

Sztuka to najwyższy wyraz  
samouświadomienia ludzkości

/.../

Dzieło sztuki – mikrokosmos  
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena 85,—

a

2

2 (24) 1986

# akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



AKCENT nr 2 (24) 1986

B. Okudźawa — nowe przekłady piosenek  
M. Golaszewska — esej o doskonałości  
Listy Przybyszewskiego, Zegadłowicza  
Parandowskiego i in. do Makuszyńskiego  
W. Oszajca, W. Michalski — wiersze  
Z. Grzesiak, H. Pająk, J. Misiuk — proza  
Eseje o Chlebnikowie, Gombrowiczu  
Nietzschem, Wygotkim



Na pierwszej stronie okładki  
Marian Makarski *Pojazd z czerwonym ryndkiem*, ol. pl. 1980  
Na czwartej stronie okładki  
Marian Makarski *Pojazd z czasów dzieciństwa*, ol. pl. 1975

Fotografie barwne  
Lucjan Demidowski

Fotografie prac Mariana Makarskiego w tekturce  
Waldemar Stepień

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

Materiały do samodzielnego redagowania  
Redakcja nie odpowiada za treść zamieszczonych tekstów

Cena numeru w tym półroczniku 170 zł, w tym 140 zł

Warunki prenumeraty:

- dla osób prawnych — instytucji i zakładów pracy:
  - instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby Oddziałów BSW „Prasa—Książka—Ruch” zamawiają prenumeratę w tych oddziałach,
  - instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w województwach, gdzie nie ma Oddziałów BSW „Prasa—Książka—Ruch” i na terenach wojewódzkiej opinia prenumeratę w urzędach pocztowych i w doręczalni.
- dla osób fizycznych — indywidualnych prenumeratców:
  - osoby fizycz. zamieszkałe na tery. w województwach gdzie nie ma Oddziałów BSW „Prasa—Książka—Ruch” opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i w doręczalni
  - osoby fizycz. zamieszkałe w miastach — siedzibach Oddziałów BSW „Prasa—Książka—Ruch” opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych oddziałowych lub w punkcie zamieszkania prenumeratcy. W placu drukarskiej ulicy „Naszkicujemy” na rachunek bankowy 3 prenumeratę ze złożeniem wpłaty na granicy przelaz; BSW „Prasa—Książka—Ruch” Centrala Rolportalu Prasy i Wydawnictw ul. Tomaszowa 28, 05-951 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie Nr 1153—201045—130—11. Prenumerata ze złożeniem wpłaty za granicą pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50%, dla złototodowców indywidualnych i o 100%, dla złototodowców instytucji i zakładów pracy.

Termin przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicą:

- do dnia 10 listopada na I półrocznik roku następnego oraz cały rok następn.

Wydawca: Iskry i Wydawnictwo Prasowe  
BSW „Prasa—Książka—Ruch”  
20-077 Lublin, ul. Józefa 4

Druk: Lubelski Zakład Graficzny im. PRLWN  
Lublin, ul. Umka 4

Zam. 146. Przekazano do druku w styczniu 1986 r.  
Druk zakończono w czerwcu 1986 r.  
Masaż netto sga. Cena zł 85.— P-4

a

rok VII

nr 2 (24) 1986

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK, IZABELLA GAWARECKA  
TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW

WALDEMAR MICHALSKI (sekretarz redakcji)  
DOMINIK OPOLSKI, FRANCISZEK PIATKOWSKI  
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)  
BOHDAN ZADURA

Redaktor techniczny:  
Janusz Solecki

Współpraca w dziedzinie plastyki i historii sztuki:  
Lechołdaw Lamecki

Korekta:  
Janina Hunek

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

© Copyright 1986 by „Akcent”

## SPIS TREŚCI

- Bulat Okudźawa: *piosenki* /7  
Zofia Grzesiak: *Pajka* /14  
Wacław Oszejca: *biały walc* /23  
Maria Golaszewska: *Być doskonałym* /29  
Waldemar Michalski: *wiersze* /36  
Jan Misiuk: *Spacer* /40  
Janusz B. Roszkowski: *Tako rzecze Nietzsche* /51  
Mara Korusiewicz: *wiersze* /55  
Henryk Pajak: *Znaleziony (fragment powieści)* /58  
Marek Tomaszewski: *Od kosmosu do chaosu. Nietzsche a Gombrowicz* /70  
Jan Sochód: *wiersze* /77  
Sergiusz Sterna-Wachowiak: *Świat-Dźwięk. O poezji Chlebnikowa* /79  
Janusz Milanowski: *Nocny kaszel* /89  
Ted Hughes: *Prometeusz na skale* /96

### PRZEKROJE

- Jan Zieliński: *Nasze krzywe zwierciadła*/105  
Antoni Bednarek: *Lublin literacki 1932-1982*/107  
Jan Trochimiak: *Klasycy prozy rosyjskiej XIX wieku w Polsce międzywojennej*/108  
Antoni Bednarek: *Notatki zmęczonego historyka literatury*/112  
Andrzej Tchórzewski: *Historia literatury portugalskiej*/114

### FILOZOFIA

- Tadeusz Szkolot: *Idea katharsis w „Psychologii sztuki” Lwa Wygotskiego*/117

### PLASTYKA

- Janusz Misiewicz: *Droga Malraux*/128  
Zbigniew Strzałkowski: *Filozofia kolorów Mariana Makarskiego*/132

### TEATR

- Bożena Frankowska: *Teatr — obszary skażenia*/135  
Stefan Kruk: *Monografia teatru jednego aktora*/144

### ARCHIWUM

- Listy W. Sieroszewskiego, E. Zegadłowicza, K. Hlakowiczówny, S. Przbyszewskiego, J. Parandowskiego do Kornela Makuszyńskiego 1900-1953/146*

## NOTY

- Paweł J. Smoczyński: *O stosunku etyki do filozofii. W stulecie urodzin Tadeusza Kotarbińskiego*/164  
Marta Golaszewska: *O istocie sztuki*/169  
Lechosław Lameński: *Kryzysy w sztuce*/172  
Zofia Zielińska: *Miejsce dziecka w komunikacji literackiej*/174  
Wojciech Paszkowicz: *Muza z drugiej ręki. O tłumaczeniach piosenek W. Wysockiego*/176

## BULAT OKUDŻAWA

### *Jeszcze jeden romans*

W pamięci mojej obraz mam  
wielbionej niegdyś pięknej pani.  
jej oczy już zwrócone są w minione dni.  
Tam gdzie jest raj, gdzie nic ma zwad  
i strach nie zмага się z latami  
i wszyscy się porozgrzeszali ze swych win.

Jeszcze na razie na jej cześć  
wysokie tony brzmią paradnie  
i muzycanci uroczysty noszą strój,  
lecz już batutę, Boże mój,  
dyrygent z żalem w rękach łamie.  
Melodii zmierzch i przemijania cierpka sól.

Nie będę sarkal na swój los  
i nie uronę lzy niewczesnej,  
lecz oto czasem smutku cień omroczy mnie...  
Bo ktoś właściwie, kto to my  
naprzeciw pani tej przepięknej?  
Czym nasze sny, i nasze damy — wobec niej?

Być może myśli o mnie gdzieś,  
gdzie są minione dni i nocce  
i za to niebo niech jej da koronę z gwiazd.  
Być może pisze do mnie wciąż,  
lecz posiwili listonosze  
i dawno już wszystkie adresy zatarł czas...

### *Gabinety moich przyjaciół*

Rzadki jest sukcesów deszcz, daje nam niewiele,  
ale życie trzeba brać takim, jakie jest.  
Ot, urzędy zajmą wnet moi przyjaciele,  
będzie wszystkim łatwiej żyć, mnie na pewno też.

Nowymi przekładami wierszy Bulata Okudżawy „Akcent” kontynuuje prezentację łpewających poetów. W poprzednich numerach drukowaliśmy piosenki Włodzimierza Wysockiego (numer 4 z roku 1983), Jacquesa Ibrica (numer 1 z roku 1984) i Georgesa Braemena (numer 1 z roku 1985).

Nieśmiałości mojej lach zmiecie jedna chwila,  
moje sprawy ruszą w przód, dużo moich spraw  
Lewitański przyjmie mnie, zajdę do Fazila\*  
i blogostan, istny raj będzie w sercu trwał.

I do Belli wpadnę też, powiem: „Witaj, miła.  
Słuchaj, ciężką sprawę mam, pomóż w nią się wgrzyźć”.  
Ona powie: „Drobiazg, siądź, już ci załatwilam”...  
I od razu, powiem wam, będzie łatwiej żyć.

Często w nocy mi się śnią owe gabinety,  
nie dzisiejsze, Boże broń, te jutrzejsze — tak!  
Samowary, a w nich czaj, pięknych dam portrety,  
no, po prostu byłby wstyd nie zaglądnąć tam.

W rusztowaniach cały kraj, pełną buldożery,  
i siekiery słycać stuk, albo pily wżg.  
Dla przyjaciół może tam robią gabinety,  
a jak zrobią — wszystkim nam będzie łatwiej żyć.

Dla poetów może tam robią gabinety,  
a jak zrobią — wszystkim nam będzie łatwiej żyć!...

\*Jurij Lewitanajki, Fazil Iskander, Bella Achmadulina — zaprzyjaźnieni z Okudźawą poeci.



Bulat Okudźawa w czasie koncertu w Teatrze na Taganie  
(XXV-lecie Teatru), 1982 rok. Fot. A. Sternin

## Romans arbacki

Arbucka wyszywanka, romansu stary szyfr,  
i spacer w samotności, rzecz codzienna.  
Z omszałej filizanki szczęśliwy, chłodny lyk  
i cierpki głos kobiecy: „Och, jak się masz”...

Niech myśli co kto chce, a mnie ona zawsze druh,  
od wielu lat, w upale i na mrozie,  
z mojego zebra ją uczynił dobry Bóg  
i teraz już beze mnie żyć nie może.

Ach, miłość jest pustynią, tak łatwo zginąć w niej,  
zakopać się, zapłatać, zaszamotać.  
Już znamy jej pulapki — te dobre, i te złe.  
Czy warto rozgrzebywać je od nowa?

Młodości pomnę dni, spaceru skrajem szos,  
gdy niebo w krąg syciło się lazurem.  
I jeszcze cały był mój pierwszy złoty grosz  
i dumne różę siałą swą purpurę.

Nie budził jeszcze śmiechu mój, dziś niepewny, krok,  
i jeszcze mi podeszwy nie odpadły.  
A w oknach rozspiewanych tajemny krył się mrok,  
świat czekał — niespełniony i powabny.

Nie męczcie się daremnie, bo wszystko ma swój czas:  
wyrośnie trawa, jesień ją pogniecie...  
Z Arbatu wywiózł nas wiosenny, ciepły wiatr, —  
na Arbat nas jesienny wiatr przyniesie.

## Piosenka o Arbacie

Płyniesz jak rzeki nurt, nazwo z czarodziejskich ksiąg,  
tuli się do mych stóp asfaltowy szlak.  
Ach, Arbacie ty mój, ciebie mi przznaczył los,  
dajesz mi szczęścia blask i goryczy smak (bis).

Toczy się szlakiem twym wiele najzwyczajniejszych spraw,  
niesie wiatr miasta rytm i obcasów stuk.  
Ach, Arbacie ty mój, tyś religii mojej gmach,  
tutaj wciąż modłę się pieśnią twoich dróg (bis).

Było już wiele miejsc, wiele ulubionych tras,  
ale ty będziesz wciąż, boś ty serca cząstkę.  
Ach, Arbacie ty mój, gwiazdo i ojczyzno ma,  
ni cię przejrzyć na wskroś, ni do końca przejść (bis).

## *Pestka winogrona*

Winorośli ja dziś małą pestkę do ziemi zakopie,  
ucaluję jej krzew i oberwę dojrzałą już kłódę.  
Przyjaciolom dam znak, i na miłość swe serce nastroje,  
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć.

Przybywajcie tu więc, zaproszeni, witani serdecznie,  
i powiedzcie mi wprost kimże jestem i dokąd mam iść,  
car niebieski mi da grzechów moich i win odpuszczenie,  
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć

Czarno-biała ja strój, uroczysty, ubiorę dla gości,  
W purpurowym jak krew moja Dali zaśpiewa mi dziś.  
I zasłucham się w pieśni, zachwyć i umrę z miłości,  
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć.

A gdy w niebie już skłębią się chmury zachodem strzelistym  
niechaj znowu i znów przepływają na jawie się śnić  
bawół ciemnobłękitny, biały orzeł i pstrąg pozłocisty,  
bo inaczej, kto wie, po co przyszło na ziemi tej żyć

## *Piszę powieść historyczną*

W butli z dymionego szkła  
po importowanym piwie  
purpurowej róży kwiat  
pachniał dumnie i cierpliwie.  
I tworzyłem w tamten dzień  
swoją powieść historyczną,  
wiodąc słowa, jak we mgłę,  
od prologu po epilog.

Bo pisanie jest słuchaniem,  
a słuchanie przeżywaniem,  
przeżywanie to pisanie, —  
nic nie może względów mieć.  
Takie są natury prawa.  
Czemu tak — nie nasza sprawa,  
po co tak? Nie nasza rzecz...

Dal błękitną dałem jej,  
anegdoty i facecje,  
i swojego losu sieć  
wysnuwałem po niteczce.  
Bohaterów moich z ram  
w drogę słałem komunikiem  
i minionym porucznikiem  
mianowałem siebie sam.

Bo pisanie jest słuchaniem.  
a słuchanie...

Choć zmyśliłem powieść ma  
nie skłamałem w niej niczego.  
Dajcie mi dopisać ją  
do rozdziału ostatniego.  
I dopóki w ciemnym szkle  
purpurowa róża żyje,  
z ciałych sił wykrzyzczyć chcę  
słowa, w których serce bije.

Bo pisanie jest słuchaniem ...



Bulaj Okudźawa. Fot. A. Stiernin

## Francuskie impresje

Ma paryski spanielek oblicze  
francuskiego monarchy sprzed lat,  
Lecz nie tego w Paryżu ściętego.  
ale tego, co błyszczał w Wersalu  
niedostęgi w lenistwie i chwale,  
w przekrzywionej peruczce rudawej,  
z miłosierdziem wszelakim w postawie,  
z bystrym okiem zwróconym na świat.

Na Bulwarze Raspaille — pan Dominik.  
Gospodarzy ten człek cały wiek  
W jego restauracyjce małej  
południowe półtony, półcienie,  
petersburskie powiewne serwetki,  
staroświeckie jak jego wspomnienia,  
butonierki, w nich różę czerwone,  
a na stołach obrusy jak śnieg

Widzę ziemię, co łśni się zielono,  
rozdzielona garstkami wśród nas  
Jak ją wiodą troskliwie ku górze  
Bóg, Przyroda i Los-Przeznaczenie,  
i spaniele, i króle, i różę,  
małe bistra, kojące pragnienia...  
Cała mądrość skupiona w tym Prawie,  
trochę smutku, no cóż, voila...

Jeśli są jeszcze słowa spóźnione,  
niech dopowie je ktoś zamiast mnie  
Ja nie proszę o rajskie ogrody,  
gdzie szczęśliwe zachwyty nie milkną,  
chętnie zmożę najwyższe przeszkody,  
zniosę rozpacz i ból, byle tylko  
w każdym gościu był cień miłosierdzia,  
w każdym oknie — dziewczyny był cień.

## O Włodii Wysockim

O Włodii Wysockim poemat wypiewać już czas,  
Zawezwano go tam, gdzie znużone schylają się cienie.  
Mówią: grzeszył. No cóż, wiekiem blaskiem zapłonął i zgasł.  
Jak potrafił, tak żył — kto bezgrzeszny, niech rzuci kamieniem.

Nie na długo rozłąka, wkrótce za nim pójdziemy i my.  
Więc wpatrujemy się w mrok i wzajemne przewiny wybaczymy.

Niech, jak dawniej, nad Moskwą ochryply rozlega się głos,  
no a my razem z nim uśmiechnijmy się, albo zapłaczymy.

O Włodii Wysockim serdecznie ułożyć chcę hymn,  
ale ręce mi drżą i na karcie się słowa splątały...  
Biały bocian szybował, nad białe obłoki się wzbił,  
Czarny bocian szybował, o czarne roztrzaskał się skały.

przełożył Władysław Szwaja



Bułat Okudława. Fot. A. Stiernak



## PAJKA

Ostra zima rzymiała tylko do grudnia. W styczniu było kilka tęgich mrozów, a potem nastąpiła odwilż. Przez wolne od szronu okna można było widzieć całą przestrzeń, od Rychty do Polany, aż po Szabakową chatę; nawet sad Purbego widoczny był jak na dłoni.

Nanosiwszy wody jeszcze o świcie i zgarnąwszy byle jak śmieci z izby, Pajka siadała przy kolowrotku i przędła. Kolysząc przy tym chłopca śpiewała: „Piszwo, że Kozak na wyjenku, pokinow czorno bryweńku. Proszczaj że mileńka czorno bryweńka, może na wojni zahynut”. Śpiewając wyobrażała sobie, że rzeczywiście jej miły poszedł do wojska, że czeka z dzieckiem jego powrotu, że w jesieni wróci do domu i znów będą jak dawniej szczęśliwi. Znikala gdzieś świadomość, że Bejko chodzi do Szymonowej Nastusi, że na wielkanocne święta mają się pobrać, o czym jej doniosła macocha, która o wszystkim wiedziała, wszystkich wysłedziła; wysłedziła nawet, że słoninę, którą od wtoroku do piątku krom środy zajada, przynosi Wołoszywiec. Gdy Pajka wieczorem z Wołoszywem pod chatą rozmawiała, macocha kładła głowę pod ściągę i przysłuchiwała się rozmowie. Głowiła się skąd ten gołodupec, ten goly jak bizun znajda, co nic ma krom golej sraki nic a nic, bierze te podarki, nie słyszała, żeby należał do jakiejś bandy, ani z torbami na żebry nie chodzi, ani na zarobek. Skąd bierze?

Gdy Pajka wracała do domu, macocha z przekąsem, z uśmiechem, niby w żartach dogadywała

— Pajko, już znowu jak kocica marczujesz. Jeszcze u naslednika zęby nie wyrosły, a ty już się o naslednicę starasz.

— Daj Boże, żeby ci język kółkiem stanął, żeby ci opuchł jak kłoda, chyba do śmierci jednej hiedy nie zapomnę. Już mnie jeden nauczył, starczy na całe życie — odgryzała się Pajka też niby żartem.

Kowpiel jakby się postarzał i powiał. Przestał dokucać, tylko na Pawuka patrzył jak na robaka, którego brzydzi się zdeptać. W drugiej połowie lutego, gdzieś już przy końcu miesiąca, jedli przy stole obiad. Ojciec obgryzał kości, które leżały koło jego miski jak kolo psiej budy i zgarniając je na jedną kupkę, zwrócił się do córki:

— Pajko, jakiś nic nie myślisz. Trzeba bajstra zanieść do cerkwy i ochrzcić. Na dworzec się ocieplilo, mrozu nie ma. Powinnaś teraz tym się zająć, a toć bajster rośnie jak żyd.

— Ano, bato, trzeba pomyśleć. Tylko czym popu zapłacić? Do Purbego na zarobek nie chodzłam, chwestowe od Czujesza Ulita zabrała, choć Czujesz dla mnie dał dwa złote.

Kowpiel spojrzal spode łba na żonę i nic nie powiedziawszy zaczął mięso paznokciem z żełbów wydłubywać. Macocha przysłuchiwała się rozmowie i milcząco przelewała barszcz z dużego sagana w mniejszy, rzucając skośnie spojrzenia na męża. Po chwili Kowpiel pokręcił głową.

— Co tam dwa złote — rzekł, wycierając wasy końcem obrusa — Dla samego popa trzeba pięć złotych, a z litr wódki, a mięsa, a sala — liczył zginając palce.

— Więc skąd, bato, ja mam to wszystko wziąć? — spytała Pajka zdumiona bardzo cichym głosem. W rozmowie z ojcem nigdy nie bluźniła jak z macochą, choć go jeszcze bardziej nienawidziła niż samą macochę. Tylko on był winien, że macocha rozłożyła się w tym domu jak hadiuka na ciepłym piasku.

Podkręcając wasy w lusterku Kowpiel odezwał się nie patrząc na córkę, tylko do lusterka:

— Teraz mrozu nie ma. W dzień słońce grzeje jak wiosną. Wstań o świcie, umyj bajstra, okręć go czystymi pieluchami, nałóż swój nowy kozuch i zanieś go do Bejka. Skoro mówisz, że on go zmaistrował, niechże go ochrzci. — Uśmiechnął się krzywo patrząc na córkę liśmi oczami.

Macocha usiadła do kolowrotka, lecz nie przędła, tylko rozdziawiwszy szeroko usta przysłuchiwała się uważnie, zadowolona że jednak podruczona przez nią myśl została przez Stiope przyjęta — potrzebował aż dwie doby, nim babską radę rozdułbal i w głowie zakonotował. A jak się pyrgał, a jak się rzucal, jak wąż jaki, gdy mu powiedziała, że Pajus powinna bajstra do Bejka zanieść, bo jaki w tym twój janteres, byś dla popa za bajstra pieniądze wyciągał, a ileż miesięcy można niechrzta trzymać w domu? Wystarczy, że znajduch, ale żeby nie był święconą wodą skropiony, żeby różna satana miała o północy dostęp do naszego chozajstwa, tego ja nie chcę.

Maly się obudził, zapłakał i zatrząsnął kołyską. Pajka ją mocno zahulała nogą, aż hak w belce zagrzeczotał.

— Zajdziesz Pajko do Komna — odezwała się miłodopitnym głosem macocha. — Poklonisz się do ziemi, powiesz dobry dzień, rozwiążesz krajkę, wyjmiesz z kozucha holopuca i powiesz spokojnie, bez płaczu: „Przyniosłam wam wnuka, zobaczcie jaki ładny chłopiec”. Zobaczysz, Pajko, ja ci to mówię, że stary Komn się ucieszy, że syn mu prędko bez wielkiego zachodu postarzał się o pastuszka. Może jak raz zmięknie Kominowe serce i oboje was do siebie przyjmie. Przecież ty dla nich nie obca, przez calutki rok tłukł się ich syn w twojej pościeli. Mogę przysiąc, że calutki rok, noc w noc pod twoją pierzyną spał.

Tej nocy Pajka przez calutki noc nie spała, choć cały dzień nie mogła ani na chwilę przestać o tym myśleć. Gdyby tylko macocha o tym ozorem chlapała, wtedy by jej po swojemu błotem mordę zatkała, ale o tym mówił sam Kowpiel, ojciec, który jest podły jak wąż, ale nie głupi. On po próżnicy jadaczką nie miele.

Wczoraj przed wieczorem spotkała chrestną kolo studni, spytała ją, czy zrobić jak ojciec z macochą namawiają. Matruna pokręciła głową i powiedziała: — Przed rokiem dziewczyno, gdybyś mnie spytała, wiedziałabym jaką ci dać radę. Teraz nie mam takiej głowy jak twój ojciec, żeby radzić — pluńgła i naczepawszy szubiucio wodę ze studni

zarzuciła koromysło z wiadrami na ramię i rozlewając w pośpiechu wodę pobiegła truchtem do domu, nie spytawszy nawet, czemu nigdy do niej z dzieckiem nie przyjdzie.

Dopiero wieczorem, po ciemku, porozmawiała o tym z Wołoszywcem. Tylko z nią mogła mówić spokojnie, bez wstydu, jak z serdecznym bratem, aż ją to złościło, że z nim oprócz rozmowy nie ją nie łączy. Gdyby choć raz przejechał przez głowę, żeby na niego spojrzeć mającej niż na nieobliczalnego Pacholuka, z którym nawet porozmawiać nie można.

Josip, którego przezywali Wołoszywcem posmutniał. Spuścił oczy i patrzył na swoje owinięte słomą stopy, powiedział:

— Niedługo zacząć się wesela, zarobię trochę grosza, ochrzczymy małego, a do Bejka nie ma po co z malym iść.

— E, bogacz się znalazł. Widzisz go jaki bogacz, syna mi za swoje pieniądze ochrzcił! Gdy tylko parę groszy zarobisz twoja matka zaraz paczkę machorki, pół sztofa wódki i bochen pytlowego chleba dla czornomazoho kupi. Już tam czornomazy Kirgiz czeka, już gębę rozdziawił, żeby mu prędzej Aleksa twój zarobek wrzuciła. Nie tuman, że macie pełną beczkę żyta — uśmiechnęła się krzywo rozdrażniona do ostateczności.

Nie takiej odpowiedzi chciała od niego usłyszeć. Myślała, że powie, że powinna zrobić jak ojciec każe. Chciała, żeby tak powiedział. Matruna wykręciła kota ogonem. Po co miałam ją przed rokiem pytać. Gdybym się spodziewała, bez pytania, sama byłabym mądra. Mądry chłop po szkodzi. Leżąc w łóżku przyluliła dziecko do gorącej piersi i całując noc rozmawiała z Andruszą, przekonywała go, prosiła, że powinien ją przyjąć z dzieckiem do siebie, dać na zapowiedzi i niechby batuszka im rękę stulą związał, żeby ludzie przestali ją palcami wytykać. Przecież grzechem jest kłąć i poniewierzać tego, kogo się przedtem kochało i swoją duszę i ciało odsłaniało, a ja ciebie Andreju wbrew woli przeklinam i to nie z nienawiści, tylko z wielkiego żalu i miłości. Aż do pierwszych kogutów prowadziła rozmowy z Andruszą, Wołoszywcem, Gulką, nawet z grubą Rejzą, a najczęściej sama z sobą, a jednak coś ją kusilo, by ojca posłuchać.

Gdy tylko drugi kogut zapał, wstała, po cichu rozpałała ogień na kominku, aby nikogo nie obudzić i wzięła się do zupiania przędzy. Było cicho i gorąco, aż parno. Ojciec z macochą i z Hapoczką spali w paradnej izbie za szczelnie zamkniętymi drzwiami, tylko wrzeczono szuralo i cichutko chrobotał na belce hak poruszany leciutko kołyską.

Noc ciągnęła się bardzo długo. Niespokojne serce drżało jak ptak. W głowie kołowacily się różne myśli, którym nikt nie przeskadzał, nawijały się jak ta przędza, co układała się warstwami na kłębek. A myśli były różne — raz jej się zdawało, że Andrusza przywitał ją serdecznie, wziął małego na ręce, podzucal do góry jak pejস্যi Szmel swego kadysza i krzychał: „Jaki ze mnie dureń! Nie wiedziałem, że mam takiego dorodnego syna! Od dzisiaj mój syn, razem Pajko z tobą, będzie mieszkał w moim domu”; to znów, że nawet nie spojrzal w stronę, gdzie stała z dzieckiem, a stara Kominicha otworzyła drzwi i krzyknęła: „Wont kurwo z mego domu!”

Gdy zapał trzeci kogut odłożyła przędzę. Przyniosła z sieni kwaterę lodowatej wody, umyła się nad cebrem, rozplotła warkocze, posmaro-

wala włosy naparem z tataraku i zaczęła je rozczesywać. Czesząc pasmo za pasmem gorąco się modliła: — „Maryjo, mater boża, zmiłuj się nade mną. Uczyni łaskę, żeby serce Andreja zmiękło, żeby nas do siebie przyjął. Dziewico przeczysta, niepokalana Bogarodzico, któraś w bólach rodziła syna swego, zmiłuj się nad synem moim. Daj mu ojca. Daj mu prawdziwe imię, by go ludzie nie przezywali znajduchem”. Gorąca modlitwa stworzona własnym bólem płynęła potokiem z ust, aż otworzyły się drzwi i weszła zaspana macocha, z przekrzywionym czepcem, ziewając głośno. Spojrzawszy na Pajkę spytała:

— Co, Pajko, stroisz się. Idziesz jednak do Bejka — i nie czekając odpowiedzi rzekła: — Pewnie, pewnie... Zobacz jaki już duży urosł Pacholuk. Niedługo ojcu synowe przywiezie, wtedy nam wszystkim da dioru. — Podrapała się po rozczochranym łbie i zaczęła podliznym głosem, jakiego Pajka nigdy nie słyszała:

— Podeszłam wczoraj twego ojca, powiedział mi Kowpiel, jak to było kiedyś z tą Chymką. Ty nie wiesz. Ty jeszcze nie nie wiesz... Twój ojciec też był niekiepskim lasuchem na baby. Marcowal się jak kocur w młodości. Twój bątko też niekiepsko sobie poczynął, tylko Pacholczycha nie była w ciemnej bita. O nie... Wiedziała co ma zrobić. Przyniosła holopuca w pieluszkach i zostawiła, nawet wtedy Stioپی w domu nie było, na froncie jowował. Stara Kowpielicha z Ulianą musiały Pacholuka hodować, a Stepan i teraz mówi, że Pacholuk weźmie największą część pola, bo prawo mu tak nakazuje.

— Słodzisz proklata jak miodem — warknęła po cichu Pajka. Raziło ją to miodopiłne kłamstwo. — Nie szczełaj jak suka — powiedziała głośniej. — Znam lepiej od ciebie jak z Pacholczychą było. Gdyby Pacholczycha chciała czekać na twego Stioپی, to byś się nie nadywała jak żaba w tej chacie i nie uczyłabyś mnie co mam robić. Jak chcesz wiedzieć Pacholczycha żyje jak bojarinya w pałacach z ruskim oficerem, a nie z takim Stioپیą, co gnojem śmierdzi. Nawet syna, co z nim spłodziła zabrać ze sobą nie chciała. Ot co... — westchnęła z goryczą, wiedząc, że często bywa niesprawiedliwa dla macochy, lecz nie mogła się pohamować, zwłaszcza dzisiaj, gdy wie, że Ulita słodzi, by prędzej pozbyć się Pawuczka z domu, nawet do przegrębi, by krom jej dzieci więcej nikogo przy misie z kaszą nie było.

Macocha się nie obraziła, podrapała się po rozczochranej głowie i ziewając, powiedziała: — Kto tam wie jaka dola twego bajstra czeka. Stary Komin ziemi ma dużo, cały gruntu, może odkroi ze dwie dziesięćiny dla wnuka — zachichotała zakręcając byle jak kimbalkę na czubku głowy. Nakryła ją płótnianą, pofarbkowaną na sino, horodecką chustką. Choć już minęło siedem lat jak jej Stioپی przywiózł z Horodka, Ulita ubierała się wciąż po horodecku, o wiele paskudniej niż Kryczyluczki, i nawet to drażniło Pajkę. Uważała, że ta przysadzista baba o szerokich biodrach, z rozplaszczoną, nisko zwisającą zadnicą nie tylko jej nie sprzyja, nie tylko ojcu i domowi, w którym się rozsiadła, ale nawet wsi nie lubi, do której przyszła, bo w dalszym ciągu szyje sobie workowate kaftany, jakie nosiła w Horodcu.

Jeszcze było ze dwie godziny do dnia, gdy opatulona Pajka z dzieckiem przy piśmie puściła się konną drogą do Andruszy. Śnieg przyszył, przyczepiał się do rżęs. Pajczek cmoktał ciepłą pierś posapując

oskiem. Raz po raz przycisnął twardymi dźwiękami brodawki, że aż bolaly. W oknach świeciło się światło. Za szybami kiwały się cienie. W bramach szaszkały psy. Jakiś spłoszony kot przebiegł w poprzek drogi. Pajka przyjęła to za złą wróżbę, plunęła ze złością. Starzy ludzie mówią: „Nie spodziewaj się nic dobrego jak ci kot lub zając przetnie drogę”.

Zamigala cerkiewna dzwonnica w pobliżu zabudowań jej komynda. Zostało tylko minąć kilka chat. W miarę zbliżania się do jego domu, Pajkę opanowywał ogromny lęk. Kolo cerkwi przetrzęgnęła się trzykrotnie, odmówiła jeszcze raz modlitwę do Bogarodicy, której powierzala swój ból i którą darzyła największą czułością. Tylko do niej kierowała swe prośby, od niej czekała laski. Od niej jedynej, serdecznej, spodziewala się pomocy. Była niemalże pewna, że święta dziewczica zmyje z niej wstyd i obroni ją od złego. Łapcie podarowane przez Włoszywca wrzynały się w śniegową powłokę, zostawiały za sobą ślady. „Ech, Włoszywczu, Włoszywczu! Dobry z ciebie chłopak... Serdeczny... Wciąż mi pomagasz, nawet w tej chwili ozułeś mnie w lipowe postoly, żeby mi nogi nie pomarzły, a ja wystroiliam się i idę do Andruszy. Niosę mu syna, chcę mu go pokazać. Nieprawda, Włoszywczu, nie syna, tylko sama pecham mu się w ślepiu. Całą noc się modliłam, żeby chciał na mnie spojrzeć. Och, Włoszywczu, Włoszywczu, serdeczny mój druhu, pomocniku w biedzie, przebacź i nie gniewaj się na mnie. Taka już jest moja dola nialaskawa i twoja”.

Oto jeszcze jedna chata, druga, trzecia. Zostało tylko minąć chatę Szepetuchy, w której się święci i Szwarkowkiej Tattany. U niej jeszcze ciemno. Kurwysko jeszcze śpi, albo przyluliła się do kogos na szerokiej ławie. Ot już i furka, przez którą Andruszka codziennie przechodzi. Zimnymi palcami dotknęła zasuwki, serce wahło bach, bach, bach, jakby cepem, aż głużyło. Nawet płuca się nadeły jak kowalskie miechy i sapiają jak u czuchoтника. Krag światła z Kominowego okna bije wprost w oczy, oślepia. Zamrugęła powiekami. Co teraz będzie? Co to ja mam im zaraz powiedzieć? „Dobry deń. Nie bój się, rób jak każę” — powiedział ojciec. „Może was oboje Komin u siebie zostawi” — powiedziała macocha. Całe życie bym się za ciebie modliła, żeby Bóg piekło od ciebie odsunął, na które zasłużyłaś, gdyby twoje słowa okazały się prawdziwe. „Zarobię pieniądze, ochrzczym dziecko” — dzwonią w uszach słowa Włoszywca. Doradz druhu, naucz, jak nam mu spojrzeć w oczy. Prawda... Jak mam im spojrzeć w ślepiu? Co powiedzą? Zamknęła furtkę i szurając nogami jak stara kobieta przeczła przez podwórze. W sieni powstał rumor, zaloskotaly blaszane wiadra i wyszła jej naprzeciw Kominicha.

— Dobry deń — pozdrowiła niestarą jeszcze, zażywną Kominichę, ubraną w szeroką pasiastą spódnicę i taki sam szeroki pasiasty fartuch, którym przykrywała gole łydki.

— Dobre zdrowie — odrzekła Kominicha chrapliwym głosem, jak zwykła była odpowiadać dziadom, którzy pchali się do domu by się nałżeć.

W izbie jasno było tylko pod kominkiem, reszta tonęła w mroku. Przez wciśniętą drzwiami parę trudno było rozeznac, co dzieje się wokół stołu. Dopiero gdy się trochę rozejrzała zobaczyła, że wzdłuż ściany, na szerokiej ławie zarzuconej radnami leży jak długa żerdź chudy jak

czuchoтник Andruszy ojciec i jakby przyklepiony do jego nóg stary Komin, dziadek Andruszy. Mimo woli jej oczy rozbiegły się jak u przestraszonego zająca. Ślizgały się po radnach, po stole, po przeciwległej ścianie i zatrzymały się na ławie, na której leżała plaska, podłużna poduszka, a na niej wily się włosy... Och, Boże, te włosy przycisnęła kiedyś do ust, gorąco je całowała. Pachniały zdrowym męskim potem. Aż w głowie się zakrepiło od tego widoku. Przykula wzrok do tych czarnych kosmyków, rozrzuconych na poduszce i zapomniała, gdzie się znajduje. Stara Kominicha milcząc podkładała na kominku luczwo Smolniaczki zatrzęszczały, posypały się iskry, buchnął płomień i w chacie zrobiło się widnieć.

Kominicha odeszła od pieca i założywszy ręce na piersiach spojrzęła ponuro na Pajkę.

— Co chciałaś, Pajko? — spytała. — O tej porze po próżnicy nie przyszłaś.

— Przyniosłam wam wnuka. Chciałam pokazać Andruszce jego syna, podobny do niego jak kropelka wody. Porą go ochrzcić. Już kończy niedługo cztery miesiące. Rośnie nie ochrzczony jak Żyd, jak jaki poganin — odrzekła z oczyma wciąż na płaskiej poduszce, na której wily się czarne kosmyki, na czubku głowy wystającym spod radna.

— To sobie chrzcij, a kto ci nie daje chrzczyć? Chrzycino to twoja sprawa, a nie nasza. Dlaczego ty z tym do nas? — usłyszała głos Kominichy, który nic dobrego nie wróżył.

— Ano przyszedłam z tym do was. Do Andruszy — rzekła wbrew swojej naturze bardzo pokornie, aż się zdziwiła skąd się wzięła ta bojaźliwa pokora. Czula nie tylko pokorę, lecz bojaźń i wstyd, który ją parzył jakby Kominicha sygnęła na nią garść żaru.

Nagle radno zsunęło się jednym rogiem na ziemię, a czarne włosy się poruszyły. Odwróciła się plecami do Kominichy i wlepiła wzrok w białe czoło i otwarte oczy Andreja, które wodziły po niej ponurym spojrzeniem.

— Dobry deń, Andruszka — pozdrowiła go rażno, udając wesołość. — Wstań i zobacz, przyniosłam ci nastędnika. Niedługo zawoła tato, a tyś go jeszcze wcale nie widział. Niedługo pójdzie za wołami — uśmiechnęła się rozbajającym uśmiechem, jakim zwykła była tylko do niego się uśmiechać.

Andruszka milczał, tylko stary Komin, dziadek Andruszy, zakaszlał kchi, kchi, kche, kche, kche — a ojciec Andreja, wysoki jak tyka Talimon, nieprzytomny ze snu podniósł głowę, jakby go ktoś wałnął po rozkudłonym ıbie i rozglądał się ponuro po chacie.

Nagle Kominicha podeszła do syna i zaczęła go ze złością tarmosić.

— Andreju, co to ma znaczyć? Nie byłeś żonatym, niewiestki nie widziałam, a ta tu przyniosła mi wnuka. Co to ma znaczyć? Mów! — szarpnęła go z całych sił za ramię, sycząc jak gadzina.

Andruszka odepchnęła matkę i oparłszy się rękami o ławę, podniósł się ociężałe wsadził rękę za puzuchę i zaczął się drapać po wlochatej pierzi, którą lubiła niedgdy gorąco całować, i milczał.

Minuty płynęły. Duszny zapach rozgrzanych pniatów, wczorajszych kartofli / koryta, które Kominicha wyciągnęła spod ławy i zaczęła rozgniatć ręką panoszył się po całej izbie, aż w nosie wierciło. „Jak tu

ciasno i duszno, jak w lochu, gdzie gniją kartofle. U nas przestronniej i czystiej" — przeleciało Pajce nie wiadomo czemu przez głowę. Objawy wzrokiem całą izbę zapomniała, gdzie się znajduje i po co tu przyszła. Po chwili ocknęła się, jednym szarpnięciem rozwiązała krawę, wyjęła dziecko z kożucha, podniosła do góry i zdecydowanym krokiem podeszła do ławy, na której siedział milczący jak kamień Andrusza.

— Andruszko — odezwała się spokojnym, lecz dobitnym głosem — Przyniosłam ci syna. Andruszko, chyba wiesz, że następnik ci się urodził. Musisz go ochrzcić — podchodziła uśmiechając się coraz bliżej ku niemu.

Andrusza w dalszym ciągu się nie odzywał. Zamiast niego odezwał się leżący na waleta obok dziadka kudłaty leb, który zdążył się już rozczumać.

— Andruszo! Co to ma znaczyć! Jeszcze ci wesela nie wyprawilem, jeszcze kieliszka horyłki za zdrowie kożucha i niewyłem, a tu już mi wnuka przyniosła — zachichotał kudłaty leb, że aż kudły mu się zatrzęsyły.

Przyjęła drwinę obojętnie i wpatrzona w Andruszka rzekła:

— Czy wesela było czy nie było. Czy pil jego batko horyłkę za moje zdrowie, czy nie pil, to wszystko jedno, ale za to wnuk jest podobny do waszego syna, jakby z niego skórę ściągnął — uśmiechnęła się też niby żartując.

Wyjęte z kożucha dziecko zawierciło się niespokojnie i zaczęło głośno płakać. Otuliła go z powrotem polą ciepłego kożucha i zaczęła uspokajać. — Nie płacz, Pajczku. Popatrz lepiej. O, tam siedzi twój tato. Zaśmiej się, Pajczku, do taty, zaśmiej. Niech twój tato zobaczy, jak ładnie się śmiejesz. — Głaskała dziecko po głowę, a ono wciąż płakało.

— Już chłopczyk ma trzy i pół miesiąca. Trzeba go zanieść do cerkwy i ochrzcić, żeby nie rósł jak nie ochrzczony Żyd — powiedziała głośno, patrząc ostrym wzrokiem na Andreja.

Dziadek spuścił z barłogu cienkie jak patyki nogi i zabelkotał:

— Czy dzisiaj niedziela, że trza iść do cerkwy? Powiedźcie, dzisiaj niedziela? — zaskrzeczał rozglądając się kaprawymi szparami.

— Oj przestałbyś, dziadygo, skrzeczeć. Lepiej już byś nie wstawał — warknęła Komincha, wybierając rozgniecione kartofle z koryta i wrzucając je do drewnianego wiadra.

Tymczasem Pajka przysiadłszy na pienuku, który stał w pobliżu Andruszy porzuciła z małego mokre pieluszki, przewinęła go w suche i związawszy mocno jak kukłę podniosła go wysoko do góry, tak aby wszyscy widzieli.

— Wasz, czy nie wasz? Przyznaj się Andreju, twoja krew, czy nie twoja? — krzyknęła z całych sił, dzwając się, że gdzieś zgubiła wstyd.

W chacie zrobiło się cicho, jakby wszystkim odebrało mowę, tylko płomień w smolniaczkach trzaskał na kominku. Andrusza siedział w dalszym ciągu na posłaniu, błądy, z wykrzywioną złośliwie twarzą, która nie dobrego nie wróżyła i wlepiający oczy w szybę patrzył na ciemne podwórko.

— Fedot! Fedot! — zaskrzeczał staruch — podaj kapszuka, a to w płucach drze. — Kchi, kchi, kchi — zakaszlał dychawicznym kaszlem, że mu aż sople z nosa pocięły.

Jego syn Fedot podniósł się z barłogu. W długuchnej, do samej ziemi płóciennej koszuli wyglądał jak strich na wróble. Dostał z półki skurzaną kapszuka i podał staruchowi: a potem wolnym krokiem podszedł do syna nie spojrzawszy nawet na dziecko, które Pajka trzymała stojąc pośrodku izby.

— Powiedz no mi synu, jak to się stało, że ja, twój ojciec, nie wiedziałem, kiedyś się ożenił. Ani swego batka ani matki na wesela nie poprosiłeś, ani nawet dziadka nie poczęstowałeś kieliszkiem. — A wy, dziadku — zwrócił się do pykającego z łulki i raz po raz kaszającego starucha — powiedcie, pilisście mohorecz, gdy u mnie się syn urodził?

— Ha, co mówisz? — zachrypał staruch okutany starą swytą.

— Bate, pilisście mohorecz, gdy mi się następnik urodził? — krzyknął mu Komin w samo ucho.

— Mohorecz? A za co mohorecz? Woly sprzedałeś?

— Nie! Jak nam Hnatko się urodził!

— Aha, jak się Hnatko urodził. Pilem, pilem, a jakże.

— Widzicie, bate, a ja nie pilem, Andrusza nawet powaćhać nie dał. Choć Pajka przyniosła holopuca i powiada, że Andruszka go zmaistrował — żartował Komin kręcąc głową i zaczerwieniwszy się raptem jak burak, krzyknął:

— Powiedz no Andruszko, jak to było? Powiedz, nie wstydź się... Jakżes się nie wstydził zmaistrować, to się nie wstydź gadać.

Pajka wciąż stała z Pajaczkiem na wprost siedzącego jak kamień, z głową wsadzoną w ramę okienną Andruszy.

— Odwróć się, Andruszko. Spójrz na swego syna... Zobacz jak na ciebie patrzy — prosiła i zbroiwszy jeszcze dwa kroki położyła nieśmiało dziecko na jego posłaniu.

Andruszka odwrócił nagle głowę i spojrzawszy przekwionymi oczami na Pajkę wrzasnął:

— Zabierz swój pomiot k czortu, bo jak rzucę to polecą za drzwi! Ty kurwo! Ty hładiuhu! Ty bezwstydnico! Czego się do mnie przyczepiłaś? Co ci jestem winien? Pieniądze u ciebie pożyczalem, a bo co? Zabierz, ścierwo, swego bajstra, bo zaraz trzasnę w twój czortowy leb, to ci się czerep na kawałki rozleci — i zeskooczywszy z ławy stanął obok polebadej jak ściana Paiki z ręką podniesioną do bicia.

Jego ojciec, Fedot, rozkraczwszy nogi przy piecu wlepił ślepią w syna, który się jakoś rozruszał. Wpierw Fedot nie mógł pojąć, czy czasem nie za jego, Andruszy namową, Paika holopuca przystaszczyła. Diabeł może z młodymi dojść do ładu. Czy za nim chodzi? Czy mu się spowiada, gdzie każdego wieczoru lazi i do kogo?

Tak to co innego — uśmiechnął się Komin. Nie zawiódł się na Andrusze, którego chce wzięć do Bartnika, co ma kawał pola pod lasem, młyn i niemalo grosza, a nie w Pajkę z bajstrem, której Kowpiel nawet łaskutika ziemi nie da.

Pajka nie ruszała się z miejscy. Wciąż patrzyła na te usta, które ją tak ciężko znieważają, a które ją kiedyś gorąco całowały. Łapiąc powietrze odezwała się pokornie:

— Andruszko, choć pieniądze u mnie nie pożyczales, syn jednak jest twój. Policz, ile nocy przespałeś w mojej komorze. Spójrz na małego,

albo przywołaj swoją matkę, niech się przekona, czy jesteś mi coś winien, czy nie.

Kominicha przerwała nagle krzątanie, z kociubą w ręku wysłała na środek izby i oparłszy się o osmolony kij zaskowytała nieswoim głosem:

— Ech, ty kurwisko zadrypane, traćcia twoju mater, ty francowate bliadrużysko! Ty mahometański pomicie, weź bajstra, podczep sobie na szyję i do opolonki, a moja chatę na wiorsty omijaj jak me chcesz abym ci widlami bebechy wypruła. Jakżeś się dobrowolnie rozkładała za darmo, to nie żądam teraz zapłaty. Nawet suka jak nie chce, nie pozwoli się psu zniewolić.

— Czy tylko ja do ciebie chodzę? — usłyszała mrukliwy głos Andruszy. — A Szmojło to co? A Wołoszywiec? Twoja komora nie dla jednego stała otworem. Zanieś lepiej bajstra do Szmojły, niech ochrzci. Mnie do tego nie mieszaj i poszła wont — pokazał jej palcami drzwi.

— Ty dobrze Andreju wiesz, że Szmojło nie ma żadnego prawa do dziecka, że nie Szmojło jest jego ojcem, tylko ty, ale tłu na takiego ojca — pluła mu prosto w twarz i odwróciwszy się zawinęła dziecko w kożuch. — Nic synu, może cię jakoś wychowam... Może gdzieś u Boga zostało trochę ziemi pod pazurem, to i ciebie obdzieli. A ty, Andreju, żebyś nigdy swoich dzieci me hodował. Żebyś usechl na tym świecie jak kolek, żeby po tobie śladu nie zostało!

Klnąc i płacząc otulała dziecko, a lzy jak groch spadały na brwi Pajączka, które były tak samo zrośnięte nad nosem jak u Andruszy.

*Zofia Grzesiak*



Marian Makarski *Rynek z Kuglerzem*, ol. pł., 1983

## WACŁAW OSZAJKA

### *biały walc*

biegałem tam i z powrotem  
z nosem przy ziemi  
wysoko podnosząc stopy  
a kamienie szczyrzyły zęby  
woda węzowato lasiła się do kolan  
kiedy grzbiet prostowałem  
słońce oślepiało oczy  
widnokrąg pochmurniał  
zrywał się wiatr  
i wraz z ulewą  
na zjeżdżoną głowę  
spadały błyskawice

solą świętej Agaty  
ubezpieczalem cztery węgly chalupy  
krztusząc się czerstwym świętym chlebem  
od lutego trzymanym w kufurze  
razem ze złotą obrączką babki  
dziadek zabrał swoją do grobu  
szepiałem pacierze nad poświęconą  
w oktawie Bożego Ciała gałązką lesczyny  
wielkosobotnią wodą przemylewalem oczy  
zapalałem w oknie gromnicę  
i  
każdego lata  
żyto stawalo dęba  
aby lec jak zdechła krowa  
w sadzie ojciec wycinał  
wyrwane z korzeniami jablonie  
ledwo rozkwitłe  
w przetaku wynosiłem na drogę pszenicę  
na pogorzalców od pioruna  
dosadzałem nową rozsądę kapusty  
w miejsce wymarznętej  
i przeczonywałem zagon kartofli wyschniętych  
mimo lacińskich śpiewów i mszy  
pod figurą odprawianej  
na obchód pól  
później już sam  
po sześćoletniej kwarantannie

od spraw roli lasów pol łąk i chałup  
za murami i wśród murów  
gdzie blade i wybijale tulipany  
sprzedaje się już w grudniu  
i śnieg wywożą samochodami  
jak owce z hucchy do rzeźni  
ja sam przyuczony zaklinałem  
hurze słońce i choroby  
a żywioły pozostawały głuche  
a chorzy umierali przed ite missa est

przestałem wierzyć  
w prostą zależność  
spraw ziemskich od wyroków nieba

nie  
nie wyprostowałem grzbietu  
jeszcze bardziej przygnałem do ziemi  
jak pięść zwinąłem się w kłębek  
zjeżyłem  
przyjaciolom  
czule nade mną pochylonym  
warknąłem  
wszystko lajno

i wtedy przypomniałem słowa  
marność  
wszystko marność  
o tak  
wyprostowałem nogi  
i jeszcze zgjęty w kabląk  
krok za krokiem  
zacząłem wspinać się na zbocze  
uciekalem ze szpitala dla nerwowo chorych  
przed szczytem grzbiet wyprostowałem  
dlatego że zagrzało  
a zaśniedziała tablica ostrzegala  
tutaj wtedy a wtedy piorun poraził  
grupę harcerzy  
podczas burzy przebywanie na szczycie  
zabronione  
wyprostowałem plecy  
no  
teraz  
uderz  
uderzaj  
nie mam przy sobie ani różańca  
ani soli świętej Agaty  
a pacierza od lat nie odmawiam  
obydwie nogi wparłem w kamień

no  
ruszaj  
osuń się  
won w przepaść

i wtedy po raz pierwszy  
uwierzyłem ziemi  
przecież już mnie uczyli poeci  
woda jest po to aby zatapiać  
ogień by spalać  
skała by opornie trwać  
wiatr by rozwiewać  
choroby żeby umierać  
umierać żeby  
a co w tym niestosownego  
dziadkowie Kazimierz i Rozalia  
najmłodszy brat bez imienia bo urodził się  
po swojej śmierci ciotka Kazia i Szymek  
maturalni koledzy profesor Szubińska  
i kto tam jeszcze to już nawet  
nie takie ważne  
do tego wielkanocne prosiaki owce  
i niedzielne koguty  
do tego zielona salata też żywa przecież  
żyłem z nich  
więc wet za wet  
nosił wilk razy kilka  
teraz sprawiedliwie zjedzą wilka  
a jednak równanie nie zgadza się  
pozostaje reszta  
znowu się chmurzy  
a do gór daleko  
staję zatem twarzą do ściany  
może tym razem równanie uzgodnię

przecież algebra materii  
jest miłosna  
z niewiadomych  
rozstań spotkań i przemian  
daje wiadome  
spermcę ikrę nasiona lodysi  
kijanki kwiaty szerść pazury  
oczy serca nerwy mózg  
i oto z prosceniem  
chylkiem skrada się pani Makbet  
z trucizną pod językiem  
pocaluj mnie mój mały  
a królestwo twoje  
Spinoza szepcze wszystko bóg  
Kirkegaard wrzeszczy

skaczą w przepaść ciemności  
Marks monologuje ja brodę  
kształtuje czy ona mnie  
Tomasz stoi bezradny na rozstajach  
pięciu dróg  
Teilhard chrzą wierzącego Darwina  
i znowu kurtyna  
i znowu odsłona  
i Pitagoras Arystoteles Sofokles  
i znowu kurtyna  
nie  
dosyć  
twarzą do ściany krzyczą  
nie  
nie urwykaj lba chryzre  
nie rozszarpuj lwa  
nie krusz kamiennych bogów  
kobietę nie grzeb umarłych  
prędzej wróć  
dawajcie na scenę komedię  
tragedia jest tylko pòsyla  
chcę tańczyć  
tańczyć  
wina

i wtedy zjawila się święta Agata  
i powiedziała  
dobry pomysł  
tańczmy jak tańczą w Grecji  
w wieczór młodego wina  
jak tańczą w Jeruzalem  
przed Murem Placzu  
jak tańczą w Galicji  
na stypie  
jak tańczą w Zamojskiem  
w huczną noc zaślubin

Agato  
jak to tak  
popatrz w lustro

zamilcz  
pamiętam  
suchy chrzest koła i kości  
widzę błysk noża i moje piersi  
dwa jagnięta dogorywające  
na rozżarzonych węglach  
w glinianych skorupkach  
krzepnie moja krew  
a przecież

dopiero gdy zatrzaśnięto  
za mną drzwi więzienia  
i kiedy nastala cisza  
zadrzałam  
ściany celi zaszeleciły  
lekkie powiew rozchylił  
drobne listki oliwek  
zapachniały cedry  
i ktoś podał mi kielich  
gorzkiego wina  
piłam krztusząc się  
aż do dna  
chciałam pusty kielich  
cisnąć za siebie  
odpędzić złudę  
ale omdlałam szepcząc  
amen  
i wtedy wzeszło słońce  
ale już nic dla mnie  
ośleplej  
płomiennie wirującej  
kameniejącej  
by na kamienną posadzkę  
opaść bryła rozmięklej gliny  
cóż lustro  
tyle co ukąszenie skorpiona  
tyle co twoje równanie  
zawsze z tą jedną niewiadomą  
nie do odgadnięcia  
i nie do obliczenia

Agato  
więc to tak  
więc to tylko canzonetta  
piosneczka country  
zabawna i melancholijna dumka  
z farmy zwanej Ziemia

tak  
to tylko melodyjka  
ustnej harmonijki  
ale ty uważaj  
kto gra  
i kto taniec prowadzi

Agato  
odchodzisz  
tak  
swoje wyciączyłam  
proszę przyjmij moje lustro

na szczęście  
dla ciebie zaczynają grać  
biały walc

Agato  
powiedz  
ja mam prosić czy mnie poproszą  
kto tamtej nocy podał ci kielich  
no i ta reszta zawsze większa od całości

a to już jest ten który być powinien

Wacław Oszajca

---

## Książki nadesłane

### Instytut Wydawniczy PAX

Simone Weil. *Mysli*. Wybór Aleksandra Ołędzka-Frybesowa. Str. 236, nakład 20 000 egz., cena zł 210.—

Clive Staples Lewis. *Podróż „Wędrownca do świna”*. Przetłóżył Andrzej Polkowski. Str. 174, nakład 100 000 egz., cena zł 190.—

Zofia Kosak. *Kłopoty Kasperka górceckiego skrzata*. Wyd. IV, str. 88, nakład 100 000 egz., cena zł 190.—

Josef Imbach. *Wielkie tematy Soboru*. Posłowiem opatrzył Maciej Wrzeszcz. Przetłóżyła Maria Szafranska-Brandt. Str. 62, nakład 20 000 egz., cena zł 100.—

Alfred Laszowski. *Literatura i styl życia. Szkice, wspomnienia, rozmowy*. Wybór, opracowane i przemowa Stefan Jolczyk. Str. 431, nakład 5000 egz., cena zł 420.—

Marian Piechal. *Światło wewnętrzne. Wybór wierszy*. Str. 85, nakład 5000 egz., cena zł 90.—

Josef Pieper. *W obronie filozofii*. Przetłóżył Piotr Waszczenko. Str. 87, nakład 5000 egz., cena zł 120.—

Andrzej Grzegorzczak. *Moralistety*. Str. 176, nakład 20 000 egz., cena zł 200.—

Stefan Andres. *Ryzyce sprawiedliwości*. Str. 240, nakład 20 000 egz., cena zł 230.—

Jan Paweł II w Polsce 1979 — 1983. *Homilie i przemówienia*. Str. 285, nakład 50 000 egz., cena zł 370.—

---

MARIA GOŁĄSZEWSKA

## BYĆ DOSKONAŁYM

Hasło doskonałości nie jest dziś popularne. Traktuje się doskonałość bądź jako wzniosły ideał, będący ze swej natury poza zasięgiem ludzkich możliwości, bądź jako wartość wprawdzie osiągalną, lecz zastrzeżoną tylko dla nielicznych: bohaterów, geniuszy czy świętych. Stawianie samej doskonałości jako celu kryje pewne niebezpieczeństwo i sprzeczność: jest to cel abstrakcyjny, który odrywa człowieka od rzeczywistości; łatwo też można popaść w faryzeizm, stać się w imię doskonałości nieczułym na potrzeby innych, społeczeństwa, narodu. A nawet gdyby ktoś osiągnął doskonałość w jakiejś dziedzinie — np. moralności, stylu życia — mógłby nie znaleźć dla siebie miejsca w świecie, który jest z natury niedoskonały a nawet mógłby wyrzucić więcej zła niż dobra. Znany jest fakt nadużywania cudzych zapędów ku perfekcji — np. ambicja doskonałego spełniania swoich obowiązków służbowych każe pracować za innych, sankcjonując w ten sposób ich lenistwo względnie odpowiedzialności. A wreszcie cóż mówić o doskonałości, skoro w skali globalnej nie osiągnięty został nawet stan zadowalającej przeciętności: jakże wielu ludzi żyje poniżej minimum — moralności, wiedzy, poczucia odpowiedzialności, wiary w przyszłość. Czy nie lepiej zatem zabiegać o powszechną przeciętność niż wciąż zaczynać coś co wykracza daleko ponad tę przeciętność, lecz jest bez szans zdobycia?

Jeśli jednak przystaniemy, że doskonałość to nie abstrakcja, że nie idzie w niej o to co nieosiągalne, wówczas według tej naszej, realistycznej koncepcji, doskonałość może stać się wernym towarzyszem życia, poczynając pracę. Tak jak na twórczość można spojrzeć z perspektywy codzienności (twórcy staje się każdy, kto swe obowiązki wykonuje nie stereotypowo, lecz nowatorsko, z pełnym zaangażowaniem), tak też można odnaleźć potoczne oblicze doskonałości.

Rozpocznijmy nasze analizy od przyjrzenia się kilku typowym sytuacjom, w których pojawia się doskonałość.

Doskonałość dana, czyli Wielka Dama. Przyczytny cytat o Wielkiej Damie: *Otacza ją pustka, lecz: nie dojmująca i hołesna pustka nicości i zapomnienia, a dystans uwielbienia, trwałego i powszechnego przekonania, że samym swym istnieniem wypełnia ona to, bez czego nie wario by w ogóle żyć — należy bowiem do wartości najwyższych. Pustka wokół niej składa się również z nieuchwytności, braku potrzeb, absolutnej ciszy i swobody życia, nieosiągalnej w innym stanie istnienia. Fundamentem bytowym jest tu urak osobisty, lecz: cala reszta zalicza się do tęsknot, aniehmieł, nieprawdopodobieństwa spełnienia czegoś, co nawet nie powinno być wyobrażone.*

Aforyzm ten powstał w toku rozmowy na temat pewnej osoby, która „pisze wiersze”. „mimochodem uprawia filozofię”, jest zawsze pięknie ubrana i stanowi niewątpliwą ozdobę grona, w którym się obraca. Może dlatego wydaje się niezbędna, że jest „dama”? Ktoś zadał pytanie: czy gra wielką damę? Nie, robi bowiem wszystko naturalnie, z wdziękiem, w niewymuszony sposób. Ale jednak damą do końca nie jest, ponieważ otacza ją melancholia, może czasem gorzyc, niespełnienia: jej wiersze



uznawane są raczej za wierszki, a filozofowanie za rodzaj lenistwa. Wymieniono kogoś ze stolicy kto umiejetnie i skutecznie gra damę i potrafi oniesmiać samym spojrzeniem — lecz to nie Wielka Dama. Doszukano się jednak także ich; tak powstała definicja. Przy czym rodzaj żeński jest tu przypadkowy, bo i męczyzna może być „Wielka Dama”.

Dośkonłość „czysta”, osobowościowa, unikająca dalszych określeń — nawet takiego jak „pod każdym względem” — jest dana, posiada się ją bez starań, wysiłków. Dośkonłość to niejako egzystencjalna, przynależna w sposób przedustawny do gatunku „człowiek”. nie jest bowiem chyba tak, że każdy egzemplarz ludzki to pomyłka natury, a wielkość, dośkonłość, interesująca jedynostkę owych poszczególnych egzemplarzy leży chyba nie jedynie w błędach, potknięciach, manifestacjach zło.

To co dośkonale bywa dane w przeżyciu jako doznanie dystansu — oddalenia niezbędnego by dostrzec przedmiot, a zwłaszcza jego dośkonłość. Spoufalenie z dośkonłości przysgasza samą dośkonłość. Oczywiście, gdy objucemy z Wielką Damą, człowiekiem obdarzonym urokiem osobistym danym w nadmiarze, oniesmielającym, mamy poczucie, że oczeramy się o jakiś rodzaj dośkonłości, wprawdzie nieuchwytny, ale wysokiej jakości a mający swe źródło w samej istocie człowieczeństwa. Czasem myślimy, że i my pragnęlibyśmy posiadać status Wielkiej Damy, lecz jednocześnie odczuwamy niestosowność takiego pragnienia. Ostatecznie każdy woli i powinien być sobą. A Wielką Damę traktujemy jak dzieło sztuki, stworzone przez naturę. Dośkonłość może być kwiat, dośkonłość jest wszechświat, a także i człowiek bierze udział w tym obszarze perfekcji powstałej poza jego wysiłkami. W ścisłym jednak rozumieniu o dośkonłości można mówić wtedy, gdy bierzemy pod uwagę człowieka jako ens per se — byt, który tworzy sam siebie, gdy bierzemy pod uwagę możliwość, nie zaś konieczność natury. O takie właśnie zjawisko chodzi nam w naszych rozważaniach.

Zakładana dośkonłość artysty. Niekroto słyszymy wyznanie artysty, że nie sięga zbyt wysoko, nie aspiruje do genialności czy choćby nieprzeciętnej osiągnięć, odczuwamy szczególne zażenowanie — jest w tym wyznaniu coś z ekshibicjonistycznego przyznania się do klęski, coś z amor fati, coś z masochizmu lecz, pociesmy się, też wiele w tym obłudy. Zawód artysty zakłada ex definitione dośkonłość, genialność, wyjątkowość, jedynostkę, nieporównywalność. Istnieją zapewne marginalne odmiany artystów, jak artysta dla pieniędzy, przez pomyłkę, przez snobizm, modę, lekkomyślność, przypadek itp., lecz my mamy tu na myśli artystę sensu stricto, a więc człowieka, który tworzy dzieła sztuki z motywów właściwych, autentycznych, zakorzenionych w głębszych strukturach osobowości.

Dośkonłość artysty to jego wzgląd na dośkonłość dzieła. Dośkonality jest artysta, lecz właśnie jego dzieło, zaś ten blask dośkonłości zobiektywizowanej pada na proces twórczy (zdolności, pracowitość, umiejetności techniczne itd.) a także na samą osobę jako nosiciela dośkonłości przedmiotowo-podmiotowej. *To nie ja osobicie czuję się artystą lecz jest tak, że zdolności zostały mi jakby pożyczone, a ja mam obowiązek je maksymalnie wykorzystać* — powie Witold Lutosławski na uroczystości nadania mu tytułu doktora honoris causa na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie.

Trzeba przyznać, że czym innym jest rzeczywiŝta dośkonłość artysty przejawiająca się obiektywnie w jego dziele — a czymś zgoła innym bufonada tych, którzy rozperani siłą wewnętrzzną, lub próżnością czy pychą głoszą urbi et orbi swą dośkonłość artystyczną. To bywa równie żenujące jak niewczesna pokora artysty.

Dośkonłość wbrew. Powie ktoś: to nie szuka zabiegać i stać się dośkonality, gdy ma się sirok osobisty, talenty, sprzyjające warunki,

gdy żyje się w dobrych czasach, wśród życzliwych ludzi — ale co ma zrobić ktoś, kto został brutalnie i nieodwołalnie pozbawiony tego wszystkiego? Czy ma się zatem radykalnie wyrzec wszelkiej dośkonłości, czy ma zabiegać o dośkonłość negatywną, satanistyczną (ale pamiętajmy: do zła, okrucieństwa, niszczenia trzeba też mieć talent, a bywają też geny tego rodzaju, czyli geny antydośkonłości).

W takich sytuacjach ludzie najczęściej „przewracają się na drugi bok”, jak chorzy, którzy w ten sposób chcą choć na chwilę ulżyć swoim cierpieniom — a więc zmienia się warunki, pracę, miejsce zamieszkania, sposób życia, znajomych; czasem emigruje się a czasem wystarczy tylko powiedzieć sobie: no to będę dośkonale mierny, niezauważalny, a żeby nikt nie poczuł moją ciężaru. Jak wiadomo, już realizacja takiego programu jest trudnym zadaniem na cale życie.

Czy można osiągnąć prawdziwą „dośkonłość wbrew”? Dośkonality ta wyrażałaby się w walce z trudnościami. O braku możliwości by osiągnąć jakiś stopień dośkonłości w jakimś działaniu dowiadujemy się z niepowodzeń, z braku obiektywnych osiągnięć. Bywa to miara zwodnicza (ogromne powodzenie niektórych grafomanów) — cóż bowiem łatwiejszego niż niecierpliwość w uzyskiwaniu sukcesów, cóż łatwiejszego niż pomyłki w ocenie. Bywa i tak, że niedostrzeżalnym przypadkiem decyduje o braku społecznego uznania, o tym, że nasze dzieło okazuje się chybiłone, nieudane. Dośkonality wbrew uzyskac można jedynie dzięki niezłomnej cierpliwości, wyrozumiałości dla kaprysów losu. Próby podejmować trzeba do końca i wbrew wszystkiemu. A jeśli mimo wszystko nie nastąpi osiągnięcie? Wówczas mamy do czynienia z dośkonality pełną, lecz niespełnioną, z dośkonality nadziei, siłą tęsknoty, życiem skierowanym ku dośkonality. Człowiek uwikłany w przeciwności powiada: jest nader dużo rzeczy, których nie mogę osiągnąć, ponieważ nie jest to ode mnie zależne (zdolności, warunki ogólne, nadmierny, bierny opór otoczenia), ale przecież zawsze jest coś, co zależy tylko ode mnie: i w tym mogę osiągnąć swoje optimum; przecież nie tak głupi dośkonality się w swojej głupocie, zły w byciu złym, brzydki w swojej brzydocie — tylko: brzydki pozostaje cnotliwy, ktoś bez potrzeb intelektualnych pozostaje użyteczny spełniając drobne prace pomocnicze, itp.

Satysfakcje, jakie uzyskuje się z osiągnięcia dośkonality, np. z wykonania czegoś optymalnego, na naszą miarę — owo samozadowolenie, upanie się sukcesem — sprzeczne jest z istotą dośkonality: do końca nie przekraczać granic skromności. Jest tak, że z sukcesu, powodzenia, dobrego wykonania tego co się zamierzony twórca czerpie siły do dalszej pracy twórczej a siły te potęgają się, niekoniecznie lądując na mieślinie samowielbienia.

Dośkonality jestem me ja osobicie, tylko to, co zrobiłem okazało się optymalne w określonych warunkach. Zrobiłem coś czego nie muszę się wstydić — powie artysta. A w takim razie nie musi się też wstydić satysfakcji osobistej; jaką zyskuje z poczucia, iż przedmiot jest optymalny ani tego, że cieszy się, iż on to jest twórcą tak dobrego przedmiotu. Osiągamy obiektywizując wytworu nie tracąc satysfakcji subiektywnej twórcy.

Prawdą też jest, iż dla twórcy krytycznego o taką kontemplację przedmiotowo-podmiotową (siebie i swego wytworu) jest bardzo trudno, lecz wchodzi tu w grę rozmaite typy osobowości a i ważne są dalsze konsekwencje — nadmiar samopowierzdenia prowadzi może do spalenia charakteru, pychy, pogardy dla innych itp., zaś nadmierny samokrytycyzm hamuje potencję twórczą.

W przekonaniach potocznych kryje się uznanie dośkonality za wzniosłą i godną zalecenia, lecz wymagającą zbyt wiele trudu, a więc, ostatecznie, nieopłacalną, zwłaszcza że na co dzień jest dość obowiązków, których spełnianie gwarantuje niejako zachowanie zadowalającej średniej. Niekiedy też uznaje się dośkonality za relatywną cechę osób i

ludzkich wytworów: co jest doskonale dla jednego, dla drugiego nie jest. Sądzi się, że jest to coś wyłącznie subiektywnego, pochodnego od naszych odczuć i ocen. Są więc różne miary doskonałości dla różnych ludzi, a miary obiektywnej nie ma: jeden doskonale wychowuje dziecko, opiekuje się słabymi, drugi doskonale dokonuje zbrodni, ktoś inny tworzy doskonałą sztukę.

Oczywiście słuszność powyższych zarzutów pod adresem doskonałości zależy od tego jak się ją pojmie. Odrzućmy zarówno relatywistyczne pojmowanie doskonałości (znosi ono niejako zasadność samego pojęcia doskonałości, które w takim przypadku przestałoby w ogóle coś oznaczać) jak i absolutystyczną koncepcję zniżyącą z doskonałości niedostępny ideał — zajmijmy natomiast stanowisko realistyczne, zgodnie z którym doskonałość to stan optymalnej realizacji wartości przez człowieka w określonej sytuacji. Podkreślimy, że mowa tu o optimum, a nie o maksimum; doskonałość jest kategorią jakościową a nie ilościową. Nie każdy wzrost wiedzy do doskonałości np. sądzi się, że rozwój współczesnej techniki by w sposób optymalny służył człowiekowi, winien być zahamowany — nie chodzi tu o więcej, lecz o lepiej. Podobnie zdobywanie wiedzy: nie chodzi o jak najwięcej, lecz o to, by wiedza była zinteligalizowana, by nie przesłaniała człowiekowi innych aspektów życia, lecz je właśnie na nowo rozwiązywała.

Do doskonałości jest, dalej, związana z istnieniem i realizowaniem jakichś innych wartości. Człowiek uzyskuje doskonałość nie wtedy, gdy o nią wprost zabiega, bo istotnie „sama w sobie” nie istnieje, jest czystą abstrakcją. Osiąga się ją, gdy się stara „być jakimś”, gdy wytworom swoim nadaje się określone własności, gdy postępuje się w określony sposób. Gdy stara się wykonać coś jak najlepiej przez użycie dostępnych środków i gdy osiąga się wartościowy rezultat. Do doskonałości dostępna człowiekowi powstaje zawsze w pewnej sytuacji, nazywamy ją sytuacją aksjologiczną, jako że wyznacza ona i warunkuje realizowanie wartości.

Na sytuację aksjologiczną składają się zatem czynniki współdziałające przy kreowaniu wartości, utrwalaniu ich w świecie człowieka, realizowaniu ich i uzyskiwaniu szczególnej mocy ich oddziaływania. Za punkt wyjścia sytuacji aksjologicznej uznajemy pewne opozycje tkwiące w rzeczywistości ludzkiej, stwarzające stan napięcia, walki, niepokoju (np. wolności i konieczności, tego co racjonalne i tego co pozaracjonalne, fantazji i rzeczywistości, itp.). Człowiek usiłuje je sprzeczności pogodzić opowiedzieć się po którejś stronie, uzyskać równowagę, a czyni to mając na uwadze pewien ideał, taki jak szczęście, dobro ludzkości, prawda itp. W imię ideału podejmuje zamierzenie, decyduje się na działanie a następnie owo działanie spełnia, pragnąc osiągnąć określony rezultat. W tej złożonej sytuacji powstają wartości, gdy rezultat zgodny jest zarówno z intencją i zamarem działającego, jak z nadrzędnym ideałem-wartością, jakim jest człowieczeństwo (dobro człowieka). Wszystkie te czynniki są ze sobą ściśle związane i wzajem na siebie oddziałują. Gdzie jest tu miejsce doskonałości? Czy tkwi ona w intencji, czy w przebiegu działania, czy wreszcie w rezultacie? Zgodnie z naszą koncepcją doskonałości pojawiałyby się ona jako szczególna kwalifikacja zarówno sposobu realizowania wartości, jak rezultatu — wtedy, gdy zachodziłoby pewne optimum.

Człowiek, który zadowalając się dobrymi intencjami, nie podejmuje prób ich realizacji, nie tworzy wartości. Ten, kto podejmuje decyzje bez zastanowienia, gdy jego działania nie są podejmowane z uwagi na ideał, wysoki cel — może coś osiągnąć jedynie przypadkowo. „Optimum” o jakim mowa, związane jest zarówno z działającym człowiekiem, jego udołnieniami, możliwościami, z jego osobowością, jak też z realnymi okolicznościami w jakich sytuacja aksjologiczna powstaje. Niekiedy sytuacja aksjologiczna „rozpada się” na skutek tragicznego spłotu zdarzeń, gdy mimo intencji, decyzji, podjętego działania, zostaje udermiony rezultat, albo też jako rezultat powstaje coś, co nie jest

zgodne z wartością człowieczeństwa. Ktoś np. zamierzał pomóc, a tymczasem zaszкодził. Do doskonałości zatem powstaje wtedy, gdy zostaje zrealizowana wysoka, dodatnia wartość.

Człowiekowi możemy przypisać doskonałość jedynie pod pewnym względem, jako że jest on ograniczony w swoich możliwościach. Nie może ona objąć całego człowieka. Każdy natomiast jak się wydaje, ma pewien zakres spraw, gdzie może doskonałość osiągnąć. Każdy ma zatem swoje „pole doskonałości”, dziedzinę gdzie może optymalnie realizować wartości. A zarazem każdy rozgrywa swoje życie również w takich dziedzinach, gdzie doskonałości nie osiągnie nigdy. Ważne jest rozpoznanie, gdzie leży pole owej dostępnej nam doskonałości. Jest ono różne w indywidualnych przypadkach. Wyznaczają je uzdolnienia (talenty) człowieka, a także niezłomna wiara w ideały i zdecydowane dążenie by się ku nim przybliżyć. Wskażmy przykład artysty o wielkim talencie, dla którego polem dostępnej mu doskonałości jest tworzenie dzieł sztuki, lecz w innych dziedzinach bywa on często nie tylko niedoskonały, lecz nawet sytuacji się poniżej przeciętnej (brak zasad moralnych, niedostatki wiedzy itp.). Jest to zresztą *questio facti*. A jak być powinno?

Czy wystarczy, by człowiek znalazł swoje „pole doskonałości”, gdzie może uzyskiwać rezultaty wysoce wartościowe, doskonałe, by być usprawiedliwionym, jeśli w innych dziedzinach zadowala się przeciętnością, bylejakością, czy byciem poniżej minimum? Trudno jest odpowiedzieć na to pytanie, gdyż wartości, zwłaszcza najwyższe, wiążą się ze sobą i przenikają, istnieją też sfery ich wzajemnych zależności. Na ogół jesteśmy skłonni wiązać doskonałość dzieła z jakąś stroną osobowości artysty i sądzić, że w niej właśnie tkwi coś, co umożliwia tworzenie dzieł doskonałych. Chodzi przy tym o dzieło doskonałe jakościowo, nie zaś w sensie absolutnym, iż nie doskonałszego być nie może. Na ogół jesteśmy też skłonni w wielu rzeczy artystę rozgrzeszać, bo nigdy nie wiadomo, co z tego realnego życia, jego ewentualnych występów czy niedostatków wpłynęło na doskonały kształt jego dzieła. Sami artyści mówią, że fascynuje ich zło, lecz zło to może być ujarzmione, i stać się „materią” twórczego dzieła. Zło pociąga nie tyle może jako samo zło, lecz jako żywy napięcia, konfliktów, jako zagadnienie — zadanie, w jaki sposób je ukazać i jak je opowiadać. Skoro jednak istnieje związek twórczości z osobowością artysty, jest zapewne także granica, poza którą nie możemy przyznać doskonałości artyście: gdy sugestyjnie przekazuje treści wrogie człowiekowi, gdy totalną propagandą odbiera ludziom swobodę wyboru i wolność myślenia. Nie przyznamy mu wtedy doskonałości, choćby nawet tworzone dzieła były artystyczne dobre. Do doskonałości jest bowiem jakością wiążącą wartości moralne i estetyczne z jednej strony, z drugiej zaś wysokie wartości estetyczne transcendują ku innym wysokim wartościom (dobro, prawda, sacrum). Wartości estetyczne „średnie”, „słabe” nie mają tego charakteru i dlatego nie czynią one dzieła doskonałym (np. ładność w porównaniu z pięknem, melodramatyczność w porównaniu ze wzniosłością czy tragicznością).

