

Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości

/.../

Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz

a

2

2 (28) 1987

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



WŁODZIMIERZ WYSOCKI

— piosenki

ANTHONY BURGESS

— Mechaniczna pomarańcza

AKCENT nr 2 (28) 1987



akcent

a

rok VIII

nr 2 (28) 1987

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

akcent

a

rok VIII

nr 2 (28) 1987

akcent

literatura i sztuka

Andrzej Zieliński: wiersze 21
Mariusz M. Czarniecki: Tytuł 26
Iwona Kozłowska: wiersze 34
Piotr Balaś: O poezji Iwona Kozłowska 38
Anna Milecka: Katastrofizm w poezji Iwona Kozłowska 39
Zofia Łachowicz: wiersze 107
Anthony Burgess: wiersze 110
Czesław Miłosz: wiersze 116
Marek Słobin: O wierszu 118

PRZEKŁADY

Janek Łukasz: Poetyka 122
Janek Łukasz: Mistrz 123
Monika Adamczyk: wiersze 124
Ewa Duda: O „Katastrofizm Iwona Kozłowska” 125
Jan Miłkowski: Lina Kozłowska: 2 powieści 127
Adam August Witwicki: wiersze 128

PROZOPOLSKA

Tadeusz Słobin: „Katastrofizm Iwona Kozłowska” 129

kwartalnik

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA, IZABELLA GAWARECKA
TADEUSZ KWIATKOWSKI-CUGOW
WALDEMAR MICHAŁSKI (sekretarz redakcji)
DOMINIK OPOLSKI, FRANCISZEK PIĄTKOWSKI
BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

Redaktor odpowiedzialny:
Janusz Solecki

Współpracę w dziedzinie plastyki i historii sztuki:
Lechosław Lameński

Korekta:
Janina Hanus

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

© Copyright 1987 by „Akcomi”

WŁODZIMIERZ WYSOCKI

SPIS TREŚCI

- Włodzimierz Wysocki: *piosenki* /7
Wojciech Paszkowicz: *Nie wyrzekniemy się pieśni* /22
Tadeusz Klak: *Na pograniczach snu i jawy. O prozie Józefa Czechowicza* /27
Zygmunt Mikulski: *wiersze* /38
Teresa Opoka: *Powrót* /41
Wincenty Grajewski: *Wyobcowania literatury i wyobcowania z literatury* /53
Teresa Truszkowska: *wiersze* /58
Waldemar Dras: *Echo* /60
Bogusław Bakula: *Powieść autotematyczna wobec problematyki wyobcowania i obcości* /65
Edmund Pietryk: *Trujące drzewo Anczar* /73
Andrzej Zaniewski: *wiersze* /81
Mariusz M. Czarniecki: *Tejrezjasz* /86
István Kovacs: *wiersze* /94
Peter Balassa: *O poezji Istrana Kovacsa* /98
Anna Malecka: *Katastroficzne wizje Aldousa Huxleya* /101
Zofia Luchowska: *wiersze* /105
Anthony Burgess: *Mechaniczna pomarańcza* /109
Cezary Michoński: *Jak tłumaczyć „Mechaniczną pomarańczę”* /116
Marek Sołtyś: *Chwila w czyściecu. Wspomnienie a Ireneusza Iredyńskim* /118

PRZEKROJE

- Jerzy Łukosz: *Po pierwsze: nie milczeć* /126
Jerzy Święch: *Metody Gombrowicza* /127
Monika Adamczyk-Garbowska: *„Alicja” po raz piąty* /129
Ewa Dunaj: *O „kaskaderach literatury”* /135
Jan Miziński: *Lion Feuchtwanger i powieść polityczna* /137
Adam Andrzej Witusik: *O Rzeczypospolitej doby Sejmu Wielkiego* /139

FILOZOFIA

- Tadeusz Szkołut: *Koncepcja „sztuki produkcyjnej” Borysa Arwatowa* /142

- Siefan Symotiuł: *Filozoficzny sens sztuki portretowej Witkacezo* /153
 Lechosław Lameński: *50 lat minęło* /162
 Urszula Olbromska: *Jubileuszowy Salon Przemyski* /166
 Ewa Wójtowicz: *I Białskie Prezentacje Plastyczne* /169

w przekładzie Wojciecha Paszkowicza

Pieśń o nowych czasach

Rozległ się równy krok, nocną ciszę rozdziera jak dzwonów plac,
 Więc musimy się żegnać i rozstać, choć lamie się głos.
 Nieprzetarty bezdrożem ruszają już konie na szlak, na szlak.
 Co pisane jest jeźdźcom? — Kto wie, jaki kres, jaki los.

Czasy złe, czasy nowe nadchodzą. Rozpryła się szczęście w puch.
 Czas miniony przez palce przepłynął i z oczu nam znikł
 Nie ma dnia, nie ma nocy, by z tyłu nie zgubił się ten czy ów
 — Jeszcze chwila i z dawnej kompanii nie przetrwa już nikt.

Odtąd zawsze będziemy jutrzeńce poranną za lunę brać,
 Zawsze dla nas złowieszczo brzmiał będzie stuk podków o bruk.
 Przyjdzie dzień, kiedy dzieci powiedzą, że w wojnę chcą z nami grać,
 My zaś ludzi rozróżniać będziemy: ten swój, a ten — wróg.

Kiedy wszystko do końca wypali się, ścicznie, wypłacze w nas
 I w powietrzu rozwieje się kurz, co spod kopyt się wzbil,
 Kiedy wreszcie mundury na zawsze odwieśń nadejście czas,
 Na dno serca opadną zawziętość i pamięć tych chwil.

