachium i Paryżu. W malarstwie osiągnął własny styl nawiązujący do tradycji monachijskich.

Jan Karmański, zauroczony Cézanne'em mieszkał w Kazimierzu przenosząc na płótno uroki tego miasta. Siadywał w kawiarence na Rynku. Kiedy go poznałem był już staruszką, zmarł w 1958 roku. Pozostawił znaczny dorobek, przez jakiś czas eksponowany w mieszkaniu artysty w Kamienicy Gdąskiej, potem wszystko sprzedała rodzina. Czy zachował się jakiś spis tego dorobku?

Co pozostało po Józefie Abramowiczu? Tak, oglądałem kiedyś pośmiertną wystawę tego artysty w Nałęczowie, wrzuciły mnie notatki artysty czynione za życia. Dziwiłem się, że ten dystyngowany starszy pan, ongiś rotmistrz kawalerii, malujący z upodobaniem konie, tyle przemysłów poświęcił sztuce.

Każdy z tych artystów traktował swój zawód jak posłannictwo, było to nakazem czasu, w którym żyli. Ale była też moda na artystów, przynajmniej w pewnych kręgach społeczeństwa. Na wystawach pokazywano obrazy dopisując nazwiska właścicieli, „własność artysty” była sygnałem, że obraz jest do nabycia.

Jak wiele się zmieniło...

Anegdota zanotowana przez Jana Cybisa: „Było to w przededniu okresu socrealistycznego, ministrem (kultury) był Dybowski. Ilija Erenburg będąc w gabinecie ministra zauważył na ścianie moj obraz. Erenburg zapytał, czyj to obraz. Dybowski zaczął się tłumaczyć i zapewniać, że skończy z tymi francuskimi pozostałościami. Dybowski nie wiedział o powiązaniu Erenburga z francuskim malarstwem. — Skończyć z takim ministrem — oświadczył mu Erenburg”.

Niedługo potem Dybowski przestał być ministrem. Jego następcą był W. Sokorski i socrealizm zaczął się na całego.

Na różnych falach odnowy, pojawiały się próby rozliczenia socrealizmu, ale spotykam też wypowiedzi orędowników. Oto fragment przedmowy do wystawy: „Głębokie zmiany ustrojowe, gospodarcze i społeczne, postawiły przed artystą nowe problemy. Wielkie hasło upowszechnienia kultury i zastąpienia bogatego snobistycznego odbiorcy przez olbrzymie masy ludu pracującego, nasuwają szereg dręczących pytań: Czy we współczesnej rzeczywistości znajdzie się miejsce dla artysty, którego pasjonują i pociągają zagadnienia czysto formalne, bez kładzenia głównego nacisku na temat?”

Rzeczywiście, miejsca dla takich nie było. Jeżeli ktoś udawał, że nie wie o co chodzi i malował po swojemu, otrzymywał ostrą reprimendę. Inni robili co mogli aby się przypodobać, choć nie zawsze im to wychodziło. „Znajdujące się na wystawie płótna tematyczne, obciążone są wieloma błędami formalnymi i nie zajmują znaczącej pozycji artystycznej” — czytamy w katalogu wystawy z 1954 r. Dla ludzi myślących był to okres bardzo trudny.

„Socjalistyczny w treści, narodowy w formie” głosiło sztandarowe hasło, które jak okaże się później, było tylko sloganem. W rezultacie chodziło o coś zgoła innego, co nie miało nic wspólnego ani z socjalizmem, ani z narodowymi

tradycjami. Propagandyści socrealizmu uzurpowali sobie prawo do wszechwiedzy i nie tolerowali żadnego sprzeciwu. Jan Cybis wspomina, że kiedy na fali socrealizmu pozbawiono go profesury i „wyleciał” z Akademii, myślał o samobójstwie. Był to zresztą okres groźny nie tylko dla sztuki. Kuriozalnym dziełem, które stało się ironicznym symbolem socrealizmu, był obraz Kobzdeja zatytułowany „Podaj cegłę”. Podobne przykłady znaleźć można w literaturze, co wcale nie znaczy, że ich autorzy to beztalencja. Przeciwnie, w następnym okresie wielu sztandarowych twórców socrealizmu potrafiło odnaleźć się w sztuce.

Euforia październikowa. Sto lat dla Gomułki! Polska droga do socjalizmu! W Lublinie na miasteczku akademickim wiec (był tu pusty plac między budynkiem fizyki i chemii a blokiem AB), przybyło kilkadziesiąt tysięcy osób.

Mnożyły się kabarety studenckie, w Lublinie piwnica na Starym Mieście i klub „Nora” (w teatrze grano w owym czasie sztukę Ibsena pod tym tytułem), w Krakowie piwnica „Pod Baranami”, w Gdańsku „Bim-Bom”, w Warszawie „Stodoła”. W filozofii sartrowski egzystencjalizm. Moda na czarne swetry i Juliette Greco, w Lublinie śpiewa Joanna Rawik — dziewczyna o smutnej twarzy. W literaturze pojawia się Marek Hłasko. „Popiół i diament” Wajdy objawia Zbyszka Cybulskiego, chłopca w tajemniczych ciemnych okularach. W teatrach „Czekając na Godota” Samuela Becketta i „Krzesa” Ionesco. Warszawa — znów Paryżem wschodniej Europy!

A w plastyce? Tutaj należałoby sięgnąć nieco wstecz, jako że „październik” był wynikiem dość złożonych procesów. Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w Warszawie w 1955 roku nazywana od miejsca ekspozycji „Arsenałem”. Tam ujawniono prawdziwe oblicze młodych artystów, zbuntowanych przeciw rygorom socrealizmu. Tak więc to, co działo się w plastyce po październiku 1956 roku miało przygotowany grunt, brakowało jedynie atmosfery, którą stworzyła „odwilż”.

Obserwujemy renesans teorii Strzemińskiego i łódzkiej awangardy konstruktywistycznej, rośnie zainteresowanie wszystkimi odmianami sztuki abstrakcyjnej. Ta pogoń za nowoczesnością nie omija sztuki użytkowej, użytkowej. Stoliki, regały, wazy przybierają kubistyczno-manierystyczne formy, na ścianach geometryczne podziały. „W Paryżu to już niemodne” było największą przestrożą dla artystów. Starano się nadrobić stracone lata socrealizmu, „wskoczyć w biegu na konia historii”. Mnożą się więc w całym kraju wystawy i manifestacje artystyczne z kręgu sztuki abstrakcyjnej.

Kiedy jednak minęła pierwsza euforia, zachłyśnięcie się nowoczesnością, zaczęto myśleć poważniej i poczęły się rodzić trwale osiągnięcia, związane na przykład ze stowarzyszeniem artystycznym, jakim była „Grupa Krakowska” założona przez Tadeusza Kantora. Jej początki sięgają jeszcze czasów okupacji i teatru „Cricot I”. Działalność grupy przejawiała się i w latach następnych, jednak sprecyzowany program i otwartą aktywność „Grupy Krakowskiej” notujemy dopiero po październikowej „odwilży”. Dla zobrazowania rangi i znaczenia grupy wystarczy wymienić nazwiska jej członków: Jaremińska, Marczyński, Stern — starsze pokolenie i młodzi jeszcze w tym czasie, obok wymienionego już T. Kantora —

T. Brzozowski, J. Nowosielski, E. Rozenstein, T. Rudowicz, T. Tchórzewski, K. Mikulski, J. Skarzyński, D. Mróz, A. Lenica. Nazwiska, które nie wymagają rekomendacji.

Lublin nie był w tym czasie zaściankiem. Z inicjatywy Jerzego Ludwińskiego (teoretyka sztuki, a wówczas jeszcze studenta KUL) powstaje grupa sztuki nowoczesnej, nazwana „Zamek” od siedziby w domu kultury na zamku lubelskim. W skład grupy wchodzi w większości studenci lubelskich uniwersytetów, którym obca jest sztuka profesjonalna: Włodzimierz Borowski (KUL), Tytus Dzieduszycki (Biologia UMCS), Jerzy Durakiewicz (ASP), Krzysztof Kurzątkowski (słuchacz Historii Sztuki), Janina Stasiak (KUL), Stanisław Michalczyk (KUL); był tam jeszcze Kiwerski, Komendecki — słowem zapaleńcy których uzurpowała sztuka nowoczesna. Grupa „Zamek” nie posiadała określonego programu i na pierwszej wystawie grupy (w sali BWA) pod nazwą „Wystawa amatorów” połączono ją z obrazami Nikifora z Krynicy, aby usprawiedliwić artystyczną tolerancję. Oczywiście znalazło się tam wszystko, co młodym ludziom przyszło do głowy, a więc od surrealistycznych autoportretów Komendeckiego po różne odmiany sztuki niefiguratywnej. Wartość przedstawionych na wystawie prac obniżały niedostatki warsztatu malarskiego, ale był to okres, kiedy nieprofesjonalność stawała się atutem. Powoływano się na francuskich impresjonistów, którzy w naszym znaczeniu byli amatorami. W następnych latach (do r. 1958) grupa „Zamek” w sposób naturalny ograniczyła się do osób, które „wytrwały w działalności”, doszedł jeszcze Jan Ziemski i tak poczęto kształtować program artystyczny. Rzecz jasna, że mowy być nie mogło o programie indywidualnym, więc zaczęto przenosić na nasz grunt modny w owym czasie „Informels” Pollocka. Te dokonania pokazała grupa „Zamek” na wystawie w „Galerii Krzywe Koło” w Warszawie prowadzonej przez głośnego w owym czasie awangardzistę, Mariana Bogusza.

W roku 1959 grupa „Zamek” praktycznie przestaje już istnieć, ale jej członkowie Włodzimierz Borowski i Jan Ziemski wykorzystując pobyt Tytusa Dzieduszyckiego w Paryżu i wyjazd zespołu W. Kaniorowej do Francji, przesyłają tam swoje prace, które eksponują w paryskiej galerii „Ranelagh de cinema”. Trudno było oczekiwać wielkiego sukcesu w zatłoczonym i pełnym nowinek artystycznych Paryżu, niemniej fakt „próby przebicia” w biografii artystów należy odnotować. W następnych latach W. Borowski przenosi się do Warszawy uczestnicząc w modnych działaniach i manifestacjach artystycznych. Jan Ziemski zbliży się do op-artu wykonując przestrzenne reliefy. Podobnie Krzysztof Kurzątkowski pozostanie wierny swoim kompozycjom konstruktywistycznym.

Poświęciłem nieco więcej miejsca działalności grupy „Zamek”, gdyż na owe czasy był to swego rodzaju ewenement a zyczliwy grupie krytyk Jan Bogucki dostrzegał w „Zamku” „najciekawsze zjawisko wśród aktualnych poczynąń najmłodszej generacji plastyków”.

Należy podkreślić, że krytycy sztuki rekrutowali się w zasadzie z tego samego pokolenia uczestniczącego niejako w narodzinach popaździernikowej awangardy. Nic więc dziwnego, że wszystkie odmiany sztuki niefiguratywnej spotykały się z ogólną aprobatą krytyki już przez sam rodowód dzieła, bez wnikania w jego indywidualne wartości. Z tych też względów ułatwione były straty i debiuty młodych artystów, pod warunkiem uprawiania modnych, czy wręcz obowiązujących

kierunków artystycznych. Gwałtownej krytyce poddać no twórczość, kapistów, realistów i całą polską tradycję, sięgającą aż do Matejki. Andrzej Oseka przyznaje się, że wymienił album malarstwa Boscha na Mondriana sądząc, że do tamtej sztuki nigdy się już nie wróci. Panowało wśród krytyków i artystów przekonanie, że właśnie teraz nadarza się okazja, aby odrobić straty i znaleźć dla sztuki polskiej godne miejsce w kulturze europejskiej. Że tak się nie stanie, było do przewidzenia. Można dziś jednak powiedzieć, że okres po „październiku” objawił najwięcej talentów w naszym czterdziestolecium.

Wróćmy jednak na lubelskie podwórko. Związek Polskich Artystów Plastyków organizuje Wystawę Okręgową już w listopadzie 1956 r. z udziałem ponad trzydziestu autorów. Poza wymienionymi już wcześniej artystami pojawiają się: Zenon Kononowicz, Jaremi Królikowski, Jarosław Łukawski, Lucjan Pakulski, Aleksandra Wachniewska, Eugeniusz Wasleszyński, Jan Ziemski.

W przedmowie do wystawy Jarosław Łukawski pisze: „Wystawa obecna stanowi pewien przełom w naszym lubelskim środowisku. Po naturalistycznym (?) socrealizmie, z którego nasi twórcy zdolali się otrząsnąć, widzimy próby coraz śmielszego wypowiedziania się, szukania nowych rozwiązań formalnych. Nowoczesność winna być stałym hasłem naszych plastyków”.

Jedynym artystą, któremu obojętne były nowinki, był Zenon Kononowicz. Należał do malarzy wywodzących się z kręgu kolorystów. Urodzony w 1903 r. koło Nowogródka, studiował w krakowskiej ASP u prof. F. Kowarskiego (dyplom w 1933 r.), wyjeżdżał do Włoch i do Francji. Po powrocie do kraju wystawia na Ogólnopolskich Salonach IPS-u. Okres powojenny w twórczości Zenona Kononowicza podzielić można na „szczeciński” i „kazimiersko-lubelski” ze względu na odmianę tematyczną jak i na sposób traktowania przedmiotu i koloru. Kononowicz w swoim malarstwie dążył do aoteozy koloru, do dominacji koloru nad formą, która stawała się już tylko pretekstem do wprowadzania kolorystycznych walorów. Tę maestrię osiągnął w latach 60-tych i zrównał się z czołową polską kolorystów, ba pozostał najwierniejszy koloryzmowi.

Kiedy go poznałem, mieszkał w Kazimierzu, żył jak pułstelnik, malarstwo wypełniało całe jego życie. W każdym słowie, geście był zawsze malarzem.

— Ale płócien namalowałeś — mówię do Kononowicza patrząc na regały w pracowni. — Płócien, płócien to dużo, ale obrazów z tego kilka zaledwie — odpowiedział.

Nie lubił rozstawać się z obrazami. — Popatrz, kupili mi „Zimę”. Takiej zimy już nie namaluję — żalił się artysta.

Był malarzem i tylko malarzem, ubierał się jak abnegat. Chodził boso, tak też sygnował swoje obrazy — „Bosy”. Na kilka tygodni przed chorobą, po której zmarł, spotkałem Zenona na rynku w Kazimierzu. — Dobrze się trzymasz — pocieszałem go. — A trzymam się, laski się trzymam — powiedział. Pochowaliśmy Zenona na lubelskim cmentarzu w alei zasłużonych. — O tak, pod murem i bez księdza? — utyskiwała rodzina. Zenon Kononowicz był człowiekiem wierzącym. Pochyleni nad grobem odmówiliśmy pacierz, to wszystko.

Z inicjatywy Edwarda Nadulskiego powstała Galeria-Muzeum Zenona Kononowicza, w lubelskiej pracowni artysty przy ul. Skłodowskiej 44. Zgromadzono tam sporo płócien, urządzono ekspozycję. Niestety, żywot galerii okazał się krótki. Sprawujące pieczę nad „Galerią” Lubelskie Muzeum Okręgowe uzalało się na brak etatu dla sprzątaczk i osoby dyżurującej, w rezultacie „Galerię” zamknięto. Wykorzystali to spadkobiercy, sprzedali co się dało i komu się dało. Byłem tam ostatnio z pełnomocnikiem spadkobierców. Puste ściany, w kącie dwa obrazy, na które nie znalaziono nabywcy. W schowku na poddaszu walają się po podłodze rysunki. Wybrałem z tego kilka niesygnowanych szkiców. — Po ile? — pytam. — Co pan uważa, może być po sto złotych.

— Oj, Zenon, Zenon, lepiej, że tego nie słyszysz, nie widzisz.

Brak etatów. Tak odplaca się miasto swojemu artyście. Jeszcze żyją ci co wręczali Kononowiczowi Krzyż Oficerski, nagrody wojewódzkie, odznakę „Zasłużony dla miasta”.

Na bramie przy ul. Skłodowskiej 44 jeszcze widnieje zielona tablica, informująca o tym, czego już nie ma. Tylko parzyć jak zdejmą tablicę i zniknie ślad po Galerii-Muzeum Zenona Kononowicza. Tak pustoszeją ulice i domy, tak umierają artyści.

Marian Makarski



Chełm. Siedziba PKWN. Fot. J. Urban

JERZY LIPKA

SPŁOSZENIE SADUCEUSZA

Mowa przed zasiedleniem Ziemi Obiecanej

Przysposabiajcie swe uszy do słuchania, albowiem przez uszy, tylko przez wielkie uszy, przekrwione i wrażliwe, nie zaś przez oczy, spełnia się.

Niechaj rozwiną się małżowiny, niechaj podniosą swe żagle, chwytają wiatr wiejący z głębi i niechaj górny ten wiatr, poprzez uszy, dotrze do waszych oczu niczym zapach grubego zwierza, odór lwa i pantery do sfory nerwowych nozdrzy, która spuszczone ze smyczy podążać będzie aż do spełnienia tresury, osaczenia zwierza, by myśliwi, niezbyt się narażając, przyjąc mogli ulubioną pozycję, z której już całkiem nie-trudno napiąć cięciwy i celnie wypuścić strzały.

Słuchajcie nakazu serca przez uszy, albowiem to, co przez uszy — dobre jest, co zaś oczy widzą — sprzeczne jest i, kiedy oczy przeciwko lwu i panterze, uszy z lwem i panterą, przeto oczy przeciwko uszom powstają i tak zbuntowane powodują okropny ból głowy albo chichot szaleńczy, albo chichot diabelski, który zjawia się tylko wówczas, gdy groteska staje się przerysowana, w groteskę groteski się przemieni oraz która z kolei w groteskową groteskę groteski się przekształci, bo wtedy, kolejnym przemianom grotesek towarzyszy ów śmiech szaleńczy, śmiech — towarzysz, śmiech — druh, kamrat pozorny, który niczym lawina porwie was i zdruzgotce.

O, porwani przez chichot! Urowadzeni przez śmiech! Sterroryzowani śmiechem i opętani, śmiać się będziecie śmiechem nieskończonym przez wieczność, przez eony i nawet wówczas, gdy diabelski ten chichot was rozsadzi, śmiać się będą wasze porozrywane szczątki: ha, ręka bez głowy, gdzie głowa, ha, gdzie ręka, gdzie głowa?...

Nie ufajcie swym oczom, które widzą, bo źle widzą. Są jak uszy bez głowy, do których docierają płacze i jęki. A przecież nie szmery i nie jęki, a potrącenia, otarcia, uderzenia i skrzyp żagla.

Nastawiajcie więc foki i kliwry, nastawiajcie bezany i spinakery uszu na wiew ten wewnętrzny, który poniesie was do krainy idei, gdzie wszelka obiecana rzecz ideą narasta, bo tylko tak, w jej całościowym rozwoju, możecie posłyszec śpiew, który wszelako nie będzie się objawiał jako poszczególne jęk, poszczególne zawodzenie i poszczególne kwilenie.

nie jako poszczególny, stosunkowo głuchy odgłos poszczególnej gilotyny, ale stosunkowo głuchy odgłos gilotyny gilotyn.

Kocham was szczerze i przystępując do rzeczy, oznajmić chcę, że pragnę pomyślności was i waszych dzieci, pomyślności waszych rodziców i dziadków oraz pomyślności waszych wujów i ciotek, stryjenek po mieczu, kuzynów po kądzieli a także pomyślności waszych groźnych niekiedy i uciążliwych braci stryjecznych z wásami.

Słuchajcie tego, co widzę, bo widzę nieraz rzeczy piękne i cudowne i, nie patrzajcie, ale słuchajcie, albowiem to co widzę, jest pięknem pięknościowym i cudem cudnym...

Oto wschodzi słońce nad doliną i z zieleni pobielone mury domostw wylania — domostw wezbranych, kipiących uczuciami: miłościami, rozbawieniami, pobłażliwościami, tymi wszystkimi wspaniałymi machnięciami ręki, wzruszeniami ramion, wspaniałomyślnościami, tymi wszystkimi (także) patrzeniami przez palce, z rzadka jedynie gniewnymi i zupełnie wyjątkowo bardzo gniewnymi, ale zgoła ojcowskimi, matczynymi, ciotczynymi, których zdecydowanie pulchne, zdecydowanie obfite postacie o błękitnych oczach przesłoniętych okularami — oczach skrywających infantylne i wybaczone łakomstwa, przez ową wspólność transinfantylną, umiłowanie słodkości lizaków, mięty miętówek, omdlewającej matowości czekolad i śmietan, puszystości ciast, kruchości szeleszczących chrustów, esencjonalności konfitur i miódów — przez ową więź, jaką sprzęgnięte są wszystkie osobistości dziecięce — łączy domostwo w uczuciowy węzeł, nie omijając także pozytywnych starszych pań, jakby ciotek z drugiej ręki, przyklejonych i wiernych — ciotek, których bezdzietność nie przez nazbyt leniwe hormony, ale jakąś inną, niezrozumiałą drogą się ukonstytuowała i, nadmierność ta właśnie nie tylko w murach drzemie, tracąc swą anonimowość przez szczególne rzeczy uszeregowanie; ona się przelewa dalej, przez pola i zagajniki, zatacza magiczny krąg wokół kępy sosen — owego śladu bujnego niegdyś lasu, pełźnie po drewnianych kładkach niedbale rzuconych nad wiejskimi potokami, po których, gdy nadejdzie pora pierwszej Komunii, na skrót podążać będzie najukochańsza córeczka taty, słodka, lecz czasami niegrzeczna córeczka mamy, ukochana wprost niewyobrażalnie — wnuczka babci, i, zgoła kosmicznie-nieprawdopodobnie umiłowana wnuczka dziadka, maleńki puszek cioci, rozkoszna, po prostu rozkoszna — stryjaszka, to nasze nieskalane i najczystsze, najgrzeczniejsze, najweselsze dziecko, malutka dziewczynka, ubrana teraz w białą (niezwykle białą) komunijną sukienkę sięgającą do kostek, utkana gwiazdami, jaką nosić mogą wyłącznie księżniczki albo przetowłose półkrólewny, albo bajkowe półmarysie i niekiedy półkopciuszki (lecz jakby niechętnie); ale teraz w tym dniu wysnionym, gdy spełnia się, gdy jasna głowa w kaczeńcach,

zawilcach, kluczykach i konwaliach, spełnia się sen; sen — komunია jeszcze wczoraj niewyobrażalnie odległy, jeszcze wczoraj tak tajemniczo niepokojący i nagle dzisiaj — obecny, zatykający, już za chwilę, za chwilę, która przeminąć jednak musi, by jednak przez kładkę, jednak przez trawy soczyste (choć na skrót), jednak omijając osty i tak zwykle nęcący w dzień powszedni gąszcz tajemny by nie rozedrzyć, omijając jednak w porę dostrzeżoną ropuchę z jej nieruchomym, pozornym okiem mędrca, którego wizja towarzyszyć jej będzie nawet wówczas, gdy jednak omijając w końcu owe kretowiska, w które nowy trzewik — jakby wstydząc się swej połyskliwej bieli — tak chętnie się zapada, wyjść na ścieżkę — ów zintegrowany ślad wiejskich nadmierności: ukochań, wiejskich rozpaczy co się w domostwach nie pomieściły; ścieżka wiejska więc jak wodospad nadmierności, spływający z wyżyn pomiędzy kwitnącymi czereśniami w dolinę, gdzie prosty i niewymyślny lecz pachnący mirtem i ziołami kościół się znajduje, a w nim owo szczególne miejsce — ołtarz, gdzie wiejski człowiek składa swe nadmiary uczuć ufając, że On — najsprawiedliwszy, obdarzy tych, co ubodzy; aby chromy mniej chromał, a ślepiec mniej był ślepy, żeby cierpiący mniej cierpiał, a łaknący mniej łaknął, by ten, który płacze, przez łzy się uśmiechał i wreszcie ten, co zatwardziało serca — swoje serce zmiękczył.

Ach, wy, co patrzycie przez uszy, nie dowierzajcie swym oczom i słuchajcie dobrze, bo choćby wam powiedzieli, że nie słońce a księżyc tam świeci i w miejscu domostw ojcowskich ruina, zamiast miłości — złość, zazdrość, pochurność, niewyrozumiałość, że zamiast pobłażliwego skinienia — pięść, zamiast popatrywania przez palce — zasłona i zamiast gniewni z rzadka — gniewni zawsze i nie wyjątkowo bardzo gniewni, ale przeważnie wściekli, nie ojcowscy, nie matczyni, lecz zimni, obcy, zgoła wrodzy, okrutni, kostyczni — chudością aseptycznych pielęgniarek, sterylne kwaśnych oddechów; starzy, złośliwie bystroocy, wybdyczenie dojrzałości, wzdęci dorosłością, wyobcowani, zniewoleni rozumem, spętani nicią logiczną, zwiotczali uwiadem starych panien, których spróchniałe dziewictwo zostało okupione wypaczonym, niedowartościowanym seksem; wszystkie te złości, wściekłości ogromne wylewają się na szeroką i wygodną drogę prowadzącą pomiędzy bryłami betonu, pustymi brukowanymi placami, po których chyłkiem przemierzają się pojedynczy ludzie, jakby w sobie pogrążeni i zapadli, lecz szczęśliwi małym paskudnym szczęściem kradzionej żarówki, wkręcanej później ukradkiem przy zasuniętej zasłonie w jakieś elektryczne gniazdo i bruk wściekle dudniący stałą podkutych butów; bruk ten rozrywa zagajniki, unicestwia sosny, podstawiając w ich miejsce kominy i słupy; przelatuje przez zbrojone mosty, nad asfaltami lotnisk.

A gdy nadejdzie pora egzaminów, znieawidzone dziecko

tej w najwyższym stopniu logicznej aglomeracji, obce, niechciane i blade, wciągnie na się suknie — wory zgrzebne poplamione narkotykami, które noszą wyłącznie galernicy i włóczędzy, i półanalfabeci, i półszaleńcy. Ale też, w tym szczególnym dniu, gdy spełnia się egzamin, narasta, pączkuje kolokwium, nabrzmiwa cenzurka, wzbiera piątka, czwórka i trójka, eksploduje dwójka, znacząc kierunek przemian plusami, minusami, jakby chcąc dać do zrozumienia, że ktoś, kto dostał piątkę z minusem, następnym razem otrzyma czwórkę bądź dwójkę; ów cały kierunek na nie, na niezbyt szczęśliwe widoki przyszłościowe, niezbyt zachęcające prognozy... Ach, gdybyż można było otrzymać piątkę z uogólniania!

Nie wierzcie więc tym, którzy mówią, iż nadmierność przelana z blokowych pięter kumuluje się w jakiejś pędzącej podłodze, do której pobłażliwy konstruktor litościwie przydrutował elektryczne krzesło, ani tym, co powiadają, że pędząc tak, przekształcacie płuca w komory gazowe, natomiast wierzcie tym, którzy mówią, że omijając przystanki, udacie się w pełne przepychu wnętrza, sale olbrzymich instytucji, gdzie na ołtarzu uogólnienia złożycie ofiary skąpstwa, ufając, że jakiś sprawiedliwy rektor, w czerwonej todze podbitej gronostajem rozdzieli je natychmiast pomiędzy sytych, by zwymiotowali, pomiędzy upojonych, by stracili przytomność, pomiędzy śmiejących się, by popękali ze śmiechu a także pomiędzy zatwardziałych, by ich serca przemieniły w diament.

Ach, wy, co patrzycie przez uszy, nie wierzcie... (tu gwałtowny wiatr porywa mu kartki). Moje papiery! Litery!... (Spłoszony odchodzi. A wówczas ci, którzy patrzyli przez uszy, odwrócili się i spojrzeli przed siebie. Gdzie dawniej wschodziło słońce, wydobywając z zieleni mury pobielonych domostw, rozciągała się bezkresna pustynia. Gdzie dawniej rozbawienia, pobłażliwości, machnięcia ręką — pustynia. Gdzie onegdaj ojcowie, matki, ciotki i wujenki — pustynia. Gdzie słodkości — pustynia, zagajniki — pustynia, córeczki i wnuczki — pustynia. Pustynia, pustynia... bezkresna pustynia...).

DRUGIE „DZIADY”

Budzę się. Noc. Spałem więc? A może mi się tylko wydawało? Bo jeśli nie ja, to kto? Coś we mnie? Oto stoję przed lustrem. Ja! ja... kto? Kto stoi przede mną? Czy ktoś we mnie jest? Na ile? Na jedną drugą? Na trzy czwarte, pięć szóstych...? Co jest?! Gdzie jestem?

Noc?

Jesteś, jesteś — powiada ten. Halo!, słucham, kto mówi!

Jesteś, jesteś — powiada tamten. Kto się odważył mówić?! Nie życzę sobie, po prostu wypraszam! Wbrew pozorom, urodziłem się i jestem jako syn ojca, a ten zaś, jako syn swego. I jego ojciec też, jako syn swego! Ilu ich we mnie? Ilu ojców? Jesteś, jesteś — powiada ów. Chcę spać! Ilu ich we mnie drzemie? Dwustu? Pięciuset? Czy tysiąc?! Tysiąc drzemiących ojców! Tysiąc drzemiących starców. Jeśli każdy ważył średnio siedemdziesiąt, byłoby ich aż na siedemdziesiąt ton! To są dwa średniej wielkości dinozaury! Jesteś, jesteś — powiada ten. Który z nich teraz przemawia? Pyta: jak się spało, jak się spało? Dobrze, dobrze kochani, wyśmienicie, genialnie; miła pościel, pierzyna, puszysta poduszka, miękko zapadająca, po prostu znakomicie — powiadam.. kto? Ja? Czy, ojciec ojca dziada? Czy też, w jednej trzeciej sto osiemdziesiąty dziad dziada? Albo, w jednej ósmej ojciec syna? Albo wreszcie ja sam. Dziadowski tysiąc cały sobą, czy dziad co osiemnasty? Jajka? — pyta przy stole. Śniadanie bowiem. Uhm. Ile? We mnie ruch jakiś. Dziadowie się chyba kłóć. Sześć — powiada ten, koniecznie dwanaście — powiada tamten, dwa — powiada ów. Boję się. Kłóć się we mnie dziadowie. Pax, pax, tylko spokojnie, głosowanie róbcie. Koniecznie tajne — powiada ten, koniecznie otwarte — powiada tamten, niekoniecznie — ów zaś. Ja tylko trzy, nie muszę głosować. Głosować, ale już! Ile? — pyta. Zaraz się zastanowię. Głosują. Wypadło cztery. Cztery. Jajecznicza (ależ robię, robię). Tato, opowiedz jak byłeś mały. Dobrze. Urodziłem się ku ogólnemu przerażeniu rodziców... Tata zwariował! Ha, ha — śmieje się we mnie dziad. Kup owczego sera. Tęsknię za nim od lat. Pasalem stada kóz na wzgórzach.

Masz ci!

Tato, opowiedz jak byłeś mały. Przy stole się nie rozmawia. Ale my tak bardzo prosimy... Opowiem, jak przechodziłem tory i pociąg nadjeżdżał... To już znamy, słyszeliśmy ze sto razy. Jak mnie szerszeń gonił? O szerszeniu, tatusiu... Co powiedzieć? Że się we mnie pięćdziesiąty czwarty dziad xizywa? Że mój półtorakilogramowy mózg. półtorejtony dziadowych mózgów w sobie dźwiga?

Spiesz się, bo zaraz praca (?). Już, już, poczekaj, tylko chlebem spodek wytrę, tłuszczu szkoda... A jeśli przez każde moje słowo inny dziad się wypowiada? Boże!, jaką właściwie

władzę nad nimi posiadam? Byle bym tylko nie oszalał. Trzeba wytrwać, jakoś się przed nimi zasłonić. Może oni myślami moimi kierują? Jezu, może to właśnie oni! Każdy z nich, powiedzmy, jest odpowiedzialny za jedno wypowiedziane ważniejsze słowo i dziesięć albo dwadzieścia mniej ważnych? Koniecznie muszę się z moimi dziadami rozprawić.

Idźcie — powiadam — tatuś dziś w domu. Jak to, a praca? Wyrzuca cię! Niech! Wybiegają do oszalałych wind. Zostaję sam na sam z dziadami. Idiotycznie. Sam na tysiąc. Ich tysiąc, ja sam. Jeśli przyjmą moje szaleńcze wyzwanie, będzie to znaczyło, że barbarzyńcy. Tylko czy dziadowie, reprezentanci dawniejszych pokoleń, byli barbarzyńcami? Chryste miłosierny, co będzie, jeśli się okaże, że współcześni są gorsi? Uciekać do tych dawnych? Skąd mogę wiedzieć, co robił mój szesnastowieczny dziad? Może byli oni wszyscy dzicy, krwiożercy, barbarzyńcy. Może wśród nich są mordercy, skrytobójcy, gwałtownicy, szubrawcy i moczymordy? Może się teraz po cichu, razem ze mną naśmiewają? Albo szyderczo urągają mi, lub zgoła jakieś wariactwo umyślają nasłać? Powiedzmy, trzy czwarte kata i jedną czwartą żebraka. Boże! A może jeśli oni tak w trzy czwarte, najplugawsze dziady się zbiorą i ze mną walca zatańczą! Tatarzy i Mongołowie... Trzeba siedzieć cicho. Nie chcę z nimi tańczyć. Cicho siedzieć, cichutko z dziadami po dziadowsku. Po dziadowsku z tysiącem dziadów w głowie. A może milczenie dla nich na korzyść. W milczeniu wszak ze mną dziadowski dialog prowadzi. Trzeba krzykiem! Otóż krzykiem...

— Dziady, słyszyciel?

— Słyszymy — powiadają chórem — bardzo grzecznie mówisz.

— A będziemy w zgodzie?

— Kto wie, kto wie — powiada ów.

— Który z was najgorszy?

— Nie my — powiadają.

— Nie ja — ów powiada — a mój wnuk.

— Wnuk?

— Wnuk, wszelako też on tobie dziad z dziada.

— No tak...

— Tak, lecz nie tak.

— A to czemu?

— Bo nie do końca.

— Jak to?

— Bo ja, swoje dziadowskie wspomnienia w dziadowskiej głowie noszę. Moje to wspomnienie przemówiło. Stryjeczne, czyli bratowsko-dziadowskie. Dziesięć lat mu było, gdy umarł...

— Kto?

— Mój stryjeczny, co go w głowie noszę. Zakłuł się cieniem, czy co? Istnieje on we wspomnieniach zaledwie kilku najbliższych. Nie mogąc wygadać się swoim tysiącem dziadów, przez nasze głowy najczęściej gada.

— Jakże więc będzie?

— Co robić, nie poradzisz.

— Ależ ja go nie chcę!

— Siedź cicho i tyle.

Siadam więc spokojnie. Za twardo. Trzeba na miękkim. By tylko na dziadach się skupić. Skoro oni we mnie siedzą, a ja na miękkim, nuż siedzenia te jakoś się zrównoważą. Na miękkim siedzę spokojnie i nic. Cisza. To dobrze, może dali spokój? Może miękkie przez moje pośladki przemówiło. Może tylko dzisiaj po jajecznicę tak dokuczają? Może jaja nieświeże były, albo za miękkie?

— Alboż to nie wiesz! — krzyknęli wraz tak głośno, że aż na miękkim podskoczyłem: — Czego?

— Wszystkiego po trochu.

— Radźcie!

— Ot co, sam musisz! Ojca spytaj.

— Ojciec...

— Nie wiem — powiada — ale poczekaj. Tobie najłatwiej z nami się dogadać, bośmy niedawno pomarli. Jednakże tobie czego innego trzeba. Im głębiej sięgniesz tym gorzej. Dalej już musisz sam. Tyle.

— Mówcie mi tu zaraz, do kogo się zwracać?!

Cisza.

— Ilej dziady, pogłuchliście?!

Milczą.

Dobrze, niech sobie milczą. Powiedzieli co mieli. Będzie chociaż spokój.

Siedzę sobie na miękkim. Może by w sen?

Wrrr...

Masz ci los! Pewnie znowu ten okropny stryjeczny.

Wrrr...

— Na miły Bóg, daj się choć zdrzemnąć!

— Wrrr...

— Daj, no daj...

— A, dam — powiada — adam.

Rany boskie, Adam! Przecież Adam! Do Adama!...

— Ciężko będzie — powiada zlenki — ale próbuj.

— Adamie, słyszysz mnie?!

Cisza.

— Adamie, obudź się! Nie śpij!

Cisza. Nie chce przemówić. Nic dziwnego, jest dziadem nas wszystkich. Iluż ludzi może go teraz indagować, cztery miliardy?

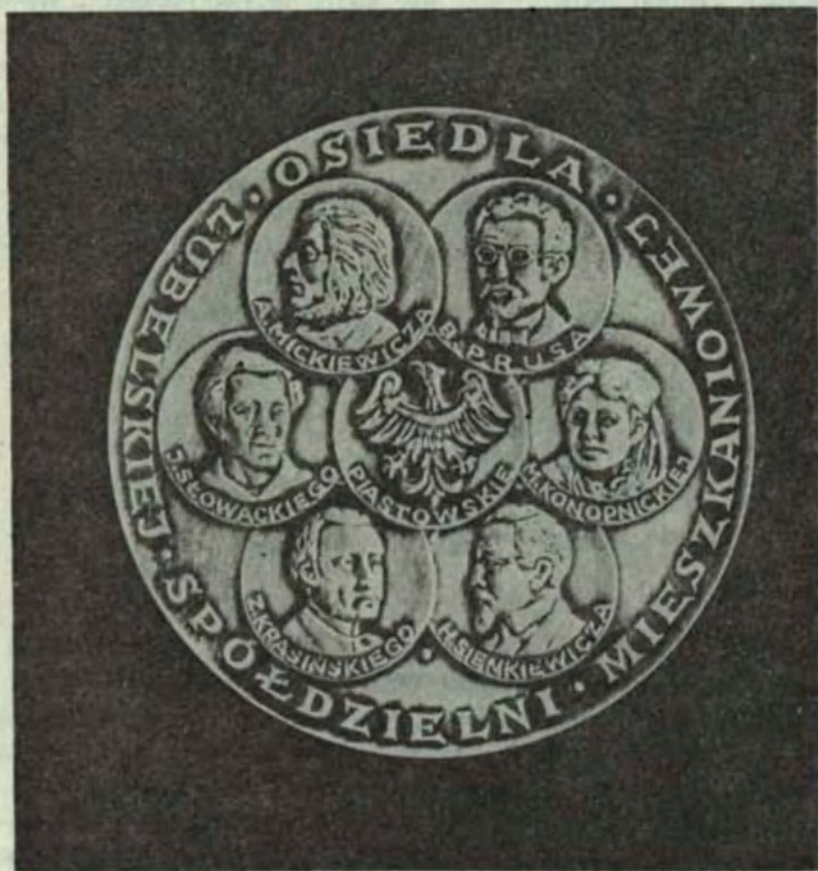
— Adamie!

Cztery miliardy indagacji. Wszyscyśmy Adamowym ciałem. Również Ewa, jako że z Adamowego żebrza. Jest więc mózgiem ważącym sześć milionów ton. Gdzież mi do owej masy? Zapytam go po raz ostatni, potem koniec, idę spać.

— Adamie, hej, Adamie! Wstań!

— ... Czego? — pyta.
 — Nachodzą mnie moje dziady, zrób z nimi porządek,
 proszę!
 — Nachodzą mnie moje dziady, zrób z nimi porządek,
 (i coraz ciszej), ha, ha!
 Potem odchodzi, jako i przyszedł.
 — Acha!

Jerzy Lipka



Medal z okazji XX-lecia Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej z wizerunkami pisarzy — patronów poszczególnych osiedli. Fot. J. Urban

HENRYK RADEJ

Północ

O północy wzdychają białe żony
 w sypkiej pościeli
 obradują sztaby antykryzysowe
 o północy najlepiej jest
 przystawić dziecko do piersi
 jak też dokonać zamachu stanu
 północ dla podżegaczy
 północ dla podpalaczy
 północ wyjących psów
 pora na śmierć zajeżdżona
 przez galopujących dziko filozofów
 godzina sennych widziadeł
 godzina głów rozpalonych
 godzina dusznych poematów
 przemycanych w nocnych pociągach
 czas zadyszanych słów

kto nam nakłamał
 o śnieżnej ciszy dzwoniącej w uszach

Ćwiczenie II

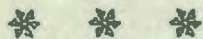
Największy mój świat
 kiedy początek od mroku
 przelewa się pod powieką okna
 za horyzont
 i końca nie widać

Na tym samym tronie
 rozkaz mój błazeński
 królewskie są kpiny
 nikt się nie domyśla
 że tyle bogactwa
 w moich czterech ścianach
 w poddańczym ukłonie

Wtedy stajesz w drzwiach

— zapalona świeca
świat zbiega się jak ćma
do płomienia ciała

Ziemia błotem przemawia
powietrze piorunem usta otwiera
na oddech
byle do zdmuchnięcia



Zonie

między drzewami
z brzuchem jak globus
conocnie stąpa
obca
kolebie światem
i wybiera
płaskie obcasy luźne rajstopy

jest jak woda
boi się źródła
w którym niebo czerwone
i echo za horyzont zbiegłe

więc rozchyła nozdrza
nastawia uszy
węszy
z której strony krew przyjdzie
zamiast mleka
dokąd uciekać

patrzy w moją stronę
oswojonym ciałem napiętego brzucha
wystraszona sarna
której nie mogę ukolysać

Do mojej kroniki

To będzie
jak podniesienie ręki do czoła
W tym momencie
ojciec wyjdzie przed sąd
krzyk dziecka stoczy się po schodach
na torowiska

To będzie tak
jak w pełnym biegu
z pociągu raz
i wiatr po twarzy
zakrzepnie raną we włosach

To będzie
kiedy przestanę nazywać rzeczy
po imieniu

Henryk Radej

24.10.1944 r.

Do
Obywatela Prof. Dr.-a
Henryka "Andrzeja" R a a b e g o
w Lublinie.

Na podstawie postanowienia art. 5 Dekretu Polskiego Komitetu
Wysokości Narodowej z dnia 23 października 1944 roku o utwo-
rzeniu Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
(Dz. U. i. P. nr. 9 poz. 42), stanącej Obywatela Pierwszego Rektora
tegoż Uniwersytetu, z oznaczeniem od dnia dzisiejszego.

Nominacja dla pierwszego rektora Uniwersytetu Marii Curie-Skło-
dowskiej w Lublinie. Fot. Muzeum UMCS

PIOTR SZEWC

EPIZOD W KANCELARII

(fragment powieści)

Mecenas Daniłowski jest blisko kancelarii. Spogląda na wierzchołki lip, na zawieszane tam wronie gniazda, z których dobywa się rżenie wroniąt. Pod stopami mecenasa chrzęści czarny żwir. Ostry kamyczek wpadł do sandała i mecenas, schylając się, wyjmuje go delikatnie. Wcale go to nie złości. Nie złością go też sezonowe wrzaski wron słyszane w kancelarii. Można chyba powiedzieć, że mecenas przywykł już do tych hałaśliwych koncertów.

Kiedy mecenas stoi na schodach kancelarii, kiedy przekręca klucz w zamku, nie udaje nam się stwierdzić widocznych zmian w położeniu słońca, jakie zapamiętaliśmy — jakie i mecenas zapamiętał — sprzed kilku czy kilkunastu minut. Sądzić należy, że nad płaskim dachem browaru wciąż trwa rozpedzone życie owadów, para osuwa się, jak osuwała, z dachu, a pochylona trawa, którą przydeptaliśmy, zdążyła się wyprostować. I nie pomylimy się, jeśli powiemy, że pani Gertruda Blaum nadal siedzi przed domem myśląc o obiedzie, jej córka bezskutecznie domaga się odpowiedzi na dziecinne, lecz ważne pytania, a Kazimiera M. śpi w pełni zasłużonym snem.

Mecenas usiadł na miękkim krześle i ukrył na chwilę w dłoniach twarz, masując ją lekko palcami, uciskając skronie. Nie ze zmęczenia to uczynił, ale z myślą o tym, co go niebawem czeka. Korowód nudnych spraw, które go nic nie obchodzą, czyjeś emocje, które nigdy — Bogu dzięki! — się nie dzielają, bałagan planów i nieciekawych obowiązków.

(Zwrócić musimy uwagę na dziwny zapach wnętrza kancelarii, który jest nieoczekiwaną mieszaniną woni kwiatów, farby, papierosowego dymu i innych, nie znanych naszemu doświadczeniu aromatów. I zapachów, których pochodzenia możemy się tylko domyślać. Jak choćby coś, co przypomina woń polnego bukietu — więc kwiaty — a co nim z pewnością nie jest, bo kwiatów żadnych w kancelarii nie widać. Wypada nam tedy sądzić, że musi to być pamiętka po wizycie którejś klientki mecenasa, zwykłej używać perfum o podobnej woni. Jest w tym bukiecie subtelne przypomnienie koloru nieba, które odbijało się i odbija, jak dziś, w płatkach bławatów; obecność ich w owym bukiecie jest niewątpliwa. Jest mdławy, ale pociągający, zapach maków. Jego pełnia, bardziej jednak wyra-

finowana, objawiać się może, kiedy rozetrzemy w palcach na miazgę płatki. Jest też zapach rumianku. No i oczywiście kancelaria przesiąknięta jest zapachem świeżo garbowanej, w dobrym gatunku, skóry, którą powleczone są drzwi. Zapach podobny do tego, jaki panuje w magazynie z obuwem czy skórzanymi płaszczami. Nie lubi go mecenas: przypomina mu nieodmiennie skórowanie i patroszenie upolowanych przez dziadka lub ojca saren, czemu, z niepokojącym i trudnym teraz do wytłumaczenia zainteresowaniem, przyglądał się kiedyś chętnie. Owa kondensacja mniej lub więcej subtelnych woni jest w kancelarii mecenasa, utrzymującej znamiona należytej powagi, czymś korzystnym. I, co nie jest bez znaczenia, może nawet swojskim).

Mecenas, siedząc za biurkiem, przegląda dzisiejszą prasę. W kronice wypadków wiadomość o utonięciu w zalewie i wyłowieniu zwłok niejakiego Andrzeja B., rzekomo nietrzeźwego w chwili nieszczęścia, którego ciało, bardzo zmienione, wyłowiono właśnie w tydzień po zniknięciu. Oraz garść informacji odsłaniających kulisy przyczyn zderzenia dwóch samochodów na drodze prowadzącej do Zwierzyńca. I, co ucieszyło mecenasa, wzmianka o zapowiadającym przyjeździe grupy aktorów warszawskich, ze sztuką, która podobno osiągnęła była w stolicy duży rozgłos. W sumie, pomijając resztę artykułów znanych mecenasowi tylko z tytułów — nic, co zmieniloby niespodziewanie bieg życia w mieście, nic, co by zbulwersowało i ożywiło mecenasa. A szkoda!

I dlatego mecenas zwiija gazety w rulon i chowa do szuflady. Zostaje przed nim puste biurko, na nim — metalowa popielnica. Przez otwarte okno mecenas patrzy na lipy, na migotliwą grę światła między liśćmi. Siedząc, jak teraz, albo stojąc w oknie, mógłby godzinami patrzeć na drzewa, słuchać bezładnego krzyku wron, łowić — rozpoznając i tłumacząc — rozmaite dźwięki, jakie dochodzą z pobliskich ulic.