Podejmiemy dalszą wątpliwość: czy człowiek ma prawo, czy też powinien ograniczać się w swoich aspiracjach i działaniach do osiągania wartości „średnich”, do działań przeciętnych, skoro sprzyjają one zachowaniu status quo, są „bezpieczne”, utrwalają osiągnięcia sprawdzone, podczas gdy dążenie do doskonałości więcej może zburzyć, niż zbudować, więcej oburcze niż daje. Odpowiedź tkwi już w samym sformułowaniu pytania. Stan rzeczy, który chcemy utrwalic jako dobry i wart zachowania, musiał być kiedyś wprowadzony, kreowany, a to z kolei zakłada uprzednią aspirację człowieka do osiągnięcia czegoś lepszego niż mieściło się w status quo. Świat człowieka jest tak zbudowany i taka jest natura wartości, że giną one, jeśli nie są pomnażane; podobnie jak człowiek cofa się w rozwoju, gdy nie pracuje, gdy się nie rozwija. Gdyby człowiekowi zależało jedynie na tym, by

zachować to co zostało osiągnięte i uznane za dobre, uległby degradacji i on, i jego świat. Wynika to ze wspomnianego rysu natury ludzkiej, którą ujęliśmy w formułę „cns per se” — w istocie człowieka (kwi potrzeba twórczości), a zarazem podejmowanie wysiłków w tym kierunku jest czynnikiem jego rozwoju i umacniania wartości w świecie ludzkim. Doświadczenie historyczne uczy, że słupami miłowymi postępu było sięganie człowieka po to, co było niemożliwe do osiągnięcia w poprzednim etapie rozwoju. Wyobraźnia jest tu napędem wyznaczającym wielkie cele i poddającym sposoby ich realizacji. Aspiracje ku doskonałości jako tego, co wydaje się niemożliwe są jednym z czynników zarówno rozwoju w skali indywidualnej, jak ludzkości. Chodzi tu o dążenie — podkreślimy — nie do „więcej” lecz do „lepiej”, a jeśli nawet do „więcej”, to zawsze o tyle, o ile jest ono podporządkowane temu co ma być lepsze, doskonalsze. Pamiętajmy też, że owe aspiracje o tyle wolne są od powyższych wątpliwości, o ile występują w sytuacji aksjologicznej, która z kolei rozgrywa się na tle sytuacji człowieka w swi cie. Dlatego też aspiracje ku doskonałości jeśli mają być owocne, muszą się wiązać z całokształtem wartości określających człowieczeństwo (np wolność, samowiedza, zdolność do twórczości i autokreacji) — wiedź doskonałość w jednej dziedzinie nie umniejsza wartości w innych. Doskonałość me jest zatem sama w sobie wartością, jest ona iakością życia, działań, wyborów, może też funkcjonować jako ideał, gdy w imię doskonałości podejmujemy się pewne działania, by realizować jakies wartości w optymalny sposób.

Wreszcie wątpliwość związana z przypadkami, gdy człowiek osiąga ją-cy w iakiej dziedzinie doskonałość, staje się przedmiotem nadużyć ze strony innych (w skali globalnej mało jest wższak ludzi o aspiracjach wyższych niz zdobywanie dóbr materialnych). Przypomnijmy jednak, że doskonałość pojawia się zawsze „w sytuacji”, nie jest czymś „sama w sobie”. Człowiek nie ma tylko podjąć decyzję w dobrej in encji, lecz nadto winien przewidywać skutki swoich działań — gdy skutki te przeczą intencji, sytuacja aksjologiczna rozpada się, a zatem doskona-łość nie zostaje osiągnięta. Gdy np. ktoś narzuca innym swoje poglądy czy sposób bycia by ich uszczęśliwić, choć pełen żarliwej wiary w słuszność w poszukiwaniu doskonalszego statusu świata, osiąga często rezultaty sprzeczne z zamierzeniem: nie tylko ludzi nie zjednuje, lecz wręcz odstrasza od owych ideałów. Zabrakło uwzględnienia reakcji innych na próby ingerencji w ich świat, zabrakło wiedzy o ludzkie-psychice, jej prawie do odrębności i szczęścia „na swój własny sposób”, zabrakło przewidywania skutków — czyli tych czynników, główne intelektualnej natury, które są niezbędne do tworzenia wartości, i które stanowią komponentę sytuacji aksjologicznej. Z drugiej strony zdajemy sobie sprawę z siły człowieka, który bez względu na wszystko uparcie dąży do udoskonalenia świata w imię najwyższych ideałów. Spotyka się często z niezrozumieniem, nie ma naśladowców, nie narzuca też innym swoich ideałów. Ma jednak moc oddziaływania na innych, roiega ona na „promieniowaniu” własną wiarą i zdecydowaną postawą moralną. Sam fakt istnienia ludzi, którzy wierzą w ideały, porzucają drobne zaręgi życiowe dla wartości wyższych, takich jak prawda, dobro, piękno, wzmaga naszą wiarę w wartości i utwierdza przekonanie, że człowiek zdo ny jest do rzeczy wielkich. Choć nie naśladowujemy ch, to jednak sam fakt ich istnienia czyni nas w jakiś sposób lepszymi.

Kto aspiruje ku doskonałości, ten w określonej dziedzinie życia może osiągnąć tę jakość swoich działań czy wytworów jedynie na swój własny indywidualny sposób. Dlatego też nie ma recept na „bycie doskonałym” poza pewnymi najogólniejszymi tylko stwierdzeniami, jak niezbędność znalezienia właściwego sobie „pola doskonałości” i odrzucania pokusy zadowalania się bytją jakością, przeciętnością, jakimś minimum w imię własnej wygody i niechęci do wysiłku.

Doskonałość jest czymś więcej niż powinność: dlatego nie mówimy o doskonałości tam, gdzie są spełniane obowiązki, lecz tam, gdzie powstaje pewne „naddanie”, coś więcej niz robienie tego, co robić się powinno — czy to w sferze obowiązków zawodowych, czy w sferze moralności, lub obowiązków wynikających ze statusu bycia członkiem określonej społeczności. Dlatego też mówimy o optymalnym realizowaniu wartości, a nie jedynie o dobrym, wystarczającym z uwagi na powinność. Nie jest więc doskonałością pomaganie innym w potrzebie, należy to bowiem do obowiązków moralnych człowieka. Jakość doskonałości pojawia się, gdy pomaga się z uśmiechem i życzliwą serdecznością — we wszystkich dziedzinach życia takie „naddanie” jest możliwe, i jest ono inne, zależnie od dziedziny. Owo „naddanie” właśnie nasycza świat człowieka jakością doskonałości.

Życie doskonale polega nie na tym, by czuć się doskonałym, lecz by tworzyć dzieła o optymalnej wartości w określonych warunkach i przy określonych możliwościach — a więc na własną miarę. „Dziełem” zaś może być nie tylko dzieło sztuki, przekaz wiekopomnych odkryć naukowych, czy dokonanego wynalazku technicznego — dziełem jest również własne życie, rozgrywane się na płaszczyźnie osobistej, intymnej, życia rodzinnego, pracy zawodowej i społecznego współistnie-nia.

Maria Golaszewska



Marian Makanki Kwiaty w oknie. ol. pl. 1985.

WALDEMAR MICHALSKI

## *Ż Janem w Czarnolesie*

Dwór płonął dokoła sobótkowym ogniem  
i księżyc jak latarnia wokół każdej lipy chodził  
w rytmie pieśni kolysały się cienie  
gasły w mroku pobielane ściany.

Wyszliliśmy z Janem na trakt szeroki  
nad głowami ze wschodu na zachód ciągnęły żurawie  
jakby duchy poległych wracały do kraju  
gdzie drogi znowu białe krzyże znaczą.

Nikt nie dał wiary słowom Ulissesa  
Hektor zabity — Achilles poległ — Kassandrę obejmie  
kolejna amnestia: będziesz mógł żyć  
nie będziesz jeść nie będziesz pić.

W Czarnym Lesie zapalono świeczki  
wiatr słowa pieśni z serca wyrwywa  
po horyzont niesie — Czego chcesz od nas Janie...?  
— Ach, tylko głowę gorącą oprzeć o tę lipę złotą!

## *Mój mały jubileusz*

Trzy krwawe goździki na stole i astry dokoła  
czterdzięci cztery stuknęło jak amen  
a teraz pieczęć kładę ci na usta  
i co prawdziwe będzie zakazane.

Będziesz dowoli tańczył na premierze  
język wywałął głównemu artyście  
czterdzięci cztery to więcej niż będzie  
to tak jak gdyby wszystko już było.

Trzy róże wędną w podręcznym bukietcie  
byłeś hodowcą od siedmiu boleści  
teraz już możesz być pierwszy w szeregu  
tylko że szereg wcale nie jest pierwszy.

Czterdzięci cztery i już po tanfarach  
niech żyje słowo które pierwsze stoi

w krwawym dekalogu — pokusy tylko  
lecz prawda co znaczy tego już nikt nie wie.

## *Droga do Emaus*

O jedną łzę za dużo co spada w gorzki popiół  
jak rubin dlonie krwawi i ogniem w piersiach płonie.  
Iluż to proroków zamykało twoje bramy kratając usta  
i ściany krwią barwiąc w imię znaku  
który budzi wiarę i nadzieję?

Wiarą była cena krwi nie denar  
choć chleba i ryby zaledwie starczało  
i byłem jako ślepiec co łaskę niby sztandar nosi  
ale odpuść Panie abym łzę uronił bo nie gwiazdy szukać mi  
w popiele ani kamień z błota podnosić nad głowę.

Co jest napisane ślepi odczytują  
każdy twarz swą bielei gdy staje przed bramą  
ogień płonie nadal — sół pieni się w ranach.

## *Wszystko jest w nas*

Droga której sosny i głogi na przemian  
znaczą bieg — gdzie trawy świeży pokos  
łasi się stopom a pies prowadzi do źródlanej wody  
to mocne z nadzieją podane dlonie  
i w pół słowa w pół gardła uwieźle pytanie:  
co jest prawda i czy jest kochanie?

Wszystkie wojny i wszystkie zakłęcia  
niczym próba ognia i sens u szyi kamienia  
kto nie kochał ten lęku nie pojmie  
kto nie płakał temu radość zawsze będzie obojętna:  
czarny kalendarz na rozstaju drogi  
tylko gwiazdy nad nami tylko wiara jest w nas.

## *Dokąd zmierzasz Panie?*

Zc wszystkich stron byłem obłożony  
mój Rzym w gruzach dymił i krwawił  
Panie gdzie byłeś — barbarzyńca na forum  
stanowił nowe prawa i ład moralny.

Co chcesz uzyskać pociechę czy prawdę  
jedną złotą trucizną jak węzeł się mieni  
na każdy sabat zwaluje igryzyska — rozdaje laury  
druga nadzieją i maścią na rany.

Wiem: Bóg wszystko może — nie może tylko  
być w sprzeczności z prawem rzymskim  
oddaj co cesarskie — rozpacz i radość  
będą także rozdane — narodzi się nowy poeta.

W jednym domu żyjemy osobno  
jedną modlitwę wnosząc do tej samej ściany  
dramat rozumu bez wiary i wiary bez duszy:  
dokąd zmierzasz Panie?

### *Exodus na Zachód*

Ta ziemia nic była dla mnie ojczyzną  
a dom z wyboru nie był rodzinną  
matką płonąca ikona z drewna  
i ojciec do wrzosu jak krzyż przypięty.

Na drogach ślad kopyt zostaje  
i grzebień pancernych gaśienic  
do przodu poganiaj kolumny trzymaj  
dzień nowy świta — gaśnie widmo luny.

Potykał się wóz o próg spalonej  
wołyńskiej chaty — Bug księżycowy  
w oddali skrzył się — strzelały paki wiosny  
i granaty — u dyszla koń spieniony sapał.

Modli się Niobe wojenna — psalm gorzki  
na ustach kamiennych zostaje — przyklekła  
piach jak klepsydra sypie się z dłoni  
czas nie przybliży — wciąż ogniem płonie.

### *Kartka z albumu*

W ogrodzie kwitnących jabłoni  
daleko śpiew jeszcze zostaje  
chleb pachnie z nagrzanego pieca  
strumieniem dymu w niebo uchodzą

W starych wierszach na strychu czytanych  
migotały na ścianach fale Świtezi

słowo jak tęcza płynęło  
po gruzach i stosach zgrzytających szkliw.

Wrzesień w górach — i zapis  
na kryształowej wodzie kamiennego potoku  
ostateczny: kimkolwiek jesteście — kimkolwiek jestem  
będź ze mną i we mnie.

### *Nasz dom czyli kres i początek*

W jakim pejzażu żyć nam pisano  
gdzie mosty budować od nowa  
panie szanowny skrzypi podłoga  
jutro już było co będzie wczoraj?

Myśl słowu bluźni a prawda  
się ima psiego ogona  
mutację przechodzi kolejna republika  
pisząc list nowy do Suworowa.

Na ołtarz kładę ostatni swój talar  
i co mojego wierszem tylko stoi  
słowo niełatwo poddaje się czasom  
lecz kto poezji słucha?

Stare Bizancjum żyje wbrew historycznej prawdzie  
logiką dziejów wspiera się Rzym bogaty  
dźwigając wciąż swój garb goryczy  
sekundy nowa Europa liczy.

Moje wojsko na regalach  
moje czolgi na kolanach  
miedzy modrzewiem a brzozą nasz dom  
jako kres i początek solą i chlebem trwa.

*Waldemar Michalski*

JAN MISIUK

## SPACER

- A ten widziałeś?
- Skąd go masz?
- Dostałem od Piotrka za scyzoryk.
- Daleś mu scyzoryk?
- No! Nic innego nie chciał... Zobacz jeszcze ten.
- Fajny!
- Dla niego musiałem stłuc świnkę.
- Wydałeś wszystkie pieniądze?
- Trochę mi jeszcze nawet zabrakło.
- Skąd wziąłeś resztę?
- Z kieszeni ojca. Tylko nie mów mu nic!
- Nie powiem
- On i tak niczego się nie domyśli. Wart był tyle, prawda?
- Fajny jest.
- Jak go pokażę Piotrkowi, to się zdziwi.
- Mhmm...

Drzwi do pokoju otworzyły się. Jacek i Krzys podnieśli głowy nad klasera.

- Chłopcy, prosilam was o coś!
- Zaraz pójdziemy, mamó!
- Nie zaraz, tylko już! Nie mam zamiaru do was zaglądać po raz trzeci!
- Oj, już dobrze, dobrze!
- Schowajcie te znaczki i ubierajcie się! Marek dzisiaj w ogóle nie był na powietrzu.
- Już wychodzimy!
- Tylko się pośpieszcie!

Jacek jeszcze raz zerknął na swój najnowszy znaczek i schował klaser do szuflady. Krzys wybiegł do przedpokoju i tam zakładał buty. Nie bardzo mu się chciało iść na ten spacer. Przecież można go wystawiać na balkon, pomyślał, tam też miałby świeże powietrze i nie byłoby problemu z wyprowadzaniem

- Mamó, gdzie jest wózek?! — dopytywał się Jacek.
  - Stoż w kuchni! Poczekajcie chwilę, pomogę wam.
  - Sami damy radę!
  - Tylko bądźcie ostrożni!
- Marek siedział na tapczanie. Jadł pestki słonecznikowe. Chłopcy podeszli do niego i chwycili pod pachy.

- Nie tak mocno! To boli! — krzyknął.
- Mówiłam, żebyście uważali!
- Chłopcy posadzili Marka na wózek.
- Nic mu nie będzie, mamó — burknął Jacek. — On jest coraz cięższy. Musimy go mocno trzymać.
- Jeszcze pestki! — Marek wskazał ręką torebkę z pestkami.
- Krzys podał mu ją.
- Jacek ostrożnie wypychał wózek z pokoju.
- Za godzinę macie być z powrotem! — usłyszeli chłopcy głos matki, kiedy wsiadali do windy
- Wiemy, wiemy! — zawołali obaj.
- Zjechali windą na parter. Mieli jeszcze do pokonania ostatnie szesć schodków.

Krzys z całej siły chwycił wózek od spodu, a Jacek mocno zacisnął dłoń na jego górnym ramieniu. Marek kurczowo trzymał się oparcia i podskakiwał zabawnie na każdym z sześciu schodków. Śmiał się przy tym jak podczas łaskotek i wcale nie zauważał wysiłku swoich dwóch starszych braci.

- On kiedyś wypadnie nam na tych schodkach — powiedział Jacek, kiedy wrzescie znaleźli się na podwórku
- Ee tam, niech się porządnie trzyma! — odparł Krzys, — Zresztą, możemy go zdejmovać i sadzać na samym dole. Wtedy byśmy się tak nie namęczyli.

Jacek przyszedł mu na pomoc.

Pierwszy prowadził wózek, a Krzys szedł obok niego. Potem co jakiś czas zmieniali się.

- Dokąd pójdziemy z nim dzisiaj? — zapytał Jacek

Prawie wszędzie już byliśmy... — stwierdził Krzys. — Ale możemy pójść tam, gdzie wczoraj... Znowu się powozimy, co?! — usmiechnął się przy tym tajemniczo do brata, a po chwili delikatnie przesunął jego rękę na metalowym ramieniu wózka nieco na bok i obaj puścili się pędem po asfaltowym chodniku.

Wózek terkotał, a jego kółka obracały się coraz pręcej. Marek przestał jeść pestki i wołał:

- Nie tak szybko! Nie tak szybko!
- Daj nam pestek, to zwolnimy! — obiecał Krzys i śmiejąc się spojrzał na Jacka
- Dam wam! Dam! — wołał Marek
- Chłopcy przystanęli. Krzys wyciągnął rękę:
- Dawaj!... Wszystko!
- Wszystko?
- Wszystko!
- Powiem o tym mamie
- A tylko spróbuj!
- Chłopcy znowu zaczęli pędzić z wózkiem.
- Zatrzymajcie się! — pisał Marek. — Zatrzymajcie się!
- Więc jak będzie? — pytał Krzys, kiedy zwolnili.
- Masz! — Marek wręczył mu torebkę z pestkami.
- I nikomu ani słowa! Słyszalesz?!

— Słyszałem... — mruknął Marek. — Tylko nie jedźcie już tak szybko

Krzyż znowu szedł obok Jacka. Zaśmiał chłodnik łuskami pestek. Myślał o scyzoryku, który podarował Jackowi, a ten oddał go Piotrkowi w zamian za znaczek. Poczul pretensję do brata. On sam nie zostaje się z prezentami otrzymanymi od niego. Ale jednocześnie rozumiał czy starał się rozumieć namiętność Jacka do znaczków i wybaczal mu jego postępek. Zresztą, nie mógł się gniewać na Jacka. Nie potrafił.

Spojrzał na wózek. Głowa Marka kołysała się i powoli opadała na piers.

— Patrz! — Krzyż trącił Jacka. — On śpi!

Chłopcy stanęli. Zaczęli tarmosić Marka.

— Nie śpij! — huczeł nad jego uchem. — W domu możesz spać! Nie tutaj!

Marek drgnął. Lypnął okiem na starszych braci.

— Dajcie mi spokój! — powiedział, odpędzając się od ich krzyku. — Co innego mam robić na tych spacerach?... One są takie nudne. — Nudne?! To po co mi się z tobą włóczęmy, skoro nie chcesz spacerować! Powiedz mamie, że wolisz siedzieć w domu i będziemy mieć spokój.

— Mama się nie zgodzi.

— Czemu się nie zgodzi?!

— Bo lekarze mówili, że pobyt na świeżym powietrzu jest dla mnie konieczny.

— Lekarze tak powiedzieli?

— Sam słyszałem, jak taki jeden mówił to mamie.

— Oni są głupi... Przecież od świeżego powietrza nie odrosną ci nogi!

— Bo ja wiem?... — Marek oparł policzek na dłoń. — Ale chyba nie odrosną...

Chłopcy zbliżali się do skrzyżowania. Tramwaje ślizgały się po szynach wyrzucając w powietrze garść iskieł. Ludzie przemykali na drugą stronę jezdni prawie ocierając się o boki samochodów.

— Teraz zamknij oczy i zatkał uszy — zwrócił się Jacek do Marka.

— Zaraz będziemy przechodzić przez jezdnię.

— Ja już się tak bardzo nie boję... — szepnął Marek.

— Rób to, co ci każemy! — wtrącił się Krzyż. — Znowu się rozbeczysz ze strachu!

— Nieprawda! — zaoponował Marek.

— A nie pamiętasz jak było dwa dni temu!

— Pamiętam...

— Ryczałeś na cały głos i przyniosłeś nam wstyd!

— Ale wczoraj, jak byłem z mamą, me musiałem już zatkać sobie uszy. I prawie się nie bałem!

— Ale oczy zamknąłeś?

— Trochę.

— To teraz zamknij oczy i zatkał uszy!

— Nie! — nie zgodził się Marek.

— Jak to nie?! — zawolali oburzeni chłopcy. — Masz nas słuchać. Odpowiadamy za ciebie przed mamą!

Jacek jedną ręką zaslonił oczy Marka, a Krzyż swoimi palcami zatkał mu uszy.

— Zostawcie mnie! — wrzasnął Marek. — Ja tak nie chcę!

— Nie krzycz! — uciszał go bracia.

— To wy ciągle na mnie krzyczycie!

— Bo nas nie słuchasz!

— Wściecie te ręce! — Marek odpychał chłopców od siebie.

— A zrobisz tak jak mówiliśmy?!

Marek milczał. Jacek i Krzyż czekali na jego reakcję

Marek unikał ich nakazującego spojrzenia. Na pewno bym nie płakał. myślał, już się przecież nie boję samochodów. A potem posłusznie przymknął oczy i przykrył dłońmi uszy.

— Możemy jechać! — zdecydował Krzyż i pchnął wózek.

Ruch pojazdów jakby nieco zelżał. Chłopcy szybko pokonali niewielki pas jezdni.

— Jesteśmy już po drugiej stronie! — Jacek szturchnął Marka.

— Oszukałem was! — oznajmił radośnie Marek. — Udawałem, że mam zamknięte oczy i zatkał uszy! Wszystko widziałem i słyszałem! — patrzył dumny na braci i uśmiechał się do nich

Zaskoczyła Jacka i Krzysia ta wiadomość, ale kiedy minęło zaskoczenie, oni też zaczęli się śmiać. Cała trójka braci śmiała się głośno, budząc zainteresowanie przechodniów. A z nich wszystkich najgłośniej śmiał się Marek.

— Oszukałem was! — powtarzał w kółko. — Oszukałem! Sami widzieliście, że się już nie boję! Niczego się nie boję!

— Przestań się wydzierać! — uspokajał go Jacek. — Wielka mi rzecz!

A właśnie, że wielka! bardzo wielka! Marek był o tym przekonany i postanowił pochwalić się mamie, ona z pewnością lepiej go zrozumie i ucieszy się tak jak on sam a może jeszcze bardziej, bo mamie bardzo zależało, żeby przestał się bać pedących samochodów, buczących silników i tego całego zgzielku ulicznego. Bardzo chciała, by podczas przechodzenia przez jezdnię zachowywał się tak jak inne dzieci, i dzisiaj właśnie tak się zachował, w ogóle się nie bał, bo czego miał się bać? Te samochody już nie zlego mu nie zrobia.

Siedział na wózku i rozpamiętywał minioną chwilę triumfu. Musiał nauczyć się jej na pamięć, by móc ją wciąż na nowo przeżywać.

Wtem jego uwagę przyciągnął stragan z owocami, przy którym stał jeden klient i zaraz odszedł z wypchaną papierową torbą w rękę.

— Zjadłbym jabłko — powiedział.

— Też bym zjadł! — podchwycił myśl Jacek.

— Pestki już się skończyły — dorzucił Krzyż. — Może być jabłko

— One są tam — Marek ręką pokazywał stragan

Chłopcy podążyli wzrokiem za wyciągniętą ręką Marka: rzeczywiście były tam jabłka, czerwone i ogromne. Ich apetyt, początkowo zupełnie letni, wzmożł się. Czuli z daleka, że jabłka są smaczne

— Co kupujecie?! — zapytała straganiarka, kiedy baczenie zaczęli przyglądać się owocom leżącym na ladzie.

— Oglądamy jabłko — poinformował straganiarkę Marek, patrząc prosto w jej oczy. — Są bardzo ładne.

— Ile wam żwaczyć?

— Nie mamy pieniędzy — cichutko rzekł Marek i spojrzal na kapsel od butelki leżący na chodniku.

Jacke i Krzys chwycili za wózek i chcieli już odjeżdżać.

— Zaczekajcie! — powstrzymała ich straganiarka i zwróciła się do Marka: — Wybierz sobie jabłko

Marek prędko wyciągnął rękę i wziął jabłko, największe i najczerniejsze.

— Czy mogę wziąć jeszcze dwa? — zapytał. — Dla moich braci... — dodał.

Trzy duże jabłka, to pół kilo, pół kilo to trzydzieści złotych, dzisiaj słaby ruch... na chleb nie zarobię. dać mu te dwa jabłka czy nie dać?, ale to kalekie dziecko... nie wypada mu odmówić.

— Masz tu jeszcze dwa jabłuszka — straganiarka podała Markowi dwa jabłka wyciągnięte ze skrzynki pod ladą

Marek przyjrzał się im.

— To są jakieś inne jabłka — skrzywił się. — A jedno jest zgnile, o tu, ta brązowa plamka. Czy nie mogłaby ich pani wymienić... — znowu patrzył prosto w oczy straganiarki, a gdy zobaczył jej różowującą, a zaraz potem czerwieniejącą twarz, sam pośpiesznie wybrał dwa jabłka ze sterty na ladzie — na te?

Straganiarka bąknęła coś niewyraźnie. Widać było, że powstrzymywała się, by nic zbesztać go za to, że ją okrada.

— Dziękuję pani — zaszczebiotał Marek i chłopcy prędko się oddalili.

Jedli jabłka w milczeniu, co jakiś czas ocierając sok spływający po brodzie. Jabłka okazały się naprawdę smaczne i żalowali, że dostali tylko po jednym.

— Trzeba było wziąć jeszcze tamte dwa — powiedział niezadowolony Krzys, kiedy w dłoni pozostał mu już tylko ogryzek. — Marek źle rozegrał całą sprawę.

— Znowu ja! — obruszył się Marek. — Mogliście sami to załatwić!

— Przecież to ty zacząłeś!

— I co z tego?!

— To, że powinienś od tej baby wyděbić więcej jabłek!

— Ciekawe czy wam by się to udało? Stałiście z boku i ani słowem się nie odezwaliście!

— Nie chcieliśmy tobie przeszkadzać.

— Za to teraz macie pretensje! Znowu ja jestem wszystkiemu winien!

— Nie obrażaj się! Pamiętaj tylko na przyszłość jak masz postępować.

— Już nigdy nie dostaniecie ode mnie jabłek! Sami będziecie się o nie starać!

— Z tobą to jak z dziewczyną! Byłe słówko i już zagniewana!

— A wy zawsze się mądrzycie! I ciągle mnie pouczacie!

— Jesteśmy starsi! Wiemy więcej od ciebie!

— Tak wam się tylko zdaje! W gruncie rzeczy jesteście głupi!

— Cooo?! — wybuchnęli chłopcy.

Tego nie mogli mu darować. Musiał zostać ukarany. Jak on śmiał ich tak nazwać! Ten beznogi kurdupe! Pozwolił sobie z nich zażartować! Ze starszych braci, którzy, to oczywiście, są mądrzejsi od niego dziesięć, sto

a nawet dwieście razy! Nazwał ich głupcami! Zaraz się przekona, kto tu jest głupi!

Jacke i Krzys biegli z wózkami. Marek krzyczał wniebogłosy, lecz oni wcale nie zwracali na to uwagi. Niech krzyczeli, myśleli, zasłużył na to! Byli zacięci w swoim gniewie. Pot im się lał ciurkiem po czole, czuli zmęczenie w nogach, ale biegli dalej. Marek prosił: stancie!, stancie już! Nie słuchali go. Niech się trochę poboi, to następnym razem będzie wiedział jak nie powinien się do nich zwracać. I przyspieszyli trochę. Ludzie oglądali się za nimi, ale Jacka i Krzysa nie obchodzili teraz ludzie, nie obchodziło ich, co ludzie o nich sobie pomyślą, niech myślą, co chcą!, ale i tak nie przeszkodzą im w wymierzeniu surowej kary dla Marka. Zresztą, ludzie, gdyby widzieli jak ich nazwał Marek, z pewnością też uważaliby, że należy mu się ta kara.

Węc biegli dalej, a wrzaski Marka dodawały im sił.

Nagle obaj bracia poczuli jednocześnie na swoich ramionach zdecydowany uścisk męskich dłoni, który kazał im się zatrzymać.

— Co wy wyprawiacie! — grzmiał mężczyzna. — Nie widcież, że on płacze! — wskazał głową na Marka. — I może spaść!

Jacke i Krzys milczeli. Po co on się wtrąca, myśleli

Coż on od nich chce?!, niech ten dobroczyńca pilnuje swego nosa!, myślał Marek.

— Kim są ci chłopcy? — mężczyzna rozmawiał teraz z Markiem. — Znasz ich?

— To są moi bracia — odpowiedział Marek i pociągnął nosem. — My jesteśmy na spacerze.

— Bardzo się wystraszyłeś?

Marek spojrzal ze złością na mężczyznę. Tego było już za wiele dla niego. Nie dość, że ten mężczyzna powiedział głośno w obecności braci, że płakał, choć już nawet ślad nie pozostał po jego płaczu, to jeszcze chce wiedzieć czy się wystraszył? Oczywiście, że się wystraszył! Ale nie powie mu o tym. Jacke i Krzys znowu nazwą go beksą, tchórzem i skarżypytą. Nie może dopuścić, by tak go nazwali.

— My się bawimy! — krzyknął. — A pan przeszkadza nam w zabawie!

Mężczyzna zmieszał się.

— Właśnie! Bawimy się! — powtórzył Krzys.

— Sam pan słyszał — przyłączył się Jacke

Mężczyzna poczuł się intruzem. Nie bardzo wiedział, co powiedzieć i czy w ogóle powinien się jeszcze odzywać.

— To bardzo niebezpieczna zabawa — mruknął

— Wcale — zaperzył się Marek

Mężczyzna popatrzył na Marka. Przesunął wzrok na jego nogi czy raczej ich brak. Marek nie uniikał spojrzenia mężczyzny. Z bezradną nienawiścią przyjmował jego ciekawość i współczucie. I pragnął, by już poszedł stąd sobie.

Mężczyzna jeszcze raz rzucił okiem na twarz Marka. Uśmiechnął się do niego i wyciągnął rękę, by pogłaskać go po włosach. Ale Marek uchylił głowę. Nie mógł pozwolić na tego rodzaju czułości względem siebie. Mężczyzna opuścił rękę.

— Cóż, bawcie się dalej — powiedział i zostawił ich samych.



Cała trójka przez chwilę śledziła wzrokiem oddalającego się mężczyznę. A kiedy znikł im z oczu, Jacek i Krzys stanęli naprzeciwko Marka i zażądali:

- A teraz przeprosz nas!
- Za co?
- Co, już zapomniałeś?!
- ...

- No, powiedz: przepraszam!
- Przepraszam...
- Głośniej mów!
- Przepraszam!

— Powiedz: przepraszam, że nazwałem was głupimi.  
— Przepraszam, że nazwałem was głupimi — mówił Marek, a wielokrotnie rozrywała jego ciało i słyszał tylko jedną myśl: moi bracia to cymbały!

— I jeszcze powiedz: jesteście bardzo mądrzy, cieszę się, że mam takich mądrych braci.

— Jesteście bardzo mądrzy. Cieszę się, że mam takich mądrych braci — powtórzył. Marek i niespodziewanie ogarnęła go wesołość: mógł powtarzać wszystko, czego zażył sobie bracia, te słowa i tak dla niego już nic nie znaczyły.

— W porządku! — odezwał się Krzys, ale gdy na kocu przykrywającym kikuty nóg Marka dostrzegł ogryzek po jabłku, dodał: — To jednak jeszcze nie wszystko. Widzisz ten koszyk?

- Ten przy słupeczku?
- Tak!
- Widzę.

— Musisz swój ogryzek wrzucić do kosza. Z biegu. Jak trafisz, przebaczymy ci.

Marek pomyślał, że teraz na pewno wypadnie i zabije się. Musi przecież mieć jedną rękę wolną by trzymać w niej ogryzek. I przy samym koszu wychylił się nieco, by być bliżej celu. To wszystko wydawało mu się niezwykle niebezpieczne.

Bał się, bardzo się bał, kiedy wózek nabierał prędkości. Cały czas w napięciu wpatrywał się w kosz. Wszystko wokół zlało mu się w jedną wrzeszczącą plamę, tylko kosz widział wyraźnie, kosz ogromniał, potężniał, zbliżał się do niego, kosz był jego zgrabą i ratunkiem, pogardzał koszem i błagał go o przychyłność, a kiedy znalazł się już bardzo blisko niego, zamknął oczy i rzucił ogryzkiem.

— Jeest!!! — zawołali Jacek i Krzys.

Trafilem, odetchnął Marek, jak to dobrze, że trafilem. Cieszył się, chociaż mniej niż się spodziewał i wcale nie opuściło go widmo chwili, która mogła nastąpić, gdyby nie trafił do kosza. Czuli się wtedy na pewno gorzej. Zależało mu, żeby trafić i był zły na siebie, że tak mu na tym zależało. Jestem w rękach braci, pomyślał, i zawsze robię to, co oni chcą, a i tak jestem dla nich obojętny... Jacek nigdy nie pozwolił mu obejrzeć swoich znaczków, a Krzys... Krzys chodził na te spacerki, bo nie lubi rozstawać się z Jackiem...

— Pójdziemy tam dalej — mówił jeden z braci. — Tam jest mój kraj.

- Będziesz pierwszy jeździł? — pytał drugi z braci.
- Jak chcesz?

Chłopcy skręcili w wybrane przez siebie miejsce. Zatrzymali się przed ławką, na której posadzili Marka.

— Trzymaj się oparcia, żebyś me spadł — pouczyli go.  
Marek zmrugał oczy i przyglądał się zabawie chłopców. Wrrrr, wrrrr, Krzys naśladował głos samochodu i z całych sił pchał wózek zajmowany teraz przez Jacka. Jacek wyciągnął przed siebie zacisnięte dłonie i udawał, że obraca kierownicę. W lewo!, krzyczał i krzys kierował się w lewo, w prawo! — i Krzys natychmiast zmieniał kierunek, a teraz sła-  
lom! — i Krzys zaczynał omijać nie istniejące słupki. Jeździł naokoło placu. Inne dzieci przypatrywały się im z zazdrością, też chciałyby mieć taki wózek jak ci dwaj, a nie wciąż siedzieć na drabinkach albo zsuwać się na ślizgawkach. Jacek i Krzys domyślali się tej zazdrości i z jeszcze większą energią angażowali się w zabawę. Wrrr — warczał Krzys, wrrr — wtórował mu Jacek, kiedy rozpaleni przemykali obok Marka

Marek już nie oberwał tak uważnie braci. Czuł się zmęczony i pragnął wrócić do domu. Dzika radość Jacka i Krzysia budziła w nim rozdrażnienie i smutek, który próbował odeprzeć mocno ścisnąjąc zębami obie wargi. Gdyby musieli spędzać na tym wózku tyle czasu, co ja, pomyślał, byłoby to dla nich mniej przyjemne. Pomyślał jeszcze, że gdy znowu będą przejeżdżać obok niego, zatrzyma ich, bo inaczej nie wytrzyma. Chciało mu się siusiu, a sam przecież sobie nie poradzi. Potrzebna jest pomoc Jacka i Krzysia, którzy zdejną go z ławki i zaniosą gdzieś za krzaki.

Wpatrywał ich niecierpliwie. Nabral w płuca powietrza i już miał krzyknąć kiedy wydzawało mu się, że bracia zaraz go miną. Ale oni sami zatrzymali się (widocznie dosyć się już najędzili), czym zaskoczyli Marka i z jego przygotowanego donośnego okrzyku: ja chcę siusiu! pozostał tylko nikły cień, przypominający głos zranionego wróbla, żalony, proszący i śmieszny.

Bracia zabrali go w ustronne miejsce. Ściągnęli mu spodnie. Wbrew jego woli odsłaniając zaczerwienione od ciągłego siedzenia poślądki, i czekali aż zalatwi swoją, komiczną dla nich, potrzebę. Podglądali go przy tym z zaciekawieniem. Bezwładnie patrzyli na jego drobne przyrodzenie, jakieś takie blade, z którego wyciekał, rozpryskując się na chropowatej korze drzewa, żółtawy strumień moczu

— O czym myślisz...? — zaszeptał Krzys w ucho Jacka

— O tym... — zamruczał Jacek i wolno wsunął rękę między lekko rozstawione nogi Krzysia wyraźnie wyczuwając jego chłopotliwość.

— Puść mnie! — parsknął śmiechem Krzys i zwał mężniejące uda.

Marek słyszał rozmowę braci, słyszał ich śmiech, ich szturchanie i wolał tego wszystkiego nie słyszeć. Wstydził się, że tkwi tu wśród nich odsłonięty, sięgający głową zaledwie do ich brzuchów i skazany na ich łaskę.

— Pośpiesz się! — popędzali go chłopcy.

Marek nie odzywał się. Wreszcie, korzystając z despotycznej pomocy Jacka i Krzysia, podciągnął spodnie, po czym znalazł się na siedelku uplecionym z ich rąk i na nim dotarł do wózka.

— Wracamy do domu! — oznajmili chłopcy i razem poprowadzili wózek.

Wrócili inną drogą. Krótszą.

Rozdzwoniły się dzwony i z wieży kościoła sfrunęło stado wystraszonych gołębi. Gołębie sfrunęły prosto na chodnik, po którym poruszali się chłopcy, rozbiegaly się na obie strony, ustępując im miejsca, ale jeden, ogłoszony nawoływaniem dzwonów, znieruchomiał i nie pasujący do ruchliwej reszty stada, zaplątał się i o mało co nie pozostałby na zawsze na chodniku rozduszony kołem wózka, gdyby w ostatniej chwili, nieporadnie trzepocząc skrzydłami, nie odskoczył na bok. Marek obejrzał się za nim gołąb znów znieruchomiał, lebek wciągnął w puszysty tułów, z przyzwyczajenia wypiął piasną pierś i nie pozostało na nim nic, co świadczyłoby o niedawno przeżywanym trwodze. Marek wcale nie żałował gołębia.

Ludzi na ulicy było teraz znacznie mniej. Wszyscy śpieszyli się gdzieś, tak samo jak dzień śpieszył na spotkanie nocy.

Z zakładu fryzjerskiego wybiegł młody chłopak, przyjrzał się swojej nowej fryzurze w szybie i zadowolony poszedł dalej. Marek przypomniał sobie, że nigdy jeszcze nie był u fryzjera, zawsze włosy podcinała mu mama, a raz, gdy wybrał się sam do fryzjera, nie dotarł tam. Cos mu przeszkodziło. Już nie pamięta dobrze jak to się stało. Nie pamięta dobrze wielu następnych dni. Nie chce ich pamiętać.

Zobaczył jeszcze jak chłopak z zakładu fryzjerskiego zwinnie przechodzi przez jezdnię. Najpierw rozejrzał się na boki, a potem jednym susem przedostał się na drugą stronę. On wtedy zapatrzył się na coś. Nic wie, co to było. I zaraz odczyła co ciemność. Ciężka i bolesna.

Nie, nie żałował gołębia...

Mijane sklepy z niecierpliwością czekały na zaniknięcie. Najchętniej wyrzuciłyby marudzących klientów. Jeszcze chwila i opustoszeją. W ciągu nocy odpoczną, a rannikim z radością powitają nowych klientów. Najwięcej sympatii związu do tych, którzy przychodzą do nich po raz pierwszy. Lubią obce twarze z nadzieją rozglądające się po ich wnętrzu i bardzo pragną urzeczywistnić ich nadzieje.

— Chodźmy szybciej! — ponaglił brata Jacek.

— I tak nie zdążymy! — powstrzymywał go Krzys.

— Zdążymy! — upierał się Jacek.

Dokąd oni usiłują zdążyć?, zastanawiał się Marek, nim ujrzał daleko przed sobą wielki napis: filatelista. Więc to był cel, do którego zmierzali obaj bracia. Jacek chciał koniecznie obejrzeć znaczki. Marek nie był w stanie pojąć co on takiego widział w tych młaych obrazkach przedstawiających zwierzęta, kwiaty, a czasem czyjąś głowę, najczęściej ponurego starca? A Jackowi bynajmniej wcale nie zależało na tym, by kotkołowić rozumiał jego pasję. Świat znaczków, świat, w który wnikał wraz z otwarciem swego klasera, był wyłącznie jego światem. Wiele osób miało do niego dostęp, ale żadna z nich nie była jego uczestnikiem. Nawet Krzys. Krzys towarzyszył mu w wędrówkach po jego świecie tylko dlatego, że był zazdrosny o znaczki. Obawiał się, że one mogą zabrać mu Jacka i z tego powodu nie spuszczał z nich oka. Tak naprawdę to Jacek najczęściej samotnie przebywał w swoim świecie i — co tylko pozornie mogłoby się wydawać — nigdy nie czuł się w nim samotny.

Teraz, gdy pochylał się nad gablotą, w której dojrzał najnowszą serię z motylami, wyglądał jak najdoskonalszy powieściowcy kochanek wchłaniany przez przedmiot swojej miłości i pożądania. Motyle obdarzone siłą jego wzroku rozkładały skrzydła i próbowały wyrwać się z papierowej niewoli. Te delikatne istoty żyły dla Jacka.

— Patrz! — szepnął do Krzysia. — One zaraz stąd uciekną!

Krzys przysunął swoją twarz blisko szklą gablotowemu. Głowy obu braci niemalże stykały się ze sobą. Obaj w skupieniu przyglądali się przezczystym ciałom owadom.

Marek widział ich przez okno wystawowe. Przez moment bardzo pragnął być tam razem z nimi i tak samo jak oni pochylać się nad gablotą i patrzeć na znaczki, i widzieć w tych znaczkach to sumo, co Jacek, pragnął zaznać ich wspólnej tajemnicy, przeczuwanej i zakazanej dla niego. Ale natychmiast zdusił w sobie to pragnienie. To była zbyt nierzalna tęsknota, należało ją zabić pewnie i zdecydowanie.

Siedział na wózku sam. Przed nim siromi opadała w dół uliczka. Była wąska i pusta. Zagubiona wśród innych ulic, samotna i pogodzona ze swoją samotnością. Pozbawiona znaczenia, bo nawet nie miała nazwy. Wstydliwie ukrywała się w cieniu starych topoli, wdzięczna im za ich cień i nieme towarzystwo. Była pewnie tak stara jak rosnące po jej obu stronach topole. Bardzo rzadko trafiał tu obcy przybysz, bo prowadziła donikąd. Na jej końcu sterczała niewielka kamienica odcinająca kontakt z innymi ulicami. Kamienica wyglądała na opuszczoną. Tylko w kilku oknach powiewały poźółkle firanki i stały pelargonie w doniczkach. W jednym z nich pojawiła się zasuszona twarz i ona obserwowała Marka.

Marek dotrzęgi, że kola wózka znajdują się na skraju spadku. A wcześniej pomyślał, że z tej ślepej uliczki komuś, kto by się tutaj zabląkał, bardzo trudno byłoby uciec. I zniechęca dopadła go myśl, że wózek może potoczyć się w dół, w dół, w dół... Chciał, żeby bracia zabrali go już stąd. Lękał się i był ciekaw jak to jest, gdy wózek zaczyna się toczyć w dół, w dół... Ostatni raz rzucił okiem na sklep ze znaczkami. Wydawało mu się, że Jacek i Krzys zaraz go opuszczą. Może wyrzuciła ich stamtąd sprzątaczką, która akurat zmywała podłogę zamasyżując koryszką obitym zadkiem? Ten sklep w pewnej chwili zaczął się oddalać od Marka. Dwa kola wózka zaczęły się obracać. Zasuszona twarz cofnęła się w głąb pokoju. Marek kurczowo chwycił się bocznego oparcia. Wstrzymał oddech i usłyszał nie swój głos: tak to wygląda! Usłyszał też czyjeś przerażone kroki za sobą. Otulił go cień starych topoli i wtedy przestał kurczowo zaciskać palce na oparciu wózka. Ta uliczka wiodła go w nieznaną. Ta uliczka była współniczką w jego ucieczce. To nie, że wózek okazał się szybszy niż kroki niosące mu coś, co nazywają pomocą. To nie, że zabolalo go trochę, kiedy wózek przechylił się na bok, a on sam uderzył głową o krawężnik. Nie czuł już bólu. I tylko do końca nie był pewien czy ta zasuszona twarz to twarz jego matki. Ale co ona robiłaby w tej kamienicy, w tym oknie?...

Krzys przykleknął przy Marku. Uniósł jego głowę, ale kiedy poczul na rękę krew, która zaplamiała spód jego dłoni, opuścił ją i odsunął się od martwego ciała. Widział, że gdy ktoś umrze, to ludzie płaczą. Jemu nie chciało się płakać. Otarł dłoń chusteczką i wyrzucił ją na bruk.

Pomógł Jackowi postawić wózek, a potem razem usadowili na nim Marka.

— Wygląda jakby spał... — powiedział cichutko Krzys i zobaczył, że głowa Marka opadła na ramię

— Ale on nie śpi... — powiedział smutno Jacek i już wierzył w prawdę tych słów, mocna była to wiara i nic nie było w stanie jej zniszczyć.

— To co on teraz robi? — dopytywał się Krzys.

— Nie wiem...

Chyba nikt nie wiedział, co teraz robi Marek. Może on jeden wiedział to, lecz nikomu nie chciał zdradzić własnego sekretu

Jacek i Krzys wzięli Marka do domu. Mało kto zwracał na nich uwagę. Dwóch chłopców wiozło na wózku trzeciego chłopca, tyle że kalekiego. Nie był to niezwykły obrazek dla przechodniów przyzwyczajonych do różnych form kalectwa. Nikt też nie zwrócił uwagi na cienką stróżkę krwi wyciekającą przez szparę wózka. Tylko Krzys wpatrywał się w nią, a kiedy urwała się nagle, pomyślał, że z Marka wypłynęła wszystka krew.

Drzwi otworzyła im matka. Chłopcy prędko wsunęli się z wózkiem do przedpokoju. Odwrócili się w stronę matki. Ona szła ku nim. Uśmiechała się do nich. Mówiła coś. Nie słyszeli jej głosu. Spoglądali bezradnie na siebie. Ona zatrzymała się. Już zauważyła ślad ściegi krwi w szparze wózka. Już usłyszała tę groźną ciszę.

— Mamo, Markowi coś się stało — odezwał się któryś z braci.

Dopadała do wózka. Wzięła Marka na ręce. Mareczku, synku mój, tulila go do siebie. Mareczku, całowała małą ranę na jego głowie. Powiedz coś, prosila, odezwiąj się. Usiadła z nim na tapczanie i nie wypuszczała z objęć. Trzymała go mocno i nie pozwalała mu odejść. Przez moment mogło się wydawać, że Marek zaraz wyciągnie ręce i obejmie nimi matkę.

Chłopcy ukryli się w swoim pokoju. Nie rozmawiali ze sobą. Unikali się. Jacek wjął klaszerek z szuflady i prawie natychmiast go odrzucił. Krzys oparł się na parapiecie okna i patrzył w dół. Mieszkałi wysoko. Na siódmym piętrze.

Obaj położyli się do łóżek znacznie wcześniej niż zwykle

Noć Krzys wstał i wyszedł do kuchni. Był głodny. Na stole znalazł trzy talerze z wystygłą kolacją. Opróżnił jeden i sięgnął po drugi. Potem zajął do pokoju. W mroku dostrzegł postać Marka leżącą na tapczanie. Obok czuwała matka. Drzemiała. Powtarzała coś przez sen. Ciało Marka nie zajmowało dużo miejsca.

Wypłoszony nieznośnym spokojem panującym w pokoju wrócił do siebie. Przycupnął na łóżku Jacka. Zapytał go czy śpi.

— Nie śpię — odparł Jacek i podsunął się pod ścianę.

Krzys wśliznął się w nagraną pościel. Położył głowę na piersi Jacka. Przymknął oczy.

— To nasza wina... — wyszeptał.

— Nic... Chyba nie... — Jacek przeciągnął ręką po włosach Krzysia i pocalował go w kącik ust.

JANUSZ B. ROSZKOWSKI

## TAKO RZECZE NIETZSCHE

*Czas, by człowiek cel sobie wytknął, czas,  
by zasnął zasnó swą najwzwyższą nadzieję.  
Powiadam wam: trzeba mieć chaos w sobie,  
by porodził tańczącą gwiazdę.*

*(Wybrany Nietzsche — Takie rzeczy Znamyśmy)*

Istnieją pewne obiegowe prawdy, które w czasie swego obiegu ulegają zatartciu, zniekształceniu, zafalszowaniu, stając się w najlepszym wypadku półprawdami. Dotyczy to w takim samym stopniu spraw błahych, codziennych, jak i spraw ważnych, istotnych w rozwoju myśli ludzkiej. Szczególnie wtedy, gdy dzieło jakiegoś twórcy dosięga zbyt głębokich pokładów ludzkiej psychiki, odkrywa w niej starannie maskowane (przez kulturę, w jakiej żyjemy) przepaści.

Od czasu do czasu możemy w polskim piśmiennictwie przeczytać jakiś uczony traktat o Nietzschem, z którego wynika tylko jedno: że autor pisze o czymś, czego absolutnie nie rozumie albo pojmując to w sposób tak rozlewny i powierzchowny, iż pozostaje z tego mętna papka niemożliwa do strawienia. Miałbym wedy ochotę powiedzieć, że: nadczłowiek (właściwiej: nad-człowiek) Nietzschego to człowiek, który przekracza siebie, wynosi się nad siebie (a nie nad innego człowieka), płacąc zresztą niejednokrotnie za to wymieszenie poniżeniem (z rąk szlachetnych „niewolników”); że Nietzschę był wrogiem niewolnictwa (pojętego w sposób bynajmniej nie dosłowny, w znaczeniu społeczno-ekonomicznym), o czym świadczy znakomita analiza uczucia nazwanego przez niego „resentymentem”, że postawa dionizyjska nie jest „postawą panów”, chociaż jest postawą dynamiczną, atakującą, walczącą, ale po prostu postawą ludzką (niewolnik może również przyjąć taką postawę, o czym świadczy chociażby przykład Spartakusa), a postawa apollinijska nie jest „postawą niewolników”, ale po prostu postawą harmonijną, zrównoważoną (występującą równie często w „panu”, co w „niewolniku”); że Nietzschę zajmował się nie tyle „antycznymi plotkami” na temat Dionizosa czy Apollina, ile odbiciem mitów związanych z tymi bogami w powszechnej tradycji kulturowej, a „apollinizm” czy „dionizyzm” w jego rozumieniu to raczej kategorie estetyczne wrpnięte w filozoficzno-poetyckie wizje postaw (odnoszących się bardziej do temperamentu niż charakteru człowieka) — zresztą i jedna, i druga postawa może być postawą twórczą lub niszczącą w zależności od form, jakie przybierze (wystawko sprowadza się w nich do form: nie mówilibym o przeciwieństwie postaw, raczej o przeciwieństwie form w postawach w ogóle).

To, że faszyzm „czepał” z Nietzschego, nie upoważnia absolutnie nikogo do patrzenia na tego filozofa przez pryzmat tak pokracznej optyki, tym bardziej, że nie żył on w owym czasie i nie mógł się bronić przed takim interpretowaniem swoich myśli (nie ulega dla mnie wątpliwości, iż gdyby żył, wyglądałby jako jeden z pierwszych w hitlerowskim obozie koncentracyjnym). Jedno jest pewne — był wrogiem wszytkiego, co człowieka ogranicza, dawi, a więc również państwa; coż dopiero mówić o państwie totalitarnym! *Państwem zwie się najzłomniejszy ze wszystkich zimnych potworów* („Ja, państwo, jestem

Jan Mitiuk

*narodem*). Państwo i ze we wszystkich językach dobra i zła. Wszystko w nim jest fałszem. (...) Gdzie państwo się kończy, tam dopiero zaczyna się człowiek...!

Gdy Zaratustra mówi do ludu: Człowiek jest czymś, co pokonanym być powinno. Dzis jest jeszcze człowiek bardziej małą niż jakakolwiek małpa. Patrzcie, ja wam wskazuję nad-człowieka — i gdy poprzestaniemy na tym fragmencie lub skwapliwie dodamy to, co wczesny rzekł starzec do Zaratustry: A jeżeli chcecie ich (ludzi) komecież obdarzyć, nie dawać więcej nad jałmużnę i każ im jeszcze zebrać o nią, wówczas możemy wzmawiać siebie i innym, że pobrzmieliśmy tu (wnioskując z racji o następstwach) echa czasów pogardy, kult „ubermenschą” (wszak nawet w wielkim słowniku języka polskiego pod hasłem „nadczłowiek” możemy przeczytać, że „według Nietzschego” jest to „osobnik, którego nie dotyczą powszechnie normy etyczne, władczy i bezwzględny”) itd. Ograniczoność takich sądów nie świadczy być może o ograniczoności ludzi, którzy je wypowiadają (tak czy owak wszelka ograniczoność stanowi przeszkość — według Nietzschego — w stawianiu się nadczłowiekiem), ale na pewno świadczą o tym, jak twardy żywot mają pewne mity. Nie grzechy wasze — w wasze przystawanie na małym wola do nieba! Gdzie jest ten piorun, który by was zniósł swym językiem? Gdzie jest ten obłęd, który by wam zaszczerpie należało? Patrzcie, ja was nauczę nad-człowieka. On jest tym piorunem, on jest tym obłędem! (...) Buda! Zbliżyć się czas po tysiąckroć w zagrody godnego człowieka — człowieka, co nawet samym sobą już gardzić nie zdola.

Ludzie (Nietzsche opatrzyłby to słowo w tym kontekście znakiem zapytania) lubią tych, którzy im każdą, dogadając ich próżność, wybaczą im małość (czy mężczyźni nie wybierają zazwyczaj takich kobiet, w których oczach mogłyby rosnąć, nawet gdyby w rzeczywistości karlić), a boją się lub nienawidzą tych, którzy na siłę otwierają im oczy (na nich samych lub na otaczający ich świat), mówią prawdę (zazwyczaj mało pochlebna dla nich), zmuszając ich do wewnętrzного wysiłku (w sytuacji, gdy ci nie są w stanie ruszyć nawet przysłówiowym palcem w bucie). Czy nie o takich ludziach mówił z nieskrywaną ironią: *Patrzcie na tych dobrych i sprawiedliwych: kogóż oni najbardziej nienawidzą? Tego, kto kruszy tablice ich wartości, tego burzyciela, tego niszczyciela — a ten jednak jest twórcą. To nadczłowiek udręczony swym dobrem i złem, przywołany do krzyża swym współczuciem dla innych ludzi — pragnie ich „nauczyć duchowej treści ich istnienia”, albowiem to, co nazywają swoim szczęściem, rozumem, swoją cnotą, sprawiedliwością jest „mostem, a nie celem” (tacy ludzie są również tylko mostem, a nie celem); pragnie, żeby dzięki przemianom ducha byli silni i zarazem pokorni, biorąc na siebie wszystko, co ciężkie i najcięższe, żeby potrafilii „żyć się żołądmi i trawą poznania i w imię prawdy na głód duszy cierpieć”, potykając się z Wielkim Smokiem, który zwie się „Musisz”, w imię głęboko ludzkiego „Ja chce!”*

Być nadczłowiekiem to znaczy stworzyć w sobie — poprzez przemianę swego ducha — innego człowieka, to znaczy stworzyć sobie (i w sobie) wolność, albowiem „swojej woli pożąda duch, swój świat odnajduje, kto się w świecie zatracił”. Czy nie to miał na myśli filozof, głosząc: „człowiek jest czymś, co powinno być pokonane”? Nie człowiek w ogóle, ale człowiek słaby (słabością wewnętrzną, której pokonanie leży w granicach jego możliwości — ukrytych przed nim samym częściowo lub całkowicie), będący „biednym ułomkiem człowieka: jaźni” lub zupełnie pozabawiony swego „ja” (między innymi na rzecz bogów i zaświatów), które jest „miarą i wartością rzeczy”, będący niewolnikiem swoich namiętności (zazwyczaj tych niskich) lub cnot powszechnie uznanych za „ludzkie”, pozabawiony dumy, tej dumy,

której mogłoby go nauczyć jego nowe „ja”, sprawiając, że namiętności, których był niewolnikiem, staną się — dzięki świadomości celu, jakiego mogą służyć — cnotami, a zło, które wynikało z ich istoty, jeśli nawet nie zaniknie w ogóle, może się przestoczyć co najwyżej w zło, które wynika z samej „walki cnot” (tylko cnota wyrastające z namiętności mogą owdławić całym człowiekiem, całym jego duchem, bowiem zawiera się w nich cała jego siła „w gniewie, nienawisć i miłowaniu”).

Ktoś może powiedzieć, że zastępowanie w człowieku jednego zła drugim nie jest zabiegom najbardziej humanitarnym. I jest to kolejne nieporozumienie! To, co było „złem” niegdyś, może być dzisiaj cnotą. W innym wypadku nie przedstawano by wznosić stosów, na których w dawnych czasach płoneli kacerze, czyli ci, którzy wąpili w oficjalne dogmaty nauki lub wiary, oraz czarownice, czyli te, w których istniała „wola samoistności”. Ludzie którzy cierpią dążąc do samodoskonalenia, mogą (niejednokrotnie pragną), jak wszyscy cierpiący, zadawać ból, sprawiać cierpienie. I to jest to zło, które może wynikać z „walki cnot”. Rzeczą człowieka — i tylko jego — jest dążyć do tego, aby zanikało ono wraz z kolejną przemianą jego ducha. Po strokrój racji miał Nietzsche mówić, że wiele z zła, co uważamy za dobro, jest powstało od zła, czyni w człowieku większe spustoszenia wewnętrzne i nie pozwala mu na to, aby człowiekiem stać się naprawdę. A nawołując do zabijania (nie człowieka przez człowieka, ale tego co w człowieku „chore i zamierające”), przestrzegał: *Gdy zabijacie, baczcie, abyście sami życie usprawiedliwiali*.

Kiedy ten „immoralista” (obowiązujące w swoich czasach normy moralne pragnął zastępować nie innym: normami, na przykład estetycznymi, ale normami etycznymi wyższego rzędu, w których mogłyby się zmieścić nowy człowiek) rozpatrywał problem „ja i ty” („my i wy”), czyli tego, co nazywamy m.in. przyjaźnią (przyjaciel powinien być naszym najlepszym wrogiem) albo miłością bliźniego (jest ona „złym umiłowaniem samego siebie”) nie znaczy to, że występuje przeciwko więzom międzyludzkim w ogóle. Znaczy to jedynie, iż pragnie, aby te więzy łączyły, a nie krępowały czy dawały: *Jeden idzie do bliźniego, ponieważ siebie szuka, drugi, ponieważ siebie zatracić pragnie. Zła miłość wasza ku sobie czuje w was samotność więzieniem*.

Być nadczłowiekiem to znaczy być twórcą, twórcą tego człowieka w sobie. Któremu brak było prawdziwej ludzkości, stworzył go na nowo albo przeczłowieczył, być wolnym nie tyle od czegoś, co ku czemuś. me po to zmieniać wartości, aby zmienić siebie, ale odwrotnie: zmieniać siebie, aby zmienić wartości; miłując siebie (to „ja”, które winno się wreszcie uwiesić po tylkokrotnym uwieszeniu „ty”), gardzić sobą (tą cząstką siebie, która nie jest godna naszej miłości) do nas — tworzących siebie ponad siebie); wierzyć w innych nie po to, żeby pokazać, jak moglibyśmy wierzyć w siebie, ale po to, żeby pokazać, że i oni mogą w siebie uwierzyć, skoro my — tak niewierzący — nauczyliśmy się „wierzyć w wiarę”; nie dawać bliźniemu tego, co jest jego (bo jakże może być naprawdę jego, co jest w nas, jeśli nie jest naprawdę z nas?), ale to, co jest w mm nieświadomości „tęsknota ku nadczłowiekowi”. szukając wyzwolenia z cierpienia, związanych z poszukiwaniem istoty życia (czy jest już szczęście? a jeśli nie — to czym w ogóle jest szczęście?), nie bać się cierpienia ani przestrożeń, albowiem „wiele gorzkiego zamierania musi być w waszym życiu, wy twórcy!”; nie być własną litością dla ludzi, którzy cierpią (właśnie w imię owej „tęsknoty ku nadczłowiekowi”), ponieważ powinniśmy obać nie o to, aby własna litosć przemawiała nas błogością, ale w imię miłości do tego człowieka (szukaniu dla jego zmagania z własną słabością, niemocą), która powinna być „ponad współczuciem”, uszanować jego dume, uniknąć fałszywych wartości, obłądnych słów (nie obłęd w nich tkwi, bo obłęd, jeśli świadomy, może być twórczy, ale ta słodka truizna, ten wonny jad, który nieoprotreżenie przetrza ludziom dusze), bo są one jak „fałszywe

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty z Fryderyka Nietzschego, *Tako rzecze Zaratustra*, tłum. W. Bernat, Warszawa 1905-1906

światło, zdławione powietrze"; być ślepcem ssącym „u piersi światła”, niemową mówiącym w oczy „własnym prawdom prawdę”, głuchym z obracającym się wokół niego niesłyszalnie światem nowych wartości, włóczęgą nie pytającym o drogę, ale zapytującym drogi same i doświadczającym ich (zdeptującym je na śmierć), żebrakiem o tysiącu dłoniach, dobrowolnym żebrakiem trwoniącym natychmiast lub oddającym z nawiązką to, co mu darowano...

Ludzie lubią gładkie, proste szlaki: baczą, aby koleiny, jakie wycieczają im filozofowie, nie były nazbyt głębokie, nierówne, kręte. Przyjemniej mieć niebo gwiazdziste nad sobą i prawo moralne w sobie, niż wypaloną ziemię wokół siebie, jeszcze dymiącą po pożarze, pokrytą kraterami, które w każdej chwili mogą zacząć znowu zionąć ogniem. Dlatego boją się Nietzschego — filozofa, który cierpiał nie nad sobą (do tego zdolni są wszyscy), ale nad człowiekiem. Boją się jego miłości, ponieważ za bardzo ich rani, zbyt wiele od nich wymaga. *Ja nie mówiłem: „człowiek jest zły”, lecz przeciwnie: jam wolał, jako nikt dotychczas jeszcze nie wolał: „och, że też to jego najgorsze jest tak bardzo małe! Och, że też to jego najlepsze jest tak bardzo małe! Nazbył mały największy” — to mi oberzłym uczyniło człowieka*

To prawda, że nic jest to filozofia spójna. To prawda, że zawiera wiele nic wykończonych myśli, a nawet sprzeczności (wynikających z samej natury emocji, które towarzyszyły powstawaniu tego dzieła), ale trzeba jeszcze więcej złości, żeby zwracać uwagę jedynie na te myśli, wydobywać tylko te sprzeczności (są one naprawdę niewielkie, a w każdym razie zupełnie nieistotne dla całości jego poglądów). Albowiem tako rzecze Nietzsche. *Takim jest oto szlachetnych durt obyczaj: niczego nie chcą mieć one za darmo, najmniej zaś życia samego.*

Janusz B. Roszkowski



Marian Makarski: Pejzaż z drzewem, ol. pl., 1978

## MARIA KORUSIEWICZ

### Taniec I

tętnił we mnie jak morze całą noc  
a ja bokami robiłam  
by nadążyć

bojąc się tej śliskiej rzeczy  
która rosła we mnie jak  
rozgrzane jajko

teraz pod nosem tam gdzie  
puchną płacze i katary  
pachnie pierzem

a ja twarz mam jak plaster  
i spokojnie  
rozluźniałam stopy

### Pokój nr 2

znowu mam tę biedną chorą głowę  
a za szybą jak słup stoi dzień

a ja nie zasloniłam okien nie spuściłam powiek  
i nic zdążyłam zaszyć się pod kołdrą

wiem że trzeba spać trzeba spać nawet gdy już parzy  
nawet gdy jak ślimak podchodzi do gardła

i kiedy chce wyskoczyć z najwyższego piętra  
pamiętam że spokojnie moja droga spokojnie

ale teraz znowu mam tę skaleczoną głowę  
i nie zdążyłam związać sobie ręk

a za oknem jak słup jak piorun  
jak Empire State Building

jak włócznie jak archanioł jak Marylin Monroe  
stoi dzień

### *Czego boi się kobieta... III*

te obcasy polknęły mi już całą stopę  
i co będzie co będzie jak ja pójdę dalej

tutaj leżą tylko zaplakanne lydki  
i jaki to chłód jaka wilgoć w nosie

teraz kiepska jestem od pasa w dół  
teraz rękami drepnę dookoła siebie

zgnieciona aż po brzuch jestem jak syrena  
w bucie aż po gardło

może teraz rozlegnie się mój śpiew

### *zapiski nocne — część V (baśń)*

ja młoda jabłoń nie pamiętam morza  
ja młoda jabłoń nie pamiętam snów

i tylko nocą błądy opar ciała  
i wyostrzone kilometry wężu

mdły ból rodzących się w gałęziach dłoni  
biały lęk pnia chciwa ślina liści

aż słony mrok twoich pobożnych ramion  
nasieniem przemył głos

i teraz z rąk twych z mojej krwi kobieta  
przez rozpalony pokój w ślepe ściany biegnę

na nagim morzu łóżka beziemienna skóra  
walczy o twarz

### *zapiski nocne — cz. VI (chłód)*

czekam na ciebie tak miękko jakbym zmarła  
spod powiek biały i mroźny uchodzi sufit

i nagle — pękły okna ciężkim tętmem  
rozkaszlały się drzwi ściany dopadły do gardła

i już — biegłam boso po niebie w obłąkane  
katedry strachu (że nie przyjdiesz)  
w zimne przedpokoje nocy

aż pościel sztywniejąc do brzucha przyzmarzała  
nie ujawnioną ciężką twym uśpionym cieniem  
który gdy go zerwę — rece utnie

### *11 Maja*

Tak więc stanęliśmy na skraju nieba i wiatr  
Błękitnych równin jakby wyrwał skrzydła

lęku co wpełził pod koldrę i rozdziobał stopy  
a teraz, stara wrona, skrzeczy w głębi

łóżka białej od pajęczyn  
a ja leżę cicho w ślubnym worku ciała

bo to był chyba ślub ten gwałt  
co z nory jego ust jak mysz wyskoczył

w biegu rozgryzając oczy i teraz martwy, brudny  
leży w przeszcieradkach bo kto widział żeby niebo otwierać

żyłką

### *Katar*

raz na jakiś czas  
wyrastam w sypialni miękka jak chustka do nosa

moja twarz w cienkim obrąbku warg  
cztery rogi brzucha moja skóra

maszeruje na każde kichnięcie  
czerwone frędzelki krwi zwisają czule

kiedy przychodzą twoje palce robię się żywa  
owijam się wokół kciuka śpiewam wśród paznokci

białe jedwab okrywa  
okrywa wszystkie drażnienia

raz na jakiś czas  
można mnie używać.

*Maria Korusiewicz*

HENRYK PAJAK

## ZNALEZIONY\*

— Ta kobieta stanowiła, chyba pan się ze mną zgodzi, jedyny radośniejszy moment w życiu Józka Osucha.

Pani Maria me skąpiła metafor dla zobrazowania roli, jaką podsta-  
rzała panna spełniała w życiu tego chłopaka.

Powiedziała to i zamilkła pośród własnych i moich domysłów. Nie nalegałem na szczegóły. Znała ich niewiele. Tamci kochali się skrycie, w naiwnej wymuszonej konspiracji, w zakamarkach tych niezliczonych miejsc, które tylko zakochani wynaleźć potrafiać poza wsią, na łąkach, w lesie, u niej lub u niego w domu. Między zmerzem a ledwo prze-  
czutym świtem, pomiędzy szarówką letnich wieczorów a nienarodzo-  
nym porankiem... „Ale był to związek tak jutrzący wieś, tak dla niej obraźliwy, że stawał się niemożliwy ani do ukrycia, ani do szczęśliwego zakończenia”.

Powiedziała to z żalem, stannie dobierając słowa, aby najwierniej oddać istotę tego związku, lecz i tak nie były to słowa najtrafniejsze. Mówiąc „jutrzący”, miała na myśli ponizające sztyderstwa, stale będące udziałem tego uczucia. Jej oczy, ciepłe niczym spojrzenie jej wielkiej imienniczki z lewej nawy osińskiego kościoła, z przejęcia zapominały o mruganiu, tak wielki sekret powierzała przybyszowi, tak wielką ochotę mając na to, aby wreszcie ktoś obcy, a więc w miarę obiektywny, właściwie ocenił pełną hipokryzji postawę mieszkańców Osin. Patrzyła na mnie tak, jakby zwracała się do kogoś ukrytego za moimi plecami, do niezliczonych świadków, którym należy się dodatkowy komentarz.

— Znam wieś. Potrafi być bezlitosna w swych uprzedzeniach. To straszne!

— To znaczy? — pytałem w imieniu tych wszystkich niezdolnych do zrozumienia więzi łączących Krystynę i Józka.

— Udzurdano sobie, że oni swoim romansem hańbią wieś i pamięć tamtych, pomordowanych rzekomo z jej winy. Trzy grzechy: grzech jako taki, jego wina, jej wina. To było obelga. Gdy to mówię, przychodzą panu na myśl dewotki i tak dalej. Nic z tych rzeczy. Właśnie nie takie rzeczy działy się w tej wsi, zwłaszcza po wojnie, gdy na jednego mężczyznę przypadało to po kilka wdów. Rzecz właśnie w tym, że oni oboje byli przeznaczeni do zniszczenia, wykłęci i odsunięci na margines życia. Zapadł wyrok bez odwołania. Sprzeciwili się temu, a reszty dokonała ich rzeczywistość czy urojona wina. Krystyna nie miała prawa do związku z kimkolwiek z tej wsi, a już w żadnym razie z młodym Osuchem. Był przybrany dzieckiem tej, która straciła własnego syna w

\* Fragment powieści, która ukazuje się w Wydawnictwie Lubelskim

wyniku rzekomej zdrady niemieckiego lekarza adorującego Krystynę. Potem miała czelność wziąć się za jej przybranego syna! Dla tych ludzi było zupełnie bez znaczenia, że ci dwoje po prostu kochali się. Dla mnie jest rzeczą najzupełniej pewną, że gdyby go nie zabili, byłoby małżeń-  
stwem.

Nie ma tego wyznania pani Marii w aktach procesu o zabójstwo Józka Osucha. Odmówiła wszelkich wyjaśnień. Prowadzących śledztwo przyjmowała na progu ganku. Za jedyną odpowiedź na wszystkie pytania mieli wzruszanie ramion poparte zapewnieniem, że trop zabójcy Osucha nie urywa się na progu jej drzwi.

Tę niechęć wyjaśniła mi po latach, kiedy od dawna nie funkcjonowa-  
łem już w Osinach na prawach gościa. „Nie mówiłam nic dlatego, że nie miałam nic konkretnego do powiedzenia tym mistrzom od linii papi-  
larnych, lub bałam się. Cóż mogłam im powiedzieć? To było śledztwo przeciwko Osinom. A więc po części i przeciwko mnie, nauczycielce tych ludzi, których chciało oskarżyć. Oni szukali sprawy, a ja musiałabym oskarżać siebie. Musiałabym obciążać ludzi, których uczylałam pisać, których wychowywałam... Ale, jak widać, niezbyt dobrze wychowywa-  
łam... Czy miałam powiedzieć, że to cała wieś, tyle tylko, że czują konkretną ręką, zabiła Józka, a przedtem Durlika? Nigdy się stąd nie ruszę. Jestem stara. Jestem starsza niż stara. Czekam mnie już tylko jedna przeprowadzka. Tam — wskazała głową w kierunku, gdzie rozciągał się osiński cmentarzyk.

Starce zły żalu, przywiązania i zawodu zakończyły to wyznanie. Wiedziony pierwszym impulsem zapragnąłem pogłaskać jej dłoń spoczywającą na stole, lecz w porę powstrzymałem się od tego gestu. Jak na swój wiek i życie spędzone w samotności kobiecego serca, pozostała dzielna, może nawet zbyt oschłą. Dożywała swych dni w powszechnym szacunku. Z umiarem korzystała z przywilejów tego imperium o granicach sołectwa. Wniosła je na fundamentie bardzo zwyczajnym i bardzo kruchym — na własnej skromności i oddaniu.

Znalazła się w Osinach przed pierwszą wojną, a słowo znalazła jest tu najbardziej właściwym określeniem. Wyłądowała tu wprost ze swej nieznaney przeszłości, w cudacznym kapeluszu sięgającym epoki dagerotypu. Łeśniakowa, prawie dzieckiem będąc, pomagała przy osiedlinach nowej pani.

Opisywała wygląd nieznanych przedmiotów, strojów, kobiece drob-  
biarzy o nieznanym przeznaczeniu. Była wśród nich jedwabna mantyla, wyblakła ciota, sięgające łokcia rękawiczki, zapewne przeznaczone do żniw. Zdumiewały ją sznurowane gorsety, haftowane obrusy i serwetki. Poznała przeznaczenie wachlarza, wkładala dlonie w puszyste wnętrza mufy, otwierała puzderka i drzwiczki zegara oprawnego w czarne drzewo. Było tam ubranie męskie rozdarte na dwa jezory, frakiem zwane, a liczne pudła po kapeluszach kryły delikatną choć mocno już wysłużoną białinę. Tych rzeczy nie znalazła w swym wiejskim życiu podlotka, nie znalazła ich nazw, nie domyślała się przeznaczenia większo-  
ści z nich.

Nowa pani kłęzła obok niej i choć zdorożona podróżą odbyta zakurzoną waszątkiem z jakiegoś ordynackiego folwarku, cierpliwie objaśniała nazwy, przeznaczenia, a nawet przeszłość przedmiotów. —

To po mamusi — informowała, delikatnie ujmując tkaninę z trudem trzymającą się całości, broszę czy sutą suknię na fiszbinowym rusztowaniu. — To po cioci, gdy umierała. To frak tatusia, prawie nie używany, gdyż wcześniej przytł.

Znała swój fach. Dzika prostota wiejskiej dziatwy wprawiała ją na przemian w zachwyt i przerażenie. Swoją język i wiedzę przyszyła do umysłów dzieciarni. Jej zrazu wyszukane słownictwo z czasem osunęło się w ludowy konkret osobliwej półgawy.

Dala się polubić. Doszło do tego, że nawet najgorsze głęby uczyli się pilniej, by tylko ich pani nie sprawić zawodu.

Świadcowała egzekucji z czterdziestego czwartego roku. Gdy na szkolne podwórce spędzono wylapanych mężczyzn, kobiety musiały być świadkami selekcji, dokonywanej wedle absurdałnego kryterium brudnych lub czystych dłoni. Dwoje oczu, zimnych jak dwa otwory strzelnicze wyłowily z grupy kobiet jej wzrok. Popatrzyły na nią tak, jak mogły patrzeć na zwłoki, więc i ona wątpiła, czy przetrwa.

Kiwnął pakem, by zbliżyła się do niego. Zwrócił się do niej bez pośrednictwa nieudolnego tłumacza, żandarma spisującego nazwiska skazanych.

— Jesteś tu nauczycielką?

Potwierdziła.

— Który z nich — wskazał na mężczyzn oddalonych o kilkanaście kroków — nie jest partyzantem? Pokaż. Będzie żył.

Powiodła niewidzącym spojrzeniem po skazańcach. Kolejno rozpoznawała twarze naznaczone już piętnem wyroku. Większość z nich była niegdyś jej uczniami.