ПЕСНЯ О НОВОМ ВРЕМЕНИ

Как привычный шубет, прозвучали в ночи тяжело звата, —
 значит, скоро в зам — уходить в пропасть без своза.
 По некоженим тропам протокала лондри, колады,
 неизвестно к какому концу уносса снаков.

Илие время яное, ликое, но счастье, как астава, види!
 И в погоию аетивы мы за зам, убаганюи, асады,
 Только дот в этой силчине гарам мы дучили товарищев,
 на силку не заметия, что разом — товарищия нет.

И еще будем долго описи аринмати за повария мы,
 будет долго зводачим клеветы нам силри сагогов,
 про войну будут ветикие игри с низкими старыми,
 в подея будем долго везати на своих в аргов.

А когда оттрозочет, когда отгорит и отшачаеся,
 и когда ишли кони устанут под нами сиваать,
 и когда наши девуцки смеют шмели на платыва,
 не забыть бы тогда, не простать бы и не потереать ..

Ктóż by się żalił?

Miałem nazwisk czterdzieści bez mała,
Miałem siedem paszportów i mnie
Kobiet sto siedemdziesiąt kochało,
Dwustu wrogów życzyło mi źle,
Lecz kтóż by się żalił!

Wystarczyło wyjść z domu
— Choć się bardzo starałem,
Wciąż kтóż trafiał się, кому
Око подбить musiałem

Choć niełatwą szlak mój był drogą
— Dawno jestem uznania już wart —
Nikt nie machnie mi nekrologu,
Paru słów na ostatniej ze szpali,
Lecz kтóż by się żalił!

Uciekałem przed sławą
I stroniłem od ludzi
— Zawaze kтóż mnie poznawał
I musiałem pić brudzia

Żyłem wiszą we wszystko co wzniosłe
— Ot na przykład w radziecki nasz lud.
Nawet gdyby mnie uczcił grobowcem,
U pietrowskich nie złożą mnie wrót,
Lecz kтóż by się żalił!

Wystarczyło wyjść z domu
— Choć się bardzo starałem,
Wciąż kтóż trafiał się, кому
Око подбить musiałem.

O złodziejach układam ballady,
O dramatach, co los niesie im
Nie chcą znać mnie artyści estrady,
Zresztą słusznie — gdzie Rzym, a gdzie Krym,
Lecz kтóż by się żalił!

Choć starałem się działać
Bez ryzyka odsiadki
Lecz milicja czuwała
I wracałem za kratki

Choć cierpieniem jak dotąd nie było
Nigdy końca — ech, ileż to lat...
Nie ujrzycie mojego profilu
Na monetach — niewdzięczny jest świat.
Lecz kтóż by się żalił!

НО Я НЕ ЖАЛЕЮ

У меня было сорок фамилий.
У меня было семь паспортов.
Мне семьдесят женщин любили.
У меня было авеста врагов.

Но я не жалею.

Сколько я ни старался,
Сколько я ни стремился.
Все равно, чтоб погнаться,
Кто-нибудь находился.

И хоть путь мой и длинен и долог,
И хоть я заслуживаю похвалу,
Обо мне не напишут некролог
На последней странице я угау.

Но я не жалею.

Сколько я ни стремился,
Сколько я ни старался,
Кто-нибудь находился,
И я с ними наваялся.

Я всегда по все светлое верил,
Например, в наш советский народ, —
Но не оставят мне памятника в сквере
Гас-инбуа у Петровских ворот.

Но я не жалею.

Сколько я ни старался,
Сколько я ни стремился.
Все равно, чтоб погнаться,
Кто-нибудь находился.

И пока я всё песни о драмах,
Воё из аэзии карманных воров.
Мое имя не встретишь в рекламах
Популярных эстрадных певцов.

Но я не жалею.

Сколько я ни старался,
Сколько я ни стремился,
Я всегда попадался
И все время садился.

И асю жизнь моя колит и рвнет,
Вероятно, твоя судьба.
Но все равно меня не отчеканят
На монетах заместо герба.

Но я не жалею

Moja wyspa

Popłyniemy tam, gdzie wiatr nieśnie nas,
Gdzie przestanę liczyć dla nas się czas
Niech fortuny kolo toczy się wstecz
— Sztorm czy sztil, zwyczajna to dla nas rzecz

Szybciej, stary, wdrapuj się na maszt,
Tak potrzebna nam przystań.
Czy to ład majaczy tam, czy mgła?
Kto wie, może to wyspa?

Kto się zlamal, niech pożegna się dziś
— Wolna droga, dokąd chce może iść.
Pozostali odszukają cel swój
Nie zważając ni na skwar ni na znój

Trudno jest sterować dołą swą
— Ścieżki jej są kapryśne
Jeśli jednym darowuje ład,
Mnie niech da tylko wyspę!

Ścisgam w dłoni kartę swą, damę pik
— Że przede mną jest ład, wróży mi
Ziarnka prawdy w tym nie ma, bo skąd
— Ja wybrałem sobie wyspę, nie ład!

Oto w dali miga coś za mgłą!
Liczą do stu! — Czar nie przyska!
Czy to ten przepowiedziany ład?
Może to moja wyspa?

* * *

Отплываем в теплый край навсегда,
Наше плавание, считай, на год
Ставь фортуны колесо поперек
Мы про штормы знаем всё наперёд.

Поскорей на мачту лезь, старик,
Став вопрос с землей остро,
Может быть, увидишь матерек,
Ну а может быть, остров.

У кого-нибудь расчет под рукой;
Этот кто-нибудь плывет на покой.
Ну, а прочие - в чем мать родила -
Не на отмы, а опять на лева.