Mecenas, myśląc może o teatrze, wystukuje palcami na stoliku jakąś melodię. Nie pamięta już, gdzie ją pierwszy raz usłyszał. Może w Warszawie? Trudno powiedzieć. Melodia to nienowa i dlatego nie wiadomo mecenasowi, skąd ją zna. Właśnie — skąd ją zna? Strzępy rozmów, zdarzeń, okoliczności, mijają oto w bezładnym porządku usiłując wychwycić, odnaleźć ten moment, błysk oślepiający — oślepiający dziś, teraz — kiedy melodia ta — czy są do niej jakieś słowa? jakie? — stała się czymś trwałym, tożsamym z jego osobą, niezdolnym już istnieć poza nią, w znaczeniach i odczuciach, jakie mecenas z melodią wiąże. To znaczy: melodia jest, znana dobrze — zapytajmy raz jeszcze: skąd znana? — choć nie przynosząca ze sobą obrazu znajomych zdarzeń czy spotkanych ongiś ludzi. Tak, jakby sam mecenas był jej stwórcą. I co z tego, że, jak kadry z filmu, przesuwały się lokale, kabarety, kina, przyjęcia z muzyką, Bóg wie co jeszcze... W swej natarczywości są nieznośnie natrętne, bo, tak naprawdę, niczemu

teraz nie służą, niczego nie wyjawiają, a mecenas rad jest z samej obecności melodii w jej czystej, żadnymi skojarzeniami nie sprofanowanej postaci. Dlatego pytanie „skąd ją znam” jest już nieistotne. Nie udzielił sobie mecenas odpowiedzi i chyba nie udzieli. Dwadzieścia cztery minuty minęły po dziewiątej. Mecenas nadal stuka palcami o stolik.

Za otwartym oknem krzyczą wrony i w utajonym dla oka z zewnątrz rytmie zdarzają się w czasie — dziewiąta dwadzieścia pięć — i spotykają różne sprawy i nieznanymi sobie ludziami. Wre Centrum w dawno ustanowionym przez siebie rytmie, z przyzwoleniem wskazówek zegara Magistratu, który to zegar, wraz z kolistym ruchem słońca, jest sprawcą wszystkich obiektywnie nieważnych i subiektywnie ważnych wydarzeń. Jest kalendarzem ich następstw i jedynej akceptowanej logiki.

I, tak samo, jak w mechanizmie powtarzalności zdarzeń naszego — teraz, tu — Centrum, dzieją się, w odległości mierzonej godzinami jazdy pociągiem, ruchem słońca, przelotem ptaka czy drgnieniem wskazówki zegara, dzieją się według norm własnego kalendarza i sobie wiadomej logiki, wszystkie inne fakty, cała ich reszta, która należy już do przestrzeni innej i nie znanych nam ludzi. Stało się coś — to nie my słyszymy teraz krzyk rodzącego się dziecka — czego nie jesteśmy, choćbyśmy chcieli, świadkami — mrówki ogryzają szkielet ptaka, umierającemu wsuną do ręki świecę — i to, co się stało, to, co się stanie, powtórzy się albo nie, dziewiąta dwadzieścia siedem, zobaczy ktoś albo nie zobaczy.

A nasze Centrum, Centrum mecenasów, nie jest Centrum mrówek — las za Łabuniami, dziesięć kilometrów za miastem — dla których szkielet, kopczyk, powalony pień, to świat na wyciągnięcie czulek, to, co dalej, jest innym światem, światem, który można zobaczyć — albo i nie zobaczy się — z wysokości drzewa, kiedy się wspina po korze, a odległy obraz zaciemnia mgła i wzbijający się tuman kurzu. Skrzydło ptaka — sójka to czy synogarlica? — zaśniło metalicznie w słońcu i było to tak niepodobne do rudoszarego, ciągle zmieniającego kształt, obłoku pyłu, jaki wzniecił ktoś jadąc furmanką blisko lasu, drogą nierówną i krętą, ibieg swój prowadzącą obok pierwszych drzew, których gałęzie zawisły nad nią nisko. Z tego więc miejsca obserwacji, Centrum ma nader ograniczony zasięg, co nie tyle jest winą mrówek, które nie potrafią go rozszerzyć, a raczej niezależnej od ich woli wybujałości lasu, ptaka, który lecąc przesłania widok, również mgły gęstej i kół furmanki rozniecających — wspólnie z końskimi kopytami — rudoszary, unoszący się w stronę mrówki kurzu.

Mecenas zaniechał wystukiwania niewiadomego pochodzenia melodii, wyjmując z biurka jakieś kartki, przegląda stosowną korespondencję. Chce się ponownie zapoznać z kilkakrotnie już studiowaną sprawą niefortunnej dzierżawy gruntów spod Zwierzyńca — jak się okazuje, nie tylko gruntów — której dokonał jego klient, Mariusz Mróz, tamtejszy nauczyciel.

Sprawa jakich wiele, nienowa mecenasowi, trudność w tym, że zawikłana niewspółmiernie do swej wagi, wciąż zmieniająca swe oblicze w świetle wypowiedzi zainteresowanych. Mecenas przewraca kartkę listu pana Mroza, strona oznaczona cyfrą 3, strona, którą mecenas czyta, ma następującą treść: „tak więc, o czym mówiłem Panu Mecenasowi, studnia która stoi obok drogi p. Nowakowej, postawiona przez ś.p. Stryja mojego Franciszka Mroza, potem, po jego śmierci, wraz z ziemią gdzie się znajduje, odziedziczona przez Stryja syna, Wiesława, który na czas długi zniknął z domu tak, że myśleliśmy wszyscy o jego zaginięciu, studnia zatem, o której mówię, zgodnie ze znaną Panu Mecenasowi wolą Stryja, a także w zgodzie z warunkami dzierżawy, jest moją — jak to przewiduje umowa poświadczona własnoręcznymi podpisami — własnością jeszcze lat dwadzieścia i wolno mi z nią zrobić, co mi się podoba. Niestety, Szanowny Panie Mecenasie, własnością moją jest tylko w słowach owej umowy, faktycznie korzystać z niej nie mogę, raz to wyciągając z wody umyślnie utopionego kurczaka, innym razem wyciągając ciecz podobną do mleka, najwidoczniej — wiem o tym dobrze — wlano do studni mleko, złośliwość ludzka nie zna granic! Poświadczyć to może p. Nowakowa, której pokazałem wyłowionego kurczaka oraz zaniósłem do obejrzenia i ewentualnej degustacji wyciągniętą ze studni białą wodę. Ale, jako żywo, powie to w razie konieczności p. Nowakowa, woda wodą nie była, nikt jeszcze nie widział białej wody. Mimo że p. Nowakowa łaskawie obiecała mieć w czujnej uwadze sprawę mojej studni, widocznej z okien jej domu, mimo że zapłaciłem młodzieży pasącej bydło, by studni mojej pilnowała, incydenty z mlekiem się powtarzają i studnia jest dla mnie bezużyteczna. Trudno mi o złośliwość posadzać miejscowych mieszkańców, mogą oni być, co najwyżej, instrumentem w rękach żony Wiesława, zresztą nie jej tylko, osób usiłujących zaszkodzić mojej działalności na dzierżawionych gruntach jest, jak Pan Mecenas dobrze wie, dużo więcej. Można by” — i tu urywają się słowa trzeciej strony listu pana Mroza, jaki Mecenas otrzymał parę dni temu. Nie poznamy jego dalszej treści, mecenas bowiem złożył starannym piśmem zapisane kartki i wsunął je do koperty.

Przez otwarte okno do kancelarii wpadła pszczoła, bucząc ciężko — może obciążona nadmiarem kwiatowego pyłku? — fruwa bez celu, jak uwięziony w klatce ptak. Przyznać trzeba, że określenie „bez celu” krzywdzi pszczołę: chce ona wydostać się z niespodziewanej zasadzki, jak schwytywany zimą na olszynie czyżyk. Kopertą zawierającą list pana Mroza mecenas odpędza ją, kiedy pszczoła zbliża się na niebezpieczną odległość do głowy. (Może nęci pszczołę zapach miętowej landryny?). Pszczoła przysiadła na rogu stolika — nie dosięga jej tam koperta — podrywa się i zataczając spiralne kęgi leci w stronę przeciwną do okna ściany. Tam chce czepić się chropowatej powierzchni farby, kiedy się to nie udaje — oko mece-

nasa śledzi pszczołę — siada na szafce. Unosząc odwłok przechadza się po brzegu szafki, tam i z powrotem, i znów próbuje szturmować ścianę.

Mecenas przypomina sobie, jak będąc dzieckiem łapał na kwiatkach pszczołę (należało delikatnym ale szybkim ruchem ująć w dwa palce pszczołę za skrzydełka), i, mając prawą rękę zajęta, palcami lewej ręki zdejmował przytwierdzony do tylnych nóżek — blisko odwłoka — pyłek. Pyłek był słodki i smaczny, a uwolniona pszczoła dalej zajmowała się penetrowaniem kielichów.

Ale nasza pszczoła nie spocznie w miękkich i słodkich czeluściach kielicha. Leci do lustra, dużego lustra, które wisi naprzeciw mecenasa, kilka rozpoznawczych obrotów i uderza w nie z siłą pewności, że to już przestrzeń za oknem.

(Można było, odrywając kolejno nóżki, a w końcu i skrzydełka, przyglądając się nerwowym ruchom odwłoka, wylupiając — wydawało się wtedy, że były wylupiające do granic możliwości — oczkom, które widziały i wiedziały wszystko. Walek wkładał każdą nóżkę z osobna do ust i nassawszy się nektaru, pyłku, miodu, które były na nóżkach, wypluwał nóżki, a pszczeli korpus odrzucał daleko za siebie.)

W kancelarii panuje spokój, mecenas siedzi nieruchomo, aby nie spłoszyć pszczoły i bacznie śledzi każdy jej ruch. Pszczoła ciągle wierzy, że lustro jest wolnością, której nie wiadomo czemu jednak nie ma. Z każdej strony zbliża się do szkła i usiłując znaleźć się po drugiej stronie, osuwa się szaleńczo machając skrzydełkami.

(Można też było, po oderwaniu nóżek i skrzydełek, przez pyszczek, przesuwać wolno ku odwłokowi, wetknąć w pszczołę cienką i sztywną łądźkę trawy. Walek manipulując uważnie, widział jak z odwłoka wychodzi koniec łądźki. Z małej kropli dobywającej się z wnętrza, wysuwało się żądło, które było celem dokonywanej operacji. Nie obyło się nieraz bez użądlenia. Za pasjonującą przygodę trzeba było niekiedy ponieść ofiarę.)

Pszczoła, zmęczona nie kończącymi się próbami przefrunienia na drugą stronę lustra, spada na podłogę. Słychać cichy szmer. To pracują nóżki i skrzydełka. Pszczoła idzie w kierunku okna. Okno jest na wysokości metra. Zdobywa się na ostatni wysiłek i leci do lip, które widać z miejsca, gdzie się znajduje. Ale nie dolatuje do okna. Łąduje na środku stolika mecenasa. Tu siedzi krótko nie poruszając się. I maszeruje w stronę popielnicy. Mecenas uderza pszczołę kopertą i w tej chwili widzimy, jak owad przewraca się nóżkami do góry. Porusza nimi bezładnie. Mecenas zdejmuje wieczko z pióra i zagłębia stalówkę w miejsce, gdzie się zaczyna odwłok. Czubek stalówki natrafia na opór stolika; pszczoła zawisła w powietrzu. Mecenas ogląda ją uważnie. Na nóżkach widać resztę pyłku. Odrywa skrzydełko i potem drugie. Kolejno odrywa nóżki. Pszczoła jeszcze żyje. To widać. Drgają oczka. Mecenas

paznokciem zsuwa ciało pszczoły do popielnicy. Leży oto teraz w sąsiedztwie nóżek i skrzydełek. Tępy końcem pióra rozgnięta głowę.

Ten, bądź co bądź, ekscytujący akcent zdaje się być dobrą zapowiedzią na resztę dnia. Przedpołudnia, niezależnie od tego, co się jeszcze wydarzy, mecenas nie uważa za zmarnowane.

— Cóż zatem pan mecenas radzi począć ze studnią? — Mariusz Mróz, siedząc naprzeciwko mecenasa, utkwiał wzrok w popielnicy. — Oto trzy dni temu, udając się na pole, by sprawdzić stan pszenicy, znów wyciągnąłem kubek białej cieczy...

— Do wyjaśnienia sprawy należałbym na zamknięcie studni. Sądzę, że solidna pokrywa, skobel, kłódka...

— Aczkolwiek widać studnię z domu pani Nowakowej, nie jest ona w stanie pilnować jej w nocy. A i w najsolidniejszej pokrywie znajdują się szpary, przez które da się wlać mleko czy co innego. Zaniechałem opłacania pasących bydło, bo, kto wie, biorąc ode mnie pieniądze, właśnie oni mogą paskudzić mi studnię.

— W istocie nie wiem, co panu odpowiedzieć.

— Zona Wiesława powiedziała mi niedawno — pisałem o tym w liście do pana mecenasa — że teść jej nieżyjący, Franciszek Mróz, był w chwili podpisywania warunków dzierżawy, by użyć jej sformułowania, wariatem. Szkoda słów na przekonywanie kogokolwiek, że to kłamstwo i jeszcze raz kłamstwo.

— Musi ona mieć dowody na to, jakichś świadków, którzy poświadczyliby, że stryj pana był na starość niepoczytalny.

— A właśnie! Mało tego, powiada ona, że są ludzie, którzy jakoby widzieli w oczach mojego stryja objawy obłąkania, że słyszeli bezładne słowa...

— Chciałbym powtórzyć: tu jeden świadek nie wystarczy, a i musi być zbadana wiarygodność świadków.

Pan Mariusz Mróz spogląda z ulgą na mecenasa, ale zaraz wzrok kieruje w stronę popielnicy. Mecenas wyjmując z szuflady kartkę, którą drze na kawałeczki i wrzuca je do popielnicy przykrywając nimi cząsteczki owada.

— Jakże zboże udało się panu?

— Dziękuję, dobrze nadspodziewanie. Pszenicę mam piękną. Owies nie wyrósł, ale za to ziarno grube będzie. Spodziewam się dobrego urodzaju śliwek, od strony łąk, gdzie drzewa nie osłonięte, wiosną wymarzło mi trochę kwiatu. Ten zaś, który został, zawiązał piękne owoce, jędrne nad podziw i pełne.

Mówił coś jeszcze, mówił o pszczołach, o tym, że na nie skoszonych łąkach moc rozkwitłych kwiatów, że las i sady pachną miodem. Mecenas słuchał, ale nie słyszał. Był w kancelarii i nie było go, zapadał się w miękkość niewysłowioną, kiedy to...

Deszcze ulewne, jakie przez tydzień szalały nad okolicą, na łąkach, między większymi kępami trawy — kupkówki, tymotki, rajgrasy — między kępami białych koniczyń, krwawnika, we wgłębieniach po kopytach konia, po stopach kosiarzy, zostały kałuże wody, mikroskopijne bagienka, których woda przedestylowana przez listki i czas.

Trzeba się przyjrzeć wodzie.

Jest jasnozielona, trochę może niebieska. Walek moczy w niej palce i podnosi do nosa. Woda ma zapach gnijących korzonków, ziemi czarnej jak sadza, mazistej. Zmącił dno palcem, pływają w bagienku cząsteczki owych korzonków, łuska nasienia, chityna chrząszcza. Wszystko to wiruje chwilę, podnosi się ku powierzchni, opada, znowu podnosi. Walek słyszy swój oddech, przykucnięty, z głową pochyloną, wciśniętą między kolana, słyszy bicie serca. Woda znów wraca do swojej przejrzystości, od delikatnie pomarszczonej tafli odbija się promień słońca, przeszywa wodę na wylot, załamuje się, zatrzymuje na dnie. Widać, jak w lusterku, obraz przelatującej ważki.

Zrobił krok i woda — woda to?, coś podobnego do wody — trysnęła wysoko, kilka czarnych kropel spadło na nogę wyżej kolan. Podnosząc nogę — wolno to czynił, nie śpiesząc się, jakby oczekując, co się wydarzy — słyszał, jak ziemia wydała ciche młaśnięcie, wychodzące, jak się Walkowi wydawało, z niebywałych głębokości, ze źródeł tajemnych — może to westchnienie istot żyjących pod powierzchnią? Zatem zawisła w powietrzu. Trzeba posłuchać, co się będzie dalej działo. Ta szpara, dziura na miarę stopy, szybko zapełniła się wodą, rozkołysaną jeszcze, niepewną, czy nie trzeba będzie na nowo ustąpić naporowi. Co słychać? Szelest liści, bańka powietrzna wypuszczona z głęboka. Nie odzywają się dusze potępione, potępione dusze kretów, wydry, zająca. Wstrzymuje Walek oddech. Druga ważka (a może ta sama) przelatuje nad nim, jej skrzydełka, z siatką ciemnych rozgałęzień, skrzą się i szumią. Zniża lot, siada na wierzchołku ostu. Może da się złapać? Nie da się złapać. Ręka bliska jej na odległość kilku centymetrów zatrzymuje się zawiedziona w bezruchu, w zawstyżeniu.

Krok do przodu, dwa, trzy kroki. Nogi do kolan umazane błotem, które zasycha zaraz i zostawia szarą skorupę. Tedy szuka Walek głębszego dolka, powoli zagłębia w nim jedną nogę, potem drugą. Uwierają wysoko podciągnięte spodnie. Blisko jest rów, na nim mostek, Walek zmierza w jego kierunku, już stoi na mostku, zdejmując spodnie, wieszając je na chybotliwej poręczu.

Jest życie niepohamowane, życie na oślep, dzikie całkiem. Woda paruje szybko unosząc lepka, bagienną jakby, woń butwiejących liści.

rozkwitłych kwiatów, śluzu ryb. Walek czeka na coś, bez niecierpliwości, może się to wydarzyć w każdej chwili, przeczuwa, że może coś się zdarzyć, że może coś zobaczyć, że musi umieć patrzeć, aby nie przegapić tego co się nie powtórzy. Siada na brzegu rowu, blisko mostka. Nogi opuszcza do wody. A to wszystko, co ma się wydarzyć, na co czeka, jest już, teraz. I było długo przedtem. I potem jeszcze będzie. Woda jest ciepła, ale przynosi jakieś odprężenie, chłód, który od stóp wędruje w górę, do rąk, na plecy. Mierzwa moczarki oplątuje palce. Są w niej zaplątane małe ślimaczki schowane w cienkiej skorupie — w czarnej najczęściej, rzadziej jasnej, może się zdarzyć kremowa lub mieszana: w paskach, smużkach — trzeba moczarkę brać ostrożnie, moczarka jest splątana, oddzielać roślinę jedną od drugiej, wtedy na dłoń spada skorupa ze ślimakiem, oślizgła jeszcze, ale wysychająca szybko. Będzie szedł po dłoni, wolno, badając teren nieznan. Można go wrzucić do wody. Cichy plusk i skorupka, obracając się wokół swej osi, opadnie na muliste dno. Może osiąść otworem do góry. Jeśli osiadzie otworem zwróconym ku podłożu da się zobaczyć, jak ślimak pójdzie po mule. Albo zatrzyma się na podwodnym listku.

A tam, między tymi listkami błyszczą srebrna kulka, bańka wypełniona powietrzem. Trzeba się jej przyjrzeć. Walek pomału wchodzi do rowu — woda jest ciepła, ale chłód wędruje po nim — zanurza ręce, chwytając palcami tę pajęczą bańkę, naciska — i powietrze już jest poza lustrem, już go nie widać, nie ma go. Lekkie podmuchy wiatru dzielą się na liczne pasma o zapachach rozmaitych — jest więc zapach rozmokłej, napęczniałej ziemi, zapach mleczu i przekwitłych dawno kaczeńców, zapach wyrzuconej na brzeg ryby, która rzuca się pośród trawy i otwiera szeroko pysk — intensywnych jednakowo i, jak co roku, kuszających.

Tam zaś, trochę bardziej w górę rzeki, gdzie woda wylana wiosną nie schnie, w stronę wikliny i pokrzyw, można wyciągać, przeciskając się między trzciniami, palki brunatne, naręcza palek po pas długich. Stamtąd właśnie słyszy Walek głos ochryply, bąk to śpiewa czy żaba przedrzeźnia? Łąka szumi, śpiewa, rzezi. Czyni to wytrwale, coraz wytrwalej. Można, starając się usilnie, próbować rozróżnić — jak się rozróżniało (jak Walek rozróżniał) pasma zapachów — zidentyfikować te głosy. Pewnie by się stwierdziło, że to jęk dzikiej kaczki, tamto zaś jest szelestem soku żywej trawy. Stwierdziłoby się to i owo. Nic więcej. Potem nic by nie było wiadomo. Walek słyszy jedną dźwiękową plamę, w której pomieszano skutecznie to wszystko, z czego się ona składa.

Raz jeszcze trzeba się pochylić, palcami rozgarnąć trawę. Tu, jak się spodziewa, nastąpi gwałtowna zmiana perspektywy — wielki ogród wiklin, pokrzyw, ostów i trzcini zredukuje się raptem do rozmiarów niepokojąco małych — trzeba będzie pa-

trzeć, jak przed chwilą, bardziej uważnie i przenikliwie. A więc przykuca, jak wtedy, gdy maścił palcem wodę, wybiera miejsce, gdzie mniej mokro. Mokro jest, jak wszędzie, przykuca gdziekolwiek, przykuca tu, gdzie stoi. Można zbadać, do źródeł schodząc, do korzeni (to wcale nie przenośnia), dotykając ciekawskimi palcami, penetrując jeszcze bardziej ciekawskim okiem, można zatem zbadać, którądy — jak mówi stara Cyganka — przebiega linia życia i jak jest długa. Można się przyjrzeć — to już pasjonujące w najwyższym stopniu — gdzie, a więc ów moment!, skrzyżuje się z linią śmierci. Może da się postawić — jak za pomocą kart stawia Jadwiga — jakiegoś szelmowskiego pasjansa.

— Słucha pan mecenas, prawda?

— Tak, słucham oczywiście.

Jest więc Walek u źródeł. Tu widać to, co dotąd było bujną, domysłem wyobraźni. Linia życia początek bierze między palcem wskazującym a kciukiem. Jest tam bruzda, gładka, bywa też, że poorana cieniutkimi, ukośnymi bruzdenkami. To praźródło, praprzyczyna, początek. Linia życia biegnie wzdłuż kciuka, w dół, kończy się, ale nie musi się skończyć, w nadgarstku. Może być głęboka, prosta, łatwo widoczna. Może być inna. Znane są wszystkim linie krótkie, biegnące jakby niezdecydowanie, płytkie. Nie wróży to nic dobrego: powie to każda Cyganka. Nie musi mówić. Lepiej powie życie, którego jest ona figurą, widowym znakiem. Chwyta mocno łodyżkę i pociąga ją do góry. Ciche, ledwo słyszalne syknięcie. Daje to pewne wyobrażenie, pozwala na wgląd jakiś w fizjologię, (Walek zaparł się piętami w torfie), w fizjologię trawy. Łąka kwitnie, jeszcze kwitnie. W trawie wysokiej, za trzcinami, jest Walek niewidoczny. Ale i sam widzi to tylko, co najbliżej. Linia życia Walka — zawsze pod uwagę bierzemy dłoń lewą; prawa może służyć pewną tylko pomocą, mało jest bowiem wiarygodna — tam, gdzie się zaczyna, pokryta jest drobnymi, poprzecznymi i ukośnymi paseczkami (trzeba porachować wszystkie prawdy-nieprawdy, sny-jawy lat najmłodszych, to one właśnie dały taki początek linii życia). Dalej, w stronę nadgarstka, jest lekko kolistą, wyraźną, niczym nie poprzecinaną — cóż to ma wróżyć? To nie wszystko. Gdzieś w jej połowie — ale to już raczej druga połowa — widać słabo zaznaczoną kreskę, która biegnie w dół, ukośnie, kreska jest krótka, koniec jej gubi się wśród innych linii papilarnych. Jest Walek bezradny: co to ma znaczyć? Niesłychanie podniecające spekulacje. (Nie pierwszy raz okazuje się, że dłoń prawa jest nieprzydatna; nie ma, nie widać na niej owej kresczki.) Otworzy to furtkę niepoliczonym interpretacjom zwłaszcza temu, ale to czas przyszły oddalony wielekroć powórzoną pełnią księżyca. Na razie unika Walek Cyganek — daj młody pan powróżyć. Kiedy się patrzy z dołu, kiedy nad głową kołyszą się witki, może się wydać — może się Walkowi wydać — będzie to trwało bardzo krótko, kilka, kilkanaście sekund, że

jest się łodygą trzciny, ostem, na którego różowych kwiatach buszują trzmielce, gałązką wikliny. Może być jeszcze inaczej. W czasie tych paru sekund bywa się granatową albo rudobrazową ważką, trzmielcem oblepionym pyłkiem, zabłąkaną pszczołą. Jest tu więcej ślimaków niż w rowie albo dalej, w rzece. Są podobne do tamtych, trochę większe, ukryte w kruchych skorupkach. Ale są też inne, bez skorup, cienkie i podłużne. Jakby opuściły skorupy — czy opuściły?, nie wie Walek. Wsuwa wyrwaną łodyżkę pod ślimaka, który idzie po mleczu. Ślimak kurczy się, chowa czułki, ale zaraz obejmuje ciałem łodyżkę — czułki są już wyprostowane — i idzie w stronę ręki. Linie papilarne — Walka najbardziej interesuje linia życia — rodziców i siostry, są podobne do jego linii. Szczególnie, jeśli się uważnie przyjrzeć, podobne są linie ojca i siostry. Co do siostry, jest Walek ostrożny, skończyła dopiero dwa lata i nie wiadomo, jakim jeszcze zmianom — na pewno będzie ich niemało — ulegną jej rączki, nikt nie wie, co się może liniom Emilki zdarzyć. Dłonie ojca, o, to prototyp dłoni Walka. Bo jego dłonie to byłaby wierna ich replika, gdyby nie zmiany nieuchronne, jakie wyrządza czas. Dłonie pana Pawła Daniłowskiego, aczkolwiek — może się niektórym wydać — nadto wypielegnowane, noszą widoczne ślady dawnych i całkiem nowych skaleczeń. Skóra ich, delikatna i biała, straciła pierwotną jędrność. Trzeba wrócić do linii życia. Zatem na lewej dłoni pana Pawła — sprawdzał to Walek wielokrotnie — widać owo odgałżenie, które początek bierze gdzieś w połowie linii. Jest ono, warto podkreślić, oczywiście wyraźniejsze, i, jak u Walka, koniec jego gubi się pośród innych papilarnych linii. Ale pan Paweł najpewniej nic o tym nie wie, nie przyglądał się aż tak uważnie swoim dłoniom i dziwi go nawet zainteresowanie Walka, którego przedmiotem jest jego lewa dłoń. Walek przelamuje łodygę trzciny. Niektóre z łodyg drażą robaki. Białe, krótkie, ruchliwe. Wokół nich, jak w robaczywej śliwce albo jabłku, pełno jest brunatnych grudek — pogryzioną, przetrawioną trzciną. Walek delikatnie, pomagając sobie ostrym liściem, wysuwa robaka z trzciny na dłoń. Robak przewraca się, kurczy, rozprostowuje. Próbuje dokądś — dokąd?, idzie w stronę palców — iść. Walek wrzuca go do wody. Opada od razu na dno, między korzonki, listki. I znów, podobnie jak na dłoni, przewraca się, kurczy, posuwa się gdzieś. Niedobrze, bardzo źle, jeśli linia życia jest krótka, jeśli urywa się nagle, około nasady kciuka. Jutro może, kiedy Walek przyjdzie tutaj — robi to z pewnością — kiedy popatrzy w wodę, robak będzie leżał wyprostowany (albo przesadnie skurczony, zwinięty), będzie leżał nieruchomo, napęczniały, jakby nadmuchany. Za kilka dni, — kto wie, co będzie za kilka dni?, nie wie Walek, czy za kilka dni przyjdzie tu, a czy odnalazłby zresztą to miejsce? — robak będzie pływał na powierzchni — to też nic pewnego, za kilka dni, jeśli pogoda dopisze, jeśli będzie ciepło jak dziś, woda w tych małych bagienkach wyschnie, wsiąknie.

zniknie bez śladu — zmieni kolor, zbrunatnieje, jego ciało podzieli się na niemożliwe do identyfikacji strzępy. Walek wstaje, powoli, ścierpły mu nogi. Idzie w stronę rzeki.

Tu woda jest niespodziewanie zimna, nurt szybki, widać żółty, gruboziarnisty piasek, śmigają cierniki i płocie, Walek stoi w wodzie, przeblyskują muszle szczeżui, duże muszle ślimaków, nabiera wody w dłonie, polewa plecy, ważki latają, jedna, druga, trzecia, przykuca, woda nie sięga do pasa, zanurza się pod wodę.

— ...mało więc pszczoły skorzystały z koniczyn. Gryka dobrze się zapowiada, jeśliby pan mecenas wszedł między grykę, usłyszałby nieustające brzęczenie. U nas teraz, w Zwierzyńcu, czas piękny — jak zawsze. Las, powietrze, spokój.

— Zechce pan skosztować miętowego cukierka?

Przed kancelarią, w lipach, spokój. Stoimy pod lipami. Stoimy w cieniu. Ciężka pada na bruk, tu i tam jasna plama, tych parę słonecznych promieni, którym udało się przedrzeć przez liście.

Zza okna kancelarii — nie jest to znów tak blisko — słychać przytłumioną rozmowę. Pojedyncze słowa mecenasu i jego klienta mieszają się z odgłosami miasta, czyimś śmiechem, parskaniem dorożkarskich koni, płaczem kapryśnego dziecka. Dobrze tak stać w cieniu — południe się zbliża, ileż może być stopni? — popijając wodę sodową z malinowym sokiem. Z czerwonych dachówek, z zielonkawych, miedzianych dachów spływa ciepło, po ścianach, w dół, wdzierając się za okna (to dlatego je otwarto), spływa na ulice pod nogi przechodzących.

Piotr Szewc

EUGENIUSZ KURZAWA

Co to jest?

to jest dopadanie siebie
na rogu ulicy uderzenie
zza węgła olśnienia i szarości
to szarpanie własnego mięsa
nieprzytomność i obojętność
złość i szaleństwo niemożności
to jest
wobec rozpadu życia
odpływających strug krwi
to jest nieustanne odpływanie
nic w zamian

lutym 1932

Poeta

skończyły się czasy poetów
został ostatni
chudy literat
błazen i hamlet z jedną twarzą
w ręce
dwoma nie wydanymi niewydarzonymi tomikami
wierszy z suplementem nadziei

płynie czas w jednonośnej gondoli
a jego idee (fixe) odbijają się od bram i okien
głuchym echem bezsilności

żyje w podróży po upadłych krajach rzadko
wyjeżdża w przyszłość bo obawia się że kiedyś
nie wróci

skończyły się czasy
ostatni poeta zasadził na wargach
gorzkie ziarno prawdy
lecz już się nie obudził
na — prawdę
była zatruta

Noc

zwykle nocą rozbitą
na milion istnień
nocą drgającą życiem
nocą
po plecach
zimno prześlizguje się
wąz czasu
zaciska pointą
na szyi



ubywam codziennie
oczy włosy ruch ust wszystko idzie ku zblednięciu
wypływa ze mnie czas
kończy się brzask stan przejściowy

1979 *Morze Czarne* — 1981 *Wrocław*

Zakrzepnięcie

otwieram się słowami
niespokojnie krzepnę w myśl
nie wypływającą poza źródło

chcę do bólu: pozostawić
odruch pamięci
możliwie jednoznaczne słowa
i możliwie największą nietrwałość tego bytu:
siebie w przerażeniu

Eugeniusz Kurzawa

KRZYSZTOF BROZI

KOLEJKA

Kiedyś, idąc jedną z głównych ulic miasta, spostrzegłem olbrzymią kolejkę biegnącą gdzieś daleko do przodu i ginącą za rogiem jednej z przecznic.

— Za czym to? — zapytałem gościa wieńczącego chwilowo koniec kolejki, której stale przybywało.

— Zaraz się dowiemy, bo już pytanie podałem po kolejce.

— To pan tak na wszelki wypadek stoi?

— Wolę stać niż siedzieć, albo lecieć na początek kolejki i okazać tracić, że czegoś tam dla mnie zabraknie.

Chyba słusznie — pomyślałem i stanąłem za nim. Po chwili ustawił się za mną szereg osób. Odpowiedź na pytanie o cel kolejki jeszcze nie nadchodziła, więc nadal byliśmy pogrążeni w głębokiej niewiedzy.

Po jakimś czasie znowu zagadnąłem tego przede mną.

— A może ten przed panem wie, po co stoi?

— Mówiłem panu, że posłaliśmy głuchym telefonem pytanie tam na początek. Jakby wiedział, to by mi powiedział.

— A może nie chce?

— Mnie by tam wcale nie zależało, żeby taką sprawę ukrywać.

— Może on ma jakieś szczególne powody. Niech go pan zapyta.

Mój poprzednik przeprosił człowieka, który stał przed nim i zapytał go czy nie ma jakichś szczególnych powodów po temu, by nam nie wyjawiać celu swego stania. Ten jednak uśmiechnął się tylko przymilnie i zrobił nieokreślony ruch ręką.

Okazało się potem, że był to głuchoniemy, który znalazł się tu zupełnie przypadkiem, a ponieważ wstydził się swojego kalectwa, udawał, że słyszy. Gorzej było mu udawać, że mówi, więc cały czas udawał zamyślnego.

— Cholera, tyle czekam, myślałem, że pytanie już poszło a tu nic — zżymał się mój poprzednik.

— Nadajmy jeszcze raz z pominięciem tego przed panem — zaproponowałem.

— A co będzie jak po drodze trafi się jeszcze jakiś wstydzący się głuchoniemy i znowu wszystko diabli wezmą. Poza

tym spróbuj pan wejść choćby na chwilę przed niego. Kopie i gryzie.

Sytuacja była istotnie nieprzyjemna. Ządza poznania własnej sytuacji pobudza jednak zazwyczaj człowieka do wyteżenia konceptu. Należało przede wszystkim w jakiś sposób zwrócić na siebie uwagę osób stojących przed nami.

Wyjąłem z teczki zeszyt a z niego wyrwałem dwie kartki. Jedna po zwinięciu posłużyła mi za rurkę, drugą dałem temu facetowi przede mną, żeby trochę ją pozuł. Wyszedłem na pozycje. Ze żłutej przez mojego poprzednika kartki robiłem kule, żeby nimi przestrzelić ponad głową wstydzącego się głuchoniemego.

Po pewnym czasie wstrzeliwania kropnąłem w ucho jakiegoś typa. Ten odwrócił się i spostrzegłszy rurkę w moim ręku ruszył z taką miną jakby mi chciał natychmiast coś złego zrobić, lecz kiedy przechodził koło głuchoniemego ten zaczął go kopać i gryźć tak długo, aż tamten zawrócił.

— Nie przepuszcza w obie strony — jęknął mój towarzysz z przodu.

Sytuacja stała się nie do wytrzymania.

Gdy tak stałem zastanawiając się co czynić dalej, poczułem silne uderzenie w głowę. To ten przed chwilą pogryziony typ ulżył sobie przerzucając ponad głuchoniemym kamień.

— Może ci z tyłu coś wiedzą — mój towarzysz popadał w nerwicę.

— Czy pan zwariował! Ich nie wolno pytać. Przecież oni stoją tu dlatego, że my stoimy, a jak się dowiedzą, że my nic nie wiemy, to jeszcze gotowi nas pobić. Niech pan lepiej przeczyta gazetę, to zawsze robi dobre wrażenie. Ja mam na szczęście przy sobie książkę telefoniczną, ale owiniętą w papier do pakowania więc nikt się nie zorientuje. Jak będziemy czytani to nikt nas o nic nie zapyta.

— A jeśli mimo to?

— To udawaj pan głuchoniemego.

— A może lepiej kulawego. Kaleki nie zbiją.

— Kto ich tam wie na co ich stać.

— A jak wyglądają?

— Nie wiem. Wolę się nie odwracać, to jest zawsze niebezpieczne.

Po chwili staliśmy obaj z głowami ukrytymi, on w gazecie, ja w książce telefonicznej, która z daleka przypominała skrypt albo coś jeszcze poważniejszego. Podniosłem na dodatek kołnierz.

Na nieszczęście ściemniało się. Nikt nie uwierzy, że jesteśmy w stanie cokolwiek przeczytać po zapadnięciu zmroku.

Kopnąłem mojego poprzednika w kostkę nie wyjmując głowy z książki.

— Dopiero doszedłem do „G” a tu się ściemnia. Czuję jednocześnie jak ci, za plecami, coraz bardziej się denerwują. Zaraz mogą o coś zapytać.

— Mnie już też robi się niedobrze od tej gazety. Z tym, że jak będą pytali, to najpierw pana, bo bliżej.

— A może byśmy tak poszli stąd? — zacząłem nieśmiało. Ten z przodu obruszył się.

— To tyle czasu stoimy i nic? Trzeba być wytrwałym. A poza tym, niech pan pomyśli coś za radość zapanowałaby u tych z tyłu. Wszakże to zawsze o te dwie osoby bliżej.

Ten argument był rzeczywiście mocny. Przez cały czas stania i czytania tej cholernej książki telefonicznej coraz bardziej nienawidziłem tych z tyłu. Ba — to wszystko było właściwie przez nich. Gdyby nie te zakapiorowate gęby, których co prawda nigdy nie widziałem, ale których obecność czułem na plecach, stałbym sobie tu ot tak, z rękoma w kieszeniach, może nawet wesoly. I żadnej odpowiedzialności za czyjekolwiek stanie, żadnych cichych zobowiązań, żadnego strachu, że nie daj Bóg skopią, albo i co gorszego się stanie.

Na pocieszenie miałem jednak to, że nie byłem pierwszy. Jeżeli przyjąć, że stałem w połowie kolejki, to odpowiedzialność i strach tego z początku musiały być większe co najmniej dwa razy. Kto zresztą wie, jakie obowiązują w zbiorowości reguły dodawania?

— Panie, czy pan się boisz? — szepnąłem do mojego poprzednika.

— Coś pan, dziecko? — odszepnął drżącym głosem i ukrył twarz w dłoniach. W ciemności zauważyłem, że udaje modlącego się, na wypadek gdyby ktoś spytał, co tam dają.

— A może pan wiesz, jak długa jest ta kolejka?

— Bóg raczy wiedzieć — odrzekł, coś za mocno przejęty swoją rolą.

Z rozważań wyrwało mnie dotkliwe zimno. Wtedy zauważyłem, iż jest tak gęsta mgła, że widzę tylko na cztery osoby przede mną. Decyzja była natychmiastowa. Miałem ostry start. Biegłem w ciemnościach potykając się o krawężniki.

Kiedy już myślałem, że jestem dostatecznie bezpieczny, usłyszałem za sobą tupot nóg. Przebiegł obok mnie człowiek, za nim następny i następny, a potem cała ich chmara.

Wtuliłem się w najgłębszy zakamarek starej bramy. Miasto huczało od tupotu nóg, ciosów, uderzeń, pokrzykiwań. Zewsząd słychać było odgłosy jakiejś większej okładaniny.

Przemykając pod murami dotarłem do domu. Wszedłem nie zapalając światła. Było zimno. Wszystko poprzewracane, stosy papierów na podłodze, okna rozbite.

Nie było chwili do stracenia. Chwyciłem termos z kawą, który jakimś cudem ocalał i krok po kroku wycofałem się z miasta.

Mgła przerzedzała się. Na niebie widniało już wschodzące słońce.

STRAŻNICY

Było ich trzech. Gruby, kościsty i ten trzeci.

— Jakos tam będzie — powiadał zazwyczaj gruby.

— Chociaż, bo ja wiem — dodawał po chwili zaszepienia.

— Do sprawy należałoby podejść z dobrym, teoretycznym przygotowaniem — uzupełniał kościsty ze zwykłym sobie, wrodzonym zapewne, sceptycyzmem.

Ten trzeci natomiast, co pewien czas rzucał jakby w malignie:

— No w końcu trzeba byłoby coś zrobić do cholery.

— Młody i niedoświadczony — reagować zwykł na to kościsty.

— Przejdzie mu z czasem, chociaż, bo ja wiem — stwierdzał w takich wypadkach gruby. I dalej siedzieli pijąc kawę lub herbatę. Kościsty brylował nad kawą jakby reanimując z zapomnienia atmosferę czasów kiedy się jeszcze coś działo.

— Ale to już nie to — zwykł kończyć swoje dokładnie wyakcentowane czynności wokalne. Filiżankę kawy trzymał w delikatnie rozczapierzonych palcach i maczał w niej usta delektując się aromatem napoju. Potrafił tak godzinami. Gruby z kolei, topornie chwytając naczynie i trzymając tak, aż napój wystygł, po czym rąbał do dna. Ale nie to określało istotę jego picia. Najważniejsze było w międzyczasie. Niezależnie od treści rozmowy wkraczał w nią kontynuując raz rozpoczęty wątek, to znów urywał jakby w zniechęceniu, zaszepiał się nie bacząc na adwersarzy a przemyślawszy jakiś kawałek znów przemawiał. Stosunek do napoju, pomimo zewnętrznej pobłażliwości miał szczerzy i głęboki. Przyglądał się stygnącej kawie jakby w samej percepcji znajdując zadowolenie. W uchwycie filiżanki znać było wyraz tkliwości, zaś w końcowym spełnieniu ucieleśniała się niejako rezygnacja.

Ten trzeci przysłuchiwał się zazwyczaj przez pewien czas rozmowie, rzucał kilka haseł w jego mniemaniu doniosłych, po czym, nie znajdując żadnego odzewu poza podanymi powyżej, ewentualnie sardonicznym — No, no... — nie wiedząc gdzie wyładować swoją energię, zauważał gorącą kawę, rzucał się na nią i parząc usta wrzątkiem wychleptywał całą zawartość filiżanki. Siedział potem spokojnie przez pewien czas, aż do następnej okazji. Ciągnęły się tak dni jeden za drugim... i dalej.

Fakt, że byli razem, nie wynikał wcale z jakiegoś pokrewieństwa duchowego czy innych metafizycznych zasad. Przyszło im po prostu przejść podobną kolejkę losu. Najpierw urodzili się, potem wychowali, następnie zostali przeszkoleni i zesłani na pozycje — przypadkiem takie same. Różnice pomiędzy nimi co do sposobu picia kawy, jak i postury fizycznej wynikały z tego, że rozpoczęli się pod różnymi znakami zodiaku w różnym otoczeniu społeczno-politycznym oraz różnie się wychowali. Jak zresztą można to stwierdzić, różnice te były

właściwie nieistotne, bowiem zostali odpowiednio przeszkoleni, (a jak wiadomo, przeszkolenie stanowi o sprawności i odpowiedniej postawie w ramach zakreślonych przez regulamin funkcji, które przynależne były ich pozycjom).

Wszyscy w kwiecie wieku i braterskiego pojednania, dzielnie pełnili swoje obowiązki w granicach zdrowego rozsądku — to znaczy — bez fanatyzmu, ale i bez zbytniego ociągania się. Treścią ich zadań było pilne strzeżenie, terenem działania równie wielka jak i pustynna równina, pomieszczeniem zaś, w którym dokonywało się picie kawy był silnie umocniony bunkier z małym pancernym wyjściem. To czego strzegli, spoczywało w podziemiach bunkra za mosiężnym włazem opatrzonym szyfrowym zamkiem. Każdy z trzech strażników znał tylko jedną trzecią szyfru.

Minęło kilka lat, wiosen i jesieni kalendarzowych. Faktycznie cały czas panowała surowa i mroźna zima. Rozmowy strażników zdawały się tracić z czasem walor ogólny wędrując coraz bardziej ku konkretnym określającym sytuację w jakiej się znajdowali.

Pewnego razu siedząc jak zwykle przy kawie i oddając się od dawna już ustalonym czynnościom stwierdzili, jak rozmowa coraz skuteczniej zdążyła do celu ich posłannictwa.

— W zasadzie, z teoretycznego punktu widzenia, dobrze byłoby wiedzieć co jest tam..., pod podłogą bunkra. — Ale po co? — stwierdził kościsty zastrzegając się od razu.

— No pewnie, że trzeba tam zajrzeć — zareagował ten trzeci. — Świadomość tego, czego się strzeże wzmacnia aktywność i prowadzi do poprawy wyników, jest wręcz niezbędnym elementem działania.

— Można by. Czemu nie. Można tak albo inaczej, może akurat jakaś ciekawostka przyrodnicza... A może lepiej zostawić to w cholere i nic nie ruszać, niech sobie leży. Bo w końcu co to zmieni. I tak co jest to jest!! Chociaż, bo ja wiem czy jest — dodał gruby i rąbnął całą kawę.

— No to do roboty (ten trzeci).

— Zaraz, zaraz. Trzeba to teoretycznie podbudować. Dajmy na to, co my z tym czymś zrobimy jak się toto okaże istotne (kościsty).

— Ja mogę. Proszę bardzo. Ale teoretycznie, to możemy sobie do licha i trochę brudu narobić. No bo co z tym zrobisz jakby rzeczywiście jakieś tam fanaberie były. Ale można polecieć z tym koksem. Ja to bym chyba zajrzał. (gruby).

Rozważali tak biorąc pod uwagę wszelkie ewentualności. Ostatecznie zgodzili się na to, że cokolwiek miałyby wynikać z otwarcia mosiężnego włazu warto to uczynić, chociaż ostatecznie nie ustalono po co. Przedsięwzięwszy wszelkie środki ostrożności przejrzeni pustą i tak już od lat okolicę, wymie-nili swoje części hasła i zgasiwszy światło, przy świecach pochylili się nad miejscem, dla którego ochrony byli przeznaczeni. Ciężkie, mosiężne wieko uniosło się ze zgrzytem. Wi-

dniał za nim mroczny korytarz. Przesuwali się powoli w jego ciasnym wnętrzu przy migotliwym świetle świec. Droga wydawała się długa i trudna. Minęło już wiele godzin i nic nie zwiastowało końca korytarza. Chęć poznania tego, czego strzeżli, była jednak silniejsza od niepokoju jaki stale narastał. Stanęli wreszcie przed ścianą, która wyraźnie kończyła podziemne przejście. Kiedy stali tak zrezygnowani, ten trzeci zauważył w sklepieniu korytarza coś w rodzaju włazu. Od tej strony łatwo można go było otworzyć. Pomagając sobie wzajemnie unieśli wieko i wydostali się na zewnątrz.

Powitały ich ślepe twarze trzech starców szukających czegoś pośród szczątków dawno rozbitego bunkra. Jeden z nich był chyba kiedyś gruby, drugi kościsty a z boku siedział ten trzeci. Naokoło rozciągała się wielka i pusta równina.

PRZYPADKI Z ŻYCIA HIERONIMA KLĄSKA

Pewnego razu, podążając środkami komunikacji miejskiej poczułem, że czegoś mi brak. Rozejrzałem się po sobie. Teczka jak zwykle trwała w lubieżnym ucapieniu dłoni. Rozwarłszy jej solidne zamknięcia wydobyłem z otchłani ciemności na leniwe światło dnia przedmioty, które towarzyszą mi zwykle w mojej wędrówce przez życie. Po kolei, niczym rząd prawomysłnych, ukazały mi swoje oblicza: bułka z serem, papierosy, piwo, ołówek, portret dziadka husarza i papier toaletowy od nieszczęścia jakowegoś broniący. Było więc wszystko. Nauczony jednak smutnym doświadczeniem sprawdziłem jeszcze kompletność odzienia wierzchniego. Łącznie z baranicą, którą miałem na głowie mimo trzydziestostopniowego upału, i parasolem, wszystko było w porządku. A więc — rozważyłem nadal — nie tylko, że niczego nie zapomniałem, lecz mam ze sobą coś ponad zwykły ekwipunek. Świadczy to zapewne o mojej życiowej zapobiegliwości. Zaniepokojenie wewnętrzne jednak nie miało.

Rozterka między subiektywnością a obiektywnością doznań, nakazała mi zasięgnąć pomocy z zewnątrz. Zagadnąłem więc czym prędzej stojącego obok podróżnego, czy jego zdaniem wyglądam na człowieka, który posiada wszystko w porządku. Ten jednak nic nie odpowiadając rzucił się do ucieczki w przeciwną stronę. Zapewne spieszy się bardzo i chciałby jak najszybciej dotrzeć do celu podróży — pomyślałem sobie wiedząc jak sam nie lubię, gdy ktoś przeszkadza mi w spieszeniu się, nie nagabywałem go więcej.