— Nie wiem — powiedziała zgodnie z prawdą. Jeszcze do niej nie dotarła diabelska logika tego pytania, zaskoczyła ją głównie niemczyzna, skierowana do niej i tylko do niej. Oddzieliła ich od świadków osobliwa przegródą porozumienia.

Otwory strzelnicze zneruchomiały z ironiczną wzgardą, która po chwili ustąpiła pewnemu rozbawieniu.

— Czyli wszyscy są bandytami?

Pojęła swój błąd, lecz brnęła dalej, tropem poprzednich.

Był zmęczony i znudzony. Rysy miał ściągnięte trudami oblawy, nudą zbędnych formalności.

Zmienił ton na prywatny.

— Kto ciebie nauczył niemieckiego? — spytał bez większego uznania, jakby znajomość tego języka była wykroczeniem jedynie mniejszym niż inne, nie porpedzone zezwoleniem.

— Moja matka czytała Goethego w oryginale — wyjaśniła.

— Ach ja, ja — uniósł brwi. Odwrócił się i było po rozmowie.

— Gdybym wymieniła choć jednego, dla pozostałych byłby to dodatkowy wyrok śmierci. I tak już postanowionej. Co za perfidia! On miał to pytanie przygotowane, wypróbowane w wielu podobnych sytuacjach! Gdy po kilku dniach kobiety pytały, co chciał ode mnie ten eseman, one także nie zorientowały się w obłudzie tego pytania, któraś nawet czyniła mi wyrzuty, że nie wskazałam choć kilku, by ich ratować. Arytmetycznie rzecz biorąc, nawet mogło to mieć swój sens. Mój Boże! I jeszcze ta pogarda w oczach. Gdyby nienawść, zgoda. Lecz on patrzył

na mnie z pogardą, wystudiowaną pogardą! Czy dlatego, że skalam jego język? Ojczystą mowę nadludzi? Znalazł język niemiecki, a wybrałam pobyt pośród istot niższego gatunku?

— Wydaje mi się — próbowałam pozostać w tonacji mojej rozmówczynie — że osobą najbardziej upokorzoną w tej scenie był sam Goethe. Niewykluczone, że do tej bestii coś dotarło z tego upokorzenia wieszczą i dal pani spokój.

Pomiędzy nami zwolna pojawiły się nici przyjaźni babci i wnuka, dwóch istot przedzielonych oceanem doświadczeń. Używalimy tych samych prastarych słab, lecz jakże inaczej rozumianych.

Jej pamięć z eteryczną lekkością unosiła się i gubiła pośród cieni przeszłości, nazwisk, twarzy, dat, zdarzeń, lecz w tym pozornym chaosie tylko czas przestawał się liczyć. Tylko on trwał w miejscu, dając świadectwo tym samym prawdom o zmiennych imionach. Pamięć przeszłego zachowała u niej zadziwiająco ostrość. Mogłem to podziwiać w chwilach wypraw w jej dziecięce zdarzenia z ostatnich lat poprzedniego wieku, w okupacyjną przeszłość, w szczególności egzekucji mieszkańców Osin, a nawet w drobniaczki z życia Józka Osucha, jednego z kilku tysięcy jej uczniów. Nawet drobne zdarzenia, jego dziecięce figle czy późniejsze konflikty z rówieśnikami na tle rzewiska, miały tam zapewnione miejsce, uszeregowane w hierarchii czasu i jej tylko znanych wartości. Sądy padaly jak wyroki bez odwołania, szybkie, władcze, oczywiste.

Działo się to znacznie później niż owego dnia, gdy po raz pierwszy siedliśmy na dłużej przed jej domem. Była wczesna jesień, ościżale liście berbersy obejmowały jeszcze z nieslabnącą siłą sztachety jej plotu, lecz przejrzale zapachy jesieni już wisiały nad ziemią w niezmaconym smutku przemijania.

Wtedy dowiedziałem się, po raz pierwszy, ku jej zdziwieniu, że po wojnie głowa Krystylin Bąkówny została jeszcze raz ostrzyżona na zero, a w czterdziestym siódmym strzelono do niej z lasu, gdy wiązała krowę na łące. Strzał był niecelny.

— Dlaczego to mówię... Bo ja, proszę pana, przyjąłem to tak, jakby strzelano do mnie. Poza najstarszymi ludźmi w tej wsi, wszyscy są moimi uczniami. Pamiętam ich siedzących w ławkach, ufnych, naiwnych. Potem stawali się zaprzeczeniem tego, co im wpałam. Tak więc to ja byłam i pozostałam naiwna... To ich ciągle rozdrapywanie tamtej okupacyjnej rany, ta ich pamiętliwa mściwość, te ich nienawści idące z ojca na syna, z syna na wnuków. Nawet pięcioletni brzdąk potrafił omijać jak przezroczyśćą przeszkoję kogoś z dorosłych, nad którym wisi przekleństwo jego rodziców... Strasznie się rozgadałam... Znow rozboli mnie głowa. Mnie nie wolno się denerwować, ale muszę dokończyć. W moim wieku ważnych spraw nie odkłada się na jutro.

Chwilę milczała, chcąc przeczekać zadyszkę. Uniosła wskazujący palec ku niebu, wyraźnie biorąc jego moc na świadków.

— Jest pan człowiekiem prawie tutejszym, oni zaakceptowali pana Na swój sposób, oczywiście, na swój sposób... A skoro tak, to staje się pan takim samym nosicielem tutejszych tajemnic, tutejszego zła, jak wszyscy inni. Proszę nie liczyć na to, że uda się panu zachować tak zwaną neutralność. Zresztą i tak jest pan trochę podpadnięty z powodu



kontaktów z młodym Osuchem. Nie mógł pan wybrać gorzej dla swojej reputacji. Informowanie o okupacyjnej przeszłości tej wsi jest przywilejem nielicznych. Osuch do nich nie należy. Szuka pan jego rodziców, a przed wsią udaje zainteresowanie pacyfikacją, czasami wojny. To może się źle skończyć. Tu obowiązują następująca reguła: ostatecznie można o tym mówić, można to nawet opisać. Ale niedopuszczalne jest w tym wszystkim jedno: głośne pytanie o sprawcę. Nie wolno doprowadzić do tego, że zostaną zmuszeni do wskazania Krystyny. I wcale nie dla jej dobra zamilkną i będą milczeć do końca pańskiego wyjazdu... Nogi mi marzną... Chodźmy do środka...

Wstała z ławki. Nieopradnie stawiając drobne kroczki, skierowała się w stronę sieni. Wąska dróżka nie pozwalała nam iść razem. Dopiero wtedy, gdy spróchniałe stopnie ganku okazały się zbyt trudną przeszkodą, ująłem ją pod ramię. Z powiewem jesieni zmieszał się trumienne zapach starego ciała.

Zamieszkiwała drewnianą budowlę o nieokreślonej architekturze, jakich niewiele ocalało w zapomnianych osadach. Był to domek z kamiennym podmurowaniem i gankiem wyróżniającym go spośród otaczających chalup, zapewne również szkole i dla jej potrzeb wzniesiony. Zdążył już spłaszczyć się pod ciężarem czasu, lecz wciąż jeszcze trwał na powierzchni, może z samego przyzwyczajenia. Z ciasnego wiatrolapu wchodziło się do dużego i jednego z dwóch pokoi, a jego wnętrze dawało pogodny kontrast z zewnętrznym wyglądem domu. Dwa okna przepuszczały dostatecznie dużo światła, by można jednym spojrzeniem ogarnąć skrzętną schludność pomieszczenia. Jego meblowanie stanowiło drewniane łóżko, ogromna szafa z ciemnego dębu, w tym samym kolorze utrzymani kredens oraz wysoka etażerka, w całości przytłoczona książkami.

Leżąc centralnym akcentem izby był przepyszny żyrandol, czy raczej wystawny kandelabr siedmioramienny, cały z misternie rzeźbionych sześciokątnych kryształów. Każde z siedmiu ramion składało się z trzech przegubów rozchodzących się w trzypiętrowy stożek. W każdym tłoczyły się szkła o różnych płaszczyznach i kątach szlif, dając w ten sposób niezliczone refleksy. Całość spinała u sufitu szklana podstawa wzmocniona od wewnątrz pociemnionym brązem, w kształcie spłaszczonej misy. Zaskakujące były same rozmiary tej iście barokowej konstrukcji na tyle wnętrza, któremu służyła. Pośrodku zwisała urągława żarówka kończąca gruby przewód niedbale przytwierdzony u zwieńczenia. Nasuwało się porównanie z jakimś świetlistym dzwonem zanurzonym w mętym akwarium.

— Pożydowałsi — poinformowała pani Maria, uprzedzając pochwały i pytania. — Po przyjaciółkach ze Szecebrzyska. Stolik także

Dopiero wtedy zwróciłem uwagę na wskazany sprzęt. Z dalszej odległości prezentował się dość zwyczajnie, przytłoczony przepychem świecznika, lecz jeden rzut oka na blat zmuszał do szacunku. Brzozowe czy też orzechowe podłoże pyszniło się mozaiką tancecznych intarsji wykonanych z mahoniu, czerwonego drzewa, laki i masy perłowej. Biegły tak gęsto, tak przemyślnie, jakby nieznany artysta rozporządzał czasem dożywnego więźnia własnego dzieła. Brzegiem spinała to wszystko mosiężna kryza, ujmując w karby kapryśne rozpasanie motywów.

Stara kobieta tkwi naprzeciwko mnie, cierpliwie oczekując końca oględzin. Jej wzrok błądzi po zakamarkach pomieszczenia.

W pewnej chwili uśmiecha się z pobłażaniem, lecz jej usta natychmiast wracają do kształtu podkówki.

— Gdyby te dwa przedmioty mogły mówić! Mój panie! Ale to dobrze, że nie mogą. Im w zupełności wystarczy to, że ja do nich przemawiam. Gadanie do siebie jest niby przywilejem starości, lecz tak naprawdę, to ludzie z tym niechętnie się godzą sądząc, że to słutek zbikowania. Później sami stają się takimi gadającymi mumiami! Potrzeba do tego niewiele. Kilkadziesiąt lat obcowania ze sobą i własnymi ścianami wystarczy w zupełności...

Pochyla się ku mnie, wciąż jeszcze skulona, z powodu zimna lub nowych emocji. Wsluchuję się w jej głos, gdy lekko drży z przejęcia.

— Kiedyś, innym razem... Proszę przyjść wieczorem. Zgasimy światło i tu, w tym miejscu — samym wzrokiem wskazuje środek stolika — tu ustawimy świeczkę. Ta mątawa jest zdolna do życia jedynie w blasku świec. Jej szkielka natychmiast ożywia, zaczynają krwawić. Tak, one zaczęły ociekać krwią! To stygmaty po ich właścicielach. Są im wierne do dziś. Tęsknią za nimi. Te kropelki będą drgać, pulsować, przemieszczać się w własnym krwiobiegu. Będą skapywać, rzucąc tysiące rozblysków i nowych kropel. Będą żyć. Będą oskarżać, czegoś żądać, kogoś przywoływać...

Śmieje się. Suchy rozbity śmiech nabiera szklanych, zgrzytliwych tonów, rozpada się na drobiny zapowiadanej czerwieni. Ożywia je jakąś treścią, a dzieje się to zapewne w rezultacie skomplikowanych rezonansów w sypkim zlepku szkiełców.

Jej poprzędni, pobłażliwy uśmiech przyobleka się w słowa.

— Pan też nabiera przekonania, że zbikowałam. Wiem o tym, widzę to w pańskim spojrzeniu. Proszę nie zaprzeczać, nie przejmuję się tym. Przywykłam do takiego traktowania. Jedyne oni — wskazujący palec znów zastępa w pionie — dobrze wiedzą, o czym mówię. Są tu zawsze, gelowi na każde zawołanie. Ich dusze mieszkają pośród tych wisiorów. Proszę spojrzeć, jak im tam dobrze. Są nie do wyśledzenia. Żyją sobie jak w środku rzeźsień oświetlonej bożnicy. Nikt ich tam nie niepokoi, nie ciągnie do getta, do gazu. Siedzą tam całą rodziną...

Tę ostatnią informację rzuca takim tonem, jakby to ich wspólne obcowanie było nie lada wyczynem, aktem przekory czy niebylewałej odwagi, podjętym na przekór niszczycielskim żywiołom. Wzdrygnąłem się. Zapewne sprawił to chłód wieczoru, lecz niewykluczone, że to sami zmarli dawali mi sygnał do odwrotu. Jeszcze przez chwilę luzdłem się, że po tym seansie z duchami sturaszce uda się powrócić do rzeczywistości. Oczekiwania okazały się daremne. Jej myśli pograżyły się w gąszczu blahostek i do końca spotkania nie udało mi się sprowadzić ich na interesujące mnie tory. Nie dowiedziałem się, jakaz to tajemnica, jakie fatum unosi się nad tym zyciem mieszkalców Osin.

Głos pani Marii wyndzał się jakby z oddali, którą w jednakiej mierze mogły stanowić przestrzeń i czas, oba te molochy razem wzięte, lub też samo wnętrze kryształowej czaszy, z duchami przycajonymi w jej wnętrzu.

Poczułem się tak, jakby zamknięto mnie w środku mechanizmu, który

samoczynnie nakręca i uruchamia bolesną wirówkę przeszłości, wspomnień, duchów oraz ich złowrogich tajemnic.

Wyszedłem w samą porę, czując, że jeszcze chwilę, a sam pogrążę się w malinie. Wcale nie byłem taki pewny, że kiedyś jeszcze odważę się powtórnie skorzystać z zaproszenia, że zdecyduję się na podobny seans.

W jakiś czas później ponownie stukaliśmy do jej drzwi, a czas, który przedział te dwa spokojenia wypełniły znikome w skutkach poszukiwania matki Józka Osucha, poprzedzone dwiema notatkami w gazecie oraz dwuszpaliowym artykułem pod ekscytującym tytułem: „Gdzie są rodzice Tadzia Pajaka, dziecka Oświęcimia?”

Skąpe szczegóły wsparta tym razem fotografia chłopczyka w wieku około sześciu lat, najstarsze zdjęcie, jakim dysponowaliśmy. Spod platynowej czupryny patrzyły w obiektyw oczy szeroko rozwarte, zastylę w nieruchomej ucieczce. W podbródku tkwił miękki doleczek, zapowiadając dorosły upór lub tylko kaprysy dziecka, lecz usta, w przeciwieństwie do ich obecnego, dorosłego wykreju tworzyły płaską kreskę wybitą złudzeń dzieciństwa.

Zanim zdecydowaliśmy się powielić zdjęcie w nakładzie osiemdziesięciu tysięcy egzemplarzy, spędziliśmy z Józkiem sporo godzin na dociekaniu skutków takiej decyzji. Czy w owej chłopczyce ktoś miejscowy zdola rozpoznać, wbrew naszym oczekiwaniom, nie Tadzia Pajaka, tylko właśnie Józka Osucha z Osin? Do tej zapadłej wsi nie docierał regularnie ani jeden egzemplarz popołudniówki i z tym faktem wiązaliśmy większość naszych oczekiwań: tam nasze wołanie ma przejść bez echa, wszędzie właśnie ma trafić do tysięcy czytelników, a wśród nich do jedyne go naszego adresata. Zaczynała się ryzykowna gra. Nasze życzenia, nasze oczekiwania miały stać się rzeczywistością. Zawsze jednak istniała groźba przypadkowej identyfikacji w udziale kogoś z mieszkańców Osin, a zwłaszcza rówieśników Józka. Miał pozostać nierozpoznany przez wszystkich, oprócz tej jednej jedynej istoty, do której kierowaliśmy nasze wołanie. Wizerunek dziecka, nie istniejący przecież w jej pamięci w tym sześćdziesięcioletnim wydaniu, miał wstrząsnąć niezawodnym kodem serca, cofnąć film, poczynając od tej ostatniej klatki ze zdjęcia, aż do tamtej sekundy, gdy powierzając niemowlę zakonnikom, rzuca im poezjalne spojrzenie. Ostatnie, niezniszczalne spojrzenie matki.

Pozostawał jeszcze atut nazwiska. Z nim wiązaliśmy nasze największe oczekiwania. Nazwisko to mocny trop w ludzkim mrowiu, to niemal dowód osobisty. Jakaż przewaga nad tysiącami tych wszystkich istot, które do dziś zmerzają ku sobie omackiem, dysponując jedynie mglistym strzępem matczynej chustki, jakimiś ulotnym szczegółem, który ma odtworzyć całość dopiero w zetknięciu z resztą owej materii utkanej z czasu i niepamięci.

Lecz i ono, w miarę upływu czasu, a zwłaszcza kolejnych wzmianek w gazecie, zatracalo moc tego niemal niezawodnego hasła. Stawało się dźwiękiem, echem samego siebie, odbitym w puszcze milczenia. Jego identyczność z tym dźwiękiem, który był moim nazwiskiem, wzmagała przycięgo, lecz i zwiększała rozczarowania. Umowno nazwisk, tych

pseudonimów wlokących się z ojca na syna, z syna na wnuków! Niekończąca się lista książki telefonicznej, dźwiękopodobny zapis!

Już pierwsza notatka przyniosła wynik w postaci kilku adresów ludzi o tym nazwisku, a także szereg odsładczych nazwisk przybliżonych: Pajek, Pyjak, Pajuk. W następnej publikacji znalazły się i te wersje. Bez rezultatu. Z redakcyjną delegacją w kieszeni przemierzalem wschodnie periferie Zamojszczyzny, docierałem do ludzi, którzy okazywali uprzejme zdziwienie na wiadomość o tym, że ktoś noszący ich nazwisko poszukuje matki. We wsi D. natknąłem się na cały klan Pajaków, kilka rodzin, w sumie kilkanaście osób legitymujących się tym samym nazwiskiem, zasiadających tam od dziańdów, wczepionych w tę ziemię i wieś od pierwszych zapisów w archiwalnych księgach. Znalazł się nawet Tadeusz Pajak, młody człowiek w wieku zbliżonym do wieku Józka, lecz ani on, ani pozostali mieszkańcy wioski nie byli w stanie wykrzesać z okupacyjnych przeżył niczego, co by dawało powod do dalszych dociekań. Co więcej, wieś przetrwała wojnę w stanie niemal nienaruszonym. Ominęła ją pozo ga pacyfikacji i wysiedlenia, nikt z tej wsi nie znalazł się w Oświęcimiu. Okupacyjną przesiedlenia zasnuła w ich pamięci mgielka ponurego ale nie najtrudniejszego dla nich samych okresu i dopiero pierwsze lata powojnia, z grasującymi tam bandami nacjonalistów zapisały się w ich pamięci jako koszmar prawdziwej wojny.

Czas płynął, redakcyjna poczta przynosiła wraz z mylnymi tropami i radami przeróżnych maniaków listy z pytaniami o postępy w poszukiwaniach. Czytelnicy domagali się rozwiązania, szczęśliwego oczywiście, z fotografią matki w objęciach odnalezionego syna. Jakby przez dwadzieścia kilka lat nie czyniła nic innego, tylko szukała go nieprzerwanie, a jedynie zły los sprawiał, że dopiero teraz, dopiero w wyniku naszych poszukiwań, dzięki potęgze gazetowego przesłania ów złośliwy los został wreszcie zmuszony do kapitulacji.

Nasza decyzja o zamieszczeniu fotografii była więc tyle naiwna, co wymuszona. Naiwna i ryzykowna. Kod serca mógł okazać się zawodny, lecz takimi nie musiały okazać się spojrzenia rówieśników Józka, rzucane na podobiznę ich dawnego kolegi szkolnego. Owa wymuszona naiwność naszych oczekiwań brała się z paradoksalnej sprzeczności tkwiącej między potęgą wielotysięcznego przesłania, a jego dyskrecją wobec niepożądaných czytelników!

Na tym etapie poszukiwań nie mieliśmy w Osinach godnych zaufania powierników. Krystyna dopiero dołączyła do naszego spisku, lecz ją interesowała wówczas i później jeszcze jej własna sprawa, rola Udiego w pacyfikacji Osin. Na koniec porwały ją nasze wspólne już poszukiwania domniemyanych zdrajców.

Wraz z Józkiem doszliśmy do przekonania, że przed opublikowaniem jego podobizny warto pokazać jego zdjęcie komuś, kto znał go z tamtych lat. Nasz wybór, a w zasadzie decyzja Józka, padła na panią Marię.

Udałem się z wycinkami z poprzednich notatek, przedtem jednak położyłem przed nią podobiznę małego Osucha, powiększoną do rozmiarów pocztówki.

Jak na swój wiek dysponowała jeszcze niezłym wzrokiem, lecz do czytania wzmaczała go sfatygowanymi okularami w drucianej oprawie. Ich zakładanie zamieniało się w skomplikowany ceremonial. Uchwyty

okularów drżały nieposłusznie w jej dloniach, gdy dopasowywała je do krzywizny ucha.

Po tych przygotowaniach zmeruchomiała nad fotografią. Nie dało to widocznie rezultatu, bo uniosła ją ze stołu i zmieniając odległość od oczu, to kąta ustawienia w stosunku do światła mizernej żarówki, długo studiowała twarz dziecka.

— Powiada pan, że znalazł go... To by oznaczało, że był moim uczniem...

— Pomogę pani. To zdjęcie powstało około 1951 roku. Może rok później.

Znów nastąpiła długa przerwa. Pośród niewyraźnych pomruków, poprawiana szkieł oraz manewrowania odbitką, usławiła rozpoznać chłopca. Jej wysiłki i tym razem okazały się daremne.

Na koniec z nic mniejszą uwagą przyjrzała się mnie. Musiałem w owej chwili mieć dość zawiedzioną minę, bo rzuciła tonem usprawiedliwienia.

— Nie poznam tego dziecka, choć wiem, że bardzo panu na tym zależy. W tym wieku buzie są jednakowe. Pyzate, niewinne, jakby anonimowe. Trochę kolarzy mi się z Ligęzą... Bo ja wiem. Tyle lat, tyle dzieciaków...

— To jest Józek Osuch — wyjaśniłem w końcu. Teraz już nie kryłem własnego zadowolenia. — Przyznam, że niczego tak nie pragnęłam. Jak tego, by pani nie udało się rozpoznać tego dzieciaka. Od tego właśnie zależy, czy uda mi się pchnąć do przodu pewną niezmiernie dla niego ważną sprawę...

I wyjaśniłem istotę oraz rezultaty naszych poszukiwań. Opowiedziałem o dotychczasowych ustaleniach, o bezowocności dwóch apeli w prasie, na koniec o zamiarze wsparcia kolejnego i może już ostatniego anonisu z podobizną Józka Osucha. Rozłożyłem przed nią wycinki obu wzmianek.

Czytała je starannie, z przerwami na westchnienia i okrzyki zdziwienia.

— Coś podobnego! — powtarzała wielokrotnie, a gdy zakończyła lekturę, powolnym ruchem zdjęła okulary, lecz w następnej chwili znów umieściła je na nosie.

— Mój Boże! — powtarzała swoje ulubione zawołanie, wtórując w ten sposób własnemu poruszeniu i przenosząc spojrzenie z wycinków, to na fotografię to na mnie.

— Teraz rozumiem, dlaczego pan tak bardzo rozkochany w Osinach! To nie głuczka, nie mogiła, nie partyzantka. To ta sprawa tak pana wciąga!

— Nie przeczę. Ale tamte również nie są mi obojętne. Z tym, że od Józka Osucha zaczął się mój mariaż z Osinami. I na nim zapewne się zakończy. I to wkrótce, bo wygląda mi na to, że wyjadę stąd z niczym. Chyba zgodzi się pani ze mną, że odnalezienie rodziców dziecka, które przeszło tak dramatyczne koleje losu, szansa przywrócenia go matce — trącałem czułą strunę mojej rozmówczyni — to rzecz pilna i fascynująca. Powiedziałbym, że obecnie jest to już mój moralny obowiązek. Wystarczy tylko wyobrazić sobie na chwilę przyszłe spotkanie matki z odnalezionym synem! Dla samego tego widoku warto się potrudzić.

Gdy zwłaszcza ona już dawno straciła wszelką nadzieję na takie spotkanie.

Przerwała mi z ożywieniem.

— Nadzieję! Skąd pewność, że ona go poszukuje? Że oczekuje takiego spotkania? Mam podstawy wątpić, czy słowo nadzieja jest tu właściwym określeniem. Przecież ona doskonale pamięta, gdzie go pozostawiła, a właściwie to porzuciła... Dlaczego nie wróciła po swoje dziecko? Co zrobiła aby je odzyskać? Wygląda mi na to, że nie. Dlaczego więc inni mają ją w tym wyręczać?

Kiwałam głową ze zrozumieniem.

— Tego rodzaju pytania mogą tylko pobudzać do poszukiwań. Są fragmentem całej przgody. Przyznam, że dotąd ani razu nie pokusiłem się o moralną ocenę jej odejścia, jej dobrowolnego rozstania z dzieckiem na progu własnego domu. Jest coś tragicznie niespójnego w tym, że wyniosła dziecko z takiej otchłani, jaką był Oświęcim, a potem dobrowolnie rozstała się z nim. Spójrzmy jednak na to od innej strony. Oto zostawia niemowlę w najbardziej bezpiecznym miejscu, w idealnej na tamte czasy przechowalni. Teraz postoją pytanie o to, dlaczego nie wróciła. Pytanie rozstrzygające. Zakładając, rzecz jasna, że nie mamy tu do czynienia z tak zwaną wyrodną matką.

Zatrzepotała rękami, jakby odpędzała stado os.

— Chwileczkę, zaraz najgorsze! To prawda, że łatwo osadzać cudze postęпки, a zwłaszcza postęпки tych, którzy są nieobecni i nie mogą się bronić. Dajmy temu spokój. Ja nie nie powiedziałam, skreślałam. Co na to Józek? — próbowała zgubić niebezpieczny wątek.

— No cóż, jak powiedziałam, szuka jej obsesyjnie. Podziwiam i rozumiem jego upór. Osuchowa umierając sama go do tego zobowiązała, a jej śmierć w pewnym sensie usunęła opory, jakie odzywały się w nim przedtem. Trochę mi dziwno, że nie zwierzył się pani z tego zamiaru jeszcze przede mną, że nie zaczął od pani.

Zdumiona, broniła się z przestrachem.

— Ode mnie? A czemuż to ode mnie? Nie powiem, że nie cieszę się w tej wsi czymś co można nazwać szacunkiem, lecz z nikim nie utrzymuję bliższych więzi, a cóż dopiero mówić o powierzeniu mi takich tajemnic! Czasem zajdzie ta czy inna kobieta, lecz przeważnie wtedy, gdy nie ma odwagi wyszeptać swoich sekretów sąsiadkom, w obawie przed śmieśnością czy plotkami, wiedząc że tu, w tym domu, kamień w wodę! Józek był wyjątkowo skryty. Dzieci przeżywały go „Znaleziony”. Zwąchałam to jak tylko mogłam. Nie na wiele się to zdawało. Kończyło się bijatykami i przenosiło na rodziców. Mitygowałam zarówno dzieci, jak i matki. Ale dzieci są takie okrutne w swojej nieświadomości! Na osobności tłumaczyłam im, jak straszna rzeczą jest nie mieć matki, nie znać własnych rodziców. Nie wiedzieć kim byli, gdzie się znajdują, czy jeszcze żyją...

Nie przerywałam. Należało dać upust dąwim i nowym rozterkom.

— Byłam tak bardzo po tej stronie, a jednak on nie odwzajemniał tego ani jednym cieplejszym odruchem. Zdarwiłam mnie chłód tego chłopca, opancerzonego wrogocią do całego świata. Czulałam, że spełniam jedynie powinność policjanta... Zacząć ode mnie? Byłam ostatnią, a nie pierwszą osobą, do której mógł zwrócić się w tej sprawie!

Wtem wycelowała we mnie oskarżycielsko palec. Pochłonięta nową myślą, nerwowo obracała w rękę fotografię dziecka.

— A czy pomyślał pan o tej przybranej matce? O kobiecie, która go usynowiła? Przedtem jeszcze wychowała własnego syna, tracąc go w siedemnastym roku jego życia? Ten drugi, który zajął jego miejsce, miał wypełnić tę przerażającą pustkę po tamtym!

— Ona przecież nie żyje — przerwałem. — A poza tym nie zapominajmy, że sama nakłoniła go do poszukiwań. W czymże więc naruszam pamięć, pragnienia, prawa, bo ja wiem co jeszcze, tej kobiety?

Rzuciła mi przelotne, nieuważne spojrzenie. Jej twarz nabrała zagadkowego, nie znanego mi spokoju. Nie znalazłem jej jeszcze na tyle, by wiedzieć, że dzieje się z nią tak zawsze, gdy pragnie bronić własnego sądu, lecz brak jej sił lub argumentów. Wówczas, w tym krótkim momencie namysłu starszki odniosłem raczej wrażenie, że czymś urażona zaczyna powątpiewać, czy wart jestem dalszej polemiki.

Uznała jednak za konieczne doprowadzenie swojej myśli do końca.

— W czym? A w tym, że żyje jej wola. Jej tamto, trwające przez dwadzieścia kilka lat pragnienie posiadania go bez reszty, na malczyzną własność. Bez dzielenia się jego uczuciami z tą drugą, choć prawdziwą. Posiadania go bez jego przeszłości. Powiadam, na własność, do końca życia. I życia jego dzieci. I życia dzieci jego dzieci. Cóż z tego, że przed śmiercią kazala mu jej szukać. Ona tylko zwracała go tamtej. Któż to wie, co dzieje się z nami w godzinie śmierci...

Była to już fraza, której nie powstydzilby się ksiądz Sadza, ale ja nie zamierzałem kapitulować, zwłaszcza przed nią, gdy jeszcze przed chwilą zdawało mi się, że mam ją po swojej stronie, że uczestniczy w naszym spisku przeciwko losowi.

— Osuchowa umierając kategorycznie domagała się od Józka, aby wszczął poszukiwania. To nam rozwiązuje ręce. Nawet i bez jej przyzwolenia, czy raczej polecenia, pozostaje jeszcze wola, czy dobro tamtej, jego prawdziwej rodzicielki. Dlaczego mamy uparcie, z góry odrzucać ją jako potwora, który dobrowolnie wyzbył się własnego dziecka?

Lży skrywanego wzruszenia zabłysły pod szklami okularów. Rozstrzygnięcie o sprawach sięgających poza grób widocznie nie leżało w jej kobiecej naturze. Cienie zmarłych były dla niej nietykalne.

Lecz raz podjęta myśl wciąż nie dawała jej spokoju. Powtórzyła raz jeszcze.

— W każdym razie to wiemy z pewnością, że w Lublinie wyczerpaly się zasoby jej macierzyństwa. Jeśli żyje, gdziekolwiek teraz przebywa, nie jej nie uprawdliwia. Nie a nic. Tylko sto kilometrów dzieliła ją od syna!

Dyszała w tłumionej pasji, ale ja nic czulem się winny. To ona sama bezwiednie zadawała rany macierzyństwu nie tylko jednej czy drugiej matki, lecz również własnemu nie spełnionemu macierzyństwu starej samotnej kobiety.

Ujrzałem, jak jej palec po raz drugi tego dnia mija moją sylwetkę i nieruchomieje pionowo, jakby powoływała się na świadectwo gnomów zamieszkałych w kryształowym labiryncie cieni i blasków.

I na kogoś jeszcze.

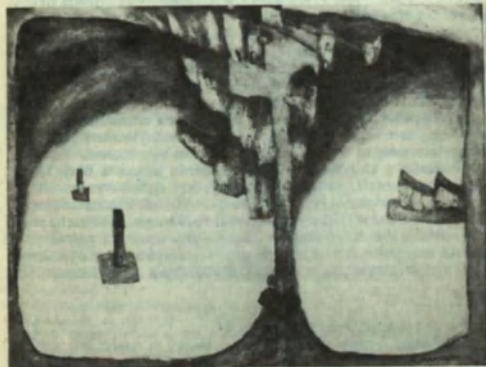
— Tylko Bóg zna odpowiedzi na nasze pytania. Na nasze oskarżenia. Tylko on!

Ośmieliłem się uzupełnić.

— Oraz obie matki Józka Osucha!

Udała, że nie słyszy, lub moja uwaga rzeczywiście nie dotarła do jej uszu. W majestacie uniesionego palca wstałem i zacząłem zbierać ze stołu swoje szpargaly.

Henryk Pajdak



Marian Makarski: Spotkanie z miastem. ol. pł., 1975.

## OD KOSMOSU DO CHAOSU

*Nietzsche a Gombrowicz*

Gdybym miał wskazywać na duchowe parantele „Dziennika”, dopisywał Gombrowiczowi genealogię — stwierdza Wojciech Karpiński w swym artykule *Styl Gombrowicza — nie wymienilibym żadnego Polaka, wskazałbym na Nietzschego*. Myśl ta wyjątkowo trafnie określa na pozór tylko przypadkowe pokrewieństwo istniejące między „poetą formy” a filozofem chaosu. Karpiński dostrzega słusznie, iż *Dziennik Gombrowicza* jest kontynuacją w XX wieku *Wiedzy radosnej*, nietzscheańskiego krytycyzmu i nietzscheańskiej poezji. Można by jednak zastanowić się, czy tylko *Dziennik* odśladnia powinowactwa z dziełem niemieckiego myśliciela. Trudno określić dokładnie rozmiary owego powinowactwa, choć sam Gombrowicz daje nam w tej mierze pewne wskazówki. Zarówno w *Dzienniku*, jak i w *Rozmowach z Dominique de Roux* przywołuje on nazwisko Nietzschego w istotnym kontekście rozważań o *Człowieku zbutnowanym* Camusa, o młodzieńczym poszukiwaniu stylu czy o dylemacie „odciąpięcia się od samego siebie”.

Charakter dyskursywny *Dziennika* upraszcza i równocześnie komplikuje zagadnienie Gombrowicz-eaista, mocno osadzony w roli obnaźcy-ciała ukrytych pokus ludzkich oraz burzyciela kapliczek kultury, może być w każdej chwili złapany za słowo, poddany niejako rezonerskiej weryfikacji. Inaczej natomiast przedstawia się sprawa w planie powieściowym, gdzie odnalezienie śladów nietzscheańskiej myśli jest zadaniem bardziej skomplikowanym. Dlatego też, dla jasności wyводу, wypadałoby ustalić kilka zasadniczych punktów wskazujących z grubsza na taki właśnie typ inspiracji.

Punktem wyjścia niech będzie nietzscheańska postawa filozofa, który łączy w sobie wiedzę i niewiedzę, rozum i nierozumienie. Wszelka logika prowadzi nas na bezdroża, dła osiągnięcia w pełni ludzkiego wymiaru niezbędne jest zatem włączenie w krąg doświadczenia tego co niewyraźne, szalone. W swej moralnej i duchowej autobiografii *Ecce Homo* Nietzsche stara się uniknąć pułapki „bycia zrozumianym”, jako że rozumienie trudne jest do pogodzenia z intensywnością poznania. Mówienie o sobie to ciągle wyrażanie zgody na uproszczenia intelektu. Stąd uczęszczał aforyzm, Zagadkę, a wcześniej jeszcze w fikcję (*Tako rzecze Zarastustra*). U podstaw tej strategii leży głębokie przekonanie, iż nie istnieje nic takiego, co mogłoby uzasadnić ludzkie działanie i przernaczenie. Już w 1872 roku, w *Narodzinach tragedii*, Nietzsche pisał, że *egzystencja ludzka i świat dają się wicznie uzasadnić jedynie jako zjawiska estetyczne*<sup>1</sup>. A więc z jednej strony intensywne życie wywodzące się z wielości impulsów, z drugiej abstrakcyjna wiedza dążąca do

jedności i prawdy. Do tej prawdy, której ulomność ujawniają cienie aforyzmy *Wiedzy radosnej*.

Nie ma bowiem logicznego uzasadnienia świata i ludzkich wartości, nie ma zastanej rzeczywistości, lecz jest chaos sądów i rzeczy, wśród których każdy z nas musi sobie znaleźć swoje miejsce. Im silniej do głosu dochodzi dynamika ciała, tym większa jest nieufność do osoby, która jest jego wyrazi-cielką. Cieleśny podmiot buntuje się przeciwko świadomej osobie. Usunięcie na bok i zdrada ciała leży u źródeł ludzkiej tragedii. Walka przeciwko osobie jest walką jaką człowiek toczy z własną kulturą. Jednostka ludzka jest przedłużeniem chaosu w cieło. Natomiast skodyfikowany system znaków porozumienia przykrywa prawie w całości świat wewnętrzny impulsów. Nietzsche twierdzi, że jesteśmy tylko *ciągłem następujących po sobie przerywanych stanów*. Żyć zatem to nie innego jak wyrażać siebie w ciągłości. Czy istnieje jednak język, który ponad intelektem zdolny byłby rejestrować dionizyjskie stany, nie poddając tych ostatnich kontroli świadomości?

I tutaj właśnie dochodzimy do Gombrowicza, który próbuje przemówić do nas z tego nie zawsze wygodnego miejsca, jakim jest fikcja powieściowa. O źródłowym charakterze cielesności w powieściach Gombrowicza świadczą erotyczne symbole w *Kosmosie* oraz erotyczna pantomima w *Parnografii*. (Dodajmy, że w ostatnim utworze teatralnym Gombrowicza, *Opretcie*, młode ciało uznane zostaje za naczelną wartość człowieka, za substytut wszelkiej inicyjatyw duchowej.) Już wcześniej jednak pojawiają się tego typu akcenty. Truizmem stało się twierdzenie, że *Ferdynand* porusza problem „upupiania” jednostki pod naporem wszechwładnej kultury. Warto przypomnieć w związku z tym fragment rozdziału II, w którym gwałt dokonywany na umyśle uczniów wyrażony jest poprzez określoną mimikę: *Słowa wchodziły przez uszy i dręczyły umysł, a twarze wykrywały się coraz przeźrańiej, zrywały z pojęciem twarzy i zmieszane, znużone i wymagłowane gotowe były przyjąć każdą twarz — z tych twarzy można było zrobić wszystko, co się zamarzyło*. Bardziej jeszcze dobitnym przykładem okrutnych praktyk cielesnych w służbie moralnego wyglądu jest sławetny pojedynek Mictusa i Syfona na miny, w czasie którego ten ostatni kwiczy jak zarzynane prosię i rzuca się jak ryba wyjeta z wody<sup>2</sup>. Zaznaczmy, że we wstępie do *Poza dobrem i złem* Nietzsche podkreśla, iż *wszelkie wielkie sprawy, chcąc lepiej wyrzć swe rozszczenia w sercu ludzkości, muszą przyswajać monstrualne i przeżrańie budzące maski*. Zbieżność metafory czy powinowactwo myślowe?

Idąc dalej tą drogą wypada zatrzymać się dłuższą chwilę przy *Kosmosie* i *Parnografii*. Przypomnijmy słynny aforyzm Nietzschego, że *chcę posiadania prawdy, to chcę panowania nad wielością doznań i wrażeń*<sup>3</sup>. Aforyzm ten opiera się zresztą na innym twierdzeniu, według którego *świat nie jest żadnym organizmem, lecz chaosem*<sup>4</sup>. *Kosmos*, pisze Gombrowicz w *Dzienniku*, *jest rwałym powieści kryminalnej, próbą uporządkowania chaosu*. Sam początek jawi się jako zapowiedź opowiedzenia innej przygody *dziwniejszej*. Tymczasem, gdy dochodzimy do ostatniego rozdziału, dowiadujemy się, że nie da się opowiedzieć dalszego ciągu historii. *W ogóle nie wiem czy to jest historia, stwierdza narrator, trudno nazwać historią takie ciągle [...] skupianie się i rozpadywanie elementów*<sup>5</sup>. Czyż powieściopisarz nie jest właśnie tym, który panuje nad wielością elementów i zdarzeń? Czy jest historia, jeśli nie organizacja elementów z natury swej rozproszonych? Otóż całe

<sup>1</sup> *Zeszyty Literackie*, Paryż 1985, nr 9, s. 98.

<sup>2</sup> P. Klossowski: *Nietzsche et le cercle vicieux*, „Mercure de France” 1969, s. 99, (o sensie zdyktowanym z chaosu).

<sup>3</sup> *Narodziny tragedii*, w: *Oeuvres Complètes de Nietzsche (Dzieła zebrane)*, Paryż, Gallimard 1968, t. I, s. 21.

<sup>4</sup> W. Gombrowicz: *Ferdynand*, Paryż 1969, s. 51.

<sup>5</sup> *Ferdynand*, op. cit. s. 72.

<sup>6</sup> F. Nietzsche: *Par delà le bien et le mal*, Paris, Aubier Montaigne 1978, s. 18. *Oeuvres Complètes de Nietzsche*, t. 13: *Fragments posthumes 1887-1889*, Paris, Gallimard 1976, s. 53.

<sup>7</sup> Op. cit., t. 13, s. 235.

<sup>8</sup> W. Gombrowicz: *Kosmos*, Paryż 1970, s. 146.

opowiadanie zbudowane jest na tej metafizycznej hipotezie. Jej to zawdzięczamy najprawdopodobniej oba tytuły mówiące same za siebie: *Kosmos*, czyli pojęcie wszechziata w całej swej złożoności, oraz *Pornografia*, czyli dążność do wyodrębnienia poszczególnych elementów całości (wysilek zmierzający do rozłożenia wszechziata). Tylko tytuły zresztą przeciwstawiają się sobie; przygoda bowiem jest ciągła ta sama, a istotą jej jest właśnie „skupienie” i „rozpadanie”, opierające się wszelkiej spekulacji psychologicznej. Filozofia też nie ma dla Gombrowicza najmniejszego znaczenia. Celem jego jest, jak zresztą sam przyznaje, wykorzystanie pewnych możliwości tematycznych, „piękna” wynikającego z samego konfliktu. Można zatem powtórzyć za Nietzsche, że wszystko to jest tylko „grą estetyczną” i że zarówno egzystencja, jak i świat przedstawiony może być uważany za zjawiska estetyczne. Skoro zaś poruszamy zagadnienie piękna w gombrowiczowskim wydaniu, zacytujmy zdanie Nietzschego współczesne *Narodziłemu tragedii*: *W każdej dziedzinie sztuki piękno zaczyna się tam, gdzie czysta logika ulega przezwyciężeniu*<sup>10</sup>.

Początkowym zabiegiem *Kosmosu* jest próba zestawienia świadomości z chaosem: *Pot, idzie Fuks, ja za nim, nogawki, obcasy, piach, wlecemy się, wlecemy, ziemia, koleiny, gruda, [...] skąd, jak, dużo by gadał*<sup>11</sup>. Istotnie, trudno znaleźć uzasadnienie dla tej dziwnej narracji. „Skąd” i „jak” pozornie tylko organizują opisywane wydarzenia, w rzeczywistości zaś opowiadanie wymyka się prawom podstawowej logiki. Pozostaje tekst, który odstania mnogociek doznań i wrażeń, to wszystko, co Nietzsche nazwałby „chaosem odczuć”. Albowiem język obrazuje tutaj właśnie ów nietzscheński *zug* następujących po sobie *przerzutywanych stanów*. Technika konsekwentnie stosowana będzie nie kończące się, bezamiętne wyliczenie przedmiotów i wrażeń. W rezultacie narrator wykaże absurd paradygmatu pozorując jedynie konkluzję: *koleiny, grudy, obcasy, nogawki, kamyczki, liście, wszystko w ogóle przypało naraz do tego wrobla, jak tiem na kolanach*<sup>12</sup>.

Mamy tu do czynienia z niczym innym jak z karykaturą zasad przyczynowości, ośmieszającą wszelkie zabiegi rozumowe. Od tego momentu opowiadanie mnożyć będzie figury chaosu:

- rozd. III, str. 45: *siatka z nogą skrócone wykręcane i cisza głucha cisza jama nic... a : zamętu, z rozhelania [...] jawi się konstelacja ułna luksus beładu, przepych chaosu jakbym nie żył. chaos. kupa śmieci, miazga figura ginie, zgineła, jest chaos i brudny nadmiar*
- rozd. IV, str. 62: *Nic. Wszystko znów jak brudna ściana. Zameł*
- rozd. VIII, str. 112: *Nic. Wszystko znów jak brudna ściana. Zameł*
- rozd. IX, str. 139: *Nic. Wszystko znów jak brudna ściana. Zameł*
- rozd. IX, str. 145: *Nic. Wszystko znów jak brudna ściana. Zameł*

Konsekwentnie nawroty słowa „chaos” i jego pochodnych wskazują na swego rodzaju obsesję. Chaos panuje w zaganiaku koło powieszzonego wrobla oraz w pokoiku Katsi. Jest on także obecny pośród zielsk, drobin, śmieci: *Przylatująca obfistość powiązań, skojarzeń [...] bezlik i nawal* (str. 33). Taki sam zamęt odnależć można zresztą w paplaninie Leona, który wypływa z siebie potokiem nie uporządkowanych słów, przy czym niektóre rozważania narratora żywo przypominają aforyzmy Nietzschego, jak np. ta oto refleksja: *niki nigdy nie zdola oddać belkotu rodzącej się chwili, jak to jest, że urodzeni z chaosu, nie możemy nigdy z nim się zetknąć, zaledwie spojrzymy, a już padł naszym spojrzeniem rodzi się porządek... i kształt* (str. 28). W tym chaosie pojawia się więc prawo serii i strzałka. Jakis czas działa chimera logicznego porządku. Niemniej jednak ówa gombrowiczowska „podziemna logika” (sic) roztopia się w

nikłości jak w mgłę (str. 150). Dowiadujemy się, że odkryć strzałkę zabytkowały tyle co znaleźć igłę w stogu siana. Bo *któż mógłby fabrykować sieć znaków tak nikły?*

Tak więc po nieudanych próbach ułogiczenia opowiadania, wracamy znowu do punktu wyjściowego, czyli do rozpadu. Sam Gombrowicz przyznaje się do tego otwarcie, używając w *Rozmowach z Dominique de Roux* na temat *Kosmosu* takich określeń jak „forma” lub „konstrukcja gubiąca się w chaosie”<sup>13</sup>. Misternie opracowana historia rozplywa się w niebycie. *Patyk wisi wrobel wisi Ludwik kot powieszę...*, zdanie to mające charakter konkluzji (nieprzygadkowo zakończone wielokropkiem), tłumaczy lęk przed wszelkiego typu uporządkowaniem myślowym. Klęska świadomości nie polega na tym, że chaos jest na początku, ale przede wszystkim, że jest on na końcu. Kosmos nie jest niczym innym jak chaosem, a tekst, który go wyraża zrywa definitywnie z logiką składniową. Także brak interpunkcji podważa umowność znaku językowego. Powtórzenie zaś jawią się już nie jako układ serjiny zmierzający do celu, lecz jako pustostowie, osobiwa forma słownej anarchii.

Akcja *Kosmosu* oparta na procesie stawania się rzeczywistości, umotywowana jest obecnością dwóch kobiet: Katsi i Leny. Bez nich nic nie mogłoby się wydarzyć, a seria powieści (wrobel, patyk, kot) pozbawiona byłaby jakiegokolwiek sensu. Podobnie jak w rebusie, jeden znak nasuwa drugi, aż w końcu poruszony dyszel naprowadza Witolda i Fuksa na pokoiu Katsi. Można powiedzieć w uproszczeniu, że tajemnicza sprężyna owego tworzenia rzeczywistości w *Kosmosie* jest natury erotycznej. Należy jednak uściślić pojęcie erotyzmu, który zresztą u Gombrowicza nabiera najczystszej cechy porno-grafii. Sam erotyzm mógłby być rozumiany jako zwykła inklinacja Witolda do tych dwóch kobiet. Natomiast porno-grafia to graficzny obraz pożądania, określony sposób wyrażania się w formie opowiadania, przy użyciu odpowiedniej scenografii (język i inscenizacja).

Aluzyjność tekstu pozwala na dokonywanie ciągłych przejść i połączeń między poszczególnymi słowami (warga, lósko, grzech). Ten typ w wypowiedzi preferuje związek symboliczny. Warga przywołuje np. pojęcie śliskiej wilgoci właściwej dla węzów i płazów. Pewne czyny zaś, zaledwie sugerowane, symbolicznie łączą się z pojęciem grzechu. Grzech „śliski i śluzowaty” prowadzi, poprzez usta Katsi, do ust Leny. Prawdziwa akcja rozgrywa się zatem w płamie czysto seksualnym, a metonimia, dzięki licznym powtórzeniom i przyległościom słownym, prowadzi proces „tworzenia rzeczywistości” w kierunku metafory. Popielniczka z siatką z drukówk nieuchronnie przywołuje wargę Katsi, a ta z kolei wskazuje na usta Leny. Oczywiście jest, iż podobne zestawienia słowne pozwalają uruchomić cały łańcuch znaczeń leżący u podstaw tropu poetyckiego.

Pożądanie przeznaczone jednej kobiecie zbacza w kierunku drugiej. To „zбочenie” jest przez nas rozpoznane, ponieważ, jak powiedziałby Nietzsche, próbujemy zawsze ułogiczyć elementy chaosu uniwersalne. Tymczasem jednak rzeczywisty przedmiot erotycznego pożądania nie jest nawet nazwany. Jedyny związek jaki tekst z nim utrzymuje to znaki i symbole.

Nietzsche używa nas, że w miarę jak triumfuje intensywność doznania, świadomość cofa się, a tożsamość ulga rozmyciu. Jest to sytuacja, w której umowność znaków językowych schodzi na plan dalszy. Pojawia się wtedy charakterystyczne „błądzenie intencji” (której normalną funkcją jest przystosowanie doznania do określonego celu). Otóż negacja celu i intencji stanowią jeden z dominujących rysów nietzscheańskiego systemu. Im bardziej impuls seksualny wzmacnia intensywność doznania, tym bardziej daje znać o sobie zagubienie intencji i celu.

<sup>10</sup> F. Nietzsche: *Dzieła zebrane*, op. cit., t. I, s. 161.

<sup>11</sup> *Kosmos*, op. cit., s. 7.

<sup>12</sup> Op. cit., s. 8.

<sup>13</sup> Wyd. Pierre Belfond, Paryż 1968, s. 92 i 197.

W trakcie rozmowy Witolda z Leonem (*Kosmos*, rozdz. VIII), ten ostatni wypowiada wprawdzie sąd, że *rozkosz to kwestia intencji*. Nie chodzi tutaj jednak bynajmniej o intencję zwróconą w kierunku aktu płciowego, ale, wprost przeciwnie, w kierunku obojętnej jakiegoś przedmiotu (ręka, gałeczka chleba, ucho itp.). Ów intensywny erotyzm pozbawiony intencji posiada charakter anarchiczny czy też peryferyjny w stosunku do określonego przedmiotu seksualnego. W tej samotnej działalności ukrytej przed otoczeniem i oddalonej od potencjalnego partnera seksualnych zmagania, można rozpoznać inną jeszcze odmianę metonimicznego zabiegu (w sensie retorycznym). Nie mogąc dokonać na nim seksualnego gwałtu, Witold mści się na języku, burząc jego semantyczny porządek. Określenia takie jak *rozchlebianie dziewięcioletniego stulenia wargowego* (str. 17), lub *jama ust spariacyjnych Katasi* (str. 56) zdradzają maniaki, obsesyjny charakter języka. To samo dotyczy zresztą całej gamy czynności sugerujących wbijanie począwszy od whitej igły (str. 58), w whitej agrafki w tekturkę (str. 59), whitego gwoźdźca w ścianę, aż po oszalałe walenie w pień drzewa pani Kulki (str. 60), które zapowiada rozpaczliwe dobijanie się Witolda do pokoju Leny. Działania tutaj prawo serii o silnym zabarwieniu seksualnym. W konsekwencji jednak sugerowane czynności erotyczne nie są wyrażone w sposób jednoznaczny. Metafora znowu umyka umowności znaku językowego. W tym sensie seria opisanych działań zbacza nieuchronnie z obranego kierunku, by rozplynąć się ponownie w chaosie.

Leonowi jednak, nie Witoldowi, przypadnie w udziale prawdziwe mistrzostwo w dziedzinie gwałcenia języka. Gwałt ten polega głównie na wprowadzeniu do mowy elementów obcych polskiemu językowi. Berg i jego gramatyczne derywacje, czyli osłabiwe „szaleństwo językowe”, o którym słusznie wspomina Andrzej Kijowski<sup>4</sup>, tyleż nieuniknione co niedopuszczalne, wyraża najpełniej konflikt jaki rysuje się między światem indywidualnych impulsów a sztywną skorupą społecznych zachowań.

Szaleństwo językowe nie eliminuje jednak całkowicie obiegowych norm językowych. Przypoda Witolda kończy się opisem orgazmu, któremu przyswieca logika dość spójnej narracji. Zakonczenie to jest zarazem potrzebne i bezcelowe, gdy uwzględnimy fakt, iż całe opowiadanie dąży przede wszystkim do ustalenia partnera seksualnego. Tak się składa, że partner ten jest nadal nieobecny, a sam orgazm wysoce problematyczny. Zupełnie jakby tekst działał w próżni, marnując i trwoniąc swe możliwości językowe. Najwidoczniej chodzi tutaj o akt pozorowany. I w tym wypadku, tak jak i poprzednio, użycie znaków językowych dla obalenia podstawowych funkcji języka nie może mieć innego uzasadnienia niż czysto estetyczne.

W swoim wstępie do francuskiego wydania *Pornografii*, Gombrowicz cytuje fragment *Dziennika*, w którym przyznaje, iż nie wierzy w filozofię nieerotyczną, nie mogąc wyobrazić sobie świadomości innej niż zanurzony w ciełe, w seksie, w Erosie. Wszelka metafizyczna spekulacja przybera więc nieuchronnie formy erotycznej hiperboli. Owo centralne miejsce erotyki odnajdujemy zarówno w *Ferdynardzie*, jak i w *Pornografii* i w *Kosmosie*. Powieściowa strategia Gombrowicza oparta jest na szczególnej „pantomimie” erotycznej o silnych konotacjach estetycznych. W pornograficznym świecie tożsamość głównych aktorów zdarzeń ulega zamazaniu. W *Pornografii*, Karol, który pojawia się na początku jako szesnastoletni chłopiec, zatracca w toku akcji swą dziecięcą osobowość: *Rozdarty pomiędzy dzieckiem i mężczyzną (i to czyniło go niewinnie naiwnym i nieubłagane doświadczeniem), wszelako nie był ani tym, ani tamym, był czymś trzecim*<sup>5</sup>. Ujęcie pornograficzne

obała społecznie usankcjonowane rozróżnienia między dzieckiem i dorosłym, kobietą i mężczyzną. Wacław np. uważa, iż Henia zdradza męskosc nie zdradzając go z mężczyzną tylko z Karolem i zastanawia się czy jest ona naprawdę kobietą (str. 151).

Innym aspektem spójnienia pornograficznego jest uprawianie paradoksu polegającego na przywiązaniu znaczenia do czynności zgola bezsensownych, takich jak np. wsadzanie palca do ust trupowi (*Kosmos*) lub podnoszenie kiecki starej kobiecie (*Pornografia*). To ostatnie zdarzenie opatrzone jest następującym komentarzem przez narratora: *istnieją czyny ludzkie, na pozór zgola bezsensowne, które jednak są człowiekowi potrzebne dlatego, że go w pewien sposób okładają*<sup>6</sup>. Otóż podobne gesty są wynikiem wprowadzonej do powieści reżyserii. Wszyscy spełniają jakiegoś czynności i wygłaszają jakieś kwestie, których sens jest nieuchwytny. Reżyseria ta oparta jest w dużej mierze na sztuczności, ponieważ, jak twierdzi Witold, *zjawiska wywoływane sztucznie są bardziej nieokielznane* (*Pornografia*, str. 135). Następuje zatem wypracowanie przezrocznych układów i relacji międzyosobowych składających się na wielką inscenizację. Tym oto sposobem Witold zawieszony zostaje między trzema mistyfikacjami, bardziej nateżonymi niż wszystko na co mogłaby być zdolny rzeczywistość. Ciąg przedstawionych zdarzeń nie odpowiada żadnemu z ogólnie przyjętych kodów postępowania. Tutaj także chodzi najwyraźniej o tworzenie jakiejś innej, odrębnej rzeczywistości. Główny reżyser, Fryderyk, wymyśla coraz to nowe „figury” teatralne, żywo przypominające „kombinacje” Witolda w *Kosmosie*. Młoda para będąca centralnym obiektem reżyserii, wciąga w swoje choreograficzne układy inne osoby, takie jak Olek czy Józio. Liczne paralelizmy wyudanić mają sceniczne ruchy osobowego baletu. Karol wbia nóż w Siemiana podczas gdy Fryderyk wbia nóż w Józia. Podobne typy symetrii odnalazł zresztą można w innych powieściach Gombrowicza. W *Ferdynardzie* (rozdz. VII) Miętuś atakuje służącą, podczas gdy Józio zabiera się do lcealacji. W *Kosmosie* normalne parki „w miodowym stanie” oddają się „lulusiowaniu” w czasie gdy Leon celebruje swoje „bergowanie”. Prawie wszędzie zbrodnicze czyny idą parami: zamęczona mucha zapowiada przegrodę z pensjonarką (*Ferdynard*), powieszony kot zapowiada powieszenie Leny (*Kosmos*), zdepiata glista zapowiada zbiorową zbrodnię (*Pornografia*).

To właśnie w *Pornografii* gest pornografa osiąga maksimum teatralności. Zakonczenie tej powieści wydaje się być z gatunku najokrutniejszych. Karol nie zabija w rzeczywistości Siemiana, lecz Wacława, którego śmierć nie była bynajmniej przewidziana. Wydarzenia przechodzą oczekiwania swych inspiratorów-reżyserów. To samo zresztą ma miejsce w *Kosmosie*, gdzie do licznych powieści dołączy nieoczekiwane samobójstwo Ludwika, choć śmierć tego ostatniego nie była objęta żadną reżyserią. Można zatem dostrzec wyraźny związek między tymi dwiema powieściami. Zarzykowałbym nawet twierdzenie, iż zarówno „pornografia” Witolda i Fryderyka, jak i machinacje Witolda i Fuksa składają się tak samo na proces „u tworzenia rzeczywistości”. Kosmografia funkcjonuje w pełni tylko jako pornografia. W obu przypadkach mamy do czynienia z tym samym mechanizmem pozwalającym z elementów nieożywionych i nieznaczających wytworzyć system, który narzucony zostaje czytelnikowi jako jedyna możliwa rzeczywistość. Przy czym proponowana cielesność daleka jest od naturalnego porządku. O ile bowiem stosunek seksualny ma zasadniczo charakter organiczny, to erotyzm w ujęciu Gombrowicza ma charakter anarchiczny. W normalnym stosunku partnerzy posiadają swą określoną tożsamość, podczas gdy błądzący erotyzm nie uwzględnia wcale partnerów i sam staje się celem dla siebie. Tak rozumiane poczynania erotyczne pobudzają

<sup>4</sup> A. Kijowski: *Strategia Gombrowicza*, w: *Gombrowicz i krytycy*. Kraków 1984, s. 455

<sup>5</sup> W. Gombrowicz: *Pornografia*. Paryż 1970, s. 28

<sup>6</sup> *Pornografia*, op. cit., s. 52

aktywność seksualną jednostek po to tylko, aby rozplynać się mogła w wielości doznań i wrażeń. W tym świetle niewinność Heni i Karola bliska jest wyobrażeniom markiza de Sade. Pojęcie grzechu staje się dopiero wtedy naprawdę wyraziste, gdy nie towarzyszą mu żadne uczucia. Pornografia jest to do pewnego stopnia, by posłużyć się sformulowaniem Pierre Klossowskiego *rodzaj walki duchowej skierowanej przeciwko ciału*<sup>11</sup>. W zdziwieniu Wacława odkrywającego „nienormalność ruchów” młodej pary można odnaleźć ślady nietzscheańskiej ironii, podważającej zasadność instynktu stadnego, leżącego u podstaw powszechnej etyki. Wacław dochodzi do wniosku, iż zło nie leży w zdradzie, lecz właśnie w tej „dźwigni ruchów”, którym obce jest wszelkie uczucie, rozkosz czy też wzruszenie.

Na koniec refleksja osobista. Mam ciągle w pamięci wnikliwy esej Michała Głowińskiego na temat parodii konstruktywnej w *Pornografii*<sup>12</sup>. Można powtórzyć za autorem, że pominięcie żywiołu parodystycznego takiego jak trawestacja powieści wiejskiej, pusta epickość itd., powoduje nieuchronnie rozminięcie się z tekstem. Z drugiej jednak strony kładzenie ciężaru na parodii odrywa nas niejako od innych istotnych rozważań. Gdyby przyjąć bowiem wariant parodii konstruktywnej jako wyczerpujący, Gombrowicz, obnażając wzorów moralnych i epickich, jawiłby się nam przede wszystkim jako *pozytywny budowniczy konstruujący z nowych elementów coraz to nowe układy*<sup>13</sup>. W tak rozumianej twórczości granica między negacją a formułą pozytywną przebiega, jak zresztą przyznaje Głowiński, kapryśnic i nie daje się jednoznacznie zarysować. Jakkolwiek by spojrzeć na to zagadnienie, wydaje mi się, że konstruktywna działalność Gombrowicza, o której mowa, ma charakter i zakres czysto formalny. Natomiast właściwie podłoże gombrowiczowskiej inspiracji dotyczy sfery par excellence metafizycznej. Może właśnie w tym miejscu (a nie w innym) rwie się cienka nić jaka łączy Gombrowicza z tradycyjnym modelem polskiej literatury. Literatury w gruncie rzeczy obywatelskiej i tyrańskiej, która w chwilach największej bezadziejności i zwątpienia zostawia nikle chociaż miejsce, często nawet mimo otwartej negacji, na humanistyczną nadzieję i złudzenie. Otóż powieściowe zmagania Gombrowicza nie są jedynie buntem przeciwko wypełniającym rzeczywistość formom i wzorcom. Niekoniecznie są też one, jak chciałby tego Marek Zieliński, artystycznym wyrazem „tragicznego wcielenia” autora<sup>14</sup>. Są one przede wszystkim odbiciem głębokiego nihilizmu podważającego zasady jakiegokolwiek celowości. Nie chodzi tutaj przecież o zakwestionowanie jednych form na korzyść drugih. „Tworzenie rzeczywistości” w *Pornografii* i *Kosmosie* nie jest procesem porządkowania świata. Można by z powodzeniem powtórzyć za Nietzsche, że *proces stawania się nie prowadzi do niczego i niczego nie osiąga*<sup>15</sup>. Owo zwątpienie w celowość przedsięwzięcia stanowi istotę nihilizmu. To właśnie ten nihilizm rzucił autora *Pornografii* i *Kosmosu* w ramiona zmęczonej świętością Europy. Nietzsche, zrywając raz na zawsze z idealizmem, uległ w końcu fascynacji tym co „nadludzkie”; Gombrowicz, przeciwnie, starał się konsekwentnie odsłaniać tajemnicze sfery niedojrzałości i niższości. To co łączy jednak obu, to metafizyczna przygoda z formą, która korzeniami swymi tkwi w chaosie.

Marek Tomaszewski

<sup>11</sup> P. Klossowski: *Un si jeune est desir*, Paryż, Gallimard 1963, s. 124.  
<sup>12</sup> *Parodia konstruktywna*, w: *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 279-301. Artykuł ten ukazał się ponownie w zbiorze *Gombrowicz i krytycy*, Kraków 1984.

<sup>13</sup> *Parodia konstruktywna*, op. cit., s. 293.

<sup>14</sup> Mowa tu o artykule pt. *Tragiczne wcielenie*, „Zeszyty Literackie” 1985, nr 10.

<sup>15</sup> F. Nietzsche: *Diela zebrane*, op. cit., t. 13, s. 242.

## JAN SOCHOŃ

\* \*  
 \* \*  
 Naprawdę jestem  
 gdy ciało pręży się  
 wewnątrz miłości  
 którą ukryłem  
 wśród kartek brewiarza

\* \*  
 \* \*

Kasi Borui

Dokąd biegnę jeżeli ciało drży  
 i w głębi nocy rani

dokąd wiara prowadzi  
 moją odwagę tak grzeszną

dokąd biegnę  
 jeżeli skończył się czas  
 i chwila nie zatrzymuje wyobraźni

dokąd po dniu troski  
 noc troski ogarnia rzeczy  
 i różnie wzwij

Panie Twoja zachwycająca bliskość  
 tak daleko

\* \*  
 \* \*

Wita mnie lęk  
 i miłość pozostawiona



o drugiej nocnej straży  
 czułość ukryta pośpiesznie  
 w torbie podróżnej  
 i słowo zagubione w uśmiechu  
 kiedy ciemnieje dzień  
 wita mnie jeszcze jedno pożegnanie  
 nagły poryw unosi  
 w dół milczenia  
 jakbym to nie ja  
 ale duch unosi się  
 nad Polską  
 wita mnie lęk  
 jak brat

\*

\* \*

Wyrwajmy do ostatniej chwili  
 z rękami zajętymi świętą pracą

wysłuchajmy drgania słowa  
 jak Hiob stary  
 „Nie wymówią moje wargi nieprawdy  
 i mój język nie wyszpecze zdrady”

Wyrwajmy w próbie życia  
 na przekór swojej słabości  
 na jedność między ludźmi  
 na niespotykaną ciszę

Tak jakby nic się nie stało

Jan Sochoń

SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK

## ŚWIAT — DŹWIĘK O poezji Chlebnikowa

*Kiedy się razem zbieracie, ma każdy z was już to dar śpiewania hymnów, już to łaskę nauczania albo objawienia rzeczy skrytych, lub dar języków, albo wyjaśniania: wszystko niech służy zbudowaniu (św. Paweł, Pierwszy list do Koryntian, 14.26).*

Uwagi św. Pawła z Tarsu w *Pierwszym liście do Koryntian*, tyczące się darów Ducha i zasad korzystania z charyzmatów, na przełomie XIX i XX wieku „zazieleniły” się jako pędy nowej religii, zielonoświątkowej, zwisatującej nadejście epoki Ducha Świętego, Trzeciego Królestwa, przychodzącego po starotestamentowej epoce Boga i nowotestamentowej epoce Chrystusa. Charyzma, epifania, teurgia stawały się pojęciami-kłuczymi rozmaitych kontrkultur religijnych, teozofii, okultyzmu, neobuddyzmu i mistycznych nurtów filozoficznych, jak w myśli Jamesa, Nietzschego, a zwłaszcza w pismach nowych spadkobierców myśli Sotolowjowa, wielkiej czwórki filozofów prawosławia, Dymitra Mereżkowskiego, Wasyla Rozanowa, Lwa Szestowa i Mikołaja Bierdajewa<sup>1</sup>. Przełom wieków, przejście z dziewiętnastowieczny w dwudziestowiecze, charakteryzuje dążenie do połączenia zagadnień filozoficznych, społecznych i estetycznych z kwestiami wiary. Również poezja w nowej świadomości religijnej poszukuje świeżych impulsów i w paulińskim darze języków, w charyzmicznym mówieniu w językach rozpoznaje dawno sobie znaną, ale pochopnie lekceważoną — albo jako znaną autyzmu czy obłądki, albo jako ludową magiczną zabawę dźwiękonaśladowczą — glosolalię. Dar języków, dar mówienia w językach obrasta w liczne — często znakomicie wykonane — wierszowe wota.

W *Głodzie* Hamsuna: *Stoję i patrzę jej prosto w oczy — i nagle przez mój mózg przebiega imię, którego nigdy dotąd nie słyszałem, imię, brzmiące jakimś przelizgującym się dźwiękiem: Hlajali. Słów, wyrażeń, zdań, strof, wierszy, brzmiących jakimś przelizgującym się dźwiękiem, powstaje coraz więcej. Yabberwocky* Lewisa Carrolla, *Ballada o Persse O Reillym* Jamesa Joyce’a, *Chora fontanna* Aldo Palazzeschi, *Zaklęcie* przez śmiech Wielemira Chlebnikowa, *Ur-Sonata* Kurta Schwittersa, *Futurohnia* Stanisława Młodożeńca, *Dyr hul* szczył Aleksieja Kruczonycha, *Namopanić Barwisianu* Aleksandra Wata. W tych i innych z tej samej glosolalicznej rodziny utworach, rozwiązany zostaje fundamentalny teoremat poezji XX wieku: wyprowadzenie „rzeczywistego” z opozycji do realnego i z opozycji do idealnego. Jak nietrudno spostrzec, pauliński zapis przypomina tezę teoriopoetycką, gdy ukazując uwolnienie się „daru języków” z opozycji do klasycystycznego „daru śpiewania hymnów” i z opozycji do romantycznej „łaski nauczania albo objawienia rzeczy skrytych” — odsłania jakość transcendencji takich wierszy, które „służą zbudowaniu” przyczynowościowej i zarazem aperepeyjnej zasady istnienia „rzeczywistego”

Kwestia, która w poezji, w sztuce wiersza ma wiele znaczących

<sup>1</sup> Przygotowałem wykład odczytu: W. Kruczonych, *Filozofia w chemii prawosławia. Rosyjskie myśliciele religijni przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1976

odmian — ma także i kilka pewników. Tworzą one niekiedy swego rodzaju systemy, a między innymi system „języka pozarozumowego” (*zauwu*), wykładający się w sposób szczególnie klarowny w dziele Władysława Chlebniakowa.

#### „Wiara tylko Ducha i wiara tylko Ciała”

Niestępliwie, iwarde reguły konstruowania języka symbolistycznego, zanurzone w pasmach tradycji, w dziejach obrzędu mowy od świętych rytmów zaśpiewu prymitywna po nowoczesne imprese symbolistyczne — i nieokreślona swoboda wolnego potoku słów, który sam z siebie czerpie reguły, nieporównywalne z jakimikolwiek obrazami tradycji. Między takimi oto językowymi nieskończonościami, nieskończonością konwencji i nieskończonością sztyru, sztuka wiersza zaczęła jakby nieruchomieć, gdy i samej sobie nie potrafiła już niczym więcej zadziwić.

Z jednej strony — jak to w *Emblematyce sensu* streszcza Andriej Biel-y — zwarstwił, lecz poddany żelaznej logice język symboli, rozwijający się od sacrum rytmu po teurgię. Jednostk i rymicznych ruchów w pierwotnym chaosie ucząc jak sacrum rytmu, muzycznego żywiołu duszy w twórczości prymitywnej. Symboliczny obraz przeżyć wyniesiony z duszy i odbity w materiale obrazowania jako jednostk bardziej złożona, symbol artystyczny. I wreszcie symbol religijny, jednostk symbolu religijnego, uzyskiwana poprzez ożywienie symbolu artystycznego językiem ludzkich postępów, poprzez nierozłączną, religijną jednostk formy i treści<sup>2</sup>.

Z drugiej strony — jak na to wskazuje Jurij Apresjan — komunikat, o którym nic nie wiadomo z góry. Nie jest znany ani język-kod, użyty do zaszyfrowania tekstu, ani związki genetyczne tego języka z językami już znanymi, ani przekłady tekstu na języki znane, ani też dziedziną rzeczywistości, którą tekst opisuje. Informacje o elementarnych jednostkach tego tekstu, to jest literach lub głosekach, morfemach, wyrazach, zdaniach i wreszcie znaczeniach, o klasach jednostek elementarnych, to jest samogłoskach, spółgłoskach, częściach mowy, typach zdań, związkach semantycznych, o prawach łączenia jednostek różnych klas w polach syntaktyczne — powinny być zupełnie automatycznie otrzymane z tekstu<sup>3</sup>.

Pierwsze reakcje sztuki wiersza na owe historyczne, prastare skrajności — kiedy już je sobie poezja uprzyomniła — mają znaczenie afirmatywne: tu reguła, tam żywioł, tu klasyczny, tam romantyczny. Tu rozum, tam czucie etc. Powstaje wiza człowieka jako rezultatu dwu przeciwnych sobie sił, walczących zjadale o dominację nad stylem myślenia i stylem życia. Osiągane w ten sposób horyzonty przeciwieństw także przestały wystarczać — i zaciekawiać. Zostały więc zremisowane, co w poezji miało wyraz tak w modernistycznym synkretyzmie, jak w grotesce menippejskiej. W końcu poezja potrafiwała postawione na skrajku nieistwa opozycje i przeciwieństwa jako narzuty, nadwyżki, a nie organiczne cechy rzeczywistości. Najpierw opapanowane, okielznane myślowo, manichejskie a potem dialektyczne reguły istnienia — wreszcie zostały w swej mniemanej prawdziwości zakwestionowane. Świadomość dialektyczna, wyżej skomplikowana wersja świadomości manichejskiej, ustąpiła z wolna świadomością dążącą, twórczą. Tę rzeczywistość rewolucyjną nowoczesnej poezji poprzedziły dwa starania: próba dekonwencji i racjonalizacji najbardziej nawet skrajnego eksperymentu w

języku poetyckim. Trzy fazy rozwoju języka symbolistycznego — jak je ujął Biely: faza czystego rytmu, faza symbolu artystycznego i faza teurgii — zostały więc niejako „nałożone” na komunikat, o którym nic nie wiadomo z góry, jak go scharakteryzował Apresjan. I to właśnie nałożenie, wyzwalające słowo poetyckie z potrzasku antynomii, pozwoliło nieoczekiwanie zrozumieć — i dalej swobodnie już konkretno-ować — rzeczywistość języka jako takiego. Komunikat, któremu przygląda się Apresjan, zostaje zdezzyfrowany regułami konwencji, streszczonej przez Bielęgo. W eseju o głosiłkach *Atuli mirohladach*<sup>4</sup> i innych utworach, w których słowa istnieją same przez się i dla siebie samych, sumując tę wielką wolę dwudziestowiecznej sztuki wiersza, Julian Tuwim niejako dosłownie mówi językiem Bielęgo o tożsamości z rozwojem symbolu (trzech fazach kształtowania się sensu w rzeczywistości języka samego w sobie, interesującą nas faza jednoci treści i formy, teurgia w języku symbolicznym, to tutaj faza bryły, faza „rzeczywistego”):

Naszą dźwiękową aperepcję każdego utworu poetyckiego dalohy się przedstawić w trzech etapach. Pierwszy to sama linia rytmiczna jakiegoś faktu poetyckiego (...). Drugi to płaszczyzna, która powstaje przez ruch linii. Uruchamia ją zjawienie się grup dźwiękowych, obstrajających ją niejako kłosem samogłoskowych i spółgłoskowych pierwiastków (...). Wreszcie etap trzeci, gdy dwudziemrową płaszczyznę glossołaliczną wprawia w ruch czynnik treści: urytmowane słowa (...) stają się skończonym dziełem. Ruch płaszczyzny w przestrzeni tworzy bryle.

Dekonwencji i racjonalizacji, a dezzyfrowania, zawrócone z przeciwnokierunkowych pasm twórczości, pospolu wycyzyły nowy dukt sztuki wiersza. U jego początków pojawiła się poezja będąca rezultatem świadomości otwartej, dążącej — u jego końca natomiast miałyby odsonić się poetycka ekspresja rzeczywistości, uwolnionej z opozycji do rzeczywistości i uwolnionej z opozycji do idealności. Dukt, na który otwierają się dekonwencji i racjonalizacyjne programy symbolizmu i dezzyfrowanie osiągnięć lingwistyki, wiedzie in linia prostej do — na przykład — stylu i poetyki twórczości Chlebniakowa.

Kwestionując w *Tablicach losu* możliwość zrozumienia rzeczywistości tylko poprzez Ducha lub tylko poprzez Ciało, Chlebniakow podkreśla „martwy”, statyczny, przeciwny wzrostowi i życiu typ refleksyjności tak platońskiej, jak mahometaniskiej. „Idealność” w ujęciu Platona i „realność” w ujęciu Mahometa. Duch i Ciało („wiera tołko Ducha i wiera tołko Tiała”) — oto dwie opozycje „rzeczywistego”:

Zimne znaki Platona, jego eteryczne urojone cienie, bogowie rzeczy, i nauka, jak nie żyć, ale śnić o życiu, i prawo mietympsychozy, i słodki, podobny do snu jaśnie pana dziecica, pełen pańszczyżnianych dźwięków Brułłowa, pogarobowy świat Mahometa, dalibóg, brak tu tylko epoletów i cybuszka, coż to za tak i nie! (...) Tam jeszcze trochę, a z człowieka pozostanie samo liźba, tu jeszcze trochę, i — „ile za noc? Smutek, nuda, duszko moja!” Wiara tylko Ducha i wiera tylko Ciała (J. A. Pomorski).