Ты судьбу в монахи не постриг.
Смейся сй в лицо просто
У кого свой личный материк,
Ну, а у кого остров

Мне накаркала бед дамой пак.
Нагадали, что найду матерек.
Нет, гадалка, ты охоть неправ.
Мне понравилось искать острова.

Вот и берег призрачно возник,
Не спеша, считай до ста.
Что это - тот самый материк
Или это мой остров?

Gololedź

Pokrył bruk tyłu dróg luty łód.
Wszystko zmógł szklisty chłód — luty łód
Pokrył bruk tyłu dróg luty łód,
Nigdy wiosny nie ujrzyz, ni lata
Ślizgawica glob ziemski oplata.
Upadamy twarzami na bruk

Pokrył bruk tyłu dróg luty łód,
Wszystko zmógł szklisty chłód, luty łód.
Nawet jeślibyś unieść się mógł
Nie tykając tej ziemi stopami,
Nie uleczisz i tak — prózny trud,
Wszystko zmógł szklisty chłód, wszystko zmógł
— Zaraz wdepczą cię w lód buciaromi

Pokrył bruk tyłu dróg luty łód
Wszystko zmógł luty łód, wszystko zmógł,
Nigdy wiosny nie ujrzyz, ni lata,
Upadamy twarzami na bruk.
Pokrył bruk tyłu dróg luty łód...
Wszystko zmógł szklisty chłód, wszystko zmógł.

ГОЛОЛЕД

Гололед на земле, гололед,
Целый год напролет гололед.
Гололед на земле, гололед,
Будто нет ни весны, ни лета,
Чем-то скользкими одета планеты.
Люди, падаю, бьются об яд.
Гололед на земле, гололед
Целый год напролет гололед.
Даже если планету в облет,
Не касаясь планеты ногами, —
Не один, так другой упадет,
Гололед на земле, гололед —
И злеточут его сапогами.
Гололед на земле, гололед
Целый год напролет, целый год.
Будто нет ни весны, ни лета.

Люди, падав, быюцца об яед.
Голодзя на змея, голодзя.
Цельны год напровет голодзя.

Piosenka zazwistnika

Szjad mój zna kraju wszystkie kąty
— Ponoć w ziemi poszukuje czegoś
Ja do cudzych garnków nie zaglądam,
Lecz nie mogę często spać przez niego

Plusz na ścianach ma i jedwab w oknach,
Jego żona wciąż w podomce chadza!
Ja bym tu gdzie stoję uran odkrył,
Gdyby odpowiednia była placą

Jakieś kłamstwo się w tym wszystkim kryje
— On umyślnie jeszcze nic nie znalazł.
Bo i po co — pensa i tak wpłynie.
Malo kto dostaje tyle naraz

Kłopot mam z ich synem, dają słowo,
Potknął się o stolik w przedpokoju
I karafkę zbil mi kryształową
— Na rachunku cenę im potroję

Ja dostaję dwa — a on dwadzieścia
Płać więc, skoro ci na wszystkim zbywa!
To nie zawiść, tylko czas już wreszcie,
By upomnieć się o sprawiedliwość.

Już ja im pokażę, poszczekajmy,
Wnet się wyprowadzą stąd ukradkiem!
Oni mają wszystko za pół darmo,
U nas — nawet na pół litra braknie.

ПЕСНЯ ЗАВИСТНИКА

Мой сосед объездил весь Союз
Что-то ищет, а чего — не видно.
Я а дела чуяне не сулюс,
но мне очень больно и обидно.

У него на окнах плюши в шелк,
Кладя его наветвет а халате.
Я б а Москва с вилрой уран нашёл
при такой повышенной зарплате.

И советси мне, что люда арут, —
он нарочно ничего не ищет

Дав чего? — ведь денежки идут,
ох, какие крупные дельнички!

А вчера на кухне 'ихний сын
головой упал у нашей двери —
а разбил нарочно мой графин,
а — мамаше счет а тройном размере.

Ему, значит, рупь — а мне пяттак?!
Пусть теперь мне платит неустойку
Я ведь не из занести, а так —
рван справедливости, а только.

Ничего, а им создам уют —
живно он квартиру обменяет,
У них денег — куры не клюют,
а у нас на лодку не хватает.

Піе́нь біа́лого офіцера

W proch
Rozsywała się korona,
Nie ma Rosji, nie ma tronu,
Wszystkie prawa obalone
— Kto je skradł?
A my?
Wszystkich nas zmieszano z błotem,
Przepędzono jak holotę,
Tylko krew jest z hańbą dotąd
Za pan brat

I nikt
W tym polapać się nie może,
Co nas czeka, co nam grozi,
Z kim się bić, a z kim ułożyć,
Przed kim trzeba się ukorzyć,
Kto z nas wie?
Gdzie Bóg, gdzie cześć, gdzie wstyd?
Kto jest wrogiem a kto kumem,
Czemu nagle gmach ten runął?
Już na Rosję nawet splunął
Żaden grzech.

Za próg
Wszystkich tych, co spokój cenią,
Rozdzieranych przez zwątpienie,
Bez znaczenia, że ktoś nie wie,
Gdzie jest spust.
Na znak
Złeczą się, by ostrzyć zęby,

Wilcze kły i szpon jastrzębi...
Będą miały kruki, sępy
Resztki z uczt.