Wyszukawszy wzrokiem odpowiednią osobę, którą był tym razem łysy jegomość wyglądający na urzędnika, powtórzyłem

pytanie. Pan ów, wybałuszywszy oczy — zapewne w głębokim zamyśleniu — oświadczył konfidencjonalnym szeptem, że jest nietutejszy, w ogóle polityką się nie zajmuje i z powodu chronicznej chrypki jest w istocie rzeczą niemową.

Pomimo wielkiego tłoku dookoła mojej osoby było luźno i przestronnie. Pozbawiony pomocy z zewnątrz i zdany tylko na siebie, nie ponawiałem prób obiektywizacji dziwnego doznania braku, które wzmagало swoją obecność opanowując coraz to rozleglejsze obszary mojej osobowości.

Przeszukując raz jeszcze czeluście bagażu, tym razem penetracją objąłem zawartość kieszeni. Jednak i tam wszystko było na swoim miejscu. W lewej mieścił się jak zwykle smoczek, który odjęto mi przemocą w roku życia czwartym, kilka pieluszek nieprzemakalnych, proca na wróbelki świadcząca zdaniem biegłych w sztuce psychiatrycznej o wczesnie zakorzenionym sadyzmie i obrazek od pierwszej komunii przedstawiający rodzinę świętą, której przedstawicielom własnoręcznie domalowałem narządy płciowe, gdyż brak ich w oryginale odczułem boleśnie. O ile sięgam pamięcią wstecz, to ksiądz tak mnie w zamian za to postraszył mocą wszechogarniającą, że z tej okazji przez z górą dwa miesiące wzrok traciłem na jego widok jękając się przy tym straszliwie.

Zawartość kieszeni prawej również pozostawała bez zmian. Jak zwykle mieścił się w niej różaniec z mysich ogonków własnoręcznie spreparowanych, stary granat zaczepno-odporny, „Oda do młodości”, św. Franciszek z Asyżu, zyciorys Stalina i trumienny portret cioci Frani, która zmarła wskutek nieumiejętnego posługiwania się maszyną do szycia. Tknięty nie-dobrym przeczuciem sprawdziłem jeszcze, czy nie zapomniałem włożyć barchanowych kalesonków od wuja Hieronima, ale wszystko było na swoim miejscu.

Przygnębiony bezowocnością poszukiwań, smętnie wyrzalem przez okno pędzącego pojazdu. Upalny dzień wieńczył ciepłem słonecznym zarysy dachów. Rzeńska masa obywateli ochoczo krzątała się po trotuarach, o interes ogólny i prywatny dbając, w świetlaną przyszłość i dobrobyt wpatrzona. Przekupki nawoływały ku nabyciu kwiecica, które wdzierząc się w koszach, zapach powszechny czyniło.

Smutek mój wobec powyższego, osiągnął głębię obcowania z wiecznością. Niczym nie wytłumaczone poczucie braku trwało dominując nad chlebobojną okolicą. Był to brak sam w sobie. Istota poczucia własnej niepełności. Zawartość, która już dawno przekroczyła horyzont, utożsamiając się z rzeczywistością braku metafizycznego.

Z głębi rozważań wyrwało mnie gwałtowne hamowanie pojazdu, przy którym utraciłem dwa zęby trzonowe. Wysiadłszy na swoim przystanku, smętnym wzrokiem zębałem odjeżdżający pojazd z tymi, którzy po eksodusie moim wypełnili go równomiernie uspokojeni myślą o bezpiecznym dotarciu

do celu. Pożyjemy — zobaczymy, rzuciłem w dal filozoficznie i ująwszy bagaż kontynuowałem podróż.

Poczucie braku zdawało się powiększać. Widocznie otwarty krajobraz bardziej sprzyjał degeneracji niż ciasnawe w istocie wnętrze pojazdu. Usiadłem na murawie i przeszukałem któryś z kolei raz całokształt swojej osobowości, podążając markotną myślą ku przeszłemu życiu, by na obszarze historii oddać się poszukiwaniu genezy tego, co mnie doszczętnie wypełniało.

Urodziłem się w małej przydrożnej mieścinie z matki i chyba z ojca. Rodzinę miałem bogatą w tradycje i przyzwyczajenia. Nasza sytuacja życiowa nie należała do najłatwiejszych, ale — jak powiadała ciocia Frania zanim jeszcze nie nabyła owej złośliwej maszyny do szycia — można było z palcem w tyłku budować cywilizację. Jednak jej samej cywilizacja na zdrowie nie wyszła. Na dobrą sprawę, to ciocia ze względu na swój stan umysłowy, nie nadawałaby się nawet do epoki kamienia łupanego, ale to jej rzecz jaką sobie epokę wybrała.

Ciocia mawiała wiele. Miała takie sobie powiedzonka. Podobno kiedyś jakiś ułan przez kilka dni i nocy doszukiwał się u cioci ich sensu. Widocznie jednak był to kompletnie ślepy ułan, gdyż sam nie mógł tego sensu odnaleźć, aż wreszcie — „Sama mu pokazałam” — jak zwykła kończyć ciocia swoje wstrząsające opowiadania. Potem do końca dnia był z nią spokój, gdyż laźła zaraz na pięterko, by przed lustrem analizować stan obecny swojego sensu. Wiem to, gdyż po sprawdzeniu co ciocia robi, nieźle na niej zarabiałem biorąc od kolegów po dysze za minutę dostępu do dziurki od klucza. Widok był zresztą przewyborny. Ciocia przedstawiała sobą swego rodzaju fenomen seksuologii geriatrycznej. Tak przynajmniej twierdził pewien lekarz, któremu ciocia zdołała to udowodnić.

Być może dziś właśnie brak mi cioci Frani. Być może niepokoją mnie wspomnienia tkliwych rodzinnych chwil, w których ciocia wyjawiała mi tajniki rzutu młotem i oszczepem a w przerwach pieściła namiętnie swoimi, potężnymi jak patelnie dłońmi.

Pociąg do cioci ustąpił wtedy, gdy do miasta zjechał wuj Kleofas, znany w okolicy gerontofilita i wampir. Domniemywa się, że to właśnie on postawił na ciocinej drodze maszynę do szycia, której dane było jej życie przerwać w kwiecie starczego wieku. Gnębiąc się przypuszczeniami zacząłem podejrzewać, czy to przypadkiem nie brak mi wuja rozpustnika.

Osobowość wuja zaprzętał bez reszty problem sadomasochizmu. Niebywała to postać. Typ badacza, który niepomyślnie na wszelkie społeczne konwenanse potrafił niestrudzenie zbierać materiały do swojej pracy mającej nosić tytuł — „Niektóre aspekty zagadnienia kolca w dupie”. Odważny ten człowiek odgrzązał się często, że pracę wyżej wzmiankowaną niebawem napisze. Niestety, nie udało mu się nigdy tego dokonać. Czyhając bowiem kiedyś na kogoś pod cmentarzem komunalnym, nabawił się wrzodów żołądka i zmarł niezadługo.

Niezatarty ślad na mojej osobowości wywarł również wuj Hieronim, na którego pamiątkę noszę do dziś owe barchanowe kalesonki. Był to osobnik płci nieokreślonej, czym zresztą lubił czarować wszystkich w okolicy. Raz nawet próbował oczarować goniącego go milicjanta krzyżując filuternie — „Jak mnie złapiesz będę twój”. Na pytanie kim właściwie jest, zwykł odpowiadać prosto i szczerze. W zależności od sytuacji padały nazwiska: Napoleona, św. Bonifratra, Wernyhory lub Kolumba. W zasadzie wuj dość ściśle trzymał się wymienionego zbioru ponieważ, jak sam mawiał — „Należy być trwałym w postanowieniach, choć nie do przesady”.

Osoba wuja obrosła w wiele interesujących przyzwyczajęń. Co rano budził domowników przeraźliwym, indiańskim wyciem wojennym, którego nabawił się podczas swojego pierwszego pobytu w szpitalu dla nieuleczalnie chorych. Potem przez pół dnia strzelał do przechodniów kamieniami z mojej procy, aby po obiedzie zajmować się wyłącznie wylapywaniem pcheł, co jak twierdził upośledzało go umysłowo do tego stopnia, by mógł odnaleźć wreszcie wspólny język z ciocią, nekrofilką bez ambicji. Zamykali się następnie obydwójce w piwnicy i do późnych godzin nocnych, cała okolica tonęła we wrzaskach znamionujących ich siłę witalną.

Zakochani w teatrze, często odtwarzali na gościnnych występach dla całej rodziny dzieła własne. Miałem okazję obejrzeć w ich wykonaniu: „Akt dwunożny”, „Kastrację Europy”, dwuaktówkę pt. „Bezimienny plemnik” i wreszcie monumentalne, trwające ponad trzy dni dzieło pt. „Jak karakon ugryzł flakon”.

Mimo że miałem dopiero dziewięć lat, tatuś i mamusia chwalili moją inteligencję wyrażoną zrozumieniem tych trudnych dzieł wuja i cioci. Być może brak mi właśnie tych wspólnych wieczorów rodzinnych, spędzanych w ciepłej atmosferze domowego ogniska.

Zdarzały się również i mocne wzruszenia, które pieczętowały więź rodzinną. Czyż nie wspaniale uczczono na ten przykład urodziny cioci Frani. Wuj Hieronim wniósł na tacy do pokoju, w którym przebywała ciotka, własnoręcznie wygrzebany na pobliskim cmentarzu stos piszczeli do wysysania symbolizujący jedność poglądów. Ojciec, na poły sparaliżowany, wykonał osobiście taniec św. Wita odziany jeno w garść kolczastego drutu. Wuj Kleofas ujeżdżał ślepego nosorożca a matka prezentowała wyniki swoich całorocznych badań nad efektami działania muchomorem na układ trawienny ojca, co jak zauważyła dało rezultat zaledwie połowiczny w postaci paraliżu postępowego. Ja, porwany atmosferą serdeczności i oddania, spożyłem na oczach wszystkich piąty rozdział Ewangelii według św. Jana. Ech, gdzie te czasy, o których się niekiedy myśli z łzą zadumy w oku.

Rozważając tak na murawie odnalazłem wreszcie treść te-

go, co mnie doszczętnie wypełniało. Było mi brak po prostu rodziny i ciepła domowego ogniska.

Czas jednak nagiął, więc podążyłem dalej do pracy zasepio-
ny złowrogo. Dostarczała mi ona wielu niezapomnianych wra-
żeń, a zatem lubiłem ją, choć przecież nie samą pracą człowiek
żyje. Na horyzoncie majaczyły już przede mną modre kontury
prosektorium.

Krzysztof Brozi

BARKA USTASIAK

* * *

19 listopada 1982 r. w Wałbrzychu

że to, w czym gramy,
jest tragedią
orientujemy się dopiero w przedostatnim akcie

ale wtedy już za późno
na podpalenie teatru

* * *

więc jeszcze trochę i otworzę się do wewnątrz
znieważając tym ruchem
resztę wszechświata
bezwiednie
nie mając pojęcia
którego z filozofów naśladowę w tym momencie

Na strychu

skrzywiony promień słońca utknął w kurzu
pajęczyna zatęchłych marzeń
krzesło z trzema nogami
piąte koło od wozu
między stertą podartych myśli
a sznurem,
na którym suszę wyprane sumienie
twoja twarz
oparta o ścianę
niepotrzebna ale może jeszcze się przyda
jak wszystko, co składam na strychu mojego
serca



Studenci I roku Wydziału Przyrodniczego, sekcji matematyki, fizyki
i chemii — 1945 rok. Fot. Muzeum UMCS

Oddalenie

jestemy od siebie daleko
na wyciągnięcie ręki
to naprawdę bardzo daleko
bo nikt z nas jej nie wyciągnie

1 IV 82 r.

Barka Ustasiak



Lublin. Pomnik Marii Curie-Skłodowskiej i gmach rektoratu UMCS.
Fot. J. Urban

przekroje

LAUREACI NOBLA

Czterej pisarze, o których twórczości piszą niżej recenzenci, to niedawni laureaci Literackiej Nagrody Nobla. Jedną z cech nastawienia polskich wydawców w ostatnich latach wydaje się być ambicja nadrobienia zaległości w udostępnianiu czytelnikom twórczości „noblistów”. Ich książki pośród wydanych ostatnio przekładów stanowią wcale znaczny odsetek. Może wynika to także z poszukiwania mocnych kryteriów umożliwiających porządkowanie polityki przekładowej, ciągle jeszcze chaotycznej, opartej na przypadku. Jeżeli tak, to należy życzyć wydawcom, by wytrwali w tym zamiarze.

Niech czytelnicy zechcą wybaczyć uderzające różnice w sposobie ujęcia tematu przez recenzentów. O ile np. dla A. Janiszewskiego wydana ostatnio książka laureata Nagrody Nobla jest właściwie pretekstem do rozważań na temat całej jego twórczości, to A. Stoff zajmuje się wyłącznie jedną powieścią, Nagrodę traktując jako zobowiązanie do szczególnej wnikliwości i możliwie szerokiej moralnej i socjologicznej perspektywy opisu. Pozostałe teksty mieszczą się — jak zwykle bywa z recenzjami — między tymi biegunami.

wbw

ANDRZEJ STOFF

POWIEŚĆ JAKO EKSPERYMENT SOCJOLOGICZNY

Świat przedstawiony Władcy Much Goldinga jest rzeczywistością wyjątkowo hermetyczną. Kilkudziesięciu chłopców, których historia wyrwała z normalnego biegu spraw, a przypadek skazał na pobyt na bezludnej wyspie, przeżywa, w absolutnej izolacji, przygodę, o jakiej dotąd tylko czytali w powieściach Stevenson'a, Ballantyne'a i Verne'a i o której może w skrytości marzyli nie wierząc, by mogła stać się ich udziałem. Sami na wyspie, która nie tylko zapewnia bezpieczeństwo z dala od ogarniętego pożogą atomową świata, ale która swoim klimatem, warunkami topograficznymi, brakiem naturalnych niebezpieczeństw i obfitością pożywienia tworzy wręcz rajska scenę. Groźny świat zdaje się nie mieć w ogóle przystępu do tej wyspy, która nieoczekiwanie ziszcza chłopięce marzenia o szczęśliwym zakątku absolutnej swobody, wyzwolenia spod uciążliwej kontroli dorosłych. Nawet bitwa powietrzna rozgrywa się nocą, gdzieś tam w górze, nie zakłócając na razie niczym życia nowych Robinsonów.

Izolację miejsca pobytu chłopców autor podkreśla jeszcze bardziej

odpowiednimi zabiegami kompozycyjnymi. Akcja powieści zaczyna się już na wyspie, a drogę do niej i sytuację, która spowodowała ewakuację dzieci z Anglii można jedynie zrekonstruować z nielicznych wzmianek. Dostępny czytelnikowi bieg zdarzeń urywa się w momencie nieoczekiwanego przybycia dorosłych, którzy przerywając ponurą zabawę zapobiegają kolejnej tragedii, jeszcze jednej zbrodni. Przypadek wywołał obserwowany bieg spraw, przypadek go zakończył. O tym, co było dalej — a przecież wydarzenia na wyspie powinny mieć swoje konsekwencje — nie wiemy nic. W autorskim zamierzeniu było to już nielotne. Między dwoma przypadkowymi, ale brzemiennymi w skutki momentami nie ma nic, co nie byłoby obserwacją procesów, jakie zmieniły oblicze tej dziecięcej społeczności. W warunkach rygorystycznie przestrzeganej izolacji Golding aranżuje bowiem eksperyment, który choć z pozoru wyłącznie socjologiczny, ma także znaczenie głębsze, sięgające pytań o naturę człowieka. Motyw katastroficzny posiada walor wyłącznie fabularny: uprawdopodobnia znalezienie się chłopców na wyspie.

Eksperyment ma swoich głównych bohaterów; są nimi Ralf, Prosiaczek, Jack i Roger. Ich sylwetki zarysowane są najpełniej, ich osobowości przedstawione najwyraźniej — nie tylko z racji potrzeb fabularnych. W zamierzeniu autora są oni reprezentantami określonych postaw, ról społecznych w procesie kształtowania się i funkcjonowania władzy. W wymiarze fabularnym są to bowiem przywódcy uczniowskiej społeczności, różnie pojmujący swoją rolę i różne przeżywający koleje losu.

Antagonistami skazanymi na bezkompromisową walkę są Ralf i Jack. Ich antagonizm nie wyrasta z konkretnej sytuacji; reprezentują oni dwa krańcowe stanowiska wobec ludzi i świata, dwie sprzeczne ze sobą postawy przywódcze.

Postawa Ralfa uosabia demokratyczne tendencje w organizowaniu społeczeństw. Jest on głęboko przekonany o tym, że świat i ludzie są z gruntu dobrzy i nie przypuszcza, że postępowaniem kierować mogą inne siły, niż dobra wola. Stąd jego natrączywe apele o przestrzeganie reguł postępowania obowiązujących w świecie, od którego zostali odizolowani. Uporczywe naleganie, by za wszelką cenę podtrzymywać ognisko sygnałowe jako szansę ratunku i powrotu, ma znaczenie symboliczne. Ten styl organizowania społeczeństw, który reprezentuje postępowanie Ralfa, zakłada istnienie wartości, z którymi nie wolno tracić kontaktu, jakichś racji nadrzędnych, wobec których konkretne rozwiązania społeczne nie mają wartości samej w sobie. Lecz apele i nalegania reprezentanta tak rozumianej władzy są pozbawione sankcji, które rzeczywiście byłyby zbędne, gdyby ludzie kierowali się jedynie rozumem, względem na dobro powszechne i dobrą wolą.

Świat jest dla Ralfa jakby przedłużeniem ładu i przyjazności domu rodzinnego. Optymizm uprawniony w sferze prywatności rozciąga on na wszystko, z czym się spotyka. Jego postawa jest jakby echem i ilustracją oświeceniowych przekonań o umowie społecznej jako źródle władzy, o dobru pozostającym w zasięgu rozumu i o wiedzy jako wystarczającym warunku dobrego ułożenia stosunków społecznych. Sam będąc dobry, nie dostrzega racji, dla których inni mieliby być źli, a świat mógłby być zorganizowany inaczej. Władzę w pierwszym okresie pobytu na wyspie zawdzięcza właściwie przypadkowi: był najstarszy, najwyższy i pierwszy pomyślał o zebraniu wszystkich, o wyborze przywódcy i przedsięwzięciu środków niezbędnych dla przetrwania i uratowania się. Wspomagany inteligencją Prosiaczka i dysponując jedynym na razie atrybutem władzy — muszlą służącą do zwoływania zebrania, wybrany został w pierwszym, a jak miało się okazać zarazem ostatnim, głosowaniu. Żaden z chłopców nie mógłby znaleźć dostatecznego uzasadnienia tego wyboru... Działali jeszcze przyzwy-

czajenia z „tamtego” świata — świata ustalonych form, kultury i naturalnej zależności od dorosłych. Czy ten zewnętrzny wobec sprawującego władzę autorytet wystarcza jednak w sytuacjach nietypowych, w chwilach próby i zagrożeń?

Sylwetka psychiczna Ralfa nie jest skomplikowana. Prostolinijny w myślach i postępowaniu, niezdolny do świadomego wyboru taktyki postępowania, z góry wyrzekający się perswazji i zabiegania o zwolenników — zakłada oczywistość dobra i odpowiedzialność wszystkich w przeżywaniu kryzysowej sytuacji. Byłby może dobrym przywódcą, choć nie na wielką skalę, w okolicznościach normalnych, gdyby mógł reprezentować demokratyczną instytucję obdarzoną autorytetem i gdyby dysponował siłą zdolną opanować oczywiste zło. Ale na wyspie za Ralfem nie stoi żadna instytucja, żaden autorytet, pozbawiony jest on także atrakcyjnych predyspozycji przywódczych zdolnych przyciągać tłum. Jest poza tym sentymentalny. W jego myślach najczęściej powracają wspomnienia domu, podczas gdy inni chłopcy jakby zapomnieli o rodzinnych więzach, które tak brutalnie przerwała ewakuacja. Wyspę chciałby widzieć jako miejsce szczęśliwej przygody, jak na kartach powieści Ballantyne'a i Verne'a, które niewątpliwie czytał.

Zdegradowany, opuszczony przez wszystkich, tropiony — niczym dzikie zwierzę — przez dawnych kolegów, uczy się dopiero hartu, opanowania, taktyki, walki o życie. Uratowany od niechybnej śmierci przez nieoczekiwane pojawienie się na brzegu szalupy z angielskiego krążownika w odpowiedzi na pytanie oficera uparcie wraca do roli demokratycznie wybranego przywódcy. Uznaje wszystko, co się stało, za tragiczne nieporozumienie, które nie jest w stanie przekreślić pierwotnego dobra. A w nowej sytuacji nikt tego powrotu Ralfa do władzy nie kwestionuje, od tej chwili stoi bowiem za nim autorytet cywilizacji, z której przez przypadek zostali na czas jakiś wyłączeni. Wewnętrznie chyba się nie zmienia (ciąg dalszy autorowi nie jest już potrzebny, nie zaspokaja więc ciekawości czytelnika), ale po raz pierwszy płacze — nad kresem niewinności, ciemnotą ludzkich serc i upadkiem w przepaść szczerego, mądrego przyjaciela, zwanego Prosiaczkiem.

Jego przeciwnikiem jest Jack Merridew od początku zdradzający predyspozycje przywódcze. Nie jest on jednak kimś, kto zamierzałby uzależnić swoją pozycję od wolnej woli innych. Sankcję władzy widzi wyłącznie w woli własnej, której podporządkować należy bezwzględnie wolę wszystkich, którzy okażą się słabsi. Tę dyspozycję bardzo szybko odkrył w nim Ralf, komentując w myślach jedną z pierwszych publicznych wypowiedzi Jacka: „To były słowa kogoś, kto wie, czego chce”.

W postaci Jacka skupiają się wszystkie przymioty wodza: jest zdecydowany, ambitny, bezwzględny w dążeniu do celu, potrafi porwać za sobą masy apelując do najbardziej podstawowych instynktów, a później utrzymać je przy sobie zaspokajając podstawowe potrzeby, organizując formy współżycia wytwarzające silne więzy między jednostkami i wymuszając posłuch, gdy zajdzie taka potrzeba, przy pomocy terroru. Ustanawia przywileje dla siebie i tych, na których mu najbardziej zależy i broni ich przestrzegania przez ogół. Chętnie występuje w roli szafarza dóbr i obrońcy przed zewnętrznymi zagrożeniami.

Pierwsza motywacja aspiracji przywódczych jest jeszcze szalenie naiwna: *bo śpiewam w chórze kapituły i jestem kierownikiem chłopców. Biorę czysto C.* Ale już wkrótce spryt i odwaga pomagają mu w stworzeniu motywacji o wiele bardziej istotnej i przemawiającej do większości współtowarzyszy, która to większość jest zbiorowiskiem jednostek słabszych, mniej odważnych i przedsiębiorczych. Stając na czele myśliwych dostarcza pożywienia. Atrakcyjność ogniska

i pieczonego mięsa, poczucie sytości i bezpieczeństwa — to podstawowe atrybuty w jego rozgrywce z Ralfem. Ognisko było dla Ralfa wyłącznie nadzieją ratunku, sygnałem oczekiwania pomocy od innych. Dla Jacka ognisko jest czynnikiem integrującym zbiorowość, zaspokajającym bardziej przywileje potrzeby doraźne.

Zdolności przywódcze, wypróbowane w dziedzinie artystycznej, przydają się w nowych warunkach. Jack od początku zdradza nieprzeciętne zdolności skupiania wokół siebie wszystkich, podporządkowania sobie innych w sposób bezwzględny i nie znoszący sprzeciwu. Na miejsce pierwszej zbiórki rozbitków przyprowadza zdyscyplinowaną grupę chórystów, których „wierności” może być pewien i nad którymi zatrzymuje władzę, mimo wybrania na przywódcę Ralfa. Tak zaczyna kształtować się przyszła elita, która odda nieocenione usługi po podjęciu walki o władzę. Jack bowiem nigdy nie zadowolili się takim połowicznym rozwiązaniem i konsekwentnie będzie dążył do podporządkowania wszystkich swojej władzy, bez troszczenia się choćby o pozory legalności. Kogo nie skusi atrakcyjność proponowanego stylu życia, tego zastraszy terror, bądź zmusi do posłuchu przymoc fizyczna. Kto oprze się jednak temu stopniowanemu systemowi nacisków, ten okaże się śmiertelnym wrogiem, którego za wszelką cenę należy się pozbyć jako potencjalnego kandydata do przejęcia władzy. W ten sposób Golding odtwarza w fikcyjnej sytuacji przygodowej mechanizmy powstawania władzy totalitarnej.

Po śmierci Prosiaczka jedynym przeciwnikiem Wodza pozostaje Ralf. Jack nie cierpi go i zwalcza nie tylko jako kogoś, kto mógłby mu zagrozić, ale jako wyraziciela postawy, którą sam porzucił już dawno temu i której nienawidzi całą mocą zaślepienia przywódcy sprawującego władzę absolutną. Ralf prawdopodobnie przystałby do grupy usiłując co najwyżej łagodzić bardziej rażące wybryki, a samotny nie mógł przecież stanowić realnego zagrożenia, ale Jack — reprezentujący instynkt i najbardziej mroczne źródła emocji — nie znosi zdrowego rozsądku i wszystkich tych wartości, które charakteryzują społeczeństwo demokratyczne. Ralf rozumie przyczynę swego wygnania — „Bo nie zatraciłem rozsądku” — i przeczuwa, jaką cenę przyjdzie mu zapłacić za intelektualną i etyczną niezależność, jeżeli nie zdoła uciec. A Jack Merridew nim stanie niepewny na plaży, przed oficerem angielskiego krążownika, może płaczący jak inni chłopcy, przeżywa tryumf władzy absolutnej: „Widzisz? Robią, co im każę”.

Ralf intuicyjnie wyczuwał, że z Jackiem łączy go niesprecyzowana więź i że dla nich obu nie ma miejsca w jednej społeczności. Początkowe koncesje na rzecz przeciwnika (pozostawienie przywództwa chóru) okazały się groźnym w skutkach nieporozumieniem. Tyranii nie może zadowolili żadne ustępstwo. Wprawdzie i Ralf przeżywa zauroczenie magią polowania i na poły rytualnego tańca, wprawdzie jest świadkiem zabójstwa Simona, ale już za chwilę wstydy się tego. Wraz ze swoim przyjacielem — intelektualistą szukał w zbiorowości ratunku przed lękiem wobec rozszalałej burzy, a znalazł tylko współuczestnictwo w zabójstwie. Przed pogrążeniem się w zbiorowym szaleństwie chroni go refleksja i zachowanie zdolności oceny moralnej. Jack natomiast uczynił z gry instynktów, nieważne: intuicyjnie czy cynicznie, program swojego działania i mechanizm dominacji nad grupą.

Obaj przeciwnicy mają swoich „doradców”. Współdziałanie Prosiaczka z Ralfem ma źródło we wzajemnej sympatii, która dzięki podobieństwu postaw i racjonalności reakcji prowadzi do głębokiej przyjaźni. Prosiaczek (przez wisko nawiązujące do wyglądu, prawdziwego imienia czytelnik nie poznaje) rozumie więcej, niż którykolwiek z chłopców, ale zbyt nieśmiały, by podjąć realizację własnych pomysłów, zadowala się funkcją doradcy Ralfa. Jest inspiratorem wię-

zości jego poczynań, ofiarnym pomocnikiem, a w momentach najtrudniejszych przede wszystkim szczerym przyjacielem. Jest coś symbolicznego w fakcie, że to właśnie soczewki jego okularów pozwalają rozpalić na wyspie dobroczynny i będący szansą odnalezienia ognia. Robinson-Prometeusz usiłuje także wprowadzić w sytuacji zerwania wszelkich dawnych więzów nowe, rozsądne prawa. Jego rądom zawdzięcza oficjalny przywódca najlepsze plany. Ale, jak wszystko, co wyrasta ze zbytniego zaufania rozumowi, nie mogły się one doczekać realizacji pod naciskiem konkretnych potrzeb życiowych i nieracjonalnych elementów natury człowieka.

Przyjaciel i doradca Ralfa uosabia w tym eksperymencie rację rozumu, jest typem intelektualisty, który usiłuje zrozumieć świat (wspólnie zadają sobie pytanie: „Co sprawia, że wszystko się psuje?”) i na podstawie swego rozpoznania zaproponować władzy program działania. Z podobnego ducha rodziły się wszelkie utopie. Wraz z jego śmiercią ginie nadzieja na znalezienie racjonalnego klucza do potworniejącej wciąż sytuacji. Triumfują umiejętnie podsycane emocje. Hysteryczna reakcja na tragiczne wydarzenia zastępuje mowę pogrzebową nad usłmierzonym rozsądkiem.

Stronictwo Jacka ma od początku charakter elitarny. Poczucie wewnętrznej jedności, a zarazem wyższości w stosunku do pozostałych chłopców zapewniła najpierw strój chórystów, a później zmonopolizowanie podstawowej czynności — polowania, a więc dostarczania pożywienia. Poczucie przynależności do elity traci jednak swą jednoczącą moc z chwilą, gdy wszyscy członkowie danej społeczności znajdują się „po tej samej stronie”. Toteż kiedy wszyscy, dobrowolnie bądź z wrodzonej niesamodzielności, podporządkowali się Wodzowi, podstawą władzy staje się mechanizm represji. Odtąd Jack nie będzie już mógł sprawować władzy bez terroru uprawianego w jego imieniu przez Rogera.

Moment zapoznania się z Rogerem nie pozostawia śladu w pamięci czytelnika: *Był szczupły, nieśmiały chłopiec, którego nikt nie znał, który trzymał się osobno, skryty, zamknięty w sobie. Wymarotał, że się nazywa Roger i znowu zamilkł.* Później pojawia się zaledwie kilkakrotnie, ale każde zwrócenie na niego uwagi jest znaczące. Obserwujemy stopniowe przekraczanie przez niego wszystkich tabu, jakie człowiekowi narzuciła cywilizacja i coraz skuteczniejsze wypróbowywanie jednej tylko zasady oddziaływania na ludzi — niczym nie skrepowanego terroru.

Moment przelomowy obserwujemy w chwili, gdy rzuca kamieniami w Henry’ego, ale — jeszcze — tak, by nie trafić:

Wokół Henry’ego była jednak przestrzeń o średnicy może sześciu jardów, w którą Roger nie śmiał trafić. Oto niewidzialne, jednakże silne tabu dawnego życia. Bawiące się dziecko było nietykalne — strzegli go rodzice, szkoła, policja i prawo. Ruch ręki Rogera warunkowała cywilizacja...

W scenie tej między zamiarem a jego realizacją nie ma jeszcze pełnej zgodności. Choć przestały działać uwarunkowania instytucjonalne działają jeszcze psychologiczne i one to powstrzymują przed otwartym czerpaniem satysfakcji z zadawania bólu i poniżania innych. Roger odkrywa dopiero, jaki jest naprawdę. Rzucając kamienie coraz bliżej celu wsłuchuje się przede wszystkim w siebie. I jeszcze na razie się boi, a może już tylko nie chce uwierzyć w sytuację całkowitej swobody w zaspokojeniu najniższych instynktów. Do czasu. Kiedy bowiem nie znajdzie się nikt, kto mógłby, dostatecznie wcześniej, przeciwstawić się złu i nie odezwie się już żaden wewnętrzny sprzeciw, Roger rozumie, że jest panem sytuacji. Tym bardziej, że wydarzy się coś, co wywoła nieodwracalne skutki psychologiczne i sprawi, że nawet jego współtowarzysze w głębi duszy czuć będą do niego odrazę. Spowodowanie śmierci Prosiaczka jest tym momentem, po przekro-

czeniu którego nie ma już powrotu do atmosfery beztraskiej robinso-nady. Nawet Wódz poczuje się w tym momencie nieswojo. Ale o swojej władzę Jack może być spokojny; ktoś taki jak Roger nie wyciągnie po nią ręki. Najlepiej czuje się w roli niezastąpionej podpory władzy; wspiera ją za gwarancję własnej bezkarności. Nie czułby się natomiast dobrze na pierwszym miejscu w jakiegokolwiek społeczeństwie, bądź co bądź musiałby zdobyć się na minimum wysiłku intelektualnego, jakie potrzebne jest w rządzeniu. Jego żywiołem jest terror, a nagrodą za wierną służbę — poza bezkarnością — myśli, że bez niego władza pozbawiona by była jakiegokolwiek znaczenia. Chcąc zmusić jednego z chłopców do opuszczenia Ralfa odsuwa Wodza z pogardą dla jego fuszerki w stosowaniu fizycznej przemocy i załatwia sprawę bardziej fachowo. W zamian za usługi w zapewnianiu posłuchu i uległości liczyć może na specjalne względy i na zaspokojenie własnego okrucieństwa, które tak brutalnie dało o sobie znać, dotychczas tłumione.

W konfrontacji przedstawionych tu pokrótce postaci i w losach całej zbiorowości dostrzec można wyraźnie myślowe przesłanie Goldinga, poznać rezultat jego powieściowego eksperymentu.

Utopia jest niemożliwa poza kartami książki, w której ją spisano. W życiu społecznym nie można zaczynać „od nowa”, a dla zaprowadzenia nowego, idealnego ładu nie można stworzyć świata na nowo, ani radykalnie zmienić natury ludzkiej. Nie ma stanu pierwotnej szczęśliwości, w którą można byłoby się schronić przed groźnym w swych poczynaniach światem. Antyutopijna wymowa *Władcy Much* jest wyraźna.

Wiąże się z tym przekonanie, że jednostka nie może żyć poza formami społecznego współżycia. Ograniczając jednostkową swobodę są one koniecznością gwarantującą właśnie poszczególnym członkom zbiorowości możliwość bezpiecznej dla innych samorealizacji. Znaleźcie się poza społeczeństwem prowadzi nieuchronnie do prób odtworzenia rządzących nią mechanizmów. Jak w każdym działaniu prowizorycznym może to być, niestety, odtworzenie form społecznych najbardziej prymitywnych, archaicznych — które w toku rozwoju cywilizacyjnego zostały dawno złagodzone, zdemokratyzowane. Przyjęcie sformalizowanych norm współżycia jest konieczną ceną, jaką jednostka musi zapłacić za miejsce w zbiorowości. Forma — taka czy inna — pełni funkcję integrującą. Dorobek kulturowy ludzkości sprawia, że formy współżycia uległy sublimacji, zapewnia wybór tych, które jeszcze w najmniejszym stopniu ograniczają jednostkę. Każda raptowna, nieewolucyjna próba stworzenia nowych form społecznych kończy się restauracją instytucji sprzed epoki „umowy społecznej”, każdej grozi przoderzenie się w jedną z odmian totalizmu, powtórzenie starych błędów, ponownie brutalnych doświadczeń stanu pierwotnego.

Ten wątek rozbudowany jest w powieści Goldinga niezwykle przekonująco. Społeczeństwo, wytrącone ze swego naturalnego miejsca w czasie i przestrzeni, zmierzając do utwierdzenia tożsamości swych członków, odczuwa potrzebę znaków, symboli spełniających funkcję integrującą. Pierwszym znakiem, posiadającym jeszcze walor kontynuacji starego porządku, ale już na polu magicznym, jest tu muszla służąca do zwoływania zebrań i gwarantująca jej posiadaczowi swobodę głosu. Ale rychło okazuje się, że jako relikwiarz parlamentaryzmu znaczy niewiele w radykalnie zmienionych warunkach. Działa bardziej pozostałością wywoływanych jeszcze skojarzeń, symbolizowaniem tęsknoty za tym, co utracone, nadzieją na znalezienie wyjścia z sytuacji, niż walorami naprawdę przydatnymi w tak nietypowych warunkach. Konieczne są znaki zdolne naprawdę zintegrować społeczeństwo, zaspokoić oczekiwania, zapewnić poczucie przynależności i identyfikacji. Kto pierwszy znaki takie „wynajdzie”, kto pierwszy się nimi posłuży, może liczyć na zajęcie miejsca Wodza.

Obok ogniska, o którego funkcji integrującej była już mowa, rolę znaku spełnia też dzida — narzędzie łowów i broń stwarzająca poczucie siły i bezpieczeństwa. Jack bardzo szybko odkrywa tę możliwość, jak również — przyzwyczajony do jednolitych strojów chórzystów — maskę i jej zdolność obezwładniania osobowości. Zaczyna się prozaicznie — od praktycznej przydatności na polowaniu, ale rychło staje się ona czymś więcej. Przybranie maski uwalnia od uczuć wstydliwych, pozwala usprawiedliwić się przed samym sobą, oddziela w człowieku „ja” od „nie-ja” sprzyjając zafalszowaniu motywów postępowania. Moralność staje się wtedy bardziej giętka, podatna na sugestię, skłonna do samousprawiedliwień. Maską nie tylko identyfikuje „swoich”. Jest także postrachem dla „obcych”.

Eksperyment przedstawiony we *Władcy Much* bardzo szybko prowadzi do wytworzenia się określonych rytuałów. To, co miało być niczym nie skrupowaną przygodą, rychło zostaje podporządkowane koniecznościom innym niż dotychczasowe. Zadaniem jednych rytuałów jest podkreślenie pozycji Wodza (świata, rozdawnictwo wspólnie przebiegającego zdobytego pożywienia, usługiwanie), zadaniem innych — emocjonalne włączenie jednostki w zbiorowość. Tak funkcjonuje przede wszystkim taniec, w którym zatracają się pod wpływem rytmu indywidualne cechy i ginie możliwość jakiegokolwiek refleksji. To, co osobiste, prywatne ulega w tańcu jednoczącej mocy ekstatycznego przeżycia:

Ruch stał się regularny, a śpiew zatracił nerwowość i tętnił równym rytmem, jak krew w żyłach (...), jakby samo powtarzanie tego ruchu mogło przynieść bezpieczeństwo. Wszystko to drgało i pulsowało jak jeden organizm.

Jedności sprzyja także wspólnie przeżywane zagrożenie z zewnątrz. „Zwierz” czający się gdzieś w zakamarkach wyspy, nieuchwytny, a przecież ciężący swą obecnością nad każdą chwilą, bardziej przycyenia się do zjednoczenia wszystkich, niż efektowna przemowa, najtrafniejsze argumenty, może nawet bardziej niż terror. Zagrożenie wytwarza nowy rytuał: składanie ofiary dla „zwierza” w celu zapewnienia sobie jego przychylności i bezpieczeństwa. Jack bardzo szybko nauczył się i tego, jak wykorzystywać do swoich celów zagrożenie z zewnątrz i umiejętnie podsycać je w chwilach potrzeby: dla scementowania jedności swoich popleczników i wyeliminowania przeciwnika. Staje się to szczególnie ważne, gdy zostaje panem Skalnego Zamku i dla utrzymania dyscypliny w bezpiecznym przecież miejscu potrzeba nowych argumentów. A „zwierz” jest po prostu uwięzionym w uprzęży spadochronu ciałem lotnika...

Władza oparta na przemocy, a taką reprezentują rządy Jacka, wykorzystuje też jako środek podporządkowania sobie jednostki współudział w czynieniu zła. Jest to działanie najbardziej destrukcyjne, mające najdalej sięgające konsekwencje. Zbiorowe morderstwo na Simonie ostatecznie ubezwłasnowolnia jednostki. Nieodwołalnie, jako współsprawców, włącza wszystkich w błędne koło nieprzeciwstawiania się złu i cichych usprawiedliwień swojego udziału w hańbiącym czynie — udziałem innych. W ten sposób przekroczona zostaje w wyspiarskiej społeczności granica, poza którą możliwe jest już wszystko. Największe zło może być odtąd nie wyjątkiem, lecz regułą. Akcja powieści urywa się tuż przed nieuchronnym, zdawałoby się, tragicznym końcem rozprawy zdziczałych chłopców z Ralfem, ale gdyby nie interwencja i zapowiedź przywrócenia porządku sprzed wylądowania na wyspie, śmierć ostatniego przeciwnika systemu otworzyłaby nowy etap terroru. To paradoksalne twierdzenie odzwierciedla po prostu jeden z podstawowych mechanizmów systemu przemocy. Jego celem nie jest osiągnięcie jakiegos stanu powszechnej jedności, zgody i harmonii. Terror wymaga stałych ofiar i po śmierci Ralfa — Jack i Roger znaleźliby rychło innych „winnowajców”.

Gdyby bohaterowie *Władcy Much* byli ludźmi dorosłymi, powieść nie wykraczałaby poza sensy omówione dotychczas: byłaby jeszcze jednym literackim obrazem systemu totalitarnego, może pamfletu na politykę. Ale bohaterami są dzieci. W tym wyborze kryje się sens dodatkowy powieści Goldinga, znaczenie przedstawionego eksperymentu najbardziej uniwersalne.

Człowiek, według autora *Władcy Much*, skazany jest na ustawiczną obecność w świecie zła, które w każdej sprzyjającej okazji może zatrumfować nad dobrem. Jedynie uparte powtarzanie wysiłków zmierzających do utwierdzenia w świecie tego, co dobre, jest w stanie odsunąć panowanie zła. Jakże pesymistyczna jest charakterystyczna analogia: młodzi rozbitkowie zrobili na wyspie to samo, co w tymże czasie, choć na większą skalę i przy użyciu potężniejszych środków zniszczenia robili dorośli w różnych miejscach świata. Obraz spalonej i odartej z rajskiego uroku wyspy jest pomniejszonym obrazem świata po atomowej pożodze. Nieprzypadkowo też morze zabiera równocześnie dwie ofiary: pilota zestrzelonego nad wyspą samolotu i zamordowanego przez kolegów Simona.

Ten ostatni wymiar znaczeniowy powieści sprawia, że trzeba ją odczytywać jako przypowieść o złu czyhającym na człowieka, złu bardzo konkretnym, bo niszczącym w jednostkach dobro, prawdę, szlachetność, a społeczeństwo zamieniającym w horde.

Charakter *Władcy Much* jako powieści-eksperymentu wyraźnie ujawnia porównanie z *Koralową wyspą* rodaka Goldinga — Ballantyne'a i *Dwoma latami wakacji* Verne'a. Autor wyraźnie zresztą wskazuje na powieść Ballantyne'a jako na przedmiot aluzji. Dwaj antagoniści noszą tu imiona postaci *Koralowej wyspy*. Ralf patrzy na wyspę przymusowego schronienia przez pryzmat lektury, o tej samej powieści wspomina oficer, którego przybycie uratowało go od niechętnej śmierci. Wzorec przeżywania robinsonady, jaki zaproponował w swej powieści autor dziewiętnastowieczny, w powieści Goldinga ulega zakwestionowaniu. Tam była to romantyczna przygoda, okazja do popisania się pomysłowością i odwagą. Bezładna wyspa podlegała ucywilizowaniu na skalę możliwą do zrealizowania przez rozbitków. Golding w tej samej scenarii rozgrywa dramat o znaczeniu przypowieści, aranżuje eksperyment mający przynieść odpowiedź na pytanie, odwieczne pytanie, jaki jest człowiek.

W warunkach izolacji i konieczności organizowania życia „od nowa” okazuje się, co w człowieku jest prawdą, a co pozorem, co najsilniej działającym instynktem, a co okiełznującą go cywilizacyjną formą. W sytuacji eksperymentalnej ujawniają się cechy, które najsilniej warunkują ludzkie postępowanie, choć częstokroć są one głębiej ze wszystkich ukryte.

Losy trójki przyjaciół w powieści Ballantyne'a nie stwarzały okazji do prześledzenia zasad kształtowania się relacji międzyludzkich. Ale nawet Verne zaludniając wyspę całą młodzieżową załogą żaglowca i opisując nurtujące ją konflikty daleki był od wykorzystania sytuacji fabularnej jako powieściowego eksperymentu socjologicznego. Przecież najlepszym podsumowaniem *Dwu lat wakacji* jest reakcja opinii publicznej na powrót zaginionych: *Każdy podziwiał roztropność Gordona, poświęcenie Brianta, odwagę Doniphana, karność zarówno maćków, jak i starszych chłopców*. Tym akcentem kończy się powieść przygodowa, ale i utwór będący wyrazem wiary w system etycznych i racjonalnych wartości ludzkich. Doświadczenia wieku dwudziestego nie pozwoliły Goldingowi na równie optymistyczne zakończenie.

Czy ostateczna wymowa *Władcy Much* jest pesymistyczna? Ze względu na konwencję zrealizowaną w tej powieści Goldinga wolalibym uniknąć jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Czy jest ono zresztą właściwe w stosunku do eksperymentu? W każdym razie jego

rezultat jest ważny, a sposób osiągnięcia — przekonujący. I nawet jeżeli ze smutkiem odczytujemy we *Władcy Much* obraz człowieka narażonego na nieoczekiwaną agresję zła, to równocześnie podzielamy wyrażoną w powieści nadzieję, że jego zwycięstwo nie może być nigdy pełne i ostateczne.

William Golding: *Władca Much*, tłum. W. Niepokólczycki, „Czytelnik”, Warszawa 1967.

ADAM JANISZEWSKI

SAUL BELLOW — W OBRONIE CZŁOWIEKA

Obserwując, w jakim tempie ukazują się ostatnio utwory Saula Bellowa, można zaryzykować twierdzenie, że już wkrótce polski czytelnik będzie dysponował pełnym obrazem twórczości jednego z najciekawszych pisarzy XX-wiecznej Ameryki. Po *Korzystaj z dnia* (1969), *Herzogu* (1971) ostatnie lata przyniosły publikację *Daru Humboldta* (1982), *Wspomnień Mosby'ego* (1982) i *Hendersona króla deszczu* (1983).

Nagroda Nobla dla Bellowa w r. 1976 nie była i nie mogła być dla nikogo większym zaskoczeniem, i to nie tyle z uwagi na samego autora, co na pozycję, jaką zdobyła sobie literatura żydowska pisana w USA. Ów „nagły sukces” preradzający autora kilku powieści (jak się zwykle określać mniej ambitnych twórców literatury w Ameryce) w powieściopisarza z prawdziwego zdarzenia ma swój początek już w latach dwudziestych naszego stulecia, kiedy to garstka świeżo osiadłych w „golden medina” emigrantów zaczęła dostrzegać wielkie możliwości literackie związane z nowo zastaną rzeczywistością. To właśnie Anzia Yezierska, Alter Broody, Maxwell Bodenheim i Ludwig Lewisohn założyli podwaliny pod wielką literaturę amerykańskich Żydów, pokazując rozdarcie emigracji między zupełną asymilacją a wiernością starym ortodoksyjnym ideałom judaizmu. Rosła sława innych twórców kultury jak I. Berlin, G. Gershwin czy A. Einstein oraz twórców kina i teatru, jakimi byli C. Odets czy P. Muni. Lata po wielkim kryzysie gospodarczym w 1929 okazały się prawdziwą złotą dekadą. Wtedy to zabłysnęli Henry Roth, Stanley Kunitz, Nathanael West i Meyer Levine. Lata powojenne charakteryzują się twórczym impasem i pustką kulturalną, jaka zapanowała po zejściu ze sceny wielkich klasyków amerykańskich, stworzyły bardzo dogodną sytuację dla rozwoju wielu literatur mniejszości narodowych w Ameryce. Jednakże tylko jedna z nich zyskała sobie odrębną nazwę i szaloną popularność; jej pisarzy określano mianem Jewish American writers. Saul Bellow zadebiutował właśnie w tym okresie powieścią *Dangling Man* (Człowiek w zawieszaniu), 1944. Wielką tragedią jaką był Holocaust i powstanie po wiekach życia w diasporze niezależnego państwa Izraelskiego sprawiły, że twórczość tej mniejszości narodowej (składają zresztą liczną) zyskała na popularności poprzez świadome podejmowanie takich spraw, które łatwo nabierały wymiaru uniwersalnego. Stąd niejednokrotnie w literaturze, szczególnie na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych pojawiają się dwuznacznie brzmiące stwierdzenia, że każdy człowiek jest Żydem, że Żydzi są wszędzie. Nie idzie tu oczywiście o żydowski szowinizm, lecz raczej o symboliczne ujęcie cierpiącego Żyda, szukającego porozumienia z ludźmi i dążącego do zachowania najwyższych moralnych i etycznych wartości. Dlatego nagroda Nobla, jaką Bellow odebrał w Sztokholmie 10 XII 1976 za „rozumienie spraw ludzkich i wnikliwą analizę współczesnej kultury”, była wielkim wy-

różnieniem nie tylko dla niego samego, ale również pięczętowała unikalną pozycję całej literatury żydowskiej w Stanach Zjednoczonych i jej przeszło półwieczną aktywną obecność na amerykańskim rynku cytelniczym.