<sup>2</sup> J. Tuwim, *Pępek dęba*, Warszawa 1950, s. 297, pot. także: R. Ingarden, *Granicyzny wpaadek dzieła literackiego*, w: *Szkice z filozofii literatury*, t. 1, Łódź 1947, s. 87-94. H. Pastkowiak, *Próba gatunkowego określenia mirohladów — słowem*, w zbiorze *Rzecz poetycka Srodowisko*, Łódź 1975, s. 224 i nn. W rozważaniach Tuwima o naturze „mirohladów”, literacka tradycja glosoliłki ilustruje również — wcześniej przez nas przytoczone — imię Hajali z *Głodu Hamsuna*. Podobne imię to interpretował Kuczynski, pot. A. Kuczynski, *Dziękuję za moją języka*, przedruku w zbiorze *Manifest i programy ruskich futuristów*, oprac. V. Marko, München 1967, s. 179-181.

<sup>3</sup> Utwory i manifesty Chlebniakowa dostępne są w wydaniu zbiorowym W. Chlebniakow, *Sobranije sočinenij*, t. I-V, oprac. J. Tynanow, N. Stepanow, Leningrad 1928-1933. Cytowane przez nas przekłady i spoślowzenia w W. Chlebniakow, *Włamanie do wszechświata Poezja i proza*, wybór i H. Kamenskaja, J. Spiewak, Kraków 1972. W. Chlebniakow, *Poezje w twórczości*, wybór i H. A. Pomorski, Warszawa 1962; „Literatura na świecie” 1964, nr 2 (zwr. „Chlebniakowowski”).

<sup>2</sup> A. Biely, *Emblematyka sensu. Fragmenty*, tł. A. Tanalska, „Literatura na świecie” 1981, nr 9, s. 302.

<sup>3</sup> J. Apresjan, *Koncepcje i metody współczesnej lingwistyki strukturalnej. Zarys metodyki*, tł. Z. Saloni, Warszawa 1971, s. 159.

*Tablice losu (Doski sud'by)*, nowa wersja „tablicy przeciwnościw” Pitagorasa, zawierająca wyliczenia przeciwnokierunkowych pasm czasu i obrazy spiralnie ukształtowanych osi bytu. Dopiero — twierdzi Chlebnikow — to, co zderzone ze swoim przeciwnieństwem, z „odwrotnym duchem”, może odzworowywać prawdę. Repertuar chwytliwych stylistycznych w znacznej mierze opiera się na różnorodnych wcieleniach dialogu, opozycji, sprzeczności.

Tak by się mogło wydawać: opozycja „życia i wzrostu” i „stagnacji i śmierci” (ujęta cyfrowo jako sprzeczność 2 i 3, parzystego i nieparzystego, a dźwiękowo jako dialogiczność spółgłosek D i T, „dwa” i „tri”) w *Tablicach losu*, dialog dwu rosyjskich odcieni semajologicznych spatalizowanego i niespatalizowanego fonemu L-L w *Słowie o El*, budowane na wewnętrznych opozycjach konstrukcje zdań i fabul *Rusi zielonej w miesiącju Aju, Zagłady Atlantyd, Zangezi, Wojny w palapce na myszy czy Poety*. Tak by się mogło wydawać — i jest (jak istotnie — z dwoma zastrzeżeniami). Chlebnikow — to zastrzeżenie pierwsze — używa zastrzeżenia jako środka wyrazu, nie zaś jako argumentu na rzecz świadomości dogmatycznej manichejskiej lub dialektycznej. W *Słowie jako takim*, manifestie podpisanym z Kruczońchem w 1913 roku, zastrzega:

*Pytają nas o ideal, o patos? — Ani chuliaganstwo, ani bohaterstwo, ani fanatyzm, ani mimich — wszelkie talmudy są tak samo zgubne dla twórcy, a pozostaje z nim tylko zawsze słowo jako takie (Il. J. Spiewak).*

Opozycje — jako znamiona żywego dziania się bytu i wyrazy odbijających to dzianie się napięć słowa — uczestniczą w utwierdzeniu się świadomości dążącej, twórczej, założonej na wartości czyli na „rzeczywistym”, a nie na dogmacie lub talmudzie czyli „urealnijającej” lub „idealizującej” opinii. Poeta — to zastrzeżenie drugie — nie upęda się za wciąż nowymi pojęciami, słownikowymi, cyfrowymi czy dźwiękowymi przeciwnieństwami, lecz poszukuje takiej osi czasu, takiego środka świata, w którym odsłoniłaby się zasada pojednania, to jest: prawo (co najmniej) remisu przeciwnościw.

Łączenie przeciwnościw — remis, synkretyzm, menippeja — owoceju u Chlebnikowa, owsemem, nieoczekiwanymi ożenkami zwyczajowo obcych sobie czy wzajem odległych słów, wyrazów, obrazów:

*A ja wyswatałem w dziwnym stadle  
krowę ze słowikiem,  
krzesiwo i krzemień,  
a czasem i noc i dzień,  
byk i bóg.*

(Il. A. Pomorski)

Jednak prawo remisu przeciwnościw, chociaż funduje atrakcyjne metafory i obrazy, nie odsłania środka świata, nie ustanawia osi czasu. Skutkuje w estetycznych tylko wymarach poezji, na niewiele zdaje się w poszukiwaniu jej nowych wymiarów świadomościowych. Kompromituje w sposób szczególnie trafny wizję świata założoną tylko na „realnym” lub tylko na „idealnym”, demaskuje „wiarę tylko Ducha” i „wiarę tylko Ciała” — lecz równocześnie, kompromituje i demaskując, nie otwiera języka poetyckiego na „rzeczywiste”, nie jest więc wyrazem prawdziwego związku rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem. Ale — uwaga — to właśnie szczególowe zrozumienie ról i granic remisujących się przeciwnościw daje posmak tajemnicy istnienia, przybliża ludzkiemu poznaniu środek świata i oś jego czasu. Wiedzie od zdania „wiera tylko Ducha i wiara tylko Ciała” do wyznania:

*Poznałem:  
Niewyrażalność bożystości,  
Niewyczerpalność polistoi,  
Nienasytzenie ognistości,  
Nierozproszenie wodnistości,  
Nieuwiedzenie dziewczistości —  
Poznałem.*

(Il. A. Kamenska)

### Jedność, jednoczesność. Homeostaza

Prawo remisu przeciwnościw nie odsłania środka świata i nie ustanawia osi czasu. Co najwyżej: uwadniania, poprzez niemożność ich osiągnięcia, miejsca „mewyrażalności, niewyczerpalności, nienasytzenia, nierozproszenia, niewiedzenia” zainstalowane nie po stronie realności, „wiarę tylko Ciała”, i nie po stronie idealności, „wiarę tylko Ducha”, lecz rozlokowane w rzeczywistości, w „rzeczywistym”. Nie remis więc, równość, lecz jedność, jednoczesność — prawo homeostazy a nie prawo remisu przeciwnościw — może osiągnąć prawdę językowego obrazu środka świata i osi czasu, czasoprzestrzeni rzeczy rzeczywistej i wolnego rozumu. Związek rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem zostaje u Chlebnikowa założony na prawie homeostazy, inaczej więc niż miało to miejsce w szeroko uznanym systemie Immanuela Kanta, gdzie zakładana był na prawie przeciwnościw, na zdolności umysłu do replikowania, do remisowania każdej formy istnienia. *Rozmowa dwóch osób*, poemat prozą czy raczej powiastką filozoficzną w dialogach — rozpoczynająca się od słów *Kant, który chciał określić granice ludzkiego rozumu, określił granice niemieckiego rozumu. Roztargnienie użonego* — przeciwstawia porządkowi spekulacji myślowej, poznamu logistycznemu, pozoromową mądrość i intuicję przyrody. Logistyka bowiem zdalna jest posługiwac się tylko prawem remisu i pozostaje bezradna wobec prawa homeostazy, fundamentu przyrody i konstytucji uwolnionej z opozycji do „realnego” i uwolnionej z opozycji do „idealnego” rzeczywistości. W *Liczbach* napotyamy formułę, w której prawo homeostazy podniesione zostaje jako prawodłubne i życiodajne:

*Moje teraz rzeczokształtnie rozwarły się żrenice,  
Aby zrozumieć, czym będzie Ja, kiedy podzielna jego —  
jest jednością.*

(Il. J. Spiewak)

— zdanie, które jest jednym z najwyrazistszych w liryce dwudziestowiecznej obrazów świadomości dążącej, to jest świadomości zdobywającej tożsamość poprzez odkrycie związku rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem: *zrozumieć, czym będzie Ja, kiedy podzielna jego — jest jednością.*

Ale poeta, który jak dawny astrolog czy mag pędzęcej aniżeli holdującej „mądrym” wtapliwociom i „nieuinknionym” sprzecznościom nowoczesny myśliciel usiłuje odkryć prawo samostanowienia się ludzkiego Ja oraz otaczającej ludzkie Ja rzeczywistości, musi podchodzić do kwestii od strony tworzywa, języka. Jezeli — inaczej — wiedza o świecie i świadomość człowieka podmiotowości nie potwierdzają się w tworzywie (jezeli tworzywo „nie zna” adekwatnych instancji), jezeli podzielna przedstawiającego i przedstawianego nie jest jednością, głos ma świadomość fałszywa. Wykręć prawo jednoczesności różnorodności w języku, zrozumieć, czym będzie słowo, kiedy podzielna jego jest jednością: oto zadanie.

Zadanie to — ustanowienie homeostazy słowa, pobudzenie jedności, jednoczesności jego wewnętrznych hierarchii — nie może polegać na

<sup>6</sup> Na ten temat por. szczególnie: B. Lönnqvist, *Karnawalowe przebrania*, Il. A. Pomorski, „Literatura na świeżo” 1984, nr 2, s. 74-115.

wyborze pomiędzy pierwotnym rytmem a sensem słowa, między czystym dźwiękiem a czystym rozumem, gdyż wybór taki prowadziłby do sprasowania, a nie do otwarcia wewnętrznych hierarchii słowa na siebie. Raz tylko czysty rozum, raz tylko czysty dźwięk — i od tej pokusy od razu ruch umysłowy tylko wstecz, poprzez prawo remisu przeciwieństw wstecz do „wiary tylko Ducha i wiary tylko Ciała”, wstecz do jednostronności Platona albo wstecz do jednostronności Mahometa, albo jeno.

Ustanowienie słowa, którego podzielną jest jednością, wyobrażam sobie jako możliwe tylko drogą przemieszczenia rytmu i rozumu wobec rzeczywistości, a nie wobec siebie nawzajem; innymi jeszcze słowami: tylko drogą przetwarzania się czystego rytmu w rzecz rzeczywistą a czystego rozumu w rozum wolny. Wewnętrzne napięcie między proporcją dźwięku a proporcją rozumu w słowie, już to przewaga rytmu i już to przewaga sensu, a wszystko w immanencji, w „wewnętrzności” słowa — oto i zjawiska samoswojej przyrody słowa, aby tak rzecz ująć: nieodrodne cechy materii po prostu, żywe przynady tworzywa. Chlebmkow w *O poezji współczesnej* (1920):

*Słowo żyje podwójnym życiem. (...)*

*To rozum mówi dźwiękowi „wedle rozkażu”, to znów czysty dźwięk — czystemu rozumowi.*

*Ta walka światów, walka dwóch władz, dziejąca się w słowie bez ustanku daje językowi podwójny żywot: dwa kręgi wirujących gwiazd. (tł. J. Śpiewak)*

Walka dwóch władz, podwójne życie, albo kraj promienistego rozumu albo kraj promienistego dźwięku, współskłatają „wewnętrzność” słowa. I podlegają prawu remisu przeciwieństw. Prawo jednoczesności różnorodności bowiem — jeżeli chce w słowie zapośredniczyć rzecz rzeczywistą z wolnym rozumem — stanowi się na wywołanej w słowie transcendencji, na otwartej czy odstępowanej w wewnętrznych obszarach słowa zewnętrzności.

*O poezji współczesnej i Nasza postawa*, napisane w roku 1920, to manifesty teoretyczne poświęcone zupełnie różnym kwestiom. Za pierwszym razem, gdy Chlebmkow pisze o *dwu kręgach wirujących gwiazd*, ma na myśli pełen niespodzianek i przynadów wewnętrzny kosmos słowa. *Nasza postawa* zawiera teorię słowa transcendentnego, ustala związki dwu innych kręgów wirujących gwiazd, mianowicie kręgu słowa, znaku z kręgiem rzeczy, znaczenia. Tam mowa o bezustannie walce władzy czystego rozumu z władzą czystego rytmu, tu — o zapośredniczeniu w słowie rzeczy rzeczywistej z wolnym rozumem. Tam prawo remisu, napięcie przeciwieństw — tu prawo homeostazy, jedność, jednoczesność różnorodności, ziarnistej struktury „rzeczywistego”.

(...) w trakcie mówienia i pisania małe słowo słońce w umownym świecie ludzkiej mowy zastępuje wspaniałą potężną gwiazdę. Zamieniona w zabawkę słowa, potężna, spokojnie świecąca gwiazda chętnie przystaje na dopełniacz i biernik, przypadki przykladane do słowa — zastępuje jego w języku. Ale równość ta jest umowna: jeśli prawdziwe słońce zniknie, a zostanie tylko słowo słońce, nie potrafi ono świecić na niebie i ogrzewać ziemi, ziemia zamarznie, obróci się w śnieżynkę na dloni wszechświata. (tł. J. Śpiewak)

Najpierw można było co najwyżej stwierdzić, że mądrość języka wyprzedzała zawsze mądrość wiedzy, a teraz trzeba już zrozumieć, że język jest tak samo mądry jak przyroda. Rzecz jasna: tak samo mądry jak przyroda nie jest każdy język, lecz dopiero język na nowo zdobywany, język in statu nascendi, język główny, ten, którego dopełniacz i biernik swobodnie przemieniają gwiazdę słoneczną, język w językach.

Lecz równość ta — jednoczesność mądrości przyrody i mądrości języka — jest umowna. Czytam raz jeszcze: *Jeśli prawdziwe słońce zniknie, a zostanie tylko słowo słońce...* Mało prawdopodobne. Więc może: jeśli słowo słońce zniknie, a zostanie tylko prawdziwe słońce? Tak

przecież bywa coraz częściej, słowa umierają, zanika ich pierwotny rytm, rozpadają się bryły i teurgie, nasycające „rzeczywiste” miarami i wartościami, nadające widzialności światu. Słowa odrywają się od rzeczy, widnie przyroda żywych znaczeń. Pośród belkoti i wysuszonych źródeł mowy wzrasta współczesny Homo Alajia, z trudem zacyznający rozumieć niewspółmierność „lysego języka”, którym opisuje siebie i świat swoich doznań, z „rzeczywistym”. Prawdziwe słońce nadal spokojnie świeci na niebie, słowo zamarza, obraca się w śnieżynkę na ustach człowieka.

Osadzić „rzeczywiste” w żywym dźwięku słowa, odkopać wysuszone źródła mowy, zrywać słowo z rytmem — powiada Chlebmkow w *Naszej postawie*:

*Słowotwórstwo to wybuch językowego milczenia, głuchoniemych warstw języka. Zastępując w dawnym słowie jeden dźwięk innym, otwieramy od razu drogę z jednej doliny języka w drugą i jak drogowcy prowadzą drogi komunikacji w kramie słów poprzez grzbiety językowego milczenia „Lysy język” okrywa młodymi śladami swoje polany. (tł. J. Śpiewak)*

Jeśli słowo słońce zniknie, a zostanie tylko prawdziwe słońce — trzeba będzie, aby w ogóle doświadczać „rzeczywistego” w widzialnych bryłach i wyzwolonych z idealności i realności teurgich, powtórnie wyrazić spokój, potęgę i nieskończone światło gorącej gwiazdy jej rytmem, pierwotnym dźwiękiem wyrazu, który mógł jego dziejów znów kiedyś zrymuje z rozumem. Jeśli prawdziwe słońce zniknie, a zostanie tylko słowo słońce — wówczas jeszcze, wierz autor *Doświadczenia przesadnego*, nadzieja istnienia polegać będzie na przygotowaniu w języku miejsc samoswojej, niezależnego, rzeczywistego życia, na poznaniu słów, słów-rzeczy, niezależnych już od niczego poza sobą, stanowiących sobą tylko to, co stanowią.

Oba te kataklizmy — wydarzenia w przyrodzie i wydarzenia w przyrodzie języka — są ostatecznym i skrajnie dramatycznym przejawem jedności, jednoczesności różnorodności. Są również ekstremalnym przypadkiem przemieszczeń rytmu i rozumu wobec rzeczywistości. Ale doświadczenie ich, choćby było to tylko doświadczenie w wyobraźni, pozwala przetworzyć rozum czysty, czysty mechanizm logistycznej spekulacji, w rozum wolny, doświadczenia ogranicznej i wyboru. Obok, jednocześnie, czysty rytm przemienia się w rzecz rzeczywistą, przesuwać się wobec „rzeczywistego” tak, aby — jeśli słowo słońce zniknie — język trwał w formie pierwotnego rytmu, i tak, aby — jeśli prawdziwe słońce zniknie — świat trwał w słowach-bryłach i w słowach-teurgich, w głosolalnym „rzeczywistym”.

W obu przypadkach — w przypadku słów, których podzielną jest jednością i w przypadku słów, w których wolny rozum zapośredniczył się w rzeczy rzeczywistej — wartość zasadniczą, poznawczą, ma najpierw dźwięk, a potem dopiero sens; najpierw rytm, potem rozum.

## Język w językach. Głosolalia

... wartość zasadniczą, poznawczą, ma najpierw dźwięk, a potem dopiero sens, najpierw rytm, potem rozum — dlatego że w ujęciu, jakie tutaj staramy się przedstawić, rytm i dźwięk są lepiej transcendentne od transcendentnych zdolności rozumu. Założona na tym przesłankach koncepcja języka pozoromowego (*zaumna*, *zaumnego języka*) pozwala się na nowe słowo, które nie tylko nazwa, ale przede wszystkim dąży ku rzeczy nazwanej. Jednoczesność różnorodności, odniesiona do żywej mowy i w szczególnych przypadkach zakładana na słowie, którego podzielną jest jednością, polegałaby na pobudzeniu jak gdyby transcendentnego napięcia pomiędzy dźwiękiem a przedmiotem nazwy czy też pomiędzy czystym rytmem a rzeczą rzeczywistą, tak, aby zapośredniczenia takie nie mogły być zagrożone interwencjami logistycznie spekulują-

cego rozumu. Z tych przyczyn wyjaśnienie Chlebnikowa, że język pozarozumowy znajduje się poza granicami rozumu, nie ma charakteru dosłownego. Owszem *zaum* rozwija się nie tylko poza, lecz i głównie przeciw rozumowi, ale: rozumowi spekulacyjnemu, logicznemu, tak zresztą, aby czysty rozum obeszła, skompromitowała, napiętnowała.

W ten sposób — pisze Chlebnikow (w *Naszej postowie*) — *język pozarozumowy jest przyszyty językiem świata w zarodku. Tylko on potrafi zjednoczyć ludzi. Języki rozumowe rozdzielają. Lecz mceściwiąc znaczenie rozumu czystego, jego mechaniki, język pozarozumowy stanowi ekspresję rozumu wolnego, otwartego na aperepcyjne uczestnictwo w jednorodności różnorodności, rozumu, którego wolność zakłada się na transcendentnym napięciu pomiędzy nim a zapośredniczającą się w nim rzeczą rzeczywistą. Z jednej bowiem strony jęsbny wiązkę połączenie między w dowolnym układzie, na przykład «bobeobin albo «dyr bul szcel» albo «mancz! mancz! czy breo zo» — to takie słowa nie należą do żadnego języka, ale jednocześnie coś wyrażają, coś nieuchwytnego a jednak istniejącego. Z drugiej strony to, że w zakłóciach i zamawianiach język pozarozumowy panuje i wypiera język rozumowy, dowodzi, iż ma on szczególną władzę nad świadomością, ma prawo istnienia na równi z językiem rozumowym. Można przecież sprowadzić język pozarozumowy na drogę rozumowego. Nieuchwytny, ale konkretne istnienie — i władza (dająca się przeciw sprowadzić na drogę rozumowego) języka pozarozumowego nad świadomością: istnienie i władza dźwięku, rytmu nad sensem, rozumem. Trzeba to widzieć — rozumowość (bo nie tylko rozumność!) pozarozumowego i samowystarczalność, pełnoznaczność dźwięku, rytmu — nie jako proces, wytworzący w rezultacie wyższość dźwięku, rytmu nad sensem, rozumem, lecz tylko i wyłącznie jako stan, w którym dźwięk, rytm znajdują się konkretnymi, rzeczami rzeczywistymi. Trzeba to widzieć po prostu — o co wobec przyzwyczajenia naszego myślenia do rozumienia procesów a nie rozumienia stanów rzeczy rzeczywistych nie tak łatwo — jako taki typ znaczeniowości, w którym wyrazem i obrazem rzeczy prawdziwej są sens-dźwięk i rozum rytm. naraz sens i dźwięk i naraz rozum i rytm. A więc, jak to w 1928 roku pisał Tynianow:*

*Cała istota jego (scil. Chlebnikowa) teorii polega na tym, że przeniósł on w poezji punkci ciężkości z problemów brzmienia na problemy sensu. Nie istnieje dla niego dźwięk, nie zabarwiony znaczeniem, nie istnieje odrębnie problem „metrum” i „tematu”. „Instrumentacja”, którą stosowano jako onomatopę, stała się w jego rękach narzędziem zmiany sensu, ożywienia dawno zapomnianego pokrewieństwa słów bliskich i powstawania nowych związków między słowami dojad sobie obcy.*

W podpiśnaw przez Majakowskiego, Chlebnikowa, Kruconyńca i Burluka głosnym manifestie pt. *Policzek powszechnemu gustowi* (1912) futurysty rosyjscy pisali z emfaticznym zademom o *drzeniu Pierwszych Zórz Nowego Piękna Samowarotociowego Słowa*. Ogólnik ten — piękno samowarotociowego słowa — Chlebnikow uokontrolnił w sposób szczególny, stawiając znak równości pomiędzy dwiema swoimi wizjami człowieka: między wizją „budzielanina” (będzianina, przyszłościowca) a zawartą w poemacie *Baty* i  $\pi$  wizją „dźwiękoludzi”. „Słowo samowarotociowe” stało się słowem o samodzielnej przyszości i o samowyróżalnym, wyrażającym tylko to co wyraża, brzmieniu; dźwięk, rytm przestały być znakami, stały się pełnymi, pełnoletnimi znaczeniami. „słowami jako takimi”, uczestniczącymi w stanowaniu się dźwiękomo-*wy (zwukorieczny)* i dźwiękopolisu (*zwukopolisu*). Wiersz nie jest już tu ciemnym, opisem czy komentarzem rzeczywistości, nie jest także nadana organizacją słów i dźwięków. Jest rzeczą rzeczywistą, wywołoną z opozycji do idealności i wyzwoloną z opozycji do realności, odporną na talmudy i dogmaty. Jak to chciał Kruconyńcy, poezja nie miała już

więcej szukać słów prostych jak ryk, lecz po prostu ryk. Chlebnikow nie przeinacza, lecz tworzy, nie komentuje, lecz wie. Każdy jego wiersz jest w każdym szczególe prawdziwy, zresztą prawdziwe są także przypadki, niespodziane przygody tworzywa, jako że stanowią immanentną cechę żywej przyrody języka. Można się na przykład przekonać, że *Mądraci w sidłach. Ranek w lesie* jest rzeczą rzeczywistą w ten chociażby sposób, iż wypełniając utwór glosy ptaków: pięty, zięby, potwierki, są ściśle autentyczne: nowocześnie *Atlas ptaków leśnych* Aleksandra Habera (z 1961 r.), podający glosy ptasie według zapisów megnetofonowych, nie jest w tym względzie kompetentniejszy od po-ty, gdy dziełom w poetyckim lesie Chlebnikowa wola „kiks-kju-kju-ik”, dziełom w prawdziwym lesie Habera odpowiada mu „guk-gli-kju-kju-kju-kju-krr-kiks-kiks-kju” — a gdy chlebnikowska zięba wola „jer-jer-szi-szi”, zięba haberowska wtóruje jej swoim „jut-jut-jut-szeit”. Podobnie rzeczywisty charakter ma *Tręba Gul-mully*, dokładna, zamknięta w wierszu realność z podróży po Persji. Czy również — inny przykład — naukowe dokładność etymologiczno-słownikowych wynalazków językowych poety. Wszystkie te i wiele innych jeszcze przykładów odkrywają przed nami zasadę wspólną całej styli i poetyki Chlebnikowa, różną z modelami dotychczas znanymi lirycy, z gatunkami spetryfikowanymi — i przede wszystkim: zasadę, która jest wykładnikiem świadomości dążącej, twórczej. Bowiem — jak to ujmuje Tynianow — poza poety wymaga zacyzwać albo spojzenia na rzecz z gory w dół, jak w satyrze, albo z dołu do góry, jak w panegiryku, albo spojzenia kompleksowego, jak w pieśni, albo spojzenia umykającego w bok, spojzenia „w ogóle” — podczas gdy Chlebnikow *parzy na rzeczy jak na zjawiska — spojzeniem uczonego wnikaającego w proces ich powstawania i przemiania, z ich poziomu*.<sup>1</sup> A w związku z tą zasadą, z zasadą widzenia rzeczy z ich poziomu, Tynianow nazwał autora *Ladomira* „jedynym naszym poetą epickim XX wieku”.

Język pozarozumowy, i poezja epicka? Mowa magiczna, kultowy język poganiśwa, mowa dziecka i mowa dzikusa, zakłęcia szamanów, język zielonoświątkowej modlitwy, język w językach, glosolalia — i epos? Tak właśnie, gdyż widzenie słowa z jego poziomu, z poziomu dźwięku-sensu i rytmu-rozumu, jest po prostu przeniesieniem fundamentalnej zasady gatunku epickiego — widzenia rzeczy z ich poziomu — na materię słowa, w głąb historii języka i w dziedzinę żywej ludzkiej mowy. Wokół każdego pojedynczego dźwięku wyrastają bukiety znaczeń, których podzielną jest jednością (np. taką jednością jest opozycja L-Ł w *Słowie o Eli*, taką jednością pośród dwustu swoich pochodnych jest wyraz „latać” w artykule pt. *Maly wór noworoworów językowych*, taką jednością jest „CHA” i „EM” pośród swoich inwariantów semajologicznych w *Panach i chlopach w alfabecie*, etc.). Jedność jako podzielną dźwięku i jego pochodnych znaczeniowo-fonetycznych ujęta jest w dwie przesłanki języka pozarozumowego: *to pierwsza spółgłoska zwykłego słowa rządzi całym słowem — rozkazuje pozostałym dźwiękom oraz że słowa, które rozpoczynają się na tę samą spółgłoskę, mają wspólne pojęcie i jak gdyby leżą z różnych stron w jeden punkt umyślny (Nasza postawa)*.

Temu widzeniu słowa z jego poziomu towarzyszy — w drugim etapie rozwoju *zaumu* — widzenie rzeczy z ich poziomu. Po pierwsze, podzielną dźwięku podstawowego i otaczającego go bukietu znaczeń jest jednością. Ale także — po drugie — jednością jest podzielną słowa widzianego z jego poziomu i rzeczy widzianych z ich poziomu. Najbardziej, przezroczyście instruktazowa jest zwłaszcza wykładnia tej koncepcji w znakomitym *Bobeobi*:

*Bobeobi spiewaly się wargi.  
Wecomi spiewaly wzroki.*

<sup>1</sup> J. Tynianow. *Fakt literacki*, wybór E. Korpala-Kirszał, t. różni. Warszawa 1978, s. 199.

<sup>1</sup> Ibidem, s. 203.

*Pieś śpiewało się brwi.  
Licej śpiewało się oblicze.  
Gzi-gzi-zgo śpiewał się lancuch.  
Tak na płótnie jakichś współmierności.  
Poza przestrzeń zamieszkiwała twarz.*

(il. J. Spewak)

## „Proporcja jedności, tożsamości”. Liczba

Ustanawianie podzielnej, uzyskiwanie proporcji jedności, jednoczesności różnorodności, a także odkrywanie „jakichś współmierności” — jak w sposób szczególny pomiędzy rdzeniem a znaczeniem słowa, czy też jak w sposób główny między rzeczą rzeczywistą a wolnym rozumem — wskazuje dość już wyraziście, aby o tym nie powiedzieć, iż „rzeczywiste” — skoro opiera się na prawie jedności różnorodności — hierarchizuje się i rozwija poprzez proporcje. Pisze Chlebnikow:

*Wiele osób się zgadza: to co się dzieje, jest jednością, nikt jednak przede mną nie wznosił swego ołtarza ofiarnego przed ogniem myśli mówiącej, że skoro wszystko jest jednością, to w świecie pozostają wyłącznie liczby, jako że liczby właśnie nie są niczym innym, jak proporcją jedności, tożsamości, tym czym może się różniczkować jedność. Stając się kapłanem tej myśli pojąłem, że jest przejawem głupoty bezrozumnie sprowadzać jedność do materii albo do ducha, czynić kamieniem węgielnym budynku kamień albo śpiew.*

(il. A. Pomorski)

Nie na duchu i nie na materii, nie na „wierze tylko Ducha” i nie na „wierze tylko Ciała”, lecz na liczbie, na „proporcji jedności, tożsamości” założone zostało chlebnikowowskie rozumienie słowa i chlebnikowowska wykładnia świadomości dążącej

Ale ponadto — ponad prawo jedności, jednoczesności różnorodności w przyrodzie i przyrodzie słowa — na liczbie ustanowił także autor *Widm* swoje rozumienie losu historycznego ludzkości. *Matematyczne ujęcie historii. Gama przyszłościowca*, trzeci i ostatni zarazem rozdział *Naszej postawy*, mówi o tajemnicy liczby 317, określającej ilość lat pomiędzy dwoma uderzeniami struny dziejów. Historia zostaje wyjaśniona wzorem amplitudy, podobieństwa punktów. Wychodząc od tajemnicy liczby 317 można na przykład powiedzieć teraz, że *Kodeks Napoleona* został wydany 317 x 4 po *Kodeksie Justyniana* w 533 roku i że przed walką o panowanie na morzu Anglii i Niemiec w 1915 roku była wielka wojna Chin i Japonii za Kubilaj-chana w roku 1281, czyli 317 x 2, a także, że przed wielkim przemieszczeniem ludów w 376 roku 317 x 11 było przesiedlenie się narodów hinduskich w 3111 roku p.n.c. Wychodząc od proporcji jedności, tożsamości — poprzez liczbę — wyjaśnić można tajemnicę głębokiej historii i profecje przyszłego świata. Ale kto może powiedzieć, że nie zaczyna się w tym miejscu agresja logistycznie spekulującego rozumu, przeciw któremu obwarowane zostało słowo i „rzeczywiste”, lecz nie obwarowane zostało jak widać przeszłe i przyszłe pasmo ludzkiego losu?

Jak to w *Pierwszym liście do Korintian* głosi św. Paweł, dar prorocstwa, następujący w kolejności zaraz po darze mowienia w językach, jest darem wyższym — i mocniej niebezpiecznym: *Jeżeli komus wydale się, że jest prorokiem albo że posiada duchowe dary, niech zrozumie, że to, co wam piszę, jest nakazem Pańskim. A gdyby ktos tego nie uznał, sam nie będzie uznany* (14. 37-38).

Sergiusz Sterna-Wachowiak

## JANUSZ MILANOWSKI

### NOCNY KASZEL

— motto: ...podeszłam do niego i mówię — co pan tak się odkrył, no kto to widział... I tak jakos, nie wiem czemu, chwyciłam go za pula, bo ręka tak zwiała, a tu nic, zimny... No to ja w krzyk — co już nie żył. Pódnę miałam nocną i tak zaanęłam na tym biurku — wiesz, ciało było jeszcze w kostnicy, no nie — i wiesz co mi się śniło? Że on wstał, chwycił taki wózek do przewożenia trupów i tym wózkiem stukał w takie żelazne drzwi od kostnicy i wołał żebym go wypuściła.

(z m. pisma)

Przypatrywałem się jak wbija igłę w żyłę.

...i miała takie czerwone ręce z jakąś wysypką, krótkie palce i chyba obgryzione paznokcie. Natomiast biały fartuch wydal mi się substancjalnym odpowiednikiem błysków magnezji. Może ze względu na gorączkę, a może dlatego, iż dr Tulip powiedział — w kontekście deszczu, szpitalnej kawy i tych pochmurnych dni — że rzeczy i tak spowite są atmosferą słońca i powietrza. Chciał nas pocieszyć. Dni rzeczywiste były parszywe, nawet wrony z hałdy węgla gdzieś szlag trafiał, nie mówiąc już o żarcu.

Niewykluczone, że paznokcie pielęgniarki obgryzał notorycznie jakiś nałóg, pewno jeden z tych, co to zawsze na kacu tłocz się w punktach krwiodawstwa. Co do nałogowca to mam pewne podejrzenia. Nie mogę sprzeczyć bliżej, ponieważ pielęgniarka mając dość mojego bezcelnego wzroku, powiedziała słabym głosem.

— Ja już mam te ręce...

— Poparzyła je czymś pani?

Odparła niechętnie, że od penicyliny, co dało mi do myślenia, bo na ręce jeszcze plasterek...

— Tulip widział? — Zaczzerwieniła się. Wpęć nie tylko paznokcie?!

— ...potem zaciągnął mnie taką wstawioną do swojej pracowni...

— No tak...

— ...i tam pobral wycinek skóry, o tu gdzie mam plaster, mówił, że tą wysypką to się mogę przysłużyć dla dobra nauki, bo dostarczałam pożywkę dla jakichś tam bakterii, a potem...

— Nie! W prosektorium!?

— Już nie chodzi o to, ludzka ręka, a ja byłam pijana, tylko rodzina... łączę z tym plastrzem jak glupca, na oddziale plotkują, bo jak któraś coś takiego nosi, to wiadomo, że ją Tulip „wypreparował”.

Pęcherzyk powietrza zatrzymał tłoczek strzykawki tuż przed końcem,

ratując się tym samym przed błędzeniem w przesmykach krwiobieg. Ale nie dlatego ostatnie zdanie wymówiła prawie z płaczem. wulając czule wacik w miejsce po igle.

— Proszę przytrzymać sobie.

Spojrziała jeszcze pytająco. — Nie, nie, nikomu nie powiem, dziękuję za ukucie siostrę. — Hy, hy, polecam się na przyszłość. — Dobra, dobra, skorpionku.

...później jak zwykle obnosilem korytarzem ciągle bolący pośladek. Nogę miałem sztywną, jakby trwale porażoną katarynkowym tangiem. Nie mogąc chodzić po swojemu, myślałem ponuro — oto moja noga. Dobrze, że oddech był już w porządku. Ale i tak bałem się nagłej dekompresji, przewiewu, który rozpylił mnie na atomy. Co prawda ciągle kłuto w piersiach — nie przeszkadzało to jednak oddychać jak wszyscy diabli. Nie wiem czy jeszcze kiedykolwiek zabiorę moją nogę na bal. Skłamałem ową siarczystość w dobrym furmańskim stylu, ale i tak ból rezonował sobie tylko wiadomą fałt. To „wszystko” jest cholerna emalia. dająca mniejszy lub większy blisk, w zależności od tego co pokrywa: klozet, narzędzie chirurgiczne czy też człowieka.

Za oknem bez przerwy padał deszcz.

Na pewno byłoby mi lepiej przy kubku mocnej herbaty, gdybym wdychał jej aromat.

Zawarty w szpitalnym powietrzu lizol mógł w każdej chwili skropić się w postaci radioaktywnego opadu.

Może to nawet dobrze z tym ciągłym deszczem...

Przytulał nos do szyby. — Drzewa sprawiły wrażenie scenicznych atrap, chociaż równie dobrze mogły to być zużyte latarnie gazowe, bo tylko takie znalazłyby łamus w szpitalnym parku. Jestem przekonany, że to miejsce jak żadne inne w tym mieście, nadaje się na रुपiciarnię zużytych rekwizytów teatralnych. Każdy powiew wiatru uwalniałby maski otulone zwojami draperii. — Porzucona pod płotem kabina rozklekotanej ciężarówce bardzo pasowała do moich myśli.

Do plotu zbliża się zakonnica.

Na końcu korytarza ktoś krzyczy — A to mnie gryzie w to szyte, a wiesz jak boli w to szyte!

Zakonnica rozgląda się niezdecydowana.

— Siostrę, szok po penicylinie, relanium i hydro dożylnie — wola Tulip.

Zakonnica przechodzi przez plot.

— ...i spytać czy nie jest alkoholikiem.

Sam jesteś alkoholikiem, pomyślałem w momencie, kiedy habit błękitnej cnoty z niejakim zdziwieniem przyglądał się swym dloniom. Portier wysmarował plot towotem, aby ludzie sobie drogi nie skracali. Nie wiedziała o tym i teraz stoi jakby ją jakiś święty potraktował jednoznacznie — tak mówią faceci na sali przekrzykując jeden drugiego. — Zakonnica rusza przed siebie... Niechybnie Daimonion mnie opuszcza. Nie będę więc przyjmował pokarmów — w dupie mam te rozdwojone zupki mleczne — a co, moja choroba i niech się odpięprza!

... Tyle rzeczy nakładano się na siebie, a ręce ciągle tkwily obwisłe w kieszeniach szlafroka. Miałem wrażenie jakby cały dzień stworzony był na potrzebę gestu, który za nieokreślonymi kulisami stracił moc swej

kreacji. I zmęczony Pierrat długo będzie siedział przed lustrem, aż w końcu ocknie się i zacznie ścierać — włókno po włókno — biały puder. Pociśnie jeszcze jakiś przyszc na gębie w nadziei, że wyskoczy perła... A gdyby w parku szpitalnym mieściło się cementarzysko starych samochodów? Nawet taka biocenoza musi utrzymywać stały poziom. Służyłaby temu wielka maszyna, codziennie z tym samym stukotem prasująca zardzewiałe karoserie. Od czasu do czasu przychodziłby facet w białym prochowcu i wyglądanych butach — popatrzyłby, wypalił peta, splunął... Także od czasu do czasu samochód-holownik dostarczałby nowe wraki, co pozwalałoby maszynie kontynuować nieprzerwanie zbrodniczą demurę, a nad wrakowiskiem krzątałby dwa sepy otumanione jej indyferentyzmem, lekceważąc nawet trupa powieszono na drzewku czeresni w roli stracha na wróble. Tulip wścieka się o to. Tak więc ogrodnik nie będzie mógł jak zwykle przejąć swojej premii za pielęgnowanie kwiatów w kostnicy. A wstanie przez palacza. W zesłym tygodniu przysiadł na oddział w szpitalu wskazującym, a jako że promil był niedostateczny, więc zaczął od pacjentów zbierać po dwie dychy na przyłot komety Halleya. Niczym stary manichejczyk groził przy tym armagedonem. Na oddziale był akurat ogrodnik. Palacz zaczął go prowokować, na co ten, że znalazł sposób. Zażyczyli się o pół litra, że szpak nie ruszy więcej czeresni. Dlatego ogrodnik świsał Tulipowi dopiero co obciążnięty ze skóry preparat i zawiesił na drzewku, mówiąc że pierwszy szron tak pięknie skryształizuje obumarłe tkanki, iż trup będzie wyglądał jak żywa mumia Sokratesa któregos. Znaczą chodziło mu o władę Egiptu — nie greckiego filozofa. Chorzy zgodzili się z nim, takie coś budzi w ptakach dużą groźbę. W ludziach oczywiście nie, bo i dlaczego? Pomysł przypadł szczególnie do gustu dziadkowi z dwójki. Powiedział, że jak go astma zadusi, to nie chce do parku szpitalnych, tylko na to drzewko, i będzie jak ten św. Franciszek, co to nie mając do kogo w Asyżu kazania wygłosił, poszedł na groby, panie, i gadał do krogulców, kruków i innych gadów — na trzeźwo panie.

Myślę o tym teraz, kiedy nie mogę zasnąć — kiepska sprawa nie móc spać w szpitalu. Z korytarza dobiega odgłos kaszlu, jakby jesiń i dzikie gęsi nawolowały się do odlotu. — Na pewno płucą ludzi kryją w sobie krypte wypięcioną toksycznym gazem, który utlenia się eksplodując w gardle. Dlatego godziki na szafkach wędną tak szybko. — Dziadkowi nosił szelki. Był tak drobny, że nie znaleziono odpowiedzi. W małych spodni, nosił więc te przekłete szelki, choć obcierali skórę na wystających łopatkach — nie zdejmował ich nawet na noc. Zawsze gdy szedł korytarzem, miałem wrażenie jakby obnażał jakiś błąd ukryty w jego perspektywie. Na pewno przeklinał ten gmach z tego serca, bo w nocy — jeśli można spać — śni się fantazję na temat chorób, a w dzień straszy. W piwnicy powinien być bar, gdzie piloby się choćby od rana Dziadek mógł tak myśleć, bo kiedyś znalazłszy w koszu butelkę po winie, które wypilem z kolegą na odwiedzinach, podszedł do mnie i z bliskim w oku zapytał:

— A wino lubisz?

— Lubię...

— A lubisz z liści?

— Z liści?

— No, z łści.  
 — Z jakich łści?  
 — Z takich co się dupa kiści, ha, ha!  
 — ...a z takich, lubię.  
 — Znalazłem butelkę w koszu.  
 — „Fortowe” po 180 złotych.  
 — Skąd wiesz?  
 — Bo to ja z kolega.  
 Dziadek uśmiechnął się ciepło.  
 — Kurwa, wiedziałem że to ty, wiedziałem...  
 I odszedł zamyślony kiwając głową  
 Była to nasza jedyna rozmowa. Zmarł w nocy w tych szelkach, nie budząc nikogo. W ogóle był bardzo cichy...  
 To było przyczyną mojego milczenia, które Tulip chciał rozlać, „apologując rolę i znaczenie śmierci”.  
 — Czy wiesz, że potomstwo pierwotniaka pantofelka osiągnęłoby po stu dniach rozwoju masę kuli ziemskiej, gdyby nie ten czynnik wybiórczy.  
 — No to co. Miłszy mi jest pierwotniak pantofelek od ciebie, ty skurwysynie.

Dr Tulip chciał coś gwałtownie powiedzieć, ale pod nogi zaplątał mu się rudy szczer. — Zygrydzie, miałeś dziś asystować — krzyknął doktor. — Chromość twoją sekcję, od nowa uderzam w kanał. — I ucieki. Kanalia — wycedził Tulip — a wracając do... Ale nie wrócił. Przy samym „do” wypadła mu sztuczna szczeka z gęby. Wystarczyło, poniosł kłęk na całej linii. Pielęgniarka mówiła mi, że ta szczeka wypadła często podczas sekcji i Tulip śliniąc się i klnąc wyciąga ją z otwartej klatki piersiowej. Prawdziwa stracił ze względu na swój temperament preparatora. Pewnego razu jakiś facet miał zęście, po prostu wszystko wskazywało na koniec. Tulip od razu wziął pacjenta na stół i dalej popisować się erudycją przed jakąś grupą studentów. — Anatomu z konieczności uczymy się na zwłokach ze względu na rozległość materiału topograficznego do pamięciowego opanowania, tylko doniosły cel naukowy usprawiedliwia... Nie wiedział, że nagi materiał topograficzny silyzacy wykład, bowiem doznał tylko śmierci klinicznej. Jeszcze chwilkę temu sutofitował, ale teraz — chcąc nie chcąc — wrócił do ciała, co widocznie było przyczyną rozgoryczenia. Nawet zdanie Tuha kładące nacisk na zachowanie naturalnych stosunków między narządami w trakcie ćwiczeń niczego nie zmieniło. Leżał z zamkniętymi oczyma i słuchał.

— Preparować należy przejrzyście, ćwiczenie zaczynamy od oglądania — inspectio, następnie obmacywania — palpatio, niech się pani nie czerwieni do cholery, potem przeprowadzamy ciecie skóry i przystępujemy do preparowania właściwego, czyli dissectio...

Facetowi podobala się ta zacierwieniona studentka. Zrobił do niej oko. Dziewczyną zachwiało. — Znowu to samo — burknął Tulip i już chciał przejść do dissectio, gdy nagle facet uważany za trupa dal doktorowi w mordę, a następnie w ostatniej chwili podtrzymał leżącą z nog dziewczynę. Na stół — wycharczał Tulip złamaną szczeką. Ale w tym momencie oboje mieli go już gdzieś. Facet, zauroczony dziewczyną,

nie dbając nawet o własną nagość, wyniósł ją z prosekatorium. W dwa dni później odbył się ich ślub, a Tulipowi na pamiętkę pechowego ćwiczenia wypadła sztuczna szczeka w chwilach zdenerwowania. Patrząc wiede na niego, ma się wrażenie, że rozkwitnie mu na ustach — niczym topielcowi — grzybek pleśni, pękający jak balonik gumy do żucia ku radości osmarkanej dziewczynki. Ponoć od tamtego wydarzenia Tulip zamknął się w sobie i przygotowuje na pijaku.  
 Szpital...

Czy potrzebny był cały dzień milczenia, aby naukę się dostrzegac brak czarnych wron i rozklekotaną ciężarówkę?

Dopiero słuchając pod kroplówką tego kaszlu w nocy, zrozumiałem...

Do żył podłączono mi, za pomocą igły, płynną klepsydre i każde jej bezgłośnie tik-tak zmieszane z krwią nanosi się na wykres KARTY GORĄCZKOWEJ CHOREGO

...był kiedyś taki słoneczny dzień i pusta ulica — jak mekończące się molo, z końca którego zbliża się sylwetka dziewczynki. Już wiem, że dziewczyna ubrana jest w białą sukienkę i widzę wiatr rozwiewający jej włosy. Słońce bardzo świeciło w oczy. — Kiedy dziewczyna była już za moimi plecami na tyle, abym mógł ją objąć jednym spojrzaniem, odwróciłem się — powiał wiatr i biała sukienka przylgnęła tałą do takich białych majteczek, ujawniając ich ukryte istnienie. Bielszy odcień bieli — pomyślałem wtedy — albo jakiś rodzaj multiplikacji przestrzeni, bez lustra. Dziewczyna odwróciła się również... Wieczorem tamtego dnia, zmęczony długim chodzeniem bez celu i pływaniem, pilem wino w ogrodzie i spałem zdrowo i lekko. Teraz zrozumiałem, że wszystkie dziewczęta noszące białe sukienki, które pod wpływem wiatru wywołują akwarcelowe zjawiska, stają się z czasem starymi kobietami zdanymi na łaskę elektrycznych dzwonek. Opalenizna znika z nóg, pozostają żyłaki, jakaś białawość i żyłki naczyń pod skórą. — Kobieta, która minęła mnie dzisiaj na korytarzu, była wysoka i szczupła. Patrzyła łagodnie i przez to jej długi szlafrok sprawiał wrażenie postaci z cerkiewnego fresku, ożywionej błyskami świc. Szła bardzo niepewnie, widocznie musiała długo leżeć. Pielęgniarka radziła jej uważać, na co ona, że jak upadnie, to ten młody pan ją podniesie — Ja teraz naprawdę jestem bardzo lekka. Nic nie odpowiedziałem. Wydawało mi się, że po tych słowach „naprawdę” upadnie...

UWAGA - - -

GDY CHWILA OSTATNIA NADEJDZIE DAJE SIĘ KONAJĄCEMU KRZYŻYK I GROMNICĘ DO RĘKI I POWTARZĄC NALEŻY CIĄGLE — JEZUS — MARIA — JÓZEF — KTÓRE TO MÓWIENIE NIE MA BYĆ WRZASKIWE BO UMIERAJĄCY MA W GODZINĘ SKONANIA DOBRY SŁUCH — tak naucający ojcowie święci...

...już wiem dlaczego Vincent malował także puste krzesła.

— Aaaa, muszę iść do dentysty, bo ta dziura w zębie nie daje mi spokoju, a jak mi zęby wyciącą to sobie innego znajdziesz  
 Mówił kiedyś pewien mężczyzna z rana po przebudzeniu.

— To sobie wstawisz i jeszcze jakąś znajdziesz, jak ja nogi wyciągnę.  
 Odpowiedziała...

Oboje śmiali się, a ja jakbym dostał nagle zaproszenie do koła



wędkarskiego na coroczny konkurs podłodowy. To oczywiście kamuflaż. Wiadomo skądinąd, że miejskie gremium wędkarskie urządza bale samobójców — nie rozumiem jak godzą działalność filantropijną z częstymi połowami, a może łód na rzecze przyprawia starszych panów o nastroje dekadencek! Swego czasu sam upijałem się z powodu dziewczyny. Robiłem to w ukryciu, ponieważ w naszym mieście, ku przestrodze zakochanych rozeszono lampy z napisem PROMIENIOWANIE SZKODLIWE DLA OCZU I SKÓRY! Jak już nie mogłem utrzymać się na nogach, to szedłem spać do kina, wykupując bilet na dwa seanse. Tego po prostu nie udało się upchnąć komuś na zasadzie zła manej obietnicy. Zamach też diabli wzięli — myślał sobie pewnego wiosennego wieczoru jakiś młody człowiek. Ręce pachniały mu tytoniem, palił już rano na czczo, nie bardzo sobie zdając sprawę z tego co robi, na dodatek zaczął gadać sam do siebie — cholera, trzeba uważać na pewien rodzaj troglodytów, jest to bardzo ważne teraz, wiadomo jak trudny jest proces pionizacji kręgosłupa, dźwigającego odrapany pysk z chodnika, najważniejsze: przesuwać delikatnie, pamiętając o skutkach upadku meteorytu tunguskiego — drzewa powaliło na przestrzeni wielu kilometrów, a chłopca stojącego przed swą chatą pierdoliła potężna fala światła i ciepła, że już nie wspomnę o ekscesach sejsmografów całego świata — wiadomo, gwiazda produkująca ilość energii przekraczającą zdolność jej wypromieniowania, musi eksplodować — jest to wyłącznie jej sprawa i nie trzeba zaraz skakać z okna, biorąc płatki śniegu za spopiłone okruchy astralnego ciała, o tym powinien pamiętać budząc się z rana w zimnym łóżku — albo jak cię mają skopać w ciemnej ulicy — a drzwi od wszystkich pokoi są dziwnie otwarte, mieszkanie zmienia się w niebotyczny korytarz, a głos w radu śpiewa oczywiście o miłości. Trzeba pamiętać, bo jeśli prasowy korektor zaśnie, to w eter pójdzie błędna informacja o prognozie pogody w dniu święta zmarłych i wszyscy przeczytają, że będzie padal deszcz... Jaka brama nas wtedy przyjmie? A jeśli te świnię spalą na stosie wszystkie twoje fotografie... — Na szczęście w odwodzie była taksówka.

— Zawiezie mnie pan na moją ulicę?  
— A pieniądze są?  
— Nie ma, przepiłem, więcej grzechów nie pamiętam.  
— Książę się modli za pieniądze, a ja mam... zresztą siadaj pan.  
— Rozumiem, benzyna też kosztuje. — Odpowiedziałem na słuszną skargę nocnego kierowcy.

...teraz nie ma ostatniej taksówki.  
Jest tylko łóżko jak niesolonięta kłosem żarówka i prosto z korytarza święci w oczy napis — WYJŚCIE EWAKUACYJNE. — Może w dyżurce coś mi dadzą na spanie...

— Da mi pani procha?  
— Znowu... Taki młody i nie może zasnąć, na dziewczuchy niech idzie.  
— A co, jak jest chłop, niech korzysta, póki leży w szpitalu, jak ten, no wie pani, mówił, że tą z góry to dymał jak w akordeon, ale ja nie wierzę dziadowi, bo kobita po wylewie była. — Wtrąciła gruba salowa  
— Możemy ukłuć chłopaka jak nie może spać — powiedziała pielęgniarka otwierając oszkloną szafę — proszę.  
Podziękowałem głównie za propozycję „ukłucia” — kurwy wo stare.

czy wy wiecie co to jest... no powiedzmy gdzie wieloryb ma cycki skoro jest ssakiem.

...Obudziło mnie radio sąsiada.  
— Wylącz pan to, proszę pana bardzo.  
— Znowu pół nocy żeś przegadał do siebie, wykończysz się chłopie zamiast odpocząć.  
— Eee tam, panie młody, po co się tak denerwować i tak wyjdziemy z tego cholernego szpitala.  
Na szafce stała zimna zupa mleczna.  
Zaczął się kolejny dzień kaszlu i jak zwykle przespałem śniadanie.  
Już w tym momencie zacząłem myśleć o takim okrągłym stole w moim pokoju, na którym obok szklanki mocnej herbaty leży otwarta książka.

Pusty stół, chłodny, jasny pokój, herbata, książka, a ja w moim grubym swetrze.

Za oknem mokre od deszczu dachówki, zawsze tak samo odbijają każdą barwę nieba.

To chyba wystarczyłoby dzisiaj na przekór pochmurnemu dniu i gorzkiej kawie...

Janusz Milanowski



Marian Maharski *Miasto w przestrzeni I*, ol. pl., 1980

TED HUGHES

## *Prometeusz na skale*

1

Głosem wymacał drogę. „Oto”, powiedział.

„Powracam” i „Teraz  
Wczuwam się w swoje ciało” i „Dziwnie obco —

Coś zmieniło się”. I przerwał  
Pośrodku ciemności, pośrodku drętwoty.  
Wychylona w dal maska jego dziobu

Niebale zwisala w świetle.  
„Cóż się stało ze mną, co się zmieniło?”  
Wyszeptal i legł strwożony —

Pozwalając swym żyłom ryzykować za siebie  
Czując jak sparzone lodem płuca polykają olbrzymią klarowność  
Pozwalając by pracowite piersi wzniosły go w powietrze

Niby orle skrzydła  
i  
„Czy ja jestem orłem?”

2

Prometeusz na skale

Odpoczywa  
W obliczu faktu, który się dokonał.

Siny klin — przez pierś — do skały  
Nie dopasowany modlitwą ani wyobraźnią — właśnie tak.

Jego oczy — policja bez mózgu.  
Jego mózg — zwyczajny jak oko.

A jednak teraz Prometeusz triumfuje — jak orzeł

W rosnącej przestrzeni, czerwieniąjącym świetle  
Faktu

Który nie może być inny  
i nie mógł być inny

I nigdy nie będzie inny.

W tej chwili, po raz pierwszy  
odpoczywający  
beznadny

Tytan czuje swoją siłę.

3

Prometeusz na skale

Trapiiony przez siadające wokół paskudzące plectwo  
Zgiełkliwy eter ostrzonego wiatrem szczytu  
Chmary co lgną do światła zaćmiewiają słońce

Zakrzyknął krzykiem końca świata.  
Wiedzy jaskółka zwinęła chorągiewki piór i runęła w dół  
I przysła świetlista bańka gołębicy.

Słowik i kukulka  
Wpadły do wycielanych furiackich cel lasów,  
Gdzie szaleństwem iskrzyły się oczy dzieciola,

Skowytom śmiechu napelnily obumarle nory.  
I stały się ptaki tym czym są do dziś.  
Kiedy tak grzebią, nurkują, wyglądają świata który minął —

Światem świętych, szczęśliwych wyobrażeń, roztrzaskanych  
Przez krzyk.  
Który Prometeuszowi przyniósł ukojenie

Ale zbudził sępa.

4

Prometeusz na skale

Dostrzegł sępa wylatującego ze słońca,  
Gdy ten wylaniał się właśnie zza krawędzi świata.

Nie miał nic do roboty,  
Kiedy sęp rozdziobywał go od piersi do krocza,  
Zajął się więc odczytywaniem piór.

Czarne, zuchwałe i proste były te litery nagłówków.  
Chcecie wiedzieć co mówiły?  
Każda mówiła to samo:

„Dzisiaj jest nowy początek  
Wyszarpwany z korzeniami,  
Tak jak ja wyszarpuję wątrobę z twego ciała”.

5

Prometeusz na skale

Śnił że rozsądziwszy bryłę słońca  
Stal się nieśmiertelny. Podniósł mokrą od ziemi głowę.  
Jak ciebie tuż po narodzeniu. Świat mroźnego powietrza

Wstrząsnął kwiatami.

Niebo po wybuchu zluszczyło się  
W migoliwy bezład — nity z główkami gwiazd,  
Majestaty objawień o haczykowatych twarzach

Stopione wirem z powrotem skrzyły się  
Do kłosa serca,  
Który znów zamknął w sobie

Ciszę koników polnych.  
Prometeusz uporał się z tajemnicą Boga.  
Jak krowa pożerająca płodowe łożysko.

Lecz ponad ciemną ziemią przemknął  
Bezdeny płacz dziecka, zawołanie matki,  
Przekleństwo ojca.

7

Prometeusz

Zatrzymany w połowie drogi do nieba,  
Ciśnięty pomiędzy niebo a ziemię

Polknął to co ukradł

Łańcuchy łańcuchy. Były korzeniami  
Wyrastającymi z zamrożonej ziemi.  
Wniknęły w głąb jego ciała  
Indagując kości.

Słońce, ograbione i wściekle,  
Zasadziło sępa.

I kwitło sycać się Tytanem  
A ziemia kielkowała fioletem krokusa.

On też rozkwitał  
Zdrętwiałą rozkoszą, zaprzepuszczoną wolnością,

Jękami słońca, westchnieniami ziemi —

Zbieranymi przez usychających ludzi.

10

Prometeusz na skale

Zaczął podziwiać sępa  
Ten wiedział co robi

I robił to dalej  
Pożerał nie tylko wątrobę Tytana  
Radził też sobie z trawieniem swojej winy

I zawisił znów pod samym słońcem  
Jak niebieska konstelacja wagi  
Ofiarę życia

I cenę ofiary równoważąc  
Bez drgnienia  
Jakby jedno i drugie było niczym.

14

Prometeusz na skale

Widzi jak wiatr  
Chłoszcze wszystko a wszystko chłoszcze wszystko  
Światło chłoszcze wodę woda chłoszcze światło

A mężczyźni i kobiety smagani  
Niewidzialnymi językami  
Wpijają w ziemię paznokcie szarpiają ją brną naprzód

Albo przyparci do niej kulą się pod biczem  
Chłoszczą swoje zwierzęta i swoje maszyny  
Żeby je wypchnąć spod batów

Unoszą twarze rozglądają się  
Za swoim mistrzem i ciemiężycielom  
Gdy upadają by skurczyć się w sobie

Są jak ścięte rośliny i ślepi  
Już poza bólem i strachem  
Nawet ślimaki są bite

Traszkę też pieszczą chcą przeciągnąć bicz  
Tak jakby bycie było biczowaniem

Nawet ziemia podskakuje

Niby wielka nieczgrabna zabawka

17

Nie ma Boga — tylko wicher dmie w kwiat.

Nie ma łańcuchów — tylko ścięgnięta, nerwy, kości.  
I nie ma sępa — tylko plomień

Słowo  
Odgryziony kęs słońca

Pogrzebany pod pępkiem, niewypowiedziany.  
Życiodajna nieśmiertelna rana.

Jedyna, nuklearna sylaba, krwawiące milczenie.

18

Postać pominęłą w tej ikonie

Nie jest księżycogłowa Ió, ani giez,  
Co pociął ją ponad wytrzymałość.  
Nie jest nią sęp

Ze swoim słonecznym trawieniem.  
Nie jest nią nawet Epimeteusz, bliźniaczy brat,  
Który ucieki na końcu z zesłaną z niebios dziewczyną.

Nie jest nią nawet dziewczyna  
Z podarunkiem puszek i jego samotną nadzieją.  
Nie jest nią nawet Wszechwładna Obecność

Wszystkiego.  
Sylwetką przeoczoną w tej bajce  
Jest mikroskopijny przeciek jaszczurki.

Co słucha tuż przy uchu Prometeusza,  
Co szepcze — gdy każdy wdech rozpruwa mu płuca,  
Nawet gdy sęp zanurzył w nim głowę —

„Masz szczęście, wielkie szczęście, że jesteś człowiekiem!”

20

Prometeusz na skale

Zamyślił się nad sępem. Czy ten ptak to  
Nienarodzony pół-on, jakieś płodowe łożysko  
Hieny, jakaś grudka jego matki?

A może jego przeklęty ludzki balast —  
Jego umieranie i jego śmierć, dzień w dzień wyszarpywane  
Z jego nieśmiertelności?

Albo jego bóstwo palnika  
Przebijające te potworne dziury  
W jego ludzkich granicach?

Czy jest to jego prorocza przyjaciółka?  
Kamiennooka znajomość łośów,  
Które kiedyś będą cierpieć ludzie na jego obraz i podobieństwo?

Czy jest to ta trzepocząca, wystrzępiona dziura —  
Zrobiona z niczego brama  
Jego przyjścia, przeciągiem wiejąca przez niego?

A może atomowe prawo —  
Czy życie jest jego zbrodnią  
Czy on jest ukaraną aberracją złoczyńcy?

Czy sęp to ogień skradziony przez niego?  
Dawniej sierota, teraz przygarnięte kochane zwierzątko,  
Co tylko w nim ma swój pokarm?

Albo sama ta nadprzyrodzona siła,  
Którą kiedyś okradł,  
Teraz kradnąca jego własne ciało?

A może światłość ziemi —  
Czy Prometeusz jest tylko niewtajemniczonym dzieckiem  
Masakrowanym w imię pojednania?

A może sęp to jego alter ego —  
Próżnia o jego kształcie  
Wysysająca w niebyty?

A może wbrew wszystkiemu Sojusznik  
Przybývający znów by rozdziobać najmocniejsze  
z jego wózewów...

Wizja za wizją. Wizja za wizją. Kiedy sęę  
Krażył

Krażył

21

Jego matka zasłania oczy.  
Góra rozlupeje swoją słodycz  
Błękitna figa rozlupeje magmę.

I wydyma się krzyk.  
A żyłasty mul  
Bułgocze sparzony.

Góra wydaje  
Krew i znów krew.  
Zachlapyany wymieszany z gliną gazetowy papier

Z ewangeliami krokusów  
Góra rozkwita  
Blyszczącym człowiekiem.

I chmurny ptak rozrywając skorupę  
Odbiera plod  
Spadającego do góry żłóbka płomieni.

I wyzwala się Prometeusz  
Chwieje się, staje prosto.  
I balansuje. I stąpa

Po zakurzonej pawiej błonice podtrzymującej świat.

przełożył Ireneusz Szcamiurk

TED HUGHES urodził się w roku 1930 w hrabstwie Yorkshire. Studiował w Cambridge. Początkowo literaturę angielską, z której po dwóch latach zrezygnował, rozczarowany sposobem w jaki ją wykładano, następnie wstąpił na wydział archeologii i antropologii, gdzie zetknął się z autorem *Złotej żaby*: Jamesem Frazerem. Nabyła tam fascynacja ogólnoludową spuścizną mitologiczną i wizerzeniami ludów pierwotnych wywarła olbrzymi wpływ na jego twórczość.

U schyłku lat 50 na brytyjskiej scenie poetyckiej dominowały dwa opornczywe nurty: „The Movement” i „The Group”. Pierwszy z nich obejmował dziesiątki poetów skupionych wokół antologii *New Lines* wydanej w 1956 roku przez Roberta Conquesta i Kingaleya Amisa, drugi natomiast zaprezentował się w *Group Anthology* w roku 1963

Atmosfera twórczych polemik między tymi kierunkami, które zresztą szybko się rozpadły, zaowocowała pojawieniem się wielu młodych, odważnych twórców, wolnych od obciążen ortodoksyjnej poezji akademickiej. Jednym z najwybitniejszych, jak się później okazało, był Ted Hughes, którego debiut *The Hawk in the Rain* (1957) wywołał liczne kontrowersje wśród krytyków. Jedni ganili go za apoloję „wyznania i gwałtowności”, inni podziwiali oryginalność tematyki oraz sprawność techniczną debiutanta.

Już w tym pierwszym tomiku widoczne są główne objawy poetyckie Hughesa — zainteresowanie się we wszystkich jej przejawach, fascynacja pełnym przemocy i gwałtowności światem zwierząt, światem pierwotnym, którego rzeczywistość jest mniej możliwa do zakwestionowania niż rzeczywistość bezkształtnej cywilizacji. Jeśli do tego dodamy niewątpliwą konkretność wizji uderzających z metafizyczną mocą w wyobraźnię odbiorcy i wyrażonych bogatym, choć lapidarnym językiem, a także brak jakiegokolwiek schyłnicyzmu, to otrzymamy coś zupełnie nowego w porównaniu z emocjonalną poezją uprawianą przez Dyłana Thomasa i jego naśladowców.

Do wydania tego tomiku przyczyniła się poślubiona rok wcześniej znana poetka amerykańska, Sylvia Plath. Ich krótkotrwałe, tragicznie zakończone małżeństwo było płkrem wzmożonej aktywności twórczej Teda. W roku 1960 ukazuje się następny zbiorek jego wierszy pt. *Lupercal* kontynuujący nastroje i tematykę poprzedniego. W latach 1960-1962 powstaje większość wierszy, jakie złożył się na opublikowane w roku 1966 i 1967 tom *Reckings* i *Wodno*, jak również załączone do tego ostatniego: sztuka *The Wound* i opowiadania. BBC nadaje słuchowiska radiowe Hughesa (m.in. *The House of Aries*, *Difficulties of a Bridegroom*, *Dogs*) a „New Statesman” i „The Listener” regularnie drukują jego artykuły krytycznoliterackie. Hughes jest również autorem tekstów przeznaczonych dla dzieci.

W roku 1963 Sylvia popeliła samobójstwo poprzedzone długotrwałą depresją psychiczną. Ted na pewien czas wycofał się z czynnego życia poetyckiego, by następnie w ciągu dwóch lat wydać aż cztery pozycje: dwie wspomniane powyżej oraz *The Burning of the Brides* i *Scargegats and Rabies*. Zamieszane w nich utwory wnoszą nową jakość do poezji Hughesa, którą dotychczas zbywano terminem „animal poetry”. Bardzo poważnie rozszerzają jej zasięg tematyczny, świadczą również o uporczywym poszukiwaniu nowego stylu. Po kilkuletnim okresie eksperymentów formalnych z wierszami, których Ted nie ceni wysoko (nazywa je „notatkami”), jego poezja stopniowo zbliża się do metafizyki. Staje się poezją o wielkim rozmachu. Obok symboliki mitologicznej i chrześcijańskiej, możemy w niej odnaleźć bardzo charakterystyczne dla Hughesa motywy zaczerpnięte z prastarych legend ludów prymitywnych przytaczanych przez Frazera, Gravesa i Lévi-Straussa.

Jeden z mitów ekwadorskich rozpoczyna się od słów: *Na początku istniał tylko krak u cały świat był czarny; tak jak on*. Motyw kraka jako istoty pierwotnej, czasami polętniejszej od bogów występuje również w mitach wielu innych plemion i narodów. Hughes czyni go surrealistycznym, groteskowym bohaterem całej serii zbiorów, którą w roku 1970 otwiera *From the Life and Songs of the Crow*. Warto tu wspomnieć o współpracy poety z amerykańskim grafikiem i rzeźbarzem, Leonardem Baskinem, zakończonej wspólnym wydaniem tomów *Swan Songs* i *Cave Birds* ilustrowanych pełnymi ekspresyjnymi, antropoidalnymi portretami drapieżnych ptaków.

W roku 1967 na zlecenie Petera Brooka, wówczas dyrektora londyńskiego Teatru Narodowego, znanego skądinąd ze swych kontaktów z Grotowskim, Hughes dokonał adaptacji *Edypa* Lucjusza Annecusa Seneki. Cztery lata później obaj artyści wyjechali do Iranu, by wziąć udział w międzynarodowym festiwalu teatralnym. Pracowali tam nad sztuką, którą później zatytułowano *Orghast*. Ponieważ ekipa Brooka składała się z aktorów różnych narodowości, mówiących różnymi językami, postanowiono przeprowadzić eksperymenty w efekcie którego powstał zupełnie nowy język stworzony przez Hughesa na zasadzie amalgamacji elementów kilku języków starożytnych. Polegał on również w dużej mierze na imпровizacji. U podłoża tego eksperymentu teatralnego leżała według słów samego poety, cytowanych przez Carol Berrę w magazynie „The Literary Review”, próba wyznaczenia aktora narzędziem działania ducha, instrumentem przez który przemawiały siły wywodzące się z samych źródeł. Kiedy ich przesłanie dociera do naszej świadomości, scyzorykiem wabiła całą królowość egzystencji w tym wszechświecie. Zwierzęta wyrażają to w sposób czysty i nieskompromisowany — głosem, jedynym wrzaskiem.

Sztukę tę oparł na archetypie Prometeusza wytworzonemu załdziej kilka razy, jednakże w trakcie jej tworzenia Hughes napisał cykl dwudziestu jeden wierszy pod tytułem

*Prometheus On His Crag* (*Prometeusz na skale*) wydany po raz pierwszy w roku 1973. Wersja poprawiona, która wykorzystalem w pracy nad przekładem została natomiast załączona do zbiorku *Moorstown* z roku 1979. Krakowskie Wydawnictwo Literackie opublikowało w 1975 r. dwujęzyczny tom *Wierszy wybranych* Teda Hughesa (w tłumaczeniu Teresy Truszkowskiej i Jana Rosławorwakiego). Nie uwzględniono w nim cyklu wierszy pt. *Prometeusz na skale*.

Ted Hughes jest obecnie jednym z wiodących twórców poezji anglosaskiej. Dwa lata temu królowa nadała mu dożywotni tytuł honorowy „poet laureate”, którym w przeszłości obdarzano tak wybitnych poetów, jak Ben Jonson, John Dryden, William Wordsworth czy Alfred Tennyson. Wytrawny krytyk A. Alvarez tak o nim pisze w prestiżowym „Observerze”: *Hughesa możemy zaliczyć do garstki tych wybitnych poetów i społeczników, których twórczość jest adekwatna do miszeryścieliskiej rzeczywistości naszych czasów. Myślę, że w opisie tej me ma przesady.*

*Irenausz Sikomruk*

# przekroje

JAN ZIELIŃSKI

## NASZE KRZYWE ZWIERCIADŁA

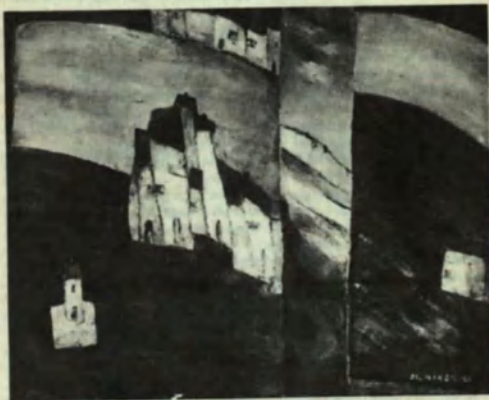
Książka zbiorowa, która zawiera rzeczy tak marginalne (w dobrym znaczeniu), jak rozważania genealogiczne o quasi-recenzjach czy analiza utworu, będącego parodią powieści produkcyjnej — uprawna, a nawet zdaje się zachęcać do lektury kapryśnej, alimerniej, podejmującej jednc wątki, a inne, mierz ważniejsze, pomijającej, słowem zaprasza do swobodnej rozmowy.

Jan Błóski podjął trud uzupełnienia, dopełnienia słynnej wystawy przez „Polaków portret własny”, zacierpnęty me z dzieł malarstwa, lecz z utworów literackich. Zastrzegając się, że przedstawia jedynie garść spostrzeżeń z lekturowych kaprysów, daje przecież jasno określony stereotyp narodu (*naród bez Państwa, nieskłonny do doktrynizmu czy też... kanakwekcji intelektualnej, unikający skrajnych rozwiązań politycznych*), wysoka wartościujący *solidarność, podatny charyzmatycznym przywódcom*), po czym rozodzi się o tego stereotypu zaprzeczeniu, a mianowicie o trwałości „anarchicznych skłonności bohatera literackiego”. Drugi to ostatnio, obok książki Rymkiewicza o wielkim księcu Konstantynie, ważki głos na ten temat, jakże potrzebny w dobie stereotypowego polepszenia w czambuł wszystkiego, co traci anarchia.

Bogusław Wróblewski pyta o oblicze bohatera młodej prozy. Jego panoramiczny przegląd (dobrze osadzony w czasie dzięki podaniu dat urodzenia i debiutu autorów) pokazuje stadia procesów demintegracyjnych bohatera wydziedziczonego, wyobcowanego, pozbawionego poglądów, budującego sobie papierowy, zastępczy świat. Rzecz ciekawa, z przeglądu tego wynika, że najdalej w procesie niszczenia, nieokreślenia, amycharykterystryki bohatera idzie Janusz Anderman — autor, któremu czego jak czego, ale skrajności na ogół nie zarzucają. Wymowa artykułu Wróblewskiego nie jest jednak, jak można by wnosić z powyższego, pesymistyczna. Podkreślającemu artystyczny charakter „rewolucji” w prozie Berezie lubelski krytyk i publicysta przeciwstawia polityczną wymowę nowej prozy. Wymowę obecną w niej i istotną niejako mimo, żeby nie powiedzieć wbrew zamiarzeniu i woli twórców.

Seweryna Wyślouch przypomina, że dwie techniki literackie wymieniane najczęściej jednym tchem — symulanzizm i monolog wewnętrzny — nie są bynajmniej tym samym, przeciwie, wychodzą z innych założeń i w innym prowadzą kierunku (symulanzizm kontynuuje tradycje epickie i jest próbą stworzenia nowożytnego eposu, monolog wewnętrzny prowadzi natomiast do liryzacji i subiektywizacji prozy). Trudno wszakże zgodzić się ze zdaniem, iż techniką symulanziczną „wkracza do naszej powieści w roku 1932”. Na Zachodzie technika ta jest również stara (jeśli chodzi o praktykę, nie teorię) co monolog wewnętrzny. Bodaj pierwszy jej przykład znaleźć można w powieści Hermana Banga *Śniadanie*, wydanej w tym samym roku, co *Wawrzyny jut ścigają* Dujuardina. W Polsce pierwsze realizacje dał (zastawiany nieraz przez ówczesną krytykę z Bangiem) Bereni w *Próchnie* i w *Ożimie*.

Jerzy Jarzębki w bardzo obszernym studium charakteryzuje ewolucję powojennego realizmu w perspektywie, która — nieco wyosztarzając jego rozumowanie i sformułowa ma — nazwać by można ewolucją od fałszywego realizmu do rozmaitych realizmów fałzowanych. Fałszywy realizm to oczywiście socrealizm, dla którego od opisywania



Marwa Makarska: *Pejzaz potrojny*, ol. pl., 1984



pytanie: jakie posiada ona właściwości syntezowoczące, co wnosi do przyszłej syntezy literatury regionu, jakie ustala cechy specyficznej tej literatury? Otóż, po przeczytaniu książki w pierwszym rzędzie uznaliśmyby sobie ważną rolę, że literaturze lubelskiej w zasadzie udało się uniknąć tendencji, które często nawiązo „unieruchamiają” plenienniczo regionalne – pisma głównie o regionie. I jest to ważna, warta podkreślenia cecha.

W cytowanej już pracy S. Skwarczyńska pisała: *Jestli idzie o samą literaturę to niebezpieczeństwem, które czynią na nią od strony regionalizmu są wierszaki. Najpierw jego rozmach jako hasła popieranego przez stronnicy doznające znaczenie regionu w kulturze całego kraju budzi obawy, że hasło ideowo-społeczne i kulturoznawcze stać się może hasłem literackim. W wielu miejscach Lublina literackiego autorzy pokazali, jak literatura umiała wartościom regionalnym nadać wymowę uniwersalną, nawet w wiekpinm nurtie poezji lubelskiej, z natury szczerzy podany na dookólną tematykę, nie znajdujemy propagandowych tendencji lokalnego patriotyzmu (patrz szkic W. Michałowski. *Od Przebudźnia do „Przebudźnia” czyli o poezji w Lublinie w l. 1944-1976*, s. 116-165).*

Drugą symptomatyczną cechą literatury lubelskiej – dotyczy to zwłaszcza poezji – jest jej reprezentatywność. Podkreśla to w zakończeniu swego obszernego omówienia poezji międzywojennej T. Klak: *Innym znamiennym ówczesnego życia literackiego na Ziemi Lubelskiej była jego reprezentatywność jeśli chodzi o generację, tendencje, czy grupę poetyczną. Pracowali tu więc przedstawiciele formacji młodopolskiej (Amustajówna i Leśman) oraz poeci będący rówieśnikami skandynawów i wykazujący z nimi wyraźne pokrewieństwo (Bochalski, Jaworski i Szczerbowski). Miał też Lubelszczyzna wielu przedstawicieli tendencji nonatorkich od futurizmu (Grydziński i Młodotenię) do awangardy lubelskiej (Bielicki, Czechowicz, Lubodowski, Michałski). Stanisław Ciesielczuk był jednym z czołowych poetów „kwaśny”, do „Kadry” należeli Antoni Madaj i Jan Szczyński (s. 114-115). Podobną diagnozę można chyba postawić w odniesieniu do poezji najnowszej, jak wykazują obserwacje Bogusława Wróblewskiego w szkicu *Koniec dekady (o poezji lubelskiej lat siedemdziesiątych)*.*

Już w okresie międzywojennym dala się też zauważyć właściwość, o której swego czasu pisał K. Dmtryk: *Musio stworzyć otwarty system komunikacji literackiej (Instytucje literackie Lublina w dwudziestolecie międzywojennym. W: *Spójnienie w przeszłość Lubelszczyzny*, 1974, s. 209-210)*. Opacowana przez Michałowskią i Ziembę książka potwierdza kontynuację takiego modelu życia literackiego regionu. Chodzi tu o ogólnopolskie „kontakty” pisarzy lubelskich (a także związek z Lublinem tych pisarzy, którzy z mego wyemigrowali), publikowane w wielu oficynach wydawniczych w Polsce, różnorodne powiązania z polonistyką uniwersytecką, jak również ukierunkowanie rozmaitych przedsięwzięć wydawniczych w perspektywie ogólnopolskiej.