Ej, wy!
Gdzież jest męstwo wasze dawne,
Gdzież jest oko wasze harde?
Żyć, powietrze innym kradnąć?
— Machinalnie nagan twarda
Chwyta dłoń.
To kres, wszystkiemu kres!
Świat nasz wszyscy diabli wzięli,
Nam — zostało tak niewiele,
Wybór: czy we wroga strzelić,
Czy też w skroni

ПЕСНЯ БЕЛОГО ОФИЦЕРА

Днюх!
Разлетелся корона,
Нет державы, нету трона,
Жизнь России в хаосе —
все к чертям!

И мы,
Словно загнанные в норы,
Словно пойманные воры,
Только кровь одна с позором
пополам!

И нам
Ни черта не разобраться
С кем порвать и с кем остаться,
Кто за нас, кого бояться —
не понять!

Где дул? Где честь? Где стыд?
Где свои, а где чужие?
Как до этого дожили?
Неужели на Россию
нам плескать?

Позор
Всем, кому покой дороге,
Всем, кого сомнение гложет,
Может он илль же может
убивать.

Сигнал!
И по волчкам, и по бычкам,
И как ворюги на добычу,
Только воронов поличимся
пировать.

Эй, вы!
Где была ваша гордость?

Где была ваша гордость?
Отдыхать — сегодня подлость.

Пистолет сжимает твердая
рука

Конец! Всему концу!
Все разбилось, поламалось,
Нам осталось только малость —
Только выстрелить в висок
илль во брва.

Wykład o sytuacji międzynarodowej wygłoszony przez więźnia odsiadującego 15 dni aresztu za drobny wyczyn chuligański

Ponieważ więzien ten jak jedyny oglądał ostatnie wydanie
dziennika telewizyjnego, wszyscy rzucili się ku niemu z
pytaniami o to, co wydarzyło się na świecie. Opowiedział
więc to, co pamiętał i jak pamiętał.

Ja mózgow wam nie pieroć, gadam szczerze,
Ot, ważny taki przykład paradoksu:
Jednemu fatum każe być papieżem,
Drugiemu — cierpieć za kratami boksu.

Tam w Rzymie błatni miejsca rozdrapali,
Na cud czekali — klęczał ktoś, ktoś leżał
Masz babo placek — w całej ich Italii
Nie znalazł nikt chętnego na papieża.

Gdyby nie to, że wtedy miałem pierwsze przesłuchanie
— Lęk dla kurażu i witaj, Watykanie

Wnet wszyscy wierni rozdziawili japy
— Przerobić można Kurię w Watykanie —
A my? — Robota czysta, nowy papież
To człowiek nasz, to Polak, to Słowianin!

Na narach siedzę tu w Narofomińsku
Czy wiedział kto, gdyż donos wysyłała,
Że szansę mam, by zostać Ojcem rzymskim?
— Ty był wspaniale mamę odstawiła

Gdyby nie to, że wtedy miałem pierwsze przesłuchanie
— Lęk dla kurażu i witaj, Watykanie

Do władzy, do szeszmów, na szczyt sławy
Los ślepy nas jak ryby pcha do sieci

— Straciliśmy okazję, iron Pahlavich
Wypomną nam to nieraz nasze dzieci!

Szach kosztem ludu mnożył swój majątek?
Toż trzeba było cichcem go podmienić!
Skąd brać? — W Turkmieni u nas co dziesiąty
To ajatollah lepszy niż Chomeini

Miast całe życie Iluc o mur swym lbem baranin,
Chcę z ręką na Koranie być Rezą w Teheranie

Czy w Europie, czy na Antypodach
Ktoś kwęka, ktoś nogami już do przodu
Cóż, fotel Goldy Meir przepadł — szkoda,
Co trzeci tam z naszego jest narodu

Na wojnie Dajan jedno oko stracił,
Ja bym mu chętnie drugie nocą wybił
I jeśli Iran — nic dla moich braci,
To mogę przyjąć urząd w Tel-Awiwie

Nad Woigą czy nad Kamą urodzeni
— Wśród nas ochotnik znajdzie się niejedni:
Na przykład Ruslan, współlokator z celi,
Po Mao mógłby przejąć całą schedę

Nas też jest tutaj czterech — święta banda!
Niestety wszyscy rudzi i dryblasy,
Lecz zauważyć skromnie mi wypada,
Że ma następcę pośród nas Onassis.

Rozglądać trzeba się po miliarderach!
— Ja chętnie właśnie jego rolę zagram:
Podejmę się Zaklinie lzy ocierać,
Jeżeli mnie wypuszczą z tego lagra!

ЛЕКЦИЯ О МЕЖДУНАРОДНОМ ПОЛОЖЕНИИ, ПРОЧИТАННАЯ НАКАЗАННЫМ НА 15 СУТОК ЗА МЕЛКОЕ ХУЛИГАНСТВО!

Так как этот персонаж был самым излюбленным, кто посмотрел программу "Уроки", то все на него набросались с расспросами о том, что делается в мире. И он рассказал, что он делал и как он пошел.

Я дам, ребята, на мотги не едпаю,
Ну вот он, перегиб и парадокс.
Когтя-то выбаруют Римским Папою,
Когой-то запирают в тесной бокс.

Там все места блатные расхватили и
Прицубились, идвась на авос,

Тем временем по всей честной Италии
На Папу кандидат не нашлось.

Жаль, на меня не воарся ивинули аркан,
Я б мосоля ствани - и в Ватикан.

Церковники хлебальники разинули,
Замешкался маленько Ватикан,
Мы тут им Папу Римского подкинули
Из ивнхл, из пильков, из слявки.

Сему на нарах в Нарофоминске а,
Когда б ты звала, ивнхл мою губа,
Что а бы мог бы выйти в Папы Римские.
А в мамы ивнхл, естествоно, теба

Жаль..