Kim jest więc Saul Bellow, człowiek odrzucający wszelkie tytuły, miana i klasyfikacje z uporem równym tym, którzy to zaliczają go do wielkich realistów amerykańskich sięgających korzeniami do Dreisera, to widzą w nim fantastę, czego ma dowodzić właśnie *Henderson król deszczu*, lub żydowskiego gawędziarza posługującego się mieszaną jidysz i amerykańskiego slangu? Co sprawia, że w tak odległej Polsce jest pisarzem poczytnym?

Saul Bellow przyszedł na świat 10 czerwca 1915 roku w Lachine na przedmieściach Montrealu w Kanadzie jako najmłodszy, czwarty z kolei syn rosyjskich emigrantów z Petersburga, którzy przybyli do Ameryki dwa lata wcześniej. Dziewięcioletni Saul (na długo zachowa w pamięci lata spędzone w żydowskim shtetl) przeprowadza się wraz z rodzicami do Chicago. Tam rozpoczyna naukę w Tuley High School i zostaje studentem University of Chicago. Wkrótce potem rozczarowany tradycyjnymi metodami nauczania i mało interesującym programem zajęć przenosi się na Northwestern University w Evanston, Illinois, gdzie otrzymuje stopień naukowy z dziedziny socjologii i antropologii (wpływ obu tych kierunków uwidocznił się w jego powieści *Henderson król deszczu*). Miasto i środowisko naukowe, w jakim się obraca, będą stanowić punkt wyjścia dla jego przyszłej pracy pisarskiej. Nic w tym dziwnego. To właśnie społeczność żydowska ostatniej emigracji odcinająca się programowo od wsi i jej odwiecznych ideałów wiązała wielkie nadzieje z miastem, urbanizacją, uprzemysłowieniem jako skutecznymi gwarancjami potrzebnych zmian ekonomicznych.

Bohaterowie Bellowa to ludzie miasta, którzy wiodą w nim życie na dobre i złe, to urodzone mieszczuchy (jak *Augie March*), umieją poruszać się w labiryncie ulic i oddychać powietrzem skażonym samotnością, konkurencją i nienawiścią. W gruncie rzeczy są pozostawieni sami sobie, obcy i niedostrzegani w ogromnej przytłaczającej masie domów i ludzi. Bellow pokaże później taki naturalistyczny obraz dwóch miast: Chicago i Nowego Yorku, choć to pierwsze będzie przedstawione mniej brutalnie, a nawet bardziej optymistycznie, gdyż dawać będzie szansę zachowania godności ludzkiej i znalezienia swojej tożsamości (*The Victim* i *The Adventures of Augie March*). Bellow lubi miasto, w którym się wychował, a wszelka krytyka pod adresem zurbanizowanej, bezosobowej zabudowy dotyczyć będzie raczej miast w ogóle niż tego jednego.

Bohaterowie Bellowa posiadają jednak moralny i etyczny rodowód, który wraz z rodowodem wolności stworzył właśnie tę cywilizację, która ich odrzuca. Ten moralny rodowód jest mieszaniną mówiących o wolności, przyjaźni i prawdziwie ponadczasowych haseł humanistycznych i żydowskiej mądrości Talmudu. Czasem trzeba go szukać w zmurszałych i chwiejących się gmachach współczesnej cywilizacji, czasem odkryć jak coś zupełnie nowego. Rzecz w tym, aby być czynnym, iść życiu naprzeciw. Zresztą każdy wybór jest do pewnego stopnia zaprawiony goryczą, o czym wszyscy bohaterowie Bellowa dowiadują się wcześniej czy później. Nie jest to nawet takie dziwne. W świecie Bellowa pogodzić się z rzeczywistością znaczy utracić swoją tożsamość, przeżyć naprawdę — znaczy tę tożsamość odbudować. Prawda ta jest kluczem do literackiej wizji autora.

Rok 1937 okazuje się dla Bellowa przełomowy. Żeni się z Anitą Goshkin i porzuca karierę naukową decydując się poświęcić literaturze. Wraca do Chicago, przebywa w kręgu cyganerii, podejmując dziwaczne często zajęcia. Pierwsze opowiadania *Two Morning Monologues* (Dwa poranne monologi) i *The Mexican General* (Meksykański general) opublikowane w 1941 i 1942 roku zapowiadają ciekawą osobowość

wość autora. Prawdziwe uznanie przynosi mu *Dangling Man* (Człowiek w zawieszaniu, 1944), zapoczątkowując typowe „success story” człowieka, który, jak mówili nieżyczliwi „zdołał wybić się w Ameryce”. Pierwsza powieść podobnie jak druga (*The Victim*, 1947) zostaje przyjęta przez krytykę niemal entuzjastycznie. Sukces umożliwia mu otrzymanie stypendium Guggenheima i dwuletni pobyt w Europie, z czego większość czasu spędza Bellow w Paryżu (może w poszukiwaniu ducha i natchnienia, jakie udzieliło się kiedyś modernistycznej awangardzie literackiej po zakończeniu pierwszej wojny światowej). Po powrocie do Nowego Yorku, podobnie jak wielu pisarzy amerykańskich, uczy na różnych uniwersytetach, a w 1953 roku wydaje *The Adventures of Augie March*. Wraz z pochwalnymi hymnami na cześć autora porównującymi go do Twaina i Melville’a Bellow otrzymuje liczącą się w Ameryce i nie tylko National Book Award (przynana mu zostaje ponownie w 1965 i 1971). Kolejne powieści *Setze The Day* (Korzystaj z dnia) — 1956 i *Henderson The Rain King* (Henderson król deszczu) — 1959 umacniają jeszcze bardziej pozycję Bellowa. Teraz, jeśli pada pytanie „Kto jest największym żyjącym pisarzem Ameryki?” odpowiedź jest jedna „Saul Bellow”. Pięcioletnia przerwa pisarska kończy się wydaniem *Herzoga* (1964), *Mosby's Memories and Other Stories* (1968) i *Mr. Sammler's Planet* (1970). Bellow zwalnia tempo pracy. Jego nowe powieści są bardziej przemyślane, forma szokuje swą doskonałością, pojawiają się liczne odnośniki do życia samego pisarza np. w *Humboldt's Gift* (Dar Humboldta, 1975) tytułowy bohater jest personalizacją przyjaciela Bellowa Delmore’a Schwartza. Ostatnia powieść to *The Dean's December* (1982) — doskonałe studium dwóch współczesnych porządków świata: wschodnioeuropejskiego i amerykańskiego z punktu widzenia człowieka szukającego miejsca w otaczającej go rzeczywistości i pogrążonego w odkrywaniu odpowiedzi na wszystkie pytania postawione wcześniej przez innych bohaterów powieści Bellowa.

Lista powieści jest równie wspaniała co lista nagród, które towarzyszą Bellowowi niemal od pierwszych jego pisarskich prób. Do najistotniejszych należą Nagroda Przyjaciół Literatury 1960, Międzynarodowa Nagroda Literacka 1964, Prix International de Litterature w 1965 (największe francuskie wyróżnienie dla obcokrajowców), Jewish Heritage Award 1968, Nagroda Pulitzera i w końcu Nobel.

Bellow jest również autorem esejów, nowel i sztuk. Większość jego artykułów stanowi rozwinięcie jego poglądów na temat obowiązków, jakie spełniać musi pisarz i człowiek. Bellow jest rzecznikiem realizmu w literaturze, a nawet głównym filarem tego trendu, dalekim jednak od bezkrytycznego i prowadzącego donikąd „fotografowania” rzeczywistości. Sądzi, że powieść winna wyjaśniać różnorodne postawy ludzkie i w swych dążeniach kierować się w stronę humanizmu i odwiecznych pragnień człowieka, jakimi są prawda, wolność i wiara. W mowie wygłoszonej w Sztokholmie, powiedział, że „nadszedł już czas, aby pisać o ludziach, którzy tworzą duchowy ruch oporu przeciwko siłom naszych czasów”, określając się jednoznacznie jako zacięty przeciwnik nihilizmu, absurdu i przewartościowania. Te właśnie poglądy sprawiły, że uznawany jest on za kontynuatora tradycji wielkich amerykańskich moralistów, do których niewątpliwie należeli poprzedni nobliści: Lewis, Faulkner, Steinbeck i Hemingway. Owo moralne przesłanie, próba znalezienia człowieka w każdym z bohaterów stanowi istotę jego twórczości.

Właściwie wszystkie powieści Bellowa charakteryzują się dość prostym wątkiem i łatwo dają się streścić. Mimo różnic tematycznych między nimi można by pokusić się o zbudowanie modelowej dla nich sytuacji. Bohaterem jego fikcji, elementem bodaj najistotniejszym — o czym świadczy fakt, że prawie wszystkie tytuły zawierają nazwisko głównej postaci — jest zawsze Amerykanin, najczęściej Żyd (wyjątek sta-

nowi tu *Henderson król deszczu*). Jest to zwykle pisarz lub intelektualista (może poza Josephem z *Człowieka w zawieszaniu*), z reguły człowiek o niepospolitym uwrażliwieniu i wysokim stopniu inteligencji, co bynajmniej nie ułatwia mu życia na ziemi. Dostrzegając wokół siebie (a i w sobie) totalny chaos, bohater Bellowa próbuje nadać rzeczywistości pewien określony sens. Henderson mówi: *Jeżeli jednak mam mówić do was, ludzie, z sensem i jeżeli mam wam wytłumaczyć, dlaczego pojechałem do Afryki, muszę stawić czoła faktom*. Bohater musi też ustalić swoje miejsce w tej rzeczywistości. Te dwie sprawy tworzą w istocie najprostszą sytuację konfliktową. Silna wewnętrzna potrzeba dojścia do konkretnych wniosków, jak w przypadku Hendersona głos wołający ze środka „ja chcę, ja chcę, ja chcę” prowadzi albo do wybawienia (np. przygoda z plemieniem Wariri — przyjęcie filozofii gruntu-molani) albo jest źródłem cierpienia (niedźwiedzia przysługa jaką Henderson wyświadczył plemieniu Anrewi). Bohater szybko się przekonuje, że chaos, jaki postrzega, jest właściwie nie tyle romantyczną próżnią czy egzystencjalną pustką, brakiem idei i sensu życia, co chaosem powiązań z innymi ludźmi, wynika z niezwykle pogmatwanej sytuacji rodzinnej (albo przed, albo po rozwodzie), to ta dziwna mieszanina nadziei i zawodów dnia codziennego i zwykłych kłopotów w pracy (np. w *Ofierze* wyrzucenie Albee'ego z pracy i późniejsze następstwa tego wydarzenia dla głównego bohatera Leventhala). Wątek stanowi próba odnalezienia się i określenia swego miejsca w rzeczywistości. Żeby tego dokonać Henderson jedzie do Afryki, Albert Corde (*The Dean's December*) podróżuje do Bukaresztu, Augie March doświadcza przygód przypominających Odyseję. Często próba taka podejmowana jest z desperacją w celu odnalezienia starych wartości moralnych w samotnym tłumie zniewalającego i deprymującego środowiska miejskiego. Bohaterom nie tyle zależy na utworzeniu nowego systemu norm prawnych i etycznych na miarę czasów, w jakich przyszło im żyć, co na zachowaniu starego porządku, starych wartości i systemów etycznych. Dokonać tego muszą napiętnowani podwójnie przez czas i zurbanizowaną przestrzeń, rozdarci wewnętrznie koniecznością wyboru między krytyką tego świata dla samej krytyki a zachowaniem sceptycznego, często nawet komicznego dystansu do świata i samego siebie. W obliczu wszystkich zagrożeń cywilizacyjnych, dehumanizacji i wiszącej nad bohaterami śmierci, z którą nie mogą się pogodzić, choć pragną rozwikłać jej zagadkę (np. Sammler), Bellow zdaje się sugerować to drugie rozwiązanie. Właśnie dlatego jego powieści, może za wyjątkiem pierwszych dwóch, wyróżnia komiczny charakter poszukiwań zagubionej tożsamości bohaterów, ironia i nawet parodia etnograficznych i antropologicznych wątków, jak w przypadku *Hendersona króla deszczu*. Swoisty humor jest przeniesieniem typowego żydowskiego dowcipu, który próbował wypośrodkować między okrutną rzeczywistością zawiści, antysemityzmu i biedy, a szczytną duchową misją, wielkimi aspiracjami wybranego narodu. Jest to więc śmiech z samego siebie, śmiech w obliczu krzywdy, rozpacz i sytuacji niemalże bez wyjścia: śmiech, który pomaga przetrwać z godnością. Takim bohaterem jest Augie March, który w obliczu politycznych malwersacji, perwersji seksualnej, przewartościowania ideałów potrafi zachować pogodę ducha i odnaleźć swoje miejsce w świecie.

Fikcyjne postaci Bellowa albo są zawieszane jak (Joseph z pierwszej powieści), niezdolne do dokonania wyboru między wyboczeniem a afirmacją, albo toną (jak Herzog lub Tommy Wilhelm z *Korzystaj z dnia*) w otchłani samotności, pozbawieni współczucia i pomocy. Jednakże w toku akcji Bellow nie pozwala żadnemu z nich pogodzić się biernie z losem. Ostatecznie następuje jakieś wewnętrzne przelamanie, odzyskanie wiary w siebie i w moralne odrodzenie ludzkości. Tak charakter ma *Człowiek w zawieszaniu*, gdzie Joseph przewycięża ogarniający go marazm, egzystencjalny strach przed pustką, brakiem miło-

ści a nawet sensu życia i zaciąga się do armii z okrzykiem: „Nareszcie dyscyplina wojskowa! Niech żyje mobilizacja”. Nie potrafiąc znaleźć czystej wolności i prawdy, a szukając odpowiedzi na to „czym jesteśmy, po co żyjemy, jak uświadomić sobie nasze cele, znaleźć ludzką godność”, oddaje swój los w ręce armii, choć do końca nie jest zadowolony w pełni ze swego wyboru.

W drugiej powieści Bellowa, *Ofiara*, autor pokazuje jak nieprawdopodobne mogą być drogi poznania siebie i otwarcia się na drugiego człowieka. Oto bowiem Albee, wyrzucony z pracy antysemita, atakuje swego domniemanego krzywdziciela, Żyda Asę Leventhala i w tym zadziwym ataku uświadamia mu cały jego rodowód żydowski, budzi współczucie na ludzkie cierpienie i odpowiedzialność za drugiego człowieka. Bellow pokazuje, że nawet w świecie, w którym rządzi przypadek i żadna decyzja nie zależy od nas, można zachować godność i postępować zgodnie z etycznymi nakazami.

Przygody Augie Marcha to przykład rozdarcia współczesnego człowieka między jego duchowym posłannictwem i humanistyczną misją a przyziemnymi, brudnymi sprawami, które wraz z całą strukturą deprymującego i obezwładniającego miasta uniemożliwiają mu wypełnienie tej misji. Augie March przekonuje się w miarę przeżywania swoich przygód, że właściwie wielkie hasła wolności, równości i demokracji nigdy całkiem nie zostaną spełnione na ziemi, lecz nie znaczy to, aby przestać do tego dążyć.

Zanim Henderson zostaje królem deszczu, jest jednym z milionów ludzi owładniętych strachem przed śmiercią, bezsensem istnienia, nieumienością dostrzeżenia piękna otaczającej rzeczywistości i dogłębnie zepsutych pieniędzmi i rozwiązłością w rodzinie. Fantastyczna podróż do wnętrza Afryki śladami dziewiętnastowiecznych podróżników i ich mitycznych przygód umożliwia mu ustalenie swojej tożsamości, nabranie szacunku do drugiego człowieka i rozpoczęcia nowego życia po powrocie do Stanów. Odzyskuje utraconą miłość do swoich najbliższych i w pragnieniu czynienia dobrze porzuca przekonanie, że jedyną miarą życia na ziemi jest bezsensowne cierpienie.

Kiedy poznajemy Mojżesza Elkanaha Herzoga jest on na skraju psychicznego załamania. Wymyśla listy do sławnych osób, do siebie, zaprzecza karierę intelektualisty i po raz drugi prowadzi do rozwodu ze swą żoną. Stopniowo przypominając sobie własną przeszłość i swój żydowski rodowód zaczyna dostrzegać sens życia i jednocześnie oddala się od systemów filozoficznych, które tylko zaciemniają obraz świata i prowadzą do metafizycznej pustki i zagubienia. Ustalając równowagę między swoją przeszłością (pokazaną metodą retrospekcji) a obecną pozycją w społeczeństwie Herzog przestaje pisać noty do innych ludzi. Uspokaja się i akceptuje naturalny porządek świata.

W kolejnej powieści *Planeta Pana Sammlera* konflikt między przeszłością a teraźniejszością, próba odpowiedzi na zasadnicze pytania życia i śmierci są kanwą, na której Bellow pokazuje dwa portrety ludzi: Sammlera, zafascynowanego zachodnim stylem życia i filozofią oraz Elli Brunera który mimo długoletniej praktyki nielegalnego przerywania ciąży zachowuje ideały humanizmu, stanowiące podporę żydowskiego shtetl. W obliczu śmierci Sammler zaczyna dostrzegać istotę życia na przekór światu staczającemu się na moralne dno obłudy, gwałtu i zła.

Dar, jaki Humboldt zostawia bylemu przyjacielowi Charliemu Citrine'owi umożliwia mu odpowiedź na wszystkie pytania, jakie Bellow stawia przed swymi bohaterami. Jest więc tu problem śmierci, ustalenia swojej tożsamości, powrotu do starych prawdziwych wartości świata, wpływu wielkomiejskiego środowiska na zatracanie się ludzkiej osobowości i narodziny nowej świadomości w określonym środowisku i poglądach na prawdę, wolność i cel człowieka w życiu. Jest więc

Dar Humboldta powieścią niezwykle złożoną, podobnie jak skomplikowane są układy między ludźmi, czego przykładem jest właśnie Citrine, mierny, choć niezwykle popularny w literackich kręgach pisarz i jego duchowy przewodnik, geniusz, który skończył w przytulku dla umysłowo chorych — Von Humboldt Fleischer.

W ostatniej powieści *The Dean's December* Bellow przenosi akcję do Bukaresztu, gdzie umiera matka głównego bohatera. Poprzez częste stosowanie retrospekcji czytelnik dowiaduje się, że jest to już druga śmierć, która mocno wstrząsnęła Albertem Cordem, byłym dziennikarzem, obecnie dziekanem i profesorem Szkoły Dziennikarskiej. Pierwszą było zabójstwo jednego z jego studentów podczas ulicznych demonstracji, za które z racji funkcji czuje się odpowiedzialny. Te dwa wydarzenia stanowią jedynie pretekst do rozważań o warunkach życia współczesnego człowieka. W zurbanizowanym i pozbytym humanistycznych wartości amerykańskim świecie nie ma miejsca na metafizyczne rozważania o historii, celach życia i wartościach ponadczasowych. Walka o pozycję, zabezpieczenie materialne wypełnia prawie całą ludzką egzystencję. W Europie Wschodniej, gdzie historia jest tak nieodłącznym składnikiem teraźniejszości, że wszystko wydaje się od niej zależeć i do niej sięgać, życie człowieka też nie stanowi zbyt wielkiej przyjemności, bowiem szczytne hasła pozostają często na papierze. Gdzie jest miejsce człowieka w tak podzielonym świecie i jakie wartości jego życia są najważniejsze — to pytania, które stawia Bellow sugerując jednocześnie, że odpowiedzią będzie może wypośrodkowanie między tymi dwiema opcjami. A może cała twórczość autora jest próbą znalezienia „złotego środka” na zachowanie człowieczeństwa w mało temu sprzyjających warunkach dwudziestego wieku?

Saul Bellow: *Henderson, król deszczu*, PIW, Warszawa 1968.

ANNA LESIÓW

I. B. SINGERA MAGIA I RZECZYWISTOŚĆ

Kiedy w roku 1978 pisarz żydowski mieszkający w Stanach Zjednoczonych otrzymał nagrodę Nobla, niewielu ludziom w Polsce znane było jego nazwisko. Isaac Bashevis Singer miał wtedy 72 lata i dorobek literacki w postaci szeregu powieści i opowiadań. Urodzony w Polsce tu spędził 30 lat swojego życia i tu dzieje się akcja prawie wszystkich jego utworów. w Polsce jego bohaterowie — przeważnie Żydzi — przeżywają swoje przygody, szukają dróg swego życia.

Od ponad czterdziestu lat mieszka Singer w USA, latem — w Nowym Yorku, zimą — na Florydzie. Przez cały ten czas współpracował jako dziennikarz z gazetą żydowską „Daily Forward”, dla której pisuje jeszcze do tej pory, i to w pewnym stopniu ukształtowało jego styl pisarski. Singer opowiada historie, informuje, podaje fakty, nie wyjaśnia jednak ani nie sugeruje czytelnikowi, jak powinien interpretować zdarzenia. Jest doskonałym gawędziarzem, mistrzem narracji, który zgrabnie potrafi wpleść w opowiadanie elementy folkloru, czy to powiezionek żydowskie, czy też słowa dotyczące obyczajów, kultury i życia codziennego.

Singer pisze w jidysz, w języku, który jeszcze w XIX wieku uważano za żargon używany na targu, nielogiczny i nie posiadający żadnych reguł gramatycznych. Językiem tym posługiwały się głównie kobiety, jako że hebrajski rezerwowano dla modlitwy i nauki zajęć wybitnie męskich. Jidysz to język, którym pisarz posługuje się od

dzieciństwa, nie więc dziwnego, że w nim właśnie najłatwiej jest mu wszystko wyrazić. *Ludzie, których opisuję, mówili w jidysz. Jidysz był moim językiem ojczystym, rozmawiałem w nim z moimi rodzicami, przyjaciółmi. Dlatego piszę w jidysz* — wyznaje sam pisarz¹. Singer jest jedynym pisarzem światowej sławy, który pisze w tym języku, dzięki niemu więc jidysz, który według wielu umiera, pozostanie żywym jeszcze przez jakiś czas.

Fakt, że tylko niewielka część czytelników może czytać utwory Singera w oryginale, nie przeszkadza, aby był on znany w wielu krajach. Jego utwory przetłumaczono już na około 16 języków, między innymi na angielski (często w ich tłumaczeniu bierze udział sam pisarz), francuski, włoski, norweski, niemiecki, hebrajski, japoński. Polski czytelnik musiał na nie dłużej czekać, bowiem dopiero niedawno ukazała się pierwsza książka pisarza. Jest nią *Sztukmistrz z Lublina* w przekładzie Krystyny Szerer. Napisana ponad 20 lat temu historia magika z Lublina doczekała się wreszcie tłumaczenia z angielskiego i wydana została przez PIW w nakładzie zaledwie 30 000 egzemplarzy.

Sztukmistrz z Lublina to barwna opowieść o kuglarzu, mistrzu magii i hipnozy, linoskoczku, dobroczyńcy, kochanku wielu kobiet i w końcu grzeszniku, który stał się świętym. Jaszka Mazur, znany sztukmistrz, zadziwiający wszystkich swymi niezwykłymi umiejętnościami to w gruncie rzeczy człowiek słaby, uwikłany w szereg problemów, z których nie sposób znaleźć wyjście nie krzywdząc nikogo. Jaszka chodzi po linie, czyta w ludzkich myślach, ale w sprawach osobistych nie potrafi rozwiązać dylematu: odejść z ukochaną kobietą i rzucić dla niej całe swoje dotychczasowe życie, czy pozostać przy żonie, oddanych mu kochankach i prowadzić dalej beztroski żywot. Przed oczekiwaniem występem z podwójnym saltem na linie Jaszka postanawia dokonać rabunku, zdobyte pieniądze mogłyby rozwiązać jego dylemat. Skręca jednak nogę i jest to już koniec jego powodzenia. Kolejno sypią się następne nieszczęścia („Jedno złe stąpienie i stracił wszystko” s. 159). Życie Jaszy jest liną, na której w każdej chwili można stracić równowagę i spaść. Czy magia to metafora życia? Każdy na to znajduje własną odpowiedź.

Jaszka to trochę Ikar, którego fascynuje myśl o zdobyciu skrzydeł i lataniu. Drzemie w nim pragnienie wolności, oswobodzenia się z więzów, które zaciskają się wokół niego coraz mocniej. Jest on wrażliwy i nieczuły zarazem, fałszywy i szczery, dobry i zły, bo zło tak jak dobro jest nieodłączną częścią naszego życia. Jaszka to „kłębowiska osobowości” traktujące ludzi jak zamki, które z taką łatwością otwiera. Targany wątpliwościami dotyczącymi religii, świata, kobiet, przyszłości kocha jednocześnie i czuje odrazę, mówi „kocham”, chociaż w tym właśnie momencie postanawia odejść. *Byłeś i jesteś zagadką dla świata, twoje zachowanie to zart ze świata i siebie samego* — mówi jego ukochana Emilia, ideał, dla której Jaszka to geniusz, najszlachetniejszy człowiek i artysta. Kobiety zajmują wiele miejsca w życiu bohatera — Emilia, dla której Jaszka chce rzucić wszystko; jego żona Estera, jedyna całkowicie uczciwa kobieta w całej historii, oddana, tolerancyjna i wierna do końca; Magda, asystująca mu przy występach, dziewczyna, w którą miłość do Jaszy tchnęła życie, aby je potem odebrać. To kobiety i siły nadprzyrodzone są źródłem niepowodzeń, kłopotów i klęski bohatera. Jak zwykle w świecie Singera, tak i tu toczy się walka między dobrem i złem, a więc między Bogiem i szatanem. W zasadzie cała ta historia to Jaszka wodzony na pokuszenie przez szatana, który w końcu staje się dla niego drogą do Boga. Bo dopóki w Jaszy drzemia wątpliwość,

¹ N. Kofman, *Author Stresses the Story, Not the Message*, „Studies in American Jewish Literature”, Nr 1, State University of New York Press, Albany 1981, str. 182.

dopóki myśli i miota się, dopóty nie podejmie decyzji, którą skrzywdziłby ostatecznie jedną ze swych kobiet, chociaż każda z nich jest już dostatecznie skrzywdzona przez jego kłamstwa i szczerość zarazem. Jasza jest człowiekiem grzechu, ale nie wyrachowanym i pozbawionym wszelkich uczuć. W życiu Jaszy przychodzi w końcu moment, kiedy — tak jak w szynku za wódkę — musi zapłacić rachunek: tym razem za oszukańcze życie. Bóg czeka na marnotrawnego syna, który powróci odpokutować wszystkie grzechy. Jasza każe „uwięzić się w kamieniu” (s. 183) i resztę swojego życia spędzi na modlitwie, studiowaniu Tory, służąc radą bliźnim i walcząc ze złem. Ale pokusa nigdy go nie opuści.

Świat głównego bohatera i miejsca, w których dzieje się akcja, a więc Lublin, Piaski, Warszawa, nakreślone są z ogromną precyzją. Chociaż Polska, jaką pamięta pisarz, to kraj, w którym jedyne co umięją to buntować się co kilka lat i brzącać kajdanami (s. 129), często pokazany od strony półświatka, złodziei i prostytutek, ale to również kraj ludzi poczciwych, niezwykłych, zarówno szczęśliwych, jak i pechowców. Pisarz stara się być neutralny, ale gdzieś tam prześwieca swego rodzaju nostalgia, tęsknota za krajem lat dzieciństwa, za światem półrealnym tylko, bo nie istniejącym już poza jego wyobraźnią. Warszawa w pamięci Singera to ulice, których już nie ma, albo są to zupełnie inne miejsca o tej samej nazwie, to kultura i folklor należące już dzisiaj do przeszłości. Odnajdujemy więc w powieści realia tamtego okresu, dowiadujemy się, co się jadło, co się nosiło, jak spędzano czas, jak wyglądało życie codzienne i mentalność środowiska żydowskiego. „Prozaiczny wiek XIX, jak pisze Singer, to wiek należący już do historii, ale jednak wciąż żywy w jego opisach.

Narracja jest płynna a zdania na ogół krótkie i proste. Sprawiając często wrażenie tłoku i gwałtowności są jednak zarazem przejrzyste i zrozumiałe. Singer jest jako pisarz magikiem, z taką łatwością zmienia temat, przechodzi z opisu ulicy warszawskiej do rozmyślań o religii, że czytelnik nawet tego nie zauważa. Singer opowiada. Nie wyjaśnia, dlaczego, nie tłumaczy, bo według niego prawdziwy artysta tak jak Bóg widzi, ale jest niewidzialny. Literatura nie musi mieć celu, nie musi uczyć, nie daje rozwiązań a jej funkcją jest przynosić czytelnikowi radość i dobrą zabawę¹.

Jak często w przypadku tłumaczenia z przekładu, tłumaczka podjęła się zadania dość ryzykownego. Książkę jednak czyta się dobrze, a atmosferę oddaną przez tłumaczenie kształtują między innymi nazwy własne, pewna stylizacja języka postaci oraz szereg egzotyzmów wyjaśnionych w słowniczku załączonym na końcu książki. Tekst polski jest dość wiernym przekładem z angielskiego oddającym treść, styl, klimat i tempo narracji. Można więc sądzić, że pierwsze w Polsce wydanie książkowe Singera daje czytelnikowi właściwe wyobrażenie o twórczości tego interesującego pisarza tak silnie związanego z przedwojenną Polską.

Isaac Bashevis Singer: *Sztukmistrz z Lublina*, przełożyła K. Szerer, PIW, Warszawa 1963, str. 190, nakład 30 tys. egz.

¹ F. Ringold, „My Dear Friend” Isaac Bashevis Singer. An Interview, „Studies in American Jewish Literature”. Nr 1, State University of New York Press, Albany 1961, str. 100.

MONIKA ADAMCZYK

DZIEWIĘTNASTOWIECZNA POWIEŚĆ LAUREATA NOBLA XX WIEKU

Po nieudanym powstaniu styczniowym 1863 roku wielu Polaków stanu szlacheckiego biorących w nim udział stracono na szubienicach, innych, a wśród nich hrabiego Władysława Jampolskiego, zesłano na Sybir. Carscy żołdaci poprowadzili zakutego w kajdany hrabiego przez ulicę Jampola, miasteczka wywodzącego nazwę od jego rodu (s. 7). Tak zaczyna się druga z wydanych u nas powieści Isaaca Bashevisa Singera pt. *Dwór*. Trudno oprzeć się wrażeniu, że równie dobrze cytata ten mógłby pochodzić z powieści kogoś z polskich pisarzy — Prusa, Żeromskiego, Dąbrowskiej. *Dwór* opisuje bowiem wydarzenia, które znamy doskonale z rodzimej literatury, choć obraz ten różni się w znacznym stopniu od tego, do którego jesteśmy przyzwyczajeni — po pierwsze dlatego, że wyszedł spod pióra pisarza żydowskiego, który potrafi zachować większy dystans do opisywanych wydarzeń, po drugie zaś dlatego, że wydarzenia te widziane są z perspektywy drugiej połowy dwudziestego wieku, przez co obraz ten staje się bardziej skondensowany i syntetyczny.

Dwór, podobnie jak szereg innych powieści Singera, takich jak *Spuścizna* (stanowiąca zresztą kontynuację *Dworu* i zapowiadana przez PIW), *Rodzina Muszkatów*, *Wrogowie* czy *Szosze*, nie należy do najwybitniejszych osiągnięć artystycznych pisarza. Singer, mimo wielu wydanych powieści, pozostaje jednak nadal mistrzem krótkiej formy i arcydzieł należy raczej szukać wśród opowiadań. Jego powieści mają trochę charakter kronik rodzinnych, trochę tradycyjnych powieści obyczajowych (nie bez racji Singer nazwany został kiedyś najwybitniejszym żyjącym pisarzem dziewiętnastego wieku). Jednak mimo swych słabości cieszą się wielkim powodzeniem. Dlaczego tak się dzieje? Przede wszystkim są one pisane prostym językiem, prezentują obfitość wątków, ich bohaterowie, choć czasem zbyt schematyczni, to ludzie z krwi i kości targani sprzecznymi namiętnościami, uwikłani w szereg skomplikowanych problemów. Dla żydowskich czytelników są one atrakcyjne ze względu na szczegółowy i barwny obraz społeczności, w której się wychowali, lub z której pochodzą ich rodzice czy dziadkowie. Czytelnika amerykańskiego i zachodnioeuropejskiego pociąga głównie egzotyka. Natomiast polski czytelnik znajdzie tu oprócz egzotyki (bo niestety kultura żydowska jest już dla nas egzotyczna) interesujący obraz społeczeństwa polskiego przedstawiony przez pisarza, który urodzony i wychowany w Polsce silnie związany był z kulturą żydowską niż polską, choć i ta nie była mu obca. *Dwór* oferuje pod tym względem więcej niż np. *Sztukmistrz z Lublina*, mimo że sam tytuł tego ostatniego mógłby sugerować, że jest akurat odwrotnie. O ile jednak akcja *Sztukmistrza* rozgrywa się niemal wyłącznie w środowisku żydowskim, o tyle *Dwór* ukazuje przemiany zachodzące w Polsce po upadku powstania styczniowego na przykładzie losów dwóch rodzin — zubożałego polskiego rodu Jampolskich i bogacącego się żydowskiego rodu Kalmana Jakobiego. Dzieje tych dwóch rodzin spletają się ze sobą, a ich symbolicznym łącznikiem jest tytułowy dwór, należący początkowo do Jampolskich, a później zakupiony przez Jakobięgo, nikomu nie przynoszący szczęścia i będący świadkiem rozkładu zarówno jednej jak i drugiej społeczności.

Rozkład, a jednocześnie postęp — tak by można w skrócie scharakteryzować obraz Polski drugiej połowy dziewiętnastego wieku przedstawiony przez Singera. Rozkwitowi handlu i przemysłu wspomaganemu ideami pozytywistycznymi towarzyszy rozpad i zamieranie da-

wnych więzi i zwyczajów. I tak, hrabia Władysław Jampolski, bohater powstania styczniowego, po powrocie z Syberii ulega zupełnej demoralizacji. Choć w przeblaskach trzeźwości głosi idee pozytywizmu, w rzeczywistości zarażony jest nihilizmem i nie widzi sensu w przestrzeganiu żadnych praw i norm moralnych. Jego syn, Lucjan, także biorący udział w powstaniu i ukrywający się przez długi czas przed carską policją okazuje się zupełnym degeneratem i psychopatą. Rujuje życie swoje i swej żydowskiej żony i dzieci, nie mówiąc już o gorzkim losie, jaki gotuje swym licznym kochankom. W końcu posuwa się nawet do morderstwa.

Bardzo ostro wygląda przeprowadzona ustami polskich bohaterów Dworu ocena powstania styczniowego. Nie tylko pozbawieni wszelkich złudzeń Jampolscy, ale także nie biorący udziału w powstaniu doktor Marian Zawadzki, uważa powstanie za szaleństwo: ... *generał Mierosławski to wielki szarlatan, a książę Lubomirski po prostu wyciąga(t) ludziom pieniądze z kieszeni. Jeśli zaś chodzi o syna Mickiewicza — cóż innego można powiedzieć jak tylko to, że wielki człowiek spłodził miernotę. Zdaniem Zawadzkiego nawet książę Czartoryski niewiele sobą przedstawiał, a prawda wygląda tak, że cała ta krwawa historia to nierozważne przedsięwzięcie kierowane przez grupę sentymentalnych durniów, nieodpowiedzialnych pasożytów i nieświadome rzeczy kobiety* (s. 153-4).

Nie mniej krytyczny i pesymistyczny jest obraz polskiej emigracji popowstaniowej we Francji, jej degeneracji, nędzy i poniżenia.

Rozkład nie omija również społeczności żydowskiej. O ile jednak w przypadku Polaków upadek tłumaczony jest w dużej mierze brakiem wolności i frustracją spowodowaną fiaskiem powstania, o tyle w przypadku Żydów upadek ten ma podłoże religijne. Postępująca sekularyzacja świata wyciska swe piętno również na ortodoksyjnej społeczności. Pierwszy zły znak stanowi ucieczka córki Kalmana Jakobiego, Miriam-Liby z Lucjanem Jampolskim; którym to związkiem przynosi nieszczęście zarówno sobie jak i rodzinie — po poślubieniu „goja” traktowana jest tak jak umarła, a nawet gorzej, bo nie wolno o niej wcale wspominać.

Miriam-Liba, nie wyglądająca zupełnie na Żydówkę, smukła blondynka o błękitnych oczach, czytająca polskie książki i zafascynowana polską i francuską kulturą, sprzeciwia się żydowskim nakazom i w pogoni za miłością i wspaniałościami wielkiego świata zrywa ze swą tradycją, co przynosi jej zgubę. Warto przy tej okazji wspomnieć o tak charakterystycznej dla Singera symbolice oczu — to właśnie żydowscy bohaterowie o niebieskich „nieżydowskich” oczach i jasnych włosach najczęściej odступują od wiary ojców sprowadzając na siebie nieszczęście.

„Zdrada” Miriam-Liby to tylko jedno z wielu niepowodzeń, jakie spotykają Kalmana. Fatalne w skutkach małżeństwo z przewrotną Klarą, nie podyktowane rozsądkiem i nakazem religii, lecz pogonią za zmysłowymi przyjemnościami świata, a także nieudany syn z tego małżeństwa sprawiają, że Kalman zaczyna szukać oparcia w ortodoksyjnie pojmowanym judaizmie. Za przykład służy mu jego zięć, rabi Jochanan, uważany przez Żydów za świętego, jeden z niewielu bohaterów Dworu cieszący się jako takim spokojem duszy, choć i on dręczony jest licznymi wątpliwościami i tylko dzięki niemal zupełnemu odizolowaniu się od świata udaje mu się przed nimi obronić.

Przeważająca większość bohaterów Dworu zarażona jest sceptyzmem. Nic dziwnego, jest to bowiem okres wielkich przemian — narodzin i rozkwitu idei socjalizmu i komunizmu, syjonizmu i asymilacyjonalizmu, nihilizmu i anarchizmu, ruchu sufrażystek, ateizmu, wolnej miłości i ogólnego załamywania się starych struktur.

Choć głównym bohaterem Dworu jest Kalman Jakobi, w miarę

rozwoju akcji coraz wyraźniej na pierwszy plan wysuwa się zarażony sceptycyzmem i ateizmem, rozważający możliwość asymilacji, zięć Kalmana, Azriel Babad (dziwne, że tłumaczka używa spolszczonej formy tego imienia zamiast oryginalnej „Ezriel”), blondyn o prostym nosie i niebieskich oczach, które jakby z góry skazują go na porzucenie swej społeczności. Nosi jednak żydowskie imię, które niejako symbolicznie uniemożliwia mu całkowite odejście od swego dziedzictwa: *Niejednokrotnie zapowiadał pół żartem, że nada swemu imieniu bardziej polskie brzmienie, ale „Azriel” nie dawało się spolszczyć. Było to imię uparte, broniące się przed zasymilizowaniem* (s. 410). Azriel stanie się główną postacią w *Spuściznie*, a zarazem jednym z wcieleni singerowskiego bohatera, zawieszono go w próżni intelektualisty, nie mogącego znaleźć dla siebie oparcia ani w religii, ani w filozofii, ani w miłości.

Problem asymilacji Żydów często pojawia się na kartach powieści. Singer wydaje się jednak podchodzić do niego z rezerwą. Choć nie jest zwolennikiem fanatyzmu i ortodoksyjnego przestrzegania religijnych nakazów, nie wierzy także w asymilację, a pokazuje to na przykładzie losów bogacza i filantropa Wallenberga, który choć przeszedł na chrześcijaństwo i bardzo angażuje się w sprawy polskie pomagając zarówno Polakom jak i Żydom, nie jest w pełni akceptowany ani przez jednych ani przez drugich, zaś swą popularność zawdzięcza jedynie pieniądзом.

Upadek polskiej szlachty, odchodzenie od tradycji wśród społeczności żydowskiej, problem szukania wiary, to tylko niektóre ze spraw poruszanych w tej wielowątkowej powieści, a Jampolscy, Kalman Jakobi, Miriam-Liba i Azriel to zaledwie niektórzy z jej licznych bohaterów.

Trudno wypowiadać się szerzej na temat przekładu, jako że dokonany został z angielskiego, a nie z oryginału w jidysz. Dobrze się jednak stało, że tłumaczka, Irena Wyrzykowska, zadbała o wierne oddanie żydowskich nazw i tam, gdzie w wersji angielskiej figurują neutralne terminy jak „cemetery”, „warden”, „beadle”, „teacher”, „prayer shawl”, „the Burial Association”, „the New Year” (cmentarz, strażnik, woźny, nauczyciel, szal modlitewny, Towarzystwo Pogrzebowe, Nowy Rok), wprowadziła określenia żydowskie — „kirkut”, „gabe”, „szames”, „melamed”, „tales”, „Bractwo Pogrzebowe”, „Rosz Haszana”. Dzięki temu zbliżyła przekład do żydowskiego oryginału. Na uwagę zasługuje też słowniczek terminów żydowskich ułożony przez konsultanta polskiego przekładu, Michala Friedmana. Ułatwia on w dużym stopniu odbiór powieści i zaznajamia polskiego czytelnika z kulturą żydowską.

Zdarzają się wprawdzie pewne potknięcia przy oddawaniu polskich nazw, np. Turbin zamiast Turobina, ale są to drobnostki dostrzegalne jedynie dla ludzi pochodzących z Lubelszczyzny.

Niezrozumiałe wydaje się też tłumaczenie „study house” jako „cheder”. Chodzi tu o „Bet Hamidrash” (figurujący zresztą w słowniczku), czyli dom nauki, dom modlitwy, w którym gromadzili się starsi Żydzi, podczas gdy „cheder” to elementarna szkoła dla żydowskich chłopców. Szczególnie niefortunnie wypada to w scenie, gdy Kalman odwiedza rabiego Marszynowa: *Jak to możliwe, że on, zwyczajny Żyd, ubrany w zwykły sukieny chalat, został tak wyróżniony podczas gdy w chederze tłoczyli się ścisli uczniowie rabiego, wśród których było wielu czcigodnych starców odzianych w aksamity i noszących długie pejsy?* (s. 68). Scena ta w polskim tłumaczeniu wypada dość groteskowo, bowiem sugeruje, że uczeni starcy uczęszczali do szkoły elementarnej. Wszystkie nazwy podane są w wymowie sefardyjskiej, czyli współczesnej izraelskiej, a nie w aszkenazyjskiej, używanej dawniej w Polsce, ale są to już niuanse nie mające większego znaczenia dla współczesnych czytelników.

W sumie *Dwór* to powieść bardzo ciekawa, choć kogoś nie znającego bliżej twórczości Singera może dziwić, że wyszła ona spod pióra

laureata nagrody Nobla. Należy traktować ją przede wszystkim jako przyjemną, łatwą i niezmiernie interesującą lekturę. Ci, którzy sięgną po nią w poszukiwaniu głębszych doznań natury estetycznej czy nowatorstwa w języku lub sposobie obrazowania mogą poczuć się zawiedzeni i dla tych należałoby raczej przygotować dobry wybór opowiadań Singera.

Isaac Bashevis Singer: *Dwór*, przeł. Irena Wyrzykowska, PIW, Warszawa 1983, s. 44, nakład 30 tys. egz.



Lublin. Fragment osiedla Lubelskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.
Fot. J. Urban

✿ plastyka ✿

ANDRZEJ RYSZKIEWICZ

Z DZIEJÓW POLSKIEJ SZTUKI NOWOCZESNEJ*

Wiek XVIII

Problem „staroświecczyny” i „postępu” został postawiony szczególnie jaskrawo w czasach Oświecenia, w okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764-1795), a był zarówno zagadnieniem społeczno-kulturowym, jak i politycznym. W sztukach plastycznych oznaczał on opozycję: z jednej strony kontynuowanie tradycji szlachecko-kościelnych i barokowych, z drugiej — powszechność klasycyzmu, antyku, tych ideałów, jakie przyświecały architekturze, malarstwu, całemu wyposażeniu siedzib i budynków użyteczności publicznej poza granicami Rzeczypospolitej, przede wszystkim we Francji i w Rzymie. Tradycyjnemu strojowi i trybowi życia szlachcica — pobożnego i poważnego ziemianina i rycerza, posługującego się dosadnym językiem polskim gęsto szpikowanym łaciną — przeciwstawiano modnego lekkoducha we fraszku i z pudrowaną peruką, wykształconego w obcych krajach i wysławiającego się po francusku, przebywającego najchętniej w wielkim mieście i błyszczącego na salonach. Wprawniej i chętniej władającego piórem niż szablą.

Stanisław August nie tylko był reprezentantem tego drugiego typu, ale uważał, że te właśnie „oświecone” ideały trzeba w narodzie rozpowszechnić, bo tego wymaga cywilizacja, postęp, konieczny wyższy poziom umysłowy i moralny. Chciał po prostu, jak to rozumiał, ucywilizować, unowocześnić, przepoić kulturą duchową cały naród, które to pojęcie rozszerzał przy tym poza anachroniczne granice stanu szlacheckiego.

Obok literatury czy teatru, sztuki plastyczne miały swoje ważne miejsce i znaczną rolę do spełnienia. Oczywiście, nie każda koncepcja sztuki do tego się nadawała. W szczególności ta twórczość, którą król zastał w kraju w chwili wstępowania na tron, na ile ją znał, wydała mu się niezbyt przydatna. To znaczy, że spośród tych architektów, malarzy czy rzeźbiarzy, którzy pracowali wówczas w Warszawie, na ogół cudzoziemców związanych uprzednio z dworem saskim (tj. dwu królów polskich z dynastii Wettlinów, Augusta II i Augusta III), zatrzymał niektórych i związał ze sobą, ale dwór artystyczny trzeba jeszcze było skompletować. W odróżnieniu od swych poprzedników, Stanisław August prowadził państwową politykę kulturalną, której długofalowym

* Referat wygłoszony na zorganizowanej przez UNESCO w 1982 r. w Mińsku konferencji na temat kultur słowiańskich.

celem było stworzenie nowoczesnej, polskiej twórczości artystycznej. Przyświecał mu w tym przykład i wzór Francji. Poznane dobrze podczas pobytu w 1753 r. struktury i kierunki działania mecenatu artystycznego monarchii Ludwika XV pragnął przeszczepić na polską ziemię, w rozmiarach dostosowanych do potrzeb i możliwości Polaków.

Zaczął więc od zespołu ludzi, a trzeba od razu powiedzieć, że ta pierwsza ekipa artystów dworskich jaką skupił w Warszawie w latach 1760-tych była najlepsza; już później do tak świetnej nie doszedł. Należeli do niej m.in. architekci Jakub Fontana, Domenico Merlini i Victor Louis, malarze Bernardo Bellotto zwany Canaletto, Marcello Bacciarelli, Jean Pillement, Per Krafft i Jan Bogumił Piersch, rzeźbiarze André Le Brun i Jacopo Monaldi. Wszyscy oni mieli nie tylko wykonywać zlecenia monarchy, ale i uczyć uzdolnioną młodzież krajową. Do tego celu powołana została specjalna pracownia, odpowiednio wyposażona i zatrudniająca modeli. Ponadto król wypłacał licznym, z reguły młodym, artystom pensję i fundował dla nich zagraniczne stypendia (Paryż i Rzym). Dla celów przyszłego narodowego muzeum zgromadził poważne i wszechstronne zbiory — galerię obrazów, gabinet rzeźb, kolekcje grafiki i rysunków — tym bardziej nieodzowne, że dawna cenna galeria w rezydencjach warszawskich została już na oczach Stanisława Augusta wywieziona do Drezna jako rzekoma własność panującego domu saskiego. Przez cały czas swego panowania, król zatrudniał właściwie wszystkich malarzy, którzy się przez Polskę przewinęli, m.in. portrecistów Jean-Baptiste Perronneau, Giambattistę Lamiego i Josepha Grassiego.