I na zakończenie jeszcze jedna cecha, która omawiana książka przed nami odwołania, po raz pierwszy chyba tak dobitnie. Cecha – dodajmy – niezwykle istotna dla przyszłych poczyniń syntezowoczących. Otóż, w okresie powojennym coraz bardziej rozległy i znaczący staje się nurt prozy w wspomnieniu, konkurencyjny wobec dominacji poezji w literaturze regionu. Książki Mrukowskiego, Bieleckiego, Jaworskiego, Gralewskiego czy też wspomniana Cyganera-Mrozowskiego należą do najlepszych tego typu w polskim piśmiennictwie czterdziestolecia.

*Lublin literacki 1932-1982. Szkice i wspomnienia Red. W. Michałowski i J. Ziembę. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1984, s. 475, nakład 2730 egz.*

JAN TRUCHMIK

## KLASYCY PROZY ROSYJSKIEJ XIX WIEKU W POLSCE MIĘDZYWOJENNEJ

Profesor Franciszek Sielicki jest doskonale znany w rusystycznym świecie naukowym. Związany z Uniwersytem Wrocławskim, gdzie pełni w swoim czasie funkcję dziekana Wydziału Filologicznego, specjalizuje się w historii literatury staroruskiej. Ma na swoim naukowym koncie kilka książek oraz skrypty akademickich z dziedziny teorii literatury, historii literatury rosyjskiej oraz wiele wartościowych prac dotyczących polsko-rosyjskich

związków literackich. Jest także znawcą folkloru rosyjskiego i białoruskiego oraz Włocławczyzny. W 1984 r. ukazała się w Ossolinie jego *Literatura białoruska do końca XVIII wieku*. Znaniomus za książką *Maksim Gorki w kręgu spraw polskich (PAX 1971)*. F. Sielicki dowiódł, że również swobodnie porusza się po literaturze radzieckiej. Ze szczególną predykcją podchodzi uczony do badań nad percepcją prozy rosyjskiej XIX i XX wieku w Polsce oraz myśli społeczno-filozoficzno-religijnej i krytycznoliterackiej w dwudziestolecie międzywojennym. Ta godna podziwu wrażliwość naukowa zapewnia mu niezależną pozycję w polskiej rusystyce.

Dzieło *Klasycy literatury międzywojennej prozy rosyjskiej w Polsce międzywojennej* powstało w oparciu o materiały już częściowo opublikowane przez autora w rozprawach i artykułach na przestrzeni lat 1955-1978. W książce zostały one znacznie poszerzone, a w niektórych sekcjach nawet podwołone w stosunku do pierwotnych. Praca przedstawia recepcję w Polsce międzywojennej twórczości Mikołaja Gogola, Iwana Turgeniewa, Fiodora Dostojewskiego, Iwa Tołstoję, Michaiła Saitykowa-Szczedrina i Antoniego Czechowa. Autor omówił ich przekłady na język polski (choć nie tylko, np. przy Gogolu pisze o wydawaniu go w Polsce po ukraińsku, białorusku i żydowskiu) oraz przedstawił inne, niezawarte ich sztuk i adaptacje teatralne oraz filmowe. Wywołuje się na ówczesne recenzje, sądy zawarte w książkach, rozprawach naukowych, artykułach i notach. Uwzględnia również późniejsze opracowania naukowe oraz literaturę wspomnianą (w wystrukturu ostatnich była mu pomocna małżonka Irena Sielicka). Biorąc za podstawę wypowiedzi ówczesnych i współczesnych badaczy, zajął się F. Sielicki wpływem poszczególnych pisarzy rosyjskich na literaturę polską. Recepcję pisarzy poprzedza zwięzła informacja o ich przy życiu na ziemiach polskich w latach poprzedzających rok 1918.

*Postawiam stanowisko ignorancji wobec kultury i literatury rosyjskiej* – pisze F. Sielicki – *znalazł już Stanisław Brzozowski, jednako dopiero z chwilą odbywania niepodległości Polacy mogli sobie pozwolić na lukas pełnego rozkazania się poezją i prozą swego wschodniego sąsiada (s. 14)*. Wyrazicielem tego nowego stosunku polskiego społeczeństwa do literatury rosyjskiej był jeden z najznakomitszych polskich uczonych Aleksander Bruckner. We wstępie do wydanej w 1922 r. *swjej Historii literatury rosyjskiej* pisał: *Dotąd, kiedy zerwały się wszelkie więzy, co nas miewaliśmy: Rosję (arsną pieśnią), dzieł, gdy wobec nowej bratniej słowiańskiej Rusi odpadły usadowione obawy nasze o własną samostność fizyczną i moralną, nie tylko możemy, lecz winniśmy zapoznać się z jej dziejami umysłowymi, ze skarbami jej sztuki, wiedzy i myśli, z nierozbraną obfitością, pięknością i zmiennością formy i treści jej literatury, inaczej ubliżalibyśmy sobie sami, pozabawiając się samocieką pocinania słowiańskiego, jakim i Rusi bolszewiki zawsze jeszcze pozostała (t. 1, s. 4)*. Także drugi nasz wielki propagator literatury rosyjskiej (późniejszy profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, a następnie Harvard University i University of California w Berkeley, Wacław Lzduński, polecił w 1923 r. z tym, którzy nawoływali do zachowania postawy „dumnej ignorancji”.

Taleni pisarzy rosyjskich potrafił, jak to ujął F. Sielicki, *burzyć owo uprzedzenie i wzrógz Polaków do Rosjan* (s. 13).

Badacz słusznie zwrócił uwagę na fakt, iż nowe pokolenie Polaków, wyrosłe po 1918 r., było wolne od obciążen politycznych, które pozostawały po sobie czasy niewoli. Poza tym, dzięki zmniejszeniu się analfabetyzmu, poszerzył się krąg czytelników. Odbiorca przedwojenny skłonny był widzieć w krytycznym realizmie pisarzy rosyjskich krytykę ustroju carskiego wrogiego mu z aktualnych względów politycznych. Nowy czytelnik natomiast łatwiej będzie dostrzegł ogólnobudzkie wartości tej literatury (s. 15).

W rozdziale pt. *Mikołaj Gogol (1809-1852)* znajdujemy dane o przekładach utworów pisarza na język polski oraz opinie o translatorskich, których dokonywali m.in. Władysław Broniewski, Wiktor Wandurski, Stanisław Baczyński, Julian Tuwim, Jerzy Wysocki, a także uwag i informacje o przekładach Gogola, autorstwa m.in. Józefa Wittlina, Antoniego Słonimskiego, Józefa Parandowskiego, Tadeusza Boya-Zeleńskiego, Jana Lechonia. Sądy na temat tych samych przekładów były przeciwnie, co dowodzi pluralizmu poglądów osób oceniających je, jak i periodyków zamieszczających owe teksty. Odrębna część rozdziału poświęcona jest Gogolowi na scenach polskich. Jest tu mowa o spektaklach *Revista*, *Ożenku*, adaptacji *Plaszczka* i, wraz z przytoczeniem opinii o nich m. m. Słonimskiego, Irykowskiego, Boya-Zeleńskiego, Parandowskiego, Zagórskiego.

Przechodząc do wypowiedzi krytyki o Gogolu i jego twórczości, F. Sielicki wybija na czoło poglądy Aleksandra Brucknera, Jana Kucharskiego, Rafała Blütha, Wacława



Lednickiego Czapka tego interesującego i wartościowego studium jest szkieł pt. *Gogol w kręgu pisarzy polskich*. Selicki przytacza w nim głosy o podobieństwach twórczości Gogola z takimi autorami, jak J. Korzeniowski, J. I. Kraszewski, B. Prus, E. Orzeszkowa, J. Tuwim, W. Gombrowicz.

Interesujący jest również o recepcji Iwana Turgeniewa (1818-1883), choć Turgeniew w tym okresie miał najgorzej passę. Odwrócił się bowiem od niego, bezpodstawnie, polscy wydawcy. Autor konfrontuje ten fakt z jego diametralnie różną pozycją w świecie. Nie oznacza to bynajmniej, aby w tym okresie Turgeniew w Polsce nie był znany, czytany czy drukowany. Przekładów nie było dużo, a z powieści wydano tylko *Ojciec i dzieci* oraz *Rudana*. Polska wytwórnia „Lus” sfilmowała natomiast opowieść *Wiosenne poranki* (1930). Warto wspomnieć też o wydaniu poematu symbolicznego *Epitafium na mackardzie* (1930), zaczętego w 1908 r. przez Mieczysława Karłowicza, a dokończonocego przez Grzegorza Fitelberga. Turgeniew wszedł znacząco także do historii naszej literatury. Wypowiadali się o nim różni publicyści i pisarze. Wszystko to, jak wynika z książki F. Selickiego, miało jednak relatywnie mały zasięg.

Innym lumnarzem literatury rosyjskiej, Dostojewskim, w odróżnieniu od Turgeniewa, zajmowano się bardzo wczesnie. Już Janina Kulczycka-Saloni skoniatawała w 1972 r., że temat „Dostojewski w Polsce”, m.in. swą profuzją materiału faktograficznego, zaangażem i różnorodnością problematyki, rozproszeniem, liczbą bzdur — „przezait może najodważniejszego komparatyste”.

Jakie były przyczyny tak wielkiej popularności pisarza? Pierwsza (i najważniejsza) to zwrot w ówczesnej literaturze powszechnej ku powieci psychologicznej; druga, to spójrowanie zainteresowanie samą Rosją, wywołane Rewolucją Październikową, i zmianami w niej zachodzącymi. *Trzeba jednak postrościć* — pisze F. Selicki — że *aby wymienione czynniki i spowodowały tylko modę na Dostojewskiego, ale nie one same odczytowały o jego twórczości, szerokiej popularności i naszym społeczeństwie. O popularności tej zadecydowała gospodarka pisarza (t. 140). I nie przeszkodziły mu w tym ani antypolska postawa ani nienawiść do Polaków*.

Rozdział *Fiodor Dostojewski (1821-1881)* prezentuje się w książce imponująco (s. 139-323). Badacz zajmuje się przekładami dzieł i ich recepcją, przeobrażeniami scenicznymi utworów, przyjęciem publikacji o nim, pojawiających się w ZSRR i na Zachodzie, ocenami krytyków i publicystów polskich, wyrażanymi o Dostojewskim oraz jego wpływem na pisarzy polskich. Dowiadujemy się, że przekładai Dostojewskiego na język polski, oczywiście z różnym powodzeniem, m.in. Leon Choromański, Władysław Broniewski, Tadeusz Zagórski, Aleksander Wat, Julian Tuwim. Skoro jesteśmy przy translacjach: F. Selicki nawołuje do „skórozenia” z dzwologiem językowym w tytule *Bracia Karamazow*. Powinien być poprawiony na *Bracia Karamazowie*, która to formę Selicki konsekwentnie stosuje.

We fragmentach dotyczących wypowiedzi krytyków i publicystów o Dostojewskim, autor najobrotwiej omawia sądy Brucknera, Krdla, Stanisława Baczyńskiego, Lednickiego, Zdzichowskiego, Cata-Mackiewicza, Tadeusza Zielńskiego, Rafała Blutha, Jalu Kurka. Wielu krytyków strawiał problem powonowca między Dostojewskim i Conradem. Poza obrzecznie cytowanymi w związku z tym Bibliimem przytoczone zostały wypowiedzi Zofii Natkowskiej, Juliana Kryżanówkiego, Stefana Kołaczewskiego. Zwrót w naszych czasach problem ten ma też swoich badaczy; i to zarówno polski, jak i obcych (np. prof. Ralph E. Matlaw z Uniwersytetu w Chicago).

Dostojewski oddziaływał m.in. na Prusa, Sienkiewicza, Przybyszewskiego, Brzozowskiego, Żeromskiego, Marię Rodziewiczównę (nawet). Nie koniec na tym. Pod wpływem Dostojewskiego znajdowali się Jan Kasprowski, Tadeusz Miciński, Józef Relidzki, Tadeusz Nalepczyk, Antoni Lange, Janusz Korczak, Władysław Reymont, Andrzej Strug, Zygmuut Nowakowski, Zofia Natkowska, Jerzy Adrzejewski, Jarosław Iwaszkiewicz, Stanisława Przybyszewska, Witold Gombrowicz. *Byli to wżak bzdury — pisze F. Selicki — o rdnej orientacji ideologicznej i zblizły ich do wielkiego prozaka rosyjskiego nie w zgłdy klasowo-polityczne, lecz naprzemiennie wartości jego genuwa piarskiego. Jedeli wśród polskich czytelników międzywojennych donadzielszcia naspodarowania piarskiem rosyjskim, jak zobaczyli, był Lew Tolstoj, to w polskich kręgiach piarskiem pierwsze miejsce zajmował Dostojewski. I wirzuje to miejsce do dziś (t. 322).*

Bardzo interesujący jest także rozdział o recepcji Lwa Tolstoja (1828-1910). Z braku miejsca musimy się zadowolić tylko suchą konstatacją i ograniczyć do zacytowania ostatecznej konkluzji: *Tolstoj był bardzo bliski naszemu czytelnikowi, naszym*

*filologom, pisarzom, jak mało który inny pisarz obcy. Bliski był poprzez tematykę swej twórczości, dzięki nieprzejmowanej krytyce reżymu carskiego, jak zmienawdzonego przez Polaków, dzięki przynajmniej, jako okaz Polacie, i iżyłowym kontaktom z Polakami. Wreszcie — bliski był dzięki wspomnianemu wpływowi, jaki wywarł na naszą literaturę. Z tą swoję popularnością, wżadł Tolstoj w okras Polaki Ludowej, dorzekując się narecznie w pełni wartościowych przekładów jego dzieł i ciesząc się niesłabnącym uznaniem zarówno krytyki, jak też czytelników polskich (s. 475).*

Praca o recepcji wybitnego satyryka rosyjskiego Michala Saliykowa-Szczedrina (1826-1889) jest równie wartościowa jak tamte. Zapoznawamy się tu z przekładami dzieł piar, a wypowiedziami krytyków i publicystów, powonawiamy jego twórczości z utworami i polskimi literatami, żytoznaczą zwrotów i obrazów Szczedrina. Te dostępnę badac u Żeromskiego, Bosa, Grzymały, Józefa Piłsudskiego (felieton *Gromce i ziewni* z 1902 r., włączony do tomu II *Pism zbranych*, 1937), Stanisława Siczpowskiego, Jana Kucharzewskiego, Brucknera, Adolfa Warskiego, Adolfa Nowaczyńskiego czy J. Wyszomnkiego. Podsumowując rozdział autor stwierdza: *Saliykow-Szczedrin był bliski Polakom nie tylko jako bier, na zmienawdzonego aparatu państwa carów, lecz też jako wżwizty, a przy tym nadzwyczaj utalentowany krytyk wżwizkiej burżokracji i teptoty, jako rzecznik praw człowieka, jak go określił Żeromski (s. 495).*

Również miłej nowelisyki i światowej Antoni Czechow (1860-1904) cieszyl się w Polsce międzywojenną dużą popularnością, a utwory jego odgrywały także rolę społeczno-wychowawczą.

I w ten oto sposób dotarliśmy do *Uwag końcowych* omawianego dzieła. Sądy zawarte w nich są bardzo wżwizone. Dowiadujemy się, że proza rosyjska w tym okresie zajmowała czwartą lokaję w ówczesnych przekładach z języków obcych (po języku angielskim, francuskim i niemieckim). Uważano wówczas, że przekładów z literatury rosyjskiej było dużo, a według kręgów zachowawczych o wiele za dużo. Utykiwano, że polski rynek książkowy jest zakony wprost tłumaczeniami powieści rosyjskich, że na dziełnicę zachodzących w Polsce powieści jest najwięcej pięć rosyjskich (s. 540).

Z „admiratorów i bezinteresownych propagatorów” autor wymienia na pierwszy nieszuc Brucknera, a za nim Lednickiego i Zdzichowskiego. Nie we wszystkim zgadza się Selicki z nimi. Nie przyjmuje bezkrytycznie poglądów Brucknera, polemizuje z Lednickim (z którym, jak się dowiadujemy, był w kontakcie korespondencyjnym), nie akceptuje sądów Zdzichowskiego. Bardzo wysoko ceni, jako rusycystę, Teodora Parnickiego, Karola Wiktora Zawadzkiego, Jerzego Wyszomnkiego. Do grona obiektywnych i rzetelnych badaczy prozy rosyjskiej zabiera R. Blutha, S. Kulakowskiego, W. Fiszera, K. Czapińskiego, M. Krdla, K. Czachowskiego, S. Baczyńskiego, K. Iżykowskiego, T. Zielńskiego, G. Timofiejewa. Podkreśla duże zasługi dla rusycystyki polskiej Juliana Kryżanówkiego. Z pisarzy polskich „wielbicelami i odpowiednikami prozy rosyjskiej” byli A. Strug, Z. Natkowska, W. Broniewski, A. Wat, Paweł Hulka-Laskowski, Wacław Rogowicz i in.

W Polsce międzywojennej nie tylko popularizowano literaturę rosyjską, także ją zwalczano. Z książki F. Selickiego wynika się pelny obraz społeczeństwa polskiego wraz z jego upodobaniami, poglądami, uprzedzeniami.

Może nie zawsze zasadne są sądy o wpływie pisarzy rosyjskich na literaturę polską. Wadomo bowiem, że „wpływowal” była modna w ówczesnej metodologii badań literackich, zwłaszcza jednak badania potwierdzają przeznaczenie słusznosci wczesniejszej sugestii. Uchrony ma tego pełną świadomość, wyrażając nadzieję, iż sądy te dadzą asumptu do kontynuacji badań komparatystyczno-typologicznych.

Jestelmy przekonani, że po książkę prof. F. Selickiego sięgną rusycyści (slawisci), polonisci, filozofowie, historycy, teatrolodzy i in. Wydaje się, że książka ta ze względu na swe walory naukowe i poznawcze powinna być przetłumaczona na język rosyjski.

Warto zazaczyć potrzebę pewnych uzupełnień bibliograficznych. W uwagach wstępnych do wczesnego okresu recepcji Tolstoja zabrakło artykułu nie żyjącej już dżż Reginy Gerleckiej *Z dziełom recepcji Lwa Tolstoja w Polsce* („Annales UMCS”, vol. XV, sectio F, 6, Lublin 1963 s. 147-174) oraz artykułu Mieczysława Jackiewicza *Dramaturgia Iwana Turgeniewa w Polsce (1951-1975)* (*Z polskich studiów slawistycznych, seria 6. Literaturoznawstwo. Folklorystyka. Problematyka historyczna. Prace na IX międzynarodowy Kongres Slawistów w Kijowie 1983, PWN Warszawa 1983, s. 73-86*). Dobrze byłoby też, gdyby w indeksie przy nazwiskach podawane były imiona i patronimiki w pelnym brzmieniu, a nie w postaci inicjałów. Przypuszczamy jednak, że było to poddyktowane

decyzją wydawcy. Ostatnie uwagi i sposóbredakcja nie zmieniają w naszym wysokiej nocy, na którą zasługuje omówiona książka

Franciszek Sulich, *Klasyka dramaturgii w powieści w Polsce między innymi*, PWN, Warszawa 1983, s. 597, nakład 5000 egz

ANTONI BEDNAREK

## NOTATKI ZMĘCZONEGO HISTORYKA LITERATURY

O czym jest książka Danuty Zamąćskiej? Czy można jednym zdaniem zaobsonować czytelnikowi te kilka drobnych szkiców? Oczywiście, pod tytuł i choćby pobieżny ogłąd całokształt sygnalizuje, że otrzymałmy kolejną książkę o romantyzmie, o liryce romantycznej, o słóych utworach Mickiewicza. Norwida I chociaż autorka we wstępnych wyjaśnieniach podkreśla, że jest to „fragmentaryczna relacja”, że ma na „nie właściwie społecznie istotnego do zakomunikowania”, lektura dalszych stron umacnia nas w przekonaniu, że o sprawie poetyckiej dowemy się tu, więc, a i fizyczne analizy nie będą nam podarowane. I zapewnieniem o subiektywnym stosunku do literatury nie dajmy się wierzyć, gdyż jest to subiektywność wyższego stopnia, ujęty w ryzy intelektualnej ścisłości, wspierany bardzo wyraźną umiejętność dowodzenia. Romantyczna sztuka słowa otrzymała swoją kolejną, nową interpretację.

Od razu jednak we wstępie wogła nas i staje się równoważna z przedmiotem rozważań literaturoznawca meta-refleksja. I to jest drug, jakby podkórny temat tej książki, kto wie może nawet ciekawszy? W każdym razie nadeł na do grupy niewułu prac powojennej polonistyki, w których potrzeba określenia profesjonalnej autowiadomości (techna zanikająca u współczesnych humanistów) staje się niemal obesiymym nakazem i dlatego też można powiedzieć, iż jest to również książka o kondycji współczesnego polonisty, badacza literatury oszacowanego przez tzw. „stan badań”. Przy czym autorka stawia bardzo trafną i obiektywną diagnozę uprawianę przez siebie dyscypliny. Wielokrotnie interpretacji i metod — zdaje się mówić — stanowi blęsk współczesnej wiedzy o literaturze, zasilania, przekładza, utrudnia autentyczne obcowanie z dziełem, ale jednocześnie stwarza szansę — i to jest sedno humanistyki, w tym zawiera się jej atrakcyjność — usuwającego ruchu myśli, zacytowania wszystkiego od nowa.

*Stać hodosi narasta jakby wbrew istotnemu „interesowi” Norwida marzeniu o prawdziwym, samodzielnym czytaniu. Słowo „śluga pokonyjący” wnoszący głowu światła przybiera konkretnie rysy to Juliusza Wiktoro Gomułkiego, to Michała Głowińskiego, to Zdzisława Łapińskiego, wcieli się w postaci kobiece, wcieli się nawet w Wacława Borowego!*

*A przecież mimo wielkiej wygody i prawdziwej przyjemności obcowania z subiektywnym Przewodnikiem po dziele Poety cągle mamy jednak potrzebę lektury tego dzieła. Co więcej, mamy tu potrzebę jakby uwiecznienia owego Pojednania i jego światła z przestrzeni mentalnej (s. 60)*

Słowo lektura powraca na kartach tej książki wielokrotnie, bieżno o niej mówią dramaturgicznie, bowiem autorka świadomie kreuje rolę interpretatora jako tego, który z trybem przediera się przez gąszcz własnego uzależnienia od „podręczników”. Lektura więc ma to być pierwsze spojrzenie, trudna sztuka całkowitej samodzielnego myślenia, pewien rodzaj intelektualnej ascezy. Jednocześnie też — tak to można w wielu miejscach odebrać — nakaz etyki zawodowej, niezwykle aktualny na dzień dzisiejszy polonistycznego rzemiosła. Tego typu postawa implikuje określone metody obcowania z tekstem. Autentyczną świeżość spojrzenia można uzyskać skupając się na fragmencie (tekstu lub dzieła poety), wyciągając się wyłącznie z niego, co niejako wypręparowana z całokształtu „próbki” językowego komunikatu mówi o człowieku, jego emocjonalnie autowiadomości wewnątrz. Wiedza o strukturze różnorodnych systemów składających się na całość znakovoj naukłem „Norwid” nie jest wcale potrzebna jako klucz do rozumienia utworu, który w sobie żyje. Tylko lektura małego fragmentu tej całokształt pozwala mi się znaleźć w roli prawdziwego odbiorcy, na swój własny sposób rozumiejącego skierowanego do przesłania. Norwid

rekonstruowany jako wielki poeta pociąga w wielostronnością, skomplikowaniem, ale i odpycha momentami blęskającą konsekwencją. Człowiek zamierzający w przestrzeni tego jednego liryku pozwała mi czasami zapomnieć o surowych regułach, o wewnętrznej dyscyplinie, a powinnociach człowieka w towarzyszeniu, zdradza się bowiem z taką samą emocjonalnością, nieaprowidlowością, niesamowitością — jakby nie był „podmiotem lirycznym” lecz kimś znacznie bardziej realnym (s. 61). W książce Zamąćskiej tak rozumiane ucziowieczenie lektury urasta do rangi manifestacyjnego przesłania. Ważne jest aby dostrzec i rozpoznać naszym wzrokiem własne osobowości. A potwierdzeniem specyficznej indywidualności, niepowtarzalności zapisu „mowy wewnętrznej” podmiotu są jej dalsze dzieje, w tradycji poetyckiej: *Nazwytkość człowieka — podmiotu poezji stworzonej przez Słowackiego uniemożliwia skrócenie wszelkie próby nadawania jego stylu. Ego — nie jest do podobienia (s. 55).*

Ta niewielka książeczka posiada jeszcze jeden temat „towarzyszcy”, który wciąga czytelnika jakby niezależnie od tego, który stanowi jego zasadniczy przedmiot rozważań. Chodzi o „drugie życie” literatury, to z kart literaturoznawczych i krytycznoliteratycznych książek, a także zachodzących w wewnątrzliteratycznej tradycji polemiki i kontynuacji. Fascynujący jest ten — miejscami monstrualny — krwiośmi interpretacji i lektury, który autorka zdaje się tropić z niebywalem zaangażowaniem (zwłaszcza w przypadkach, które czyta się niekiedy z zainteresowaniem równym zainteresowaniu tekstem głównym), aby tym bardziej przekonująco uzyć konieczności powrotu do źródeł, do tekstu, wyłącznie do tekstu. Wyłania się z tego arcyinteresujący, funkcjonujący na odrębnych prawach, osobny świat fikcji historycznoliteratycznej, na który składa się popularne opinie, interpretacje zamierzone, mimowolne, swoiste „geny” wydawnictw edytorów, a także okazyste nawiazania w poezji późniejszej i... u historyków literatury (zwłaszcza podparcie przez autorkę obecności motywu słownych Mickiewicza w pracach Kleenera i Witkowskiej). W kolejnych etapach dziejów literatury „odczytuje” swoich interpretatorów, ich rozumienie rzeczywistości, pragnienia, emocje, klimat czasu, w którym żyją (skromny kształt wierszy losakich ma dziwną właściwość: wywołania, odkrywania najbardziej zwykłe skrępowanych przedkrytyk uczuciowych i umysłowych uczącego odbiorcy — interpretatora, s. 27). Myślę, że poezja romantyczna „odczytała” też autorkę książki *Słowo-Nieznane* (chyba że miała ono złudzeń, że będzie inaczej), jako historyka literatury II poł. XX wieku, zmęczonego potężnym z dnia na dzień domiunem interpretatorów, w którym przypadło jemu również miejsce, piekniegnącego jednak chcą nadzieję na możliwość bycia sam na sam z poezją, posiadana jedynie dla siebie przynajmniej jej niewielkiego fragmentu. I otrzymałmy zapis takiej interpretatorskiej iluminacji, prawdziwie nowego spojrzenia na kilkadziesiąt lektur i czasami słankowych, czasami brulionowych i prywatnych porostawianych przez ludzi ubiegłego wieku (s. 103). Teraz szkie Zamąćskiej omówią recenzenci, którzy (podobnie jak nidej podpisani) odkrywać będą rzecz, jakich być może w tej książce w ogóle nie ma, pomylili i uwagi będą stopniowo wchłaniane przez przepisy cudzych prac, wciąganie w polemiki, a kolejne nastąpią krzyż będą wokół nich i przeżuwać zaproponowane tu interpretacje. Kolo zosącej zamknięcie. Ale w tym fantomowym świecie historii literatury pozostanie pełny głos próby wydosłania się z tego zakłętego koła. Chciał mi trwać to długo, triumfuję zdolność zmysłu ludzkiego do przekraczania struktur.

Wróćmy do romantyzmu. Dwie późne wiersze Mickiewicza, Słowackiego; i Norwida oferują trzy rodzaje wartości. Autorce zależy na tym aby — jak puzze — mówić o trzech niezależnych propozycjach uprawiania nie liryki i literatury, ale — jak mawiał Przybód — o trzech realizacjach w słowie: *człowieczeństwa* (s. 103). Obiektywizm liryki losakiej Mickiewicza, porażający „rozpoznać sytuację każdego człowieka w świecie”, ditarysm osobowości u Słowackiego, manifestacyjny zapis własnej odrębności i samoności; poetyckie studium przewyżczonego cierpienia u Norwida. Trzy poetyckie konkretyzacje lirskiej kondycji. Przyznaję, że najcięższy wydaje mi się tekst o Słowackim, bardzo atrakcyjny intelektualnie, zwłaszcza we fragmentach dotyczących mechanizmów i stylów odbioru tej poezji, grzyżony trudności percepcyjnych jakie ona stwarza (tu: światna polemika z odnoszonym do niej określeniem „poezja ludzka”). Natomiast słabsze wrażenie zrobił na mnie szkic o Norwidzie. Po prostu interpretacja niektórych tekstów nie jest przekonawąca. Zupelnie, na przykład, trudno przyjąć nowe odczytanie wiersza *Fatam*, zbyt ugięte psychologiczno zainteresowaniem autorki. Ale być może zawińki tu moi „pojednicy” — Borowy i Gomułki, trudno mi odzwyczaić się od

ch sugestii. A tak naprawdę to wszystko jest nieistotne. Ważne jest, że lektura tej książki sprawia ogromną przyjemność. I dlatego, na zakończenie trzeba podkreślić jej najważniejszą cechę: jest to dobrze napisana książka, która nie traciąc na z profesjonalności jest jednocześnie książką dla każdego humanisty (a może nawet nie tylko), którego niekoniecznie musi interesować temat, a pociąga inteligentne myślenie.

Dariusz Łamachowski, *Stywno-Nietymno. Pięć wierszy Miłobczara, Monarcholego, Horwida, Endaloga* Wydawnictwo KUL, Lublin 1963 s. 104, nakład 1000 egz.

ANDRZEJ TCHORZEWSKI

## HISTORIA LITERATURY PORTUGALSKIEJ

W niedziej na ogół serii „Historii literatury” wydawanej przez Ossolineum otrzymanymy *Historię literatury portugalskiej* Janiny Z. Klawe, luzjantki i tłumaczki literatury portugalskojęzycznej tj. brazylijskiej i portugalskiej, pionierki studiów luzjantystycznych w Polsce, wspaniałego dydaktyka i wybowawczy — mejmj nadzieję — przyległego zastępu tłumaczy niemal całkowicie u nas wznawianych literatur: brazylijskiej, angielskiej, mozambickiej i gwinejskiej. Język portugalski, którym mówi ponad 150 mln ludzi jest bowiem językiem kilku literatur tworzonych przeważnie w krajach Trzeciego Świata, byłych koloniach Portugalii. Najstarszą jest oczywiście literatura portugalska z zabytkami piśmiennictwa sięgającymi końca XII w.

Znajomość tej literatury w Polsce jest żadna lub prawie żadna. Koronnym przykładem mogą być *Luzjady*, arcydzieło poezji renesansowej, eposa Camõesa opiewająca w uprąpe Vasco da Gama do Indii. Autor „bardziej zmyślny niż Perikar” (s. 76), zajmując się nie klasyczną mitologią, jak większość renesansowych poetów, ale walką dla cywilizacji i kultury europejskiej współczesności (w uprąpe Vasco da Gama znany historyk Arnold Toynbee uważał za najważniejsze wydanie XIX w.) jest u nas znany tylko ze skromnego wyboru liryki wydanego dopiero w latach osiemdziesiątych.

*Luzjady* — utwór o bardzo bogatej strukturze i dość skomplikowanej fabule, tłumaczony na większość języków świata, ma wprawdzie dwa stare polskie przekłady (Przybyłkiengo i Trzeciackowskiej), ale oba zostały dokonane z przekładu francuskiego, co dzisiaj jest praktyką całkowicie (i słuszną) zabronioną. Trwają prace nad nowym zbiorowym przekładem (Wojciech Chabasiński, Adam Janowski, Ireneusz Kana, Janina Z. Klawe i Adam Włodke), ale czas pokazuje na ile będzie on werny oryginałowi i poetyckio udany.

*Historię literatury portugalskiej* pobra Janina Z. Klawe należy uznać za ważne wydanie. Przede wszystkim dlatego, że zawiera ona bardzo dużo informacji, nazwisk, tytułów. Po drugie — ze względu na aktualność i doprowadzenie jej do roku 1981. Przyrzeczyliśmy się już, że w tego typu publikacjach wydawanych w kraju — ale nie zagranicą — współczesność to w najlepszym razie tzw. klasyka współczesności, a relacja historycznoliteracka urywa się na 15-20 lat przed wydrukowaniem podręcznika. Książka Janiny Z. Klawe oraz *Historia literatury Stanów Zjednoczonych* — to wyjątki w niechlubnej praktyce, przy czym podręcznik luzjantki omawia publikację o 2-3 lata nowszą, jest więc, jak na polskie warunki rewelacyjnie aktualny.

Wprawdzie autorka, zapewne powodowana skromnością, zastrzega się, że pominięła sporo nazwisk, dzieł i wydań: „ze względu na popołomnaskowy charakter opracowania, ale trudno byłoby takie nazwiska wyliczyć, jeśli pozostaniemy w kręgu pisarzy mających istotne znaczenie dla literatury portugalskiej. Pod względem zawartości informacyjnej jest to podręcznik nie ustępujący renomowanym publikacjom angielskim, francuskim, niemieckim, włoskim czy radzieckim, a przecież w tych krajach luzjantystyka ma ogromny dorobek i tradycję.

Nie chcę przez to powiedzieć, że książka pozbawiona jest drobnych usterek merytorycznych. Oto przykłady, wymieniony jako dramaturg na s. 333 Bernardo Santarém był również poetą, Słownikarzenie Pisarzy Portugalskich (Sociedade Portuguesa de Escritores) powstało nie w 1955 a w 1956, w roku 1963 zostało zawieszona cenzura — dotąd „przygaszone” zarządzeniem Ministra Oświaty Narodowej — prof. Góralbo

Teles, a nie rozważane, przez cały czas wydawało własne pismo i prowadziło ożywioną działalność. „Przygaszenie” polegało na tym, że władze nie dopuszczały do ważnego zebrania członków ani wyborów do zarządu, aby nie doprowadzić do jakiejś rewolucji potępiającej rżemj Salazara czy Caetano.

Skoło już mowa o dyktatorach Portugalii warto przypomnieć, że słynny pamflet na Salazara José Cardoso Piresa *Dinosauro Excepcionismo* („Najwściebniejszy z dinosaurów”) ukazał się w maju 1972 r. (wyd. Arcadia), niepełna dwa lata po śmierci Salazara, a nie — jak chce Klawe — w 1973 r. Zresztą, w pierwszej redakcji jako „Janajna” w uór ten ukazał się tuż po śmierci Salazara lub w ostatnich dniach życia chorego, zmiędlonego dyktatora. Do pisania *Dinosauro* Pires przystąpił w 1968 roku, a ukończył go w 1969 w Londynie jako wykładowca uniwersytecki w King's College.

Podobnych usterek można znaleźć jeszcze kilka. Wynikają one z tego, że w Portugalii, jak w wielu krajach zachodnich, na wydrukowanych książkach — ze względów rynkowych — nie umieszcza się daty wydania, a jedynie datę copyrightu. Ważniejszą jednak sprawą jest sama koncepcja książki. Na ogół historie literatury obcych opracowywane przez Polaków stanowią kompilacje wielu źródeł — przede wszystkim opracowań — a nie rezultat dogłębnej znajomości omawianych dzieł i nurtów. W tej sytuacji trudno o własne poglądy czy oryginalne uwagi wyrażone przy okazji dyskusji historycznoliterackich. Jednak na cos trzeba się zdecydować, nawet korzystając z tak różnych źródeł jak podręcznik Jacinto do Prado Coelho i Antonio José Saravira (Oscar Lopes). Jeśli ma to być historia literatury portugalskiej me można do niej włączyć pisarzy z Gwinei, Angoli i Mozambiku piszących po portugalsku i „kreolsku” (s. 309-310, Literatura „lamonka”), w dodatku nie wyjaśniając, jakie języki opócz portugalskiego maia własne piśmiennictwo w byłych koloniach Skonda tzn. że wapiomiatystry o pisarzach z Wysp Zielonego Przylądka autorka nie daje wzmianki o piśmie i grupie „Clardade”, znaczących dla literatury tego obszaru.

Potraktowanie czasopiśmiennictwa literackiego ogromnie ważnego w różnych okresach dziejów Portugalii jest zresztą jedną z najważniejszych niekonsekwencji *Zarysu*, opracowanego przez Janinę Klawe. Wspomina ona o czasopiśmie wydawanych przez symbolistów („Boemia Nova” — s. 269), awangardystów („Orpheu” — „Scara Nova” i „Presença” tłumacząc tytuły, czego się nie praktykuje), a nie wymienia innych znaczących tytułów powojennych, np. „O Diabo”, „Afimidades”, „Eva”, „Almanaque”, „Gazeta Musical e de todas as artes”, „O tempo e o modo”, żeby wymienić tylko te, które miały pewien wpływ na literaturę portugalską ostatniego okresu.

Metodologiczne zastrzeżenia budzi wyodrębnienie literatury „kibicow” w części rozdziału VI (*Twórczość literacka kobiet*, s. 321-326), po której następuje podrozdział *Poezja ostatniego okresu*, m. in. z omówieniem twórczości poetki Sophie de Mello Breyner Andresen i Any Hatherly. Warto dodać, że w partiach podręcznika poświęconych XIX stuleciu nie ma odrębnych fragmentów odnoszących się do twórczości pań. Nie wiadomo też dlaczego pewne prace literackie jak neorealizm, surrealizm zostają wyodrębnione, a inne jak futurizm czy ekspresjonizm — nie. Janina Klawe na ogół przestrzega chronologicznego porządku relacji nie wdając się w subtelności nurtów i kierunków, które w literaturze portugalskiej, jak i w każdej innej literaturze narodowej, miały własne osobowości i modyfikacje.

Relacja chronologiczna wymaga precyzyjnego, choć skrótoowego i szczerzego nakreślenia tej historycznego. A w książce jest ono potraktowane bardzo skromnie, niekiedy niewystarczająco, np. *Rys historyczny* (s. 275-276), poprzedzający dzisie nowe i najnowsze, tzn. od 1911 do 1981 r. Nie podaje autorka wielu ważnych dat, przystąpienia Portugalii do NATO, ONZ czy EWG, pomija datę śmierci Salazara, datę dopuszczenia do władzy gen. Norton de Matos, wydarzenia poprzedzające „rewolucję październikową” i próbę drugiego antydemokratycznego przewrotu gen. Spínola. Czytelnik *Historii literatury portugalskiej* nie dowie się o znaczący fakt porwania statku „Santa Maria” i tzw. „rejsie wolności”, zamieszkał studentek w latach sześćdziesiątych, powrocie z emigracji opozycyjnego polityka, adwokata Mano Suareza i opozycyjnego biskupa Porto Antonio Fereiry Gomesa, o liberalnym marso prasowym uchwalonym przez Zgromadzenie Narodowe w 1971 r. (za czasów rządów Caetano).

Czytelnik nie będzie również wiedział o istnieniu *Pamiętników* Caetano napianych już na emigracji w Brazylji, może też być wprowadzony w błąd pewnymi nieudomowieniami. Weźmy np. następujący fragment: [...] co tylko potęgowało działalność opozycji, szczególnie od roku 1937, kiedy to Humberto Delgado, wróg rżemj, zwyciężył w wyborach

TADEUSZ SZKOŁUT

## Idea katharsis w „Psychologii sztuki” Lwa Wygotskiego

Pojęcie *katharsis* należy niewątpliwie do najszacowniejszych kategorii estetyki. Zgodna z uwagą Arystotelesa, zawarta w szóstej części jego *Poetyki*, obrosła w ciągu wieków wieloma, nierzadko przeciwstawnymi interpretacjami. Słowem *Stoicorum* „*alyszącym że tragedia przez wzburzenie litości i trwoży doprowadza do oczyszczenia tych uczuć*” przypisywano sens religijny, medyczny, etyczny, niejednokrotnie zapożyczając przy tym o ich znaczeniu ściśle estetycznym. Podobny zarzut postawić można m.in. Zygmuntowi Freudowi, który posługiwał się terminem *katharsis* na oznaczenie terapii, polegającej na odreagowaniu przez pacjenta przykrych przeżyć i uwolnieniu w ten sposób jego psychiki od męczącego napięcia. Mimo iż psychoanalizyczna wykładnia *katharsis* kładzie nacisk na medyczny aspekt owego zjawiska, to właśnie dzięki Freudowi i jego uczniom w dwudziestowiecznej estetyce nastąpiło wyraźne ożywienie dyskusji nad katartycznym oddziaływaniem sztuki.

Nowych bodźców dla rozwoju refleksji na ten temat dostarczyły również obserwacje profeso-<sup>1</sup> w zachodnich w obrębie tzw. kultury masowej. Badacze, próbując dociec przyczyn ogromnej popularności takich na przykład postaci kultury masowej jak western, film gangsterski, powieść sensacyjna czy fantastyczno-naukowa zwracają zwykle uwagę na ich rolę w rozładowywaniu niepokojów i konfliktów wewnętrznych jednostki ludzkiej, uwikłanej w sieci zależności masowego społeczeństwa wielkomięjskiego. Jednostki, dramatycznie doświadczające samotności i zagubienia w anonimowym tłumie, poddawanej zorganizowanemu zabiegom perswazyjnym (komercyjnym bądź ideologicznym) i wiodącej najczęściej egzystencję monotonna, bezbarwną, pozbawioną autentyczności. Reakcją na ten stan rzeczy bywa przeważnie ucieczka w świat łatwych i przyjemnych wrażeń, w duży wybór oferowanych przez trzeciorzędną produkcję artystyczną spod znaku happy-endu. Z drugiej zaś strony, kon-<sup>2</sup> ment kultury masowej poszukuje w niej namiastki silnych wrażeń, których niedostatek dotkliwie odczuwa w swym codziennym życiu. Tak więc funkcja katartyczna w ujęciu teoretyków, włączających w krąg swych zainteresowań różnorakie przejawy sztuki i twórczości, ściśle wiąże się z funkcją kompensacyjną i ludyczną (rozrywkową).

<sup>1</sup> Arystoteles, *Poetyka*, Kraków 1983, s. 17.

<sup>2</sup> Najpełniejszy, jak dotąd, w polskiej literaturze estetycznej przegląd współczesnych koncepcji katartycznego efektu sztuki zawiera dwuczęściowa praca B. Dziemińska: *Katharsis*, „Studia Estetyczne”, t. VIII — 1971, t. IX — 1972.

<sup>3</sup> Por. np. prace francuskiej teoretyki E. Morina, a zwłaszcza wydane u nas studium

prezydencjckich, a następnie został zamordowany (s. 276). General Humberto Delgado był kandydatem opozycji w wyborach prezydenckich w 1958 r. Jego przeciwnik, kandydat rządowy, admirał Americo Tomas wg oficjalnych danych uzyskał 759 tys. głosów, a Delgado 237 tys., co i tak oznaczało wielką porażkę reżimu, z którą rząd wcale się nie liczył, dopuszczając do wystawienia kandydatury Delgado.

Książki powie, że fakty z dziedziny polityki czy historii najnowszej są w podręczniku historii literatury sprawą drugorzędą. Mogłbym się z tym zgodzić, ale jak wyjaśnił fakt, że po „rewolucji goździków” wiele książek sprzedawano w opakach „publikacja całkowicie zakazana przed 25 IV 1974”.

Oprócz usterek natury historycznej książka zawiera sporo zjawiskowych i kontrowersyjnych określeń twórczości literackiej. Trudno się np. zgodzić z taką charakterystyką Urbano Tavares Rodriguesa: *objiła twórczość częściowo związana [...] z tematyką nieportugalską [...] a częściowo regionalną wężę neorealizmu z psychologizmem i liryzmem* (s. 317). W prozie U. T. Rodriguesa, lektora języka portugalskiego na Sorbonie, krytyka dopatrywała się, chyba słusznie, najpierw wpływów egzystencjalizmu (np. Bastardos do Sol *Błkarki Słońca*), później francuskiej nowej powieści (np. *Os insubmissos*). Umieszczenie akcji niektórych książek w Górnym Alentejo jeszcze nie kwalifikuje pisarza — nota bene ogromnie wyczerpanego na modę i nowinki literackie — do ubiegania się o miano „rejonalisty”.

Jednak te i inne drobne ustereki *Historii literatury portugalskiej* w niczym nie zmieniają ogólnej oceny książki i nie pomniejszają zasług autorki, dzięki której otrzymaliśmy publikację potrzebną i pożyteczną. Szkoda, że zawartości merytorycznej nie dorównuje poziom edytorsko-pięknostkowy (np. na s. 338 nie odbito początkowych liter nazwisk, w całym tekście nie przestrzega się zasady, aby najpierw podawać tytuły oryginalne, a później tytuł ewentualnego polskiego przekładu). Należy tu także zauważyć fakt, że tłumaczeniu wielu tytułów są nader rzykowne, przekłady cytowanych wierszy — bardzo surowe, prawie filologiczne, czasem nie dają pojęcia o wartości artystycznej oryginałów. Wszystkie wymienione ustereki są jednak możliwe do usunięcia w następnych wydaniach *Historii literatury portugalskiej*.

Przypuszczalnie ta właśnie okoliczność przesądziła o niechętej postawie, jaką wobec problemu katartrycznego wpływu sztuki zajęła część estetyków, reprezentujących orientację metodologiczną najlepiej, zdawałoby się, wyposażoną w narzędzia badawcze, służące analizie społecznych zadań sztuki. Mamy tutaj na myśli estetyków marksistowskich. Dla tych spośród nich, którzy posługiwali się pojęciem „kultury masowej” w sensie wartościującym negatywnie i odnosili je wyłącznie do rzeczywistości kulturalnej świata zachodniego, konstatacja iż kompensacyjno-ludyczny pierwiastek odgrywa w dzisiejszej sztuce (w każdym razie w jej masowych formach) znaczącą rolę była równoznaczna z podważaniem tezy o czynnym udziale sztuki w procesie przeobrażania człowieka i społeczeństwa, zgodnie z postępowymi ideałami społeczno-politycznymi.

Dotychczasowe uwagi są, naszym zdaniem, niezbędne dla pełnego zrozumienia i właściwej oceny koncepcji sztuki wybitnego psychologa radzieckiego Lwa Wygotskiego (1896-1934). Z całą pewnością wyrasta ona z marksistowskich przesłank teoretycznych, chociaż wiele zawiązuje także również freudowskiej psychoanalizie i rosyjskiej szkole formalnej w literaturoznawstwie lat dwudziestych (Opopaj), zachowując jednak wobec nich stosowny krytycyzm. Rzecz jednak nie w tym, aby wyliczać procentowy udział marksistowskich treści w teorii estetycznej Wygotskiego. Okres, w którym krystalizowały się jego poglądy estetyczne, wyłożone następnie w *Psychologii sztuk*<sup>1</sup> — jednym (jeśli nie liczyć kilku drobnych artykułów) studium Wygotskiego, poświęconym problemom estetycznym — był czasem gorących polemik i poszukiwań w młodej estetyce radzieckiej, stopniowo dążących do filozoficznej i metodologicznego samookreślenia. Wiele z ówczesnych prac, pretendujących do marksistowskiej ortodoksyjności, stanowi dzisiaj zaledwie ciekawostkę historyczną, podczas gdy książka Wygotskiego w swym zasadniczym zrybie nie utraciła walorów inspiratorskich i potrafi sprostać współczesnym standardom naukowoci w estetyce. Tym, co korzystnie wyróżnia *Psychologię sztuki* na tle radzieckiej estetyki lat dwudziestych i zarazem decyduje o jej atrakcyjności dla dzisiejszych czytelników jest ranga, jaką Wygotski nadaje kwestiom metodologicznym. Rozważania, poprzedzające główną część wywodów teoretycznych autora świadczą o niezwykle wyostrej świadomości metodologicznej młodego przeciwc uczonego, o jego godnej podziwu sumienności naukowej. Podstawową i niezwykłą wartość w badaniach naukowych jest dlań wierność faktom oraz ścisłość przeprowadzanych analiz. Stąd też nauka o sztuce winna, jego zdaniem, obracać za przedmiot swych dociekań konkretne przedmioty i zjawiska oraz formułować wnioski podlegające empirycznej weryfikacji. Takim obiektywnie danym faktem jest dla Wygotskiego struktura dzieła sztuki oraz adekwatna do niej struktura reakcji psychicznej odbiorcy. Metodologia Wygotskiego opiera się bowiem na założeniu, że dzieło sztuki stanowi system bodźców, zorganizowanych świadomie, w celu wywołania reakcji estetycznej. Analizując strukturę bodźców, odważamy strukturę reakcji<sup>2</sup>.

Wygotski wyraźnie zastrzega się przy tym, iż celem formalno-strukturalnych analiz dzieła sztuki nie jest rekonstrukcja indywidualnego procesu psychicznego w pełni jego konkretności, lecz odwołanie „bezosobowej” reakcji estetycznej, tzn. — w dzisiejszej terminologii — modelu przeżycia estetycznego odbiorcy. Rozpatrując proces reakcji

estetycznej w ścisłym powiązaniu ze strukturą przedmiotu artystycznego, Wygotski ani na chwilę nie zapomina jednak o ostatecznym celu swych dociekań. A celem tym jest zbudowanie filozoficznej teorii sensu i funkcji sztuki w życiu jednostki i społeczeństwa. Problematyka społeczno-kulturowych zadań sztuki jest nie tylko stale obecna w rozważaniach Wygotskiego, lecz stanowi czynnik organizujący całością jej o zamierzeniach badawczych. I ten sposób z teru z indywidualnej psychologii, zajmującej się badaniem relacji: dzieło sztuki — jednostkowy odbiorca, przechodzimy na ośzar psychologii społecznej i socjologii. Perspektywa badawcza ulega w związku z tym gruntownej zmianie. W centrum uwagi uczonego znajduje się teraz stosunek: dzieło sztuki — odbiorca grupowy, tj. funkcjonowanie sztuki w systemie życia społecznego i kultury.

Tak więc psychologia sztuki i socjologia sztuki wzajemnie ze sobą współdziałają, wspólnie dążąc do uchwycenia swoistości sztuki jako zjawiska socjokulturowego. Sztuka, podobnie jak inne dziedziny kultury, spełnia ważne zadania społeczne. Czyni to jednak w sposób sobie tylko właściwy. Misją sztuki jest, mianowicie, wprowadzanie ludu w sferę uczuć „c”owiec”a społecznego” (w terminologii autora: systematyzyzacja uczuć) Teza ta pełni w systemie poglądów estetycznych Wygotskiego rolę fundamentalnego założenia i nietrudno ustalić jej związek z Plechanowskim rozróżnieniem między mentalnością i p”ieczną a ideologią. Wszystkie „formy ideologiczne” — powtarza Wygotski za Plechanowem — wyrastają z „psychiki społecznej”, mają swe korzenie w zbio”rowych przeświadczeniach, nastrojach, nastawieniach i emocjach, właściwych danej grupie społecznej i społeczeństwu jako całości. Jeśli jednak socjolog dostrzeże w sztuce „system ideologiczny”, tzn. skryształowany wyraz dążeń i pragnień wspólnoty, to dla estetyka-psychologa sztuka jest przede wszystkim „społeczna technika uczucia”, narzędziem „komunikacji uczuć społecznych”. Tych uczuć, które szukają sobie dopiero ujścia, które próbują przedostać się do świadomości społecznej.

Uczucia społeczne podlegają jednak w sztuce swoistej transformacji. Ekspresja artystyczna rządzi się bowiem własnymi regułami formalno-technicznymi (estetycznymi). I ten właśnie aspekt społecznej istoty sztuki stanowi domęną badań estetyki zorientowanej psychologicznie. Trawstępując wypowiedź W. Hausenstein’a, Wygotski zauważa iż psychologia treści artystycznych (czyli ustalenie genetycznego związku między ideowo-emocjonalną zawartością dzieła sztuki a „psychiką społeczną”) jest możliwa i potrzebna, ale należy raczej do ogólnej historii społeczeństwa niż historii sztuki. Psychologia sztuki winna natomiast skoncentrować swe zainteresowanie na samym akcie przeżycia estetycznego dzieła sztuki, a ściślej — na tych momentach reakcji estetycznej, które mają swe źródło w szczególnych właściwościach budowy utworu artystycznego. Dopiero wówczas — konstatuje Wygotski — pytanie o socjokulturowy sens sztuki uzyska poprawną postać. W przeciwnym razie sztuka nie ogranicza się do kreowania wartości czyste estetycznych i oprócz nich zawiera różnorakie wartości społeczne (moralne, polityczne itp.), jednakże bez uwzględnienia tego faktu, iż twórczość artystyczna wyrasta z „żywiotu estetycznego” niemożliwe jest zrozumienie jej społecznego posłannictwa.

Okazją dla sprecyzowania przytoczonych założeń metodologicznych staje się dla Wygotskiego polemika z cieszącymi się wówczas w środowisku estetyków radzieckich mniejszym lub większym uznaniem trzema koncepcjami sztuki: gnosjologiczną, formalistyczną i psychoanalityczną. Warto przytoczyć tutaj zwłaszcza niektóre argumenty W. W. Iwanowa (tyd. II — 1968). Przekład polski — L. Wygotski: *Psychologia sztuki*, Kraków 1980.

<sup>1</sup> L. Wygotski: *Psychologia sztuki*, Kraków 1980, s. 68.

Druk znan, Kraków 1965.

<sup>2</sup> Psychologia sztuki powstała w latach 1915-1925. Chronologicznie należy zatem do epoki lat dwudziestych w estetyce radzieckiej, lecz jej naukowy żywot rozpoczął się dopiero w czterdziestym lat później. Pierwe wydane ukazało się w Moskwie w 1965 roku z przedmową znanego psychologa A. N. Leontiewa i komentarzami wybitnego semjologa W. W. Iwanowa (tyd. II — 1968). Przekład polski — L. Wygotski: *Psychologia sztuki*, Kraków 1980.

<sup>3</sup> L. Wygotski: *Psychologia sztuki*, Kraków 1980, s. 68.

tu" dzieła sztuki (*katharsis*) w oderwaniu od estetycznego oddziaływania utworu. Psychoanalizy ograniczają rolę formy artystycznej do wzbudzania wstępnej satysfakcji, wciągającej odbiorcę w trudne zadanie odciążania podświadomych pragnień. Czysto zmysłowa przyjemność, jaką wzbudza forma stanowi niejako przynęty, obietnicę nagrody dla odbiorcy, traktującego dzieło sztuki jedynie jako środek do rozładowania wewnętrznych napięć swej psychiki. Forma spełnia równocześnie funkcję maskowania rzeczywistych przyczyn zadowolenia, osiąganego w wyniku obcowania z dziełem sztuki. A owo zadowolenie w ostatecznym rezultacie ma swe źródło raczej w treści dzieła niż w jego formie. W przekonaniu Wygotkiego właśnie niedooceniecie przez psychoanalizę roli formy w przeżyciu artystycznym prowadzi do niezrozumienia jego społecznej natury, a w konsekwencji — do deprecjacji społecznej wartości sztuki. Sztukę sprowadza się do czegoś w rodzaju odrutki, której zadaniem jest ratowanie ludzkości od występków, lecz która poza tym nie spełnia żadnych pozytywnych funkcji w naszym życiu psychicznym.

Z przedstawionych wyżej powodów najważniejsze — zdaniem Wygotkiego — odkrycie psychoanalizy, zawarte w stwierdzeniu, iż sztuka jest ze swej istoty przekształceniem naszej podświadomości w pewne społeczne formy zachowania, tzn. formy posiadające jakiś społeczny sens i przeznaczenie, nie znajduje należytego wyjaśnienia. Dalsze badania powinny wykazać, w jaki sposób podświadomość w sztuce nabiera charakteru społecznego. Według Wygotkiego, najbardziej prawdopodobne rozwiązanie owej kwestii streszcza się w formule „sztuka jako celowa (osmysłonnaja) działalność społeczna”. Twórczość artystyczna wyrasta wprawdzie z głębin podświadomości, lecz jej misją kulturową jest opanowanie szkodliwych ze społecznego punktu widzenia namietności jednostek. Taki właśnie sens Wygotki wkłada w określenie sztuki jako „społecznego rozładowania nieświadomości” (*obščestwiennoje razrešenie biessoznatielnogo*). Przeżycie estetyczne, które zwykliśmy uważać za akt całkowicie indywidualny, wręcz intymny, w gruncie rzeczy pociąga za sobą doniosłe implikacje natury społecznej.

Skonfrontowanie owej hipotezy z konkretnymi faktami artystycznymi — oto kolejny etap postępowania badawczego Wygotkiego. Za przedmiot analizy estetycznej psycholog obrał jedenaście bajek Krylowa, opowiadanie Bunina *Lekki oddech* oraz *Hamleta* Szekspira.

Nadrzędnym celem, określającym strukturę bajek Krylowa nie jest poczucie moralne, ilustracja ogólnej reguły etycznej. Główną osią konstrukcyjną, którą Wygotki odkrywa w rozpatrywanych bajkach jest paralelny rozwój dwóch przeciwstawnych uczuć, nastrojów, motywów, działań przedstawianych postaci. Np. w popularnej bajce *Wrona i Iłs* nie chodzi wcale o zdemaskowanie pochlebycy i łgarza, lecz o zderzenie dwóch postaw: z jednej strony Iłs schlebia wronie i pobudza jej próżność, z drugiej — szczerco demonstruje swą wyższość nad nią i natrąca się z jej zadufaniem. Percepcja odbiorcy przebiega właśnie tymi dwoma torami, odwołującymi się dwukierunkowo do rozwojowej narracji. W rezultacie — konkluduje Wygotki — na owej dwoistości naszej percepcji opiera się cały efekt bajki. „Estetyczna reakcja na bajkę” jest procesem nacechowanym ambivalencją emocjonalną. Wraz z rozwojem akcji narasta antagonizm dwóch dominujących uczuć, którym równocześnie poddaje się odbiorca. I wreszcie, kiedy osiągnie już punkt kulminacyjny, następuje „krótkie zwarcie” (*zamykanie*) i rozładowanie powstałego napięcia emocjonalnego.

„Przeciw-odczuwanie” (*protiwoczustwije*), stanowiące istotę przeżycia doznawanego przy lekturze bajki — owej najprostszej formy liter-

rackiej — jest, według Wygotkiego, uniwersalnym prawem psychologicznym, rządzącym percepcją dzieł sztuki. Oczywiście, w bardziej złożonych formach, jakimi są np. nowela i tragedia, przejawia się ono inaczej, ale i tam „psychologiczna osnowa reakcji estetycznej” pozostaje identyczna. Warunkiem zaistnienia „afektywnej sprzeczności”, charakteryzującej każde przeżycie estetyczne jest występowanie dwóch przeciwstawnych planów emocjonalnych, ugruntowanych w samej strukturze formalnej utworu. Okazuje się więc, iż emocja estetyczna jest od początku do końca zorganizowana i ukierunkowana przez twórcę w taki sposób, aby osiągnąć zamierzony efekt psychologiczny, tzn. przywrócić celowo zakłóconą uprzednio równowagę emocjonalną odbiorcy, uspokoić wzbudzone przez lekturę dysharmonijne uczucia.

Specyfiki przeżyć estetycznych w stosunku do doznań „życiowych”, jak wynika z rozważań Wygotkiego, nie należy pozyskiwać w ich treści. Przedmiotem zmuszeń estetycznych jest całe bogactwo indywidualnego i społecznego doświadczenia człowieka. Nie jest również w wyznacznikami przeżyć estetycznych stopień ich intensywności. Swistość reakcji estetycznej zasadza się przede wszystkim na jej szczególnej strukturze („przeciw-odczuwanie” — „krótkie spicie uczuć” — „efekt artystyczny”). Taka właśnie prawidłowość rozwoju reakcji estetycznej ma swe przedmiotowe oparcie w „formie wewnętrznej” dzieła sztuki (konstrukcja akcji, postać bohatera, odpowiedni dobór słów zabarwionych emocjonalnie itp.). „Afektywne oddziaływanie” utworu nie byłoby możliwe bez spełnienia również pewnych warunków podmotywów. Otóż dla pojawienia się przeżycia estetycznego niezbędne jest odpowiednie nastawienie emocjonalne odbiorcy, wyrażające się w chęci poddania się „poetyckiej sugestii” autora, w gotowości do wczuwania się w psychikę najróżniejszych osób. Z drugiej jednak strony odbiorca, identyfikujący się np. z bohaterem tragicznym i patrzący na świat jego oczyma, ani na chwilę nie może utracić poczucia licykności prezentowanych zdarzeń i postaci. W przeciwnym przypadku efekt katartryczny nie wystąpiłby, a przykre, dławiące uczucia, przeżywane przez bohatera tragicznego, stałyby się udziałem odbiorcy. Świadomość „literackości” i „umowności” świata przedstawionego w dziele sztuki pozwala odbiorcy zająć wobec niego postawę dystansu, umożliwiając przez to estetyczne oddziaływanie utworu.

Nietrudno zauważyć, iż istotę owego estetycznego oddziaływania Wygotki upatruje w „efekcie katartrycznym”. Wszelkie chwytły techniczne, zastosowane przez artystę, mają na względzie doprowadzenie do takiej sytuacji, w której zdarzenia wzbudzające lęk, przycięgnięcie czy nawet przerażenie, nie tylko nie pociągająby za sobą przykrych dla odbiorcy uczuć, lecz przeciwnie — stałyby się źródłem satysfakcji estetycznej. To, że chodzi tutaj o zadowolenie estetyczne, a nie żadne inne, wynika z faktu, iż owo przeżycie estetyczne, „życiowych” doznań dokonuje się za sprawą formalno-strukturalnych właściwości dzieła sztuki.

Wygotki szczegółowo uzasadnia swój pogląd w tych partiach pracy, które poświęcone są omówieniu opowiadania Bunina oraz Szekspirowskiego *Hamleta*. Konstrukcja akcji (*sjużet*) Buninowskiej opowieści, jego zdaniem, mierza do tego, aby męczące, bolesne wzruszenia, które wywołuje fabuła utworu oczyścić z „brudu życia”, uczynić je „przejrzystymi”, złagodzić ich pierwotną drastyczność. Zdarzenia podane są w takiej kolejności, w takim wzajemnym związku, aby całe zawiarte w nich napięcie oraz uczucie przycięgnięcia i odrady uległo rozładowaniu, wyzwoleniu. Drobiazgowo analiza kompozycji utworu prowadzi Wygotkiego do konkluzji, że wszystkie misterne przesłoki narracji mają w ostatecznym rachunku jeden cel: „zgasić, zatrzeć to bezpośrednie wrażenie, które wywierają na nas owe wydarzenia (podane w „naturalnej” kolej-

<sup>4</sup> Tamże, s. 135

<sup>5</sup> L. S. Wygotki *Psychologia sztuki*, Moskwa 1965, s. 106.

<sup>6</sup> *Psychologia sztuki*, s. 143

<sup>7</sup> Tamże, s. 229

ności — T. Sz.) i zamienić, przetworzyć je w jakiś zupełnie inny i przeciwstawny<sup>10</sup>.

Podobnie rzecz ma się w sztuce Szekspira: siłą motoryczną uczuć, które wywołuje Szekspirowskie arcydzieło jest kontrast między tragiczną fabułą utworu, nawiązującą do krwawej dwunastowiecznej kroniki duńskiej a budową akcji, nastawioną na przezwycięzenie owego tragizmu. W rezultacie w końcowej scenie pojawia się owo zadziwiające i nader skomplikowane uczucie, które od wieków fascynuje odbiorców *Hamleta*, uczucie odmiennie od ich pierwotnych oczekiwań. Widz zdaje sobie sprawę, że przez cały czas trwania sztuki był celowo prowadzony fałszywym tropem. Staje się to dlań oczywiste w chwili, gdy stwierdza, iż po zabicu króla przez *Hamleta* nie doświadcza bynajmniej ulgi i satysfakcji, jego napięcie przez tragedię doznaniu nie zostają po prostu i zwyczajnie rozładowane<sup>11</sup>. Uwaga odbiorcy przenosi się więc błyskawicznie na następną wydarzenie — śmierć samego bohatera. I dopiero w trakcie kontemplacji tej sceny odświadcza się przed nim właściwy sens utworu. Patrząc na śmierć bohatera, z którym do tej pory utożsamiał się, widz ze wzmoczoną siłą przeżywa wszystkie napiętności, które targaly duszą duńskiego księcia. A jednocześnie spogląda nań niejako z zewnątrz, jasno i wyraźnie pojmuje to, co Szekspirowski bohater zaledwie mgliście przeżywał. Dzięki owemu fenomenowi rozdwojonej uwagi (mającemu swe uwarunkowanie w przeciwstawności akcji i fabuły utworu) odbiorca odkrywa głębszy, ukryty sens sztuki, odczuwa to, co niewyraźalne w słowach — tragizm-łosu ludzkiego. I tak samo, jak umierający *Hamlet* ostatecznie godzi się ze sobą samym i ze światem, tak też widz odzyskuje równowagę wewnętrzną. Tym razem jednak owa równowaga osiągnięta jest na nowym, wyższym poziomie życia duchowego. Przeżycia bohatera tragicznego, uwolnione od przykrego osadu „życiowego”, głęboko wnikają bowiem w psychikę odbiorcy, organicznie włączają się w emocjonalną strukturę jego osobowości, co w przyszłości rzutować będzie na „praktyczne”, społeczne postawy i zachowania jednostki.

Jak więc widzimy, dotychczasowe dociekania Wygotskiego w logiczny sposób prowadzą do problematyki społecznego znaczenia sztuki. Zgodnie ze sformułowanym wcześniej metodologicznym postulatem, iż to, co społeczne przejawia się w tym, co indywidualne, badacz stawia pytanie o społeczny sens tych zabiegów, którym poddaje się jednostka przeżywająca estetyczne dzieło sztuki. W interpretacji Wygotskiego jest to zarazem pytanie o kulturową specyfikę sztuki, o tę szczególną rolę, która przypada do spełnienia sztuce wśród innych technik socjalizacyjnych, wypracowanych w toku wielowiekowego rozwoju kultury ludzkiej. Wygotski jest bowiem przekonany, że sztuka stanowi jedyne w swoim rodzaju narzędzie, przy pomocy którego jednostka przystosowuje się do wymagań życia zbiorowego. O unikalności sztuki jako instrumentu socjalizacji przesądza w pierwszym rzędzie to, iż działa ona w sferze ludzkich emocji. Nie znaczy to jednak — zastrzega się uczony — iż funkcja społeczna sztuki sprowadza się (jak to utrzymywał np. Lew Tolstoj) do zwykłego komunikowania uczuć. Nie można zaprzeczyć, że źródłem twórczości artystycznej są „zwykłe”, realne uczucia, których dostarcza nam codzienne życie. Związki sztuki z życiem „człowieka społecznego” są jednak znacznie bardziej skomplikowane niż sądzi Tolstoj. Racją bytu sztuki nie jest przekazywanie uczuć „życiowych” w niezmienniej postaci, lecz ich twórcza transformacja, w ostatecznym rezultacie prowadząca do upośledzenia jednostkowych emocji<sup>12</sup>. Najintymniejsze, najbardziej osobiste odczucia jednostki za

sprawą sztuki zyskują wymiar społeczny. Ulegając emocjonalnemu wpływowi dzieła sztuki, odbiorca rozwija w sobie zdolność współprzeżywania z innymi ludźmi. Jest to wszakże współprzeżywanie szczególne dzięki opisanym wcześniej właściwościom struktury artystycznej odbiorca dokonuje jednocześnie pewnej operacji na własnych przeżyciach — uwzniosła je, uszlachetnia.

Kontakty ze sztuką sprzyjają również ujawnieniu się takich stron psychiki odbiorcy, jakie w „normalnym” życiu nie znajdują dla siebie ujścia. W tym kontekście uczony przytacza uwagę Plechanowa, że sztuka bywa niekiedy nie tyle wyrażeniem życia, ile jego antytezą. Zdanier: Wygotskiego, obcowanie ze sztuką pozwala odbiorcy uwolnić się od tych zapasów energii psychicznej, które nie mogą być spożytkowane a codziennej, szarej egzystencji, upływającej wśród przyziemnych, pospolitych trosk. W tym sensie sztuka jak gdyby uzupełnia życie i poszerza jego m i 11 wasser<sup>13</sup>.

Okazuje się więc, że sztuka działa dwukierunkowo. Z jednej strony, i 11 twia człowiekowi uporanie się z tymi napięciami emocjonalnymi, które rodzi życie z jego różnorodnymi konfliktami, łagodzi burzliwe uczucia, podporządkowuje je kontroli „ja”. Z drugiej zaś strony, pomaga w usuwaniu stresów, powstających na skutek jednostajnego, mało satysfakcjonującego emocjonalnie trybu życia. Umożliwiają odbiorcy zastępcze uczestnictwo w losach i przeżyciach postaci kreowanych przez artystę, sztuka zaspokaja naturalną ludzką potrzebę doznawania urozmaiconych wrażeń. Mimo że w rozważaniach Wygotskiego nie pojawia się termin „kompensacja”, to jednak nie ulega wątpliwości, iż uczony ma na myśli właśnie kompensacyjny aspekt oddziaływania sztuki. Przy czym wyraźnie podkreśla łączność obu funkcji sztuki. W jego ujęciu, *katharsis* i kompensacja „są dwoma momentami tego samego procesu „działalności artystycznej”, który zmierza do odzyskania przez jednostkę władzy nad swymi uczuciami. Dzięki temu sztuka może stać się skutecznym środkiem scalającym osobowość człowieka. Opanowanie przez odbiorcę żywiołu uczuć (tj. „przezwyciężenie” łączące negatywny i wyrównanie braków w życiu emocjonalnym, połączone z wydatkowaniem zbędnej „energii nerwowej”) przyczynia się do harmonizacji psychiki, a tym samym usuwa przeszkody hamujące spontaniczną aktywność człowieka.

Reakcja estetyczna jest stanem niezwykle intensywnego życia duchowego, stanem, w którym dochodzi do rozbudzenia złożonej gry uczuć, a to wiąże się z dużym uzupełnieniem sił psychicznych odbiorcy. Pod tym względem akt percepcji artystycznej jest zaprzeczeniem jakiegokolwiek oszczędności „energii nerwowej”, wprost przeciwnie — stanowi on przejaw nader rozrzuconego dysponowania zasobami energetycznymi. W paradoksalny sposób owa rozrzuconność prowadzi jednak do „ekonomicznej sił duchowych” człowieka. Sztuka, będąc sama w sobie wybuchem i wyładowaniem, faktycznie jednak zaprowadza porządek i ład w naszych wydatkach duchowych, w naszych uczuciach<sup>14</sup>. Jeśli zatem — twierdzi Wygotski — zgodziłibyśmy się, że Spencerowska zasada ekonomii sił duchowych ma zastosowanie przy objaśnianiu zjawisk artystycznych, to należałoby odnieść ją nie do samego procesu reakcji estetycznej, lecz do rezultatów owego procesu, do „śladów”, które przeżycie estetyczne pozostawia w osobowości odbiorcy.

Wygotski wprowadza nieprzypadkowo rozgraniczenie między aktem przeżycia estetycznego (w terminologii autora: „bezpośredni efekt oddziaływania sztuki”, inaczej — „efekt podstawowy”, „pierwotny”) a jego psychicznymi skutkami („efekt wtórny, czyli praktyczny”). Uczony pragnie w ten sposób zwrócić uwagę na to, iż dobroczynne następstwa przeżywania estetycznego nie ujawniają się od razu, co więcej — jedynie

<sup>10</sup> *Psychologia ukształta*, s. 205

<sup>11</sup> *Psychologia sztuki*, s. 274.

<sup>12</sup> Polemika Wygotskiego z Tolstojowską teorią sztuki jako środka emocjonalnego „zarabiania” ludzi — por. *Psychologia sztuki*, s. 331-337.

<sup>13</sup> Tamże, s. 341.

<sup>14</sup> Tamże, s. 343.

stałe kontakty ze sztuką powodują istotne zmiany w osobowości odbiorcy. Kumulowanie się rezultatów wielu, ciągle ponawianych przeżyć estetycznych sprawia, iż stan osiągniętej przez odbiorcę równowagi psychicznej stopniowo utrwała się, co w konsekwencji korzystnie wpływa na wzajemne stosunki między jednostką a środowiskiem społecznym. Jednostka, uwolniona od dręczących ją napięć emocjonalnych może wszystkie, spełnione dotychczas siły, całą swą energię psychiczną skierować na swobodną twórczą działalność, a przez to umożliwić realizację pożądaných celów społecznych. Tak więc w sztuce mamy do czynienia z takim „uporządkowaniem uczuć” jednostki, które na dłuższą metę sprzyja interesom społeczeństwa jako całości. Z tego powodu — konkluduje Wygotski — można by nazwać sztukę *przedulotnym „uczeniem społecznym lub społeczną techniką uczenia*. Sztuka, według Wygotskiego, jest tworem społecznym, ponieważ *organizuje nasze przyszłe zachowanie, kształtuje nastawienie, które być może, nigdy się w niczym nie uawni, lecz które każe nam dążyć do czegoś, co leży poza codziennym życiem*<sup>15</sup>.

Śledząc tok rozważań Wygotskiego na temat społecznej roli sztuki, trudno oprzeć się wrażeniu, iż badacz przypisuje sztuce niezwykle wręcz możliwości terapeutycznego oddziaływania na psychikę jednostek, a w dalszej perspektywie — możliwości harmonizowania współżycia społecznego. Nieodparcie nasuwa się tutaj pokusa przeprowadzenia analogii między sztuką a religią. I chociaż Wygotski nie podejmuje próby porównania katartyczno-kompensacyjnej funkcji sztuki z taką funkcją religii, faktycznie jednak oddarza sztukę wszystkim psychologicznym zaletami religii. Sztuka przejmując w istocie te integracyjne, regulatywne zadania, które dotychczas były zastrzeżone dla instytucjonalnej religii. Jednakże, podobnie jak w przypadku religii mamy prawo zapytać, czy w każdych okolicznościach wywiera ona pozytywny wpływ na życie społeczne, tak też w odniesieniu do sztuki wyłania się wątpliwość, czy o jej wychowawczym oddziaływaniu można mówić tylko i wyłącznie w sensie pozytywnym. Wprawdzie odnajdujemy w *Psychologii sztuki* pewne uwagi świadczące o tym, iż owa wątpliwość nie była obca Wygotskiemu, jednakże jego zastrzeżenia dotyczą nie „podstawowego efektu sztuki”, lecz tych praktycznych następstw, „jakie dzieło sztuki może spowodować w postępowaniu człowieka. Chodzi więc o to, jakie pożytek różni ludzie mogą uczynić z energii wywołanej przez sztukę. Lecz i tę obawę Wygotski odsuwa, składając całkowitą odpowiedzialność za wychowawcze skutki sztuki na krytykę artystyczną. Jeśli krytyka właściwie wypełnia swe obowiązki, tzn. umiejętnie kieruje pragnienia i dążenia ludzi, rozbudzone przez sztukę, w społecznie użyteczny nurt, sztuka staje się czynnikiem spajającym zbiorowość w jedną całość, podtrzymującym jej stabilność. Jak z tego wynika, Wygotski milecząco przyjmuje, że sztuka jest zawsze funkcjonalna wobec struktury społecznej, stanowi wytwór danego układu życia społecznego powołany do tego, aby utrzymywać ów układ w stanie względnej równowagi.