При власти, при денгах ли, при короне ли,
Судьба людей шыафат, как котят.
Ну как мы место шапа проворонили, —
Нам этого потомки не простят.

Шах расписался в полном ивнхении,
Вот тут его воили - и замесил
Где влать? У нас лобок второй в Туркмении
Атоталл и даже Хомсйин

Всю жизнь свою в ворота было рогами, как баран,
А мне бы влать Коран - и в Тегеран.

В Америке ли, в Азии, в Европе ли,
Тот нездоров, а этот адруг умрет.
Вот место Голды Меир мы пролопали.
А ты на четверть бывший наш народ.

Моше Дави без глаз был и ранее,
Другой бы выбхот, ночью подловил.
И если ня в чему сенчас в Иране я,
То а готов поехать в Тель-Авив

Плывут у нас по Волге ли, по Каме и
Талвяти все - при шлага, при пляже ..
Руслан Халифов, мой сосед по камере -
Там Мао делать нешто вообще.

Возможности, хоть втору четверном месте,
Но какждый коренаст и голенаст,
Ведь воспитали мы, без ложной скромности,
Наследника Онассиса у нас.

Следите за больными и умершими.
Удвст адвои Онассиса, Жаки,
Я буду мил и сьел с миллиардершами,
Лишь дайте же мне волю, мужики!

* * *

Przyszło dziś do magazynu
Trzysta metrów krepedeszyny.
Magazynier to jest szelma, lotr i żul.
— Dwieście metrów opyliłem,
Sto rozdałem, sto przepiłem.
Całą resztę — w domu buch na stół

Żona na to mówi: „Mily,
Skąd masz w sobie tyle sily,
Żeby tachać taki ciężar siedem wiorst?
Czemuś brał za jednym razem?
Podzielony — mniej by ważył!
Żuczku mój, niekiepski to jest grosz.

Och, ach, och żuczku mój, ach, żuczku mój,
Ma wszystko koniec swój
Nic pod słońcem nie trwa wiecznie,
Kiedyś cię spytają grzecznie.
Co ty o tym wiesz
— Więc się dobrze strzeż
I zawczasu nogi za pas bierz”

Sąsiad z bloku nie wytrzymał,
Tak odgrażać się zaczyna:
„Znajdę bat na ciebie, och, ach, och!
Smacznie pod pierzyną spałeś,
Gdy Warszawę żeśmy brali,
Kiedy na-na-nasty nadszedł rok”

„Mój ty żuczku, stul jadaczkę.
Ja — mam żonę pomywaczkę.
Z Moskwy do Berlina przeszła szlak!
Zadrzesz z mężem kombatantki?!”
Gdy ktoś wam zagląda w garnki,
Bez wahania zaśpiewajcie jemu tak:

„Och, ach, och, żuczku mój, ach, żuczku mój,
Ma wszystko koniec swój
Nic pod słońcem nie trwa wiecznie,
Kiedyś cię spytają grzecznie,
Czego, żuczku, chcesz,
— Więc się dobrze strzeż
I zawczasu nogi za pas bierz”

Przekłady Wojciech Paszkowicz

* * *

Получил завмагазином
Треста метров крепедешина.
Выл он жутик пабло, жулик и прокост.
Сто а метров раздала
И сто метров разбазарил
А оставшее все домой принес.

И жена сказала: „Милый,
Как же ты, с поособной силой,
Такую, пабло, тяжесть праволок?
Ну дак чего принес все сразу?
Раздели бы на два раза,
Мой неутомимый мотылек.

Ой, ах, ах, мотылек, ох, мотылек,
Всему приходит срок.
Под луной ничто не вечно,
Спросит у тебя, конечно,
Чист лип не чист?
Так что берегись
И пока не поздно — оглянься!”

Мой сосед по коридору
Часто затевает ссору:
„Я до вас, ох, а до вас, до всех, дойду!
Вы ж тогда на печке спали
Когда мы Варшаву брали
В над.. над.. над.. над-платом году!”

„И вообще меня не троньте,
У меня жена на фронте. —
Я считаюсь фронтовички муж.”
И если есть у вас квартира,
Если есть у вас задиря,
То не грех напомнить сему.

Эй, ах, ах, мотылек...

Zero dwa

Czekam długo — tym więcej więc piszę
Piszę, wstaję — ta noc wiecznie trwa!
Wciąż z nadzieją, że „Jące” usłyszę
Wykręcam znów centralę — zero dwa
Dzień dobry, panienko! Na imię ci Toma?
Co z tą międzymiastową? Czekam! Halo, zero dwa!
Długi sygnał? Niemożliwe, ja wiem, że jest w domu!
No, wreszcie się odezwał ktoś.
Dzień dobry, to znów ja.

Ta noc — dla mnie wiecznością jest całą
Na chwilę rozmowy czekam wiek.
Wydziałaj swój głos jak na talon!

Nigdy nie wiem, połączą — czy nie?
Może teraz uda się — znów telefonuję
Doczekać się nie mogę, krzyczę: przedź, zero dwa!
Inne linie? Czort z nimi, już jutro odlatuję!
No, wreszcie się odezwał ktoś,
Dzień dobry, to znów ja.

Dziś telefon jest dla mnie ikoną,
Spis numerów — Ewangelią się stał,
A paniuszka z centrali — Madonno,
Co znieść może dzielęć nas dał.
Błagam cię, Tomeczko, połącz mnie raz jeszcze!
Mój aniele, Madonno, która cud sprawić ma!
Z wszystkich pilnych połączeń to jest najpilniejsze!
No, wreszcie się odezwał ktoś,
Dzień dobry, to znów ja.