Ale cała ta działalność nie przyniosła takich efektów, na jakie król liczył: burzliwe losy kraju spowodowały wyjazd z Polski, czy choćby z Warszawy, wielu artystów cudzoziemskich, spośród zagranicznych stypendystów dwoje najzdolniejszych (malarze Aleksander Kucharski i Anna Rajecka) pozostało na stałe w Paryżu, a stypendysta rzymski, Franciszek Smuglewicz nie został przez monarchę po powrocie zatrzymany i trudnił się przede wszystkim malowaniem barokowo-klasycystycznych obrazów ołtarzowych. Bezustanne kłopoty finansowe nie pozwoliły przeprowadzić większych robót budowlanych, każąc ograniczyć się do przebudów i wyposażenia nielicznych wnętrz. Do tego król sam miał ambicje artystyczne, pragnął więc narzucać malarzom swe szczególne koncepcje, co najpoważniejszych odstręczało od polskiego dworu, a że wciąż potrzebował swych wizerunków, więc pracownia, która miała stać się szkołą,omalże zmieniła się w warsztat kopiowania zaakceptowanych portretów Stanisława Augusta. A na domiar wszystkich przeciwności, po utracie niepodległości, rozsypały się po świecie kolekcje, rozprzedawane latami, częściowo wywiezione do Petersburga.

A mimo to, dla sztuki polskiej był to okres niezmiernej wagi. Po pierwsze zmieniona została pozycja artysty w społeczeństwie, z cechowego rzemieślnika stał się bowiem twórcą, obdarowanym przez naturę talentem. Następnie — zamiłowanie do sztuki zostało zaszczerpione wśród warstw wykształconych, co wydatnie zwiększało aktywność mecenasów i kolekcjonerów. Spośród nich wymienić trzeba przede wszystkim Czartoryskich, Potockich i Lubomirskich. Dalej — zostały położone podwaliny szkolnictwa artystycznego, państwowego i prywatnego (z pracowni prywatnych najważniejszą prowadził w Warszawie malarz i doskonały rysownik, sprowadzony przez księcia Czartoryskich Jean-Pierre Norblin de la Gourdain), muzealnictwa, handlu dziełami sztuki. Pojawiły się pierwociny wystaw publicznych oraz pierwsze krytyki artystyczne, a także próby ujęć teoretycznych.

Gdy jednak naród otrząsnął się z marazmu, gdy uchwalono niezwykłą Konstytucję 3 maja 1791 r., a insurekcją pod wodzą Tadeusza Kościuszki bronila ojczyzny przed najeźdźcą — wtedy właśnie runął cały gmach Rzeczypospolitej. Trzy kolejne rozbiory Polski, walki z wojskami rosyjskimi i wyniszczenie kraju, rozbicie wszelkich struktur, tak

mozolnie dla krajowej sztuki budowanych; degradacja zrujnowanej i wyniszczonej, opuszczonej przez artystów i mecenasów Warszawy do wymiarów prowincjonalnego miasta pruskiego, przede wszystkim zaś likwidacja państwowości polskiej — wszystko to zadalo rozwojowi polskiej sztuki nowoczesnej miazdzący cios.

Pierwsze trzydziestolecie XIX w.

Los kultury polskiej odmierzany był w XIX wieku wielkimi narodowymi zrywami, klęskami, wreszcie zniszczeniami spowodowanymi zarówno działaniami zbrojnymi, jak przede wszystkim represjami sił zaborczych. Za każdym razem trzeba było zaczynać od nowa. Rozwój był wprawdzie przerywany i hamowany, ale punkt wyjściowy stale się przesuwał. Do tych trudności dochodziło i to jeszcze, że rozzerwanie Polski i włączenie jej części: do Rosji, Austrii i Prus, spowodowało nierównomierność procesów zachodzących w poszczególnych częściach okupowanego kraju.

Po rozbiorach, szczególnie zaś po pewnym ustabilizowaniu się sytuacji, przystąpiono przede wszystkim do działań na rzecz odtworzenia środowisk kulturalnych i centrów artystycznych. Ich elementem zasadniczym były uczelnie. Toteż najpierw, w 1798 r., zorganizowano Szkołę Sztuk Pięknych w Wilnie (z podległą jej Szkołą w Krzemieńcu, czynną od 1806 r.), następnie, niemal równocześnie, w Warszawie (1817) i Krakowie (praktycznie od 1818). Wszystkie trzy stanowiły część uniwersytetów, co wprowadziło artystów w krąg formującej się wówczas warstwy inteligencji, tzw. wolnych zawodów. Szkoły urządzały coroczne „popisy”, które szybko przekształciły się w wielkie wystawy sztuk pięknych (najważniejsze, regularne i głośnie, odbywały się od 1819 r. w Warszawie). Wystawy te, nie tylko poprzez konkurencję miały zasadniczy wpływ na poziom malarstwa, rzeźby, czy grafiki, ale — odcinając artystę od bezpośrednich zleceńodawców — dawały mu znacznie więcej swobody. Teraz bowiem wykonywał swe dzieło wedle własnej woli, wiedzy, wyobraźni czy umiejętności i na gotowe szukał nabywcy, a nie tylko wykonywał zamówienia. Wystawy sztuk pięknych stały się ważnym czynnikiem życia kulturalnego i towarzyskiego warstw wykształconych, wzbudziły więc zainteresowanie czasopism, przez co wykształciła się fachowa krytyka artystyczna i pojawili kolekcjonerzy współczesnego polskiego malarstwa. Powstały też wówczas pierwsze dostępne galerie obrazów, a przy Szkołach zgromadzono, jako pomoce szkolne, poważne kolekcje muzealne (w Warszawie wielki zbiór rycin i rzeźb, oba w zasadniczej części z dawnych zbiorów króla).

Doprowadziło to do niemal całkowitego spolonizowania zawodów artystycznych (przede wszystkim malarzy), również uniwersyteckie katedry malarstwa, rzeźby i architektury zostały obsadzone przez Polaków. Po raz pierwszy w dziejach obudziła się świadomość siły artystów krajowych, którzy poczęli protestować przeciw powierzeniu poważnych zleceń oficjalnych twórcom cudzoziemskim, domagając się otwartych konkursów, w których i krajowcy mogliby okazać swe umiejętności.

Zniszczona Warszawa nie tylko zablizniła swe rany, ale uzyskala całe zespoły monumentalnych budowli użyteczności publicznej (przede wszystkim dzieła A. Corazziego i C. P. Aignera), na prowincji powstały romantyczne założenia ogrodowe i siedziby wiejskie — zarówno wspaniale neogotyckie pałace, jak i liczne, typowe dla polskiego krajobrazu, niewielkie klasycyzujące dwory o kolumnowych portykach. W malarstwie kwitły, zapoczątkowane przez artystów stanisławowskich, sceny historyczne i batalistyczne (szczególnie A. Orłowski, uczeń Norblina), portrety (malarz najwybitniejszy to Antoni Brodowski, ukształtowany w Paryżu, w szkole J. L. Davida), czy widoki miast. Klasycznej rzeźbie

polskiej patronowały wzniesione w Warszawie i Krakowie posąg B. Thorvaldsena.

Gdy zaś zorganizowały się już i okrzepły główne środowiska i instytucje, gdy sztukę uprawiała na historycznie polskich ziemiach znaczna liczba krajowych artystów i osiągała cenne wyniki — aspiracje wolnościowe i romantyczne porywy doprowadziły do wybuchu powstania listopadowego 1830/31 r. Po jego zgnieceniu zaś, mściwy carski zaborca zlikwidował uniwersytety w Warszawie i Wilnie wraz z ich Szkołami Sztuk Pięknych, wywiół kolekcje, rozbił muzea (najważniejsze z nich stanowiło własność książąt Czartoryskich w Puławach), zniszczył niektóre rezydencje, skonfiskował majątki, a ludzi skazał na poniewierkę emigracyjną. Znow kraj pogrążył się w chaosie i pokrył żałobą, a sztuka zdawała się zamierać.

Drugie trzydziestolecie XIX wieku.

Apatia, bezczynność, zdanie się na zmienne fale losu — nie były cechami romantyków. Rozpoczęto więc znowu starania, by otworzyć podstawy życia artystycznego. Jednak likwidacja Szkoły wileńskiej (wraz z wolińską w Krzemieńcu) spowodowała zupełne rozbitcie, sprowadzenie — na lat prawie sto — środowiska artystycznego Wilna do prowincjonalnej vegetacji, a brak uczelni artystycznej w Poznaniu spowodował martwość sztuki w Wielkopolsce, której nie ożywiły bardzo poważne kolekcjonerstwo i hojna akcja mecenasowska. Także i pozbawiony swej artystycznej uczelni Lwów, mimo zamożności i znacznej kultury intelektualnej, mimo ożywionego czasopiśmiennictwa i ruchu literackiego, pomimo wreszcie paru wybitnych malarzy (którzy zresztą dość szybko Lwów opuścili, żeby wymienić A. Grottgera, J. Kosaka czy H. Rodakowskiego) — nie wytworzył jeszcze wówczas środowiska artystycznego, którego ośrodkiem i oparciem musiała być uczelnia.

Tradycjonalistyczny i, mimo wszystko, bardzo prowincjonalny Kraków, w którym po upadku powstania zdegradowano Akademię Sztuk Pięknych do średniej Szkoły Rysunku i Malarstwa przy Instytucie Technicznym, przejawiał tylko wątłe życie artystyczne. Nowym zjawiskiem było natomiast zabyśnięcie kilku wybitnie uzdolnionych malarzy poza historycznymi granicami Polski, przede wszystkim w Paryżu, w którym skupiała się tzw. Wielka Emigracja. Z Paryża wyniósł zasady swej sztuki najwybitniejszy malarz ówczesny Piotr Michałowski, a także o jedno pokolenie młodszy znakomity portrecista Henryk Rodakowski. Drugim ważnym dla polskiej sztuki ośrodkiem stała się Akademia w Wiedniu, gdzie — obok wielu innych — ukształtował się główny piewca martyrologii narodowej Artur Grottger.

Środowisko najsilniejsze pozostawało jednak nadal w umęczonych represjami i poddanej najsurowszym rygorom restrykcyjnym Warszawie. Uciekano się tu do wybiegów i półśrodków, by stworzyć namiastki zniszczonych i zakazanych instytucji. Periodyczne wystawy uniwersyteckie zastępowano pokazami okazjonalnymi i prywatnymi, póki usilne starania nie przywróciły wreszcie zezwolenia, które zresztą po dwóch ekspozycjach zostało definitywnie cofnięte. Brak szkoły początkowo częściowo wypełniano licznymi pracowniami prywatnymi, czasem rozbudowanymi i udzielającymi, wprowadzile w ograniczonym zakresie, ale regularnej nauki. Następnie, przy Gimnazjum Wojewódzkim utworzono pod pozorem przygotowywania nauczycieli rysunku oraz podnoszenia poziomu produkcji rzemieślniczej Oddział Artystyczny jako formę zastępczą szkoły sztuk pięknych. Do uczelni właściwej był już tylko jeden krok, a ten został zrobiony w 1844 r., z tym, że otwarto wówczas średnią szkołę zawodową poświęconą malarstwu, rzeźbie i budownictwu, wciąż jednak w ramach organizacyjnych Gimnazjum. W 1852 r. Szkoła wreszcie usamodzielniała się i została powiązana z peters-

burską Akademią, a w burzliwym roku 1862 uzyskała prawa uczelni wyższej.

Utworzenie Szkoły miało dla środowiska warszawskiego i w ogóle dla polskiej sztuki bardzo duże znaczenie. W czasach rozbudzonego w całej Europie historyzmu, tym bardziej zaś w kraju pozbawionym samodzielności politycznej, wśród ludzi, których romantycznie-płomienny patriotyzm szukał dla siebie ujścia także w gromadzeniu relikwii i otaczaniu uwielbieniem wielkiej narodowej przeszłości — uprawiać należało oczywiście przede wszystkim malarstwo historyczne. Unie-możliwiała to jednak bardzo surowa cenzura. Warszawska Szkoła rozwijała więc inne zainteresowania: najaktywniejsza grupa jej uczniów, skupiona wokół przyszłego pedagoga, organizatora i krytyka, malarza Wojciecha Gersona, przepojona kultywowanymi w Szkole idealami — przywiązania do ziemi ojczystej, jej ludu i jej zabytków — poczęła w olbrzymich pieszych wyprawach przemierzać całą historyczną ziemię polską. Uprawiali więc malarstwo pejzażowe i rodzajowe oparte o szkice z natury, które stały się dla nich źródłem motywów na całe życie. Ta grupa pierwszych absolwentów Szkoły, zwarta i przedsiębiorcza, żywiła głębokie przekonanie, że od nich w ogóle rozpoczyna się nowoczesna polska twórczość artystyczna. „Nie macie dziś pojęcia” — powtarzali — „jak sztuka polska wyglądała przed rokiem 1850 — było po prostu nic”. Oni dopiero, bo nie mieli co do tego wątpliwości, powinni tę pustkę wypełnić wielką, narodową sztuką.

Dwoili się więc i troili; znaleźli dla siebie własny salon wystawowo-sprzedazny (w znanym, dużym sklepie artykułów papierniczych i przyborów malarskich H. Hirszla), mieli swojego miarodajnego krytyka artystycznego (J. Keniga), który ich twórczości kierunek nadawał i który ich w społeczeństwie popularyzował, mieli nawet swój klub. To wszystko było nowe w polskim życiu kulturalnym: oto powstała pierwsza nowoczesna grupa artystów o mniej więcej wspólnym programie i dążeniach. W okresie największej swej aktywności — w latach 1850-tych i na początku 1860-tych — cała grupa podejmowała wspólne prace dekoracyjne (np. ozdobienie wnętrza statków żeglugi parowej na Wiśle) miała też na wzór francuskich académies otwartą pracownię malarską z modelem, dyskutowała nad powinnościami obywatelskimi polskich artystów, wreszcie wytworzyła własną obyczajowość, o elementach zbliżonych do cyganerii, ale przesiąkniętą patriotyzmem, zdolnym do narodowych zrywów. Malarze ci stali się w kraju głośni, mieli swych kolekcjonerów i mecenasów, stosunkowo dobrze sprzedawali.

Po długotrwałych i uciążliwych staraniach, udało im się w 1858 r. zorganizować stale czynną Krajową Wystawę i w 1860 r. przekształcić ją w Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych, wzorowane na tak wówczas powszechnych „Kunstvereinen”, w którym sami artyści mieli głos, jeśli nie decydujący, to przynajmniej bardzo ważny.

Równocześnie obudził się artystyczny Kraków, gdzie od 1854 r. istniało Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, przede wszystkim o miłośniczym, patronackim charakterze. Poza nim gromadzić się poczęła grupa najbardziej ideowych i najzdolniejszych młodych rzeźbiarzy, malarzy, pisarzy i uczonych. Był to klub o pewnej analogii do warszawskiego, ale mający własnych poważnych ideologów (J. Szujski, M. Bałucki), twórców intelektualnego patriotycznego programu, który formował wyobraźnię tej wartościowej i zapalanej młodzieży, a którzy w Warszawie poddanej morderczemu uciskowi do głosu dojść nie mogli.

W tym powszechnym artystycznym ożywieniu, w tym zainteresowaniu sztuką, poczęto już nawet w społeczeństwie dostrzegać zagrożenie dla ducha gotowości bojowej młodzieży, uznano, że sztuka może ją odciągnąć od jedynego uczucia, jakie żywić powinna — woli walki o niepodległość. Toteż w 1857/58 r. doszedł z Paryża głos wybitnego pisarza, historyka kultury i polityka Juliana Klaczki, stwierdzający

niemożność rozwoju sztuki polskiej; uważający jej uprawę w Polsce za niecelową, a właściwie szkodliwą, jako odwodzącą umysły i serca od spraw nieporównanie ważniejszych.

Myślało się bowiem wówczas powszechnie, a już szczególnie w Warszawie, o walce zbrojnej, która by miała przywrócić niepodległość ojczyzny. Szkołę Sztuk Pięknych uważał przy tym zaborca, nie bez słuszności, za jedno z głównych ognisk konspiracji patriotycznej. Wybitny uczestnik tych wydarzeń (J. K. Janowski) napisał wprost, że „rząd moskiewski wyraźnie uważał, że sztuki piękne są politycznie zaraźliwe i wyradzają buntownicze usposobienia”. Toteż, gdy studenci Szkoły Sztuk Pięknych niemal w komplecie stanęli do szeregów powstania styczniowego 1863 r., zaborca Szkołę kategorycznie zamknął, a środowisko artystyczne Warszawy rozpedził. Raz jeszcze trzeba więc było wszystko zaczynać od początku.

Trzecie trzydziestolecie XIX w.

Po klęsce powstania życie sztuki polskiej przebiegało już inaczej niż poprzednio. I to pod każdym względem. Przede wszystkim koncentrowało się ono w innych punktach. Ośrodek najważniejszy przeniósł się z Warszawy do Krakowa, gdzie istniała jedyna już na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej Szkoła, od 1873 r. usamodzielniona i przyciągająca studentów nie tylko z ziem polskich, ale i z całej monarchii austriackiej. Swą pozycję Szkoła, a także środowisko krakowskie, a nawet cała polska sztuka zawdzięczały powołanemu na kierownika uczelni Janowi Matejce, twórcy malarskich historiograficznych traktatów o potędze i przyczynach upadku Polski. Łącząc wielką siłę oddziaływania, ekspresję psychologiczną, barokową bujność scen, prawdę szczegółu i studium realiów, obrazy Matejki wstrząsały sumieniem i poruszały wyobraźnię, były przyjmowane w najwyższym stopniu emocjonalnie, oceniane w kategoriach wymowy moralnej, służby ojczyźnie, prawdy historycznej. Matejko ukształtował narodową wyobraźnię i skodyfikował ikonografię. Panował nad umysłami Polaków i wprost po dyktatorsku nad sztuką.

Do ważnych polskich środowisk artystycznych doszło też wówczas Monachium, dokąd — przyciągnięci bardzo życzliwą dla Polaków głośną uczelnią, wspaniałymi zbiorami muzealnymi, a także międzynarodowym rynkiem sztuki, na którym obrazy polskich artystów były poszukiwane — udali się liczni malarze. Z nich najważniejsi byli bracia Maksymilian i Aleksander Gierymscy, wykazujący wyjątkową w tych kręgach świadomość problematyki ściśle malarskiej.

W całej sztuce panował wówczas historyzm, nawiązywanie do dawnych form sztuki i do wydarzeń dziejowych, zarówno w architekturze i jej dekoracji jak w rzeźbie pomnikowej, rzemiośle artystycznym, czy w malarstwie. Taki też charakter miały w znacznym stopniu czasopisma ilustrowane, stwarzające dla artystów możliwości zarobkowe i rozpowszechniające wzory do naśladowania, a także fotografia, którą malarze w jej początkach kształtowali, ale i z której korzystali w swej praktyce warsztatowej.

Rozwinęły się też w tym czasie różne formy pośrednictwa między twórcą i odbiorcą sztuki, pośrednictwa materialnego i recepcji ideowej, a więc wystawy, salony, towarzystwa patronackie, krytyka artystyczna, publiczne imprezy, wreszcie badania nad sztuką polską, jej historią i twórcami, a także powszechnie dostępne muzea i zbiory. Tak jak w okresie poprzednim przywództwo duchowe narodu i jego jedność utrzymywała przede wszystkim romantyczna poezja, tak teraz jej rolę przejęło malarstwo historyczne, powieść, ilustrowane drzeworytami tygodniki i albumowe wydawnictwa. Toteż wobec artystów wysuwano zdecydowanie formułowane dezyderaty treściowe i tematyczne, oceniano

ich twórczość wyłącznie z punktu widzenia tzw. służby społecznej, stawiano zadania dydaktyczne i patriotyczne, wywierano presję, która niejednemu twórcy ciążyła ponad wytrzymałość. Tym bardziej, że ten odbiorca polskiej sztuki i jej prawodawca miał na ogół niewielkie wyrobienie artystyczne i minimalne potrzeby estetyczne, a był materialny malarzy czy rzeźbiarzy bardzo często zbliżał się do granicy nędzy.

Mimo tych wszystkich blasków i cieni sztuki polskiej w drugiej połowie XIX stulecia, stała się ona niepodważalnym faktem społecznym o dużym ciężarze gatunkowym. Artystów było już bardzo wielu, tworzyli własne znaczące grupy inteligencji twórczej, powszechnie odczuwano istnienie „narodowej szkoły malarstwa polskiego”, na międzynarodowych wystawach malarze reprezentowali kulturę narodu, który nie miał wówczas swego wymiaru geograficznego, tylko historyczny i duchowy. W Paryżu, Niemczech, Austrii, nawet w Ameryce przypominano na wielkich ekspozycjach i na dorocznych salonach sceny z polskiej historii i pokazywano starodawne, szacowne zabytki polskiej przeszłości, a także narodowych bohaterów. Za sprawą sztuki Polska istniała więc w sferze duchowej — co tym bardziej nakładało na artystów obowiązki, których sztuka innych narodów w takiej skali nie знаła.

Po roku 1890

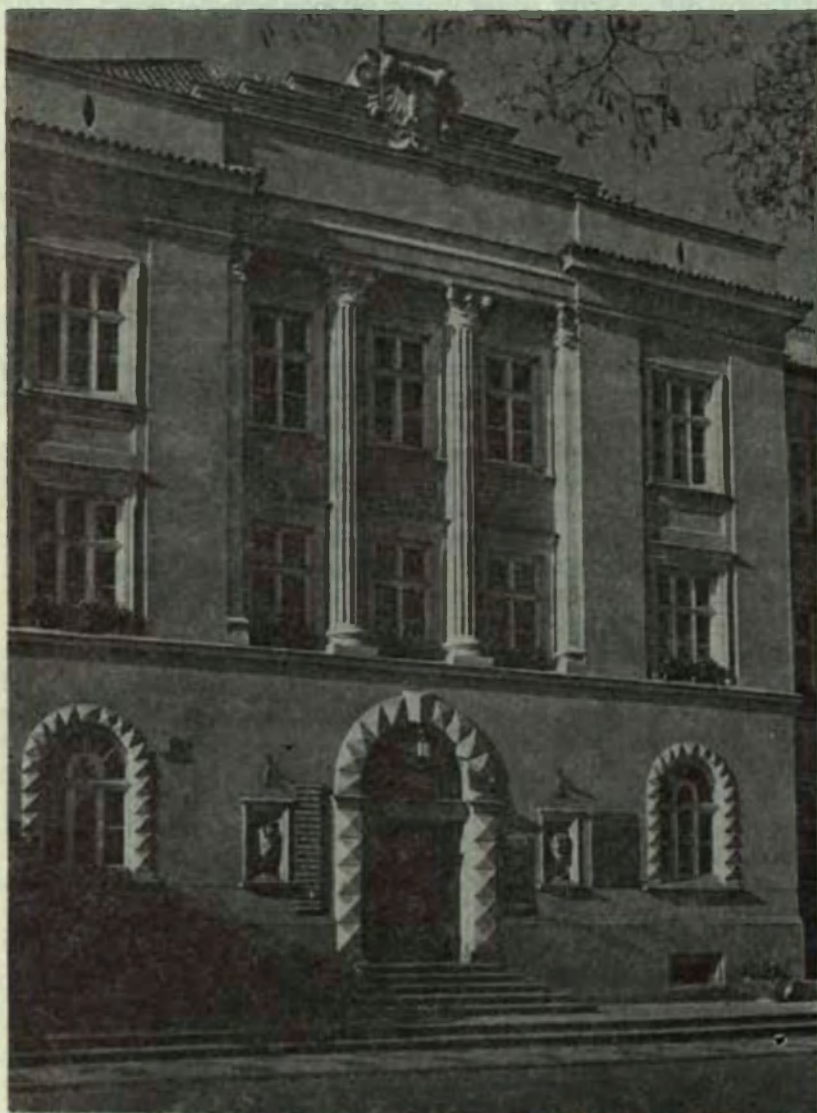
Idący przez całą Europę prąd młodości i nowości, tworzący na gruzach historyzmu Art Nouveau i własną estetykę, początkowo dawał u nas znać o sobie poprzez sporadyczne wypowiedzi wywodzące się z kręgu najbardziej świadomych malarzy, upominających się o to, by obraz traktowany był wyłącznie w kategoriach estetycznych, bo „głowa kapusty i głowa króla stanowią taki sam problem artystyczny”. Narastały też u młodych artystów oznaki buntu przeciw zbyt ciasnemu gorszemu zadań społeczno-wychowawczym, jakie na sztukę nakładano. Ta gotująca się lawa wypłynęła na wierzch tuż po roku 1890. W 1893 zmarł Jan Matejko, który nie tylko dysponował najwyższym autorytetem w sprawach sztuki, ale też skupiał w swych rękach niemal wszystkie stanowiska kierownicze w instytucjach życia artystycznego Krakowa. Falę narastającego niepokoju próbowano jeszcze zatamować ściągając do kraju starego Henryka Rodakowskiego, by zajął wszystkie opróżnione fotele, ale gdy w 1894 r. i on życie zakończył — było już oczywiste, że w polskiej sztuce i życiu artystycznym muszą nastąpić daleko idące zmiany.

Jakoż tempo życia artystycznego zwiększyło się wówczas niezwykle, a towarzyszyła mu prawdziwa eksplozja wielkich talentów, jakie się na przełomie XIX i XX w. pojawiły, przede wszystkim w Krakowie. Największym z nich i najbardziej wszechstronnym był niewątpliwie Stanisław Wyspiański — dramaturg, malarz, twórca witraży, artysta książki, scenograf. Całkowicie odmieniona Szkoła (od r. 1900 podniesiona do rangi Akademii Sztuk Pięknych), doskonale czasopisma propagujące nową sztukę i literaturę („Życie” w Krakowie i wykwiłtna „Chimera” w Warszawie), teatr, muzyka, kabaret — wszystko to wrzało, rozbijając wszelkie kanony obyczajowości i pojęć o sztuce, pielęgnowanych od lat. Potrzeba poczucia wszechogarniającego piękna i własnoręcznego dotknięcia artysty w każdym przedmiocie, neoromantyczny kult geniusza i dążenie do wielkości, indywidualność i oryginalność; otwartość na wszystko, co uważano za twórcze i wartościowe na całym świecie, fascynacja japońskim drzeworytem; czerpanie z kultury materialnej i duchowej wsi polskiej (szczególnie chłopów podkrakowskich i tatrzańskich górali), stylizacja roślinna z upodobaniem do kwiatów polnych, zainteresowanie dla form niezwykłych i dla głębokich, ciemnych

pokładów ludzkiej psychiki — wszystko to razem wytwarzało wysoką temperaturę, w której wytapiało się szczerze złoto samodzielnej sztuki.

Można powiedzieć, że to wówczas plastyka polska wypłynęła całkowicie na szerokie, europejskie wody, wnosząc własne wartości do kultury światowej. I tak już będzie stale, choć nieubłagany polski los niejedną jeszcze raz przerywać będzie rozwój naszej kultury i sztuki, a wyrwę najboleśniejszą, największy upust krwi przyniosły czasy pogardy 1939-1945 r. Wbrew jednak wszelkim przeciwnościom losu sztuka polska kwitnie bujnie i bezustannie, czerpiąc życiodajne soki z wszelkich centrów i prądów kultury światowej i ze swej strony promieniując na zewnątrz, wzbogacając dobro powszechne.

Andrzej Ryszkiewicz



Lublin. Fragment gmachu PKWN przy ul. 22 Lipca. Fot. J. Urban

teatr

MARIAN RAWIŃSKI

Teatralny apel do prawdy (Od Ibsena do Brechta)

W społeczno-historycznej perspektywie periodyzacji literatury, jaką proponuje Arnold Hauser, na okolice roku 1830 przypada najwyraźniejsza cezura, znana nam z historii sztuki, ostro oddzielająca to, co przeszłe, dla nas już historyczne, od dzieł leżących po tej stronie granicy współczesności.

Realizm powieściowy ujawnia skomplikowane mechanizmy uzależnień jednostki i społeczeństwa, psychologii i polityki, czy socjologii. Zakorzenie w kulturze epoki, w środowisku ludzkim i technologicznym jakie tworzy kapitalizm, czyni bohaterów Stendhala i Balzaka „pierwszymi nowoczesnymi ludźmi zachodnioeuropejskiej literatury, pierwszymi duchowo nam współczesnymi”. Co więcej: ustanawia ono wzór powieści społecznej na dalsze dziesięciolecie rozwoju literatury: *Od Stendhala do Prousta, od pokolenia 1830 aż do pokolenia 1910 roku jesteśmy świadkami jednolitego, organicznego rozwoju duchowego*¹.

Historyka teatru ten obraz rozwoju interesować może w aspekcie nie dość przez Hausera uwidocznionym: nasilającej się dysharmonii świadomości twórczej i receptywnej.

Forsowanie bezkompromisowej prawdy o społeczeństwie napotyka na barierę odmiennych zgoła oczekiwań czytelnicy, co w efekcie stwarza dla literatury realne zagrożenie utraty publiczności. Mimo to najlepsi z autorów, jak wiadomo, odmówią ugody, pisząc, zwłaszcza od połowy stulecia, jawnie przeciw czytelnikom. *Ten podstawowy konflikt między pisarzem a jego odbiorcą* — zauważa Sartre w eseju *Czym jest literatura — jest zjawiskiem bez precedensu w dziejach piśmiennictwa*. Zjawiskiem, dodajmy, ze zrozumiałych względów nie do pomyślenia w teatrze, jeśli nie chciał on skazać się na izolację, zabójczą w obliczu dość znacznej unifikacji publiczności.

Rzecz miała się zresztą akurat przeciwnie. Burżuazja chciwie zawłaszcza teatr na wyłączny użytek, głównie z uwagi na jego naturalne atrybuty publicznego forum, sztuki szerokich rzesz widzów. Te przymioty bowiem czynią z teatru skuteczny instrument propagandy i stwarzają, co nie mniej istotne, je-

¹ A. Hauser: *Spoleczna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, t. 2, s. 103-4.

dyną w swoim rodzaju sposobność celebrowania przez widownię własnej społecznej pozycji hegemon. Jest więc teatr — bardziej niż czymkolwiek innym — grą towarzyską, doskonale konwencjonalną, której ściśle reguły ustanawia publiczność. W tym charakterze, w każdym razie, urzeczywistnia on swój przywilej reprezentatywnej sztuki wieku, za cenę wyrzeczenia się swobód twórczych, swobód pisarskich w pierwszym rzędzie. Tych bowiem w szczególnym stopniu dotyczą reglamentacje.

Spośród reguł ograniczających inwencję dramaturga podstawową jest zasada prawdopodobieństwa, wywiedziona ze starej klasycznej doktryny, na gruncie analogicznego przeświadczenia, iż scena nie ukazuje rzeczy jakimi są, lecz jakimi winny być.

O tym, co prawdopodobne, rozstrzyga naturalnie sama publiczność, jej opinia, czy — mówiąc po prostu — ideologia, kodeks wartości i norm postępowania, w centrum których znajduje się instytucja małżeństwa i rodziny, „najodpowiedniejsza do tego — powiada Hauser — aby służyć za podstawę idealizacji mieszczaństwa”.

Ów zamknięty system *vraisemblance*, ubogi światopoglądowo, pasożytuje na humanizmie klasyków: ich „obraz człowieka”, w obrębie systemu, zostaje pomniejszony i zdeprecjonowany, stosownie do mieszczańskich pojęć o miłości, honorze i obowiązkach.

Błahość problematyki, i sterylność poznawczą, kompensować ma swoista „nadkomplikacja” intrygi, pozostawiająca autorom margines pomysłowości i swobody w stosowaniu prawideł „budowy” sztuki. Pojęciem „tricheries”, szachrajstwa, nazwie Sarcey cały ów kod retoryki teatralnej, zresztą niezbyt elastyczny, o czym świadczy historia dramatu od Scribe'a do Sardou, w Anglii od Lyttona po Robertsona i Pinero.

Opisany stan dramaturgii siłą faktu wyklucza na długie dziesięciolecia jej współuczestnictwo w rozwoju duchowego uniwersum literatury.

Sytuacja zmieni się w sposób zasadniczy, i nieoczekiwanie raptowny, z chwilą wejścia teatru w przymierze z naturalizmem.

O naturalizmie, przynajmniej o jego radykalnym skrzydle, reprezentowanym nazwiskiem Zola — ideologa ruchu, i w praktyce dramatopisarskiej sztukami Ibsena, Strindberga, Hauptmanna, Shawa, Czechowa, o tym więc nurcie, z jego programem „poparcia dla szerokiego ruchu prawdy i wiedzy ekperymentalnej”, mówi się słusznie, iż był formacją walczącą. Impet batalii naturalistycznej na terenie teatru nieuchronnie kierował się przeciw niewolącej ideologii *vraisemblance*: *gdy autor pozwoli sobie na jakiś typ prawdziwy — oburza się Zola — sala wola, że to nieprawdopodobne*.

Niwiecząc w imię dostępu do prawdy ów system, naturalizm miał wyzwolić ogromne złoza energii moralnej i poznawczej, energii czynnej potem, co trzeba podkreślić, w kolejnych falach kontestacji antynaturalistycznej. Co wszakże szczególnie istotne: naturalistyczny apel do prawdy uruchamiał nowe wewnątrzliterackie mechanizmy procesu rozwojowego, prowadzące w rezultacie do rozbicia tradycyjnych struktur dramatu.

Rewindykowana prawda ma ogarnąć to, co znaczące, historycznie ważne w ludzkim doświadczeniu. Toteż wielki naturalistyczny dramat kładzie nacisk raczej na społeczną tożsamość postaci, aniżeli na osobliwość indywidualu. Jednostkowa egzy-

stencja wpisana zostaje w konkretną współczesność, w kontekstach wielostronnych uwarunkowań: biologicznych i kulturowych, zgodnie z koncepcją człowieka, jakiej hołduje nowoczesny pobalzakowski realizm. Wszelako relacja człowieka i jego otoczenia, społecznego milieu, komplikuje się i gwałtownie zaostża w szczytowej fazie rewolucji industrialnej, z jej następstwami doraźnie lub trwale negatywnymi. Obraz stosunków wydaje się o tyle bardziej posepny, iż widziany jest w zwierciadle idei ewolucyjnych, które ustalenia i zasady nauk przyrodniczych, teorii Darwina w pierwszym rzędzie, przenoszą wprost na teren życia społecznego. Społeczeństwo jawi się częstokroć, niczym u autora cyklu *Komedii ludzkiej*, jako „inny rodzaj natury”, z pewnością jednak bliższej królestwu zwierząt aniżeli Balzakowska dżungla. Dławi ono potencjał osobowościowy jednostki i brutalnie niweczy sferę jej duchowo-moralnej autonomii. W rzeczy samej u wszystkich wybitnych dramatopisarzy tego okresu społeczeństwo i jednostka stają naprzeciw siebie jako historyczni protagoniści.

Pasja prawdy karmi się tu w sposób aż nadto widoczny buntem antymieszczańskim, krytyką — z liberalnych pozycji indywidualizmu — skostniałej duchowości burżuazyjnej. W indywidualistycznej buntowniczej postawie autorów R. Williams upatruje wyjściowy impuls całego ruchu odnowy dramatu. O dynamice i kierunkach rozwoju decydować będzie w poważnej mierze swoisty wewnątrzliteracki mechanizm stałej opozycji oraz napięcia między naturalistycznym stylem (w szerokim antropologicznym rozumieniu tego pojęcia) i naturalistyczną formą dramatu tragicznego:

Wewnętrzna historia naturalizmu przebiega jak następuje. Ukształtował się on jako styl — charakterystyczny sposób patrzenia na świat — w społeczeństwie burżuazyjnym; jako forma natomiast, o zasadniczym znaczeniu dla dramatu, rozwinął się w okresie, gdy mieszczańskie społeczeństwo było niezwykle ostro krytykowane i kwestionowane, przez ludzi, którzy integralnie przynależeli do niego. (...) Styl presuponował istnienie zrozumiałej, rozpoznawalnej, powszedniej rzeczywistości; sprzężona z nim forma odkrywała człowieczeństwo, które owa rzeczywistość deformowała bądź niweczyła¹.

Forma zatem jest domeną starannej selekcji. Prawdziwy naturalizm, wedle Strindberga, *poszukuje momentów życia brzemiennych w wielkie konflikty, i cieszy się widokiem tego, co niepowszednie*. Koncepcja losu, fatum — zasłużona dla klasycznej tragedii — poprzez formę rozciąga władztwo artystyczne na te dziedziny egzystencji, jakie anektował dla dramatu naturalizm. Analogie dotyczą aspektów funkcjonalnych owych kategorii, ale nie ich rozumienia. Konstrukcji losu nie dźwiga w nowym dramacie normatywny porządek wartości. Tragiczna konieczność przybiera postać lepiej dostosowaną do atmosfery okresu kultu nauki, staje się niejako tożsama z szeroko, nieortodoksyjnie pojętym determinizmem.

Tak więc styl i forma, mimesis weryzmu i poiesis prawdy tragicznej, to jakby bieguny centralnej semantycznej osi nowego dramatu. Siła napięcia w polu tej osi stanowi o wielkości osiągnięć realizmu teatralnego przełomu stuleci. Rozwarcie między biegunami potęgować się będzie jednak w miarę, jak pasja prawdy rozsadza jej nazbyt oczywiste (prawdopodobne) wyglądy. Ów proces właśnie ukierunkowuje dalsze tendencje rozwojowe scenopisarstwa.

¹ R. Williams: *Drama from Ibsen to Brecht*, Penguin Books, 1973, s. 388.

Z całą dobitnością unaocznia go twórczość Henryka Ibsena, którego Hauser uznaje nie bez racji za „centralną postać w historii nowoczesnego dramatu”.

Cykl wczesnych sztuk prozą, zwanych społecznymi lub problemowymi (1877-1884), zyskał Norwegowi zasłużony rozgłos burzyciela najświętszych tabu. Postawa mitoburcy manifestuje się tu w sposób bezpośredni, tym gwałtowniej, iż obiekt ataku — instytucja małżeństwa i rodziny — ma w teatrze komercyjnym ustaloną rangę duchowej podstawy dramatu.

Tematyczne ramy „sarduizmu” autor *Domu lalki* wypełnia odmienną zawartością znaczeniową. Konwencjonalne małżeństwo poniekąd materializuje i skupia wszystko to, co skostniałe w obyczajach i kulturze społeczeństwa. Sytuacja domowników, w rodzinach o nienagannej przeciw reputacji, brutalnie siadła ich w potrzasku strupieszalnych ideałów, jak to przenikliwie uświadamia sobie bohaterka *Upiorów*:

Chwilami mam wrażenie (...) że my wszyscy jesteśmy upiorami. Błąka się w nas nie tylko to, co oddziedziczyliśmy po ojcu i matce. Są to różne stare, martwe poglądy, różne strupieszale wierzenia. Nie żyją w nas, ale weszły nam w krew, nie możemy się ich wyzbyć. Kiedy biorę do ręki gazetę, żeby ją przeczytać, mam wrażenie, że między wierszami pełzają upiory. Po całym kraju snują się upiory, jest ich tyle ile piasku w morzu.

Dziedzictwo „ideałów” jest sferą niezbywalnych doświadczeń Ibsenowskich bohaterów. Konflikt „powołania”, nakazu samorealizacji — pojętej w duchu filozofii Kierkegaarda — i spadku przeszłości wykreśla tu pewien stały kierunek rozwoju akcji, układ jej elementów konstytutywny dla „schematu tragedii”.

Ibsenowskiej antropologii tragiczności służy nowa konstrukcyjna forma dramatu analitycznego, istotnie modyfikująca formułę sztuki dobrze skomponowanej. Przeszłość, uporczywie obecna w terażniejszości jest skrupulatnie zgłębianą w miarę, jak narastają i coraz silniej wazą na losach postaci konsekwencje minionych wydarzeń. Ważne jest to wszystko, co kryje się za wydarzeniami: motywy decyzji, stymulujące rozwój psychiczny postaci, ich „dojrzewanie do losu” w miarę, jak ujawniane są w toku tragicznej analizy.

Dzięki technice analitycznej możliwe stało się wprowadzenie do dramatu tematyki, dla której ujęcia nowoczesna powieść psychologiczna wypracowała skomplikowane instrumentarium literackie. Prawda, iż w nielicznych tylko utworach zdołał pisarz w pełni sfunkcjonalizować ową technikę, zwiazać dwa plany czasowe w spójny tematycznie i strukturalnie jednolity tok akcji. Nadanie minionym sprawom cech uporządkowanej dramaturgicznie terażniejszości stanowi poważny problem wewnętrzny Ibsenowskiej formy. Ujawni się on wyraźnie w *Upiorach*, pierwszej i niekonsekwentnej zresztą, próbie odejścia od tradycyjnych rygorów sceniczności, zapisanej w rocznikach teatru głośnym sukcesem skandalu.

W przebiegu sensacyjnej, dobrze skomponowanej intrygi dowiedziona zostaje nicość konwencjonalnych reguł współzycia Alwingów. Ibsen moralista wypowiada się tu, podobnie jak w *Domu lalki*, przy użyciu retorycznych konwencji Bulwaru. Wszelako strupieszala kultura jest w tej sztuce czymś więcej aniżeli przedmiotem dyskursu: ma oporność psychologiczną i walor poznawczy doświadczenia zdruzgotanej egzystencji kobiecej. Zamiar pani Alwing wyzwolenia się spod władzy „upio-

row” realizowany jest jakby niezależnie od budowanej akcji — tezy, na głębokim planie ruchu psychicznego, na którym bohaterka, niczym Edyp w tragedii sofoklesowej, odnajduje własną winę u źródeł fatalnych losów rodziny. Na tym planie dopiero motyw syfilisu, ośrodkowy element konstrukcji fabuły, odsłania pełny sens metafory. Ma ona obrazować, jakby przez analogię do antycznego Losu, „upiorny” właśnie charakter puścizny salonu mieszczańskiego, i jednocześnie ożywiać przeszłość dla celów analitycznych.

Symbolika *Upiorów*, bardzo teatralna w wyrazie, wyznacza trop formalnych poszukiwań, uwieńczonych powodzeniem w późniejszych arcydziełach realizmu. Należą do nich m.in. dramaty *Rosmersholm* i *Hedda Gabler*, realizujące najczystszej i najpełniej Ibsenowską antropologię.

Decydował o tym w niemałej mierze sam wybór szczególnego rodzaju konfliktu i bohaterów, gwarantujący określone przywileje twórcy tragedii. Jan Rosmer, pan na Rosmersholmie, oraz Hedda Gabler, córka generała Gablera, są potomkami starych szlacheckich rodzin. Z bohaterami dawnej tragedii dzielią prestiż „nosicieli herbu rodowego”, ale i ciężkie brzemie tej roli. Oznacza to, iż żyć będą, jak tamci, pod ciśnieniem quasi-universalnych norm, „pod stałym spojrzeniem Boga-widza” (określenie Lukácsa). Status rodzinno-rodowy znakomicie predestynuje obojga bohaterów do roli, jaką odgrywają: czyni bardziej otwartym, dramaturgicznie wyrazistym, stały w teatrze Ibsena konflikt powołania i tradycji. Duma rodowa „nosicieli herbu”, tak w przypadku Rosmera, jak Heddy, nie daje się pogodzić z ich najwzyczajniej ludzką potrzebą samorealizacji, bycia sobą.

W formalnym porządku tragedii urzeczywistnia się pełna przyległość perspektyw czasowych — nie bez udziału symboliki mającej, obok tematycznego, także formalne uzasadnienie. Wymiar głębi symbolicznej wyzwala przeszłość zaklętą w motywach (młynówka, białe konie) i rekwizytach (pistolety) w zasadniczo dwoistej postaci: pewnych zaszłości biografii oraz tradycji rodzinnej. Tej ostatniej świadczą niemo, ale tym wymowniej, ściany salonu: „przystojny mężczyzna w mundurze generalskim”, który z ram portretu sprawuje nad córką ścisły nadzór; w domu Rosmera „stare i nowsze portrety duchowych, oficerów i urzędników w mundurach”. *Rosmersholm* i *Hedda Gabler* szczęśliwie rozwiązują kapitalny u Ibsena problem tożsamości akcji, planu działania (w terażniejszości dramaturgicznej) i ruchu świadomości (zgłębiającej przeszłość).

Doraźny jedynie charakter rozwiązania ujawni z całą otwartością, późna twórczość Norwega. Ona też, obok dramaturgii Czechowa, wyznacza kolejny etap ewolucji realizmu w teatrze.

Odkrywając mechanizmy wyobcowujące człowieka ze środowiska kultury współczesny realizm przeczyć musi jedności tego co podmiotowe i przedmiotowe. A właśnie ta jedność, artykułowana poprzez akcję, wedle Hegla konstytuuje „dramat”, ukształtowaną historycznie strukturę, którą po renesansie, „wielkim wieku” francuskim i niemieckim klasycyzmie przejmą w spadku nurty poklasycznej tradycji.

U czołowych realistów epoki tkanka „dramatu” ulega rozszczepieniu na odrębne sfery: przedmiotowo-środowiskową i podmiotowo-psychiczną; inaczej — na poziomy wypowiedzi strukturalnie antynomiczne, tutaj określone umownie, za Williamsem, pojęciami stylu i formy.

Dychotomia powyższa nadzwyczaj ostro rysuje się w koń-

cowej fazie twórczości Ibsena, którą otwiera *Budowniczy Solness* i zamyka „Epilog”: *Gdy wstaniemy z martwych*.

Utwory te, by ująć rzecz najlapidarniej, wyznaczają krytyczny, ewolucyjnie przelomowy moment u n i e r u c h o m i e n i a bohatera. Postać pogrążona w retrospekcji, oddzielona od innych murem obcości, udaremnia po prostu akcję; działanie, co najwyżej, staje się domeną innych, świata wyobcowanego. Taki przypadek egzemplifikują późne kreacje Ibsenowskie: budowniczy Solness, rzeźbiarz Rubek, ex-finansista Borkman. Wszyscy oni uginają się pod ciężarem długów jakie zaciągnęli wobec życia. Dziela też podobny los więźniów minionego czasu: śnią na jawie własną przeszłość i osadzają surowo w toku bezlitosnej konfrontacji z młodością, lub widmową zjawą, jak w *John Gabrielu Borkmanie* i w „Epilogu”. Dumny gest odepchnięcia rzeczywistości (symbolika wspinaczki), to jedyne w istocie czyn, na jaki potrafią się zdobyć, marząc o ucieczce z niewoli wspomnień, o przebiciu się przez barierę czasu „z powrotem do wolności i do życia”. Tragedia tych „późno urodzonych” romantyków stanowi zapis bezkompromisowej krytyki pewnej formacji kultury, podjętej przez Ibsena, jak się zdaje, za nurtami filozofii życia.

Los jednostek udręczonych wspomnieniami, dotkniętych paralizem woli, głęboko spokrewnia Ibsenowskie kreacje z bohaterami sztuk Antoniego Czechowa. Bo też dramaturgia rosyjskiego autora daje nie mniej bezkompromisowy, w implikacjach bardziej wyrazisty zapis krytyki kultury, choć w nieco odmiennym kontekście historii. Rzeczywistość, jak ją prezentują sztuki Czechowa, ciąży na ludziach atmosferą stagnacji i parafianśczyny, rutyny biurokratycznej, nudy i znużenia. Postaci dramatów, to najczęściej „byli pańszczyźniani panowie”, sekretarze ziemstwa, ludzie różnych rang i tytułów: administracyjnych, naukowych, wojskowych; można ich określić zbiorczym mianem inteligencji, którą tak oto charakteryzuje student Trofimów w *Wiśniowym sadzie*:

Nazywają siebie inteligencją, a do służby mówią „ty”, chłopów traktują jak bydło, marnie się uczą, nic poważnego nie czytają, zgola nic nie robią, o naukach gawędzą tylko, na sztuce się nie znają. Wszyscy są bardzo serio, wszyscy robią surowe miny, wszyscy prawią tylko o sprawach doniosłych. filozofują, a tymczasem wszyscy patrzą spokojnie na to, że robotnicy jedzą obrzydliwie, śpią bez poduszek, po trzydziestu, czterdziestu w jednej izbie, wszędzie pluskwy, smród, wilgoć. plugastwo moralne... Oczywiście wszystkie piękne słowa są u nas tylko po to, żeby mydlić oczy sobie i innym.