Otóż to właśnie ukryte założenie teorii Wygotskiego wywołuje dzisiaj najwięcej chyba wątpliwości. Zdaje się on nie dostrzegać, iż sztuka jest nie tylko *способem osiągania równowagi między złościami a światem w najbardziej krytycznych i decydujących momentach życia ludzkiego*<sup>16</sup>, lecz również narzędziem burzenia zbyt dobrego samopoczucia jednostek i całych zbiorowości. Autentyczna sztuka niekiedy musi znajdować się w pełnej zgodzie z powszechnie użytym systemem wartości. Obok jednoczenia zbiorowości wokół „zastanych” ideałów równie ważnym (jeśli nie ważniejszym) zadaniem sztuki jest pobudzanie krytycznej refleksji nad celami, do których zmierza wspólnota, rejestrowanie nowej,

rodzącej się dopiero wrażliwości etycznej<sup>17</sup>. Tymczasem w koncepcji estetycznej Wygotskiego homeostaza organizmu społecznego urasta do rangi wartości samej w sobie, a ideałem jednostki staje się możliwie najdoskonalsze zestrojenie się ze zbiorowością.

Analiza zaproponowanej przez Wygotskiego teorii społecznej znaczenia sztuki dobitnie dowodzi, iż wszelkie dociekania na ten temat bardzo trudno jest oddzielić od aksjologicznej postawy uczonoj. Takie lub inne rozwiązanie owej kwestii w reguły implikuje określony model stosunków: jednostka — społeczeństwo, model wynikający z najgłębszych przeświadczeń badacza o zobowiązaniach jednostki wobec wspólnoty, o sensie kulturotwórczej aktywności człowieka. Powracając na teren rozważań ściśle estetycznych, należy stwierdzić, że przedstawiona w *Psychologii sztuki* koncepcja *katharsis* kryje w sobie wiele niejasności i niedopowiedzeń. Podstawowa wątpliwość, która się tutaj nasuwa dotyczy kluczowego dla teorii *katharsis* zagadnienia — czy *katharsis* polega na oczyszczeniu uczuć, czy też na oczyszczeniu psychiki z uczuć (inaczej mówiąc — na sublimacji uczuć, czy też na ich wylądowaniu)<sup>18</sup>. Dość wymienić chociażby terminy, którymi badacz posługuje się dla scharakteryzowania efektu katartycznego. Raz więc konstatuje, że w rezultacie przeżywania estetycznego „zwykłe” uczucia ulegają „przekształceniu” (*претворению*), „przezwycięzeniu” (*преодолению*), „prześwietleniu” (*просветлению*), innym znowu razem mówi o „wylądowaniu” uczuć (*разрешение*) i „uwolnieniu” odbiorcy od meczącego napięcia<sup>19</sup>.

Tak więc w niektórych kontekstach teoretycznych *katharsis* oznacza oczyszczenie psychiki, polegające na rozładowaniu lub złagodzeniu napięć emocjonalnych, co ma zapewnić odbiorcy pożądany spokój wewnętrzny; w innych zaś uszlachetnienie pewnych uczuć, opanowanie ich żywiołowej, niszczycielskiej sily. Przypuszczalnie w pierwszym przypadku Wygotski ma na myśli ów bagaż negatywnych emocji, które nawarstwiają się w psychice jednostki w rezultacie różnorodnych przykrych doświadczeń życiowych i tłumienia pragnień, uznanych za naganne w danej zbiorowości, w danej kulturze. W takim ujęciu sztuka byłaby rodzajem terapii, pozwalającej zlikwidować istniejące konflikty psychiczne, lub przynajmniej uczynić je mniej uciążliwymi poprzez dostarczenie odbiorcy zastępczych spełnień. W drugim przypadku chodziłoby o emocje, których odbiorca po raz pierwszy doznaje dopiero w trakcie obcowania z dziełem sztuki, emocje powstające pod wpływem przedstawionych w utworze zdarzeń życiowych. Sztuka oczyszczałaby zatem uczucia, które sama ewokuje. Z tego punktu widzenia kontakty ze sztuką stanowiłyby swoisty *trening emocjonalny*, w wyniku którego jednostka zaspokaja potrzebę różnorodności przeżyć i uzupełnienia braku w swym życiu uczuciowym, a jednocześnie przygotowuje się psychicznie do sprostanja trudnościom, z jakimi może zetknąć się w przyszłości. Na katartyczno-kompensacyjne oddziaływanie sztuki składałyby się więc dwa, wzajemnie warunkujące się momenty: terapeutyczny i profilaktyczny<sup>20</sup>. Podobne wyjaśnienie usuałow, jak sądzimy, niekonsekwencyjne teoretyczną, której wyrazem jest wspomniana wyżej rozbieżność terminologiczna. Niestety, zdani tutaj jesteśmy na domyśl, ponieważ stanowisko Wygotskiego nie jest w tej kwestii dostatecznie precyzyjne. W każdym razie wniosek, iż *katharsis* obejmuje zarówno oczyszczenie

<sup>15</sup> T. Żeleński (Bos), który w swych esejach wiele uwagi poświęcił problemowi związków sztuki z moralnością i obywatelnością, sformułował to jeszcze ostrzej: „Jednym z zasadni. zyw. atributów wszelkiej żywej literatury jest obracać poczucia moralne swoich współwładni natri” (T. Żeleński Bos, *Refleksorem w mrok. Wybór publicystyki*, Warszawa 1985, s. 555).

<sup>16</sup> Por. W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, t. I, Wrocław — Kraków 1960, s. 176.

<sup>17</sup> *Psychologia istuswa*, s. 318, 319, 321, 325, 330.

<sup>18</sup> Por. B. Dziemodko, *Katartyczno-kompensacyjna funkcja sztuki*, w: *Sztuka i społeczeństwo*, Praca zbiorowa pod red. A. Kuczyńskiej, t. II, Warszawa 1976, s. 124.

<sup>15</sup> *Psychologia istuswa*, s. 331-332.

<sup>16</sup> *Psychologia sztuki*, s. 358.



uczuc, jak i oczyszczenie psychiki nie były, naszym zdaniem, sprzeczny z takim jego rozumowaniem, ani z całą jego koncepcją roli sztuki w życiu jednostki i społeczeństwa.

Najbardziej oryginalna idea psychologii sztuki Wygotskiego wyraża się w próbie wyjaśnienia efektu katartrycznego przez odwołanie się do specyficznych właściwości budowy dzieła sztuki (dzieła sztuki jako struktura funkcjonalna, w której zakodowana jest reakcja estetyczna odbiorcy). Istotę reakcji estetycznej stanowi, opisany wcześniej, mechanizm „przeciw-odczuwania”, a jego materialną przesłanką jest opozycja „materiału” i „formy”, *resp.* „fabuły” i „akcji” dzieła sztuki. Sprzeczne impulsy, płynące od „formy” i od „materiału” utworu atakują psychikę odbiorcy z przeciwnymi kierunków, doprowadzając w ten sposób do „zatamowania zewnętrznego („motorycznego”) przejawiania się afektów. Spiętrzone emocje poszukują gwałtownie ujścia, ale mogą je znaleźć jedynie w zwiększonej aktywności fantazji. Z tego powodu Wygotski zalicza emocje estetyczne do emocji typu „centralnego”. Znaczy to, iż są one związane z funkcjonowaniem centralnego układu nerwowego i uewnętrzniają się w obrazach produkowanych przez wyobraźnię. Fakt ten ilumacy, dlaczego emocje, wzbudzone przez dzieło sztuki, mimo iż są nie mniej realne niż każde inne „zwykłe” uczucie, nie pociągają wszakże za sobą takich fizjologicznych reakcji, jakie towarzyszą uczuciom „życiowym”. Utwór artystyczny, przeżywany w ambiwalentnej postawie „zaangażowania — dystansu” (mającej swe przedmiotowe ugruntowanie w przeciwstawności „formy” i „materiału”) dostarcza nam jak najbardziej rzeczywistych uczuć, które znajdują swój odpowiednik w fikcyjnych obrazach, powstających w naszej imaginacji. W rezultacie możemy doświadcząc gąpuzelniej realnych uczuć, możemy „wyżywać się” emocjonalnie bez onywy nieprzyjemnych następstw praktycznych. Dzięki „centralnemu rozładowaniu” niepokojące doznania ulegają owemu tajemniczemu „rozjaśnieniu”, czyszczeniu z „brudu życia”.

Odkrywczość przedstawionych wyżej spostrzeżeń Wygotskiego nie powinna jednak przesłaniać słabych punktów jego koncepcji *katharsis*. Najbardziej problematyczne wydaje się to, iż Wygotski traktuje swą teorię *katharsis* jako uniwersalne prawo sztuki. Tymczasem przeanalizowany przez niego materiał artystyczny nie uprawnia bynajmniej do takiej generalizacji. Wnioski Wygotskiego odnoszą się przede wszystkim do literatury, przy tym — do tych jej form, które zawierają wyraźny pierwiastek dramatyczny. Nie więc dziwne, iż próba zastosowania ich przez autora do innych rodzajów sztuki (m.in. malarstwa, grafiki, rzeźby, architektury) nie wypadła przekonująco.

Formuła sztuki jako *katharsis*, tak jak rozumie ją Wygotski, kryje w sobie jeszcze jedną istotną wadę. Otóż *katharsis* stanowi, według Wygotskiego, osnovę wszelkiej reakcji estetycznej. Stąd też badacz w rezultacie utożsamia reakcję estetyczną z katartrycznym oddziaływaniem dzieła sztuki. A ponieważ efekt katartryczny, w jego ujęciu, stanowi rezultat skomplikowanego procesu rozwoju uczuć, reakcja estetyczna jest dlań właśnie reakcją emocjonalną. Nie trzeba dudawać, iż podobna charakterystyka przeżycia estetycznego, nie uwzględniana w dostatecznym stopniu roli zmysłowego, czy też intelektualnego czynnika w percepcji artystycznej, musi zostać uznana za nieadekwatną. W gruncie rzeczy konkluzje Wygotskiego dotyczą nie prawidłowości rozwoju przeżycia estetycznego w ogóle, lecz jedynie dyalektyki uczuć (i wyobraźni) w przeżywaniu estetycznym takich utworów, należących do sztuk rozwijających się w czasie (literatura, teatr, muzyka itp.), jakie odznaczają się swoistymi walorami dramatycznymi.

Zakwestionowanie prawomocności uogólnień Wygotskiego, odnoszących się do natury przeżycia estetycznego, musi także poddawać w wątpliwość zasadność jego twierdzeń o społecznej istocie sztuki. Jakkolwiek Wygotski interpretuje katartryczną funkcję sztuki w sposób

dość szeroki, obejmujący również oddziaływanie wychowawcze (*katharsis* powoduje zmiany w psychice odbiorcy, które ułatwiają proces socjalizacji, sprzyjają internalizacji powszechnie uznanych wartości i wzorów kulturowych), to jednak nie wyczerpuje ona społecznych zadań sztuki. Wydaje się, na przykład, że uczony postąpił zbyt arbitralnie, wykluczając z przeżycia artystycznego wszelkie momenty poznawczo-intelektualne, i chociaż słusznie zarzuca zwolennikom gnosologicznej koncepcji sztuki „jednostronny intelektualizm” (zawierający się w przekonaniu, że satysfakcja czerpana z „obcowania z dziełem sztuki ma swe źródło we względnej łatwości, z jaką odbiorca przyswaja sobie pewne ogólne prawdy, obleczone w kształt obrazowy), to umieszczenie aktów poznawczych poza obrębem właściwej reakcji estetycznej prowadzi do deprecjacji poznawczej funkcji sztuki. Stanowczo nie docenia również Wygotski funkcji estetycznej w wąskim rozumieniu tego terminu (przyjemność wypływająca z kontemplacji formalno-technicznej strony dzieła, podziw dla warsztatowej sprawności artysty). Pod tym względem, krytykowany przez teoretycy Opozycji bez wątpienia wykazywali więcej zrozumienia dla nowatorstwa i oryginalności środków wypowiedzi artystycznej. To prawda, że formalistcy rosyjscy (we wczesnej fazie rozwoju tej szkoły), stojący na stanowisku, iż dzieło sztuki stanowi autonomizujący zespół „chwytów”, absolutyzowali znaczenie czysto estetycznego pierwiastka w sztuce. Jednakże pogąd W. Szkolowskiego, że zadaniem sztuki jest przywrócenie naszemu postrzeganiu świata świeżości i ostrości, zerwanie z automatyzmem naszych nawyków przeżyć zasługiwał chyba na bardziej wnikliwe potraktowanie ze strony Wygotskiego. Wbrew pozorom teza ta niekoniecznie musi być interpretowana w duchu hedonizmu estetycznego, nie musi też wchodzić w konflikt z przeświadczeniem o doniosłej społecznej roli sztuki. Tymczasem autor *Psychologii sztuki*, zaparzon w wielką etyczną misję „działalności artystycznej”, traci z pola widzenia te aspekty sztuki, które są może mniej ważne ze społecznego punktu widzenia, ale przecież współtworzą jej tajemniczy czar.

Tadeusz Szkoluk

Artykuł ten jest drugim z cyklu tekstów T. Szkoluka prezentujących estetykę radziecką wczesnego okresu i porównawczego. Dotychczas drukowałyśmy oń na temat A. Lunaczarskiego (nr 11/5, 1984), w następnych numerach opublikujemy artykuły o koncepcjach estetycznych L. Trockiego i M. Bachtina (przyp. red.).

JANUSZ MISIEWICZ

## DROGA MALRAUX

Malraux nie chce mówić niepotrzebnych rzeczy. Zmierza do syntezy i wie jak ją osiągnąć. Pozostawia zatem na uboczu kłopotliwą kwestię rozliczenia się z dziewiętnastowieczną tradycją pisania o sztuce. Z rzadka tylko w jego książkach pojawia się owa dyskretna radość jaka towarzyszy przedstawieniu któregoś z komunalnych budujących pogląd na sztukę przeciętnie zorientowanego Europejczyka. Jak wtedy, gdy stwierdza np. *W wieku X zanikła rzeźba. Historia sztuki, jaką wypracował wiek XIX, przypuszczała więc, że artyści musieli się na nowo uczyć rzeźbić w wieku XI; a ponieważ zakładała, że rozwój każdej sztuki wiąże się z opanowaniem iluzji, ustaliła linię rozwoju przebiegającą od „prymitywnych” kapieli do Tympanonu w Moissac* (t. 1, s. 175).

To przywołanie tradycji wytycza zarazem granice, w których dzieło Malraux może być w ogóle zaakceptowane. Z całą pewnością nie dziedziocy na dość powszechnego jeszcze przeświadczenia, że w sztuce dokonuje się jakiś postęp i że kierunek tego postępu wyznaczają stopnie biegłości osiągnięte w naśladowaniu przyrody. Kolejną trudnością, z jaką spotka się nieuprzedzony czytelnik tych esejów jest ich styl. Prawdy swoje głosi bowiem Malraux w — zapożyczonym obecnie przez refleksję o sztuce — stylu „wysokim”. A styl ten objawia nie tyle dokonany przez poetę wybór formy ekspresji, co jest raczej znakiem metody poszukującej słowa zwycięsko a celnie. Malraux nie stroni przeto od wyrażenia jaskrawych, nie stara się unikać kategorycznego tonu, nie obawia się patosu. Sądzi bowiem, że usprawiedliwia je patos rzeczy, o których pisze, wyrazistość i kontrastowość przedmiotów sztuki. Oczywiście głównym zagrożeniem dla stylu wysokiego jest to, że może się on niepostrzeżenie zdeszłażyć w retorykę. Z tego powodu pewnym niepokojem napawa doskonała symetria takiej chociażby konstatacji Malraux, *vt: Grecja, która nie znała prawdziwego sacrum, nie znała też prawdziwego profanum* (t. 1, s. 52). Obraz Grecji jaki wyłania się z syntetycznego, co prawda, ujęcia Malraux, jest trochę jakby nadzbyt ujedynolony, pozabawiony istotnych napięć, dramatyizmu wewnętrżnych sprzeczności, powiedzialnym, zbyt „klasyczny”. Powinnością historyka kultury byłoby może postrośwanie tych sądów pisarza, które odbiegają od świądectwa współczesnych, skoro stwierdza on np., że tragedia wystawiana w teatrze ateńskim nie mogła budzić grozy widzowi. Jednakże Malraux nie jest historykiem kultury, w każdym razie nie bardziej, niż jej filozofem. Jego celem jest uczynienie zrozumiałym świata sztuki. Jak pisze: *Tematem tej książki nie jest historia sztuki — chociaż sama natura twórczości artystycznej często zmusza mnie do postępowania krok w krok za historią — ani estetyka, lecz znaczenie, jakiego nabiera obecność wiecznej odpowiedzi na pytanie, zadawane człowiekowi przez to, co jest w nim częścią wieczności, kiedy rodzi się w*

*pierwszej cywilizacji świadomej, że nie wie, jakie jest znaczenie człowieka* (t. 1, s. 35).

Już z tej deklaracji poznajemy jak bardzo ujęcie Malraux odbiega od estetyki, która w swojej formule „dzieła sztuki” usiłuje wtłoczyć formy ekspresji duchowej wszystkim miejsc i czasów, i od historii ukazującej realne wydarzenia, dla których sztuka jest albo miestotnym dodatkiem albo wątpliwą ozdobą. Malraux nie chce więc ani ogólnej teorii sztuki ani też sztuki całkowicie zależnej od biegu wydarzeń. Stęga do istoty, do metafizycznego źródła kultury i sztuki. Oto historia, która opowiada —

U swoich początkach, w wielkich kulturach starożytności: Egiptu Krety, Myken, Sumeru, a także Indii i Chin, sztuka podejmowała próbe oswojenia Tajemnicy Bytu, dążąc do zobrazowania niewidzialnego przez widzialne. Sacrum organizowało więc i normowało zarówno sztukę, jak i cały ośzarz kultury. Wielkie kultury starożytności to całkowicie jednolite, skodyfikowane podstawy w postaci jednolitego systemu wierzeń. Sacrum — jak pisze Malraux — *było nie tylko najwyższą wartością, nie tylko wartością porządkującą: było domeną wszelkich wartości. To, co do niego nie należało było bezwartościowe a to, co należało, jedynie z niego czerpało swoją wartość* (t. 1, s. 56). Nadprzyrodzone, Najwyższa Prawda, Absolut były tym, co określało w ciągu całych tysiącleci rolę i sens dzieła sztuki a także jego wartość. Jest to sztuka urzędowyistwinna w niewiele postawowych formach, statyczna, hieratyczna, posągowa. Jeśli jest to rzeźba, należy ona zawsze do architektury, ponieważ budynek świątyni wytycza przestrzenny wymiar świętości. Jej masynowy bezruch, geometryzacja kształtów postaci, hieratyczność nie wynikają, jak sądzono do niedawna, z braku biegłości technicznej, przeciwnie, są znakiem doskonałości podporządkowanej wypracowanemu formie wyrażającej treść spóza czasu. Jest to sztuka nie naśladowca lecz symboliczna i nawet wtedy, gdy antropomorficzna, to schematyczna i idealizująca. Ani jej istota, ani też oddziaływanie nie służą wcale temu, co nowożytność określiła jako „przeżycie estetyczne”. Co więcej, pewne fragmenty tych dzieł musiały pozostawać dla ich perceptorów w ogóle niepostrzeżalne. Jak we wspomnianej przez Malraux jawańskiej świątyni Borobudur, która swoj umieszczony na szczycie znak — symbol kosmosu ujawnia dopiero na zdjęciach lotniczych. Ta sztuka-niesztuka trwała przez całe tysiąclecia dzieląc losy cywilizacji, które współtworzyła i dopiero około V stulecia p. Ch. pojawiło się coś nowego. Przyczyną tej przemiany leżą, jak sądzi Malraux po części w samym charakterze kultury greckiej okresu klasycznego, która, przynajmniej na te porównawczym, była w stosunkowo niewielkim stopniu zdmiinowana przez sakralność. Słowem, które w rozumieniu Malraux dostarcza klucza do kultury greckiej okresu klasycznego jest słowo: „boskość”. Było ono wyrazem tej postawy uczuciowej, która w jednym pojęciu „kosmosu” jednoczyła świat, jego porządek i piękno. Jednakże harmonia człowieka i kosmosu właściwa Grecji klasycznej okazała się nietrwała, a sztuka coraz bardziej świadoma swojej autonomii zwrociła się w poszukiwaniu swojej własnej formy wyrazu ku „pozorności” — przeciwko sacrum. Trzeba tu jednak nadmienić, że „pozornosc” rozumie Malraux po platońsku, właśnie jako synonim „rzeczywistości” w najbardziej potocznyim znaczeniu tego słowa.

Kształty i formy otaczającego świata (wraz z nie upiększonym bynajmniej człowiekiem) staną się począwszy od V stulecia p.n.e., poprzez fazę hellenistyczną i Rzym, aż do schyłku starożytności pełnoprawnymi formami sztuki, która osiągnie czysto estetyczny charakter, w sposób, jak się mogło wydawać, nieodwracalny. Jednak schyłek starożytności nakłada się na początek nowej fazy dziejów i nowej kultury sakralnej — chrześcijaństwa. Jej udziałem stanie się po około 10 stuleciach również zanik sacrum w sztuce i sztuki sakralnej, postępujące oswojanie transcendencji i zeświecczenie kultury.

Oba tomy esejów Malraux ukazują te procesy. Pierwszy, zatytułowany *Nadprzyrodzone* przedstawia sztukę i kulturę chrześcijańską od jej początku poprzez formy bizantyjskie, karolińskie, romańskie, aż do „słodkiego” gotyku i XV stulecia. Drugi, nazwany *Nierzeczywiste* zaczyna się od twórczości XV wieku a kończy na Rembrandcie i obrazuje triumf odniesiony przez sztukę „estetyczną” nad sztuką sakralną oraz kultury zogniskowanej wokół Człowieka nad kulturą zwróconą ku zagadce Bytu. Jeśli jednak uznamy, wraz z Malraux, wagę tego przełomu myślowego nowożytności, który wszak zyskał sobie miano odrodzenia, wcale nie jest łatwo wskazać na przyczyny, które go zrodziły. Można oczywiście wymienić wiele takich przyczyn, począwszy od kryzysu tożsamości samego chrześcijaństwa, późnych ruchów tektonicznych dojrzewających nacjonalizmów europejskich, aż po mecenat mezczański i zasoby pieniężne kupiectwa florenckiego. Czy jednak aby na pewno poznajemy powody o przełomie tym decydujące? Malraux nie udaje, że zna odpowiedź. Stwierdza nawet: *ciągłość linii krzywej jaką w naszej tradycji wykreslają cywilizacja i sztuka od XI do XV wieku nie bardzo daje się wyjątnie (t. I, s. 266).*

Kiedy nie jesteśmy czegoś pewni roztopnie wydaje się przedstawienie istotnych wydarzeń, nawet jeśli nie odsłaniajmy one całkowicie przyczyn warunkujących ich przebieg. W drugim tomie swych esejów, znacznie mniej „syntetycznym” niż pierwszy, ukazuje więc Malraux stopniowo te przemiany widzenia nowożytnego, które znalazły swój wyraz w sztuce. Począwszy od Donatella, który swoim Dawidem dał jeden z pierwszych swobodnie stojących posągów (nie związanych z architekturą), poprzez malarstwo Piero della Francesca, Masaccio, Giotto, Tycjana, Leonarda da Vinci i Michala Anioła, aż po manierysty i w końcu Rembrandta. Przemiany sztuki XV i XVI stulecia, których kierunek wyznacza pogłębiająca się desakralizacja są postęпами w uczeniużaniu tej sztuki, a nawet w jej, jeśli tak wolno rzec, ucieleśnianiu. Znaczące jest np. pojawienie się w niej nie *znanej dotąd postaci dobrołitego albo majestatycznego Starca, którego atrybuty wskazują to na papieża, to na cesarza: ten wizerunek Boga ustala jedną z najważniejszych dat w historii duchowej Zachodu, jest bowiem rzeczą oczywistą, że oznacza on nie nagłe wejście Przedwiecznego w świat sztuki, lecz zagarnięcie Boga przez świat człowieka (t. I, s. 348).* Znaczące w kulturze europejskiej jest nawet wypracowanie rzeźby przez malarstwo. Z natury swojej malarstwo jest bowiem bardziej użytkowe — mniema Malraux — gdy rzeźba bardziej sakralna. Obecność tematu świeckiego w malarstwie, stworzenie autonomicznej dziedziny świata malarskiego („irrealności”), piękna wynalezionego przez sztukę, które nigdy przedtem nie istniało (Boticelli), są już odłąd tylko kwestia czasu. Pojawi się jeszcze typowo odrodzeniowa koncepcja idealnego kosmosu (Leonardo) i sztuki raczej mimo wszystko sakralnej (Michał Anioł), a ostatecznie ewolucję zakończą kolorystyczne eksperymenty manierysty, antycypujące sztukę autonomicznego widzenia malarstwa XIX wieku. Zamyka ten ciąg samolotu postać Rembrandta i jego twórczość ponownie zwrócona do Absolutu, która ukazuje jednak potęgę *kreacji zawartą w ystaniu metafizycznym postawionym samymi tylko środkami sztuki (t. II, s. 286).*

Mamy zatem obraz dziejów sztuki światowej ujęty w dwa wielkie cykle przemian kulturowych. Pierwszy, który otwiera początek wielkich cywilizacji starożytności ma swój przełom w Grecji klasycznej a kres u schyłku starożytności. Drugi, rozpoczyna wraz z chrześcijaństwem, po kilkunastu stuleciach doznaje przeobrażenia w wieku XV, co doprowadzi do stworzenia nowożytnej perspektywy świata i da zarazem początek nowej fazie sztuki „estetycznej”.

Kiedy zastanawiałem się nad oryginalnością tego ujęcia, stawiając sobie pytanie czy ktoś jeszcze w podobny sposób widział dzieje sztuki, przyszedł mi na myśl Witkacy. To właśnie jego koncepcja, stawiająca na głowie filozofię dziejów doskonalących się Hegla, wydaje mi się pod

pewnymi względami zbieżna z wizją Malraux. Dla Witkacego wielka sztuka starożytności to przede wszystkim Chiny, India, Egipt, katastrofa estetyczna zaczyna się z postępiami naturalizmu w sztuce greckiej okresu klasycznego, dla której to sztuki Witkacy miał w ogóle mało cierpliwości. Ponowna faza sztuki wysokiej to średniowiecze (zwłaszcza Ikona) i kolejna zapasę wynikająca z awansu naturalizmu odrodzeniowego. To, co pojawi się po odrodzeniu w ogóle nie zasługuje na miano malarstwa (sztuki). Odszyska ono lepszą kondycję dopiero w XIX i XX wieku (impresjonisci, Van Gogh, Gauguin, Picasso). Oczywiście argumenty przedstawione przez Witkacego dla zbudowania tej hierarchii wartości i historiozofii (tj. stopień osiągnięcia przez dzieło piękna czysto formalnego) mogłyby się wydać Malraux raczej dziwne, ale kiedy dodamy, że również w ujęciu Witkacego wszelka rzetelna sztuka (a także religia i filozofia) poczyna się z metafizycznego niepokoju zagadką Istnienia — podobieństwa zdają się przeważać nad różnicami. Piszę to wszakże nie po to, aby po raz kolejny upomnieć się o zapoznane prekursorstwo Witkacego, lecz by wskazać, że skoro dwu tak różnych myślicieli, odmiennych tradycjami i nastawieniem światopoglądowym, dostrzega w dziejach sztuki podobne prawidłowości, być może oznacza to nie tylko przypadkowe podobieństwo ich sposobów parzenia, lecz coś istotnie ważnego w przemianach samej sztuki.

Tyle więc o zawartości myślowej esejów Malraux, teraz zaś o książkach, w których te eseje są zawarte. Powiedzieć bowiem o myślowym przesłaniu Malraux pomijając ilustracje je liczne (częściowo barwne) reprodukcje dzieł sztuki byłoby uciążliwym wobec tego, co w zamiśle autora *Nadprzyrodzonego* wydaje się najistotniejsze. Gdyż Malraux dostarcza niejako bezpośredniego sprawdzianu trafności swoich wywodów, stwarzając możliwość oceny o ile słowo godzi się z rzeczą a myśl z obrazem. Sądzę także, iż wie on doskonale, że w pisaniu o sztuce każda sprawność językowa łatwo poznae swoje granice. Dostajemy więc książki znakomicie łączące słowa i przedmioty i dopiero na tle owych licznych reprodukcji możemy docenić zarówno bryśność widzenia Malraux, jak i wnikliwość jego podejścia. Nawet dla kogoś, kto nie podziela żadnego z fundamentalnych twierdzeń autora, eseje Malraux (wraz z towarzyszącymi im reprodukcjami) stanowią mogą prawdziwą szkołę widzenia sztuki. Z samych zaś rzuczonych mimochodem uwag, prostujących mniemania uprzywczy utrzymujące się a błędne (jak choćby to o „perspektywizm”) charakterze początków malarstwa renesansowego) można też zaczerpnąć niejaki pożytek. Nic mówiąc już o tych fragmentach dzieła Malraux, w których osiąga on prawdziwe szczyty precyzji i siły wyrazu. Trudno o bardziej zwięzłą konstatację niż ta, która w następujący sposób ujmuje przemianę duchowości greckiej: *gdź miejsce sacrum zajmuje wzniosłość, miejsce tego, co nadprzyrodzone — cudowność, a miejsce samego przeznaczenia — tragedia (t. I, s. 60).* Główną zaletą dzieła Malraux nie jest jednak siła sugestii doskonałości jego pisarstwa, lecz zgodność opisywanego przedmiotu ze sposobem, w jaki jest on opisywany. Malraux uczy dostrzegać istotę sztuki — widzenie zaś jest początkiem rozumienia.

A. Malraux: *Przemiana bogów*, t. I *Nadprzyrodzone*, t. 2 *Nierzeczywiste*. KAW, Warszawa 1985. Przekł. i. I. E. Bąkowska, i. 2 J. Guze. Nakład 50 tys. egz. Cena jednego tomu 5000 zł.

## FILOZOFIA KOLORÓW MARIANA MAKARSKIEGO

Malarz, podobnie jak pisarz, staje przed bielą, którą musi zapelnic swoją wizją; czyżby i wypełnić kolorem i treścią. Ten akt twórczy powtarza się ciągle i jest odkryty tajemnicą namalowania. Właśnie płótno — nie ogrom bryły architektonicznej, ani nawet rzeźbiarski materiał, lecz właśnie obraz: najmocniej pobudza i nawet drażni wyobraźnię człowieka oczekującego od sztuki jednoznacznych odpowiedzi na wiele nurtujących go pytań.

Dlaczego płótno? Bo jest mimo wszystko powściągnięciem abstrakcyjną, kojarzy się z pustką czasoprzestrzenną; z metafizycznym momentem przetranszowania CIZZY w konkrety ŻYCIA. W końcu cała historia sztuki to eksperymenty rejestrowane głównie na płótnie nie tylko w kategoriach dokonania warsztatowych ale także socjologiczno-psychologicznych nastrojów społecznych nie mówiąc już o indywidualnych przeżyciach jednostki.

Typ malarstwa, które uprawia Marian Makarski, wymaga od odbiorcy dużej wrażliwości; jest to kontakt intelektualny pobudzający wyobraźnię do odczytywania w zgożeszonym barwie w wielu podtekstach. Całe malarstwo Makarskiego, a szczególnie obrazy, które powstały w ostatnich latach to kontemplacja czasu.

Norwid powiedział: malujemy tylko procent od kontemplacji. Kontemplacja w znaczeniu malarstwu to również stałe pogłębianie świadomości istnienia koloru. Kolor w sztuce polskiej, szczególnie ostatnich stu lat, odegrał dominującą rolę. Malarstwo polskie cechowała duża wrażliwość i dyscyplina kolorystyczna oraz powściągliwość przed „krzykiem” barw.

Dominującym tematem w malarstwie Makarskiego jest pejzaż, który artysta traktuje zawsze jako punkty wyjściowy do rozważań kolorystycznych, jako symbol: znak ideograficzny a nie jako dosłowną ilustrację krajobrazu.

Drugie motywy pojawiające się stale na płótnach to architektura, która, podobnie jak pejzaż, jest znakiem. Oba tematy są ze sobą ściśle powiązane i stanowią w wielu przypadkach integralną całość.

Sledząc oba wątki treściowe w całej twórczości artysty widać stałą dągnięć do syntetycznego ujęcia, wyeliminowanie cech materialnych, dążenie do opisywania materii malarzką. Ten kierunek postawkał artystę doprowadzić Makarskiego do operowania niemal wyłącznie plamą kolorystyczną, poszukiwania harmonii w napiętnu barw, w relacji światła — płótno.

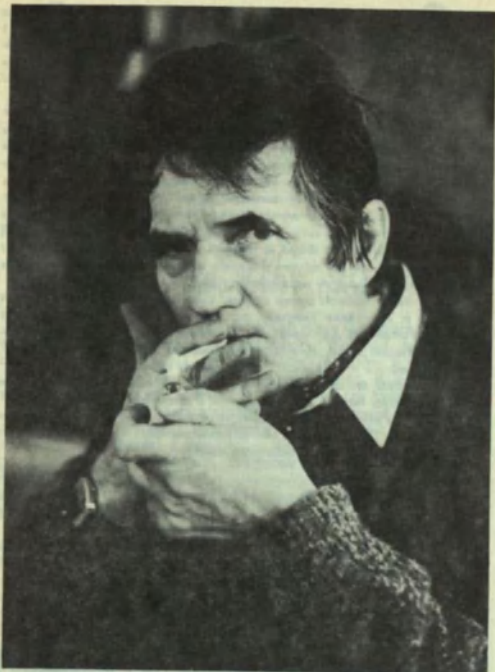
Kolor jest dominantą w jego obrazach. Są to barwy fletzone w gamie chłodnej, różnie szarości, brąz; złamane czerniemie, zielenie, a więc te tony, które wymagają dużej kultury malarzkiej. Artysta nie rezygnuje i z innych barw — często rozjaśnia fragmenty płótna stosując kontrpunkty, którymi silnie działa na wyobraźnię odbiorcy.

Atmosfera barw na obrazach Makarskiego wywołuje nastroj refleksji, intelektualnej zabawy, kontemplacji, siłowni swojną „filozofię kolorów”. „Filozofia kolorów” — gdyż formy były, architektury czy pejzażu, przedstawione za pomocą koloru, więcej mówią o ich strukturze wewnętrznej niż o wyglądzie zewnętrznej. Jeśli na płótnach występuje człowiek, to też jako symbol, bo artystę chodzi nie o człowieka jako takiego, ale o pokazanie go wpiętego w otoczenie.

Nie jest to malarstwo intelektualizowane, nie brak w nim momentów uczuciowych, radośnych zachwytów czy reminiscencji z lat dzieciństwa, że świat badany w wspomnieniach ale i w tych obrazach wyraźnie dominuje nadany nad minionym czasem. Nastroj stworzony kolorem odczytujemy jednoznacznie.

Mnie to, że Makarski jest z wykształcenia architektem powoduje, iż na jego płótnach architektura traktowana jest jako integralna część pejzażu, przenikające się wzajemnie formy. Jest ona uwalniona, pełni funkcję znaku, jest w niej coś z klimatu ikon. Tajemnicze, jakby nurek sięższe widce, mista-pejzaże przywołują na myśl dzieła wspaniałe, bógowne sny. Bógostwa i także groźne cienie zakamarków, przeczki, nieożywionym światu. Ale to tylko jabłko, bo podtekst tkwi w kolorze — sugerującymi się w tonacji monochromatycznej — jak jest sens czasu, jego filozoficznego aspektu, kim byłem i jestem dziś?

Te dyskrete tradycje są także podkąt dłużej rozumów z Marusem Makarskim w jego pracowni. I było coś wspólnego między „filozoficznymi planami kolorów” jego płótnem a spróchniałymi czwartymi przez okno na panoramę miasta zasłoniąją Jirana padającego smęgu.



Marian Makarski. Fot. W. Siępn

Tam — życie, tutaj — próba uchwycenia mijającego czasu wyrażona kolorem, jego napiętnem, materialnością barwy a jednocześnie ogromny dyktem — człowiek. Jakim go pokazać, w jakim kontekście rzeczywistości osadzić. Ławno jest wpaść w banał psychologicznego opisu lub dać się wowieć magmie koloru.

Świat, który stwarza Makarski jest zadumą nad przemięciem, zatem nie nie jest rzeczywiste do końca, propozycje zdarzeń i przeży również mu podlegają. Ten świat trzeba oglądać poprzez zdumienie dziecka, wiarę w realność rzeczy, lecz punkci odhieraenia nie znajdują się w głębi obrazu a poza nim. Filozofia kolorów wyrażonych, jakby leżących, znajduje swój sens w naszym uosławianiu się z matrijsem tego malarstwa. Poczucie jest ono łatwe, bo mu fabuły, ale czy „Mały księgi” de Saint-Exupéry ego jest przysię i latwą lekturą?

Oglądając płótna w pracowni Mariana i słuchając jego monologu: „Tyle w nas człowieczeństwa, tyle poezji ile w nas niepokoi. Zabrał nam czekanie, to zabrał nam nadzieję, to zabrał nam wszystko...”, zawachaliśmy, że prace: ześluziome obok siebie stanowią jedyn wierszy panowacimny obraz: Dwadzieścia pięć lat malowania tego samego problemu rutynego pogłębiania swej wiedzy o kolorze, poszukiwania wciąż nowej metafory.

Niewątpliwie Makarski jest poetą — poeta nastrojów i refleksji a zarazem konsekwentnym malarzem pewnej wizji. W tym miejscu warto przytoczyć słowa twórcy obrazu i malarza: Józefa Czapskiego z tomu „Patrząc” (Kraków 1983): „Czym jest wizja? Pewnym

synetycznym. Jedynym wadzeniem światła otaczającego. Chwila takiego wadzenia spływa na człowieka zawsze nieoczekiwane, jak laśka. Czasami bez żadnego przygotowania, bez jakiegokolwiek jeszcze doznania wcielenia jej. Czasami po wielu latach pracy, jak nagroda zawsze niewspółmierna i nawet niewymierna: złożonym wysiłkiem. Czasami przychodzi ona nieznacznie i ujawia się powoli i coraz dobitniej w dziele zaczętych bez wizji, czy prawie bez wizji".

W 1972 r. odbyła się wystawa indywidualna Mariana Makarskiego pod oznaczonym tytułem „Obraz i Słowo”. Artysta, jak sam wyznaje, próbował „połączyć te dwa na pozór odmienne brodki wypowiedzi, bo wydawały mi się czymś sobie bliskim, tym samym”. Można wypowiedzi tę uznać za wstęp do jego artystycznego credo. Był taki moment w życiu Mariana, że spotykałmy się w kręgu literackim, wówczas tylko interesował się literaturą, ha, nadal pisze. Wiem, że mu gruby małyjopu, do którego od czasu do czasu zagląda, poprawa, uzupełnia, są to jakby zapiski człowieka myślącego, kiedy mu użytek własny dokonuje oceny wielu aspektów życia i sztuki. Szkoda, że niemal w przededniu premiery tego monologu artysty spektakl nie doszedł do realizacji. A że Marian potrafi pisać można się było przekonać czytając jego felietony drukowane niegdyś w lubelskiej prasie. Były one wewnętrzzną potrzebą i ciągłym poszukiwaniem relacji „słowo — obraz”.

Z profesji Marian Makarski zajmuje się projektowaniem architektonicznym a także jest wykładowcą w Politechnice Lubelskiej, gdzie zajmuje się zagadnieniami podstawy architektury i urbanistyki. Jego największym dokonaniem architektonicznym jest bezspornie projekty kościoła na tzw. „Porzeczkę” w Lublinie. Jest to jedna z nielicznych światowych kłona spełnia wszelkie wymogi nowoczesnej architektury sakralnej.

Oglądałem plitina Mariana w różnych porach dnia, ale właśnie teraz w rozpiętym świecie, które nasycia horry i zgaszone czerwiecie a jażnym planam nadzieje wibrację — nagle, to poczucie monochromatyczne malarskiego, wypełnia pracownię bogactwem tonów haru. Między innymi... Żadaje się, że nas oba ogarnęła ta zniechęcająca zaduma, jaka nachodzi człowieka, gdy potrafi poddać się ogłódnemu dziełu.

Zbigniew Strzałkowski

BOŻENA FRANKOWSKA

## TEATR — OBSZARY SKAŻENIA

Artyści polskiej sceny nigdy nie przegrali pracy w teatrach. Ci, co się ociągali, już dawno zabrali się do roboty. Powrócili z granicy nieobecni. Wyciszyło się i „wyklaskiwane” aktorów z widowni, i „afrontowanie” artystów przez kolegów za kulisy. Kończy się czas wstrząsów w teatrze (na scenie) i w środowisku (za kulisami).

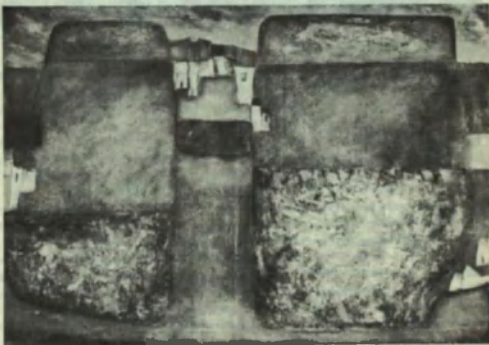
Jeśli więc zamierzam naszym nie jest dalsze rujnowanie teatru, trzeba zaprzestać wspominków i wypominków, a przystąpić do poważnej rozmowy o przeszłości i przyszłości polskiego teatru. I do oceny: przedstawień, ról, programów. Potrzebne są zwłaszcza recenzje — rzetelne, zawodowe, bezstronne, wymagające, a nie — grymaśne. I systematyczne. Odmienne zatem od panoszącej się w prasie „publicystyki” na tematy teatralne.

W ostatnich sezonach przyglądałam się teatrowi polskiemu z zainteresowaniem, powiedziałabym: z konieczności bezinteresownym. Może więc nie tak regularnie jak kiedyś, przecież jednak uważnie. A zapraszana na festiwale — gdzie wciąż jeszcze pokazuje się wszystko to, co teatry rzeczywiście mają najlepszego — miałam możliwość wyrobić sobie pojęcie o ogólnej sytuacji teatru. I tylko ona mnie tutaj interesuje, bowiem o scenie polskiej w latach 1980-1981 pisywałam na bieżąco w „Teatrze” (m.in. w artykułach „Pierwszy po Bogu” i „Zróbmy coś, co by od nas zależało” w lipcu i w listopadzie 1981 roku).

Stan teatru polskiego nie jest dziś dobry. Nie jest w każdym razie tak dobry, by można uznać za nieaktualne utyskiwania zapisywane w latach 1976-1981 (m.in. na łamach dwutygodnika „Teatr”, redagowanego wówczas przez Henryka Bieniewskiego). Są one aktualne, choć wówczas uchodziły za przesadzone i na tyle zakłócały dobre samopoczucie środowiska i SPATiFu, że SPATiF niejednokrotnie poczuwał się do obowiązku „obrony” teatru przed „napastliwą” krytyką.

Ale i ten stan naszego teatru nie jest na pewno katastroficzny, a z całą pewnością nie jest aż tak niepokojący, by potrzebny był alarm. Potrzebny jest raczej bilans niedomagań i osiągnięć. Potrzebne jest też spokojne pomówienie o jego obowiązkach: o roli dyrektora teatru w formowaniu programu, planu pracy i wypowiedzi do widowni; o zadaniach reżysera i kierownika literackiego; o szkolnictwie teatralnym i o aktorach. I o tym czym teatr jest dziś, jaką rolę chce pełnić i jakie zadania powinien wykonywać.

Dlatego należy i wario zastanowić się nad dokonaniem teatru oraz nad elementarnymi warunkami, jakie muszą być spełnione, by mógł on pracować twórczo i rozwijać się pomyślnie. To znaczy — z przykładem dla obiegu wartości w społeczeństwie, dla życia umysłowego współobywateli, ze świadomością, że pomnaża narodową kulturę oraz z wiedzą o



Marian Makarski: *Miasto w przestrzeni II*, ol. pl., 1980

swim w tej kulturze miejscu. Miejsce to bowiem ważne, ale nie najważniejsze. Na pewno nie tak ważne jak miejsce książki, biblioteki, muzeum, filharmonii, szkół, uczelni.

Zacząć trzeba od zwalczania tego przekonania, bliskiego megalomanii, że teatr jest najważniejszy wśród sztuk i że za losy świata i polskie dzieje jest bardziej odpowiedzialny niż wszystkie inne dziedziny sztuki czy życia społecznego. Jest odpowiedzialny — zgodna — ale w stopniu proporcjonalnym do jego wartości, myśli, które upowszechnia, poziomu, jaki przedstawia. I nawet wówczas na pewno w stopniu mniejszym niż inne dziedziny życia społecznego.

#### I. Miernik wartości sztuki scenicznej

Zacznijmy od tego, od czego zaczęła się destrukcja współczesnej polskiej sceny — od sprawy Teatru Narodowego.

Program Teatru Narodowego za dyrekcji Kazimierza Dejmka, powołanego na to stanowisko w połowie sezonu 1961-1962, był jasny i oczywisty już w dwudziestolecie sceny — 19 listopada 1965 roku Teatr Narodowy pod kierownictwem tego artysty zmierzał do odszukania swego miejsca w historii narodowej kultury i do wykonania programu postulowanego przez krytykę i określonego przez tradycję od lat stu.

Miał to być teatr mający zawsze w repertuarze najlepsze dramaty napisane w języku polskim. Co więcej — teatr, który miałby obowiązek wystawiania naszych najlepszych dramatów. Były one wprawdzie w repertuarze ogólnopolskim, ale Teatr Narodowy miał gwarantować „każdemu Polakowi, że choć raz w ciągu swojego życia będzie mógł te dramaty zobaczyć i usłyszeć” — jak napisał profesor Zbigniew Rzewuski.

Szczególną troską Teatru Narodowego zamierzał otoczyć doskonałenie mowy polskiej. Odwoływał się w tym do najdawniejszego programu Sceny Narodowej, narzuconego jej jeszcze przez Stanisława Augusta Poniatowskiego, pierwszego i światłego mecenasa tego teatru. Chciał uczestniczyć w życiu duchowym narodu i powoływał się na przykład Wojciecha Bogusławskiego, pierwszego i wieloletniego dyrektora tej sceny, który przeprowadził ją cało przez wszystkie burze, jakie w latach rozbiorów szalały nad Polską.

W wywiadach Kazimierz Dejmek ujął to następująco. *Teatr ten jest instytucją narodową, o dawno określonych obowiązkach i celach działalności, nie utrwalonych, niestety, w żadnym statucie, lecz istniejących w tradycji i w świadomości społecznej* („Polityka” 1963 nr 47). *Idealem Wojciecha Bogusławskiego był teatr, który można określić jako prawdziwie ludowy [...] teatr ogromny w sensie dosłownym — ze względu na swój rozmiar, i w sensie metaforycznym — ze względu na swoją funkcję moralną i wychowawczą w życiu narodu. Teatr jako czynnik kulturotwórczy, kształtujący świadomość [...] widzów; trafiający swą treścią i formą do emocji i wyobraźni odbiorców ze wszystkich kręgów społecznych.* (Teatr” 1965 nr 21).

Chodziło więc o znaczenie waloru ciągłości tradycji w kraju, którego historia tak wielokrotnie i tak krwawo była przerywana. I o próbę ukazania współczesności w perspektywie tej tradycji, ocenianej najwyższymi kryteriami społecznymi i moralnymi. Wynikał stąd ścisły związek z historią i ze współczesnością. Nakazem było sięganie po dramaty problemowe z przewagą dzieł dotyczących historii i postaw zbiorowości w stosunku do dzieł o napiętnościach i losach jednostek oraz taka interpretacja inscenizacyjna, w którą wpisany był obowiązek kształtowania świadomości społeczeństwa, obrona wartości kultury i zadanie moralno-politycznego kształcenia widzów.

Do odjeżdża (w lipcu 1968 roku) Kazimierz Dejmek zdążył zrobić sporo: pokazał tradycje i źródła polskiego teatru. Zrekonstruował bowiem (jak Leon Schiller w dwudziestolecie międzywojennym) kształt

naszego teatru przed powstaniem sceny narodowej (*Historia o Chwałebnym Zmarływchystaniu Pańskim* Mikołaja z Wilkowiecka, *Zywoi Josepha* Mikołaja Reja). Grał repertuar romantyczny (Słowacki — *Kordian*, Mickiewicz — *Dziady*, Norwid — wieczer poezji, Fredro — *Zemsta*, *Słuby panienskie*, *Nowy don Kichot*). Wystawił wiele dramatów, decydujących o historycznej ciągłości naszego repertuaru teatralnego (*Fircyk w zaiotach* Franciszka Zablockiego, *Barbara Radziwiłłówna* Alojzy Felńskiego, dramaty Michała Bałuckiego, Tadeusza Rittnera, Stefana Zeromskiego, Włodzimierza Perzyskiego, Brunona Jasińskiego, Jerzego Szaniawskiego, Witkacego, Leona Kruczkowskiego).

Od końca lat sześćdziesiątych idea tak pojętego Teatru Narodowego zniknęła ze sceny na Placu Teatralnym. Nowy dyrektor, Adam Hanuszkiewicz, nie podjął w całości tych obowiązków. Jego wysiłki, zwłaszcza w repertuarze, wskazywały, że sama idea nie była mu nie znana. Wykonanie jednak repertuaru, a dodatkowo, brak dbałości o mowę polską dowodziły, że idei tej dogłębnie albo nie pojmuje, albo nie cení.

Teatr Narodowy za jego dyrekcji stał się teatrem popularnym. Przyciągał efektami, a nie dogłębnie wyczytaną myślą o polskim loście zawartą w dawnej dramaturgii. Nie pracował w stopniu wystarczającym nad mową polską. Nie bronił tradycji. Nie zmuszał do myślenia. Nadwoy przedstawienie efektowne i popularne w tradycyjnym dziesiętnastowiecznym rozumieniu tego terminu, tzn. ulatwienie.

Krzywdą stała się idea Teatru Narodowego. Krzywdą stała się też ualentowanemu człowiekowi teatru. Wszystko można o nim powiedzieć prócz tego, że nie miał zasług dla polskiej sceny, czy że nie starał się Teatru Narodowego — na swój sposób rozumianego — tworzyć.

Teatr Powozyczny na Pradze w Warszawie za jego kierownictwa artystycznego był jednym z najciekawszych i najżywszych w Warszawie. Z Teatru TV uczynił rzeczywiście popularną scenę kraju, zaznającą widów w najdalszych zakątkach Polski z polską sztuką dramatyczną, z inscenizacją i z wielkimi aktorami. W takich inscenizacjach na scenie Teatru Narodowego jak *Benimio* Juliusza Słowackiego, *Norwid* w poezji Cypriana Kamila Norwida, *Wacława de-leje* Stefana Garczyńskiego starał się potok efektów i pomysłów podporządkować myślom, jakie powinny być głoszone z desek pierwszej sceny.

Największa jednak krzywda wyrządzona została teatrowi polskiemu jako całości, a zwłaszcza młodym artystom teatru, wchodzącym w życie zawodowe.

Z mapy teatralnej Polski zniknął miernik wartości sztuki scenicznej. Zniknął — co gorzsa — w chwili, gdy odchodził w przeszłość akademicki teatr lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, stanowiący ogniwo (mocne chyba, skoro nie uległo doktrynerom w latach pięćdziesiątych), łączące nas z dokonaniem lat międzywojennych. Odchodził, bo naturalną kolejną rzeczą odchodził artyści tamten teatr pamiętający i tworzący.

Wówczas też zaczął kielkować i szerzyć się pogląd utożsamiający tradycję z konserwatyzmem.

Ale w latach siedemdziesiątych straty nie były jeszcze widoczne gołym okiem. Z zwłaszcza, że dwa ośrodki teatralne niejako samorzutnie przejęły zadania Teatru Narodowego: Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie i Teatr Polski we Wrocławiu.

Warunki, jakie w latach 1957-1963 stworzył dla rozwoju Teatru Starego Władysław Krzemiński, umiejętnie wykorzystał i rozwinął Zygmunt Hubner (dyrektor w latach 1963-1969). Za jego dyrekcji teatr ten stał się warsztatem pracy Jerzego Jarockiego i Konrada Swarskiego: pracowali tu Bohdan Hussakowski, Andrzej Wajda (*Wesele* Stanisława Wyspiańskiego w roku 1966) i Józef Szajna (1967). Scena stała otworem dla twórczych reżyserów, scenografów, aktorów, którzy ukształtowali się w silny zespół. Miała pierwsze sukcesy zagranicze. Znalazła się w krajowej czołówce. Dzięki repertuarowi współczesnemu

(Abramow, Brandys, Mrozek, Różewicz, Albee, Dürrenmatt, Genet, Ionesco) i dzięki głosnym przedsięwzięciom — Zygmunta Hubnera (*Mizantrop* Moliera, 1966), Jerzego Jarockiego (*Tango* Mrożka, 1965, *Zmierzyć Babla*, 1966, *Moja córeczka* Różewicza, 1968) i Konrada Swinarskiego (*Nie-Boska komedia* Krasinskiego, 1965, *Woyzeck* Buchnera, 1966, *Fantazy* Słowackiego, 1967, *Sędziwoje* Wyspiańskiego, 1968).

Za następną dyrekcji, Jana Pawła Gawlika (1970-1980), wprowadzono tu wiele nowych sztuk i nowych autorów, choć już nie zawsze najlepszych i często potrącających o melodramat. Jednak wielkie sukcesy teatr uzyskiwał dalej za sprawą Konrada Swinarskiego, Jerzego Jarockiego i Andrzeja Wajdy, a zwłaszcza dzięki reżyserowanym przez nich dramatom klasycznym: *Sen nocy letniej* Szekspira (1970), *Biesy* wg Dostojewskiego (1971), *Wszystko dobrze, co się dobrze kończy* Szekspira (1971), *Szwecy* (1971) i *Matka Witkacego* (1972), *Proces* wg Kafki (1973) *Diady* Mickiewicza (1973), *Wyjście wolenie* (1974) i *Noc listopadowa* Wyspiańskiego (1974), *Wiśniowy sad* Czechowa (1975) — to seria widowisk głosnych w całej Polsce.

Szkoda tylko, że od połowy lat siedemdziesiątych zdarzały się one coraz rzadziej. Teraz już tylko — *Wesele* Wyspiańskiego (1977 — w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego), *Opera za trzy grosze* Brechta (1977 — w reżyserii Ryszarda Majora), *Zbieganie* lub *Zbieganie dno* (1978 — w reżyserii Andrzeja Wajdy), wreszcie bardzo długo przygotowywany i bez spodziewanego sukcesu *Sen o Bezgrzesznej* w reżyserii Jerzego Jarockiego. Zaczynał się zmierzch wielkiej sceny.

Dwa ośrodki, różniące się brakiem Teatru Narodowego, prowadzili w tych latach Krystyna Skuszanka i Jerzy Krasowski. Od 1965 do 1972 kierowali Teatrem Polskim we Wrocławiu (drugą sceną był Teatr Kameralny). Mieli za sobą niefortunny (nie z ich winy) epizod w warszawskim Teatrze Polskim i osiem lat pełnej sukcesów pracy w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych stworzyli tu teatr o największym wówczas rezonansie społecznym, większym niż Teatr Nowy w Łodzi pod kierownictwem Kazimierza Dejmki, Teatr Dramatyczny i Teatr Ateneum w Warszawie, czy scena Zygmunta Hubnera na Wybrzeżu. W styczniu 1970 roku Konstanty Puzyra, charakteryzując sytuację teatru polskiego napisał *czółwika. Wrocław i Kraków. Te dwa miasta mają najlepszy dziś teatr w Polsce* („Polityka” 1970).

Józef Kelera, krytyk wyjątkowo rzetelności, wiedzy i umiejętności, w swojej książce *Wrocław teatralny 1945-1980* zanotował: *Stworzyli teatr jeden z najlepszych w kraju, mimo szczególnie trudnych warunków działania [...] Dzwignęli ten teatr — powiedzieli sobie całą prawdę — że stanu prowincjonalnej węgietacji i z podstawowych także wiolelinitich zaniedbań [...] Przeobrażili wrocławskie teatry: odrabiali i nawączyli dla Wrocławia cały ten czas hamowany od roku 1956 i wydutnie pchnęli czas naprzód. Przedstawili własne, oryginalne, bogate i wartościowe propozycje: teatru poetyckiej refleksji nad światem i ludzkim losem, nad mechanizmem dziejów i polskiej dół narodowej — w wariancie Skuszanki; teatru żywej i twórczej myśli, żywej społecznie obserwacji i szeroko pojętego, odważnego aktywizmu — w wariancie Krasowskiego. W: *Bogacili oboje scenę polską o taką co najmniej serię znakomitych lub znaczących osiągnięć: „Jak wam się podoba... „Sen srebrny Salomei”, „Życie snem”, „Fantazy”, „Wasantasa”, „Rzecz listopadowa”, restytuowanie sceniczne dwóch dramatów Stanisławy Przybyszewskiej, „Zemsta”, „Konduki”, „Kućcówka”. Ukształtowali wreszcie dla Wrocławia właściwy zgrab teatralnej tradycji, żywotny do dzisiaj, do dzisiaj będący właściwym obszarem odniesienia dla recepcji twórczości teatralnej w tym mieście**

Wśród podejmowanych przez nich „spraw Polaków” był jeszcze *Kordian* Juliusza Słowackiego i *Stanisław i Bogumil* Marii Dąbrowskiej.

„Historia w dramacie” — to także *Szósty lipca* Michaila Szatrowa (1967, reż. J. Krasowski) i *Królewskie łowy Słońca* Petera Shaffera (1968, reż. K. Skuszanka). Do wielkiej klasyki światowej wyadnie dorzucić udane realizacje *Szelmista* Skapena Moliera (1968, reż. B. Korzeniowski) czy *Wsi Stiepańczykowi i jej mieszkańców* wg Fiodora Dostojewskiego (1966, reż. J. Krasowski).

Program swój, zmodyfikowany stosownie do miejsca i czasu już innego, rozwijał w Krakowie. Kierowali tu Teatrem im. Juliusza Słowackiego w latach 1973-1982. Dodali mu nową scenę pod nazwą „Miniatura” — kameralną, w dawnej elektrowni, w zasadzie przeznaczoną dla debiutujących reżyserów PWST im. Solskiego. Jerzy Krasowski, jako rektor, przez dwie kadencje kierował Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego. Oboje byli pedagogami na zorganizowanym wówczas Wydziale Reżyserii Dramatu. Przyciągnęli do pracy na tym Wydziale szereg indywidualności m.in. Konrada Swinarskiego, Jerzego Żegalskiego, Jana Maciejowskiego, Zbigniewa Siatkowskię, Marię Fik, Krzysztofa Miklaszewskiego, Karolinę Targosz. Wyszli z tego Wydziału m.in. Mikołaj Grabowski, Jacek Bunsch, Marceł Kochanęcy, Krystian Lupa, Ewa Kutryś Salawa...

W Teatrze im. Słowackiego Jerzy Krasowski wyreżyserował serię polskich sztuk współczesnych, przeważnie prapremier, poświęconych tematowi historycznym i problemom zbiorowości: *Ulani* Jarosława Marka Rymkiewicza, *Hamlet 70* Bohdana Drozdowskiego (1978), *Sio rak, sto sztychów* Jerzego Żurka (1980), *Polonez*: Jerzego S. Sity (1981). Krystyna Skuszanka miała głosne w całej Polsce sukcesy inscenizacji: *Lilli Wenedy* Juliusza Słowackiego (1973), *Stabu* Witolda Gombrowicza (1975) i *Akropolis* Stanisława Wyspiańskiego (1978).

Poza Krakowem i Wrocławiem — wszędzie w Polsce, gdzie warunki na to pozwalały, a światłe kierownictwa artystyczne miały ambicję — rozwijały się sceny prowincjonalne rzetelnie prowadzone, zwracające na siebie uwagę. W teatrach dramatycznych w Szczecinie powstawały i sześciodziesiątych inscenizacje Szekspirowskie Jana Maciejowskiego i Zofii Wierchowicz, potem serię przedstawień Józefa Grudy, zagranich także w Sali im. Bogusława na Zamku. Wiele przedstawień zapisanych trwałe w historii sceny polskiej było dziełem artystów Teatru Wybrzeża w Gdanku za kierownictwa artystycznego Marka Okopńskiego i Stanisława Hebanowskiego. W pewnych okresach zwracały na siebie uwagę sceny innych miast: Białycy Teatr Dramatyczny za dyrekcji Andrzeja Ziębńskiego; Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu, kiedy kierowała nim Izabella Cywca; Teatr Współczesny im. Edmunda Wiercińskiego we Wrocławiu — a potem Teatr im. Aleksandra Węgierki — za dyrekcji Andrzeja Witkowskiego, staranne artystycznie teatry Jerzego Żegalskiego w Poznaniu, Krakowie, Białymstoku, Ale...

Ale brak miernika sztuki scenicznej, nawet w postaci akademickiej (czy może właśnie w postaci akademickiej) — przynosił scenie polskiej poważne konsekwencje. Będziemy je długo jeszcze odczuwać i moźolnie odrabiać. I faktu tego nie mogą przelocnić dobrze prosperujące artystycznie sceny sioleczne (Teatr Współczesny, Teatr Dramatyczny, Teatr na Woli, Teatr Powszechny) czy niektóre sceny w ośrodkach pozawarszawskich: w Katowicach, w Łodzi, w Gdanku.

Najbardziej widocznym skutkiem było rozbicie tej części myśli teoretycznej, którą nazywamy krytyką. Historycy, zwłaszcza skupieni wokół „Pamiętnika Teatralnego”, zachowali zimną krew, przytomność umysłu i odwagę godną zapamiętania. Ale krytyka stawała się — jak napisał Jan Klossowicz — coraz bardziej skorumpowana i słodka. A co najgorsze wyzerka się jedynego sprawdzalnego kryterium ocen zjawisk teatralnych: kryterium historyczne. A co za tym poszło, przestała wymagać od twórców, od teatrów, od przedstawień — fachowości, a więc myśli zawiątych w dramacie (czy scenariuszu) i adekwatnych dla

ich wyrażenia środków artystycznych. Prawie już nie pytała: po co?, o czym?, tylko wciąż: jak?

Młodzi artyści teatru, wchodzący w życie zawodowe, nie mieli się od czego „odbić”, przeciwko czemu zbuntować, zawisli praktycznie w próżni. Nie wiedzieli jak wygląda naprawdę odrzucający przez nich teatr akademicki, tradycyjny i co znaczą klasyczne środki wyrazu. Nie zdawali sobie sprawy, jakie stworzone przez nich wartości są naprawdę nowe, odkrywcze, oryginalne, nie znane dotychczas w Polsce i za granicą w ogóle lub w tej własnej funkcji. Tworzyli „swoje” teatry i teatryki i sami okrzykiwali je odkryciami czy wydarzeniami, gromkim głosem domagając się (co za bzdura! „pokoleniowej”) krytyki. Ostatnio także podniosły się głosy w tej sprawie.

W latach siedemdziesiątych teatrem polskim niemal od podstaw wstrząsnęły trzy inwazje; praktycznie wdarły się wszędzie, nie wyłączając lasego wówczas na „nowinki” Teatru Narodowego. Najpierw amatorzy „piszący na scenie”, ze względu na wyrażaną w przedstawieniach publicystyczną diagnozę naszych czasów, zostali postawieni teatrom zawodowym za wzór. Potem wdarli się na nasze sceny „przerabiacze” wielkiej literatury dramatycznej. Obrażaniem dalece wątpliwego sensu ich działań były osztyńskie *Diady* w reżyserii Henryka Baranowskiego. Wreszcie teatr opanowali eksperymenciarze spod znaku „teatru autorskiego” nieudolnie następujący a to Tadeusza Kantora, a to Mirona Białoszewskiego, teatr Józefa Szajny albo Jerzego Grzegorzewskiego czy z najmłodszych — Krystiana Lupę.

Niewielu z nich wniosło na scenę polską wartości przydatne teatrowi, aktorom, polskiej mowie czy interpretacji naszego dramatu, choć niektórzy reprezentowali przecież nasz teatr za granicą, w zastępstwie scen renomowanych, dających świadectwa naszej teatralnej kultury i tradycji. Zdobyli nagrody, poklask. Ale dla rozwoju naszej sztuki teatralnej jako całości nie ma to najmniejszego żadnego znaczenia, bo ich przedstawienia nie stały się dziełami, które mogłyby przetrwać do historii naszego czy europejskiego teatru. O twórczości tych artystów naczelny redaktor pisma, w którym pracowałam, zwykł był mawiać: „jak to jest: nie nic było widać, nie nic było słychać, nie wiadomo o czym ten spektakl, a przedstawienie, mówicie, genialne jest!”

Na boku, w cieniu, bez rozgłosu pracowali reżyserzy i aktorzy zawodowi, rzetelnie wobec zadań i obowiązków swojej sztuki, świadomi jej natury, przeszłości i możliwości. Ale nie oni nadawali ton życiu teatralnemu, chociaż tylko oni tworzyli wartości.

Nic zatem dziwnego, że nasz teatr doznał się tego, czego oczekiwać się powinien: niechęci i obojętności widza. Z jednej bowiem strony kręcił się w kółko, jak pies za własnym ogonem, szukając eksperymentu, z drugiej — z teatru zawodowych ambicji i obowiązków jednej z narodowych sztuk przemieniał się w rozrywkę tylko. Wyreklamował się swojej służbie społecznej, wyrzekając się dramatu, myśli gromadzonej w słowie przez dwa i pół tysiąca lat, umiętności profesjonalnych, a zarazem widza, którego oczekiwania spełniać przestał. Wykorzenił się.

Bo rozbrał z widzem — wbrew pozorom — nie był wynalazkiem „rewolucji” 1980-1981, stanu wojennego czy kryzysu. Podobnie jak niedomagania polskiej sceny jako całości. To wszystko zaczęło się już w latach siedemdziesiątych. A właściwie u schyłku lat sześćdziesiątych. I nie w sferze ekonomicznej należy szukać źródeł, lecz w świadomości, choć to wygląda na idealizm. To już wówczas, a nie dziś, nie w latach 1980-1981 czy w stanie wojennym, rozplenili się teatr schlebiający, któremu schlebiali przedstawiciele władzy, traktując go zresztą — często nie bez racji — jak teatr dworski, aktorów zaś obdarzając takim zainteresowaniem jak królowie błaznów.

To co się działo w teatrach (za kulismani) i w teatrze (na scenie) w sezonie 1980-1981 niewiele różniło się od tego, co działo się w sklepach, na ulicach, w redakcjach, w fabrykach. Było odbiciem pojmowania z-

cia przez większość (jeszcze nie kontrolowaną przez opinię publiczną) i było odbiciem stanu świadomości tej większości: demokracji i tworzonej nie przez lud, lecz przez tłum (Piszę to bez zaciętwienia, bo zawsze byłam zwolenniczką absolutyzmu oświeconego jako najodrzejszej formy ustrojowej).

Dostrzec trzeba jednak i różnice: to, co się działo w sferach teatralnych było podyktowane chęcią gwałtownego dołączenia do odnowy Teatr, który przez całą dekadę poprzednią (wyjątki były, o nich właśnie pisałam) prezentował się jako teatr dworski, teraz chciał na gwałt dać dowód swego demokratyzmu i liberalizmu. Tyle, że żywił aktorski — a on dominował — zawsze niesforny i z tej natury czerpiący walory swej sztuki, wszystko dokładnie pomieszał, niczego tak naprawdę dogłębnie nie rozumiejąc.

Nic można przesądzić wykluczyć także zręcznych manewrów niektórych luminary srodowiska, nadmiernie rozpieszonych przywilejami i nie mogących się pogodzić z — przewidywaną raczej niż rzeczywistą — ich utratą. Stąd się brały owe głupie wycieczki z gazetą, publicystyka rozpanoszona na scenie, montaż wierszy i pieśni, ataki na dyrektorów za autokryzysm i nie kończące się aktorskie sejmikowanie. Gdv Bóg chce dosiadający jakiś naród, odbiera najpierw rozum obywatelom.

## 2. Przwracanie równowagi

W roku 1982 mianowano Jerzego Krasowskiego dyrektorem Teatru Narodowego stworzył jeden z podstawowych warunków wyprostowania tego, co zostało skrzywione. Spośród artystów teatru w grę wchodzić mogło niewiele, tylko tacy, którym świadomość zadań Teatru Narodowego nie była obca, a wyniki artystyczne na scenach prowadzonych przedtem upoważniały do tego zaszczytu. Mogli to być Kazimierz Dejmek, lub Zygmunt Hubner. Obaj byli już jednak dyrektorami ważnych placówek teatralnych w stolicy. Stworzyli dla nich odmienne programy artystyczne, nadali im wyraźny profil, doczekali się pierwszych sukcesów.

Instytucji tak ważnej i o takim znaczeniu dla kultury narodowej jak Teatr Narodowy nie buduje się z sezonu na sezon. Pierwsze osiągnięcia i widoczne zarysy programu tej instytucji pod kierownictwem Kazimierza Dajmka widać było dopiero po latach sześciu. Jerzy Krasowski w trudnych warunkach — bojkot i związana z nim nie najlepsza atmosfera za kulismani, frustracja po odejściu Adama Hanuszkiewicza, pożar — zaznaczył przecież kilka głównych punktów programu.

Teatr Narodowy pod kierownictwem Jerzego Krasowskiego podjął próbę ucieleśnienia tych zadań tej sceny, której istnieją w społecznej świadomości, a zapisane zostały przez praktykę wybitnych twórców sceny polskiej, jak Wojciech Bogusławski, Stanisław Wyspiański, Juliusz Osterwa, Leon Schiller, Wilam Horzycy i Kazimierz Dejmek. Podjął obowiązek bronięcia polskiej kultury teatralnej przed zalewem wstydliwej tandety. Zarazem: obowiązek moralnego i politycznego kształcenia społeczeństwa poprzez pokazywanie mu ciągłości tradycji oraz obowiązek dyskusowania na tematy z przeszłości, ale żywo i także współczesnie. Wyraźnie zmierza do tego, by stać się akademickim w dobrym rozumieniu tego słowa miernikiem teatralnych działań tak w sferze programowej (repertuarowej i tematycznej), jak inscenizacyjnej.

Krasowski tak układa repertuar, by mieściły się w nim najwybitniejsze dzieła polskiej literatury dramatycznej. A szczególnie takie, których myśl przewodnią nie jest obojętna dla duchowego życia narodu: przy pomocy których można prowadzić dialog ze społeczeństwem na tematy ważne, chociaż niejednokrotnie dramatyczne. *Zwolen* Cypriana Kamila Norwida, *Krakowiaczy i gorale* Wojciecha Bogusławskiego, *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, *Zemsta* Aleksandra Fredry, *Geniusz* sierozy Marii Dąbrowskiej i *Zycie snem* Calderona to takie właśnie rozmowy z



widzami. O gorzkim losie narodowych bohaterów, o konieczności polskiej zgody, o zmaganiach mądrych, przewidujących, o pojęciu wolności, sprawiedliwości, racji stanu.

Odejście z Teatru Narodowego wielu utalentowanych aktorów, brak mieszkań, by uzupełnić wylomy w zespole, a ostatnio pożar i (niepopełnia!) bezdomność sceny narodowej — poważnie utrudniają pracę także w dziedzinie artystycznej. Zmuszają do ograniczeń, gdy od sceny narodowej wymagały się nie tylko wzoru poprawności, lecz i najwyższej wykładni artystycznej.

Niemal równocześnie — by wyrównać dysproporcje kulturalne, jakie zaczęły zarysowywać się pomiędzy metropoliami a prowincją (zwłaszcza wobec omdlenia Teatru TV) — zaczęto wcielać w życie ideę Teatru Rzeczypospolitej.

Kiedy środowisko teatralne z telewizyjnej wypowiedzi ministra kultury i sztuki Kazimierza Żygulskiego dowiedziało się o powołaniu Teatru Rzeczypospolitej, projekt wzbudził niechęci, opory, kontrowersje. Myślano powszechnie, że Teatr Rzeczypospolitej powstaje zamiast Teatru Dramatycznego m. st. Warszawy, który wrosł w życie stolicy od lat trzydziestu oraz zamiast Warszawskich Spotkań Teatralnych, które też miały już swoją dwudziestoletnią tradycję, znane były za granicą i w kraju, przywoływały pod osąd stołecznej publiczności przedstawienia z innych miast i cieszyły się wielkim powodzeniem.

Gdy opadły pierwsze emocje, przypuszczano, że Teatr Rzeczypospolitej udzieli swego sztylu najlepszym przedstawieniom z całego kraju, że przedstawienia z wielkich i silnych ośrodków teatralnych powiezie do małych miast i miasteczek: wszędzie tam, gdzie warunki lokalowe pozwolą na ich pokazanie. W trosce o widza, który — skazany na skromny teatr prowincjonalny i na Teatr TV — raz czy dwa razy w roku będzie mógł, nie ruszając się z miejsca zamieszkania uczestniczyć w teatralnym święcie: zobaczyć wielkie inscenizacje, sławne dzieła, mistrzów słowa znanych jedynie z ekranów.

O takim Teatrze Rzeczypospolitej marzył kiedyś Andrzej Pronaszko. Wraz z inżynierem Stefanem Brylą zaprojektował nawet dla takiej imprezy specjalny gmach i obmyślił jej organizację. Impulsu dostarczyły triumfalne tournée Teatru „Reduta” Juliusza Osterwy, który objeżdżał z przedstawieniami rubieżę dawnej Rzeczypospolitej. Pronaszko myślał o teatrze mającym kilka ruchomych scen i tyleż zespołów. Każdy z zespołów miał mieć w repertuarze jedną lub dwie inscenizacje. Po wygraniu repertuaru na jednej trasie, zespoły po prostu zmieniały marszrutę. W ten sposób światli ludzie polskiego teatru w okresie dwudziestolecia myśleli o upowszechnianiu teatru, myśleli naszych dramatopisarzy, sztuki inscenizacyjnej i aktorskiej w całej Polsce.

Ale w roku 1982 zabrano się do rzeczy pospiesznie i chyba dość niefrasobliwie. Mianowanie Jana Pawła Gawlika dyrektorem połączonej teatrów, Dramatycznego i Rzeczypospolitej (po krótkim epizodzie Andrzeja Cybulskiego), nie wróżyło dobrze przedsięwzięciu. Przeciwieństwo od tego momentu było niemal pewne, że rzecz powieść się nie może. Jan Paweł Gawlik od wielu lat pozostawał w konflikcie ze środowiskiem teatralnym. Wrzawa towarzyszyła już jego wejściu do Starego Teatru w roku 1970. Z czasem przeprowadnie pesymistów sprawdziły się. Do połowy lat siedemdziesiątych Stary Teatr szedł rozpadem, nadanym mu przez poprzednich dyrektorów. (Do bezspornych zasług Jana Pawła Gawlika liczą się dwie. Urzymał w teatrze trzech wybitnych reżyserów: Konrada Swinarskiego, Jerzego Jarockiego i Andrzeja Wajdę. Zachował w repertuarze ich najlepsze inscenizacje). Ale od połowy lat siedemdziesiątych, zwłaszcza gdy zabrakło dobroczynnego wpływu Konrada Swinarskiego, integrującego wszystkich wokół wielkich idei scenicznych, dzień codzienny teatru, mialki i nijaki, zaczynał przeczyć wielkiej sławie i eksportowej wizytówce. Połączenie przez Jana Pawła Gawlika dyrekcji Teatru TV w Warszawie z funkcją dyrektora Starego

Teatru w Krakowie niekorzystnie odbiło się na organizacji pracy i na atmosferze w Starym Teatrze. Od odejścia ze Starego Teatru w połowie sezonu 1980-1981 oraz, w roku 1982, z Teatru TV, który został zdeorganizowany przez aktorów odmawiających współpracy, Jan Paweł Gawlik poprawnych stosunków ze środowiskiem teatralnym nie odzyskał.

Toteż Teatr Dramatycznego nie udało się już Gawlikowi podźwignąć, a Teatr Rzeczypospolitej pod jego wodzą sprzeniewierzył się idei, która przyswelała jego narodzinom. Przeobraził się w swoje przeciwieństwo. Zamiast z wielką sztuką dążyć do małych ośrodków teatralnych, zaprzagnął na stołecznej scenie nobilitować scenicznio, co się do takiej nobilitacji absolutnie nie nadawało. Przed oczy publiczności, rozpierzchnionej najlepszymi przedstawieniami polskimi i zagranicznymi, przywoływał prowincjonalne zespoły ledwie odrósłe od ziemi. Powtórzył niemal myśl „Panoramy Trzydziestolecia”, która przecież wcale takim wielkim uświetnieniem Trzydziestolecia nie była, choć przez dwa lata za niewyobrażalne pieniądze — temu, kto chciał patrzeć — ukazała ogólny poziom kulturalny i teatralny kraju. Pociął miarą ambicji prowincjonalnych już wówczas dość niepokojących. Niepokojących, bo słabych w dokonaniach, o ambicjach wysokich i ponad stan, w dodatku skierowanych me w służbę dla własnego środowiska, lecz celujących w sukces, reklamę, rozgłos.