Co, z łączami jest dużo kłopotów?
Na tę linię zamówień jest moc?
Będę czekał, pal szczę! Jestem gotów
Zerem zacząć nie tylko tę noc!
Halo! Zero dwa! Ten sam numer proszę!
Dłużej czekać nie mogę, łącz mnie, zero dwa!
Dla mnie to...
No jasne!
Tak, pewnie, jestem w domu!
— Wzywam numer, proszę mówić —
Witaj, tak, to ja!

przekład *Małgorzata Bochenko*

НОЛЬ СЕМЬ

Для меня эта ночь вне закона
Я пьяну — по ночам болящие тем.
Я хватаюсь за диск телефона
И набираю вечное ноль семь.
Деаушка, здравствуйте! Как вас звать? Тома
Семьдесят втора! Жду, дышаще затая,
Быть не может! Повторите! Я уверен, дома!
А, вот уже ответили.
Ну, здравствуй, это я.

Эта ночь для меня вне закона.
Я же сваяю, а кричу: воскорея!
Почему мне а кредит, по талону
Предлагают любимых людей?
Деаушка! Слушайте! Семьдесят втора!
Не могу дождаться, а часы мои стоят!
К дьяволу все ляння, а застря уеаюта!
А, вот уже ответили.
Ну, здравствуй, это я.

Телефон для меня, как икона,
Телефонная книга — трагедия.

Става телефонистка Мадонной,
Растопише на миг сократны.
Деаушка! Мила! Я апроу, продлите!
Вы теперь, как ижед, ис сходите ж с автара!
Самое главное впереди, поймите!
Вот уже ответили.

Ну, здравствуй, это я.
Что, опять повреждение на трассе,
Шторы ветом с яекой шалат?
Все равно буду жить, а согласен
Начинать каждый вечер с мода
Ноль семь, здравствуйте! Повторите снова!
Не могу дождаться. Жду, дышаще затая!
Да, мени! Конечно, а! Да, а! Конечно, дома!
Вызывают ответили!
Здравствуй, это я.

Тексты оригинала drukujemy według wersji przekazanych przez tłumaczy.



Włodzimierz Wysocki z Manią Jędrzejewicz

WOJCIECH PASZKOWICZ

NIE WYRZEKNIEMY SIĘ PIEŚNI

*Naród, który nie już po poezji nie
oczekuje — słucha wyłącznie piosenek*

Michel Deguy

(przekład Edwarda Stuchury)

Mamy jeszcze w pamięci tamte wieczory — było to kilkanaście lat temu — kiedy sami czy w małym gronie przyjaciół zaczynaliśmy pojmować ginące w szumie amatorskich nagrań słowa śpiewającego poety. Wtedy, na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, nie zastanawialiśmy się, dlaczego te właśnie pieśni tak przykuwały naszą uwagę, budziły w nas tyle emocji, dlaczego ich język wydawał się nam tak bliski. Pieśń autorska w wykonaniu radzieckich bardów, bo o mej tu mowa, docierała do nas sporadycznie w postaci nagrań płytowych czy audycji radiowych, a częściej w formie wielokrotnie przekopiowanych, mało czytelnych prywatnych nagrań z autorskich koncertów. Najwcześniej poznaliśmy nazwiska Okudźawy, Wysockiego, Galicza, Kukina i Klaczki, chyba nieco później Kima, Wizbora, Matwiejewej, Anczarowa, Gorodnickiego, Soljanowa i innych. Niektórzy do dziś pozostali dla nas bezimienni.

Twórczość bardów przeżyła gwałtowny rozkwit niemal równocześnie ze zmianami, które miały miejsce w polowie lat pięćdziesiątych. Zmianom politycznym towarzyszyła liberalizacja w sferze kultury. Szybko rozwijała się turystyka masowa, a z nią nastąpił renesans gitary. Objawił się Okudźawa i szybko zauważony znalazł wielu naśladowców — wśród nich byli i tacy, z Wysockim i Galiczem na czele, którzy od razu poszli własną drogą, znaleźli indywidualny styl i formę wypowiedzi.

Owoc działalności kilku wymienionych z nazwiska bardów to — nie licząc prozy, scenariuszy, reportaży — kilka tysięcy pieśni. Ta śpiewana poezja nie ma, w przeciwieństwie do niektórych innych nurtów, charakteru elitarnego. Mimo że do oficjalnego przyznania jej właściwej rangi jest jeszcze daleko, wartości literackie tego gatunku w przypadku najwybitniejszych autorów są bezsporne. Czy jednak one są tu najważniejsze? Z pewnością nie są bez znaczenia, lecz równie istotne jest to, co autor ma do powiedzenia, wszystko jedno czy mówi to w wierszach, czy — jak to bywało niekiedy — między wierszami. Szczególne cechy pieśni autorskiej — niezależność prezentowanych poglądów, bliski kontakt z odbiorcą i brak ogniw pośrednich mogących eliminować niepożądane treści czy próbować natychmiastowej reakcji na wydarzenia — przyczyniły się do tworzenia trwałych wartości i docierania do masowego odbiorcy z wcale nie masową twórczością.