Cytowana wypowiedź uzasadnia tematycznie osobliwość formy tych dramatów, która zdawać się mogła — w świetle tradycyjnych kryteriów — „najmniej teatralną w literaturze światowej” (A. Hauser). Sceny nie są momentami akcji; ruch dramatyczny ustępuje statyce zgromadzeń rodzinno-towarzystkich, zresztą nie stwarzających okazji do porozumienia. Toteż partie konwersacji rozstrzępiają się w monologi, w rozmowy z sobą poszczególnych postaci; późniejsze arcydzieła (*Wujaszek Wania*, *Trzy siostry*, *Wiśniowy sad*) zestrzajają monologi w prawdziwą polifonię iirycznych nastrojowych głosów, z których emanuje swoiście Czechowska atmosfera, trudna do nazwania, mieszająca tragizm i akcenty farsowe, ironię i patos. W momentach niezmaconej ciszy, w jakie przecież obfituje ów teatr, słyszeć się daje jakby odrębny „głos” grupy ludzi o wspólnych doświadczeniach pokoleniowych i egzystencjalnych — lament

generacji przedburzowej, miotanej naprzemiennie rozpaczą i nadzieją.

Atmosfera cichej skargi scala doraźnie, w poetycko symbolicznym wymiarze, płaszczyzny tematycznie rozdzielone: podmiotowo-psychicznych przeżyć jednostki i przedmiotowej charakterystyki „straszego życia” prowincji rosyjskiej, gdzie — powiada Helena w *Wujaszku Wani* — *błoto na drogach nie do przebrnięcia, mrozy, zamiecie, przestrzenie olbrzymie, prostactwo, dzicz, naokoło nędza, choroby...*

Twórczość autora *Trzech siostr* wyznacza poibsenowską już fazę procesu rozszczepienia owych płaszczyzn dramatycznych. Ich definitywne rozejście się, historycznie nieuchronne, leży u podstaw dychotomii znamionującej rozwój dwudziestowiecznej dramaturgii.

*

Wyposażenie stanowiska epickiego „ja” w rozległe prerogatywy, jego dowartościowanie w funkcji nadrzędnego strukturalnie czynnika — to jedno z alternatywnych rozwiązań „kryzysu dramatu”. Swobodna ingerencja osądu z zewnątrz w przebieg akcji burzy jej funkcjonalny porządek „ruchu całości” (Lukács), i pozbawia podmiotowego nacechowania. Działania postaci eo ipso przypisane zostają wyobcowanej sferze stosunków przedmiotowych. Bo też istotnym novum jest tu przywilej ingerowania, utwierdzający w podmiotowej właśnie roli odautorskie „ja” (skryte za maską epicką narratora, komentatora, rezonera, chóru etc.).

Innowacje w zakresie stosowanych konwencji motywuje krytyczna i poznawcza świadomość pisarza. Punkt widzenia obiektywny, w tym aspekcie pragmatyki teatru, ulega relatywizacji. Określa go wartość prawdy, wymierna w danym kontekście historii. Właściwą miarę obiektywizmu daje pasja i odwaga łamania rozlicznych tabu kultury: w dziedzinie wierzeń religijnych i obyczaju erotycznego, stosunków gospodarczo-społecznych i mechanizmów wielkiej polityki.

Naturalistyczny apel do prawdy zachowa na całe dziesięciolecie zdolność dynamizowania procesu rozwojowego dramaturgii, zwłaszcza w tym jej nurcie, w którym wysiłek specyficznie literacki nieustannie sprzęga się z działaniem w duchu społeczno-reformatorskim. Problemowa sztuka-dyskusja oraz teatralny realizm epicki to najbardziej chyba wyraziste etapy owego sprzężenia w okresie do połowy naszego stulecia.

Inicjalny impuls wszelako i tym razem wyszedł od Ibsena, autora sztuk agresywnie antymieszczańskich, z *Domem lalki*, *Upiorami* i *Wrogiem ludu*. Ich wartość dla omawianego nurtu mierzyć trzeba w skali ocen innej aniżeli artystyczne wyłącznie, aktualizowanej w perspektywie historii oddziaływania i jej właściwej „poetyki recepcji”.

Znaczenie historycznoliterackie, w analizowanym przypadku, wynika z nowatorstwa problematyki, niweczającej, razem z normą literacką prawdopodobieństwa, duchowy fundament tradycji Bulwaru. Stąd gwałtowna reakcja publiczności. Szokując jednych, wychodziły one jednocześnie naprzeciw oczekiwaniu innych. Mitoburcze idee skupiają rzesze ibsenistów wokół publicznej trybuny „przyjaciół prawdy” jaką stanowiły teatry niezależne. Przemówią z tej trybuny, głosem obrońców, m.in. wybitni działacze i teoretycy socjalizmu: *Mamy prawo protestować przeciw społeczeństwu dzisiejszemu nie tylko*

z Marksem, w imię proletariatu, który cierpi, ale także z Ibsenem, w imię prawdy, którą się uśmierca¹.

Autor *Domu lalki* współinicjował proces wymiany norm, głębokiej transformacji recepcyjnej świadomości. W literaturze epoki istnieje frapujący, jedyny w swoim rodzaju zapis krytyczny owego procesu: *Kwintesencja ibsenizmu* George'a Bernarda Shawa.

Esej wydobywa pionierskie zasługi Ibsena w zakresie przeobrażeń estetyki oddziaływania, placąc przy tym konieczną w takich razach cenę pochopnych uogólnień i nadużyć interpretacyjnych (w partiach ściśle krytycznoliterackich). W twórcy norweskim ceni Shaw nie w tym stopniu wielkiego „poetę dramatu” co „nauczyciela moralnego”, apostoła nowej wiary człowieka „we własne człowieczeństwo”. Moralista z temperamentu, ale też z socjalistycznych przekonań działacza Fabian Society, rozpina autor eseju dzieło Ibsena na skali wartości otwarcie dydaktycznych, jakby ignorując poziom głębszych znaczeń, utajonych w strukturze dramatu tragicznego.

Oparciem dla funkcji estetycznej, w świetle normy ibsenizmu, jest postulat wydobywania na światło prawdy schorzeń wiktoriańskiej formacji duchowej: różnego typu wmówień, konwenasów, fetyszy upozorowanych na „szacowne ideały”. Wyróżnik formalny, pozytywnie skorelowany z tematycznym, uprzywilejowuje sztuki z cechą d y s k u s j i :

Tak zwana dobrze zbudowana sztuka miała dawniej ekspozycję w pierwszym akcie, sytuację w drugim, i rozwikłanie sytuacji w trzecim. Teraz mamy w dramatach ekspozycję, sytuację i dyskusję, przy czym dyskusja jest próbą talentu dramaturga. (...) „Dom lalki” podbił Europę dyskusją a obecnie poważny dramaturg nie tylko widzi w dyskusji zasadniczą próbę swego talentu, lecz również prawdziwy punkt ciężkości swego dzieła².

Innowacjom *Domu lalki* przydana zostaje sankcja nowej poetyki, z uwagi na te wartości dramatu, które w odróżnieniu od estetycznych określa się dziś w nomenklaturze historycznoliterackiej mianem rozwojowych bądź generujących. Nowa poetyka rozbiła quasi-Arystotelesowskie kanony dramaturgii przez zmianę podstawy organizacji struktury, z mimetyczno-reprezentatywnej (akcja jako „naśladowanie działania”, rodzaj samoistnego „ruchu całości”) na dydaktyczną. Oś struktury, innymi słowy, przesunąć się musi poza granice klasycznej ars poetica, na teren zastrzeżony tradycyjnie dla retoryki. Ibsenista, wedle Shawa, uprawia „straszną sztukę strzelania do widowni ostrymi nabojami”, czyni widzów „winowajcami obecnymi na przedstawieniu”, podnosi ich do roli bohaterów w dramacie „sądowej procedury oskarżenia, niszczenia złudzeń i szukania prawdy ukrytej za ideałami”...

Shaw dramaturg uwzględnił przecież możliwości percepcyjne widowni, ograniczone „kupiackim stosunkiem do teatru”. Demaskatorski impet nakierowuje na ideały dobrze zadomowione w teatrze komercyjnym: w melodramatycznych czy farsowych ujęciach tematyki wojny i cnót żołnierskich, wielkiej miłości, małżeństwa i rodziny, posłannictwa jednostek historycznych etc. Czerpiąc z zasobu kostniejących czy spetryfikowanych konwencji, daje autor „poprawione”, krytycznie zweryfikowane warianty czy nawet antywzory podgatunków

jakie obiegają repertuar teatrów londyńskiego śródmieścia i Bulwaru paryskiego.

Całokształt produkcji scenicznej Shawa, migotliwie wielorakiej, daje się sprowadzić do trzech zasadniczo sposobów formowania materii, właściwych melodramatowi, farsie oraz burlesce. Wspomniane gatunki określają kolejne fazy ewolucji retorycznego dramatu idei, w którym bieg zewnętrznej akcji-intrygi kontrapunktowany jest rozwojem akcji wewnętrznej: idei-intrygi, tj. finezją „techniki, grania na ludzkim sumieniu”. Przy czym właśnie ruch myśli, dialektyka wielkich debat, zyskuje nadrzędną kompozycyjnie pozycję, w miarę jak wariant emocjonalny dramatu idei, bazujący na melodramacie, ustępuje miejsca śmielszej, bardziej oryginalnej krystalizacji gatunkowej w postaci sztuki — dyskusji.

Shawowski teatr idei poszerza horyzonty rozwojowe dramaturgii. Wprowadza przede wszystkim w krwiobieg żywej tradycji sceny współczesnej nową artystyczną ideologię, podporządkowującą syntaktykę dzieła sztuki jego aspektom pragmatycznym, autorskiej praktycznej aspiracji ingerowania w ludzką, społeczną sferę współżycia.



Na płaszczyźnie tak pojętych celów twórczości, oraz wiązanych z nimi założeń ogólnometodycznych, ibsenizm Shawa odsłania istotne powinowactwa z teorią i praktyką teatralną Bertolda Brechta. Model teatru jaki postuluje i tworzy autor niemiecki chce być służebną właśnie konstrukcją, wielostronnie uwikłaną w centralny dylemat czasu, w którym — paradoksalnie! — gigantyczne przedsięwzięcie ujarzmiania natury zamiast łączyć ludzi zdaje się coraz bardziej ich dzielić³.

Nadal widz pozostaje najważniejszą osobą przedstawienia, jak w „dramacie procedury sądowej”. Realizm epicki z większą wszelako konsekwencją odbiera fabule scenicznej walor samoistności, idąc w tym na przekór nawykowi odbiorczym: *Obrazy muszą zrezygnować z palmy pierwszeństwa na rzecz pierwowzoru, na rzecz ludzkiego współżycia. Radość z ich doskonałości musi przekształcić się w radość wyższego rzędu: że wydobyte na jaw prawidła współżycia traktuje się jako tymczasowe i niedoskonale. Tu teatr daje widzowi pole do twórczości, poza zasięgiem oczu spoglądających na scenę — pisze Brecht w zakończeniu *Małego organon dla teatru*.*

Inność założonego „wirtualnego” odbiorcy, specyfika projektu odbioru — wpisanego w strukturę sztuk — zdaje się najistotniej określać nowatorstwo Brechta.

Poznanie prawdy („prawideł współżycia”), warunkujące pozasceniczną twórczość, zakłada bliski związek sztuki z nauką.

Ich przymierze, w rzeczy samej, czyni Brecht tytułem do chwały własnego „teatru epoki naukowej”, jakby niepomny zasług wybitnych współtwórców przełomu naturalistycznego. Inna rzecz, iż stosownie do projektu odbioru radykalnie zmienia paradygmat nauki: z pozytywistycznego na marksistowski.

U podstaw twórczości kładzie niemiecki dramaturg metodę „dialektyki materialistycznej”, ale nie jej wykładnię ideologiczną, nie „pogląd na świat we właściwym znaczeniu”, będący tylko domniemaną wiedzą o tym, jak świat się toczy, najczęściej uformowaną wedle ideału harmonii⁴.

¹ J. Jauren: *Le Theatre Social* (w:) *Revue d'Art dramatique*, decembre 1960, s. 1073.

² B. Shaw: *Kwintesencja ibsenizmu*, Warszawa 1966, s. 233.

³ B. Brecht: *Małe organon dla teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1956, nr 113.

⁴ B. Brecht: *Wartość mosiądzu*, Warszawa 1976, s. 37—8, passim.

Ważne jest by przyswoić teatrowi postawę krytyczną klasyków marksizmu, która wszystko w czym wyraża się ludzkie współzycie — sądy, uczucia, impulsy każe umieszczać w polu stosunków ograniczonym w przestrzeni i czasie, historycznie relatywnym. Sondując świat rozdzielania ludzi teatr „musi mieć możliwość określenia historycznej względności pola”. Tym sposobem zwróci historii i kulturze to co nieprawnie pozoruje niezmienny status „natury”.

Teatr doby nauki ma prowokować obrazami współzycia *ten obcy wzrok* — przypomnijmy ulubioną metaforę Brechta — *którym wielki Galileusz spojrział na świecznik wprawiony w ruch wahadłowy. Galileusz zdumiał się tym kołysaniem, jakby nie spodziewał się właśnie takich ruchów, i nie miał o nich pojęcia, co w konsekwencji pozwoliło mu odkryć prawa nimi rządzące (Małe organon).*

Tak projektowany odbiór jest punktem odniesienia w systemie estetyki Brechta, dla której kategorię najbardziej swoistą, i kluczową bez wątpienia, stanowi pojęcie efektu obcości czy osobliwości (Verfremdungseffekt). Estetyka „efektu V” w tej samej mierze określa sposób gry oraz styl inscenizowania — modelowany na wzór „sceny ulicznej” — w jakiej uogólnia praktykę dramatopisarską. Wysiłek wszystkich współtwórców przedstawienia jednoczy i ukierunkowuje opisany projekt odbioru.

Jego pisarska realizacja zmierza tropem częściowo wytyczonym przez Ibsenowsko-Shawowską procedurę niszczenia ideałów, forsowania granic wyznaczonych płaszczyzną vraisemblance kultury, tego „co jest zbyt oczywiste, abyśmy sobie mieli zadawać trud rozumienia danego zjawiska” (*Wartość mosiądzu*).

W istocie we wszystkich niemal sztukach Brechta ma miejsce konfrontacja idealistycznych wartości etyczno-moralnych z rzeczywistością. Jednakże ich sprawdzianem nie jest tutaj, jak u Ibsena czy Shawa, respekt dla człowieczeństwa indywiduum (dla kobiety przede wszystkim, degradowanej w „męskim społeczeństwie”). Pisarz niemiecki czyni widocznym, pod maską idealizmu wzniosłych zasad, instytucjonalny kontur ekonomii i polityki.

Zapewne nie jest sprawą przypadku iż repertuar środków pisarskich ujawniania prawdy (prawideł współzycia) uprzywilejowuje przypowieść, w odmianie moralitetowej, ale głównie w nowoczesnym kształcie rozwiniętej paraboli literackiej. Jakoż mechanizm przypowieści, wedle trafnej eksplikacji W. Kaysera, działa na zasadzie efektu V: „jasny wgląd w to co porównywane, poucza o istocie tego co jest przedmiotem porównania”.

Znamienna jest też jawna i stała predylekcja Brechta do różnego typu zabiegów adaptacyjno-stylizacyjnych, nierzadko nacechowanych parodystycznie. Zauważyć trzeba iż stylizacja z istoty swojej doskonale służyć może usankcjonowaniu projektu „twórczego” (w Brechtowskim znaczeniu) odbioru sztuki:

Pisarz stylizujący operuje cudzym słowem jako cudzym. rzucając nań przeto lekki cień uprzedmiotowienia. W istocie jednak słowo nie zamienia się w obiekt. Przecież całokształt chwytów mowy cudzej jest stylizującemu potrzebny po to, by wyrazić pewien punkt widzenia. Wykorzystuje on cudzy punkt widzenia dla celów własnych. Dlatego też jakiś cień uprzedmiotowienia kładzie się na smącym punkcie widzenia, który nabiera umowności⁷.

Uwagi Bachtina z większą jeszcze dozą słuszności odnieść

można do parodii, najbardziej wyrazistej odmiany stylizacji. Zespół postaw i przeświadczeń podtrzymujących spetryfikowany styl, wszystko to co określa Brecht mianem oczywistości, naznaczone zostaje, jako przedmiot parodii, stygmatem reifikacji, piętnem czegoś osobliwego. W tej intencji rozwija pisarz i nieustannie modyfikuje grę literacką parodiującą stylizacji. Obciąża akcentami krytyki społecznej w sztukach o przeznaczeniu rozrywkowym (*Opera za trzy grosze*), to znów całkowicie upodrzednia funkcjonalnie, jak w *Świętej Joannie szlachetnych*. Moralitet o Joannie Dark, współczesnej świętej chicagowskich rzeźni, ewokuje wielki styl (określenie Brechta) klasycznej tragedii — choćby *Dziewicy Orleańskiej* — właśnie jako wyraz „punktu widzenia”: idealistycznej ideologii klasyki niemieckiej. „Oczywistość” idealizmu traci kolejne punkty oparcia w konfrontacji z rzeczywistością późnokapitalistyczną, w miarę jak przebieg fabuły aktualizuje dramatycznie poszczególne fazy cyklu gospodarczego (nadprodukcja, kryzys, stagnacja, ożywienie). Literacki kod epoki klasycznej, żywy przecież w niemieckiej tradycji, jest tym dla Brechta, czym dla naturalizmu spuścizna Bulwaru: domeną vraisemblance, konsekwentnie podważanej, z którą jednak poszczególne utwory wchodzą w odrębne rodzaje układów.

W *Matce Courage* odesłanie do oczywistości klasyki dokonuje się na drodze związków innego typu aniżeli w *Świętej Joannie*, nie ujmowanych wprost. Sztuka kreśli obraz wojny trzydziestoletniej w częściowym nawiązaniu do tradycji pikaresko-simplicjańskich pism Grimmelshausena; z tamtych popularnych powieści (w rodzaju „Arcyoszustki i wagancki Courage”) przejmując, obok licznych realiów, plebejskie oddolne spojrzenie na wojnę. Trudno przy tym nie spostrzec, iż realizuje się ono u Brechta jakby przez odwrócenie „perspektywy Wallensteina”, ze znanej trylogii dramatycznej Schillera. W centrum wydarzeń „kroniki z wojny trzydziestoletniej”, miast świty dostojników i dowódców, stoi wózek markietanki. Przyziemny merkantylizm matki Courage zuchwale konkuruje z wzniosłymi racjami wodza wojsk cesarskich; dalekowzroczności jego planów uraga uporczywa ignorancja i ślepotą „małej hieny wojennej”, której kramik przesłania wstrząsające fakty. Wojna nie czaruje już malowniczością (jak masowe sceny obozu Wallensteina), wyzbywa się barwnego kostiumu; dla „tych na dole” ma zawsze jedno oblicze totalnej degradacji rzeczy i żywych istnień.

Arcydzieło epickiego realizmu unaocznia prawdę o wojnie na drodze rewizji ustalonych konwencji moralno-etycznych, prowokując obcy oczywistości osąd widza; prawda *Matki Courage* nie jest bowiem oczywista w sytuacji, którą pisarz emigrant, uciekinier z Trzeciej Rzeszy, tak oto charakteryzuje w dialogach o teatrze, ustami Filozofa: *Zauważcie, że zebraliśmy się tutaj w ponurych czasach, kiedy (...) śmiercionośną działalność pewnych grup ludzkich spowijają niemal nieprze-niknione mroki*⁸.

Strategia naukowo-dydaktyczna twórczości Brechta, mającej dostarczyć widzom „rozkoszy obcowania z możliwościami przemiany wszelkich rzeczy”, nieuchronnie zawiera w sobie postulat nowej „szkoły dramatopisarstwa”.

Jej teoretyk przejmując w sukcesji, jak się zdaje bezwiednie, antyklasycyzm („antyarystotelizm”) ideologii artysty-

⁷ M. Bachtin: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 267.

⁸ B. Brecht: *Wartość mosiądzu*, op. cit., s. 47.

cznej Shawa. Proces rewizji estetyki dramatu, zainicjowany przez ibsenizm, autor *Wartości mosiądzu* posuwa aż do skrajnych konsekwencji. Odrzuca mianowicie zasadę współodczuwania widza z bohaterem, uczuciowego utożsamiania się z nim, przyjętą za Arystotelesem jako aksjomat. Arystotelesowski kanon przeżycia teatralnego, dowodzi Brecht, implikuje istnienie zespołu obiegowych przeświadczeń jakie publiczność podziela wspólnie z postaciami dramatu, i z reguły urzeczywistnia się w oparciu o ów system prawdopodobieństwa.

Działania przypominające rzeczywiste życie są na ogół pożądane, muszą przy tym być do pewnego stopnia prawdopodobne, aby mogła wytworzyć się iluzja bez której niemożliwy jest akt wczuwania się. W każdym razie nie jest bynajmniej nieodzowne aby zaznaczona została jakaś przyczynowa struktura zdarzeń, wystarcza całkowicie, jeśli nikt jej nie kwestionuje.

Zarysowujący się rozdźwięk prawdy i oczywistości czyni niewydolnym poznawczo model „dramaturgii arystotelesowskiej”. Forma sztuki musi sankcjonować dystans wobec zdarzeń fabuły jeśli stawia sobie za cel sondowanie „przyczynowej struktury zdarzeń”. Jej znajomość, tj. pełna wiedza o społecznych mechanizmach samoalienacji *dramatis personae*, jest przywilejem krytycznej „nadświadomości” jaka manifestuje się w teatrze epickim, mniej lub bardziej bezpośrednio, na planie komentarza. Wypowiedzi tego planu, komentujące akcję, nie mają być zresztą transmisją rozstrzygnięć arbitralnych, moralnie i ideowo jednoznacznych. Osąd o świecie jest tu czymś w rodzaju „wypadkowej”, krystalizuje się raczej w toku aktywnej percepcji, jako efekt wzajemnego „oświetlania się” planów. Wiedzący narrator działa w istocie na ich pograniczu, z tym większą swobodą, im śmieiej dana sztuka realizuje możliwości techniczne nowej struktury. W jej wariantach najpełniej rozwiniętych zdołał pisarz przyswoić akcji scenicznej kategorii czasowe przeszłości i przyszłości. Taki jest przypadek *Dobrego człowieka z Seczuanu*, czy zwłaszcza *Kaukaskiego kredowego koła*, gdzie sytuację określa kluczowy chwyt insenizowania *a k t u o p o w i e ś c i*, starej legendy o kredowym kole. Narrator obdarzony uniwersalną świadomością występuje tutaj in persona (jako pieśniarz Arkady Czeidze); stwarza on oraz w pełni kontroluje akcję: przyspiesza i zwalnia jej tempo, antycypuje zdarzenia i swobodnie cofa czas.

Moment upływu czasu, dotychczas symbolicznie tylko aktualizowany (Ibsen, Czechow), funkcjonuje tu na podobnych zasadach jak w powieści: przyjęty zostaje „do zespołu konstytutywnych zasad” (Lukács) epickiej formy teatralnej. Atrybut wszechwiedzy Pieśniarza (znajomość ukrytych myśli postaci) wzmacnia ową analogię z techniką prozy narracyjnej. Technika wszelako i w tym szczególnym aspekcie stanowi wykładnik „metafizyki”, tj. „twórczej postawy, którą my dzieci epoki naukowej, radośnie powinniśmy przybrać w teatrze”.

Marian Rawiński

* B. Brecht: *Ibid.*, s. 230.

filozofia

STEFAN MORAWSKI

POWTÓRKA Z EGZYSTENCJALIZMU

Egzystencjalizm to irracjonalistyczny kierunek filozoficzny, ukształtowany w XX w., którego bezpośrednimi poprzednikami są Kierkegaard i Stirner, a podług niektórych badaczy również Dostojewski i Nietzsche. Sami egzystencjaliści uważają swój pogląd na świat i człowieka za *philosophia perennis*. Kierunek ten występuje w odmianie chrześcijańskiej i laickiej, w postaci dyskursu ściśle filozoficznego i w postaci eseistyczno-krytycznej bądź jako substruktura światopoglądowa dzieł literackich, dramatycznych, filmowych etc. Między jego rzecznikami zachodzą niekiedy znaczne różnice w rozwiązywaniu poszczególnych problemów, ale wszystkich (tzn. Jaspersa, Heideggera, Szestowa, Marcela, Sartre'a, Abbagnano, Camusa, Malraux) łączą następujące przekonania:

— ważność poznania naukowego ogranicza się jedynie do obszaru empirii, odrzuca się zasadność jakiegokolwiek filozofii naukowej;

— kwestionuje się wszelkie rozstrzygnięcia dotyczące bytu i istoty człowieka oraz wszelkie konstrukcje myślowe zakładające stały i niezmienny porządek świata;

— zamiast panlogizmu i systematyzmu absolutyzującego rozum uniwersalny i ludzkie ratio, filozofowanie opiera się na bezpośrednim doświadczeniu istnienia bez żadnych pewnych podstaw, kruchego a więc absurdałnego i tragicznego, wypełnionego troską i trwogą;

— istnienie ze względu na ten status ontyczny jest równoznaczne z ciągłym transcendowaniem gołej i pustej faktyczności czyli z ryzykiem i wolnością przejawiającymi się w rozmaitych projektach usensowniających życie;

— takie zaangażowanie w sensie egzystencjalistycznym jest zawsze wychylone ku Bytowi (Bogu, Nieskończoności itd.), który jest wskaźką dla człowieka nieosiągalny, gdyż istnienie to tyle, co czasowanie w terażniejszości, z przeszłością wciąż unicestwianą i przyszłością niewiadomą. Historyczność człowieka nie jest tedy ugruntowana na kulturze i tradycji, lecz na nieciągłości, która przymusza go do ponawianego konstytuowania bycia — z — innymi czy zgoła wspólnoty.

Egzystencjalistyczna refleksja o sztuce wychodząc z przedstawionych przesłanek filozoficznych, odrzucając zasadę przy-

matu form oraz mimesis jako kategorię podstawową, pojmuje twórczość jako ekspresję fundamentalnych pytań o sens istnienia. Według wszystkich przedstawicieli tego kierunku, sztuka zdolna jest odsonić autentyczne istnienie, ale niektórzy z nich (Kierkegaard, Jaspers, Sartre) zdają się sądzić, że na skutek nieuniknionej iluzji estetycznej twórczość artystyczna osłabia ów autentyzm. Mistyfikuje bowiem harmonię świata zamkniętego, nawet jeśli przedstawia puste bytowanie czy też tragiczne rozdarcie człowieka między bytowaniem a Absolutem nie do zdobycia. We współczesnej sakralizacji form egzystencjaliści na ogół dopatrują się zatruty potencjalnych możliwości sztuki, aby odkryć nieustanne i heroiczne przekraczanie istnienia bezsensownego, zdążającego ku śmierci, czy też uwyrażnienia samowiedzy człowieka o absurdalnej wolności, która jest jego udziałem.

Termin „egzystencjalizm” pojawił się najpierw we Włoszech, użył go N. Abbagnano w r. 1942 w pracy pt. *Introduzione all' esistenzialismo*, a za nim w r. 1943, bynajmniej nie w identycznym znaczeniu, wprowadzili go dwaj inni filozofowie włoscy, C. Fabro i L. Pareyson. W istocie rzeczy, mieli oni na uwadze filozofię egzystencji, a więc takie ujęcie problematyki ontologicznej, jakie zapoczątkował Jaspers w *Psychologii światopoglądów* (1919) oraz wyłożył Heidegger już w *Sein und Zeit* (1927). Przed tym jeszcze, nie posługując się pojęciem egzystencjalizmu, o egzystencji jako kluczowej kategorii filozoficznej pisał Kierkegaard, a w r. 1903 L. Szestow w pracy *Filosofia tragedii. Dostojewskij i Nietzsche*. Ten sam autor dał pierwszą rozwiniętą wykładnię myśli Kierkegarda w duchu egzystencjalistycznym w r. 1936, a w następnych piętnastu latach posypało się mnóstwo wielojęzycznych prac o Kierkegardzie jako protoplaście współczesnego egzystencjalizmu.

Termin stał się popularny i modny, zwłaszcza we Francji, po programowym szkicu Sartre'a *L'existentialisme est un humanisme* (1946). W rok później G. Marcel, który już od *Journal Métaphysique* (1927) zdążył w podobnym, co Jaspers kierunku, ogłosił studium pt. *Existentialisme chretien*, a E. Mounier wypowiedział się z sympatią i zarazem dystansem na temat tej koncepcji filozoficznej. Rok 1948 przyniósł książkę R. Joliveta o doktrynach egzystencjalistycznych od Kierkegarda do Sartre'a i jednocześnie ostrą krytykę Lukácsa, który koncepcję ową skonfrontował z marksizmem. Pisano jednak nadal — szczególnie w Niemczech — sporo prac o *Existenzphilosophie*, idąc za słownictwem Jaspersa i Heideggera oraz pamiętając, że obaj wzbranieli się przed określaniem ich jako egzystencjalistów. Jean Wahl, który w r. 1938 zasłynął dociekaniem m.in. nad Kierkegardem, w trzynastej lat później opublikował rozprawę o stu latach historii idei egzystencji, od Kierkegarda do Jaspersa. W Holandii w r. 1949 informował o egzystencjalizmie H. Redeker, a w literaturze anglosaskiej zaczęto pisać o tym nurcie filozoficznym od początku lat pięćdziesiątych. W tej dekadzie i do połowy następnego nurt ów stał się w całym cywilizowanym świecie przedmiotem badań, bądź go aprobujących bądź polemicznych.

W Polsce w r. 1936 w „Przeglądzie Powszechnym” (II) ks. F. Sawicki pierwszy rozpatrzył i to w sposób krytyczny — egzystencjalną filozofię Heideggera. Egzystencjalistyczną refleksję o człowieku wobec bytu uprawiali u nas avant la lettre, H. Elzenberg, K. Bleszyński, B. Miciński i M. Milbrandt, bezspornie jej motywy znaleźć można w światopoglądzie St. I. Witkiewicza. Pierwsza w Polsce fala zainteresowania tą koncepcją

przyszła z końcem lat czterdziestych, największa zaś, adaptująca niektóre tezy egzystencjalizmu z perspektywy poglądu marksistowskiego w drugiej połowie lat 50-tych.

Sprawozdanie z historii terminu wskazuje, że egzystencjalizm nie był ujmowany i pojmowany w sposób jednolity. Miał rodowód XX-wieczny, ale wywodził się tyleż z *Lebensphilosophie*, co Husserlowskiej fenomenologii — określało to jego dwoistość. Znalezione dlań antenatów w wieku XIX i rychło poza Dostojewskim i Kierkegardem dołączono do poprzedników Nietzschego, a później także Stirnera. W końcu orzeczono, że egzystencjalizm jest jedną z *philosophia perennis*, a więc np. u św. Augustyna i Pascala przede wszystkim, ale także u wszystkich myślicieli i pisarzy, którzy rozważali wątek kruchości bytowania ludzkiego doszukiwano się wątków tej postawy filozoficznej i właściwego dla niej stylu wypowiedzi.

Przy tak szerokim zasięgu egzystencjalizmu niejednolitość wynikała tyleż z jego chrześcijańskiej i laickiej odnogi, co z jego eseistyczno-literackiego oraz ściśle filozoficznego pnia, a ponadto z rozmaitych rozwiązań proponowanych w ramach czy to filozofii chrześcijańskiej (np. Kierkegaard i Marcel), bądź laickiej (np. Heidegger, Jaspers, Abbagnano, Sartre), czy to eseistyczno-literackiej orientacji (np. Camus i Malraux). Fakt ten tłumaczy dlaczego w pracach badawczych oraz w antologiach stykamy się z wciąż innym zestawem nazwisk, często tak arbitralnie sporządzonym, że jądro i granice egzystencjalizmu zamazują się. Wystarczy tu zwrócić uwagę, że w cytowanej książce Morpurgo-Tagliabue spirytualiści włoscy (Stefanini i Pareyson) oraz idealści francuscy (Lavelle, Le Senne) weszli do tego samego rozdziału co Heidegger, Jaspers i Sartre, a w pracy E. W. Knighta, poświęconej francuskiej literaturze filozoficznej naszego stulecia Gide i Saint-Exupéry występują jako egzystencjaliści obok Marlaux, a nie ma tam wcale Camusa.

Kłopoty z uchwyceniem cech swoistych dla egzystencjalistycznych filozofii powiększa jej szczególna odmiana, zakorzeniona w fenomenologii. Nie ma się tu na uwadze koncepcji Heideggera czy Sartre'a (którzy wprawdzie wyszli od Husserla, ale od klasycznych reprezentantów tego nurtu umysłowego różnią się nadto wyraźnie), ale np. Merleau-Ponty'ego. Trudności te dają znać o sobie niekiedy w sposób drastyczny i prowadzący na manowce — wystarczy przytoczyć wspomnianą książkę Kaelina, w której per fas et nefas próbuje się z tego filozofa francuskiego uczynić egzystencjalistę, a z kolei w innej późniejszej pracy tego samego autora (*Art and Existence. A Phenomenological Aesthetics*, 1970) rozdziały trzeci i dziesiąty mówią o fenomenologicznej koncepcji Merleau-Ponty'ego, zaś rozdział dziewiąty poświęcony jest... egzystencjalistycznej refleksji Heideggera o poesis.

Jaspers i Heidegger byli w pełni świadomi różnic, jakie ich dzieli. Ten pierwszy kilkakrotnie zwracał uwagę, że Heidegger mimo iż odciął się od metafizyki, od ustanawiania logicznej struktury umysłu i aksjomatycznego ujęcia struktury bytu, zasadę *Wissendes Nichtwissen* poświęcił dla analizy wiedzy pewnej, dającej się pojęciowo przekazać. Jaspers twierdził zaś, że człowiek jedynie przybliżając się czy docierając do granicy przedmiotowości wie wprawdzie, że byt (*Sein*) jest czymś co ogarnia wszelkie relacje podmiotowo-przedmiotowe, a więc wszelkie istnienie (*das Umgreifende*), ale dana jest mu tylko jego własna egzystencja (*Selbstsein*), świadomość rozdźwięku

i pęknięcia między tym co podmiotowe i przedmiotowe (Object — Subject — Spaltung) oraz bezpośrednio doznanie kruchości istnienia w sytuacjach granicznych (takim doświadczeniem jest m.in. poznawanie świata, uprzytomnienie sobie, że to, co ogarnia wszystko byt jest etwas Unbestimmtes, a więc wszelka zdobywana prawda jest chwiejna. (Heidegger i za nim Sartre — wedle zarzutu Jaspersa — podejmują onto-ontologiczną analizę wolności tak samo jak dotąd rozpatrywano kategorię istności, tymczasem wolność jest czymś tajemniczym, jest szyfrem sposobu istnienia człowieka w świecie transcendencji, która tkwi w immanencji. Dlatego też logikę opartą na jasnych i trwałych kategoriach winna zastąpić próba myślowa odsłonięcia paradoksów egzystencji i poznania jako zawisłego od niej elementu (Logik des Scheitern). Dodajmy jeszcze, że nawet Kierkegaard Jaspers uważał za przedstawiciela, wprawdzie najbardziej krytycznego, filozofii profetycznej, tzn. takiej, która zakłada istnienie absolutu i możliwość dotarcia doń.

Sartre'a wiąże się zazwyczaj — zresztą jak najślusniej — z Heideggerem. Abbagnano (*Introduzione all' esistenzialismo*, 1942) obu tych filozofów traktuje jako negatywistów, którzy wyprowadzając bytowanie z nicości, z transcendencji tragicznego, gdyż zawieszono w pustce Dasein, niezdolni są do autentycznego ukonstytuowania bytu (Sein). Ten zaś, jak usiłował uzasadnić filozof włoski, da się uchwycić jeśli przyjmie się jako fundamentalne założenie możliwości relacji: istnienie — byt. Na tym założeniu nb. opiera się tzw. pozytywny egzystencjalizm Abbagnano, który również Jaspersowi wytyka, że u niego byt jest nieosiągalny, jest jedynie horyzontem egzystencji i wysiłku poznawczego oraz odsłania się za ledwie w tajemnych szyfrach.

Między Heideggerem a Sartrem, mimo że współtworzą rodzinę poglądów wewnątrz omawianej koncepcji filozoficznej, występuje znacząca niezgoda, gdyż pierwszego mniej interesuje współbycie człowieka (Mit-sein), lecz przede wszystkim stosunek między istnieniem a bytem, zaś dla Sartre'a — kwestia drugiego człowieka jest zasadnicza. Dlatego też inaczej interpretują oni główne motywy egzystencjalne. U Heideggera zawieszenie człowieka w świecie, trwoga i troska (Angst und Sorge), istnienie-ku-śmierci są relacjonalne wobec Sein, stąd też uderzające stwierdzenie filozofa w *Was ist Metaphysik* (1929), że „Bóg jest, ale nie istnieje”. Sartre jest ateistą bezwzględny, odrzuca również ideę deus absconditus, uczulony na Innego akcentuje motywy obrzydzenia (la nausée) i absurdu, tak więc perspektywa antropologiczno-etyczna bierze u niego górę nad ontologiczną. Zwróćmy uwagę przy tym, że u Heideggera metafizyka to spekulatywna ontologia z pretensjami do wiedzy bezwzględnej, niby naukowej, zaś Jaspers optował za metafizyką opartą na transcendencji przeciw ontologii, która świat wykoncypowany i ograniczony absolutyzuje, tzn. uniwersalizuje własne prawdy. Tak więc i podstawowa terminologia jest niejednoznaczna.

Należy uzupełnić powyższe konstatacje przypomnieniem ewolucji jakiej uległa myśl filozoficzna Jaspersa, Heideggera i Sartre'a, co nie ułatwia bynajmniej rozważań nad ich egzystencjalizmem. Niemniej Jaspersowska Weltphilosophie uprawiana przezeń od dzieła pt. *Der philosophische Glaube* (1947) (przedmiotem refleksji nie jest tu jedynie jednostka, lecz także i chyba głównie ludzkość i jej losy historyczne, zwłaszcza współczesne) jest kontynuacją jego rozważań wcześniejszych o wynikającym z prymarnego doświadczenia wolności

wyjściu od Selbstsein do Mit-sein. Heideggerowska fenomenologia języka z lat 50-tych (przede wszystkim w pracy pt. *Unterwegs zur Sprache*, 1959), zakotwiczona jest w jego szkicach o poezji Hölderlina i Rilkego, gdzie język był rozważany jako bezpośredni przejaw sposobu ludzkiego bytowania. Podobnie z Sartrem — jego rozprawka o egzystencjalizmie jako humanizmie nie odrzucała przesłanek i konkluzji. W *L'Étre et le Néant*, a także później w *Krytyce rozumu dialektycznego* nie zniknęły motywy egzystencjalne wyakcentowane z końcem lat 30-tych.

To co zostało powiedziane wyżej na przykładzie wybranych reprezentantów rozpatrywanej filozofii, można by rozszerzyć, ujawniając różnice między Camusem i Malraux, Kierkegaardem i Marcellem, szczególnie zaś między chrześcijańską a laicką odmianą egzystencjalizmu.

Niebezpieczeństwo określonych założeń i rozwiązań w kręgu egzystencjalizmu skłaniała badaczy do powątpiewania, czy da się w ogóle wskazać podstawy i rdzeń tej filozofii oraz wytyczyć jakikolwiek jej swoisty obszar zagadnień. Sceptycy woleli tedy mówić o ruchu egzystencjalistycznym mając na uwadze nie określoną ontologię, teorię poznania, antropologię filozoficzną i koncepcję etyczną, lecz literacko-eseistyczne „wyznanie wiary” oraz charakterystyczny styl życia. Jakoż nie można zaprzeczyć, że egzystencjalizm ma bezsprzecznie charakter światopoglądowy i właśnie z racji swych założeń zaciera granice między literaturą a filozofią. Nie wydaje się jednak słuszne potraktowanie go li tylko jako ekspresji quasi-filozoficznej. Bowiem również u Kierkegarda i Jaspersa podstawy niemożliwości pojęciowego uchwycenia i wyczerpania treści i sensu doświadczeń pierwotnych zostały sformułowane dyskursywnie. Również u Sartre'a w *Bycie i nicości* filozofia ontyczna uzasadnia właściwymi jej środkami językowymi i sposobem myślenia to, co w postaci literackiej wyłożone zostało w *La nausée* na przykładzie reakcji i rozmyślań fikcyjnego Roquentin'a. Słowem, mimo znacznych różnic między egzystencjalistami, można wskazać wątki dla nich wspólne i swoiste dla tej filozofii. Są one ugruntowane bardziej na zadawanych pytaniach niż udzielonych odpowiedziach, a także na tym, co wszyscy z nich odrzucają. O swoistości tej świadczy zresztą dowodnie fakt, że wchodząc w stop z fenomenologią czy marksistowską antropologią filozoficzną, personalizmem katolickim czy współczesną teologią protestancką, egzystencjalizm rozsadzał je od wewnątrz.

Egzystencjalizm jest najradykałniejszym przeciwieństwem filozofii wykładanej i uzasadnianej modo scientifico. Głosi, że nie ma prawd absolutnych, przedmiotowo danych w zgodzie z nienaruszalnymi prawami przyrody, prawami dziejowymi czy prawami boskimi. Mistyfikacją jest obecność uniwersalnego rozumu, to samo odnosi się również do Ego transcendentalnego. A więc i od strony podmiotowej nie sposób wskazać istoty człowieka, raz na zawsze danej, jakiejś substancji, którą egzystencja przesłania. Istnienie jest ustawiczną pytałością, ciągłym problematyzowaniem (Fragwürdigkeit) świata i siebie samego. Jeśli cokolwiek nadaje jedność naszemu „ja”, to nie powtarzająca się u wszystkich jaźń, lecz co najwyżej mojąść (Heideggerowska Jemeinigkeit) narzucająca takie samo odczucie sensu bytowania. Żadna wiedza z zewnątrz człowieka, traktująca go jako obiekt badawczy pośród innych obiektów, nie jest więc zdolna ująć tego, co musi być przeżyte i wyartykułowane w zgodzie z fundamentalnym doświadczeniem zawiesz-

nia w teraźniejszości i we własnym ciele, pośród obcego świata rzeczy i obcego świata historii. Świat rzeczy jak i natura przez swoją trwałość uprzytamniają człowiekowi jego zbyteczność (Sartrowskie de trop). Świat historii uświadamia mu jego konkretne czasowanie, tu oto, wciąż zmienne, zmuszające do wyjścia poza czystą faktyczność. Jeśli zaś przyjmuje się niezawodną i powszechnie ważną wiedzę o naturze i dziejach ludzkości poza i ponad egzystencją jednostkową, to stanowi ona rezultat „złej wiary” czyli ciężącej wciąż nad czołwiekiem skłonności ku absolutyzacji i petryfikacji bytu.

Nic więc dziwnego, że egzystencjalizm był od samego początku i pozostał reakcją na wszelkiego typu panlogistyczną (racjonalistyczną) koncepcję rzeczywistości. Stąd również programowy antysystematyzm owej filozofii w sposobie jej wykładania oraz nieufność wobec tez — jakkolwiek sformułowanych — o racjonalnym charakterze kosmosu, a zwłaszcza historii ludzkości. Nie kwestionowano tu prawomocności poznania naukowego, ale je znacznie ograniczono do badania tego, co empirycznie dane. Wiedzę naukową podporządkowano filozofii, która pyta o co innego i której sens wyznacza sens dociekań poszczególnych nauk.

Skoro zaś wątpliwa jest historia, obojętna przyroda, a Bóg wydaje się zaledwie projekcją ludzką dla wypełnienia pustki świata, jako byt niepodważalny pozostaje jedynie — jednostka. Kartezjańska zasada ulega tu radykalnej modyfikacji, u podstaw cogito ergo sum egzystencjalista wskazuje świadomość prerrefleksyjną łączącą człowieka ze światem, związaną z doświadczeniem samego istnienia, intencjonalnie skierowaną ku bytowi poza nami. Można właściwie odwrócić formułę Kartezjańską (sum ergo cogito), mając na uwadze, że świadomość refleksyjna jest wtórna i że myśli nie przysługuje substancjalna autonomia. Myśl zaczepiona o moje istnienie, narażone na ciągłą groźbę niebycia, zawieszona w teraźniejszości, szuka na próżno, ale uparcie jakichś trwałych układow odniesienia. U jej źródła tkwi niepokój — oczywiście nie chodzi tu o codzienne kłopoty, obawy, zawody itd., lecz o metafizyczne doznanie „lęku i drżenia”, związane z kruchością naszej egzystencji. Można żyć, czy to udając, że świat jest wypełniony sensami, czy też nie zdając sobie sprawy z pustki, w jakiej się znajdujemy. Wszakże taki nieautentyczny sposób istnienia jest zwodniczy. Wystarczy pierwsza poważna klęska, a czasem po prostu niepowodzenie, by okazało się, że „żyje się” bez żadnych fundamentów. Mimo że istnienie każdego z nas oparte jest przynajmniej na zasadach obyczajowych i moralnych, które uznaje się za racji ich nadosobowego i czysto tradycyjnego charakteru za nienaruszalne, okazują się one — w zderzeniu z refleksją nad naszą kondycją — bardzo słabe. Są natury nawykowej, a ponieważ są oparte na sankcjach zewnętrznych, urągają przeżyciom jednostkowym. Zasady te obejmują m.in. zespół nakazów i zakazów wytyczanych przez religię i stojący za nią kościół.

Egzystencjalizm, tak jak go tu rozpatrujemy, zakłada nie subiektywizm w sensie psychologicznym, lecz w sensie ontologicznym. Istnienie wyprzedza istotę, tzn. doświadczenie jednostkowe wyprzedza wszelkie zewnętrzne, narzucone jednostce określenia, czym ona „ma być”. Subiektywizm w sensie ontologicznym nie wyklucza wcale bycia-pośród-ludzi oraz bycia-pośród-rzeczy. Wręcz przeciwnie, wszyscy egzystencjaliści podkreślają, że każdy z nas nieustannie jest konfrontowany z Innymi oraz osaczony przez świat przedmiotowy. Nie zmienia to

jednak niezbywalnej samotności człowieka, poczucia, że Inni oraz rzeczy tworzą „system luster”, w którym odbija się nasza egzystencja i z którymi musimy prowadzić ciągłą potyczkę o własną autentyczność. Ten jednostkowy status istnienia zostaje zachowany również w chrześcijańskiej wersji egzystencjalizmu. Idea skończoności bytu ludzkiego występuje tu niejako w dwu wymiarach. Raz jako przysługująca naszej egzystencji, która może przekroczyć i przekracza swoje granice jedynie poprzez ciągłe czasowanie, natrafianie na nicość, wybieganie ku przyszłości oraz poprzez swoje prerrefleksyjne i refleksyjne cogitata (m.in. ideały religijne). Po drugie jednak, byt nasz jest skończony w konfrontacji z Bogiem, który go tak ustanowił. Ten chrześcijański akcent wprowadza czynnik pozaczasowy i tym samym zakłada antynomię w filozoficznej strukturze egzystencjalizmu o podłożu religijnym. Wszakże akcent główny spoczywa na nieustannym czasowaniu, na próbie wyjścia z nicości ku czemuś trwałemu. Boga zastępuje tu dialog z nim; pewność, że istnieje porządek trwały, nadprzyrodzony, głośno co chwila i musi być wciąż na nowo zdobywana; istnienie nie napotyka wprawdzie na nicość wokół siebie, ale wciąż się o nią potyka, wciąż zatrzymuje nad jej granicą. Nie inaczej kwestię tę formułował niewierzący Jaspers, pisząc o buncie przeciw Bogu i jednoczesnym oddaniu mu się, o ciągłym wychodzeniu ku Nieskończoności bytu, mimo że jego skończoność ciąży na każdej egzystencji.