Do tej płatniny spraw dołączył się w tym roku nowy problem — sprawa Teatru Narodowego, który od czasu pożaru nie ma własnej siedziby.

Sumując to co wyżej: stan Teatru Dramatycznego (agonalny), dotychczasowe rozpracowanie idei Teatru Rzeczypospolitej (nieodoskonalenie), sytuację Teatru Narodowego po pożarze (dramatyczną) — aż dziw bierze, że nie skłoniono się do rozwiązania radykalnych. Zawieszenie działalności Teatru Dramatycznego, do którego nikt nie chodzi, osadzenie w nim Teatru Narodowego do czasu odbudowania jego siedziby, rewizja statusu Teatru Rzeczypospolitej, reaktywowanie Warszawskich Spotkań Teatralnych (choćby pod szyldem Teatru Rzeczypospolitej) — to byłoby przecież jedyne rozsądne rozwiązania.

Tymczasem Teatr Dramatycznego jak nie było tak nie ma, choć pewnie będzie za cenę heroicznych wysiłku świętego dyrektora Marka Okopińskiego. Teatr Narodowy, który Polacy mieli nawet w czasach zaborów, gania z miasta do miasta, od Łodzi do Kalisza, od Gdańska do Gorzowa, Szczecina i Wrocławia niby Teatr Rzeczypospolitej, marnotrawiąc siły zespołu, który jest powołany do wielu innych i ważniejszych zadań niż turystyka. Jedyna tu pociecha, że mieszkanki wielu miast poza Warszawą będą mogły zapoznać się z normalnymi przedstawieniami dobrych dramatów najwybitniejszych dramatopisarzy, rzetelnie zrealizowanymi, i twórczo pomyślanymi inscenizacjami i przynajmniej poprawnie zagranymi.

Wśród reżyserów wciąż jeszcze „piszących na scenie”, wśród przerabiaczy arcydzieł literatury dramatycznej, wśród mimów, plastików, aktorów instrumentalnych, których (nowa zabawka) obwołuje się zbawcami sztuki teatralnej polskiej (ostatnio na lamach dwutygodnika „Teatr”) istnienie takiej miar jest nieodowne, by dwa i pół tysiąca lat doskonałości słowa, mowy, języka jako sposobu wyrażania myśli i porozumiewania się ludzi (także w rzeczach piękna) nie miało iść na marne, nie miało być zastąpione przez nieartykułowane nawoływania i język migowy.

Bożena Frankowska

## MONOGRAFIA TEATRU JEDNEGO AKTORA

Teatrologia polska ma do odnotowania kolejną znaczącą pozycję, jest nią książka Jana Ciechowicza *Sam na scenie. Teatr jednoosobowy w Polsce. Z dzieł form dramatyczno-teatralnych*, wydana jako tom XV (27) w serii *Sztuka i Materiały do Dziejów Teatru Polskiego* redagowanej w Instytucie Sztuki PAN przez Karynę Wierzbicką-Michalską, Tadeusza Siveria, Jacka Lipińskiego i Stanisława Marczaka-Oborskiego.

Tytuł pracy Ciechowicza jest nieco przydługi, może należało ograniczyć go do członu środkowego? Ponadto termin „teatr jednoosobowy” nie wydaje się bardziej precyzyjny od określenia „teatr jednego aktora”, będącego dzisiaj w powszechnym użyciu.

W publikacji najcenniejszym osiągnięciem gdańskiego teatrologa jest stała troska o to, żeby nie zbурzył równowagi pomiędzy diachronią oraz synchronią procesu historyczno-teatralnego. Ciechowicz nakreślił obraz ewolucji trzech podstawowych „form” (gatunków) teatru jednego aktora: sceny lirycznej, monodramatu oraz monologu koncertowego dbając o wszechstronność naświetlenia cech strukturalnych każdej z nich.

Monografia składa się z trzech części. W pierwszej Ciechowicz omówił rozwój polskiej sceny lirycznej w kontekście europejskim, poczynając od spolszczenia *Figliarona* J. J. Rousseau dokonanego przez Kajetana Węgerskiego (1777), poprzez analizę *Dziadów cz. IV* Adama Mickiewicza, na *Śmierci Ofelii* Stanisława Wyspańskiego (1906) kończąc. Jest to studium, w którym autor wnikliwie analizuje strukturę tekstu pojętego jako partytura teatralna (termin Zbigniewa Raszczyńskiego), jak też jego teatralne konkretizacje. Owa metoda najdobitniejsza i najklatrowiejsza wyraz znalazła w analizie utworu Mickiewicza.

Ciechowicz przekonująco interpretuje kreacje wybitnych aktorów: Seweryna Malinowskiego w roli Gustawa z *Dziadów części IV*, Wojciecha Piaseckiego (Poeta w *Powstaniu narodu* F. S. Dmochowskiego), Jana Królikowskiego (Beethoven w *Symfonii życia* J. Łuszczewskiej) oraz Jadwigi Mrozowskiej (Ofelia w „scenie dramatycznej” S. Wyspańskiego).

W drugiej części książki kreśli autor historię następnego gatunku teatru jednego aktora — monodramatu. Na wstępie zajmuje się ogólną kwestią płynności i nieokreśloności pojęć: monodrama, monodram, intermezzo, a nawet — krótkowidła i komedioopera. To ostatnie określenie pada nieprzypadkowo, gdyż monodramat rodzi się niejako na podłożu komediooper (twórczkę L. A. Dmurszewską i A. Żółkowskiego). Dużo miejsca poświęca Ciechowicz monodramatom Aleksandra Ładnowskiego, który to aktor i dramaturg uprawiał pięć odmian tego gatunku (m.in. monodram historyczny i ludowy). Monografista przedstawia dzieje sceniczne popularnych utworów autora *Pana Stefana z Pokucia*. Wykazuje ich niską wartość poznawczą, a zarazem znaczne walory sceniczne, co sprawiło, że wybitni aktorzy (np. Józef Rychter, Ludwik Pańczykowski, Aleksandra Rakaczewiczowa) nie sromotni od tego typu repertuaru obciążonego na pokład najszerszej publiczności. Ciechowicz wykazuje, że żywot monodramatu był burzliwy, lecz krótki, gdyż po roku 1875 monodramat zupełnie wypada z repertuaru czołowych polskich teatrów, od czasu do czasu przygarniają jeszcze przez publiczność rewiuzów (s. 116).

Najwięcej miejsca badez poświęca „monologom i monologiom” (część trzecia publikacji). I ten dyskurs inicjują rozważania natury terminologicznej Ciechowicza świadomego faktu, iż geneza analizowanego zjawiska wykracza poza sferę oddziaływania teatru polskiego, przeto szkicuje obraz twórczości monologicznej braci Coquelu, zwłaszcza autora *Muchy*. Śledzi polską recepcję tej twórczości i znamiennego stylu gry scenicznej oraz wpływ, jaki ona wywierała na takich polskich naśladowców, jak Marian Gawalewicz i Władysław Szymanowski. Ciechowicz słusznie uypukla rolę Klementa Junoszy-Szaniawskiego w dziele „spolonizowania” i usamodzielnienia naszej odmiany monologu koncertowego. *Monolog* — pisze Ciechowicz — stanowi dla bohatera utworów Szaniawskiego dogodną okazję do wykonania autoportretu. *Junosza stara się, aby był to autoportret „z natury”, jak na rysunkach Kostrowickiego* (s. 135).

Na tak zarysowanym tle autor recenzowanej książki omawia obszernie i wnikliwie działalność dwóch najwybitniejszych indywidualności teatru jednoosobowego w Polsce do II wojny światowej — Gustawa Fiszera oraz Leona Wywicza. Ciechowicz kreśli drogę twórczą każdego z nich, wykazując odmienną genę i scenicznego obydwu artystów.

Fiszera — monologisty scenicznego i Wywicza — artysty kabaretowego. Przy czym Ciechowicz wykazuje stałą troskę o pełny zestaw faktów, konkretnych przejawów działalności scenicznej tych aktorów, a zarazem pamięta, że celem jego analizy jest odwołanie lajników warsztatu artystycznego. Autor uwzględnia ponadto społeczny aspekt teatru, interesuje go rezonans pozostawiony kreacji scenicznych lub estradowych, co pozwala mu zamknąć omawianą część książki efektownym uogólnieniem mówiącym o umiastowaniu teatru jednego aktora w Polsce. W dużej mierze dzięki talentowi Gustawa Fiszera i Leona Wywicza.

Otrzymałmy zatem wnikliwe studium, tematowi poruszanego dołąd raczej okazjonalnie i fragmentarycznie, stanowiąc trwałe osiągnięcie naukowe.

Jan Ciechowicz: *Sam na scenie. Teatr jed. osobowy w Polsce. Z dzieł form dramatyczno-teatralnych*. Chorzów, Wrocław 1984, s. 272, tabl. 44.

## Książki nadesłane

### Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza

Stanisław Burkot: *Stanisław Młodotwórcę. Rzecz o chłopskim futurystyce*. Str. 171, nakład 30 000 egz., cena zł 80,—

Józef Dązka: *Wędrowniki włoskie*. Str. 341, nakład 20 000 egz., cena zł 210,—

Stefan Napiercki: *Poezje wybrane*. Wyboru dokonał, wstępem i posłowiem opatrzył Ludwik Bohdan Grzeniewski. Str. 139, nakład 10 000 egz., cena zł 100,— Biblioteka Poetów.

Wojciech Natanson: *Hierarchie i siły*. Str. 226, nakład 20 000 egz., cena zł 180,—

Joanna Olkiewicz: *Polscy Medycyści*. Str. 363, nakład 20 000 egz., cena zł 280,—

Antoni Pieper: *Opowiesci belskie*. Str. 229, nakład 30 000 egz., cena zł 150,—

Andrzej Paszczoła: *Zapiskane w pamięci*. Str. 227, nakład 10 000 egz., cena zł 190,—

Zofia Solarzowa: *Mój pamiętnik* Wyd. 2. Str. 439, nakład 5000 egz., cena zł 360,—

*Listy do Kornela Makuszyńskiego*  
1900 — 1953

Znajdująca się w zakupskim Muzeum Kornela Makuszyńskiego korespondencja do Piarza (teczki sygnowane AR 94) jest zapewne ostatecznym ocalałym z jego zasobnego archiwum. Stanowi ona jednak bogaty materiał dla badaczy, dotąd w niewielkiej tylko części znany i opublikowany (listy Bosa, Lesimiana, Morcinka, Staffa, Zapolskiej). W zachowanych tektach Muzeum mieszczą się listy piarzy, krytyków, historyków literatury, kompozytorów, malarzy, ludzi teatru, dyplomatów, wreszcie listy czytelników, w tym także i dzieci. Istniejąca fragmentaryczna korespondencja obejmuje ponad pół wieku (lata 1900-1953).

W trzech tektach znajduje się niemal cały ówczesny „świat piszący” (od Bosa począwszy na Zagadłowcu, Żeromskim, Żurakowskiej i Żyznowskim skończywszy). Należy sądzić, że znaczna część listów pozostaje jeszcze nie ujawniona!

Podając tu w wyborze listy kierowane do Makuszyńskiego i rezygnując celowo z obszerniejszego komentarza oraz przypisów pragniemy jedynie zwrócić uwagę na osobę adresata, którego ongiś zwano „Słonecznym Panem” i „Najdowcipniejszym w Polsce”. Literat, dziennikarz, krytyk teatralny, kolejny redaktor „Rzeczypospolitej”, „Warszawianki”, „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”, wreszcie „Kunera Warszawskiego”, człowiek ustosunkowany, lubiany, popularny, dla wielu będący autorytetem. Pisał o nim Stanisław Wasylewski: „Kornelowi kłaniało się w pas wszystko, co żyło, z młodzieńskim, wymiawiającymi się zeń w stopkach i satyrach skamandrytami”!

Człowiek mody, a jednocześnie ogromnie ludzom żyjący. Oto wiek osób kołące do jego redakcyjnego burka, ale także do jego znajomości, „złotego serca”, a niekiedy i, portfelu. Adresowane do niego listy stają się wskutek tego jak gdyby miarą jego społecznej, a zarazem serdecznej aktywności, stają się oceną Makuszyńskiego-Człowieka.

Czy człowiek ten dbał o własną popularność?

Zapewne — dbał o nią tak, jak wielu z piarzy. Dbal o nią zarówno wśród kolegów po piórze, jak i — co nie należało już do spraw rewanżowych — w kręgach ludzi wpływowych. A dbał o nią trojako. poprzez przysyłanie upominków książkowych z dedykacjami, poprzez tzw. „udzielanie się” na rozmaitego typu imprezach, jak wreszcie przez świadczenie pewnych przysług, o które bywał proszony.

Równocześnie listy przynoszą niekiedy wizerunek „chudego literata” okresu międzywojnia, stypendysty „Najjaśniejszej Rzeczypospolitej” czy też borykającego się z losem „poety-urzędnika”. Będąc wzywkami swych nadawców stają się też niejako „zwierciadłem epoki”, w której były pisane. Poszerzając wiedzę o Adresata, o jego kontaktach zawodowo-towarzyskich pełnią rolę interesującego przyręku do poznania mechanizmów i obyczajowości ówczesnego życia literackiego. Warto je udostępnić czytelnikom nawet bez koniecznego komentarza i przypisów, którą to „oprawę” odkładamy do edycji książkowej.

*Jolanta Kowalczykówna*

<sup>1</sup> Por. J. Kowalczykówna, *Archiwum Kornela Makuszyńskiego*, (W) 100-tych urodzin Kornela Makuszyńskiego, *Nowości* z nr 61 sierpnia i 9, Zakąpie 1984, s. 113.

<sup>2</sup> Sł. Wasylewski, *Człowiekiem lat powstania* Wrocław 1959, s. 142.

I

ul. Górnośląska, 16 m. 6 Warszawa

12/Listop. 1933

*Szanowny Panie i Kochany Kolego!*

Chwytam pierwszą od dłuższego czasu wolną chwilę, by Panu serdecznie podziękować za życiwe słowa przesłane mi z okazji Akademii. Są one dla mnie tym cenniejsze, że los tak jakoś pokierował, iż żadne względy ani towarzyskie, ani „grupowe” nie są ich powodem.

Co mnie zawsze do Pana i w pańskiej twórczości pociągało, to nie tylko talent pański i dowcip, ale ta niezmierna dla ludzi życzliwość i pogodna wyrozumiałość. Im to zawdzięczam niewątpliwie miły dla mnie dowód pamięci.

*Serdeczne wyrazy złączam*

*Wacław Sieroszewski*

II

ul. Górnośląska, 16 m. 6

Warszawa, 23/X/1933

*Kochany, drogi Panie!*

Dziękuję bardzo za wiele miłe Serce, jakie przez „Wielką Bramę” zawitało do mego skromnego schronienia. Przyjmujemy je z „Wielką Paradą”, w której bierze udział nawet moja 5<sup>ta</sup> letnia Wnuczka — przyszła czytelniczka „Wielkiej Bramy”, obecnie zwolenniczka „Koziołka-Matolka”.

*Ściskam Was serdecznie i życzę „Wielkiego Powodzenia”*

*Wacław Sieroszewski*

III

31/XII 1936

*Szanowny, drogi Panie Kornelu!*

Dziękuję serdecznie za „Awanturę o Basię”. Właśnie mam wnuczkę Basię, która jeszcze czytać Waszej pięknej książki nie może, ale już „zwanturuje się” wspaniale, a jest tak gruba i morna, że ją przezywamy „Bar-baryłka”.

Łączę wyrazy przyjaźni i gorącej życzliwości oraz życzenia Noworoczne wszelkiej pomyślności dla Was i całego Waszego domu.

*Ściskam! Wacław Sieroszewski*

IV

Warszawa dn. 31/VII 37

*Szanowny Panie!*

Serdecznie dziękuję za śliczną książkę i miłe słowa na niej skreślone. Sirasznie żałowałam, że ten dzień właśnie, kiedy Pan był u nas, musiałam spędzić poza Warszawą. Myślę jednak, że człowiek, który ma tyle uśmiechów, ile ludzi, nie poskapi ich i nam nie ograniczy naszej znajomości do tych jednych odwiedzin...

*Wyrazy najlepszych uczuć złączam*

*St. Sieroszewska*

2. Sierpnia 1937 r.

Kochany Panie Kornelu!

Przyjechałem tutaj do Zakopanego na parę dni, aby odwiedzić wnuczki. Ponieważ mieszkają one na Witowie, więc siedzieliśmy przeważnie tam; dowiedziałem się wprawdzie, że przebywacie w domu w Zakopanem, lecz już Was, kochani nie zdążyłem odwiedzić, gdyż muszę wyjechać jutro. Odkładam więc mą wizytę w Was do powrotu do Warszawy. Wrzesniowe zebranie P. A. L. odhędzie się 18 Września. Wracam do Warszawy przed tą datą. Łączę serdeczny uścisk dłoni i życzenia wszelkiej pomyślności. W. S.

P. S. Zgłosił się do Was w tych dniach p. sędzia Daniec w sprawie artykułu o obronie Podhala przez Marszałka. Polecam tę sprawę Waszemu sercu W. S.

## LISTY EMILA ZEGADŁOWICZA

I

Gorzeń-górny 16 grudnia 1925

Wielce Szanowny — i niech mi wolno będzie napisać

Drogi Panie!

Wiedzy — na pogrzebie Reymonta — wydawało mi się jakoś nieporęczne — mówić o sobie — tylko uściskiem dłoni starałem się rzec jak mnie Pan wzruszył wnikliwością i czynnością Swego serca. Na Boga! — nie chodzi przecież o tzw. dobrą recenzję — Rzecz w tym tylko — skąd się mówi — w którą stronę się patrzy! (— Sedno sprawy leży właśnie w tym sercu herbowym) —

Za to i pokrzepienie, za tę pewność współczucia gorąco Panu dziękuję!

Co do sprawy numeru gwiazdkowego — z własnych rzeczy posiadam tylko fragmenty; może więc z „Godzinek” —? które dopiero co wyszły i w handlu jeszcze ich nie ma?

Najciekawszą jednak atrakcją byłby fragment z II-iej części Fausta (załączam) pełen dzisiejszej aktualności! Głosuję za nim!

Przy sposobności namiętnie się przesyłać „Powsinogi” i „Godzinki” — proszę je przyjąć — szare i skromne — sercem, tak jak je sercem szczerem śię.

Życzę — przy nadchodzących Godach — wszelkiego dobra i radości! Serdeczne uściski — i wyrazy wysokiego poważania.

odulany Emil Zegadłowicz

II

26. III. 1926 r. Gorzeń-górny

Wielce Szanowny i Drogi Panie!

Odpowiadając na list z dn. 17. b. m. przesyłam wiersz do świątecznego Nru „Warszawianki” —

Zalączę najserdeczniejsze życzenia świąteczne i wyrazy wysokiego poważania

Emil Zegadłowicz

III

Poznań  
ul. Chwałiszewo 15/16 II p  
1. lipca 1929 r.

Drogi. Kochany Panie!

Z głębi serca dziękuję za dobre słowa! — Tak ich przecież brak! — W Poznaniu stokroć więcej — niż gdziekolwiek indziej! — W tym zatrwającą uganianiu zarobkowym — zapominam, że jestem (czy byłem) poetą — trudno mi w to uwierzyć nawet — we łbie pomysły — w sercu wzruszenie — a ja robię budżety — programy — posiedzenia — suma: zniesienie potworne. jakie zapewne odczuwa borsuk przed snem zimowym — Czy długo tak można Drogi Panie Kornelu? — Dość!!

Jak długo Pan pozostaje jeszcze w Warszawie — może mi wypadnie spaść do stolicy — rad bym uściskać Pana —

Raz jeszcze po stokroć razy: dziękuję!

Najserdeczniejsze uściskienia

Emil Zegadłowicz

IV

Gorzeń Górny 27 kwietnia 1932 r.

Drogi Panie Kornelu —

— po wielu perypetiach wróciłem wreszcie z wygnania w progi ojców w Gorzeniu. Dobrze tu dla duszy — słonecznie i błękitnie.

Lecz są pewne „ale” — Trzeba mi się tu „agospodarować — a forsą — jak u poety — mówię — u polskiego poety! — Kiedyś wspominał Pan, że chętnie by nabył kilka świątków — czy to aktualne? — Niechby mi dopomogły: krowy trzeba i konia — Mam kilka fajnych figurek — Proszę: niech Drogi Pan odpisze czy tak czy nie —

Najserdeczniejszy uścisk dłoni

Emil Zegadłowicz

## LISTY KAZIMIERY ILLAKOWICZÓWNY

I

IK1

28 XII 20

Szanowny Panie.

załączam dwa wiersze z pytaniem, czy znajdują przy okazji miejsce w „Rzeczypospolitej” na warunkach 3 marek od wiersza?

Proszę uprzejmie o parę słów odpowiedzi chociażby telefonicznej: M. S. Z. referat angielski.

Łączę wyrazy szczerzego szacunku

Kazimiera Illakowiczówna

Senatorska, 35 m. 42

## POKUSA

I. Mam mówiącego ptaka, mam gadającą wodę,  
mam starego czarodzieja i dam ci go potrzymać za brodę  
Mam węga, co się podnosi na ognie śród kwiatów w trawie,  
Mam dwa uczone szerszenie, które mi spijają w rękawie.

2. Mam cudownego szpaka; mam żabę i żuka i jęta,  
mam mądra białą kawkę — puszysty kłębuszek pierza;  
zawoła na ciebie szpak mój, gdy się najmniej będziesz spodziewał,  
a smutny smak na podłodze nogi będzie Ci łzami obiewał!

3. Twój sen — najpierwszy w świecie — u mnie ma swoją odczynę  
i do mnie przysłała radość, którą ty wynal w obczyźnie...  
A jeśli tutaj przyjdiesz, zbrojone zmyliwszy strażę,  
to własne twe spiące serce w pudełku ci małym pokazę.

(Drugi z wierszy pt. *Zielona brzołka* z tomu *Placący piak* (1927) zamieszczony w: K. Illakowiczówna. *Wiersze zebrane*. T. 1, 2. Warszawa 1971 — J. K.).

## II

Warszawa

8.XII.21

Min. Spr. Zagr.

Wierchowa 1

tel. 413.65

Szanowny Panie,

Chciałabym wydrukować załączony cykl w „Rzeczypospolitej” i o ile można cały od razu jako felieton i otrzymać za to jako honorarium 10.000 marek, płatne z chwilą przyjęcia tej rzeczy przez Redakcję, to znaczy — nie czekając samego druku. Uprzejmie proszę o zatelefonowanie do mnie (10-2 rano oraz 5-7 wieczór), abym mogła odebrać albo honorarium, albo rękopis, o którego całość — w razie nieprzyjęcia — specjalnie mi chodzi.

Łączę wyrazy wysokiego poważania

J. K. Illakowiczówna

## III

14 XII 21

Szanowny Panie,

dziękuję ślicznie za odesłanie rękopisu. Całe moje otoczenie w M. S. Z. żałuje, że „Rzeczypospolita” tak źle stoi materialnie w tej chwili.

Łączę serdeczne wyrazy

J. K. Illakowicz

## IV

Senatorska 35 m. 42

17 XII 22

Szanowny Panie,

czy Pan byłby tak niezmiernie łaskaw wpłynąć na to, by w „Rzeczypospolitej” ukazała się krótka wzmianka, że na Wielkanoc ukazał się (wydane w Krakowie przez „Falę”) moje „Rymy Dziecięce” dobre dla dzieci i dla dorosłych, z ilustracjami z nakomitej p. Zofii Luhańskiej-Stryeńskiej.

Będę bardzo wdzięczna S. Panu i „Rzeczypospolitej” —

Łączę wyrazy wysokiego poważania

J. K. Illakowiczówna

LISTY STANISŁAWA PRZYBYSZEWSKIEGO

## I

Gdańsk 23/XII — 21

Szanowny i drogi Panie,

Nie uwierzy Pan, jak mi przykro, że me mogę zadość uczynić tak dla mnie zaszczytnej prośbie — właśnie drogiego Pana. A do ostatniej chwili ludziem się nadzieję, że będę mógł coś przesłać. Tymczasem, wpatrzony w niesłychaną piękność burzy na morzu przy 18-tu stopniach mrozu, odmroziłem sobie palce, a co najfatalniejsze, nabrałem się reumatyzmu zębów. Strasznie ciężko odpokutowałem moje wniebowzięcie. O jakiegokolwiek pracy nie było mowy, tym mniej takiej, którą by choć w drobniutkiej części mogła usprawiedliwić moje czteroletnie milczenie.

Swoją drogą: wszystko, com dotychczas stworzył, uważam za przygotowany materiał do czegoś, co ma być dopiero stworzone — mam już kamienie i belki i cały plan mi się majacący — ale, czy kiedy tę budowę wykonam? Lękam się, czy mój „Krzyk” nie jest proroczą wizją własnej niemości.

A miał-cin cham złoty róg dać, jeżeli mu tylko sznur pozostał, to już chyba o to rodziciela mego Szatana winię, który mi bezustannie kłody pod nogi rzucił właśnie w chwili, kiedy miał już, już krzyknąć zwycięskie Heureka.

Ale widzę, że list mój poczyna coś na jakąś intymną (!) spowiedź zakrawać, a Pan zarówno jak ja lubimy dyskrecję, co najwyższej zabawić się można w uśmiechniętym niedomówieniu.

Może przy najbliższej sposobności prześlę Panu moje „Da-da” wahac [słowo nieczyste] „nieobjętych, nieogarniętych mocy” Kasprowicza.

Przy tej sposobności przesyłam Żonie Pańskiej ucałowania rączek — dla drogiego Pana jak najserdeczniejszy i od samego dna duszy szczery uścisk dłoni

Stanisław Przybyszewski

## II

(bilet bez daty i nadruku)

J. Wielmożny Pan K. Makuszyński

Brzozowa 2

odebrać racy od

Stanisława Przybyszewskiego

Drogi Panie, od-dawca tej kartki p. Włodzimierz Jevszawijew (?) (wychowany w Czystochowie — matka Polka) zdradza według mego zdania istotny talent — ale ja niestety nie mu pomóc nie mogę — może drogi Pan będzie mi mógł wskazać, dokąd mógłby się zwrócić?

Serdeczny uścisk dłoni

Stanisław Przybyszewski

## I

(na blankiecie firmowym księgarni wydawniczej H. Altenberga, w Lwowie)

17 IV 1924

Wiele Szanowny Panie,

Zbyt długie milczenie moje mógł Pan poczytać za objaw dąsów i obrazy. Tak nie jest. Oczywiście, nie powiem, aby mi sprawiło szczególną przyjemność odesłanie felietonu, bo że to i nie jestem do tego przyzwyczajony i ostatecznie ze względu na Mirskiego... Ale już pisząc wedy do Pana list miałem te same wątpliwości co Pan, zwłaszcza po artykule „Wiadomości”. Można sobie co prawda powiedzieć w stronę „Wiadomości” je m’ en J... ale nie jest to ostatecznie rozwiązaniem kwestii, zwłaszcza tak postawionej, jak ją Pan z wielką słusznością postawił. A więc nie obraziłem się, nie dąsam się, nie gniewam. Nie pisałem dlatego, że spodziewałem się, że będę mieć co nowego i wtedy razem już z felietonem tych słów kilka posłę. Ale widzę, że na to się nie zanosi. Piszę teraz [słowo nieczytelne] pod swawolnym tytułem „Eros na Olimpie”, która będzie b. ładna, b. mała i trochę — nie dla dzieci. Ostatecznie, trzeba wypracować po takiej kolubrynie, jak „Mitologia”. Poza tym wybieram się za granicę, w bardzo ładną podróż, która oczywiście rozwnie się wedle kursu moich małych dolarów i może stamtąd coś przynieść do Rzeczypospolitej. Na koniec muszę powiedzieć, że nie tylko się nie dąsam, ale za pewne części listu Pańskiego jestem wdzięczny, chociaż rozumiem, że uprzejmość Pańska przewyższa znacznie i zalety owego felietonu i wszystkie moje cnoty literackie. Pisząc ten list prawie w wigilię Wielkiejjocy przesyłam serdeczne życzenia Wesołych Świąt i łączę wyrazy prawdziwego szacunku

Jan Parandowski

Lwów, ul. Domsa. 5

## II

Lwów 20 X 1924

Wiele Szanowny Panie!

Oczywiście! Zamiast odsyłać tego France a wolał go Pan wydrukować. Dobrze się stało. Idzie teraz tylko o honorarium. Tak strasznie potrzebuję gotówki. Ze zbieram zresztą nawet najdrobniejsze kwoty. Wiem, że mi Pan jest życzliwy i nie wątpię, że naciśnie Pan na Administrację, by mi wysłała zaraz i jak najwięcej. Bo ostatni raz obliczono mi honorarium tak jakoś dzwinnie, że to bynajmniej nie zachęca do częstego pisania. Za dwa duże felietony nie wiem, czy dostałem 30 złotych! Ale skąd, na pewno mniej. Otóż tedy — jak mówią Japończycy — proszę się za mną zastawić. Chciałbym również wiedzieć, co będzie z tym, którego [!] Panu zostawiłem w lecie. Gdyby go Pan puścił, byłoby mi b. przyjemnie.

Łączę wyrazy głębokiego szacunku i serdeczny uścisk dłoni

Jan Parandowski

Domsu. 5

## III

Lwów. 16. I. 1925

Wiele Szanowny Panie!

„Informacja Prasowa” nadesłała mi już sporo wycinków o „nim Erosie”. Brak wśród nich jakiegokolwiek wzmianki w „Warszawiance”. Bardzo mi to boli. Tak czule przyjmiałem się do Pana, by mi Pan wyświadczył ten zaszczyt i parę słów napisał. Sprawliłby mnie to prawdziwą radość i — zdaję sobie sprawę — jak bardzo pomogłoby książce, która mogłaby się pochłubić recenzją Mikuszynskiego. Ale skoro to niemożliwe... to może by ktoś inny, na „Warszawiance” ogramnie mi zależy. Zwrócił się do mnie p. dr Zygmunt Husarski, młody filolog z Poznania, którego osobiście nie znam. Ten znaczny człowiek, mianowicie, po przeczytaniu „Erosa” zapragnął podzielić się opinią o nim z szerszą publicznością. Pisze mi, że nie mając stosunków w prasie, nadesłał na moje ręce felieton z tym, żebym ja sam postarał się go umieścić, gdzie i jak uważam za stosowne. Jeżeli tedy Pan nie ma nic przeciw temu, proszę mi hadaj jednym słowem: „Tak” — odpowiedzieć, a ja natychmiast zawiadomię [słowo nieczytelne] mego słodkiego filologa. Mimo że wiem, jak dalece nie lubi Pan pisać listów, tym razem — wyznaje, że oczekuję Pańskiej łaskawej odpowiedzi.

Łącząc wyrazy prawdziwego poważania

Jan Parandowski

Lwów, ul. Domsa 5

## IV

Lwów, 28 X 1925

Szanowny i Kochany Panie Kornelu,

Wiem, że pan nie lubi odpisywać na listy, lecz mimo to próbuję — może mi się uda wyłudzić od Pana odpowiedź, bo zresztą nie mam innego sposobu porozumieć się z Warszawą, do której nie mam w tej chwili za co pojechać. Takie ciężkie czasy. I właśnie one sprawiły, że postanowiłem poświęcić moje lenistwo dla zarobienia paru złotych. Oto przed paru tygodniami przypomniałem sobie to, co mi Pan mówił na Targach Wschodnich o współpracownictwie w „Warszawiance” i napisałem do p. Strońskiego list, ostarawując mu felietony. Widocznie jednak Warszawa w ogóle nie lubi odpowiadać na uprzejme zapytania, bo do tej pory nie otrzymałem żadnej wiadomości. Proponowałem mianowicie dawanie stałych felietonów krytycznych w jakimś określonym dniu w tygodniu i zapytywałem: „czy dobrze?” i „ile?” Znając Pańską życzliwość dla mnie proszę o łaskawo pośrednictwo w tej sprawie. Idzie mi o określenie jakiegos rozsądnego honorarium i oznaczenie terminów, w których te felietony miałbym nadsyłać. Sądzę, że w dzisiejszej próżni artystycznej stworzenie regularnego referatu literackiego nie jest rzeczą obojętną dla poważnego pisma. Byłbym Panu serdecznie zobowiązany, gdyby Pan zechciał się tym zająć o i rezultacie zawiadomić mnie w jakім sposob.

Zalączam moją filigranową „Aspazję”

Serdeczny uścisk dłoni

Jan Parandowski

ul. Domsa 5

P. S.

I jeszcze o jedno proszę: przez Sieroszewskiego i Kaden Bandrowskiego zabiegam obecnie o przyznanie mi stypendium z Dep. Sztuki na wyjazd do Rzymu, gdzie chcę przesiedzieć z poł roku nad jedną wielką rzeźbą. Nie chcę Pana trudzić, ale wiem, że czasem jeden Pański telefon może więcej wskórać, niż wszystko inne. Gdyby więc Pan chciał dopomóc młodszemu koleźce (hm, hm), a wiem, że ma Pan serce dobre i zacne, to mógłby Pan słówko za mną szepnąć komu należy — czy to p. Skomickiemu czy komu. Zrobiłby Pan naprawdę dobry użytek, którego bym Panu nigdy nie zapomniał. Rozbijam się o te grosze, jak wariat, bo mnie gniecie pewien temat, dla którego muszę być w Rzymie i to długo. Rozumie Pan, że za własne pieniądze nie podalam. Szczerze oddany JP.

V

Polonia

JW Pan Kornel Makuszyński  
Warszawa Brzozowa 2

Drogi Panie Kornelu!

Siedzę w Taorminie i oplakuję swój los, który uczynił mnie pisarzem polskim, a nie amerykańskim milionerem. Tu tak rozkosznie, że i rok bym przesiedział, a przeklecia droższyna wypędzi mnie już po tygodniu. Och! żeby mi tylko przedłużono stypendium jeszcze bodaj na kwartał! W Rzymie chcę się taniej urządzić, ale przedtem jeszcze muszę pogmerdać [słowo nieczytelne] w Tyberiuszowych zakamarkach na Capri.

Serdeczny uścisk dłoni

Jan Paradowski

[data stempla pocztowego: (26.03.26) I. K.]

VI

Capri, 19 IV 1926

Drogi Panie Kornelu!

Czynię tak, jak mi Pan doradził: przygotowałem felieton dla „Warszawianki” i posyłam go na Pańskie zwycięże ręce. Zresztą tak gruntownie oddaliśmy się od kraju, że już nie pamiętam adresu redakcji „Warszawianki”. Ale i tak lepiej, że się Pan tym drobiażgiom [słowo nieczytelne] zaopiekuje. Siedzę od tygodnia na Capri i obrabiam swoje doświadczenia sycylijskie. Za jakiś czas znowu coś posłę. Chcę bowiem, aby mi się w kasie „Warszawianki” wziębało trochę grosza, bo okrutnie jestem goli i zupełnie nie mam pojęcia, jak się tu dłużej utrzymam. Nawet marczona rata mojego żaloznego stypendium poszła jakimśi omyłkami drogami i mam poważne obawy, czy całkiem nie przepadło. Byłoby to kłeska trudna do powetowania. Nie mam żadnych wiadomości z Ministerstwa, które obowiązałem o przedłużeniu mi stypendium na dalszy kwartał. Tak mi na tym okrutnie zależy. Jestem dopiero w początkach moich studiów i potrzebowałbym jeszcze kilku miesięcy, aby tu posiedzieć. W braku innych funduszków muszę preparować felietony, którymi obysłam rozmaite pisma. Ekspedycja dopiero się zaczęła, a już jestem tą robotą wyczerpany. Ale cóż począć. Zrobię wszystko, aby jak najdłużej tutaj pozostać, gdzie czuję, jak mi się głowa mebluje cudownymi sprzętami!]

Gdyby Pan miał ochotę posłać mi parę słów wiadomości o Sobie i o Warszawie, o rzeczach, które mnie zajmują, a o których nikt mi nie może nie powiedzieć, byłbym b. szczęśliwy. Mój adres po prostu: Italia, Capri, poste-restante.

Łączę serdeczne pozdrowienia i gorący uścisk dłoni

Jan Paradowski

VII

Capri, 28. IV. 1926

Drogi Panie Kornelu!

Jakoś tak się składa, że muszę każdy list do Pana zacząć od komplementu [!]: jest Pan miłym, dobrym, serdecznym człowiekiem. Skoro tak jest, musi być na początku komplement. Mam dla Pana serce pełne wdzięczności. I doprawdy nie wiem, czym sobie zdobyłem Pańską życzliwość, która każdą moją sprawę otacza taką przyjacielską troską. Stypendium ucieżyło mnie bardzo. Jednocześnie dostałem karikę od Royaiera [?], że z wysiłką pieniędzy wszystko w porządku. Bo to nie moja lekkomyślność, ale jakieś meandry urzędowe sprawdziły moje centy [?] na bezdroża. Szukał mnie biedny Tolon [?] po Lwowie, a tymczasem od dawna w Ministerstwie tkwił list, żeby wysyłano raty miesięczne do konsula polskiego w Rzymie. Martwi mnie tylko to, że, jak się dowiaduję, złoty okrutnie spada i te pieniądze w mojej wyobraźni topnieją do zupełnej znikomości. Cale szczęście, że nauczyłem się żyć oszczędnie. Nigdy nie [słowo nieczytelne] z zbytecznie panoszyłem, ale teraz doprawdy prowadzę życie jak z „Georgik” Wergilego. Ot np. dzisiejsza kolacja: młode kartofle z masłem, rzodkiewka, ugryzek sera, jeden banan i szklanka wina. Ostatecznie nie mam powodu się skarżyć, skoro mi to wystarcza. W istocie, ten radosny klimat nie wymaga zbyt pełnego żołądka. Ale mimo wszystko wydaje się sporo, bo tu jakoś dość drogo — może specjalnie dla cudzoziemców. Co prawda, gdzie mogę, sypię buty Anglikom i Amerykanom namawiając Włochów, żeby z tych dolarowych i szterlingowych psułatów skórę dzieriali, a mnie dali spokój. Czasami moja retyryka ich przekonywa. — W pańskim liście wyczytałem nieco rzeczy smutnych. Coś mi już o tym donoszono, że w Polsce źle się dzieje. Ale z tego, co Pan pisze, widzę, że gorzej niż myślałem. Aby się tym zgryźć naprawdę, muszę to jeszcze jutro przeczytać, bo dzisiaj mam oczy, tak pełne błękitów Groty lazurowej i szmaragdów Zielonej, że nawet glupkowate dasy p. Lenkoskiego [?] wydają mi się niepozabawione wdziękiem. Smutny to rodzaj ludzi — filologowie. Siedzi taki jegomość poza czteremastu wielkimi [ilragm, nieczytelny — J. K.] i potem bierze moją „Aspazję” w paluchy, z których nie obtarł kurzu bibliotecznego; taka niemrawa dusza, cała w odsylaczach! — Ale dziękuję Panu za ten wycinek, bo to dowód pamięci. — Jeśli będę miał pod ręką jakiś felieton, to go znów Panu prześlę, a pieniądze niech się tam na razie składają. Tylko chciałbym wiedzieć, jak długo Pan zostaje w Warszawie. Kiedy zaczyna Pan wakacje i gdzie Pan jedzie. Przy sposobności napisze mi Pan o tym. Prawda? — Co do mnie, zostaję na Capri nie dłużej jak do 10. V. Proszę więc następny list adresować: Roma, posta centrale, poste-restante, albowiem jadę stąd wprost do Rzymu. Nie wiem jeszcze, gdzie będę mieszkał; prawdopodobnie w polskim hospizjum, gdzie jest jeden znowy pokój, przeznaczony dla

mnie, o ile mi go ktoś przedtem nie zajmie. Tego właśnie najbardziej się obawiam, bo hotele w Rzymie są groźne dla stypendystów Najjaśniejszej Rzeczypospolitej. W Rzymie prowadzić będą dalsze studia, które tutaj zacząłem i wszelkimi siłami starać się będę, aby zostać jak najdłużej. Co to „najdłużej” ma oznaczać, tego przewidzieć niepodobno, zwłaszcza wobec niepewnej naszej waluty. Nie mogę również przeciągać struny i ponabierać zaliczek, aby nie wrócić na zupełną gołotę. A co słychać z „moją” *Warszawką*? Jest to problem, który mnie stale zaprząta od czasu naszej rozmowy na Brzozowej. — No, chyba już dość. Kiedy indziej napiszę Panu coś bardziej zajmującego, niż te moje kłopoty.

Serdecznie Pana ściskam, Drogi Panie Kornelu i za wszystko dziękuję.  
Jan Paradowski

## VIII

Rzym, 13 VII 1926

Kochany Panie Kornelu!

Tak się oddaliłem od kraju, że wiadomości stamtąd przychodzą późno i niepewne. Tymi dniami przyszła taka, że jej w ogóle wierzyć nie chciałem. — o bolesnej stracie, która Pana spałkala. Właściwie znamy się mało i nie od dawna, a przecież wydaje mi się Pan tak jakoś dziwnie bliskim, że Pańską żalobę odczułem głęboko i serdecznie. Wiem, że wyrazi współczucia nie na wiele się przydadzą, ale to może w istocie potrzebne, aby ludzie ludziom podawali w takich chwilach jakieś słowo przyzające.

Niechaj Pan przyjmie ode mnie gorący, przyjacielski uścisk dłoni  
Jan Paradowski

## IX

Lwów 1 XI 1926

Drogi Panie Kornelu!

Będąc w Warszawie zaniedbałem jednej rzeczy, nie porozumiałem się z redakcją „*Warszawianki*” co do „ewentualnych” felietonów. Zresztą nie wiem, do kogo się tam z tym zwrócić należy. Tyloktrotnie mnie Pan ośmielił Swoją uczynnością, że i teraz piszę do Pana. Załączam mianowicie felieton, w którym bardzo mi zależy, bo jestem zaprzyjaźniony z Ossolineum i chciałbym przyczynić się do „lansowania” ich pięknej czytanki. Może więc Pan zgodzi się być raz jeszcze pośrednikiem między mną a „*Warszawianką*”. Miałbym poza tym jeszcze inną propozycję posiadam ogromnie wiele materiału z mojej podróży. Chciałbym znaleźć pismo, które zgodziłoby się wziąć ode mnie cykl jakichś 10-12 felietonów o Rzymie, bo pałę się akurtnie do takiej roboty, którą bym mógł wykonać z pewnym rozmachem, jakiego nie mam. dłużyć po 100-150 wierszy co jakiś czas. Może „*Warszawianka*” na to pójdzie. Na pewno nie będą tego żalować, bo taka całość wypadłaby interesująco i może nawet ładnie.

Niech Pan wybaczy, że Panu czas zabieram swoim nudziarstwem. Ale, skoro się jest skazanym zalać wszystko na odległość, nie można się obejść bez takiej życzliwej duszy, która by to człowiekowi umożliwiła.

Proszę przyjąć serdeczny uścisk dłoni

oddany

Lwów, Domsa 5

Jon Paradowski

PS. Okrutnie pragnąłbym dowiedzieć się o losach tego felietonu, jako też o mojej propozycji. Gdyby „*Warszawianka*” miała już recenzję o tej książce, mógłbym swój felieton pchnąć do „*Wiadomości Literackich*”.

JP.

## X

Lwów, 29 XI 1926

Drogi Panie Kornelu!

Dzisiaj przeczytałem o nadaniu Panu nagrody. Od dawna nie czym się tak serdecznie nie wieszyłem. We Włoszech odwycałem się zupełnie od alkoholi, ale tę wiadomość zaraz, z miejsca zakropilem kieliszkami jarzębiaku. Jest mi prawdziwie wesoło, że są tak mądrze spełnił swoje zadanie. Przesyłam Panu moje najszczerze gratulacje, życzenia i gorący uścisk dłoni

Jan Paradowski

## XI

Lwów, 7. III. 1927

Drogi Panie Kornelu!

Wiosna się zbliża, a z nią moje projekty przeniesienia się do Warszawy. Trudności z tym połączone mnie przerażają i dlatego przede wszystkim zwracam się do Pana, bo jestem pewny, że, jeśli Pan mi co doradzi — to będzie dobre. Przed kilku dniami urodziła mi się córka i oczywiście, tę całą oferę jeszcze bardziej skomplikowała. Ale jakoś hym się urządził, tylko mi trzeba jednego: mieć o coś ręce zaczeplić. Tutaj żyję wyłącznie z pisaniny i to mi od biedy wystarcza. Ale w Warszawie nie da się wszystkiego od razu tak idealnie urządzić, żebym, nie ruszając się od biurka mógł zarobić tyle, ile nowe warunki wymagać będą. Musiałbym więc mieć zapewnione jakieś stanowisko, czy posadę, czy jak to ma wyglądać — coś pewnego i stałego, co dałoby podstawę do skonstruowania budżetu. Nigdy z tą myślą nigdzie się nie zwracałem, więc nie orientuję się zupełnie w stosunkach. Powierzam tedy mój los w Pańskie ręce. Przed rokiem uczyniłem tak ze stypendium i okazało się, że nie mogłem znaleźć lepszego ordonownika. Kończąc obecnie książkę i sam nie mogę przyjechać do Warszawy, aby osobiście Panu tę rzecz wyklarować. Ale Pan przecież zna ją od dawna i Sam nieraz wspominał, że coś dałoby się zrobić. Będę więc czekał Pańskich wskazówek, każdej chwili gotowy do drogi. Jeżeli bowiem czy to objęcie wspomnianego stanowiska, czy to porozumienie się co do warunków, wymagałoby mojego natychmiastowego przyjazdu, — przyjadę, a likwidację Lwowa zalać w późniejszej i stopniowo.

Mać pełną nadzieję, że się Pan na mnie nie pogniwa za takie obcesowe natarcie, bo jest Pan człowiekiem złotego serca, Panie Kornelu.

Łączę serdeczny uścisk dłoni Jan Paradowski  
ul. Domsa 5



Lwów 14. III 1927

Drogi Panie Kornelu!

Niech mnie Pan nie uważa za natręta, że prędko drugi list piszę w tej samej sprawie. Ale obawiam się, że w poprzednim nie dość jasno ją przedstawiłem. Otóż, chciałbym się, oczywiście, przenieść do Warszawy. Dawno to już postanowiłem, lecz potrzeba mi do tego, jak wspominałem, stałego budżetu. Rozumiem zaś to przez objęcie w jakimś piśmie referatu literackiego, ewentualnie recenzji teatralnych. Ponieważ mam zawsze na warsztacie kupę własnych robót, które mojemu sercu są najbliższe, szukałbym takiego zajęcia, które by mi nie zabierało jakichś ustalonych godzin przymusowego siedzenia w redakcji (mogłoby to być ostatecznie 1-2 godzin dziennie, w godzinach południowych, bo pracuję w nocy — jestem niezdolny do rannego urzędowania). Najchętniej, ale to już doprawdy z przyjemnością, objąłbym w takim np. „Kurierze Warszawskim” felieton literacki; rozumiem przez to dawanie w określonym dniu tygodnia felietonu literackiego o życiu literackim, umysłowym, intelektualnym (książki, idee, ludzie) nie tylko Polski, lecz Europy. Włożyłbym w to tyle starań, że ten mój felieton mógłby być czymś, nie zwyczajnym zapelnieniem miejsca u dołu szpalty. Warszawa jest wielkim rynkiem. Zawsze się tam coś tworzy lub przynajmniej zmienia. Mam nadzieję, że każdej chwili może nastąpić gdzieś luka lub powstać nowa placówka, na którą byłbym zdalny. W tej nadziei piszę do Pana, jako do jedynej żywej duszy i wierzę, że Pan jeden może tą sprawą pokierować. Proszę mi więc wybaczyć nudzenie i przyjąć serdeczny, gorący uścisk

Jan Parandowski

Domsa, 5

Lwów, 3. 4. 27

Carissime Domine Corneli!

Bardzo dziękuję za list, który mnie głęboko wzruszył, jako nowy dowód Pańskiej szczerzej życzliwości. Oczywiście, rozumiem, że się to nie da zalać w na poczekaniu. Niech się raczej ta moja „Warszawa” uleży, aby nie było potem zawodów i rozczarowań. Widzę, że Panu idzie o to, aby mieć czas znaleźć dla mnie coś najodpowiedniejszego. Sam Pan nawet nie wie, jaki Pan dobry, „Kurier Warszawski” nie traktuje zbyt poważnie. Wątpię, czy z tego, co by mi się płaciło za tygodniowe felietony — żyć można. Mogłoby to być dodatkowa robota. Buduję więcej na tym piśmie, o którym Pan wspomina. Jeśli ma to być, jak słyszałem, polski „Times”, poświęcony gospodarstwu i kulturze, to ja właśnie do tej kultury mogę się przydać. Wziąłbym tam najchętniej referat książek, a więc: 1. felieton raz na tydzień, zasadniczy, o książce, piarzu lub jakimś problemie literackim; 2. recenzje krótkie, notatki; 3. kronika literacka; 4. bibliografia. Mogłoby to przeważnie robić w domu, a w redakcji miałbym jakieś 2-3 godziny określone, były od 12 w pol., bo do rannych zajęć jestem niezdolny. Najwięcej by mnie to radowało, że mógłbym razem z Panem pracować. Taka robota najbardziej mi odpowiada i do tego czuję się najwłaściwszy. Jeśli redakcja miałaby ochotę sprowadzać czasopisma zagraniczne, robiłbym „kronikę cywilizacji europejskiej”, bo czytam

(oprócz łaciny i greki) po angielsku, francusku, włosku, niemiecku, rosyjsku.

Kładę secundo loco [słowo nieczytelne] teatr „Parada literacka u Szyman’a”, to mogłoby być niecie, o ile by dobrze płacił. Boję się trochę intrzy teatralnych, ale znów Pańskie wskazówki i Pańska opieka potrafiłyby mnie od tego uchronić. Recenzje teatralne pisywałem przed kilka miesięcy, zdaje się w 1920 r., w „Gazecie Lwowskiej”, wówczas jeszcze całkowicie rządowej i bardzo porządnej, bo dziś jest to świsetek niepotrzebny.

Wierzę, że, jeśli mi Pan coś obmyśli, to już będzie najlepsze. Mam tylko jeszcze prośbę: gdyby się coś teraz nawinęło, chciałbym o tym wiedzieć przynajmniej na tydzień przed terminem, w którym musiałbym przyjechać do Warszawy. Mam bowiem kilka rzeczy w robocie (książka na ukończeniu i parę drobniaków do czytanki Ossolineum) i muszę je doprowadzić przed wyjazdem do takiego stanu, żeby móc je oddać na czas, bo w podobnych sprawach jestem bardzo skrupulatny. W każdym bądź razie liczę się z tym, że może mnie Pan nagle wezwać. Jeśliby chodziło o tzw. „objęcie stanowiska” zebrałbym się naprzęde i przyjechał, a dopiero na miejscu obmyślał sposób sprowadzenia mojego domu.

Powierając się całkowicie Pańskiemu sercu, o beliste [słowo wpisane alfabetem greckim], gorąco Pana pozdrawiam i ścisłam Pańską niewiarygodnie cenną dłoń

Domsa, 5

Jan Parandowski

Lwów 22. V. 1927

Kochany Panie Kornelu!

Niech mi Pan wybaczy, że od czasu do czasu przypominam się Panu z moją „Warszawą”. Wiem, że Pan o mnie i bez tego pamięta, ale oto mam pewien konkretny pomysł, który może dla Państwa się zrealizować. Słyszałem, że p. Goetel ustąpił z redakcji „Naokoło Świata” i że księgarnia G. i W. redaguje obecnie to pismo we własnym zarządzie. Wiem z doświadczenia, że taki stan rzeczy bywa przejściowy, dopóki nie nawinie się ktoś odpowiedni. Może więc i w tym wypadku jest podobnie. A gdyby tak było, miałbym wielką ochotę zająć to stanowisko. Redagowanie dwutygodnika bardzo by mi odpowiadało i sądzić, że umiałbym się z tego wywiązać. Jedna tylko rzecz mnie niepokoi i jestem teraz tak zmęczony i tyle jeszcze mam na czerwiec roboty, że musiałbym bodaj przez jeden miesiąc odpocząć. Nie przypuszczam, aby „Naokoło Świata” gwałtownie potrzebowało redaktora, ale, gdyby się taka potrzeba odezwała [słowo nieczytelne], bardzo bym Pana prosił o postawienie mojej kandydatury: z tym, że gdzieś od połowy sierpnia mogłbym stanąć do pracy „pełen sił i zapалу”. Z drugiej strony, gdyby właśnie była „niecierpliwość wielka”, to powiedziałbym: pal diabli wakacje i też bym przyjechał.

A propos wakacji: gdzie się Pan wybiera. Najmilszy Panie Kornelu! Właśnie rozważamy z żoną kwestię wyjazdu i drzę z rozkoszy na myśl, że mogłoby się z Panem gdzieś spotkać. Nie byłoby to i dla Pana bez korzyści, bo miałby Pan sposobność podziwiania mojej córki, która na razie mówi tylko: „eń”. Co ona z tym jednym dźwiękiem pocznie w

naszym skomplikowanym życiu i czy jej to wystarczy? Należy przypuszczać, że nie. skoro nie mu jeszcze trzech miesięcy.

Serdecznie Pana ściskam

Jan Parandowski

Domsa, 5

XV

Skole. 24. VIII. 1927

Najdroższy Panie Kornelu!

Siedzę tu już prawie miesiąc i wypożyczam, przynajmniej tyle, ile mi pozwala robota, którą tu jeszcze ze sobą zawlokłem. Wciąż bowiem nie jestem jeszcze gotów z moją książką, która w połowie już złożona, a w połowie tkwi dalej w rękopisie. Zaciągnął mnie tu Łempicki (Stanisław) i bardzo to odpowiada, bo z niemowlęcim niepodobna gazieć dalej wędrować. Ale leżę sobie na tzw. slonku, nie przestaję trapić się Warszawą. Postanowiłem we wrześniu sam tam pojechać, o ile wcześniej nie otrzymam od Pana jakiegoś alarmu. Nie wiem, czy jest Pan obecnie w Warszawie i byłbym Panu serdecznie wdzięczny za wiadomość. Wybiore się prawdopodobnie gdzieś w połowie września, aby na miejscu przekonać się i przede wszystkim z Panem omówić, jakie są szanse mojego przeniesienia się do Warszawy. Muszę to już w tym roku w jakiś sposób rozstrzygnąć. Co słychać z założeniem tego pisma, o którym wspominał Pan na wzmnie? Jak się przedstawiają inne kombinacje, które też wówczas poddyktowało Panu dobre Pańskie serce? Oto, co bym chciał wiedzieć.

Nie wiem jeszcze, jak długo tu zostanę. Chciałbym, oczywiście, do połowy września, ale, jeśli pogoda będzie niemiara, to ruszę się wcześniej. Jeśliby Pan miał mi coś do zakomunikowania, to proszę pisać pod łwowskim adresem: Domsa 5, bo stamtąd list mi odesłać, a tutaj, w razie mojej nieobecności, mógłby ugrząść [!] na długo

Serdecznie Pana pozdrawiam i ściskam

Jan Parandowski

XVI

Lwów 25 IX 1927

Drugi Panie Kornelu!

Nie wiem, gdzie Pana szukać. Domyślał się tylko, że może Pan już być w Warszawie. Gdybym był tego pewny, przyjechałbym sam, zamiast pisać. Bardzo już pragnąłbym się z Panem zobaczyć. W sierpniu pisałem do Pana i sądziłem wówczas, że będę w Warszawie w połowie sierpnia. Ale, nie utrzymując od Pana wiadomości, nie kwapiłem się z przyjazdem, bo nie warto mi jechać, jeśli Pana tam nie ma. Dlatego proszę o słowo odpowiedzi, żebym wiedział, że Pana zastanę.

Kilka dni temu było w „Słowie Polskim” dziwne ogłoszenie: ktoś poszukuje zastępcy redaktora naczelnego, ze znajomością spraw gospodarczych, dodając, że „przyszłość zapewniona”. Oczywiście, nie mam zamiaru „ubiegać się” o tę posadę, ale sama rzecz „dala mi wiele do myślenia”. Jakoś to sobie skojarzyłem — nie wiem czy słusznie — z powstawaniem owego pisma, o którym mówił Pan w liście z kwietnia i o którym Wasylewski przyniósł mi wiadomość — właśnie taką, że ma to być dziennik „gospodarczy”.

Jeśli mój domysł jest trafny, tedy i o mnie mogła być mowa w związku z tymi planami. Lwów obrzydł już na tyle, że z rozkoszą przyjąłbym tę sposobność, aby go porzucić. Chciałbym okrutnie wiedzieć, jak się to naprawdę przedstawia, a któż mnie lepiej od Pana poinformuje? Sądzę, że te wszystkie moje plany dadzą się tylko ustnie omówić, bo może, gdybym je Panu klarownie wyłożył, znalazłby Pan nie to, to co innego. Stąd ta chęć wybrania się do Warszawy. Proszę więc, Najmilyszy Panie Kornelu, o wiadomość, czy jest Pan w Warszawie i czy miałby Pan ochotę obejrzeć moją wymierzowaną sżjzognomię.

Ponieważ nie jestem pewny, czy doszedł Pana mój telegram, wysłany do Zakopanego, powtarzam moje najserdeczniejsze życzenia, w których szerokość może Pan nie powątpiewać, pomimo powszechnej dzisiaj atmosfery obłudy:

Sur quoi, du bon maitre, je Vous embrasse

Jan Parandowski

Domsa, 5

XVII

Lwów. 4. X. 1927

Najdroższy Panie Kornelu!

Dziękuję za dobry, serdeczny list. Nie wiem, czy się kiedykolwiek tak wyraziłem, żeby Pan mógł z tego wnosić o moich troskach finansowych. Jestem nawet pewny, że tego nie było w moich listach. To już Pan sam wyczuł prawdziwie przyjacielską intencją. Oczywiście, finanse moje nie są świetne, ale mówiąc tak, stwierdzam tylko, że utrzymuję się zawsze na tym samym poziomie kapryśnej przypadkowości. Zylem się już z tym, że nigdy nie wiem, jak będzie wyglądał mój budżet następnego miesiąca. Ale na to felietony nie pomogą. Sądząc we Lwowie nie zdolam nigdy nawigować z pismami warszawskimi takiego kontaktu, żeby posyłanie felietonów miało naprawdę jakiś sens i dawało regularny dochód. To można robić tylko na miejscu.

Ideję mi więc przede wszystkim o przeniesienie się do Warszawy. Lwów zaśniebiał, żyję tu jak na pustyni. Warszawy bynajmniej nie przeceniam, ale potrzeba mi innego powietrza, changement de l'air et du milieu. Doszedłem zaś do przekonania, że da się to zrobić tylko uzyskawszy jakiś mocny punkt oparcia. Z tego powodu bombarduję Pana listami. Wiem, że Pan zawsze stoi na skrzyżowaniu wszelkich spraw tego rodzaju i że Pan właśnie najrychlej i najszybciej będzie poinformowany, jeżeli utworzy się jakieś miejsce dla mnie odpowiednie. Może to być jakieś kierownictwo literackie, felieton literacki (stały), recenzje teatralne, doradca literacki w teatrze, ot coś w tym guście, żeby się z tego dało wyciągnąć jakie 1000 złotych miesięcznie.

Pyta Pan o konkretny cel? Nie widzę go, gdyż nie znam stosunków. Przez pewien czas sądziłem, że mógłbym objąć redakcję „Naokoło Świata”, którą porzucił p. Goetel. Zdaje mi się, że nawet pisałem Panu coś o tym. Ale widzę, że oni to prowadzą „we własnym zakresie” i nie wiem, w jakim stopniu odczuwają potrzebę redaktora. Trzeba więc czekać do listopada, do Pańskiego powrotu. O ile by coś przedem nie zaszło, przyjadę w listopadzie i osobiście jeszcze Pana wynudzę.

Serdecznie Pana ściskam

Jan Parandowski

P.S. Wracam jeszcze do felietonów. Zdawaloby się, że to chyba nietrudno: zrobić np. z „Kurierem Warszawskim” umowę, że będę dawał — powiedzmy 2 lub 3 felietony miesięcznie (najlepiej byłoby tygodniowe), oczywiście literackie. Ale potrzeba mi do tego jednej rzeczy, właściwie dwóch: 1) żeby mi przysyłano „Kurier”, bo muszę wiedzieć, co się w piśmie dzieje, abym się nie wypatoczył z czymś, co już było i 2) żeby te felietony szły istotnie w swoim czasie. Ale to okazuje się jakąś nie do przełamania niemożliwością. Pisma wysyłać nie chciano, a felietony pojawiały się po paru miesiącach. Taki proceder zupełnie zniechęca.

JP

## XVIII

A Ω.

Lwów, 14. 1. 1928

Od dziesięciu dni myślę o Panu z wielką czułością, bo widziałem się z p. [nazw. nieczytelne]. Z rozmowy z tym przeznaczam człowiekiem dowiedziałem się, że Pan chowa o mnie czujną przyjacielską pamięć. Dziękuję Wam obu za życzliwość. Istotnie, jak to Pan sam rozumiał, praca (zwłaszcza calonocna) w „Warszawiance” byłaby dla mnie zbyt ciężka. Wolał już czekać sierpnia, aż znajdzie się coś odpowiedniego. A skoro mam takich przyjaciół, jak Pan, Najmilszy Panie Kornelu, nie wątpię, że coś się w końcu znajdzie. Chcę mieć takie zajęcia, które, dając mi utrzymanie, nie odejmowałyby mi możliwości pracy literackiej, bo tę kładę na pierwszym miejscu i wolał już jeść lwowską bryndzę, a nie odrywać się od swego warsztatu.

Ale co słyszać z moimi felietonami. W gwiazdkowym numerze nie było mojego Koryntu. Później znów wysłałem felieton o „Elegiach” Żeromskiego, na którym mi b. zależy, bo to nie tylko gotówka, ale i pożyte się części zobowiązań wobec Mortkowicza, który mi pilnie nadsyła swoje wydawnictwa. Słyszałem, że był Pan chory i może owe rękopisy utonęły gdzie w redakcji, dokąd je posłałem. P. Lewal w przyszłym tygodniu jedzie do W., więc może mi odnieść odpowiedź: Pańską w tej sprawie. A może równocześnie zainkasuje honoraria. — To byłoby świetnie i szczególnie pożądane.

Ach! jakże się cieszę, że ten właśnie człowiek ma być w Ossolinie! Na koniec ta nieszczęсна sprawa recenzji o „Dwóch wiosnach”. Ciężki i przykry trud włożyłem na moje pochylone barki. Mówilem tu już kilku „osobom”, „dawałem do zrozumienia”, fundowałem, mizdrzyłem się, ale wszyscy są jak dr Juliusz Balicki: — ten nawet sam się zaofiarował jako „entuzjasta” i od dawna „nosi się” z napisaniem, a właśnie ani mu się śni. Zwierzyłem się z tych kłopotów p. Lewalowi i on mi poradził, aby posłać egzemplarz p. Borowemu. Zaraz dałem odpowiednie zlecenie w ekspedycji, ale nie sądzę, żeby się i on pokwapił z [fragm. nieczytelny]. Chyba by go ten przy sposobności podekscytował. Ogromnie cenię sobie sąd Borowego i wielką by mi sprawiła radość, gdyby napisał.

Czyż to już taki Pański los, żeby Pana zanudzała swoją osobą? Serdecznie Najdroższego Pana ścisłkam

Jan Parandowski

Domsa, 5

Lwów, 7. XI. 29

Drogi Panie Kornelu!

Jest rzecz taka: drukuję teraz swojego „Wilde a”. To, co z niego wyciągnąłem, wydaje mi się diabło mało. Wydatki szarpaj mię jak wściekłe psy. Chciałbym jeszcze sprzedać jakiś kawalek. Myślałem, że będę w Warszawie i sam to zalatwię. Teraz niepodobna mi myśleć o wyjeździe. Zalatawać to korespondencją? Pan wie, jak to idzie, wcale nie idzie. Myślę o „Świecie”. Może by p. Krzywoszewski wziął jeden rozdział, rozdział hardo ciekawy i sam w sobie stanowiący zamkniętą całość. Można by mu dać tytuł „Król Życia”. Zaczyna się od premiery „Wachlarza lady Windrmer”, następuje opis dostatku Wilde a, jego epikureizmu (ubranie, jedzenie itd.), jego świętości jako causeura i pewna niespodzianka dla polskiej publiczności, w związku z „Quo vadis” Sienkiewicza. Całość miałaby, jak przypuszczam, około tysiąca wierszy „Świata”, może osiemset, nie wiem dokładnie, nie mam w tej chwili rękopisu pod ręką, jest w drukarni.

Zwracam się do Pana jak do przyjaciela. Pan to najlepiej zalatwi, wyciśnie odpowiednią sumę. Czekam wiadomości i serdecznie Pana ścisłkam

Jan Parandowski

Domsa 5

XX

(bilet) Jan Parandowski, Lwów

Domsa, 5

JW Pan

Kornel Makuszyński

Warszawa

Aleja Róż, 14

Lwów, 19 XI. 29

Drogi Panie Kornelu!

Serdecznie dziękuję za rozmowę z p. Krzywoszewskim. Właśnie opieką towałem koperkę, w której wysyłałem do „Świata” tekst swego rozdziału. Jest to spory kawal pracy, chciałem żeby to poszło jak najprędzej i przyniosło mi jak najwięcej. Bardzo ciężko żyć we Lwowie. Staruszek Maciej mnie nie wzrusza.

Juz tylko jedno proszę: pilnujcie „Świata” Drogi Panie Kornelu, może mi po prostu zaraz przysłać jakiś uczywy ryczałt.

Serdecznie Pana ścisłkam

Jan Parandowski

XXI

(bilet)

Monsieur Kornel Makuszyński

Pologne Warszawa Aleja Róż, 14

Serdeczne pozdrowienia z Capri

Jan Parandowski

Olimpia, 11. V. 1932

Do druku podała JOLANTA KOWALCZYKÓWNA

PAWEŁ J. SMO CZYŃSKI

## O STOSUNKU ETYKI DO FILOZOFII W STULECIU URODZIN TADEUSZA KOTARBINSKIEGO

*Na Filozofię Maralność się gierała,  
Gdy na Maralność filozofia nurwała;  
Swarłwa, ogień i dymy wyrzawa —  
Skąd na raz bywa i jaśnie i ciemniej!*

*„Slysz” — filozofia wola — jam jest, która  
Bz: Maralność praktyk się obchadza,  
Jak ja bez ciebie” — odkrycie jej wiotra.*

*„Młdzień” — zawola Kłó — kłjęm was zgody,  
Albowiem wczora mnie się syn naradził,  
Gdyby więc swar waz porwac miał kł długi  
Jak długo syn mej do szkoły by chadził,  
Ta — mądry się z jedną i z drugie”*

*Tu obywatel pitem poświęcał  
Doda: że „Paszę wazdy się przed wszystkim  
I że nar ma co zczepić pokolenia”  
I Lub, że w braku czasu, wprawnić je z łutwikim!*

Cypran Kamił Nowiśki Echo czam

W artykule na temat moralności, jednym z ostatnich, jakie napisał Tadeusz Kotarbiński,<sup>1</sup> czytamy:

*Z chwilą zastawania się wiarą religijną zaczęła rzucać się w oczy, że przeciw naczelnie  
hasło etyczne w postaci miłości bliźniego postawiać szkodliwym i wmasi marc zatem now  
zasadom nie jest jawnie wrojoim mi religijny.*

*Co więcej, zastanowienie się nad treścią hasła miłości bliźniego wchodziło przeważnie-  
nie, że musi być nuzalzną także wszelkie ewentualna próba opierania go na jakiegokolwiek*

ontologii (na przykład na treściach z zakresu problematyki: idealizm — materializm, undeterminizm — determinizm itp.), przynajmniej w tym stopniu, w jakim nie są zakreślane od ontologii postulaty i dziedzinę stanowiących prawnych. Stąd też, że etyka nie zależy od filozofii, choć w rzeczy wistosci nie brak prób wadliwego budowania systemów etycznych w oparciu o taką czy inną koncepcję tak zwanego poglądu na świat.

Inny z kolei fragment, pochodzący z artykułu pt. *Tezy etyki niezależnej* głosi co następuje:

1) *Istnieje w gronie współczesników obecnej dyskusji etycznej wspólne poczucie rozumienia ocen dodatnich wyrażanych słowem „szczęśliwy” i ocen ujemnych wyrażanych słowem „nieszczęśliwy”, którymi pochwalają oni pewne postawy i potępiają pewne negatywne przypadki zachowania się rzeczywistego lub zamierzonego, w przeważającej, że głoszące te pochwały i nagany uprawiający ocenę etyczną.*

2) *Próba wyjaśnienia sensu tak zwanej niezależnej oceny etycznej prowadzi do domniśmania, że ocenia się w ten sposób zachowanie się bądź: dobrotliwe, bądź: odwrotne, bądź: uczciwe, bądź: oporne na pokusy, natomiast ujemnie ocenia się zachowanie się bądź: podłykowane złością, bądź: ichotliwe, bądź: nieuczciwe, bądź: świadczące o uleganiu pokusom.*

3) *W obliczu tych wyników nabiera pierwszego znaczenia domniś, iż to, co w powyższych ocenach jest i wprost, sprawdza się do uznania dla motywacji charakteryzującej zachowanie się społecznego okoliczności (czyli człowieka, na którego ktoś brałony) i przez może słusznie liczyć w trudnych okolicznościach i postępnia dla motywacji o cechach: z tą motywacją niezgodnych.*

4) *Tak więc etyka zabieguje na miarę etyki niezależnej, przy czym ukazuje tu o niezależność od założeń światopoglądowych w szczególności od wzeń religijnych dotyczących istnienia Opatrzności, nieśmiertelności duszy, nagród lub kar w życiu przyszłym, a także od sporów ontologicznych, różniących idealistów i materialistów, deterministów i undeterministów itp.*

5) *Zwolennicy etyki niezależnej rozumianej jak wyżej domniśają, że ocena etyczna nie układowała się w toku dziejów na gruncie powtarzających się ujemnych sytuacji w grupach ludzkich, kiedy trzeba stawiać czoła nierzeczywistym w obronie istot podlegających opiece a zagrożonym ich to przez: siły przyrody, czy to przez wrogów ludzkich. Stąd przeważnie tego co istotne w ocenie etycznej.*

W cytowanych wypowiedziach T. Kotarbiński, charakteryzując własną koncepcję etyczną, kładzie nacisk na problem tzw. niezależności etyki od filozofii. Niemniej zasadniczym celem tego artykułu jest zwrócenie uwagi na te elementy jego teorii etycznej, które wskazują na potrzebę wadzenia ścisłych związków etyki z filozofią. Wykazuje kwestie: niezależności etyki od filozofii i jej pewnej zależności od filozofii, nie wykluczają jej wzajemnie, ale — jak dalej zobaczymy — z powodzeniem są dopełniają. Na to jednak, by całość tych wszystkich relacji nalezyce wydobyc i zaprezentować — konieczne wydaje się odwołanie do idei natury ogólniejszej, dzięki której odmienne poglądy Profesora zyskają dopiero, jak się zdaje, adekwatne ujętlenie.

W ujęciu T. Kotarbińskiego naczelnym problemem ludzkiego życia jest zagadnienie sensu i celu istnienia człowieka. Do (rozumnych) nalezyć mi wiedza o tym, że istnienie człowieka przebiega zawsze postąd innych ludzi, postąd zwierząt, roślin, przedmiotów materialnych, także postąd idei. Z całym tym światem człowiek jest połączony rozmaitymi więzami: mniej lub bardziej trwałymi, mniej lub bardziej koniecznymi. Na przykład jego więz z przyrodą jest konieczna i bezwzględna. Jego natomiast więz ze światem kultury (materialnej i duchowej) ma już charakter luźniejszy. Nie to wzięło jak tutaj najbardziej istotne. Istotne jest to, iż wszystkie te stosunki stają się znaczące dopiero w relacji do człowieka, w relacji do jego potrzeb i aspiracji. W stosunkach tych człowiek jest, być może, ogniwem pod pewnym względem najważniejszym, ale można już mieć poważne wątpliwości co do tego, czy jest on ogniwem... najistotniejszym. Pozwólimy sobie teraz wyodrębnić jedną z wymienionych relacji, tj. mianowicie, która dotyczy stosunków i zależności międzyludzkich. Nie jest to, rzecz jasna, relacja jednoznaczna. Nas interesuje ona głównie z punktu widzenia etyki, który sprowadza się do analizy i oceny międzyludzkich odniesień pod kątem kryterium dobra i zła, czciogodności i haniebności. Punkty widzenia etyki jest, z natury rzeczy, dość wąskie: obejmuje on zasadniczo stosunki między ludźmi, rozpatrywane w relacji do ocen moralnych<sup>2</sup>. Poza tym stosunkami ocena

<sup>1</sup> Istotny o artykule go „Jak i dmi” go powołuje etyka niezależna i wprost nieustannie analizowane opiniasta. Artykuł i z. którego wybrane fragmenty są tu po raz pierwszy cytowane, pochodzi z ostatniego archiwum pisanego do słowa, a z sobą jego współpracy z profesorem Tadeuszem Kotarbińskim. Teżże słowo, a także inny jeszcze go. Też etyki niezależnej, którego większe fragmenty również go raz pierwszy ukazuje się w druku, ma, co może wydać się interesujące zwłaszcza dla czytelników z najbliższego otoczenia tego pisma, pewien istotny nawet związek z Lubimem.

<sup>2</sup> W roku 1972 miało się miejsce w odbył w Lubimie ogólnopolskie sympozjum filozoficzne pod patronatem Kłó Nankowego Prezydium Uniwersytetu UMCS, poświęcone etyce niezależnej Tadeusza Kotarbińskiego i sprawom wykładania naukowego. Hasłem tego sympozjum, uwzględnionym w jego oficjalnych dokumentach, była formuła: *Człowiek-Etyka-Indywidualizm*. Oba artykuły profesora Tadeusza Kotarbińskiego zostały poruszone, choć analogicznych materiałów ogólnopolskich przez innych jeszcze autorów, jako wprowadzenia w zasadniczą dyskusję nad koncepcją etyki niezależnej i zagadnieniami z nią bezpośrednio związanymi.

<sup>3</sup> W roku 1981 odbył się w „—” profesor Tadeusz Kotarbiński. Odnosić także onto widać widać się do profesor Marii Opatrzności, profesor Tadeusza Opatrzności oraz p. Opatrzności Władysława Tadeusza, którzy odwołali o tymczasem ni był przez długi okres wyczerpana i porównania przynajmniej nieograniczonego wizerunku. W roku 1980-tych wizerunku Młodziści ma to wzmiankę a planowany w imię 15-tych wizerunku i wizerunku, na się dostało ono do i zika.

<sup>2</sup> W ujęciu T. Kotarbińskiego kraj podlegających opisaniu są tylko osoby ludzkie, ten wizerunku istoty duchowej, wyrażają się a także ich innych powodów — pamięć.

moralna nie powstaje, ani nie istnieje. Wartość człowieka leży, zdaniem T. Kotarbińskiego, przede wszystkim w jego sile moralnej. Inne jego moce, związane z wartościami intelektu, techniki, walki, sztuki, polityki etc., zachowują wartość i znaczenie, jeśli pozostają w zgodzie z rozsądnym pojęciem dobrem moralnym, że świadomość, iż cokolwiek robimy, robimy to zawsze z myślą o kmi, czyli — innymi słowy — dla czegoś dobrego.

Pogląd, iż w splotcie różnorodnych dążeń i koncepcji, skłonni jesteśmy zawsze opowiadać się za rozwiązaniami moralnie zgodnymi, unikając — na nie to możliwe — rozwiązań haniebnych, nazywa Profesor moralizmem. Na poziomie stosunków społecznych, chodzi o decyzje dotyczące nie jednej czy kilku, lecz wielu istot jednocześnie, o losy więc całych громад ludzkich. Kotarbiński postuluje w kole to by kierować się jako wytyczną postępowania — dyrektywą humanizacji. Cechuje ona działania tych ludzi, którzy podejmują walkę o jakąś program społeczny, o ideę i ustrój, upstrując w nich środki potrzebne do tego, by określonym ludziom było dobrze na świecie lub przynajmniej nie było tak bardzo źle<sup>3</sup>.