Potwierdzenie łatwo znajdziemy w samej twórczości bardów. Ani Wysocki, ani żaden inny bard nie miał monopolu na prezentowanie postawy niezależnej — Gorodnicki wołając „Mówią mi: milcz! A ja mówię: nie będę!” jest tylko jednym z wielu. Współczesny bard to nie trubadur czy dworski błazen uwieszony u pańskiej klamki i przeliczający peany na dukaty. Nie daje się zepchnąć na manowce, ku poezji zunifikowanej i bezbarwnej — jego bohaterem jest żywy człowiek, opisane są takie jego nastroje, problemy, działania, których znaczenie literatura i mass media pomniejszają lub ignorują. Przez niektóre stwierdzenia przebijają pesymizm czy zniechęcenie:

*Chodzą tłumy ludzi do ludzi niepodobnych, ślepych.
Zaglądalem w czarne twarze przechodniów — ani swoich, ani
obcych.*

(Wysocki)

*W naszym mieście koło wychodka w pętlę rzucił się człowiek.
Brwi czarne, usta czarne, ręce białe jak śnieg.
U obcych serca jakby wypalone — porajcowali i rozeszli się.
Przecież na życie teraz ceny obniżono, a podwyższono na
wszystko inne.*

(Soljanow)

*Ciągle próbowałem uciec przed Północą, przed nieogodą.
Radio darło się w kącie (...)
A szary krematoryjny dym wzbijał się z fabrycznych kominów:
I nieba nie było wcale. Ni tam, ni tu. Nigdzie.
W oknach migaly (...) światła, wszyscy kryli się po bramach.
Jakichś dziwnych przechodźców kroczył po wodzie
Nie ma miłości i wiary nie ma — są tylko pozory nadziei.*

(Legorow)

Inne demaskują najgłębsze źródła zła:

*Nie trzeba się, ludzie bać! Nie bójcie się żebraczego losu,
Nie bójcie się więzienia, nie bójcie się moru i głodu,
A bójcie się tylko tego, kto powie: „Ja wiem, jak trzeba”*

(Galicz)

wyrażają przeciw niemu bunt:

Ja nigdy tego nie polubię!

(Wysocki)

Walka dobrego ze złem przedstawiana jest często w tradycyjnych kategoriach moralności chrześcijańskiej:

Wszystko przypomni nam się na Sądzie Ostatecznym

(Wizbor)

*Człowiek ma duszę — wierszcy mają rację (...)
Wojna idei niczego nie wyjaśni i zwycięży ona jedna — wielka
dusza (...)*

Proszę, o to moja dusza — wam ją daruję.

(Kukin)

Poeta oddający ludziom własną duszę — taki element mógłby się znaleźć w programie prawie każdego z bardów.

Warto zwrócić uwagę na powiązania z kulturą, z literaturą rodzimą i światową. Zapewne nie bez znaczenia jest tu fakt, że gatunek reprezentowany przez bardów jest głęboko zakorzeniony w tradycji

europiejskiej — wystarczy przypomnieć jakże bliskiego im, choć odległego w czasie, Villona. Co prawda są pewne oznaki, że pieśń autorska o podobnym charakterze zanika w krajach najwyższej rozwiniętych — prawdopodobnie dlatego, że talenty ulegają tam komercjalizacji, która wymusza wzbogacenie formy. Plyty Wysockiego, Galicza wydane przez większe firmy „ubarwiono” instrumentacją, przez co odbiór przekazu poetyckiego staje się trudniejszy. Pieśń autorska nie lubi też bogatej interpretacji — dowodem utworu Okudźawy czy Dolskiego w nagraniach Bizewskiej.

Z jednej strony goszczą w pieśniach Puszkina, Dostojewski, Jesienin, Majakowski, Grin, Mandelstam, Pasternak, z drugiej — Petrarca, Szekspir, Kipling, Rimbaud, Byron... Pojawiają się bohaterowie znanych ksiąg, dramatów, filmów. Powstają śpiewane przekłady poezji zagranicznej (Kipling, Brassens, Osiecka), jest nawet parę utworów, gdzie korzenie melodii, rytmu tkwią głęboko w jazzie czy country. Można by jeszcze wymieniał motywy historyczne, podróźnicze. Tematyka pieśni autorskiej nie ogranicza się do jednej ulicy, miasta, kraju. Bardowie mają szerokie spojrzenie na świat — i świat już dawno ich dostrzegł: Okudźawa, Wysocki i Galicz znani są za granicą z przekładów i płyt tam wydanych.

Charakterystyczne jest, że pieśń bardów nieraz wyrzeka się metafory, symbolicznego skrótu. Jest w niej i niezawołowana krytyka stosunków ekonomiczno-społecznych, jak np. w przelozonej przez Fedeckiego piosence Wysockiego *Na zakupy*, której bohater po długiej wyprawie dowiaduje się, że owszem, może kupić wszystko co chce, ale... za walutę, jak w balladach Dulowa i Genkina parodiujących spotykany często styl wypowiedzi prasowych czy telewizyjnych:

*Bardzo trudna jest ta nasza epoka — nie ma mąki ani gazu,
I na głowę u nas bardzo jest źle, tak w żelazie jak i w mięsie.*

(Genkina)

*Niech wyją burżuazyjne jedże, niech żują ziemne ananasy —
Jednak w produkcji żurawiny Ameryka nas nie dogoni.*

(Dulow)

Ktoś mógłby się obruszyć, argumentując, że stwierdzenia o charakterze jawnie krytycznym czy demaskatorskim, dające wyraz rezygnacji nie są wcale tak liczne, że są wyrwane z kontekstu, że są wypowiediane przez takich a nie innych bohaterów, że nie muszą być wykładnikiem przekonań autorów, że można wybrać cytaty dowodzące czegoś przeciwnego... Cóż, każdy ma prawo przedstawić własną interpretację. Nie zapominajmy jednak, że to właśnie brak kompromisowości, śmiałość wypowiedzi przyniosły bardom wielką popularność, o jaką zresztą niedługo licencjonowany poeta jest zazdrosny (spotkać można i takich, co słowo „bard” wymawiają zgrzytając zębami).