Dla egzystencjalisty laickiego egzystencja zawieszona w próżni to świadectwo nie dającego się usunąć absurdu; dla Kierkegaarda, który posłużyć może tu za model egzystencjalizmu chrześcijańskiego, absurdalna jest wiara, ponieważ nie ma żadnych racji logicznych, by uznać istnienie boskie. Abraham, kiedy składając ofiarę z Izaaka zostaje poddany próbie ostatecznej, musi sam zdecydować. Odnajduje w sobie głos boży, ponieważ chce wierzyć. Kierkegaard, podobnie jak Heidegger czy Sartre, kwestionuje odziedziczone zasady etyczne. Jeśli w ogóle jakaś droga prowadzi do porządku nadprzyrodzonego, to jedynie przez rozpacz jednostkową, przez walkę o Boga nieustannie traconego. Nieprzypadkowo pisał tenże filozof o zawrocie głowy nad przepaścią, kiedy przychodzi rozstrzygnąć sens istnienia. W egzystencjalizmie laickim widoczna jest opozycja bycia-dla-siebie i bycia-pośród-innych, ale nie ma tu antynomii, gdyż każdy z nas może znaleźć ratunek jedynie w swoim autentyzmie, w tym, co Sartre nazywa własnym projektem istnienia. Natomiast rozwiązanie, jakie daje egzystencjalista chrześcijański, jest paradoksalne — jego credo quia absurdum, zawiera jednocześnie decyzję jednostkową, projektującą Porządek Boski, oraz założenie, iż Porządek Boski milcząco, na ślepo, zmusza nas do wiary.

Antynomia ta ma kapitalne znaczenie. Niemniej nie podważa wspólnego podłoża filozoficznego obu wzmiankowanych wersji. Widać to z całą oczywistością, jeśli refleksję Kierkegaardowską porównać z personalistycznym poglądem na świat. Kierkegaard nie wysuwa na plan pierwszy osoby, a przyjęcie takiej przesłanki zakłada, iż da się w samej jednostce znaleźć coś trwałego, coś, co w tajemniczy sposób związane jest bezpośrednio z rzeczywistością boską. Personalistę może i właściwie musi dręczyć problem nadziei w konflikcie ze zwątpieniem, ale nie analizuje on tak, jak to uczynił Kierkegaard, rozpaczy jako „choroby na śmierć”, a więc jako nieustannej męki odrzucania i utwierdzania rzeczywistości nadprzyrodzonej, co filozof duński przedstawił w antynomii zachodzącej w samej

osobowości wierzącego, który pragnie być tym, czym nie jest. Ta sama dialektyka wewnętrzna uchwytna jest w rozważaniach Kierkegaarda (por. *Bojaźń i drżenie*) o nieskończonej rezygnacji, która ma być skokiem w rzeczywistość boską, ale może również stać się wyrazem zgody na codzienność, na spokój i wypoczynek, a te stanowią przecież zdradę autentycznego istnienia. Nadzieja nie daje tu ratunku. Pewność ontologiczna jest właściwie nieosiągalna.

Skoro kresem jest śmierć, kondycja ludzka, wypełniona pozornymi sensami, wydaje się czymś groteskowym. Człowiek dla Innego jest piekłem, gdyż narzucając sobie wzajemnie określone role, zamieniamy byt jednostkowy w byt urzeczowiony; żyjemy właściwie tylko teraźniejszością, gdyż przeszłość eliminuje się niejako automatycznie w procesie ciągłej neantyzacji, jaka właściwa jest naszej świadomości, a przyszłość nieprzewidywalna jest ciągłym ryzykiem. Przechodząc z płaszczyzny prerefleksyjnych konstatacji do samowiedzy (tzn. do świadomości, że świadomość nasza jest usytuowana w nicości), odczuwamy pragnienie, by istnieć innym bytem, takim, jak rzeczy, jak przyroda czy jak Bóg. Jest to dążność zdradziecka, ale nieustępliwa. Zakotwiczona w uchylaniu podstaw własnego istnienia, które wszelako takie właśnie jest, tzn. nie konstytuuje nic poza trwałością nietrwałości.

Ta antynomia immanencji i transcendencji, bycia-w-sobie i wyjścia-ku-światu jest podłożem stwierdzenia, że egzystencja ludzka jest tragiczna. Absurdem jest fakt, że wciąż neantyzujemy siebie, że świadomość czyni z nas *L'être manqué* (Sartre), a więc że istnienie pozbawione jest oparcia. Tragizmem, że na próżno tego oparcia szukamy. Absurdalna jest dola człowieka wyzbyta autentyzmu, pusta, zaśmiecona nabytymi zasadami, które stanowią wygodny parawan, by pasożytować na zewnętrznej pożywce. Tragiczna jest antynomia między dążeniem, by autentyzm zrealizować, a ucieczką od niego w „lepki” świat zastanych reguł i zasad.

Kierkegaard przeciwstawiał bohatera tragicznego, którego umieścił w wymiarze etycznym (społecznym), Abrahamowi — bohaterowi autentycznych zmagania z Bogiem. W *Bojaźni i drżeniu* Kierkegaard użył terminu „tragizm” w sensie heglowskim, by wykazać niewystarczalność takiej interpretacji, która człowieka stawia wobec Rozumu Historycznego. Tragiczna jest tu bowiem jednostka poszukująca Boga, odwołująca się do niego jako zasady ostatecznej. Tragiczna jest antynomia między autentycznością samego Kierkegaarda, który na kanwie tradycji protestanckiej rzuca wyzwanie światu projektując swojego Chrystusa, oraz autentycznością przypisaną egzystencji ślepo ufającej Bogu, przyjmującej irracjonalny „paradoks wiary”. Tragizm ów przesycony jest absurdalnością, gdyż wiara opiera się tu na świadomości kruchej, przypadkowej egzystencji, której z nieba odpowiada milczenie, a tamten wymiar transcendentny wysławia jedynie człowiek.

Egzystencja, ufundowana na bycie jednostkowym, absurdalna i tragiczna, zmusza jednocześnie do wolności. Wydaje się na pozór, że jesteśmy skazani na nieautentyczność, na znoszenie piekła wspólnie z Innymi i pośród rzeczy, że jedynymi jakże marnymi przywilejami są niepokoje i zwątpienie, a jedynym wyzwoleniem śmierć. Przekraczając wciąż siebie, własną świadomość w momencie odrzucania przeszłości i kreślenia tego, co nastąpi, doznając ciągłego niepokoju w obliczu świata pustego (tzn. nagiej absurdalnej kondycji ludzkiej) oraz buntując się w obliczu zasad odziedziczonych i powszechnie uznawanych,

ale jałowych, bezsensownych, wreszcie wychodząc ku światu Innym oraz rzeczy, by obronić własną samotność i jednocześnie usytuować się we wspólnej społecznej praxis — jesteśmy wolni. Jak powiada Jaspers, właśnie w sytuacjach „granicznych”, kiedy odrzucamy kontemplowanie nieistniejącej całości, kiedy uzyskujemy olśnienie własnej niewiedzy, kiedy wiemy na pewno, że wszelki autorytaryzm pozbawiony jest racji, kiedy transcendując egzystencję ku trwałemu punktowi oparcia (Halt) zdajemy sobie sprawę, że go nie uzyskamy, wolność odsłania się najpełniej. Tzw. „przymusowa” wolność polega tu na tym, że według przyjętego przez egzystencjalizm założenia nikt nie może się pozbyć neantyzacji świadomości oraz nikt nie może trwać całe życie w całkowitej nieautentyczności. Sytuacja człowieka rzuconego między Innym oraz przedmioty, obcego światu, z którego wyrwać się nie może, zmusza do nieustannych wyborów. Jesteśmy na nie skazani — wyborem jest m.in. również akceptacja egzystencji pozornej, tj. owego „żyje się” w zgodzie z liczmanami i kanonami. Wybór pociąga za sobą nieodmiennie jakieś ryzyko. Wiemy, że toczy się wciąż gra o nasze istnienie zagrożone podwójnie — od zewnątrz i od wewnątrz.

Prawdą jest atoli, że są wybory i wybory, ryzyko i ryzyko. Każdy z nas przekracza kondycję ludzką, tzn. jej bezwładne ciążenie ku bezsensowi, choćby z racji przyzwolenia danego na swoje takie czy inne życie. Wszakże autentyczna transgresja (Sartre'owski *dépassement*, *Erhellung* u Jaspersa, *alethea* u Heideggera), to coś więcej niż przymus wybierania w potoku nicości nas ogarniającej. Transgresja egzystencji pozornej to przecież projektowanie siebie. Nie w tym rzecz zresztą (bo to sprawa wtórna), jakiego siebie projektujemy, lecz że w ogóle podejmujemy ów projekt. Ten bowiem, kto zdaje sobie w pełni sprawę, czym jest dola człowieka, jakie są jego możliwości, jest wolny inaczej niż ten, kto rudymenarną egzystencję po prostu akceptuje. Co więcej, egzystencjalista domaga się owej samowiedzy, aby ryzyko podejmowania decyzji nadać pełny blask, aby wbrew absurdowi i tragizmowi istnienia nadać mu w heroiczny sposób sens własny, za który bierze się odpowiedzialność. Heroizm więc, to tyle, co zaangażowanie.

W wersji chrześcijańskiej wolność zasadza się na decyzji podmiotu ludzkiego, który Boga porzuca i ponownie zdobywa. Wolnością są momenty tyleż niewiary, co i wiary w ich przemiennej dialektyce. Heroiczny jest gest walki z rozpaczą stojącą na granicy pustki całkowitej, i credo quia absurdum, czyli nadanie sensu nadrzędnego jakiemuś irracjonalnemu Absolutowi. Heroiczne jest wzięcie osobistej, nie dającej się powtórzyć odpowiedzialności za sakralizację świata i podwojenie go o wymiar transcendentny. Prawdą jest jednak, że i w omawianym teraz aspekcie egzystencjalizm chrześcijański różni się od laickiego. Ten drugi zakłada zaangażowanie poprzez wolność, która jest nam dana — jeśli tak można powiedzieć. Heroiczny jest przy tym sam fakt, że się angażujemy, że samodzielnie wypełniamy pustkę jakimś sensem: może to być projekt czysto prywatny, ale również, jak np. u Jaspersa, przyjęcie ogólnoludzkiego *Mit-sein*, albo uznanie jak u Camusa „wspólnoty moralnej” za projekt najcenniejszy z możliwych. Egzystencjalista chrześcijański pozostaje tu zaś w sytuacji dwuznacznej: opowiadając się za istnieniem Boga nie tylko ogranicza suwerenność własnej subiektywności, ale ponadto swojemu engagement nadaje sens wiadomy, jednorodny. Między tymi wersjami sytuuje się zresztą koncepcja Heideggerowska — bytu,

który się odsłania w naszym bytowaniu (Lichtung), a więc czegoś obiektywnego, co jest antypodą naszej nicości.

Bycie-pośród-Innych, partycypacja w świecie przedmiotowym, obrona przed zniewoleniem, przed reifikacją — to zjawiska dziejące się oczywiście w polu społecznym, ale ujęte ponadczasowo. Prawda, że wczesny Sartre i Camus, czy też Jaspers odwołują się wielokrotnie do konkretnych przykładów historycznych, ale mają one dla tych autorów wyłącznie znaczenie instrumentalne. Jaspers powiada, że skoro całość i ciągłość dziejów ludzkich jest fikcją, historię można pojąć jedynie jako ciąg wolności jednostkowych. Bycie sobą jest nie do uchwycenia poza komunikacją z innymi i poza tradycją, ale przeszłość jest zawsze teraźniejszością. Między człowiekiem (subiektywnością w sensie ontologicznym) a Innym czy też rzeczami nie ma komunikacji bezpośredniej. Jeśli ma ona miejsce dzięki mediacjom takim, jak określony sposób mówienia, myślenia, pisania, zachowania się dzięki regułom obyczajowo-etycznym, to mediacje owe pozostają zawsze czymś zewnętrznym, czymś narzuconym, czymś, co dana jednostka aprobuje lub odrzuca. Historyczność jest tutaj zatem zredukowana do czasowości — cechy sprzężonej ze świadomością, z jej ciągłym przekreśleniem tego, co było, by wyjść ku temu, co rysuje się na jej horyzoncie. W płaszczyźnie zaś nieuchronnego bycia-pośród-Innych historyczność sprowadza się do sytuacji kolizyjnej, w której jednostka w opozycji przeciw konkretnym zasadom kolektywnym broni swej ontologicznej autonomii.

Skoro człowiek w ujęciu egzystencjalnym jest „opuszczony” (Sartre’owskie *délaissé*), skoro jego zawieszenie w pustce jest całkowite (Heideggerowska *Geworfenheit*), nic bardziej konsekwentnego, jak wyrwanie go nie tylko z przyrody ale również z realnego procesu historii. Jaspers, który nb. medytował nad przemianami dziejów ludzkich i dzielił je na fazy, historię według zasad egzystencjalistycznych utożsamiał z filozofią historii, ujawniającej sens istnienia. Egzystencjalizm chrześcijański niczym nie różni się od wyłożonego stanowiska. Dramatyczny dialog człowieka z Bogiem toczy się sub specie aeternitatis. Kierkegaard nie traktował swoich „dzienników intymnych” jako zapisu historycznego odnoszącego się do rzeczywistości, która go otaczała. Walka Jakuba z aniołem, paradoksalny dylemat Abrahama, Chrystusowa Golgota... i dramat wiary Sörena Kierkegaarda spotykają się w porządku metafizycznym, ponad dziejami społeczeństw, ponad sprawdzaniem, czy fakty, o których się mówi, są zmyślane, czy też rzeczywiste w sensie empiryczno-historycznym.

Wszystkie cztery z analizowanych wątków, tzn. subiektywizm ontologiczny przeciwstawiony uniwersalnym zasadom, opartym na przyrodzie, historii i Bogu, poczucie absurdu i tragiczmu istnienia, konieczność wolności i postulat wyboru autentycznego, heroicznie stawiającego czoła bezsensowi i społecznie sankcjonowanym nonsensom egzystencji, oraz ahistoryzm w ujęciu jednostki obcej światu, skazanej na samotność w znaczeniu metafizycznym, a nie psychologicznym — składają się na swoisty rdzeń filozofii egzystencjalistycznej. Powiada się notorycznie, że jest to filozofia pesymistyczna. Jeśli przez pesymizm rozumieć postawę wobec świata wykluczającą całkowicie apollinijską harmonię albo przynajmniej akcentującą dionizyjskie aspekty bytowania (dramatyczne napięcia, sprzeczności, ustawiczne rozdarcie), to określenie powyższe jest ze wszech miar trafne. Jeśli natomiast z pojęciem pesymizmu łączy się pasywność wobec świata czy też niemoc w obliczu sił

wrogich, czy w końcu tylko sceptyczną mądrość zawartą w stwierdzeniu *vanitas vanitatum*, to egzystencjalizm jest przeciwstawieniem tego rodzaju postawy. Jego modelem jest bowiem człowiek świadomie zdany wyłącznie na własne siły i na własną odpowiedzialność, próbujący z egzystencji skazanej na nijakość uczynić życie maksymalnie sensowne, godne „trzciny myślącej”, aktywnie walczący z wszelkimi procesami inercyjnymi i sklerotycznymi. Tak więc transcendencja egzystencjalistyczna, związana z zaangażowaniem, wprawdzie nie zawsze w równym stopniu aktywna, myślenie spleta z działaniem.

O ile określenie „pesymistyczny” wymaga zastrzeżeń, o tyle zupełnie trafne w odniesieniu do egzystencjalizmu wydaje się określenie — filozofia irracjonalistyczna. Z założenia jej bowiem wynika, że nie ma Rozumu Świata, że nieredukowalność (odrębność) bytu jednostkowego trzeba przyjąć jako fakt w odczuciu każdego oczywisty, ale nie dający się logicznie uzasadnić. Niepodobna też udowodnić komukolwiek, kto stanów takich sam nie doświadczył, że istnienie jest puste, absurdałne i tragiczne. Podobnie też, kto nie zdaje sobie sprawy — choćby prerefleksyjnie — że wolność autentyczna jest jakościowo czymś innym od nieodzownej wolności wybierania z przymusu ontologicznego, temu nie można modo logico wyperswadować, żeby porzucił egzystencję jałową dla innej, bardziej ludzkiej.

Wyłożony tu model filozofii egzystencjalnej nie jest wymyśloną konstrukcją, jest raczej typem wzorcowym, odnoszącym się do tych myślicieli i tych dzieł, które najpełniej reprezentują szczególne właściwości tego nurtu, jego sposób pytania o sens bytowania ludzkiego. Oeuvre Jaspersa i Heideggera, Kierkegaarda i Szestowa, Sartre aż po początek lat pięćdziesiątych (tzn. zanim nurt ten określił jako ideologię korygującą marksistowski korpus filozoficzny), Camus z lat czterdziestych, Malraux — historiozof ze szkiców i powieści o *Zdobyców*, poprzez *Noyers d’Altenburg* i *Głosy milczenia* aż po jego dzieła ostatnie — oto odpowiedniki przedstawionego tu modelu. Okrojone one zostały atoli z tych ewentualnych wątków, które stapiały się w każdym przypadku z rdzeniem egzystencjalistycznym, tworząc całość bądź bez ostrych pęknięć wewnętrznych, bądź z wyraźnymi rysami.

Egzystencjaliści uważają swoją filozofię za *perennis*, to samo przekonanie odnosi się również do ich poglądów na sztukę. Mniemają ponadto, że ich refleksja filozoficzna i estetyczna jest refleksją docierającą do prawdy najgłębszej, a więc najwłaściwsza. Patrząc na nią z zewnątrz, wypada stwierdzić, że jest to raczej jedna z prawd możliwych. Dlatego też można przyjąć ich tezę o *philosophia perennis* w innej, zmodyfikowanej i słabszej wersji. Mianowicie, jedną z właściwości umysłu ludzkiego, ugruntowaną na statusie ontycznym każdej jednostki (ja a świat, istnienie wobec śmierci) oraz związaną z tym faktem *praxis* życiową jest to, że umysł skłania się ku radykalnemu przeciwstawieniu egzystencji i esencji, że obie ujmuje antynomicznie i wyprowadza stąd wniosek o nieusuwalnym tragicznie bytowaniu. Skłonność ta ma przy tym określone przyczyny kulturowe, tzn. dany zespół okoliczności społeczno-historycznych sprzyja jej uaktywnieniu i zdominowaniu świadomości zbiorowej. Takie spojrzenie z zewnątrz tłumaczy jednocześnie, dlaczego egzystencjalistyczne poglądy wielu badaczom wydają się ubogie, a w istocie są tylko wąskie (jest

to zresztą przypadłość każdego korpusu refleksji estetycznej, wychodzącego z przyjętych filozoficznych przesłanek). Tzn. przyniosły one rozwiązania w tej dziedzinie wiedzy tylko częściowe i dlatego m.in. kierowały egzystencjalistów do sojuszu czy syntezy z fenomenologią, marksizmem, psychoanalizą. Jeśli takie ujęcie jest przekonujące, to mimo minięcia mody na twórczość egzystencjalistyczną nie wolno traktować tej postawy światopoglądowej jako zjawiska całkowicie obumarłego.

Założenie dotyczące się społeczno-historycznego rodowodu przedstawionej tu myśli o sztuce wiedzie do problematyki jej genezy i funkcji. Egzystencjalizm pojawił się w kulturze europejskiej w okresie po-romantycznym, na podłożu zawieszonych nadziei wiązanych z rewolucją francuską i jej następstwami, pierwszych wyraźnych pęknięć ustroju burżuazyjnego, jeszcze przed wielkimi sukcesami nauk przyrodniczych, które zrodziły scjentyzm, ale już w granicach religii protestanckiej, w ramach której subiektywizacja stosunku do Boga szła w parze z oporem wobec hierarchicznej organizacji kościelnej. Jest to początek znamieny, gdyż uprzytamnia siły sprawcze, pchające ku egzystencjalistycznej wizji człowieka, mianowicie — niewiarę w prawa historii, nieufność wobec teologii dogmatycznej i instytucjonalnej, dystans wobec porządku natury, którą pozwalają zawładnąć odkrycia nauk ścisłych i technicznych. Obok Kierkegaarda i Stirnera, byli oczywiście Comte i Marx, którzy wybrali inne rozwiązania, ale sprzeciw wobec zjawisk jedynie przytłumiających niepokój egzystencjalny, takich jak triumfująca cywilizacja naukowo-techniczna, historia oparta na postępie materialnym i walce klas oraz religia typu rzymskiego nie ustała. Co więcej, wybuchł w sposób spektakularny wraz z epoką modernizmu, z którego bezpośrednio wywodzi się egzystencjonalizm. Dowodzi tego chociażby twórczość Unamuno, a także Kafki; Jaspers i Heidegger wyrosli i ukształtowali się w tamtym klimacie duchowym, do źródeł filozoficznych tamtego okresu od Nietzschego po Lebensphilosophie oraz Husserla sięgali Szestow, Sartre, Abbagnano, Malraux. Poglądy na sztukę leżące u podstaw koncepcji Malraux i Camusa wyłożył modernista niewątpliwy, Elie Faure w *Esprit des formes* (1927). Oczywiście, poprzednicy w każdym poszczególnym przypadku byli odmienni, i różnorodni, ale wspólnym podglebieniem była filozofia człowieka w świecie niezadomowionego, cierpiącego, parafrazując Kierkegaarda, na horror vacui, co z kolei prowadziło do tragicznego „skoku w przepaść”, ku Bogu, Historii czy Porządkowi Kosmicznemu. Nasze czasy spotęgowały występowanie tej formy mentis w obliczu śmierci bogów, państw totalitarnych czyli Lewiatanów, biurokratycznych społeczeństw, automatyzacji życia codziennego, olśniewających zwycięstw nauki i technologii, które okazały się zarazem klęskami (problemy ekologiczne, zagrożenie wojną nuklearną, możliwość sterowania procesami genetycznymi Homo sapiens), homogenizacji kultury, załamania się wielkich ideologii obiecujących ludzkości dobrobyt i sprawiedliwość, opanowanie kosmosu i wolność. Inteligencja twórcza osaczona w Wielkiej Termitierze naszego stulecia, poddana dyktatowi systemów dławiących jednostkę, doświadczona dwiema kolejnymi wojnami i ich coraz większą hekatombą, nie znajdująca usprawiedliwienia dla żadnej ideologii politycznej, dystansująca się od kościołów aspirujących do uniwersalnego „rządu dusz”, dała wyraz swemu osamotnieniu, rozpaczy i buntowi

właśnie w filozofii, sztuce i estetyce egzystencjalistycznej. Ta bowiem, jak się rzekło, wyrasta przede wszystkim w epokach krytycznych, kiedy upadają bożki, wszystko wydaje się sprawą przypadku albo anonimowego przeznaczenia, kiedy kruszy się aksjologiczny kościec wokół człowieka i w nim samym otwiera się pustynia. Egzystencjalizm niemiecki po pierwszej wojnie światowej, francuski i włoski po drugiej, polski i węgierski po r. 1956, pojawienie się subkultury młodzieżowej, beatnikowskiego, a później hippisowskiego poglądu na świat od wczesnych lat pięćdziesiątych — oto wymowne egzemplifikacje zarysowanego tu syndromu genetycznego. Wskazuje on zarazem, jak płytkie i słabe są hipotezy ortodoksów marksistowskich mówiących, że egzystencjalizm jest li tylko symptomem ginącej formacji burżuazyjnej oraz ortodoksów chrześcijańskich zakładających, że to wynik nihilistycznego, bezzasadnego odrzucenia Boga. Dodajmy, że egzystencjalizm pojawia się przy tym w postaci ukrytej, przybiera teraz inną postać myślową. Na pytanie, dlaczego tak się dzieje można by zaryzykować odpowiedź, że świadomość ludzka nie znosi monotonii, że dominująca filozofia musi ustąpić pola innej, a to co w niej żywotne i trwale znajduje sobie inne kanały, aby się ponownie ujawnić. Ponadto, charakter egzystencjalistycznego światopoglądu wyklucza powstanie szkoły — te same pytania zadawane sobie i światu, ten sam sposób istnienia można uwyraźnić w innych formułach.

Wedle samych egzystencjalistów funkcją ich filozofii i sztuki oraz pośredniczącej między nimi myśli estetycznej ma być jako moment najwyraźniejszy i docelowy — rewelacja istnienia autentycznego przeciw nieautentycznemu. Z pozycji zewnętrznej należy stwierdzić, że ostra i pełna samowiedza sytuacji egzystencjalnej (Camusowska lucidité i Heideggerowska alethea contra Seinsvergessenheit) jest nie tyle odsłanianym w filozofii i sztuce oraz filozoficznym namyśle nad nią nieustępliwym poczuciem trwogi, troski, absurdu, choroby na śmierć, olśnienia boskością prześwitującą w transcendującym bytowaniu itd., ile przede wszystkim beczenną przestrogą, że rozpada się kultura i wskazówką, że niezbędne jest ponowne, lepsze niż dotąd ugruntowanie społecznych więzi oraz nadanie takiego sensu całej życiowej praxis jednostki, aby ten organicznie utożsamiał się z sensem wspólnotowym. Inaczej mówiąc, twórczość egzystencjalistyczna uprzytamnia nam barierę między istnieniem jednostkowym a resztą bytu, oraz ciągle zagrożenie każdej egzystencji ludzkiej, ale przede wszystkim kieruje uwagę ku chorym czynnikom zewnętrznym, które ową ontyczną właściwość człowieka uaktywniają.

Tak pojmowana funkcja myśli i sztuki tu omawianej nie zupełnie odpowiada idei autentyczności, którą twórczość ta zakłada i postuluje. Najbardziej autentyczne jest bowiem życie wspólne z innymi, a nie wyłącznie wśród innych. Pozycje wyjściowe krytyka z zewnątrz i egzystencjalisty, jak i ich skala wartości, są przeciwstawne, ale między nimi nie ma przepaści. Uderzający i znamieny jest przecież fakt, że na horyzoncie egzystencjalistycznym pojawia się nie tylko dwuznaczne, gdyż obciążone tragiczną wyrwą między ludźmi Mit-sein czy l'être-pour-l'autrui, ale również, i to kilkakrotnie projekt solidarnej, braterskiej ludzkości, a ponadto motyw zaangażowania przybiera niekiedy kształt rewolucyjnego przeobrażenia historii. Tego rodzaju usensownianie istnienia można nazwać mitycznym jedynie w przenośni. Irracjonalność współgra tu z rozu-

mem, wiara z konkretną praktyką życiową; nie tylko więc można wypełnić pustą kondycję różnymi projektami, ale niektóre projekty okazują się zakorzenione w powtarzającej się wciąż praxis społecznej, w nieustępliwych potyczkach o wolność zbiorową.

Stefan Morawski

słowa i metody

JERZY ŚWIĘCH

Czy warto budzić demony?

Niestrudzony, rzec by można: zawodowy polemista, znany w tej roli szerokim rzeszom czytelników, krytyk, którego niespożyty zaiste temperament — a często go on ponosi — nie trawi jednego: nudy i monotonii, czyli Artur Sandauer dopuścił się kolejnej (miejmy nadzieję nie ostatniej) prowokacji, tym razem dotyczącej pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego tworzących w XX wieku. Autor dowodzi, z właściwą sobie rażąco jednostronnością, że wszyscy oni byli ofiarami rozszalałego w tym narodzie, wręcz demonicznego antysemityzmu, ofiarami wymuszonej, a więc nieszczerzej asymilacji, do których i sam się zalicza, dlatego książkę swoją „O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku” opatrzył w podtytule zastrzeżeniem, iż jest to „Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...” Czemu nie, mamy ochotę spytać, czyż opowiedziana przez Sandauera „historia prześladowanego za swe pochodzenie Żyda” (s. 94) nie zyska przez to na wiarygodności, na prawdzie, na której tak wszystkim nam zależy?

Książka Sandauera jest z pewnością dokumentem obsesji, jaka dręczyła i jak widać nadal dręczy pisarzy żydowskich tworzących w języku polskim, wyrazem prawdziwej manii prześladowczej i poczucia niepełnowartościowości w środowisku traktowanym przez nich jako wrogie i obce a do którego wzorców i obowiązujących społecznie standardów życia chcieliby za wszelką cenę chociaż daremnie — dorosnąć. Ci pisarze noszą w sobie chorobę, którą starają się wyleczyć drogą sprytniej autosugestii, mianowicie utożsamiając się z rolą, jaką na scenie życia społecznego odgrywają w oczach innych, swoich wrogów i tym sposobem dystansują się do siebie, czy może raczej do swojego „cienia”, zachowując sobie nieskażone „ego” (terminologia Junga, szczególnie tu jakby przydatna). Skoro robią ze mnie wokół demona, postaram się sam odegrać tę rolę, w przekonaniu, że zabieg ten ocala moją suwerenność w oczach innych.

Sandauer reprezentuje pogląd rozpowszechniony w intelektualnych środowiskach żydowskich, wysnuwających najdalsze wnioski z okrutnych doświadczeń lat ostatniej wojny i okupacji, kiedy to, jak twierdzi wybitny myśliciel Isaiah Berlin, Żydzi padli ofiarą własnych złudzeń. Ich żalosne zabiegi około pozbycia się żydowskiego garbu kończyły się tak czy owak porażką, chęć bycia za wszelką cenę takimi jak inni zamieniała się w swoją karykaturę. Cóż z tego, że Mendelssohn starał się być muzykiem niemieckim, zasłużyć na to zaszczytne miano w stopniu większym niż rodowici kompozytorzy znad Elby i Renu, skoro zelotyzm ten nikogo nie przekonał. „Brzmi w tym fałszywy ton, który wychwytyją wszystkie uszy oprócz uszu samego delikwenta”. Pisarz żydowski, powtarza Sandauer za Sartrem, wolnym stać się może jedynie za cenę zdemaskowania własnych ograniczeń i tym sposobem zatrium-

fowania nad nimi. „Garbaty nie ukrywał bynajmniej swego garbu. Oświadczył głośno, że jest z tego powodu bardzo zadowolony, a nawet dumny”, pisze o takiej postawie Berlin. O kłęsce takiego aktorstwa wspominała Hannah Arendt: „Człowiek, który chce zaprzeczyć samego siebie, istotnie odkrywa możliwości ludzkiej egzystencji, które są nieskończone, jak całe stworzenie. Ale uzyskanie nowej osobowości jest przedsięwzięciem równie trudnym i równie beznadziejnym, jak stwarzanie świata od nowa. Cokolwiek czynimy, kimkolwiek staramy się wydawać — ujawniamy tylko nasze obłudne pragnienie zmiany: byle tylko nie być Żydami”. Intencja wartościująca, jaka przebiega z tych cytatów, nikt nie może zmylić: jest jednoznacznie negatywna, krytyczna, chociaż bezsilna, jak wobec wszelkiego opętania, na które nie ma lekarstwa. Zaiste, trzeba przewrotności Sandauera, by z tego przyrodzonego kalektwa czynić cnotę i chwalić Tuwima tam, gdzie dla swego samokreślenia potrzebował koltuna, z nim tajemnie sprzęgniętego i ostatecznie wyrokować: „Asymilacja w gruncie rzeczy się nie udała: za to udała się poezja, która tej nieudanej asymilacji, tej nieszczęśliwej miłości do Polski była wynikiem” (s. 30).

Łatwo, oczywiście, Sandauerowi odpowiedzieć, że Tuwim (i nie tylko on) napisał sporo dobrych wierszy, kiedy nie czuł na sobie taksującego spojrzenia koltuna, kiedy nie musiał wyzwalać uspijonych demonów, by straszyć innych i przy okazji — siebie. Nie o taką, powtórzmy: zbyt łatwą satysfakcję nam tutaj idzie. Sandauer stara się narzucić czytelnikowi (zwłaszcza takiemu, dla którego temat żydowski sytuuje się w regionach prawdziwej egzotyki czy fantastyki) przekonanie, że główną tendencją pisarzy polskich pochodzenia żydowskiego były dążenia asymilatorskie, które miały im przynieść tylko poczucie zawodu i porażki, okupionej chwilowym sukcesem artystycznym. Tymczasem prawdziwa, nie bójmy się tego słowa: wielkość literatury polskiej świadczą o czymś zgoła przeciwnym, o nieustannym dialogu kultur, woli wzajemnego zrozumienia, tolerancji dla racji przeciwnych, czego Sandauer nie chce spostrzegać, ani słowem nie wspominając np., że obok literatury polskojęzycznej tworzonej przez Żydów istniało piarstwo jidysz i że układ taki bynajmniej nie świadczył o antagonizmie lecz partnerstwie, że dążenia asymilatorskie stanowiły ważną przesłankę rozwoju w kierunku przeciwnym do ciasnej, z natury swej partykularnej mentalności gettowej, że Żydzi w diasporze byli w swej przeważającej masie dwujęzyczni, stając się ciekawym przykładem kulturowej „hybrydyzacji” itd., itd. Jeśli „kwestia żydowska” zdolna jest dziś jeszcze rozbudzić wyobraźnię ludzi urodzonych po wojnie, to tylko przez poszukiwanie wspólnych korzeni, różnic które wzajemnie wzbogacając — łączyły, przez mozolną rekonstrukcję warunków, które przez długie stulecia umożliwiały zbliżenie i dialog. Antysemityzm jest dzisiaj uczuciem absurdalnym, bo skierowanym w pustkę. Czym ją wypełnić?

Żyli od zamierzchłych czasów na tej ziemi, przez całe stulecia dzielili losy dobre i — bodaj częściej — złe jej mieszkańców, z chwilą, gdy ich zabrakło, gdy najdosłowniej spełniła się przepowiednia o narodzie przeklętym, zamilkł wielojęzyczny gwar polskich wsi i miasteczek, którego słabe echo przynoszą dziś tylko utwory Juliana Strykowskiego czy Izaaka Bashewisa Singera. Pejzaż polski, w który byli tak mocno, zdawało się — nierozzerwalnie wrośnięci, utracił znamię własnej niepowtarzalności. Jeden z tych, o których w pięknym wierszu „Żydowie polscy” Cyprian Kamil Norwid pisał: „Północne my syny z włosami płowemi”, Julian Przyboś stwierdził po wojnie: „Brak Żydów w Polsce odczuwam jako jej niepełność, niedostateczność wyrażu, okaleczenie”. Czyż trudno się dziwić świadectwu kogoś młodego, kto przekraczając po raz pierwszy w roku 1968 bramę warszawskiego cmentarza żydowskiego na ulicy Okopowej, z okrutną szczerością wyzna, iż miał wrażenie, że raptem znalazł się w zupełnie innym świecie: „wydawało się, że jestem na innym kontynencie, że oglądam cmentarzy-

sko Azteków”. Któż z przechodzących obok wspaniałej synagogi w Lesku, oswojony z widokiem kościołów, pojmuje sens słów wyrytych hebrajszczyzną na frontonie, słów Księgi Rodzaju: „O, jakimże lękiem napawa to miejsce! Nic tu innego, tylko dom Boży”. W tymże mieście ocalał z pogromu stary kirkut, „okopisko”, któremu Tadeusz Różewicz poświęcił wiersz, przejmujący jako wyrok historii: „zapada w czas / w ciszę...”. Historia Żydów jest dzisiaj nieczytelna dla ludzi, którzy jej własnym życiem, własną pracą wyobraźni nie doświadczyli. Trzeba im w tym pomóc lecz nie wedle recepty Sandauera, który uważa, że „należy poruszyć śpiące piekło, wywołać demony z otchłani” (s. 8-9). Po co? Czy ma to być jedyna przysługa, jaką możemy wyświadczyć tym, których pośród nas zabrakło?

Los narodu, który współtworzył kulturę tego kraju jest dzisiaj wyzywaniem dla nas, apelem do naszych sumień i naszej wyobraźni. „Człowiek musi mieć nie człowieka, lecz człowieka podobnego losu”, napisał w jednym ze swoich powojennych opowiadań Adolf Rudnicki, którego bohaterka Polka poślubia bliżej sobie nie znanego Żyda, bo w tym absurdalnym z pozoru przymierzem dopełnić jak gdyby swojego losu. Odczytujemy dzisiaj to opowiadanie, tragicznie zresztą zakończone (Flora zadaje sobie śmierć, czując się winną zdrady męża z Polakiem), jako ilustrację do „epifanii Twarzy” Emmanuela Lewinasa, byłego wykładowcy w szkole rabinistycznej, obecnie profesora Sorbony, jednego z najgłębszych umysłów naszej epoki. Początkiem wszelkiego filozofowania, wszelkiego dialogu jest obecność drugiego, jego Twarz, której bliskość czuję, za którą jestem osobiście odpowiedzialny. Twarz to mój bliźni, posłuchajmy, w jakich słowach Lewinas przywołuje jego obecność: „Jest pozbawiony jakiegokolwiek miejsca, jest wszędzie cudzoziemcem, wykorzenionym, bez oyczyzny, bez schronienia, wystawiony na chłód i udręki pór roku. To, że zdany jest tylko na mnie, to właśnie bez-ojczyźnianność czy też obcość bliźniego. I właśnie mnie on przypada”. Człowieczeństwo naszych czasów skrywa największe z możliwych do pomyślenia cierpienie, lecz Lewinas — „w swej jasności kryje tylko jeden cień, w swoim spokoju tylko jeden lęk, odpędzający sen — nędzę innych, wobec której bezsenność to absolutna niemożliwość zrobienia uniku i ucieczki”. Fakt, że słowa te kieruje do nas Żyd ma niemałe znaczenie — łatwiej odkryć, kim jest ów cień ukryty w pozornej jasności, który tylko nam, nie komu innemu — „przypada”.

Jest to zachęta do dialogu, ta sama, jaką odczytujemy z pism Martina Bubera. Prawdziwy dialog zaczyna się od momentu, gdy wyrażę pełną zgodę na obecność drugiego, na jego, jak pisze Buber, osobowe uobecnienie. Bez żadnych uprzedzeń, przedsięwziętych z góry środków bezpieczeństwa, bez wywyższania się nad swojego rozmówcę. „Podstawowym warunkiem prawdziwej rozmowy jest to, aby każdy z uczestników uważał swego partnera za tego, za tego właśnie człowieka”. Nie ma porozumienia bez szacunku i owej niepochwytnej tajemnicy, jaka otacza obecność drugiego. „Spotkanie dwóch osób, nieustannie bliskie misterium, ongiś motyw cichych uniesień, zostaje zaprzepaszczone”. I dlatego Buber wzywa do wykształcenia szczególnej odmiany intuicji, którą nazywa realną fantazją, a która jest „absorbującym najbardziej intensywne odruchy mojego bytu, śmiałym i gwałtownym wkroczeniem w drugiego, jakie właśnie cechuje wszystkie prawdziwe fantazje”.

Czytelnik po tym, o czym była mowa ma prawo zapytać: o jakim dialogu tu mowa, jaka prawdziwa potrzeba skłania do przywołania nazwisk wielkich myślicieli żydowskich? Ta sama, odpowiemy, która zmuszała nas do rewizji poglądów Sandauera, bezowocnych, jeśli mamy zapłacić ową pustkę jaka powstała po Żydach. Nie po to, by jak chce Sandauer, wywołać demony lecz duchy zmarłych, których obecność jest zaproszeniem do dialogu i prawdziwego zrozumienia.

JERZY ŚWIĘCH

LESZEK GAWOR

ERWIN PANOFSKY JAKO METODOLOG HISTORII SZTUKI

Cały XIX oraz pierwsze dziesięciolecie XX wieku charakteryzowało na gruncie nauki o sztuce nastawienie poszukujące wytłumaczenia zjawisk artystycznych w autonomicznym rozwoju sztuki, przejawiającym się w zmianach form stylistycznych. Stąd metody badawcze miały na celu odnalezienie prawidłowości ewolucji form dzieł sztuki.

Na początku naszego stulecia po Diltheyu i Sprangerze, po powstaniu *Ideel Gelsteswissenschaften*, wyobrażenie na temat statusu ontologicznego sztuki uległo zmianie. Nauki o duchu stworzyły możliwość rozpatrywania historii sztuki jako jednej z dyscyplin humanistycznych, charakteryzowalnych każdorazowo określoną, dzieloną wspólnie duchowością. Implikowało to traktowanie sztuki heteronomicznie, na równi z przedmiotami innych nauk humanistycznych. Stąd zaś już tylko niewielki krok wystarczył, by badanie sztuki stało się konfrontacją artystycznych dzieł z pozostałymi wytworami ludzkiej kultury, powstałymi równolegle. Przejawiało się to głównie w śledzeniu analogicznych motywów treściowych, występujących w sztuce, filozofii, religii, poezji itd. Tak więc nowa metoda, dzięki antypozytywistycznemu przewrotowi zerwała z mitem autonomiczności i ideą postępu sztuki, zajęła się rozpatrywaniem dzieł sztuki w ich kontekstach historyczno-kulturowych, ze szczególnym zwróceniem uwagi na treściową zawartość.

Takie nowe metodologiczne podejście do sztuki zostało sformułowane w kręgach historyków sztuki szkoły wiedeńskiej i Biblioteki Warburga w Hamburgu. Najpełniejszy wykład owego przełomowego podejścia do sztuki, jak i osiągnięte tą drogą rezultaty, jednocześnie wskazują na niezującego już niemieckiego historyka sztuki Erwina Panofsky'ego, jako pierwszoplanową postać tego nurtu badań.

Punktem wyjścia dla Panofsky'ego był, żywo dyskutowany w pierwszym ćwierćwieczu naszego stulecia, problem pojęć podstawowych w nauce o sztuce. Sformułowali go zwolennicy interpretacji sztuki poprzez swoiste tylko dla niej rozwojowe zasady, przejawiające się w stylowości wytworów artystycznych. Pojęcia podstawowe miały eksplikować owe zasady a przez to i rozwój sztuki — pełniły zatem funkcję aparatu badawczego.

Najczęściej wymienianymi historykami sztuki podejmującymi badania w oparciu o system ostatecznych pojęć są Alojzy Riegl i Henryk Wölfflin. Motto naukowych poczynań Riegla brzmiało: *zrozumieć poprawnie dzieło sztuki można tylko przez włączenie go w ciąg rozwoju for-*

*my artystycznej, w łańcuch rozwijający się na kołowrocie dziejów nieprzerwanie, od czasów najdawniejszych*¹. Ow rozwój formy, czyli sposób kształtowania plastycznego, będący rezultatem zmian sposobów ujmowania przestrzeni od haptycznego do optycznego (dotyk — widzenie), był tłumaczony przez Riegla za pomocą pojęcia „*kunstwollen*”. To właśnie wola twórcza jest generalną zasadą tłumaczącą rozwój sztuki, ale nie tylko. Pozwala ona bowiem wyjaśnić twórczość artystyczną, motywy uprawiania sztuki, jak i inne zachowania z różnych dziedzin życia. Słowem, chcąc cokolwiek zrozumieć, wystarczy tylko odwołać się do woli twórczej, zawsze znajdującej się w określonym miejscu na swej rozwojowej drodze od jedności do wielości, czyli od dotyku do widzenia. Założenie o rozwojowości woli twórczej Riegl przejął od Hegla (wędrówka Ducha). W ten sposób Riegl walczył z ideą cykliczności rozwoju sztuki gdyż proces heglowskiej ewolucji eliminuje możliwość zaistnienia „*schyłku*”.

Identyczną wyjaśniającą rolę przypisywał swym pojęciom podstawowym Wölfflin. Proces rozwojowy sztuki pojmował on również jako zmianę kształtowania plastycznego, u podłoża której leżała nieustanna zmiana zachodząca w sposobie widzenia świata przez artystę. Każdy twórca, każda narodowość i epoka są obdarzone określonymi schematami postrzegania, tworzącymi w konsekwencji styl indywidualnego artysty, narodowy, czy okresu historycznego. Podstawowymi kategoriami wyjaśniającymi stylowy rozwój sztuki, a i charakteryzującymi zarazem formalnie artystyczne wytwory, było pięć przeciwstawnych pojęć — w przekonaniu Wölfflina wywiedzionych z szeregu dzieł sztuki: *linearyzm* — *malarskość*, *plaszczyna* — *głębia*, *tektonika* — *atektonika*, *wielość* — *jedność* i *jasność* — *niejasność*. To za pomocą tych pojęć zostało dokonane słynne porównanie Baroku z Renesansem, którego rezultaty zostały później przez Wölfflina uogólnione w artystyczną, historiozoficzną zasadę².

Sumując — generalną cechą pojęć podstawowych Riegla i Wölfflina jest ich metodologiczna funkcja, wyjaśniająca sens artystycznych kreacji w oparciu o zasadę rozwoju. Schemat rozwojowy sztuki, mający oparcie w Heglu i pozytywistycznym postępie, pociągał za sobą natychmiastowe określenie charakteru sztuki. W końcu zarówno wola twórcza jak Wölfflinowskie pojęcia przedstawiające schemat widzenia konstytuujący daną formę, są od człowieka absolutnie niezależne, dlatego też sztuka wygląda w tej koncepcji tak, jakby realizowała się według leibnizowskiej harmonii przedustawnej, czemu dał wyraz Arnold Hauser zaliczając obu badaczy do szkoły historyzmu. Sztuka tak pojmowana rozwijała się oczywiście autonomicznie, bez najmniejszego związku z rzeczywistością. Twórczość artystyczna z punktu widzenia „*kunstwollen*” oraz pięciu par pojęć podstawowych stanowiła tylko bezwolną realizację tego, co Platon nazwał ideą sztuki, a Hegel duchem absolutnym.

Panofsky tworząc swój system pojęć podstawowych przyznał mu również funkcję wyjaśniającą. Jednakże interpretując owe kategorie ze skrajnie różnego stanowiska, tj. kantowskiego, uzyskał inną perspektywę dla teorii sztuki niż Riegl i Wölfflin. Zaczniemy od wykładni pojęć podstawowych.

W pięciu kategoriach Wölfflina, Panofsky nie widział pojęć wywiedzionych z doświadczenia, drzemających w dziełach sztuki, bo nadanych im mocą idei rozwoju — potem stosowanych do rekonstrukcji ewolucji sztuki. Pojęcia te są wytwarzane przez umysł na wzór kantowskich form a priori. Za ich to pomocą widzimy sztukę tak, jak ją widzimy. Wölfflinowskie pojęcia są tylko konkretyzacjami rzeczywistości prawdziwych pojęć podstawowych, których Panofsky wyróżnia

¹ K. Piwocki: *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki*, PWN, Warszawa 1970, str. 37.
² H. Wölfflin: *Podstawowe pojęcia historii sztuki*, Oszlinskaum 1962.

trzy pary: optyka — haptyka czyli przestrzeń — ciało, głębia — płaszczyzna i powiązania wewnętrzne — zewnętrzne. Kategorie te tworzą przy percepcji danego dzieła sztuki coś na kształt logicznej siatki, która „nałożona” na artystyczny wytwór charakteryzuje go owymi trzema przeciwstawnymi pojęciami w sensie nadania określonego miejsca. Każde dzieło sztuki dzięki temu możemy zdefiniować przy pomocy podania jego wyznaczników, odwołując się do miejsca, które zajmuje na trzech skalach: od przestrzeni do ciała, od głębi do płaszczyzny i od powiązań wewnętrznych do zewnętrznych. Dodatkowym i chyba najważniejszym wyróżnikiem dzieła artystycznego jest to, że stanowić ono powinno jedność niesprzeczną, harmonijną i jednoznaczną, tzn. by odpowiadało wymogom umysłu.