Zasadniczym powołaniem etyki jest jednak wyznaczenie naczelnego celu ludzkich dążeń. W zresztownym tego zadania pomocne być mogą, zdaniem T. Kotarbińskiego, dwie dyrektywy, łącznie figurujące pod nazwą wskazów do realizmu praktycznego. Pierwsza z nich zaleca przy ustanawianiu celów brać pod uwagę możliwości ich realizacji, przedkładać cele przemysłalne nad fanatycznie ryzykowne. Druga odwołuje się do wartości względnej, wynuwajac na czoło cele ważniejsze w stosunku do innych ważnych.

W etyce, chcąc się powołać do wartości dobra i pomysłności poszczególnych ludzi i ich związków, najważniejsze w odczuciu Profesora wydaje się nie to, co doniosłość (czyli bogactwo w cenne skutki), lecz to, co uszuwa większe *zio lub większymu zlu zapobieg*. Wychodząc z takich założeń, etyka winna wykluczyć podmiotom działających kierować nade wszystko ku celom obronnym, licząc bardziej na zachowanie i zabezpieczenie dobre już posiadanych, aniżeli na zdobywanie — kosztem ofiar niekoniecznych — dóbr i satysfakcji wygórowanych.

Uprzednio wyłożone tezy mogą być stanowić podstawę do zbudowania systemu moralnego, który obejmie zbiór konkretnych przepisów postępowania oraz charakterystykę możliwych sytuacji domagających się ich spełnienia. Taki projekt systemu moralnego oczywiście także znajdujemy w pismach T. Kotarbińskiego. Projekt ten został, jak wiadomo, przedstawiony w postaci programu, w którym główną rolę spełnia pojęcie tzw. spolegliwego opiekuna.

Kimże jest opiekun spolegliwy? Jest nim przede wszystkim ktoś taki, na kogo — wedle słów Profesora — można liczyć w trudnych okolicznościach: nie egoista, lecz mający serce dla kogoś, to człowiek rzetelny, odważny, dzielny i oporny; w tym odwołując się podanyemu tu wartościom zastawia na miasto stanowiących. Kto zatem chce cieszyć się tak pojętym szacunkiem, niechaj wzoruje się na ideale dobrego opiekuna, niechaj się poddaje do jego poziomu i z oddaniem, bezinteresownie dokłada starań, by ochronione były od nieszczęść istoty, nad którymi sprawuje opiekę.

Pamiętamy jednak, iż zajęcie się mamy przede wszystkim uświeleniem stosunków, jakie zachodzą między etyką a filozofią. Jak już zostało powiedziane, etyka według T. Kotarbińskiego, to m. in. etyka o filozofii niezależna. Być może zabrzmi to paradoksalnie, jeśli teraz z kolei stwierdzimy, że poróżniano poglądy naszego Autora znajdujemy więcej, i to ważniejszych powodów do tego, by mówić o zależności etyki od filozofii, aniżeli o jej... niezależności. Czas tedy na to, by to przypuszczenie krótko uzasadnić.

Wiadomo, że powołaniem etyki nie jest rozstrzygnięcie kwestii związanych z istacją rzeczywistości, z tym, co zwykło się określać mianem tzw. poglądu na świat. Jest to zadanie filozofa (w znaczeniu najogólniejszej teorii bytu) oraz kilku jej działów szczegółowych. Historycznie rzecz biorąc, etyka jest także jednym z tych działów, ale — i to również w świetle niemal całej dotychczasowej tradycji — jest już oczywiście — przeznaczeniem etyki (filozoficznej) nie jest rozpatrywanie zależności faktycznych między różnymi elementami rzeczywistości istniejącej, lecz ustanawianie moralnej powinności. Wskazana różnica, aczkolwiek z pewnego (zwłaszcza logicznego) punktu widzenia jest

nieprzekraczalna, nie daje wszelako podstaw do tego, by nie dostrzegać już żadnych innych płaszczyzn porównania między etyką a filozofią. Powiem nawet więcej: to porównanie jest więc konieczne, jeśli słowo „powinność” nie ma oznaczać czystą i z tego powodu nietychą abstrakcją. By tak się nie stało kategorię powinności bezwzględnie trzeba odnieść do jakiejś konkretnej rzeczywistości, w stosunku do której, lub w zależności od której można będzie w ogóle wywalać rozważenia o charakterze moralnym. Sirona aktywna (poszukująca) w tym przedsięwzięciu nie jest, jak mogłoby się wydawać, filozofia, lecz etyka. Tezy filozofii — jako posiadające sens zdań obiektywnie ważnych — z zasady są porbowione jakichkolwiek ukrutnowań użyciowych, nie mogą być przezo traktowane jako równoznaczne z wypowiedzianiami o treści normatywnej. Te normatywność (powinność), co już raz zostało wyraźnie powiedziane, ustanawia etyka. Nie czyni tego jednak w oderwaniu od realiów rzeczywistości, lecz najdokładniejszą orientację się w jej subtelnościach i tendencjach. Kiedy T. Kotarbiński mówi na przykład o empirycznych podstawach swojej etyki, to nie ma na myśli tego, że dobro jest cechą naturalną otaczających nas przedmiotów, jak zakłada chociażby G. E. Moore, ale okoliczność, iż o tym, co dobre i złe, czcigodne i haniebne, dowiadujemy się m.in. w wyniku analizy tak, a nie inaczej układającej się stosunków w świecie. Jak należy to rozumieć? Rzeczywistość sama w sobie, a więc istniejąca niezależnie od podmiotu ocenającego, nie jest — zdaniem T. Kotarbińskiego — zdeterminowana żadnym znakiem wartości. Dopiero za sprawą specyficznego przeżycia emocjonalnego pewne elementy rzeczywistości empirycznej, interesujące w danym momencie etyki, mogą nam się jawić jako moralnie wartościowe lub nie. Oceny moralne są w tym przypadku pochodzą wyłącznie etycznego punktu widzenia i niczego nie zmieniają w naturze „przedmiotów”, do których są akurat odnoszone. Tak też należy, jak sądzę, interpretować wypowiedź T. Kotarbińskiego, iż *ocena moralna układowa się w toku dziejów na granice powstrzymujących się sporczytnie sytuacji w gromadach ludzkich, kiedy trzeba stawiać czoło niebezpieczeństwom w obronie istot podlegających opiece a zagrożonych czy to przez sily przyrody, czy to przez wroga ludzkich*. Przywołane w tej wypowiedzi okoliczności faktyczne, każdy to przynaj, mogą być podstawą do zbudowania nie jednego, lecz jednocześnie kilku różnych systemów etycznych, które na obrzeżach wcale nie muszą być między sobą zgodne w zakresie udzielanych preferencji domorlich.

Etyka jest, w pojęciu T. Kotarbińskiego, zależna od filozofii (oraz innych nauk szczegółowych) nie tylko w tym sensie, że „lokuje” swoje względy poróżn realioów świata rzeczywistego, ale i w tym podstawowym sensie, iż oczekuje od filozofii konkretnych odpowiedzi, ułatwiających jej z kolei rozwiązywanie własnych problemów. Jednym z nich, najważniejszym, jest rozstrzygnięcie, co ma być (jaka wartość) ideałem naczelnym etyki. Odpowiedź na to pytanie musi być, to jame, „uzgodniona” z filozofią, a to w ten sposób, iż musi się ona w istocie musi zasadzić na podbudowie jakiegoś światopoglądu. Będąc zależną od jednego typu filozoficznych założeń, etyka staje się automatycznie niezależną od innych, opozycyjnych punktów widzenia. Na przykład, etyka spolegliwego opiekuna jest zależna od niektórych pryncypioów filozofii materialistycznej; z całą stanowczością deklaruje natomiast swoją niezależność w stosunku do wszelkich odmian filozofii idealistycznej, przez co dystansuje się m.in. od uzasadnień moralności płynących z religijnego poglądu na świat.

Trud etyki pogłębia się z kolei przez znajomości psychiki ludzkiej, a więc dzięki postępowi psychologii. Zastosowanie logiki, badającej konsekwencje wynikające z ustanowionych zasad etycznych, ufilozoficznia w największym sensie też dyscyplinę. Niemal wkład w rozumienie moralności winno wreszcie socjologia, która nie dały wprawdzie do budowania ideałów; wskazała, lecz daje istotny wkład w poznanie tego, co nazywa się moralnością panującą, udzielając przy tym autorytatywny odpowiedzi na pytanie o różnorodność czynności kształtując moralność grup społecznych. *Dla etyki właściwiej... pisał T. Kotarbiński — płyną stad horyzonty drogą pośrednią. Między innymi ią, że rozmaite nauki; i nauki, które przypisywano dawniej sily pochopnie konsekwencjom powzeczonym natury ludzkiej, okazują się — z wielkim dla tolerancji patykiem — ograniczonymi sirona produktami przeżywciami w dziedzinie społecznych*.

Ten kontakt etyki z filozofią (oraz dyscyplinami szczegółowymi) o nastawieniu zarówno

<sup>3</sup> T. Kotarbiński: *Cel życia*, (w) T. Kotarbiński: *Studia z zakresu metafizyki, etyki i nauk społecznych*, pod red. Janina Tryzna-Mielniczaka, Chocimowa, Wrocław-Warszawa-Łódź 1978, s. 120.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 101.

<sup>5</sup> T. Kotarbiński: *Tezy etyki i metafizyki, pow. przytoczone fragmenty*.

<sup>6</sup> T. Kotarbiński: *Kultura filozoficzna*, (w) T. Kotarbiński: *Wybór pism*, t. II, *Między o świat*, PWN, Warszawa 1958, s. 464.

humanistycznym, jak i przyrodniczym) nie ma bynajmniej charakteru incydentalnego. Prawdziwie: między tymi wszystkimi dziedzinami dokonuje się niestała wymiana dowodów. Rysem znaczeniowym tego procesu nie jest wcale, jak można byłoby przypuszczać, postępujące uwalnianie się etyki od wpływów filozofii. Prawidłowość jest więc odwrotna: w miarę odkrywania przez filozofię i nauki szczegółowe coraz to nowych i bardziej złożonych zależności w otaczającej nas świecie, etyka do tego stopnia się intelektualizuje, iż z czasem czynnik intelektualny zaczyna grać w niej rolę decydującą. W ogóle w *taśmę dziedzin kultury* nie ma wyodrębnionej czysto uczuciowych, dla czysto sprawczych: zawsze potrzebna się okazuje teoretyczna przyspawa. W miarę zaś rozróżnienia dziedzin, komplikowania się zależności w materiale i w organizacji pracy, w miarę narastania wytworów i w ogóle w miarę postępuku kulturalnego — wszelka dyscyplina praktyczna intelektualizuje się coraz bardziej i bywa w końcu, że przyspawa staje się głównym składnikiem potrawy.<sup>7</sup>

Staraliśmy się wydobycie te spośród poglądów T. Kotarbińskiego, które wskazywały na konieczność powiązań etyki z filozofią. Dla pełnego jednak obrazu interesującego nas zagadnienia, przytoczyć należy także i te argumenty, które zwracają uwagę na potrzebę zachowania pewnej dazy krytycyzmu, jeśli chodzi o próby uzasadniania racji moralnych przy pomocy tej filozofii. W tym zakresie T. Kotarbiński dopatruje się sytuacji, w których związki etyki z filozofią mogą okazać się bądź szkodliwe, bądź też w ogóle zbędne.

Filozofia zaznacza mianowicie swój szkodliwy wpływ na etykę zawsze wtedy, gdy widlegdy doktrynalnie poczynają nagle głosować nad względami moralnymi lub — co gorzej — zgola eliminują je z pola widzenia. W takich razach mamy do czynienia z czerezeniem się postaw głosuących bądź indifferentnie (czyli wyrozumowaną obojętność na względę moralne), bądź czynim (czyli lekceważenie tego, co wlede odczuć bezpośrednich zastępuje na czek). O przykłady tego rodzaju postaw nietudno T. Kotarbiński analizuje w tym przypadku teorię darwinizmu, która — w oczach fanatycznych wyznawców — lano prowadzić może do wskazanych przed chwilę konsekwencji.

*Inteligenci, biologicznie wykształceni, zwępieliży o celowości moralnej w urzędzeniu świata, przejęwszy się zwierzęcym pochodzeniem człowieka, uwierzywszy w zasadę walki o byt, jako konieczną dźwignię postępu — zhrutalizowali wytworzę żywoia. Dla wyniku — ideałem został zwierz zwycięski, zwyciężający mozem zniemił paciarza. A oto stano powiedzenie nihilisty sprzed półwiecza: „Opatrności nie ma, dusza — to kamieńka, a przeto oka społecznokwał walno”. I cęci się stalo za sprawą rozumu i emiami pakory wewnątrznej i zdolności do przeobrazenia! Kłót teraz namoi drugi polczek, by dobrocią narowić słoczykę na drogę dobroci. Chyba ów okleci tradycjonalista, zmalitrowany przez postępowego syna.”<sup>8</sup>*

Dolarliśmy wreszcie do tego fragmentu rozważań, w którym mowi się o niezależności etyki od filozofii. Ten zwłaszcza aspekt poglądów Profesora był w przedskioi — jak wiadomo — przez krytyków i komentatorów Jego iwoćroczki najczęściej lansowany. Działo się to nie bez sugestii płynących z pism T. Kotarbińskiego, który w podkreśleniu tego przede wszystkim elementu dostrzegł coś, co nazwać by można różnicą specyficzną Jego koncepcji etycznej. Głosząc niezależność etyki od filozofii T. Kotarbiński chciał — jak się zdaje — powiedzieć tylko, iż sposób naszego oceniania w żadnym przypadku nie jest uwarunkowany wyznawaniem przez nas światopoglądów filozoficznych. W tym znaczeniu zabójstwo, na przykład, jest czynem zawsze niemoralnym, niezależnie od tego, jakiego rodzaju światopogląd jego sprawa wyznaje. Motywacja światopoglądowa niekiedy tutaj w istocie oceny moralnej nie zmienia, albowiem rację moralną radzą się względami niezależnymi od jakichkolwiek racji typowo filozoficznych. *Etyka, naszym zdaniem, w równej mierze jak lecznictwo lub jak administracja, nie potrzebuje światopoglądowych uzasadnień. Jej wskazania pozostają niezmiennymi, wszystko jedno, czy ktoś rozważa je materialistia, czy idealistia, czy spirytualistia w ogólnej teorii bytu.”<sup>9</sup>*

Ale, i to wymaga zawsze starannego namysłu, wytkocowanie przeciwko racjom rozumu (filozofii) nie może w konsekwencji prowadzić do paradoksów, w więc do sytuacji, w której nie nadmiar, lecz brak rozumu staje się w ostateczności przyczyną sprawczą moralnych niepowodzeń. *Pytań, na co rozum: da się i odpowiadać dla rozumu szpetnie — to nie jest szluzne w obliczu całosci rzeczy i w perspektywie studci. Bądź co bądź bowiem, po*

<sup>7</sup> Ibidem, s. 479.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 480-481.

<sup>9</sup> T. Kotarbiński, *Zamachowio etyki*, Warszawa, [w:] T. Kotarbiński: *Studia*, t. 1, s. 312.

*pierwsze, w moralności — jak i w gospodarstwie — namysł racjonalny, a nie co innego, prowadzi do znajomości prawd i demaskowania błędów, a znajomości prawd i wskazywanie słowne środka do celów. Po drugie, jeśli tolerancja instytucjom uczciwego występu szluzne przeciwko doktrynerom i fanatyzmowi i doktryzie, to pomniągamy, że fanatyzm zakła się nie przewidzianą zawartym w teorach, lecz tym, co jest w nich nieracjonalnego, zwłaszcza zaś pasytywne on na uproszczeniach, robionych dla propagandy i reklamy. Cóż jest jednak — po trzecie — antyizm fanatyzmu, jeśli nie tolerancja, a coś składowe do tolerancji — przywrócić nazę krytyka rozumu? Jeśli więc krytyka naszczy w nas nowej te bledne przekonania, które nam pozwalkał ludzić się do czasu radośnie, i twórczo i banalnie, i drugiej strony czyni nas ana tolerancjami i ludzmi wyrozumiałymi. A dalej — i po czwarte — zarzuć przeciwko nadzitym myśleniu nie mają walora przeciwko intelektualni w ogóle. Mialo się więc, wywołać: człowieku od zwierzęcych przodków i stonacząc walkę o byt olbrzymią ilość przemian w dziejach form żywnych. Nie miało się jednak rację, kłócić o byt podstawie zasadności cnoti dobroliwych we wpałityczu społecznym. Więc na każde contra przeciw jilozofowaniu w moralności: najdzie się jakisi, me mmaj powadze pro...”<sup>10</sup>*

Zagadnienia stonku etyki do filozofii w poglądach T. Kotarbińskiego nie można ograniczyć do tych tylko treści, które znajdują wyraz w hisie tzw. etyki niezależnej. Dostrzegając wartość tego akurat aspektu w kalostakistę koncepcji Profesora, staraliśmy się wydobyc także i te elementy jego poglądów, w których mowi się już to o konieczności powiązań etyki z filozofią już też o szkodliwości takich powiązań. Wszystkie te kwestie, potraktowane łącznie, ujawniają dopiero złożoność podjętego problemu, przez co okazuje nam się on w zupełnie innej, bogatszej perspektywie poznawczej

Paweł J. Smoczyński

<sup>10</sup> T. Kotarbiński i inna filozofowie, op. cit., s. 461-462.

MARIA GOŁASZEWSKA

## O ISTOCIE SZUKI

W dniach 23-28 sierpnia 1985 odbyła się druga Międzynarodowa Konferencja Estetyczna na temat *Eidos sztuki*, zorganizowana przez Zakład Estetyki Instytutu Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Wzięło w niej udział ok. 55 osób, w tym 32 z zagranicy (Anglia, Bułgaria, Czechosłowacja, Finlandia, Holandia, CHRL, Kanada, RFN, Rumunia, Szwajcaria, USA, Włochy, ZSRR). Konferencja ta była kontynuacją pierwszej Międzynarodowej Konferencji Estetycznej zorganizowanej przez estetyków z UJ w roku 1979 na temat *Kryzys estetyki?*, oraz ubiegłorocznej sesji ogólnopolskiej na temat *Czym jest sztuka?* (czerwiec 1984). Materiały z sesji na temat kryzysu estetyki ukazały się nakładem Wydawnictwa UJ w r. 1984. Materiały z sesji *Czym jest sztuka?* opublikowano tamże w roku 1985. Prace nadane na drugą międzynarodową konferencję zostały wydane w dwu tomach, *Eidos of Art* i rozesłane uczestnikom na parę tygodni przed konferencją. Materiały z ostatniej sesji, w wyborze, w tłumaczeniu polskim, zostały dożone do druku i ukazały się także w Wydawnictwie UJ w roku 1986.

Nadane na konferencję teksty zostały pogrupowane w cztery działy tematyczne: „Czym i jaka jest sztuka?”, „Estetyka”, „Sztuka — wiedza — iwoćroczki”, „Essentia i Heccentia”, w ostatnim dniu obrad odbyła się dyskusja określona jako *Brain-Storming* na temat *antiestetyki*.

Nie sposób zaprezentować tak bogatej treściwo konferencji w wymaganym dla sprawozdań skrócie, zważywszy, że nadane 43 komunikaty, a w dyskusji zabierali głos niemal wszyscy. Ponieważ materiały były udostępnione uczestnikom wcześniej, udało się uniknąć praktykowanego onem trybu postępowania, kiedy to wszystkie komunikaty są odczytywane w całości, a na dyskusję nie ma czasu. Na konferencji *Eidos sztuki* każdy autor komunikatu miał maksimum 6 minut na przypomnienie niezbędnych zwo swojej wypowiedzi, a resztę czasu poświęcono dyskusji. Uczestnikami konferencji byli przeważnie ludzie należący do młodszego pokolenia ucronych, bezpośrednio zainteresowani tematem, toteż dyskusje toczyły się żywo nawet w ostatnim dniu obrad. O atmosferze

konferencji chyba wymownie świadczy fakt, iż na zorganizowane dodatkowo spotkanie, wieczorem trzeciego dnia obrad, przybyli wszyscy uczestnicy, celem spotkania było uczczenie seniora konferencji, emerytowanego profesora Uniwersytetu w Londynie, Harolda Osborne'a, autora licznych książek i artykułów związanych z problematyką estetyczną oraz naczelny redaktor „The British Journal of Aesthetics”. Wygłosi on odczyt na temat: *Doświadczenie estetyczne i wartości kulturowe*, który poprzedził krótkim wspomnieniem z pierwszego pobytu w Polsce w latach dwudziestych.

Kierunki rozważań przeprowadzonych w komunikatach i dyskusji zostały wyliczone tematem konferencji: *Eidos sztuki*. „Eidos” to słowo o dwójakim znaczeniu: po pierwsze, jest to istota, to co powszechne w zmiennych zjawiskach, to, dzięki czemu do danego przedmiotu może być stosowane określenie pojęcia ogólne, np. to, dzięki czemu coś jest dziełem sztuki; po drugie, jest to zindywidualizowany obraz rzeczy, powstały na zasadzie pewnej wyjątkowości (stad: obrazy edyckie, o których mówi psychologia). Pierwsze znaczenie można przyporządkować słowu „essentia”, drugie — „hōcciaia” (istota ogólna i istota indywidualna zjawisk artystycznych).

Choć zgłoszone wiele wątpliwości pod adresem tzw. estetyki filozoficznej, czyli tej właśnie, która stara się dociec istoty — może najwyraźniej jej krytykę przeprowadziła K. Rosner (PAN, Warszawa) w referacie *Kryzys paradygmatu tradycyjnej filozoficznej estetyki* — to jednak problem „czym jest sztuka?” podlegającym był przez wielu uznanym i to z różnych pozycji. Najogólniejsza propozycja teoretyczna wywodzi z braku fenomenologii: Janina Makota w swej wypowiedzi (*Determinanty dzieła sztuki*) stwierdza, że określenia, czym jest dzieło sztuki trzeba szukać poprzez analizę samego dzieła, poprzez trzy jego główne determinanty, wymiar egzystencjalny, formalny i materialny. Aby powiedzieć czym jest dzieło sztuki, nie wystarczy estetyczny punkt widzenia, lecz musi być uwzględniony wymiar ontologiczny. W wypowiedzi piszącej te słowa zaprezentowany został model „universum sztuki” — by określić, czym jest sztuka, trzeba uwzględnić całokształt problemów i zjawisk ze sztuką związanych, których istnienie jest faktem (artydziela, sztuka czysta, sztuczność paradygmatowe w rzeczywistości, itp.). Najrudniej- szej, i dotąd nie rozwiązany jest problem, co jest w centrum universum sztuki, co jest tym, bez czego sztuka nie byłaby sztuką.

Zagadnienie to, na płaszczyźnie bardziej szczegółowej, podjął P. Gravel (Uniwersytet w Montrealu) w komunikacie *Estetyka znaczącego szczegółu*. Wychodząc od Arystotelesowskiego rozumienia metafory, po dokonaniu precyzyjnej analizy pojęcia uznał, że właśnie metafora jest czymś istotnym dla sztuki, a także dla wszelkich wypowiedzi o sztuce. Sztuka ma w sobie coś enigmatycznego, i sztuka jest o tyle, o ile ma w sobie coś oddziaływania na odbiorcę, fascynowania go. By zachować ową enigmatyczność, w wypowiedzi o sztuce wprowadza się metaforę.

Podobny problem poruszała w zastosowaniu głównie do sztuki nowej A. Kepńska (*Determinanty dzieła sztuki w warunkach współczesnych*), zastanawiając się nad tym, jaka powinien być język, w którym wypowiadamy się do siebie i dokonujemy jej analizy, by sztuka nie doznała szwanku. Nawigując o koncepcji S. Sontag stwierdza, że interpretacja zjawisk estetycznych nie oddalana nam niczego, lecz wznośi bariery naszymu poznaniu, idąc zawsze za przerwami ustalonymi wzorcami. Dlatego też sztuka nowa, odrzucając wszelkie wzorce, wymyka się funkcjonującym dziś schematom interpretacyjnym.

Inny sposób ujęcia istoty dzieła sztuki oddania się, gdy porównamy dzieło do hologramu — Piotr Ofszówka (Zakład estetyki IF UJ) rozwijał jej myśl, nawigując do podwójnego rozumienia edosu sztuki, oraz do specyficznego rozumienia ekspresji dzieła sztuki w estetyce Dufrenéa's.

Podjęto też problem, żywo dziś dyskutowany w estetyce światowej: jaka jest różnica między dziełem sztuki a tym co nim nie jest. Vnbiu Park (Uniwersytet w Cambridge, USA) w komunikacie *O modalności dzieła sztuki*, nawigując do najbardziej żywcich trendów w estetyce amerykańskiej (od Weitz'a do Dantio) zaproponował, by zamiast poszukiwać różnic w sferze spozstrzegalnych właściwości dzieła, zanalizować same pojęcia dzieła sztuki i nie-dzieła sztuki. Dzieło sztuki rozważać należy jako tekst (nie tylko, oczywiście, jest to tekst literacki), sam w sobie nie może on być ani prawdziwy, ani fałszywy. Określony tekst możemy umować w modalności istnienia albo też w modalności możliwości, i ta druga jest właściwa dla tekstów będących dziełami sztuki. Królestwem sztuki, powiada Park, jest możliwość. Projektując światy możliwe sztuka pozwala nam przekroczyć granice naszego świata, pomaga zrozumieć nasz byt stanowiąc zarazem uniwersalną formę wyzwoleń.

Urjō Sepánmaa (Uniwersytet w Helsinkach) podjął problem anizystyki (*Druga generacja anti-sztuki*): anizystyka należy do świata sztuki (określonego zgodnie z instytucjonalną koncepcją), a pierwsza generacja anizystyki przeciwstawiła się sztuce swoimi właściwościami spozstrzegalnymi. Druga generacja anizystyki przeciwstawiła się światu sztuki, zrywa z wszelkimi regularni gry owego świata sztuki. Prowadzi to może do destrukcji zjawisk artystycznych i estetycznych, co ma swój wymiar moralny. Alan Simpson (Politechnika w Manchesterze, Wydział Humanistyczny) wskazał na konieczność odróżnienia przedmiotu sztuki od dzieła sztuki — pierwsze obejmuje wszystko, co zostało wytworzone przez człowieka, drugie to, co wartościowe. Pojawienie się awangardy każe nam zwrócić uwagę nie tyle na przedmioty określane jako wartościowe, ile na proces wartościowania, który zawsze jest osadzony w całokształcie warunków kulturowych. Nie wystarczy bowiem sama doskonałość artystyczna, aby coś było dziełem sztuki.

Dawne, tradycyjne pojęcia estetyki zostały na nowo zinterpretowane — tu należy komunikat C. Wilde (Uniwersytet w Londynie) na temat *Ekspresja i abstrakcja w współczesnym malarstwie*, A. Marriage (Guilford College) *Percepcja jakolci kontemplacyjnych w estetyce*, G. Bersa (Włochy) o odbiorze sztuki nowej, M. Rzepińska (ASP w Krakowie) *Rozważania nad granicami sztuki z punktu widzenia historii*, M. Mitiana (USA) *Ontologiczne wystawianie jakolci estetycznych*, M. Dufrené'a (Paryż) *Synestetyczny charakter sztuk*, J. Hoaglund (USA), F. Heizer (USA) oraz E. Świątowej (CSRS) o twórczości artystycznej.

Zostały zaprezentowane rozważania odnoszące się do nowych rodzajów sztuki: na temat możliwości oceniaania hologramów, które urosły dziś do rangi rodzajów gatunku sztuki mówił J. Fisher (Temple University USA), o sztukach kosmicznych M. Kiliwar (Uniwersytet Karola w Pradze), o sztuce ogrodów Mara Miller (Uniwersytet w Washington), o poezji elektronicznej *Martyna do poematów* C. Clouier (Uniwersytet w Toronto).

Problem stosunku estetyki do nauki i do filozofii, sztuki do filozofii i nauki żywo był dyskutowany na podstawie komunikatów G. Scholza (Uniwersytet w Bochum) *O elementach estetycznych w nauce*, A. van der Schoota (Uniwersytet w Amsterdamie): *Czy możemy być poezją w sztuce*, W. Heckmanna (Uniwersytet w Monachium): *Gerontologiczny aspekt estetyki (gdzie proces rozwoju określonej dyscypliny, w tym przypadku sztuki, przyrównany został do procesu starzenia się — a zatem koniec estetyki w dotychczasowym rozumieniu tego słowa byłby nieuchronny)*, wreszcie P. McCormika (Uniwersytet w Ottawie): *Czy filozofie mają charakter fikcyjności? O prawdzie i fikcji w najnowszej krytyce dekonstrukttywnej*. Został tu postawiony, w nawiązaniu do rozważań Derridy nowy problem: dotychczas bowiem dopatrywano się filozofii w sztuce, mówiąc o np. wyrażeniu w niej idei ogólnych czy przekonań światopoglądowych — tu natomiast przyrównano filozofię do fikcyjnego charakteru sztuki. Zwrócono uwagę na to, że systemy filozoficzne zawierają w sobie czynniki fikcyjności, niemniej jednak mogą zawierać również prawdę — będąc dziełami „serio” prowadzą do wzmocnienia percepcji, rozszerzenia granic samowiedzy i zmiany naszego bezrefleksyjnego sposobu ujmowania świata w kierunku refleksyjności.

Stanowisko estetyki marksistowskiej zaprezentował L. Kreft (Jugosława) w komunikacie *Estetyka marksistowska i postmodernizm*, M. Pastragus (Bukareszta) *Teoria i metoda w estetyce*, A. Husar (Bukareszta) *O artystycznych estetycznych aspektach sztuki*, A. Firjavec (Jugosława) *Korelacja między sztuką a estetyką* i L. Słowicz (Tartu) *Funkcje sztuki w ujęciu systemowym*.

Interesujące rezultaty daje zestawienie wypowiedzi młodej generacji polskich estetyków z przedstawicielami estetyki światowej. Okazuje się, że trójdła inspiracji są te same. Np. D. Kuźnicka (IS Warszawa) w komunikacie *Głębokie struktury widownia teatralnego* odwoływała się do strukturalizmu i teorii archetypów, J. Brach-Czajna (UW) do hermeneutyki Gadamera i badań nad psychoanalizyczną interpretacją snów Eisenka (w komunikacie *Odkrywanie symboli jako ekspresja*), B. Smoczyńska (UMCS) przedstawiała poglądy na dzieło sztuki: znanego amerykańskiego estetyki współczesnego J. M. Beardleya (*Beardley w obronie estetycznej natury dzieła sztuki*), zaś I. Kocot (UMCS) nawigowała do współczesnego estetyki francuskiego starszego pokolenia, M. Dufrené'a (*Sztuka i społeczeństwo w poglądach estetycznych M. Dufrené'a*). Próbe przedstawienia własnego systemu estetycznego oznaczonego aktywnością, zaprezentował kompozytor muzyki nowocześniejszej K. Sawigier (A. Muz. Kraków) w nawiązaniu do matematycznych trendów pojawiających się w niektórych odłamach estetyki semiologicznej.

W dyskusji *Brain-Storming* na temat *antystetyki*, którą zapalił M. Damjanowicz (Belgrad), T. Cohen (Uniwersytet w Chicago) i P. McCormick pojawiły się dwa znaczenia (antystetyki): jedno w sensie dyscypliny, której właściwie jeszcze nie ma, sprawniej do analizowania sztuki nowej i związanych z nią nowych zjawisk estetycznych; drugie, tkwiące w tradycji: od chwili gdy Baumgarten wydzielił estetykę jako odrębną dyscyplinę zajmującą się tym, co spostrzegalne zmysłowo, wąsko rozumianemu pięknu przeciwstawiamy zakres zjawisk i problemów, które obejmowały również także sprawy jak sens ludzkiej egzystencji (od Kanta, poprzez Hegla i Nietzschego), a zatem wąsko rozumianej estetyce zaczęło przeciwstawiać anty-estetykę. To ostatnie znaczenie — historyczne — było głównym przedmiotem dyskusji. Na pierwsze zabrał czasu — a zatem poczekał ono do następnej międzynarodowej konferencji estetyków.

Maria Gołaszewska

LECHOSIAW LAMENSKI

## KRYZYZY W SZTUCE

Pod tym prowokującym tytułem toczyły się w dniach 5-7 grudnia 1985 roku w Lublinie obrady XXXIV Sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, zorganizowanej przez Zarząd Główny i Zarząd Oddziału Lubelskiego SHS.

Do chlubnej tradycji Stowarzyszenia (sąającego swymi początkami połowy lat 20-tych naszego wieku), należy organizowanie ogólnopolskich sesji, mających na celu wymianę poglądów i stanowisk na wczesniej ustalony temat. Historycy, teoretycy i krytycy sztuki spotykają się każdorazowo w innym ośrodku będącym siedzibą danego oddziału SHS. Lublin gościł już czolowych historyków sztuki trzynastki lat temu, jeszcze 1972 roku. Wówczas tematem sesji była *Sztuka około roku 1600*, a miejscem obrad kameralna sala widowiskowa Lubelskiego Domu Kultury. Tym razem obrady trwały w Akademickim Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka”, którego duża sala widowiskowo-kino-wa z trudnym mieściła wszystkich chętnych wysłuchania referatów. Obok członków Stowarzyszenia w kulturach sesji prym wzięli studenci historii sztuki KUL oraz słuchacze Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS. Spotkanie też można było lubelskich artystów plastyków, przedstawicieli miejscowej prasy, a także osoby duchowne. Wszystkich intrzygował temat obrad, niezwykle atrakcyjny dobór referatów oraz nadzieja — niestety nie spełniona — na długie i rzeczowe dyskusje.

W pierwszym dniu wysłuchano z uwagą wystąpienia Jana Białostockiego (Warszawa) *Kryzys w sztuce. Wiadomość Juszczaka (Warszawa) Sztuka a „Żyć”*, Lecha Kalinowski (Kraków) *O kryzysach w sztuce późnopróżniowiecznej*, Tadeusza Chrzanińskiego (Kraków) *Kryzys sztuki religijnej — historia czy teatralizacja?*, Jacka Woźniakowskiego (Kraków) *Kryzys powągi czy kryzys rozumu*, Tomasa Gryglewicza (Kraków) *Groteska sztuka kryzysu*, Mirona Borna (Łódź) *Kryzys sztuki czy kryzys społeczeństwa*, Maru Poprzeczki (Warszawa) *Kryzys „wielkiego artysty”*, Urszuli Bzówki-Matuzczak (Lublin) *Kryzys scholastyki — kryzys sztuki* i Barbary Dąb-Kalniewskiej (Warszawa) *Czy był kryzys sztuki prawosławnej?*

W drugim dniu obrad wystąpił: Teresa Gryźbiowska (Warszawa) *Czy istniał kryzys w sztuce rzymskiej XVI wieku*, Jan Harasimowicz (Wrocław) *„Wielkie umiowanie sztuki” w krajach zwycięskiej Reformacji*, Andrzej Baranowski (Warszawa) *Postreżenie, manierizm, barok Wielkiego Księstwa Litewskiego na tle kryzysu społeczno-politycznego w Europie Środkowej*, Tadeusz S. Jaroszewski (Warszawa) *Polityka i architektura tuż przed potopem. O przebudowie Pałacu Brühlowskiego na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych*, Joanna Krzemianka-Somosińska (Warszawa) *Sztuka „długiego obywatela” i jej publiczność w Polsce w II połowie XIX wieku*, Anna Lewicka-Mutawka (Warszawa) *Artysta a kryzys polityczny — malarze polscy wobec wydarzeń roku 1863*, Agnieszka Motawitka (Warszawa) *Lina horyzontu i Dorota Fojda-Januszewska (Warszawa) Kryzys widzenia czy kryzys wiedzy?*

W trzecim, ostatnim dniu sesji, nieco przedzielone grono słuchaczy zapoznali się z referatami Piotra Potrowskiego (Poznań) *Kryzys awangardy czy kryzys sztuki?*, Janosa Brandela (Poznań) *Dodatkownik twizim: dwa kryzysy?*, Andrzeja Ryzakiewicza (Warszawa)

*wa) Handei dziurami sztuki w okresie II wojny światowej w Warszawie* oraz Józefa Mrozka (Warszawa) *„Il moio degno” a kryzys zwrotnica*.

Wygłoszenie podczas trzydniowych obrad aż dwudziestu dwóch różnych referatów praktycznie wyeliminowało możliwość dyskusji. Zresztą nieliczni dyskutanci, którzy pojawili się przed mikrofonem woleli raczej mówić o własnych błędach i rozsterkach (niekoniecznie związanych z tematem sesji) niż ustosunkowywać się do tez postawionych w całym szeregu ciekawych wystąpień, głównie ze strony przedstawicieli środowisk twórczych Warszawy i Krakowa. Obfite referatów, ich zróżnicowanie (treściowe i jakościowe, wsiadaliśmy jak szeroło i różnorodnie można rozumieć i interpretować zagadnienie kryzysów w sztuce. Począwszy od wyjaśnienia samego pojęcia kryzysu, poprzez jego przejawy w poszczególnych dziedzinach sztuki powstałych na przestrzeni wieków (od starożytności do współczesności), a na kryzysie postawy i światopoglądu skończywszy.

Złożoność problemu, jego niejednoznaczność spowodowały, że niektórzy z mówców jakby zbyt zawarliży erudycji i oczytaniu, używając niepotrzebnie języka hermetycznego, nazapikowanego terminami i zwrotami naukowymi (niezrędko obcojęzycznymi), a więc trudno przyswajalnemu przez rzeszę młodych ludzi, często żywo reagujących (oklaskami) na to wszystko co działo się w „Chatce Żaka”. Nic więc dziwnego, że z uznaniem przyjęto świetnie — jak zawsze — wystąpienie prof. Jana Białostockiego, historyka i krytyka sztuki, który poglądząc się wybórą polszczyzną, pokusił się o chronologiczny przegląd pojęcia kryzysu na przykładzie wybranych dzieł wielkich mistrzów różnych epok. Jednocześnie prof. Białostocki przedstawił stan badań nad tym tematem oparty na najświeższe i trudno dostępne w naszym kraju literaturze obcej.

Niemalże braga zrealizował się przedmiotem z presemum prof. Lecha Kalinowskiego, wybitnego mediewista krakowskiego, który zastąpił w ostatniej chwili niedysponowanego prof. Antoniego Matłinskiego z Lublina. Niezwykłe obrazowo i sugestywnie podzielił się on ze zgromadzonymi refleksjami na temat kryzysów w sztuce późnopróżniowiecznej. Teza prof. Kalinowskiego o ewolucji fald stroju w kamennych i drewnianych figurach świętych, rycerzy i królów, od bardzo prostych, statycznych, układających się rurkowitzo wokół nieoświeconego ciała, poprzez coraz bardziej rozwirowzone, wypuklające niektóre jego części (jak pierś czy kolana), aż do postaci zupełnie niekoordynowanej od tego stopnia, że rzeźby przypominały bardziej zgnaczone puszkę, niż figurę ludzką, zasługują na szczególną uwagę. Ekspresja stroju nie miała bowiem odpowiednika w realistycznie ujętych fragmentach innych detali, np. rąk, nóg, a także w wyrazistych portretowanych ryśach twarzy. W konsekwencji takiej ewolucji, będącej wyrazem postępującego kryzysu rzeźby późnopróżniowiecznej, artyści renesansu zaczęli rezygnować z przedstawiania bogatego stroju, aby móc oddać piękno nagości ciała.

Do ciekawych, w pierwszym dniu obrad, należał także referat doc. Tadeusza Chrzanińskiego, poświęcony w całości kryzysowi sztuki religijnej zarówno rodzimemu, jak i europejskiej. Wobec faktu, że jesteśmy narodem w większości katolickim, problem edukacji poprzez sztukę ekspozowaną we wnętrzach kościołów odgrywa niebagatelną rolę. Kocioł zawsze popierał artystów, którzy przyzobaczyli i przyzobaczyli nadal) sekli i tysiąc świętych polichromiami, rzezbami i obrazami: Nie zawsze były to jednak realizacje udane, stojące na odpowiednio wysokim poziomie artystycznym. Bardzo często konserwatywizm kępy lub naciski ze strony finansujących całok prac parafian powodowały, że angażowano twórców mierznych, pobawionych własnej osobowości twórczej, co prowadziło w konsekwencji do powstawania plastycznej mierności i szaryzmy. I mimo że nie brak nam arcydzieł sztuki religijnej wykonanych przez artystów wielkich i uznanych, to jednak nie one decydują o charakterze całoci tej sztuki. Dlatego też nakazem chwili staje się prawidłowe oddziaływanie kulturalne Kościoła, właściciela największych w naszym najczystszej i najliczniej odwiedzanych „salonów wystawowych”.

W drugim dniu obrad zwróciło uwagę wystąpienie prof. Tadeusza S. Jaroszewskiego, prezesa Zarządu Głównego SHS, badacza architektury XIX i XX wieku, znawcy twórczości Pallada oraz obrady dwosłów, a zarazem lubianego i popularnego wykładowcy w Uniwersytecie Warszawskim. Po kilku nijkajich i dosyć chaotycznych referatach, których autorzy gubili wątek i sens wypowiedzi, wystąpienie prof. Jaroszewskiego było dla słuchaczy jak łagodny balsam kojąc podrażnione nerwy. Lekkość i dowcip sformułowania a przy tym ogromna znajomość przedmiotu spowodowały, że wykład na temat przebudowy przez B. Pniewskiego w latach 1932-1937 Pałacu Brühlowskiego na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych, dostarczył wszystkim zebranym wiele interesujących



wiadomości. Okazuje się np., że w obliczu narastającego wówczas kryzysu politycznego i zagrożenia z zewnątrz, czynnicy rządowe uznali za najlepszą formę samobrony — nie po raz pierwszy i ostatni! — przepych, rozmach i pozomy blichtr, które miały sugerować przeciwnikom i wrogom pokęgę i bogactwo Polski.

Ciekawy — choć zupełnie inny w nastroju — był referat dr Anny Lewickiej-Morawskiej, powstały na podstawie jej rozprawy doktorskiej *Artystki a kryzys polityczny — malarze politycy wobec wydarzeń roku 1863* — to tytuł jej interesującej wypowiedzi, poprzedzonej rzetelną kwerenda prasy, pamiętników i wopólnie z epoki, a zwłaszcza gruntowną znajomością twórczości plastycznej artystów bohemie przeżywających goręcy kłęką powstania styczniowego zarówno w kraju, jak na emigracji oraz na zesłaniu. Autorka interesująca narracją przybliżyła bliższemu doborze szereg ciekawych malarzy z Aleksandrem Lesnarem, Henrykiem Pillatim, Ludomirem Benedyktowcem (który w polityce z kozakami utracił obęc i, mimo to nadal malował przy pomocy specjalnie skonstruowanego aparatu), Maksymilianem Gierzymkim, Arturum Grogterem i Aleksandrem Sochaczewskim na częć. To dzięki nim kłęką podmiotowa do rangi świętości stała się wycekwianym zwycięstwem.

Ostatni dzień sesji to przede wszystkim skonstruowany z myślą o wymagającym słuchaczu referat prof. Andrzeja Ryszkiewicza, zasłużonego badacza naszego życia artystycznego XVIII i XIX wieku, wytrawnego znawcy secesyjnego szkła i rzemiosła kolekcjonera esbribrów, a także inicjatora *Słownika artystów polskich i obcych w Polsce działających*. Autor podjął temat handlu dziełami sztuki w okresie II wojny światowej w Warszawie. Zagrozenie jakie niosła ze sobą okupacja hitlerowska, dągnęć Niemców do umieszczenia narodu polskiego przez zniszczenie jego kultury, nie zmiechęły ani nie odstraszyły licznych warszawskich „kunsthändlerów”, którzy niemal nazajutrz po kłękę wszelkiej podjęli na nowo swoją pozytywną działalność. Szczególną aktywność wykazywali właściciele salonów ziólkazowanych w rejonie ul. Mazowieckiej, która stała się centrum ruchu kolekcjonerskiego i wystawienniczego, giełdą życia artystycznego stolicy. Niestety wybuch powstania, totalne zniszczenie miasta a następnie — już po wyzwoleniu — naprzemyłane i krywdzące decyzje władz administracyjnych, położyły kres autentycznemu handlowi dziełami sztuki w Warszawie.

Z treścią warszawskich referatów wygłoszonych na sesji, będzie można się zapoznać, gdy zostaną opublikowane w specjalnej księdze. Do kolejnej bardzo cennej tradycji Stowarzyszenia należy bowiem wydawanie we współpracy z Państwowym Wydawnictwem Naukowym wszystkich materiałów w bogato ilustrowanej publikacji. Jeszcze nie tak dawno tom taki ukazywał się zaledwie po upływie dwóch lat od momentu zakończenia sesji. Obecnie nastąpi to zapewne znacznie później, niemniej książka na pewno użyty światło dzienne.

Z kromkarskiego obowiązku dodajmy, że uzupełnieniem trzydniowych obiad była miła uroczystość wręczenia prof. Ryszkiewiczowi dyplomu członka honorowego Stowarzyszenia Historyków Sztuki w uznaniu za jego ponad 30-letnią efektywną działalność w Zarządzie Głównym. Równocześnie w stylowych wnetrzach pałacu w Kozłowie ogłoszono wyniki corocznego konkursu im. prof. dr Szczepana Detloffa. Nagrodę główną w wysokości 15 000 złotych otrzymał dr Piotr Rudzinski, członek lubelskiego oddziału SHS za napisanie bardzo oryginalnej i odmięty dysertacji doktorskiej pt. *Krytycy i nowatorzy w dwudziestoleciu międzywojennym*.

Lechaołd Łamrinski

ZOFIA ZIELIŃSKA

## MIĘSCIE DZIECKA W KOMUNIKACJI LITERACKIEJ

W Blazęjezku miło Poznania odbywała się w dnach od 20 do 22 listopada 1985 roku sesja teoretycznoliteracka — „Mięscie dziecka w komunikacji literackiej”. Sądzę, że nie odróżniała się w żaden szczególny sposób od innych sesji naukowo-literackich, organizowanych przez uniwersytety, a chyba powinna — z dwóch powodów: po pierwsze, nie była zorganizowana przez uniwersytet, ale przez Ogólnopolski Oórodek Sztuki dla

Dzieci i Młodzieży w Poznaniu, po drugie dotyczyła literatury dla dzieci, a według mnie ten rodzaj literatury powinien być otoczony specjalną troską i to nie tylko naukową. Wyobrażam sobie, że istnieją inne formy spotkań niż sesja, a jeśli już obrady, to mogły być mniej stereotypowe, szczególnie w przypadku literatury, która wywołuje przede wszystkim subiektywne emocje. Naukowa analiza literatury dla dzieci w niewielkim stopniu służy poprawianiu jej jakości, tym bardziej, że jej badacze zgodnie unikają wartościowania, pozostawiając to recenzentom. Zaś sposób wartościowania recenzentów różni się, jak wiadomo, od rodzaju oceny stosowanej przez uczyonych. Jako ilo porównawcze dla analizy jednej książki pojawiającej się na rynku kłękęgiarskim, służy recenzentowi najczęściej dorobek literacki danego autora, rzadziej próbowane umiejaczką książkę w óbrębie gatunku, bądź tematyki, do których można ją przypisać, a już najrzadziej w óbrębie całej literatury.

Prace przedstawione na sesji w Blazęjezku koncentrowały się głównie na analizie form komunikacji literackiej z udziałem odbiorcy dziecięcego, pojawiających się w różnych okresach historycznoliterackich. Sesję rozpoczął referat profesora Mieczysława Ingłota pt. *Dziecko jako adresat w komunikacji literackiej w literaturze okresu Romantyzmu*. Ze względu na nieobecność dr Anny Kubalek, Mieczysław Ingłot włączył do swojego wystąpienia niektóre problemy z jej referatu pt. *Dziecko w literaturze romantycznej* — medium nadawcy, bohater literacki i odbiorca wpisany w strukturę utworu. W rezultacie uczestnicy sesji otrzymali pełny obraz miejsca dziecka w komunikacji literackiej Romantyzmu. Chyba nieprzypadkowo organizatorzy rozpoczęli sesję tym referatem, gdyż dopiero Romantyzm przyznaje dzieciństwu samostność stawiając je nie tylko w opozycji do świata dorosłych, lecz dając mu nad nim przewagę. Dzieciństwo w utworach romantyków symbolizuje pierwszą epokę ludzkości, stan biologiczowej niewinności, umożliwiający metafizyczną łączność z Bogiem, z naturą. Jednakże dużo silniejszy i bardziej powszechny nurt dydaktyczny, w którym dziecko jest przedmiotem oddziaływania wychowawczego eliminuje z literatury na długi okres dziecko-podmiot, dziecko — twórce swojego świata. Masowy dyscyplinarny adresat jest pouczany w szkolnych czytankach o obowiązujących normach postępowania. Moralny ład, podkreślany natrętnym moralakiem nie tylko w utworach najbardziej znaczących w tym okresie Stanisława Jachowicza, zaprzeczają się do kultury prądu, dorabiania się, filantropii, patriarchy, rycerskiego patriotyzmu, zaś poznanie świata jest równocześnie z odkrywaniem jego moralnego ładu i w ten sposób koło się zamyka. Z jednej strony wywyższa się dziecko, przypisując mu funkcje medium dla spraw ważnych i zasadniczych, z drugiej strony w utworach przeznaczonych specjalnie dla dziecięcego odbiorcy komunikat literacki jest tak preparowany i przygotowywany, aby jego odbiór był jednoznacznie określony. Zbieracze literatury ludowej fryzują teksty w duchu sentymentalnym i moralistycznym. Pierwsze wydanie hasni Andersen'a pojawia się dopiero w roku 1859 pod bardzo znaczącym tytułem — powiaski moralno-fantazyjne. Tłumaczenia powieści przygodowej — Coopera, Renda — ukazują się z kilkudziesięciolatym opóźnieniem.

Referat dr Gertrudy Skotnickiej — *Odbiorca wpisany w dziełajestnowoczesne powieści dla dzieci* — wskazuje bardziej podkreśla dużenie utworów literatury dziecięcej i młodzieżowej do zapoznania nad sposobem odbioru. W dziełajestnowoczesnej powieści dla dziecięcej próbuje się narzuć sposób odbioru w tekście i meta-tekście. Recepcja utworu przeważnie jest zaprojektowana na poziomie najniższym, obowiązuje jednoznaczność i optymistyczne zakończenie. Z trzech wątków najczęściej występujących w tego rodzaju powieściach: obyczajowego, patriotyczno-społecznego i miłosnego — najbardziej charakterystyczny jest ten ostatni, w którym proponuje się zamiast miłości przyjaźń i szacunek, degradując w ten sposób romantyczny model miłości. W konturującym zarysie charakterów młodych ludzi dominuje schemat, w którym ona jest dobra, piękna, szlachetna i znajduje się w nieróbby korzystnej sytuacji materialnej, on zaś jest koniecznie uczywy, pracowity, godny szacunku i zaufania, lecz niekoniecznie urodziwy. W całej opiece młownej występuje zaledwie kilkanaście wyrazów, wóspółność zastępowana jest eufemizmem.

Dopiero ówarty z kolei referat dr Jadwigi Szymkowskiej-Ruszały, omawiający „Robinsonady” — adaptacje i transformacje dzieła Daniela Defoe *Robinson Crusoe* pozwalały wyrazić przesłotę z teraźniejszością. Ściśle, nie tyle sam referat, który dotyczył tych polskich transformacji *Robinsona Crusoe*, w których nastąpiła zmiana utworu dla dorosłych w utwor dla dzieci, co dopowiedz Anny Nikhborc. Przedstawiła ona problematkę dwóch „robinsonad” Michela Tournier, współczesnego piazra francuskie-

go, wyróżnionego nagrodą Grand Prix du Roman i Goncourtów. Wersję dla dorosłych wydano w Polsce w 1977 roku pod tytułem *Piętaszek, czyli Ochroniarz Paryżu*, wersja dla dzieci: niestety nie została przetłumaczona na język polski. Niestety, ponieważ książka wydaje się być pozycją bardzo cenną ze względu na przewartościowania, jakie zostały w niej dokonane. To nie Piętaszek, lecz Robinson płaszczy się na ziemi przed Piętaszkiem i me Robinson, lecz Piętaszek opuszcza wyspę, wyruszając w kierunku twiasta cywilizowanego. Robinson zostaje na wyspie sam, nie potrafi porzucić stworzonego przez siebie miejsca na Ziemi. Żaden z autorów tłumaczeń i przełóżek *Robinsona Crusoe* nie odważył się na tak radykalną aktualizację wymowy filozoficznej dzieła. Transformacje przeistaczające miały na celu uatrakcyjnienie książki dla dziecięcego adresata poprzez stylizacje na powieść podróżniczo-przygodową, historyczną, a nawet na bańd i komiks. Według mnie „robinsonady” są głosami w dialogu kulturowym między pokoleniami. Informacja, że taki dialog ciągle trwa, czego dowodzą „robinsonady” Michela Tournier, powinna być szczególnie cenna zarówno dla nas, jak dla młodego czytelnika.

W drugim dniu sesji zwróci moją uwagę referat dr Marii Kwiatkowskiej-Ratajczyk między innymi ze względu na to, że pojawiła się w nim ocena współczesnej literatury polskiej dla dzieci. Co prawda w późniejszej dyskusji autorka stwierdziła, że nie jest to próba wartościowania, lecz tylko odnowienie nieobecności sfery sacrum w polskiej literaturze młodzieżowej. Jednak w moim przekonaniu podkreślenie braku przy jedno czesnym ustawieniu hierarchii wartości, występującej w literaturze dziecięcej (najniższy poziom — wartości hedonistyczne, wyższy — witalne, trzeci poziom — wartości duchowe, poznawcze i najwyższy — sfera sacrum) jest przynajmniej zaznaczeniem braku pełni, a także stwierdzenie ma dla mnie z reguły wydzwięk pejoratywny. Sfera sacrum łącząca się z wartościami przeciwstawianymi wartościom związanym ze zwykłym, codziennym życiem to, według mnie, me kontynuowany, zagubiony po drodze: romantyczny nurt w literaturze, w którym dziecko występuje jako metafizyczne medium.

Na sesji w Białejce, którą w sumie uznać trzeba za udaną, odczuwałam jednak pewien brak spraw przyrącznych, wymiany aktualnych informacji na temat istotnych wydarzeń w obrębie sztuki dla dzieci, gieldy handlowo-informacyjnej oraz — z drugiej strony — metafizycznego ducha, który mógłby odcwać słuchaczy od suchych naukowych analiz.

Zoja Zielinska

WOJCIECH PASZKOWICZ

## MUZA Z DRUGIEJ RĘKI

### O tłumaczeniach wierszy Włodzimierza Wysockiego

Numer 6/84 „Piama Literacko-Artystycznego” trafił do mnie dopiero niedawno Wernągitz — niespodzianka, notka p. Marka Ostachowicza pt. *Epitafium dla Włodzimierza Wysockiego*. Prawdę mówiąc, tytuł to już nieco wyiatry — dal go własnemu wierszowi Kaczmarek pod wiataniem miernicy poety, potem powtórzeli go organizatorzy filmowego seminarium w Ostywie. Nie tytuł jest jednak intoty Tękt notki składa się ze spolszczonych fragmentów wstępu Roberta Roldenwienkiego do tomu wierszy Wysockiego *Nowe i czterech wierszy* — rzekomo z tegoż tomu — *Konie, Okręty, Piosenka o przyjacielu i Muza* — oraz fragmentu piątego wiersza, bez tytułu Tak się składa, że o wiele wcześniej wiersze te zostały przełozone przez Adama Haydla (dwa pierwsze, „Szpilki” 8/82), Jacka Kleynego (trzeci i piąty, zalytułowany *Piosenka o czasie*, w „Szpilkach” 1/81) i Ryszarda Marka Grońskiego (czwarty, również w „Szpilkach” 1/81). Ponieważ przekłady te były mi dobrze znane, od razu zwróciłem uwagę na dwie szczególne cechy weryj zamieszczonych w PL-A. Pierwsza ocha, to niewiarygodnie liczne podobieństwa między nimi a przekładami wcześniejszymi. Druga, to — muszą się wypowiadzać jednocześnie — miernoké wariantów p. Ostachowicza, o których w przeciwieństwie do przekładów Haydla, Kleynego i Grońskiego nie można mówić jako o literaturze. Jak można pogodzić te pozornie kłócące się ze sobą cechy? Zamiat odpowiedź, wystarczy parę cytatów. Oto wiersz *Konie* kołczy się u Haydla:

*Do smaru koń wjechał. Na nim Cesarz-błazen*

Ostachowicz niezmiennie zmienia cztery z otmu wersów tego krótkiego, ale celnego utworu, pozostaje przepisuje bez zmian, zachowuje jednak wszystkie rymy i kołczy:

*Do smaru Konsul-Koń wjechał. A na nim Cesarz-błazen.*

Zakończenie przekładu *Okrętów* Haydla brzmi:

*Ja na pewno powrócę  
Istąż waszej pamięci  
I dotknozę pleśń swoją  
Zanim pół roku zjedzie*

Ostachowicz natrudził się nieco bardziej nad tym utworem, starając się zatrzeć ślady swojej ingerencji w cudzy tekst — tylko 7 spośród 24 wersów jest identycznych z pierwowzorem. Jednak rezultat tej mrowczej pracy jest mierny, bo różnice w pozostałych wersach polegają na dodaniu, zmianie lub przedstawieniu pojedynczych słów. Tylko w dwóch wersach odważył się dać własne rymy — nie czuje się jak widaw w tej dziedzinie najmocniej:

A kołczy tak:

*Na pewno do was wróćę  
Istąż waszej pamięci  
I dotknozę pleśń swoją  
Nim pół roku lub rok przejdzie*

Dodanie słów, jak na przykład w pierwszym i ostatnim cytowanym wersie, rujniuje cały mialowy porządek wcześniejszego tłumaczenia.

Idmy dalej, będzie jeszcze smutniej. Oto *Piosenka o przyjacielu* w przekładzie Kleynego:

*Trafi się czasem w życiu ktoś.  
Ami druh, ami wróg, oi godk...  
Nie wiez kto raz z wiaściwé chcez  
Jak naprawdę z nim jest.*

Ostachowicz przerabia to tak:

*Przytrafi ci się czasem w życiu ktoś  
Ni puz ni wydra (nie!) oi, zyczącyjś godk...  
Nie wiez kto raz z akcentem na „to”, a wiaściwé chcez.  
Jak to naprawdę z nim jest.*

a zatrac potem:

*Wródzié rozpocznoż, kto to zact (nie!)*

Dalej, gdzie Kleyny daje rym „ruszy w dół — źe się czuł”, Ostachowicz zmienia „czuł” na „poczuł”. Czyli akcent na ostatniej sylabie. Brr... Mijamy parę wersów i spotykamy prawdziwe cacko.

*Nie dla białe gniazów w turni pleśń*

co jest „rozbudowanym” i, proszę wybaczyć, zgnojonym wersetem Kleynego: *Nie dla takich ia pleśń*. Cóż, papier jest cierpliwy. W *Piosence o przyjacielu* nasz autor uznał, że nie należy kopiować żywcem i zmienić w wyżej opisanym stylu wszystkie linijki, zachowując jednak wszystkie (z wyjątkiem wspomnianej różnicy) rymy, drugoczące bezlistnie rym, treść i kaleząc ojęzycz mowę, że już nie wspomnę o podstawowych regułach poetyki. Czwarty popis Ostachowicza demaskuje jego niewiedzę na temat twórczości Wysockiego (widoczną zresztą i w pozostałych wierszach). Przekłada wiersz *Muza*

rzekomo na podstawie tomu *Nerw*, który wcale wiersza tego nie zawiera. Poza tym brak w przekładzie jednej ze zwrotek — akurat tej, którą... pominął Groński. Spójrzmy, jak łatwo jest spłycić utwór paroma tylko drobnymi zmianami: Groński:

(...) *Bo Muzę u mnie była. Krótką chwilę.  
Przyszła, spojrziała i odeszła stąd.  
Bezstronny świadek Muzie rację przyna,  
Cham tylko wzywać ją od kurew i od smat (...)*

A Ostachowicz:

(...) *Muzę u mnie była... krótką chwilę.  
Przyszła, okiem rzuciła i poszła won.  
Bezstronny świadek rację Muzie przyna  
Cham tylko wzywać ją od kurew i od smat (...)*

Każdy, kto zetknął się z twórczością Wysockiego, wie, że nie ma w niej wulgarności. Bohaterowie wierszy należą do wszystkich środowisk, lecz ich język jest przetrwony, szokujący nie nieuczestnymi słowami, lecz prostotą, głęboką treścią i dowcipem. Każdy redaktor zajmujący się poezją powinien o tym wiedzieć lub przynajmniej umieć to uprzedzić. Można by podejrzewać, że Ostachowicz wysłał swoje dzieło prosto do drukarni.

Spójrzmy jeszcze raz, jak gubi się w jego wersji klimat oryginału, wiernie oddany przez Grońskiego np. we fragmencie:

*Z pewnością teraz szepce wieszce komisi.  
Kto lepiej umie wkręcić się w łaski nasz.*

A Ostachowicz:

*Na pewno szepce teraz wieszce komisi.  
Kto lepiej potrafi pisać wdziki Muz.*

Ham... Muzę z dłużej litery nie od tych przecięci są rzeczy  
I ostatni kwiatek z tej samej zamkniętej łączki:

*Płyną dni jak tłum wlicą przechodzi  
Z ziewania już mnie bolą kości szczęk.*

Bolą, bolą, przede wszystkim od takiego belkotu!

Śmiesz przypuszczać, że p. Ostachowicz zdawał sobie sprawę z możliwości oskarżenia go o plagiat (co wykluczałoby myślenie w stylu „głupi żart”). Bowsiem skrupulatnie, chociaż tylko powierzchownie, zmienił wszystkie wersy przekładów Kleynego i Grońskiego; mniej zapewne obawiał się Haydla, o którym jak sądzę nigdy wcześniej nie słyszał, i powtórzył liczne fragmenty jego przekładów bez żadnej zmiany. Gdyby wiedział, kim jest współczesny Haydl, może by posiadział nad „przekładami” o dziesięć minut dłużej.

Dodał jeszcze, że prawie cały tekst wydrukowanej noty włącznie z tekstem Roadiewskiego, to właściwie nieudolne przerobiony przekład zamieszczony w „Sprilkach” 8/82, sygnowany tam łatwymi do rozszyfrowania literkami „kk”.

Jeżeli ktoś ma jeszcze jakies wątpliwości, to pozwól sobie zwrócić uwagę na zasadniczy aspekt tłumaczenia poezji. Określone kanony, rytm, rymy implikują konieczność wyrażenia w przekładzie treści oryginału nie w sposób dosłowny. Jeżeli kilku tłumaczy niezależnie przekłada ten sam wiersz, to rzadko trafiają się w owocu ich trudu identyczne rymy, wyrażenia, metafory. Tłumaczenie nie jest (z efektem mechanicznego, opartego na słowniku przekładania słowa na słowo, metafora na metaforę itd. Pan Ostachowicz jednak o tym nie wie i nie zdaje sobie sprawy z różnicy między oryginałem a jego literackim przekładem powtarza po poprzednikach wszystkie zwroty, rymy, metafory. Dowodzi to, że oryginał nie zrozumiał lub nawet nie przeczytał. Oto parę przykładowych pełnych wersów w porównaniu z oryginałem.

Wysocki (przekład filologiczny):

1. *Jest we mnie ładunek metwórczego zła.*
2. *Bóg wie, co ludzie powieją o niej.*
3. *Rzucim się z niecierpliwością ku stolowi.*
4. *Jeli od razu nie zorientujesz się,  
Czy zły on jest, czy dobry.*
5. *Nie mnie i pół roku  
I pojawiw się.*

Groński:

1. *I wściekłość ciuka mną dził z kąta w ką.*
2. *Dość, żeby na języki wziął ją świat!*
3. *Dopadam stołu. Przysiałemłm kresła.*

Kleyny

4. *Nie wiesz kto to, a wiedzcieł chęsz.  
Jak naprawdę z nim jest.*

Haydl:

5. *Zanim pół roku minie  
Przynę mnie tu mój tal.*

i Ostachowicz

1. *Cholera mną rzuca z kąta w ką.*
2. *Wystarczy, żeby na języki wziął ją świat.*
3. *Dopadłem stołu. Przysiałemłm kresła.*
4. *Nie wiesz, kto zaci, a wiedzcieł chęsz.  
Jak to naprawdę z nim jest.*
5. *Zanim pół roku minie  
Przypędzi mnie tu mój tal.*

To wszystko wygląda na kiepski żart. Niestety mam przed sobą numer czerwcowy a nie primaaprilisowy poważnie wyglądającego miesięcznika i drukowanych w tym numerze takich autorów jak Bisalozewski, Harasymowicz, Otóg, Sandauer. A może chodziło o podkopanie marki PL-A?

Oj, panie Ostachowicz, może dignełoby panu pióro w rękę (przynajmniej w momencie podpisywania odbioru wierszówki za cudzą pracą), gdyby wiedział pan — a nie mógł pan tego wiedzieć — że drugi tytuł *Muzę to... Pięść plagiatora*. Przecież pan o swojej twórczości: „przeogromna przyjemność przekładania”. Pozwól sobie poprawić ten zwrot na „przeogromna przyjemność przepisywania”. A twórczość to doprawdy radość.

Istnieją też zapożyczenia z Wysockiego bardziej dyskusyjne niż opisane powyżej. Obok jednego z nich trudno przeżyć obojętnie. Wydaje się, że nie zostało zauważone przez krytykę, chociaż jest nieco starsze. W wydany w 1982 roku przez KAW tomie scenice fiktion zarytowanym *Spoiskanie w przeworczach*, antologii młodych twórców tego gatunku, znajdujemy przy opowiadaniu Antyhańka Zbigniewa Dworaka takie oto motto: „Lukomora bolsze met!” — Władimir Wysocki. Sugeruje to, że autora zainspirował Wysocki, autor pędu *Antyhańka* wiersza o Gaganinie, śpiewający o antywatach:

*Śmierćku na antywatach nie wydepiano jeszcze...*

o zagubionym w nieskończoności ziemskim globie:

(...) *Rozwieszałę spojerczenia bogów  
Jak malerka pilerka wiruje  
Czarny kamyczek: Ziemia.*

o ludzkości zaparzonej w gwiazdy

*Nieprawda, to nie pustka, nie ciemność nad nami  
(...) Oczy ku górze — tam ciśca, nieznanie i wietność...*

o latających talerzach, że:

*Przypłynie im się wkrę  
Za ubyką energią w Stomach*

o przybyszach z innych planet:

*Każdy chciałby się trochę ogrzać.  
Czy jest homo czy muszka.  
Wędrowali sobie przez kosmos (...)  
I oto przed nami Ziemia,  
Nasza Ojczyzna, Złasia*

o gwiazdolotach:

*Nie uwierzycie mi, po prostu nie zrozumiecie.  
W kosmosie strasznie jest nie! w piekle dantejskim.  
Przez czasoprzestrzeń przedzieramy się gwiazdolotem...*

o mieszkających planety w gwiazdozbiorze Iau-Wieloryba:

*Dzwina właściwość tę mają  
— To nićką, to znów się zjawiają*

czy wręczcie o antypodach, gdzie:

*Na antypodiach chodzą  
Antydzicy i antyrodzice.*

Czy jednak słowo inspiracja jest w omawianym przypadku określeniem najwłaściwszym? „Lukomoria bliżej nie!...” to pierwsze słowa *Antybakki* Wysockiego. Piękła ta jest interesująca parafraza strof Puszkina z *Ruslana i Ludmily*. Wysocki z przewrotnym humorem demontuje wadomości dotyczące nie istniejącej już krainy, Lękomorza; dawno jej już nie ma, zielony dąb został porąbany na trumny, złoty łańcuch, po którym w lewo i w prawo chodził uczony kot, zontal przez tegoż kota zamieniony na alkohol i tak dalej, a narrator w refrenie przypomina nieustannie, że cała ta historia to jedyne wstęp do bajki — bajki, która nie może być nieestety opowiedziana, bo wszystkie w niej występujące postaci zeszły na złą drogę. Czytamy: *Nie ma już Lękomorza, a po tamtych dębach wyszły i ślad (...)* I rzeczywiście chodzi tam kot, gdy w prawo — *żpiawa, gdy w lewo — rzuca anegdoty. Lecz uczony ten lajdałk oprzył złoty łańcuch w kamienie i dawaj z farsą do sklepu (...)* W *Lękomorzu na mię zianie od niego widać*. Czym więc się różni *Antybakka* Dworaka od *Antybakki* Wysockiego?

Dworak — przekłada *Antybakkę* Wysockiego prozą, znaczną część dosłownie, chociaż niezbyt dokładnie. Miejscami odstupuje od oryginału i od jego stylu, cytowane wyżej fragmenty otrzymujemy w następującej postaci: *Nie ma już Lękomorza, nie ma wspaniałego brzoźdźbowego (...)* *przechadzał się Kot już to nucąc piosenki, już to zabawiając rawnieł anegdotami (...)*, *pierwego razu zdobywszy z niewiadomego źródła nieco irdrów płaszczych w brzęczącej monocy, przepił je natychmiast w karczmie i taki wurdził skandal na całe Lękomorze...*

Ktoś, kto podpisuje się pod przekładem jako autor zamiast jako tłumacz, ma chyba cichą nadzieję, że nikt oryginału nie zna. Czyżby to właśnie było w przypadku Śc słowskiego skrzącego nieco wiersz Samuela Marszaka *Złota stronica w... „Misiu”*? Należy pisać o zarłem w innym wierszu zażyłowanym *Kto za mnie płacze?* i wydrżkowanym w... „Sepilkach”, że wynajduje do pisania żonę, przyjaciela, murzyna, komputer i ajenta. A więc Marszak — murzynem Ścałowickiego. Ale dołk tych żartów.

Im młodszy czytelnik, tym łatwiej go wykiadać, a science-fiction do młodych trafia najprędzej. Ale Dworak czyni co innego. Bo przecież nie mamy do czynienia z dosłownym tłumaczeniem jednej ballady — bez trudu identyfikujemy w omawianym opowiadaniu aż czterech w różnym stopniu okrojone utwory Władimira Wysockiego, uzupełnione drobnymi fragmentami kilku innych wierszy, a połączone w całość li tylko za pomocą kleju i nożytek

Dworak tworzy więc swój antybasniowy świat techniką kolażu, nie ingerując w zasadniczy sposób w treść i tylko trochę w formę sklejanych strof. Pomyślnie do interesującej, chociaż niezbyt nowej. Lecz jak został wprowadzony w życie i jaki jest ostateczny efekt?

Choć tytuł pozostał, *Antybakka* przestaje być *Antybakką*; uwiertdzenie „Nie ma już Lękomorza” przekroczyło z początku (pomijmy motto) gdzieś dalej, tracąc przy tym siłę wyrazu „Anty” nie przeczy więc Puszkiniowi, tym bardziej, że pojawia się dalej i inne wątki basniowe, nie związane z twórczością Puszkina. *Antybakka* Dworaka jest kolażem stworzonym z kilku przekładów. Podjął się on tłumaczenia poezji prozą, *przełożęwzająca* zawsze ryzykownego. Niewiasty nie uszreśli się mielizn i błądów. Gdy pisze o zamku przypominającym osadzie mieszkaniowej (w oryginale jest to mowa o drapieżcach ONZ): *wyższko tam Hyszczało jak trzeniec po paru głębszych, uina pięknokł*, odstupuje od pierwotnego *wio swerkiakł kłk żarnica, krasoia*, co znaczy mniej więcej: „wciąż iskrzy się jak błyskawica, coś pięknego”. Gdyby to „żarnica” rzeczywiście znaczyło „trzeniec”. Dworak tłumaczy więc na słuch! A tych parę głębszych jest doprawdy ni w piśmie ni w drzewię. W tym samym wątku o królu Kociejcu czytamy, że *wywechł i uwigłdi, zamunil się w staruszka niezszczęśliwego, lecz i jego smok nie dopuszczal do królowny*. Niezbyt to żęczne. O losie królowny dowiaduje się *Jas — na swój sposób niezszczęśliwy ghpitas*, co *każil znym mieczem rryh-trawę*. Kosić tryh-trawę mógł, ale nad Wólga, bo idiom „trih-trawa” na zachód od Bugu nie znaczy nie! Bardziej już pasowałaby tu „mowa-trawa”. Jasiowi żal się zrobiło „mieszkanek leinych”, potem jeszcze „zawrzasnął” do Kociejca: *Ach, ty gmusny rachójnik!* (czy można tak przełożyć dowcipnie „Ach, ty gmusny fabrykant!” co znaczy... „Ach, ty nikczemny fabrykanciel!”), *więcej grabił ani babki (!) nie będzisz*. W antybakie mogłyby naturalnie obowiązywać jakikolwiek antyteksty, ale tu zbyt często antyteksty ma swoje źródło w nieastannym przekładzie, nie jest więc zamierzonym Dworaka. Spójrzmy dalej. Od cytowanych obelg „dostał Kociejcu udziału oszro i skobczył się” (w oryginale „skocznobła”, co znaczy po prostu... umarł!) A Jai dzwisi się, że „słowa wymykają mi się z ust bezwładnie”. Zauważ. Nie tylko jemu!

Sądząc, że winneż znaczna rozbieżność między zamiarem wykonania kolażu a jego realizacją Dworak miejscami zbyt dosłownie i z błędami powiela Wysockiego zamiast z niego czerpać, jak czynił to on sam z Puszkinem i innymi klasykami literatury. W eklekcie nie otrzymaliśmy oryginalnego utworu czy choćby ambinego kolażu, lecz jak gdyby brudnopis przekładu prozą. Antypowiek nie kończy się razem z królem Kociejcem, w odcinnym królestwie pojawił się „zwierz okrutny”, co *bez przeszłokł kogo zżółka na miejscu, kogo do lasu widać! — na deser niejako*. Taki właśnie jest wynik, gdy tłumacz przekłada słowo po słowie. Nie doszukamy się tu stylizacji, skoro ośroł me jest pod tym względem, hm, jednolita. Nie jest też stylizacją postawienie trudniejszych słów w ich oryginalnym brzmieniu, jak wymienione wcześniej „żarnica”, „trih-trawa”, „gnutoj” czy również nie mająca u nas racji bytu „kikimora”, wschodnia koleżanka zmyry, poczwarzy i strzygi. Postawmy więc kropkę nad i: *Antybakka* Dworaka, ocenione go przez autora science-fiction, to raczej antyprzekład. A szkoda, bo był Dworak może i dalej niż w połowie drogi do celu. W przeciwniejsze do Ostrowskich.

Zapewne i w przyszłości Wysocki będzie „inspirował” takich autorów, którzy nie będą umieli ichnąć wen nowego życia. Na zakończenie przypomnę jeszcze anegdotę, którą kiedyś poprzędli w końcu omawianej *Pierśni plagiatora*. Otóż pewen młody poeta umieścił w swoim zbiorku kilka wierszy Anny Achmatowej. Na pytanie, jak to się mogło przydarzyć, odpowiadał: „Ach, jakoś tak się przeschęszy...”

Wojciech Paszkiewicz

# ORBIS

## KULTURALNE STOLICE EUROPY Z LUBELSKIM „ORBISEM”



### Budapeszt

- 4 — 5 dniowe wyjazdy na zamówienie zakładów pracy, w programie zwiedzanie miasta i muzeów, przejazd autokarem.  
— III i IV kwartał 1986 r.
- 5 dniowe wyjazdy dla turystów indywidualnych, noclegi w kwaterach prywatnych  
— cały rok.



### Londyn

- 4 dniowe weekendy, przelot samolotem w programie zwiedzanie miasta autokarem.  
— wrzesień — październik 1986 r.
- 7 dniowe wycieczki samolotowe, w programie zwiedzanie miasta autokarem, zwiedzanie Muzeum Brytyjskiego.  
— sierpień — grudzień 1986 r.



### Paryż

- 7 dniowe wycieczki samolotowe, w programie zwiedzanie miasta autokarem, wycieczki autokarem do Malmaison, Wersalu i Chartres.  
— wrzesień — grudzień 1986 r.



### Praga

- 4 — 5 dniowe wycieczki autokarowe na zamówienia zakładów pracy i turystów indywidualnych, w programie zwiedzanie miasta z przewodnikiem, wycieczka do Karlštejn  
— sierpień — grudzień 1986 r.



### Rzym

- 7 dniowe wycieczki samolotowe, w programie zwiedzanie miasta autokarem z przewodnikiem,  
— sierpień — październik 1986 r.

Szczegółowych informacji udziela Oddział PP „Orbis” PBP w Lublinie ul. Krakowskie Przedmieście 26, tel. 281-53.

ZAPRASZAMY.