Każda historyczna epoka ma przed sobą określony problem artystyczny do rozwiązania. Nie jest on niczym innym, jak daną możliwością usytuowania na apriorycznej siatce dzieł sztuki, ale zawsze w taki sposób, by dzieło albo ich grupa spełniała wymogi umysłu. Dokumentując to wystarczy zauważyć, że rozwiązanie problemu artystycznego w danej epoce, wyznaczające określony układ opisany przy pomocy pojęć podstawowych, daje zawsze sposób kształtowania plastycznego. Czyli każdy okres artystyczny posiada swoisty dla siebie sposób czy system oddawania rzeczywistości, za każdym razem wyznaczony przez aktualne nastawienie umysłu wobec rzeczywistości.

Tak właśnie tłumaczy Panofsky styl i rozwój sztuki: nie chodzi już o dążenie formy do doskonałości, lecz o to, jak twórca określonego przedmiotu rozwiązał artystyczny problem, a więc jak godził percepcję z umysłem. Jedność plastycznego kształtowania, właściwa każdemu okresowi i określająca styl epoki, zawarta w każdym dziele danego czasu, została przez Panofsky'ego nazwana wewnętrznym sensem dzieła lub okresu.

Co do Rieglowskiej „Kunstwollen”, Panofsky sprzeciwił się jej interpretacji mówiącej, że „wola twórcza ujęta historycznie jest po prostu samym ciągiem dzieł sztuki”. Sądził on, że wola twórcza nie może mieć takiego empirycznego charakteru. „Kunstwollen” jest aprioryczną zasadą tego samego typu, co prawdziwe pojęcie podstawowe, dzięki którym możemy dane dzieło sztuki ukonstytuować ostatecznie w naszym jego widzeniu. Panofsky sądził, że jedynie takie mogło być stanowisko Riegla, który występował przeciw przeciwnemu tłumaczeniu sztuki przez Semperiego i tych, dla których sztuka stanowiła obiektywizację psychiki artysty, jak widział to np. Dilthey. Przedstawiając bliżej swoje pojmowanie kategorii Riegla, Panofsky pisał: *wola twórcza nie może być niczym innym, jak tylko tym, co tkwi w zjawiskach artystycznych jako ich ostateczny sens*¹. Deklaracją tą niemiecki historyk sztuki utożsamiał wolę twórczą z sensem wewnętrznym, czyli z jednością w obrębie zasad kształtowania.

Pod względem pełnionej funkcji pojęcia podstawowe trzech badaczy sztuki nie różniły się. Miały one przed sobą ten sam cel — wyjaśniały stylowość. Różnica zaś między Rieglem i Wölfflinem a Panofskym polegała na różnych filozoficznych uzasadnieniach pojęć podstawowych. Panofsky będąc kantystą, nie mógł zgodzić się na wyjaśnianie sztuki przy pomocy kategorii z niej uzyskanych; to przeciw umysł kształtuje naszą percepcję. Z tego powodu bezsensowne jest mówienie o rozwoju sztuki samej z siebie, a więc o perspektywie wynikającej z metodologicznych poglądów Wölfflina i Riegla. Rozwija się tylko nasze widzenie, od którego uzależnione jest kształtowanie plastyczne, przy czym rozwój nie ma żadnego związku z równomiernie ewoluującą wolą twórczą czy też konsekwentnie zmieniającą się stylowością. Aprioryczny rozwój

¹ Posłowie J. Białostockiego (w:) E. Panofsky: *Studia z historii sztuki*, PIW Warszawa 1971, str. 391. Na tym posłowie oparłem informację o stosunku Panofsky'ego do koncepcji Wölfflina i Riegla.

widzenia jest natomiast wynikiem walki opozycyjnych tendencji umysłu: zachowawczości i nowatorstwa w znaczeniu jakie im nadał Ernst Cassirer. Rezultatem tej walki jest kultura, częścią której jest i sztuka, pojmowana jako proces tworzenia coraz bardziej symbolicznego „idealnego” świata.

Nie bez powodu padło powyżej nazwisko E. Cassirera. Zważywszy na wspólną proweniencję kantowską staje się zrozumiałe przejście dokonane przez Panofsky'ego od pojęć podstawowych w badaniu sztuki do szerszego kontekstu teoretycznego.

Zasadniczy wpływ w dziedzinie teorii sztuki na twórcę metody ikonologicznej wywarł właśnie Cassirer, z którym historykowi sztuki w latach dwudziestych, aż do chwili opuszczenia Niemiec w 1933 roku, dane było współpracować. I chociaż do wpływu tego filozofa Panofsky przyznał się dopiero w 1939 r. przy okazji prezentacji metody ikonologicznej, to znacznie wcześniej jego myśl znajdowała się w orbicie oddziaływania filozofii form symbolicznych. Nie znaczy to, że Panofsky bezpośrednio nawiązał do filozofii kultury Cassirera, aczkolwiek formułując zarys swej metody dwa razy powoływał się na niego.

Cassirer wychodząc znacznie poza szkołę marburską uważał, że nie tylko przestrzeń i czas, nie tylko przyrodę, ale i kulturę — całość kształt ludzkiej wytwórczości — poznajemy dzięki apriorycznym zasadom umysłu. Owe zasady stanowią swoiście ludzki świat, tylko przez formy symboliczne człowiek może ustosunkować się do swego środowiska. Człowiek nie żyje już w świecie fizycznym, żyje także w świecie symbolicznym. Częściami składowymi (schemat a priori) tego świata są: język, mīt, sztuka i religia. Są to różnorakie nici, z których utkana jest symboliczna sieć, spleciona sieć ludzkiego doświadczenia... Człowiek nie potrafi się bezpośrednio ustosunkować do rzeczywistości. Nie może jak gdyby stanąć z nią twarzą w twarz... Tak bardzo owiął się w formy językowe, w obrazy artystyczne w mityczne symbole lub religijne obrządku, że nie potrafi już niczego zobaczyć ani poznać inaczej jak za pośrednictwem tego sztucznego środka².

W tak pojmowanej ludzkiej rzeczywistości Cassirer usiłował odnaleźć wspólną podstawę dla różnych form symbolicznych tworzących kulturę animal symbolicum. Ostatecznie musi się znaleźć jakaś uderzająca cecha, jakiś uniwersalny charakter w którym wszystkie te formy harmonizują i zgadzają się ze sobą³.

Tą jednolitą płaszczyzną, ukrywającą się pod różnorodnością wytworów symbolicznej działalności człowieka, miała być więc funkcjonalna: nie szukamy tu jedności wyników, ale jedności działania, nie jedności wytwórców, ale jedności procesu twórczego. Rezultatem „jedności działania” jest wspólna struktura, powstająca dzięki stosowaniu identycznej procedury twórczej, ograniczonej do form symbolicznych. Czyli okres czasowy można charakteryzować jeszcze przy pomocy analogicznej struktury, występującej we wszelkich kreacjach symbolicznej twórczości człowieka.

Sztuka w koncepcji Cassirera stanowiła, jako jedna z form symbolicznych, integralną część kultury i powstawała w identyczny sposób co język, mīt, religia czy nauka, była więc bezpośrednio uzależniona od człowieka. Twórczość artystyczna pojmowana więc jest nie jako zdeterminowana „odgórnie” realizacja ducha sztuki, lecz jako ekspresyjna działalność ludzka, umożliwiająca człowiekowi wypowiedzenie się tak, jak to czyni za pomocą np. języka lub religii.

Sztuka, tak jak wszystkie inne formy symboliczne, znajduje się zawsze w ścisłym powiązaniu z całokształtem kultury — wszystkie aspekty ludzkiej działalności na zasadzie vinculum functionale, albo

² E. Cassirer: *Esaj o człowieku*, „Czytelnik”, Warszawa 1977, str. 80.

³ *Ibid.*, str. 187.

strukturalnej jedności, mogą być porównywalne. (Można dodać, że stanowi to punkt styyczny z ideą Geisteswissenschaften w ujęciu Diltheya i Sprangera. Mając skrajnie przeciwne opcje metafizyczne, dwie te konstrukcje kultury dzieliły wspólne przekonanie co do możliwości zasadniczej sprawdzalności wzajemnej, różnych zakresów kultury.)

Wracając do Panofsky'ego po zapoznaniu się z filozofią kultury jako rezultatu symbolicznych form i przeniesieniu na ten grunt wcześniej zinterpretowanych pojęć podstawowych, napisał on w roku 1925 kilka słów, które były pierwszym szkicem całkiem nowego aparatu metodologicznego, o wiele doskonalszego od metod wyjaśniania używanych przez Riegla i Wölfflina. Jeśli zostanie ujęty sens wewnętrzny (czyli jedność w obrębie kształtowania, więc strona formalna, zatem strukturalna) danych zjawisk sztuki — to nic nie przeszkadza porównaniu sensu zjawisk plastycznych z sensem zjawisk muzycznych, literackich i wreszcie pozaartystycznych. Gdyż ostatecznie formacje duchowe, nauki filozoficzne i religijne, a także prawa i systemy językowe — mogą i muszą być rozumiane jako rozwiązania filozoficznych, religijnych, prawnych, językowych „problemów” — i jak wiedza o sztuce ustala, że w obrębie określonego zjawiska artystyczne problemy są rozwiązywane w jednym i tym samym sensie — to ogólna Geisteswissenschaften dążyć może do udowodnienia, że w obrębie określonej kultury wszelkie duchowe problemy są rozwiązywane w jednym i tym samym sensie, łącznie więc z problemami artystycznymi¹.

Tak więc badanie określonego wytworu sztuki wymaga ukazania go w świetle innych rezultatów ludzkiej działalności, powstałych w tym samym czasie. Postępowanie takie wiedzie do odsłonięcia struktury będącej rezultatem rozwiązań określonych duchowych problemów epoki. Przy czym badania prowadzone z pozycji dowolnej formy symbolicznej, przerażają się w badanie kultury, dopiero potem uwzględnia się specyfikę punktu wyjściowego. Klasycznym już przykładem tego rodzaju działalności jest rozprawa Panofsky'ego poświęcona analogiom budowy katedr gotyckich i scholastycznych traktatów².

Zarówno pojęcia podstawowe, jak i przyjęta przez Panofsky'ego teoria sztuki niedwuznacznie wytyczały kierunek badań dzieł artystycznych od strony strukturalnej, czyli formalnej. Różnica między twórcą metody ikonologicznej a Rieglem i Wölfflinem polegała na stosowaniu przez tego pierwszego maksymalnych odniesień do sfery pozaartystycznej. W praktyce jednakże Panofsky stosował inne podejście, nie zaprzeczając przy tym niczego z teorii. I tak w 1923 roku w pracy poświęconej rycinie Dürera „Melancolia I” zastosował zupełnie inny aparat metodologiczny, niżby to wskazywały wówczas jego poglądy. W ujęciu tym sprawa kompozycji była wyraźnie zbagatelizowana, na plan pierwszy wysuwała się interpretacja treściowa, odwołująca się do pewnych idei funkcjonujących w świadomości społecznej za czasów Dürera.

Czyżby Panofsky był tu niekonsekwentny? Raczej nie. Otóż wiemy, że sens wewnętrzny jest jednością sposobu rozwiązań problemów nie tylko artystycznych, ale i duchowych, postawionych przed każdą z form symbolicznych w określonym czasie. Wobec tego sens wewnętrzny danego okresu może być pojmowany jako świadectwo ogólnego nastawienia umysłowego. To w końcu umysłowe skłonności panujące w danej epoce wyznaczają pewne reguły postępowania, stanowiące „jedność działania”, co w rezultacie przynosi strukturalną jedność określonej kultury. W przywoływanej już rozprawie *Architektura gotycka i scholastyka* Panofsky używa pojęcia „stała skłonność myślowa” i charakteryzuje pod tym kątem średniowiecze, jako okres „wyjaśniania” wiary

rozumem i „uzgadniania” dogmatów autorytetów kościelnych; rozwiązane w tym sensie problemy zawarte są w strukturach architektury i scholastycznego myślenia. Zaś ogólne nastawienie umysłowe konkretyzuje się zawsze w światopoglądzie społeczeństwa, jego grup, czy też jednostki w określonej epoce.

Wydaje się nawet, że struktura w znaczeniu cassirerowskim jest rzeczą wtórną, uzależnioną od światopoglądu. Każda zmiana problemów duchowych, schematów postrzegania, czy kształtowania plastycznego jest warunkowana umysłową skłonnością. Wcześniej zauważył to i Riegl, pisząc w późnych latach życia, że skoro każda dziedzina ludzkiej działalności jest determinowana swą wola twórczą i suma ich tworzy globalną „kunstwollen”, to jej finalny „charakter zamyka się w tym, co nazywamy każdorazowym światopoglądem”³.

Formy symboliczne nie tylko tworzą ludzką świat, ale i pomagają człowiekowi ustosunkować się do swego otoczenia. Stąd też badając dzieła określonego twórcy, należy dotrzeć do aury duchowej jego epoki, do podstawowych zasad wytyczających myślowe skłonności; jeszcze bliżej — do zespołu poglądów z którymi najprawdopodobniej miał do czynienia. Całą tę ideologię można odnaleźć, zapoznając się ze świadectwami źródłowymi, przede wszystkim z dokumentami piśnianymi, ale i z młotami, wierzeniami religijnymi czy nauką. I dopiero dysponując tą wiedzą, historyk sztuki może według Panofsky'ego zająć się przedmiotem swych badań. Oczywiście badania te przybierają charakter określony już nie tylko poszukiwaniem analogii strukturalnych, ale przede wszystkim treściowych, chcą one dane dzieło sztuki umiejscowić w epoce tak, by dzieło to stało się jeszcze jednym świadectwem źródłowym czasu minionego.

Panofsky nie był absolutnym pionierem nowej metodologii. Interpretację dzieł sztuki na podstawie dokumentów pisanych, szczególnie pism ojców kościoła w odniesieniu do sztuki chrześcijańskiej stosował Max Dvorak, jeszcze jeden, obok Riegla, przedstawiciel szkółki wiedeńskiej. Dla Dvoraka sztuka i jej rozwój stanowiła artystyczny odpowiednik rozwoju prądów umysłowych. Umysłowość, świat uczuć i wyobrażeń charakteryzujący poszczególne historyczne chwile, bezpośrednio odzwierciedlają się w artystycznych wytworach. Metoda Dvoraka oparta była na diltheyowskim „rozumieniu”, przeciwstawionym „wyjaśnianiu”, którego założenia w pełni zaakceptował Panofsky. Także Aby Warburg, przedstawivszy w roku 1912 interpretację fresków Cossy w Palazzo Schifonaja w Ferrarze dzięki zachowanym z tamtych czasów pismom astrologicznym, wysunął postulat rozszerzenia granic metodologicznych historii sztuki.

Ostateczne sformułowanie metody badawczej Panofsky'ego nastąpiło w zbiorze studiów *Meaning in the Visual Arts* z roku 1955, znanym w języku polskim pod tytułem *Ikonografia i ikonologia*⁴.

Panofsky koncentruje się na badaniu treści dzieła sztuki. W każdej artystycznej kreacji treść przejawia się na trzy różne sposoby, wyznaczając trójwarstwową budowę dzieła. Każdej z warstw będących przedmiotem interpretacji odpowiada właściwy rodzaj badawczego postępowania.

Warstwa pierwsza, będąca przedmiotem opisu preikonograficznego, stanowi treść lub znaczenie pierwotne, przedmiotowe i wyrazowe. Po pierwsze więc, w przypadku jakiegokolwiek malowidła mamy do czynienia z zespołem, czy konfiguracją barwnych plam, linii, mniej lub bardziej regularnych figur, które to elementy identyfikowane są jako określone przedmioty. Po drugie, dzięki obcowaniu z otaczającą nas, empirycznie sprawdzalną rzeczywistością, ze znaczenia przedmio-

¹ K. Piwocki, op. cit., str. 92.

² E. Panofsky: *Ikonografia i ikonologia* (w:) E. Panofsky: *Studia z historii sztuki*, ed. cyt.

³ Cyt. za: K. Piwocki, op. cit., str. 107.

⁴ E. Panofsky: *Architektura gotycka i scholastyka* (w:) *Studia z historii sztuki*, od. cyt.

towego odczytujemy treść wyrazową, tzn. psychologiczne zabarwienie znaczenia pierwotnego przedmiotowego. Do poprawności interpretacji tego etapu niezbędna jest wiedza o przedmiotach i ich relacjach, czyli zdarzeniach z naszego codziennego życia.

Panofsky na tym szczeblu odgranicza strony formalną i treściową dzieł sztuki. Można powiedzieć, że zasadniczą różnicą między nimi jest różnica między detonacją a desygnatem. Do opisu czystej formy wystarczy język fenomenalistyczny¹⁰. Niemniej jednak Panofsky zdaje sobie sprawę, że potocznie, czy w tradycji historii sztuki, przeciwstawienie formy i treści polega na przeciwstawieniu jego znaczenia pierwotnego i warstwy następnej, ikonograficznej.

Celem interpretacji następnej warstwy jest głębsze zrozumienie uprzednio zidentyfikowanych przedmiotów i zdarzeń. Na tej płaszczyźnie przedmioty i zdarzenia, znane z naszej rzeczywistości nabierają innego znaczenia stają się szyfrem. Panofsky przedstawia je bliżej jako „treści wtórne lub umowne, składające się na świat obrazów, opowieści i alegorii”. Chcąc zatem dotrzeć do treści wtórnej, ukrywającej się w znaczeniu pierwotnym, należy rozwiązać zagadki narzucone przez konwencjonalne znaczenie przedmiotów i zdarzeń przedstawianych. Niezbędnym do tego krokiem jest szeroka erudycja, umożliwiająca odnalezienie klucza do owych zagadek. Tytułem przykładu, poza kretem kultury chrześcijańskiej percepcja obrazu wyobrażającego postać ukrzyżowanego człowieka poprzestałaby na opisie preikonograficznym, czyli na tym przedstawieniu i współczuciu.

Ten rodzaj odbioru, rozszyfrowującego to, co przedstawione, za pomocą pojęć i tematów zaczerpniętych z literatury, był znany w teorii sztuki już od XVII wieku. Ikonografia — bo tak brzmi nazwa odczytywania treści konwencjonalnej — pełniła funkcję pomocniczą w nauce o sztuce i nie tylko. Terminem tym do dziś określa się postępowanie mające na celu zaznajomienie się z tematem i treścią dzieł sztuki w kontekście literatury, np. w ikonografii sakralnej przyporządkowanie atrybutów identyfikujących świętych, słowem zadaniem ikonografii jest opis i wyjaśnianie treściowej, w tradycyjnym sensie tego słowa, strony dzieł sztuki. Taką też rolę pełniła ona w metodzie Panofsky'ego.

Przedstawione wyżej dwie warstwy budowy dzieł, interpretowane za pomocą opisu preikonograficznego i analizy ikonograficznej, nie wyczerpują ich całościowej zawartości. Dla twórcy metody ikonograficznej każdy wytwór sztuki, oprócz treści pierwotnej i wtórnej zawiera jeszcze znaczenie tzw. wewnętrzne, tworzące ostatnią i najistotniejszą warstwę budowy dzieł artystycznych.

Treść wewnętrzna nigdy nie jest ujmowana bezpośrednio, jak miało to miejsce w przypadku innych warstw. Dotarcie do niej możliwie jest tylko poprzez ustalenie podstawowych zasad, charakterystycznych zawsze w inny sposób dla każdego określonego czasu, a wyrażających się zarówno w „metodach kompozycji jak i w znaczeniu ikonograficznym”.

Czym są owe podstawowe zasady? Panofsky pisze: *pojmując czyste formy, motywy, obrazy, opowieści i alegorie jako objawy podstawowych (elementów), interpretujemy wszystkie te elementy jako to, co Ernst Cassirer nazwał wartościami symbolicznymi*¹¹. Skoro wartości symboliczne występują w całej kulturze, nie tylko w obrębie sztuki, można odczytywać je w świetle innych aspektów ludzkiej, kulturowej działalności: *historyk sztuki powinien sprawdzić to co uważa za wewnętrzne znaczenie dzieła lub grupy dzieł, którym poświęca uwagę, porównując to z tym, co uważa za wewnętrzne znaczenie tak wielu dokumentów kultury związanych historycznie z tym dziełem lub grupą dzieł, jak*

¹⁰ T. Kostyrko: *Erwina Panofsky'ego koło metodyczne*, (w:) *Wartość, dzieło, sens*, pod. red. J. Kmity, KiW Warszawa 1973, str. 260.

¹¹ E. Panofsky, op. cit., str. 14.

wiele może opanować i dokumentów świadczących o politycznych, poetycznych, religijnych, filozoficznych i społecznych tendencjach osobowości, okresu lub kraju będącego przedmiotem badań¹². W tym też kontekście niemiecki badacz pisze, że trzeba zająć się tym, co możemy określić ogólnie jako historię objawów kulturowych lub symboli, w rozumieniu Ernsta Cassirera¹³.

Powróćmy do postawionego pytania. Zasady podstawowe dzieła sztuki, ustalone w oparciu o elementy znaczeń innych warstw, są objawami treści wewnętrznej. A czy znaczenie wewnętrzne jest czymś innym, jak wspomnianym już sensem ostatecznym artystycznej kreacji, stanowiącym nie tylko jedność w obrębie zasady kształtowania plastycznego, ale i tworzącym świadectwa umysłowych, podstawowych skłonności artysty, kraju, czy okresu historycznego?

Dzieło sztuki zajmuje Panofsky'ego głównie w tym drugim aspekcie. Jest ono rezultatem sztuki pojętej jako formy symbolicznej w rozumieniu cassirerowskim, stanowi więc jedno z możliwych na tym gruncie światopoglądowych świadectw. Właśnie odkrywanie tak interpretowanej treści wewnętrznej dotyczy trzeciego etapu postępowania badawczego, zwanej interpretacją ikonologiczną, ukazującej „fundamentalną postawę narodu, klasy, przekonań religijnych i filozoficznych”¹⁴.

Czy można uitożsamieć metodę ikonologiczną Aby Warburga z badaniami prowadzonymi przez Panofsky'ego? Warburg był wzorem dla Panofsky'ego, od niego pochodziła nazwa jaką Panofsky przyjął dla określenia całego swego systemu, mimo że konkretnie analizą ikonologiczną można było nazwać tylko końcowy człon tego systemu. W pewnym sensie tak. Oba te postępowania były prowadzone w oparciu o ścisły związek z historią. Jednakże dla Warburga wyjaśnienie dzieł na gruncie rzeczy było identyczne z tłumaczącym charakterem ikonologii Ripy — czy emblematyki Alciatego, ze szczególnym uwzględnieniem treściowej alegorii¹⁵. Słowem — była to klasyczna ikonografia, poszerzona o jak największy zasób zrelatywizowanych czasowo wiadomości. Zaś dla Panofsky'ego metoda ta była drogą wiodącą do zasadniczej jedności duchowej danego czasu, interpretacja dzieła sztuki następowała niejako po drodze. Z tego powodu zasługuje on bardziej na miano historyka kultury, niż badacza sztuki.

Po przedstawieniu metod interpretacji trzech warstw dzieła sztuki, spróbujmy przeanalizować ową trójpoziomą konstrukcję wytworu artystycznego. Twierdzenia Panofsky'ego na ten temat nie są rezultatem spekulacji myślowej, lecz odzwierciedleniem mechanizmów percepcji, w trakcie której wrażenia odbierane są zawsze według trojakich znaczeń. Przy czym widzenie takie bynajmniej nie jest charakterystyczne wyłącznie dla odbioru sztuki, dotyczy całokształtu ludzkiej rzeczywistości. Panofsky stwierdza, że analiza artystycznego dzieła jest przypadkiem zastosowania reguł analizy postrzegania z życia codziennego.

Jednak aprioryczny schemat organizujący nasze poznanie nie działa na oślep, wszędzie i zawsze, reaguje tylko na określone wycinki rzeczywistości — w sumie składające się na kulturę. Między innymi reaguje na dzieła sztuki, ale w specyficzny sposób. Celem Panofsky'ego jest zawsze dotarcie do istoty artystycznej kreacji, którą stanowią znaczenie wewnętrzne podczas gdy oba pozostałe rodzaje znaczeń — pierwotne, czyli *oczywiste i wtórne albo umowne dotyczą jedynie zmiennych zjawisk*¹⁶. Można wystąpić tutaj z uwagą, że stwierdzenie Panofsky'ego, iż trzy sfery znaczeń są różnymi aspektami tego samego zjawiska,

¹² Ibid., str. 18.

¹³ Ibid., str. 18.

¹⁴ Ibid., str. 12.

¹⁵ W. Tatarkiewicz: *Estetyka nowożytna*, Ossolineum 1967, str. 260—261.

¹⁶ Ibid., str. 12.

a więc mają identyczny status, nie jest w pełni zasadne. Bowiem treść wewnętrzna wyinterpretowana na bazie wartości symbolicznych zakłada ich obecność, czyli wymaga istnienia już warstw pierwotnego i wtórnego znaczenia. Tak więc pojmowanie określonego zjawiska nie odbywa się równolegle w różnych aspektach, lecz zakłada ścisłą hierarchię czasową.

Czym jest ostatecznie dzieło sztuki dla PanoŃsky'ego i kiedy ono zaczyna istnieć dla odbiorcy? Odpowiadając na drugie z pytań odkrywamy, że dzieło sztuki nie jest czymś, co z nieodpartą siłą, bez żadnego z naszej strony wysiłku staje przed oczyma. Odbieranie rzeczywistości, a zarazem artystycznego wytworu, zakłada nieustanną aktywność umysłową. W przypadku artystycznej kreacji oznacza ona odwoływanie się do doświadczeń, praktycznej znajomości źródeł literackich czy skłonności umysłu ludzkiego. Poza tym, dla zabezpieczenia przed zbyt fantazjującą interpretacją, obowiązuje stałe weryfikowanie, które polega na odnoszeniu poszczególnych warstw do wiedzy danej w historii stylu, typów i zjawisk kulturowych. Tak więc wydaje się, że właśnie umysłowe zaangażowanie odbiorcy, wyrażające się w procesie interpretacyjnym, dokonywanym według logicznych, apriorycznych struktur „opisujących” rodzaje znaczeń i uporządkowujących ich percepcję, konstytuuje w naszej świadomości fakt istnienia dzieła artystycznego.

Natomiast na pierwsze pytanie odpowiedzieć można najkrócej, że według niemieckiego uczonego dziełem sztuki jest każdy rezultat artystycznej twórczości posiadający znaczenie wewnętrzne. Ta kategoria ujmuje przecież istotę wytworu sztuki, w tym celu został zbudowany aparat badawczy służący odkrywaniu w dziełach ich sensu istotnego. Przy tym należałoby dodać, że mowa bez przerwy o porządku teoretycznym metody PanoŃsky'ego, jako że przy praktycznym postępowaniu nie wszystkie wymogi, głównie w zakresie analizy ikonologicznej, bywają spełnione.

W związku ze statusem dzieła sztuki PanoŃsky pisze: *Istniały niewątpliwie epoki artystyczne, które ograniczały się do obrazowania pierwszej warstwy przedmiotów i których wytwory dlatego ani nie potrzebują, ani nie nadają się do interpretacji treściowej (tak jak nie należy z pewnością interpretować „Brzoskwiń” Renoira jako alegorii prawdy)*¹¹. Przemawiałoby to za istnieniem takich dzieł, których wartość konstytutywna zawiera się w treści pierwotnej. Ale uwaga ta jest raczej świadectwem uczciwości naukowca wiedzącego o różnych sferach funkcjonowania dzieła artystycznego w świadomości społecznej, niż faktycznego przekonania. Dla PanoŃsky'ego wytwór sztuki ma rację bytu tylko w jednym sensie — kiedy ma znaczenie wewnętrzne. Pamiętając bowiem o pokrewieństwie ideowym PanoŃsky'ego z Cassirerem, można bez wątplenia pokusić się o stwierdzenie, że każde w powszechnym mniemaniu dzieło sztuki posiada sens wewnętrzny. W końcu sztuka jest rezultatem jednego z aspektów symbolicznej działalności człowieka. Zaś przytoczone słowa PanoŃsky'ego wydają się być raczej unikami przed trudnością wykrywania znaczenia wewnętrznego przy pomocy treści pierwotnej, czyli „świata motywów artystycznych”. Jest to zagadnienie wspomnianej już różnicy między teorią a praktyką. W artykule *Ikonografia i ikonologia* zawarty jest wyraźny postulat poszukiwania podstawowych zasad także w treści wtórnej i pierwotnej, czyli w tradycyjnym znaczeniu — w formie. Miało to być włączenie w obręb metody ikonologicznej analizy formalnej Wölfflina, co w połączeniu z utożsamieniem „kunstwollen” z sensem ostatecznym dawałoby szansę ocalenia dziewiętnastowiecznej tradycji. W praktyce jednakże PanoŃsky interpretował tylko te wartości symboliczne, które wchodziły, jako objawy podstawowych zasad, w zakres ikonografii. Wydaje się,

¹¹ J. Białostocki: *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką* (w:) *Pięć wieków myśli o sztuce*, PWN Warszawa 1976, str. 223.

że na przeszkodzie uprawianiu badań opartych o wartości symboliczne „formalne”, stały trudności z przekładalnością struktur należących do różnych zakresów kultury. Stąd też PanoŃsky woli wykluczyć ze swych rozważań wszystkie te dzieła, które nie mają znaczenia wtórnego i tą drogą pozbyć się praktycznych kłopotów.

Zasygnalizowane wątki wypływające z trójwarstwowej koncepcji dzieła sztuki koncentrują się głównie wokół kategorii znaczenia wewnętrznego. Dzieje się tak, gdyż jest ona centralnym punktem metody ikonologicznej interpretacji dzieł artystycznych. Wszelkie czynności badawcze znane i uprawiane wcześniej, w wykładzie PanoŃsky'ego grają rolę służebną, podrzędną wobec sensu istotnego, wytyczającego zarówno cel jak i rezultat naukowych wysiłków niemieckiego historyka sztuki.

Poglądy metodologiczne PanoŃsky'ego i wynikająca z nich koncepcja dzieła sztuki, oprócz niewątpliwiej oryginalności w obrębie nauki o sztuce, tworzą punkt wyjścia dla dyskusji znacznie przekraczającej ramy rozważań estetycznych. W ujęciu PanoŃsky'ego dzieło sztuki nie jest rozpatrywane tylko w aspekcie estetycznym, ale odgrywa także znaczną rolę w metodologii historii, lub jeszcze szerzej: w najogólniejszych badaniach kulturoznawczych.

Leszek Gawor

ANTONI BEDNAREK

HISTORIA LITERATURY DLA MALUCZKICH

Z biegiem lat problem syntezy historycznoliterackiej staje się coraz bardziej skomplikowany. Trwająca przez długi okres czasu awersja literaturoznawstwa wobec syntezy miała swoje uzasadnienia ideowe i metodologiczne. Bezradność historyków literatury wynikała nie tylko z wzrastającą ilości faktów, ale i przekonania o małej dziś efektywności dotychczasowych metod, jak również i z braku wyraźnie określonego aspektu. Synteza przestała pełnić rolę narodowego podręcznika i kulturowego kanonu. Przeminięły czasy Feldmana, Chrzanowskiego, Kleina i Krzyżanowskiego.

Potrzeba syntezy zaczęła jednak dawać o sobie znać w rozmaity sposób, nie tylko poprzez czytelnice oczekiwania — jest to odrębne zagadnienie — ale również dążenia syntezytwórcze widoczne w publicystyce naukowej, eseistyce historycznoliterackiej, polemikach prasowych (choćby wielkie dyskusje wokół romantyzmu, zainicjowane przez dzieło M. Janion). Właściwie cały okres powojenny to czas, w którym synteza rodzi się niejako mimo woli; z założenia ma często charakter dialogowy, problemowy, najczęściej w aspekcie żywotności, aktualności minionych epok, ich znaczenia dla współczesności. Jednocześnie daje się zaobserwować nie dobre przyzwyczajenia współczesnego odbiorcy, który syntetyczne ujęcia rozumie stereotypowo, jako kompendium faktograficzne. Przyzwyczajenia tego rodzaju mogą okazać się szkodliwe, szczególnie w procesie edukacji polonistycznej. Po prostu w dobie obecnej syntez się nie czyta, z syntez się korzysta. I to nie jest — perspektywnie rzecz biorąc — zbyt obiecujące, jeśli idzie o kulturową samowiedomość społeczną. Tak czy inaczej, jedno jest pewne: synteza jest potrzebna a pytanie o jej status, to pytanie o sposób syntezywania.

Refleksje te nasuwają się podczas lektury *Historii literatury pol-*

skiej w zarysie (T. 1-2, Warszawa 1983) powstałej w krakowskim środowisku polonistycznym. Zaczniemy od końca, bo właśnie współczesność następcza najwięcej kłopotów i twórcy tej syntezy — zwyczajowo już — zdają się być szczególnie mocno przeświadczeni o syntetycznej niemocy. Swoją drogą należałoby się zastanowić, czy owo przekonanie, że współczesność z natury rzeczy syntezie się nie poddaje, nie jest jednym z mitów współczesnej humanistyki, mitów domagających się demaskacji. Mieliśmy w końcu, w dziejach naszej historiografii literackiej przykłady (choćby Feldmana) syntez obejmujących współczesność i były one ze wszech miar udane. M. Stępień, autor rozdziału poświęconego literaturze po roku 1939, przyjął, jak się zdaje, metodę quasiencyklopedyczną, gdyż nawet wymogi leksykograficzne określają bardziej wnikliwe uwagi natury ogólnej, które towarzyszą faktografii. Tymczasem mimo że autor zdaje się świadomie ograniczać do warstwy informacyjno-faktograficznej, pojawiają się sformułowania, które nie „definiują” w sposób istotny twórczości poszczególnych pisarzy, lecz przynoszą ogólniki. Podam dwa przykłady, typowe. Pisarstwo tej rangi, co powieści Władysława Terleckiego określono następująco: *Zaciekawienie dla historii XIX wieku, w której odnaleźć można zespół doświadczeń określających oblicze współczesnego człowieka powołało do życia cykl Wł. Terleckiego: „Spisek” (1966), „Dwie głowy ptaka” (1970), „Powrót z Carskiego Siola” (1973). Bez wątplenia jest to informacja tak uboga, że na pewno specyfiki tej twórczości nawet nie dotyka. Przykład drugi — felietonistyka Toeplitza i Hamiltona (s. 252): *Felietony te odznaczają się racjonalnym myśleniem, realnym widzeniem rzeczy, troską o polskie życie współczesne. To o Toeplitzu. Trzy człony tej charakterystyki, to trzy sloganowe uogólnienia. O Hamiltonie ani słowa — wymienia się tylko tytuły zbiorów felietonów. A przecież felietonistyka obu pisarzy jest zjawiskiem na tyle „czytelnym”, że przynajmniej daloby się dokonać próby krótkiej interpretacji.**

Bez wątplenia zasługą Stępnia jest zwrócenie uwagi na powojenną eseistykę; wyczerpująca rejestracja nazwisk i tytułów. Czy jednak nie można było przeprowadzić — choćby w formie krótkiego podsumowania — pewnego rodzaju typologii powojennego eseju. Gatunek ten bowiem cechuje już nie tylko ilościowy rozrost, ale i wielka różnorodność tematyczna, a także coraz bardziej skomplikowana struktura, co bez wątplenia wskazuje na potrzebę próbnej przynajmniej systematyzacji jego osiągnięć. Trzeba również przyznać, że rozdział dotyczący literatury współczesnej w miarę dokładnie informuje o literaturze emigracyjnej. Szkoda jednak, że tylko informuje (choć są też i braki — do najistotniejszych zaliczyłbym nieobecność A. Bobkowskiego).

Wróćmy jednak do początku. Staropolszczyzna prezentuje się zachęcająco. Mając na uwadze popularyzatorski charakter książki, powiedzmy, że dobrze się stało, iż przedstawia ona dzieje literatury staropolskiej w sposób odbiegający od konwencjonalno-podręcznikowej obyczajowości edytorskiej, obowiązującej w przypadku, gdy adresatem ma być tzw. „szerszy krąg odbiorców” zbyt długo przyzwyczajany do syntezy w ramach sztywnej segregacji faktów. Tymczasem tu mamy do czynienia z historycznoliteracką informacją podaną w sposób bardziej oryginalny, bo traktujący epoki raczej przekrojowo, usiłujący — zwłaszcza w Baroku, opracowanym przez A. Borowskiego — pokazać literaturę z rozmaitych stron, wyraźnie oddzielając to, co dotyczy jej funkcjonowania w określonym czasie, miejscu (*Socjologia baroku polskiego, Geografia baroku polskiego*) — niejako jej „zewnętrznej” strony — od tego, co wewnątrz literatury: pewnego stylu myślenia, typu wyobraźni (dobre, ciekawe dwa rozdziały: *Kompozycja obrazu świata i Kompozycja obrazu człowieka*). Trzeba też podkreślić, że i same tytuły poszczególnych fragmentów są sformułowane w sposób nieszablonowy, co nie jest bez znaczenia w opracowaniach o charakterze popularyzatorskim. Dobrze się również stało, że autorzy postanowili —

mocno to akcentując — uświadomić czytelnikowi płynność granic międzyepokowych, burząc ową sztywność „szkolnego” kanonu podziałów (tak zakorzenionego w mentalności społecznej): *Dzieje się tak, bowiem granice epok naprawdę są płynne. Najpierw dlatego, że proces przemian, rozwoju piśmiennictwa ma charakter ciągły. Następnie dlatego, że poszczególne dziedziny twórczości artystycznej nie muszą rozwijać się równomiernie i w tym samym czasie.* (S. Grzeszczak, *Renesans*, s. 33). Co jeszcze zasługuje na odnotowanie? Autor części renesansowej dał oryginalny (choć kontrowersyjny) portret Kochanowskiego, zwłaszcza w interesująco zacytowanym fragmencie *Treny czyli o przygodach człowieka myślącego*, noszącym cechy bardzo klarownego, zwartego wykładu. Można natomiast mieć sporo pretensji do autora *Renesansu o passus* (krótki i powierzchowny) dotyczący roli antyku w kulturze epoki. Zbyt dużo tu ogólnikowych sformułowań, a cała sprawa potraktowana banalnie. Postawienie — na przykład — kwestii, na ile doceniać rolę antyku (*Nie należy przeceniać roli inspiracji antycznej w polskiej twórczości renesansowej. Ale nie można też jej nie doceniać*, s. 35) brzmi w ogóle niezbyt poważnie, jeśli się mówi o tej rangi ogniwie tradycji europejskiej. A już zupełnie niezrozumiałe brzmi zdanie: *Antyk pełnił w kulturze polskiej XVI wieku funkcję służebną (co to znaczy? — A. B.), lecz przecież nie mało ważną* (s. 35). Rozważania te są wyraźnie zdominowane przez konwencję wypowiedzi typu publicystycznego, dosyć zresztą klepskiej proveniencji. Zagadnienie obecności antyku w kulturze renesansowej zostało potraktowane w sposób rażąco powierzchowny i stereotypowo jednostronny (choćby zupełnie pominięcie symbiozy antyku i chrześcijaństwa).

W ogóle duch doraźnej publicystyki unosi się nad kartami krakowskiej *Historii literatury*. Może najmniej zawładnął rozdziałem „oświeceniowym”. Być może dlatego, że W. Woźnowski dał trafnie wyrażoną syntezę — w formie zwartego wykładu — informacji historycznej, funkcji światopoglądowych i artystycznych literatury okresu, nie angażując się przy tym w żaden rodzaj publicystycznego dydaktyzmu (o co, przy okazji prezentacji oświecenia, nigdy nie trudno). Natomiast w rozdziale poświęconym romantyzmowi (autorstwa M. Tatary) wszechobecność ogólnikowych — rzekłbym nawet gazetowych (wręcz humorystycznych) miejscami: *Szczytowym osiągnięciem poezji filomackiej okazała się „Oda do młodości”. Mickiewicz w wierszu tym jest ideologiem ruchu młodzieżowego, wierzącym w siłę oddziaływania oświaty*, s. 223) — twierdzeń jest wprost rażąca. Zwłaszcza prezentacja — w postaci odrębnych podrozdziałów najwybitniejszych twórców obfituje w niefrasobliwe, gawędziarskie sformułowania typu: *Emigracja miała szczęście do wielkich poetów, bo kiedy Mickiewicz zamilkł, to wówczas o jego miejsce począł się ubiegać drugi wielki talent poetycki, jakim niewątpliwie był obdarzony Józef Słowacki* (s. 241). Zaś przy okazji błyskawicznego „streszczenia” *Sonetów krymskich* pojawia się takie oto zdanie: *W obcym krajobrazie, po ruinach wędruje naiwny pielgrzym, którego wszystko dziwi* (s. 230). Nawet jeśli założyć, że czytelnikiem *Historii literatury polskiej w zarysie* będzie ktoś, kto nigdy nie słyszał o *Vade-mecum* Norwida, należy wątpić czy wzbogaci się jego wiedza po przeczytaniu jedyne właściwie zdania o dziele: *Już same tytuły poszczególnych utworów wskazują, że poecie chodziło o stworzenie przemyślanej panoramy postaw moralnych, politycznych, filozoficznych itp.* (s. 265).

Drugim, wielkim grzechem krakowskiej syntezy jest to, że wszelkie usiłowania interpretacyjne — jeśli w ogóle się pojawiają — są niejako zawieszane w próżni. Odnosi się wrażenie, jakby nie się nie działa od dziesiątków lat, w obrębie badań dotyczących wielu wybitnych pisarzy. Nie uwzględnia się żadnych, często nowatorskich, aktualnych interpretacji. I tak np. o Panu Tadeuszu dowiadujemy się, że *jest to pogodne rozstanie się z dawną Polską, jej obyczajami i światem pojęć*

(s. 240), po czym mówi się jeszcze o szlacheckiej codzienności („normalna krzątania przeciętnej szlachty koło codziennych obowiązków”), ewokowaniu przeszłości (dawna Polska z jej wszystkimi zaletami i wadami, które dzięki przechodzeniu w przeszłość wydają się blache i niedokuczliwe), miłości do ojczyzny i dążeniach niepodległościowych. I tyle, tylko tyle. A więc taka sobie trochę sentymentalno-patriotyczna historyjka. Tak jakby nie istniały prace Pigionia, Wyki czy choćby najnowsza, znakomita interpretacja A. Witkowskiej (Mickiewicz. Słowo i czyn, Warszawa 1975) wskazujące na szlachecką kulturę słowa, terapeutyczną funkcję mlilycznej idylliczności w Panu Tadeuszu, mówiąca o syntezie idylli i historii. Są to przecież spostrzeżenia konieczne do przekazania — i co ważniejsze odświeżające tak mocno stereotypowy w potocznej świadomości odbiór Mickiewiczowskiego arcydzieła.

Podobnie rzecz ma się z innymi epokami. Powierzchnowe stwierdzenia pojawiają się i w dalszych rozdziałach, zwłaszcza, przy omawianiu klasycznych pozycji literatury i końcowych podsumowań (szczególnie w rozdziale ostatnim). Części dotyczące pozytywizmu i Młodej Polski (T. Weissa), chociaż mniej może posługujące się stylistyczną sztafpa, z kolei, w zasadzie unikają (lub czynią to w sposób nazbyt ogólnikowy) kwestii warsztatowych, omówień artyzmu utworów, rozpisując się rozlegle o kontekstach ideowo-światopoglądowych (Nad Niemnem Orzeszkowej). W przypadku niektórych dzieł sprawa ma się analogicznie jak z Panem Tadeuszem — ich stereotypowa recepcja społeczna nie daje szans zmiany kierunku po przeczytaniu odnośnych akapitów z omawianej tu syntezy. Przykładem Chłopcy Reymonta. Znow jakby nie istniała książka Rzeuskiej i prace Wyki, na którego powołuje się wprowadził autor, ale niezręcznie, w zdaniu które akurat myląc może świadczyć o interpretacyjnej innowacji: *Kołowrót czasu, jak to ładnie określił K. Wyka w swoim studium o „Chłopach” obraca się zawsze tak samo — od włosny do włosny* (na czym miałyby tu polegać odkrywczość Wyki?). Tymczasem to, co stanowiło o oryginalności interpretacyjnej Wyki (a tak konieczne w zrozumieniu artyzmu Chłopców) — owa typologia rozmaitych „wcielen narratora” (Próba nowego odczytania „Chłopców” Reymonta w: Reymont czyli ucieczka od życia, Warszawa 1979, s. 119-177) nie została należycie i wykorzystana i spopularyzowana.

Dobrze natomiast, że autor w podsumowującym zakończeniu uwypuklił te cechy okresu, które stanowią o specyfice „naszego początku”, inicjują tendencje właściwe kulturze współczesnej. Wspominał też o europejskości, świadomości estetycznej modernistów. Jest to wszystko ogromnie ważne, zważywszy zakorzenione w potocznej recepcji okresu przekonanie o jego kiczowatości i nikłej wartości intelektualnej.

Zdecydowanie najlepiej w całej *Historii literatury polskiej w zarysie* wypadła część poświęcona międzywojniu (S. Jaworskiego). Skonstruowana w oparciu o chronologię głównych zjawisk i prądów — w ramach których dokonuje prezentacji nazwisk, w formie mini-omówień — trafnie i zwięźle chwytła to, co u danego twórcy najważniejsze. Przy tym, w sposób pozbawiony jakichkolwiek gotowych ogólnikowych stwierdzeń — uprzystępnia, wprowadza czytelnika w twórczość pisarzy, z których zrozumieniem ciągle nie jest najlepiej (m.in. Przybosa, Witkiewicza, Gombrowicza). Autor potrafił dać pewne minimum wiedzy o twórczości pisarza, które może czytelnika zaciekać, stanowiąc podstawę do dalszych poszukiwań — a to jest właściwy sposób dalszej popularyzacji. Można natomiast mieć pretensję o krytykę literacką, potraktowaną w nadmiernym skrócie (*Krytyka literacka*, s. 155-158). Boy-Zeleński, Irzykowski, Fik, oraz zasygnalizowanie kręgu Verbum — to za mało. Poważnym uchybieniem jest prawie przemilczenie nurtu personalistycznego. Szkoda również, że autor nie wspominał o ważkiej roli polonistyki uniwersyteckiej w okresie międzywojennym, choćby

o postaciach, których dzieło znalazło się na pograniczu nauki o literaturze i krytyki literackiej (m.in. Borowy, Kolaczowski).

Udany rozdział o literaturze międzywojennej nie zmienia faktu, że całość dwutomowej syntezy jest chybiona. Przede wszystkim trzeba podkreślić, że powstała ona przy braku orientacji, czy wręcz braku świadomości cech popularnej syntezy. Można nawet powiedzieć o przypadku anachronicznego rozumienia jej struktury i funkcji. I może to mieć fatalne skutki, gdyż to co otrzymaliśmy jedynie utrwała (a jest to już trzecie wydanie!) w potocznej świadomości przekonanie, że historia literatury to suma tytułów i gotowych formulek. W każdym razie najlepsze mniemanie o swoim czytelniku autorzy chyba nie mają.

Antoni Bednarek

Na pierwszej i czwartej stronie okładki fotografie Waldemara Stępnia
z cyklu *Pejzaże czterdziestolecia*

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

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

Cena prenumeraty: półrocznie 130 zł, rocznie 260 zł.

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych — instytucji i zakładów pracy:
 - instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch” zamawiają prenumeratę w tych oddziałach;
 - instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch” i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
2. dla osób fizycznych — indywidualnych prenumeratorów:
 - osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch” opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli;
 - osoby fizyczne zamieszkałe w miastach — siedzibach Oddziałów RSW „Prasa—Książka—Ruch” opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonują używając „blankietu wpłaty” na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa—Książka—Ruch”;
3. prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa—Książka—Ruch”, Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 23, 00-263 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153—201045—130—11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy.

Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:
— do dnia 10 listopada na I półrocze roku następnego oraz cały rok następny.

Wydawca: Wydawnictwo Lubelskie
20-023 Lublin, ul. Okopowa 7

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne im. PKWN, Lublin, ul. Uniółka 4.
Zam. 2630. Przekazano do drukarni w grudniu 1983 r.
Druk ukończono w lipcu 1984 r.
Nakład 3000 egz. Cena 65,— L-4