Nasuwają się pytanie, czy można twórczość barjów rozpatrywać jako całość? Czy poza formą wypowiedzi łączy ich coś więcej? Co można powiedzieć o ich stosunku do twórczości własnej i kolegów?

Więzy przyjacieli wśród nich nie były i nie są rzadkością. Świadczą o tym może na przykład treść wspomnień Julija Kima o zmarłym w 1984 roku Jurju Wizborze zamieszczonych w „Junosti”. Licznych pośrednich dowodów dostarcza twórczość bardów — wzajemne wykonywanie swoich utworów, pożyczanie motywów muzycznych, prowadzenie poetyckich dialogów, w których pieśń jest odpowiedzią na pieśń. Jeden z tych dialogów rozpoczyna Kukin utworem *Za mgłą*:

*Posłuchaj, to dziwne, bardzo dziwne,
Lecz taki już jestem skończony dzwiazek*

*— Uganiam się za mgłą, za mgłą
I z samym sobą nie mogę sobie poradzić.*

Odpowiada Klaczkin:

*Posłuchaj, to dziwne, bardzo dziwne,
Lecz zrozumieć cię, wybacz, nie mogę (...)
Každy jest na swój sposób dziwniakiem.
Od tego, co niepojęte, uciekamy
Ku temu, czego nie potrafimy zrozumieć.*

Odsłania się tu jeden z istotniejszych motywów omawianej twórczości: bardowie poszukują celu — celu istnienia, celu tworzenia — i drogi, która doń prowadzi. Motyw ten ukazany jest często jako problem wyboru kierunku wędrowki. Wybór ten bywa różny, zależnie od sytuacji, jednak jest ważna zasada — nigdy wstecz:

W tym cały sens, żeby iść do przodu

(Klaczkin)

*Oto co jest potrzebne mężczyźnie: plecak i czekan.
I nie ma powodu, który by nie pozwolił przystąpić do gry.
Jest w niej jedyna zasada — ruch do przodu.
A kto jej nie zna, wątpliwe, czy nas zrozumie.*

(Wizbor)

Czasem bohater — w tym wypadku pasażer taksówki — waha się:

*Na prawo skrócić — nie wolno,
Na lewo — same zmartwienia
— Jedź więc na razie prosto.*

(Wizbor)

Kukin parodiując Wizbora pisze:

*Na prawo — w żadnym wypadku nie wolno,
Na lewo — oberwiesz po grzbiecie,
A prosto — same zmartwienia.*

Pozostaje tutaj tylko bieg wsteczny — jest to chyba drwina z chwycności bohatera utwora Wizbora. Inny wybór (nie zawsze) proponują Okudźawa w *Piosence o meirce*:

Stójcie z prawej, przechodźcie z lewej

i Wysocki w *Piosence o prawoskrzydłowym*: bohater w czasie gry wymiewa środkowego napastnika grającego ciągle prawą stroną i konkluduje, że

*Sprawiedliwość nie ma ani na świecie, ani na boisku
— Dlaiego gram zawsze tylko z lewej.*

Jednym z celów barda jest znalezienie drogi do odbiorcy, nawiązanie bliższego z nim kontaktu. Jednak nie do każdego można dotrzeć — wyraził to dobitnie Anczarow:

*Śpiewałem kiedyś z wysokiej estrady,
Staralem się grać swoją rolę,
A z pierwszego rzędu zamyślony typem
Przyglądał mi się kwadratowym okiem.
(...)*

Jakież pieśni spiewać na estradzie (...)
 Żeby spodobały się i kwadratowemu typkowi
 I tamtej dziewczynie w ostatnim rzędzie.
 (...) Teraz on chce żeby się z duchem czasu,
 Ma być współcześnie i a la mode,
 Ma być z podtekstem i nie bez aluzji
 I elegancko bez łacin i ksyw.
 (...)
 Śpiewa się pod lososia i pod jesiotra,
 Pieśnią się zwie każdy chłam, byłe rym.
 Śpiewa się pod sardelę i pod śledzia
 — Rozdzielona japa wszystko przeklnie.

Przypadkowa publiczność, duża sala, „wysoka” estrada — wszystko to utrudnia, jeżeli nie uniemożliwia, kontakt z odbiorcą. Bard woli występować w małym gronie, być nie naprzeciw słuchaczy, w świetle reflektorów, a pośród nich, obserwować ich reakcje z bliska

Oto stoję na estradzie,
 A ludzie w sali płaczą, płaczą...
 (Okładzawa)

Bardowie są świadomi swojego szczególnego oddziaływania na słuchaczy. Nic też dziwnego, że w świadomości społecznej istnieją jako odrębna, wyróżniająca się grupa. Leonid Nachamkin przedstawił ją i jej program w utworze, który powstał zapewne w latach siedemdziesiątych, kiedy można było już z pewnego dystansu ocenić dokonania bardów:

Wszystko w życiu się kończy,
 Jednak zebrałiśmy się (...)
 Żeby wspominać samych siebie (...)
 Nie wyrzekniemy się pieśni,
 Dopóki na wysokiej fali
 Płynię nasz Sasza Gorodnicki (...),
 Dopóki Wysocki po lasach
 Wiedzie polowanie na wilki,
 Dopóki Bulai werbuje nas do plectoty,
 A Wizhor porwa ku obłokom,
 My nie zdradziły naszego celu
 I nie schowamy się w krzaki
 — Przecież było nie było jesteśmy minstrelami
 Siedemdziesiątego równoleznika!

Chociaż Wysocki, Galcz i Wizhor od paru lat nie żyją, chociaż Okładzawa woli pisać powieści historyczne, nagranych ich można posłuchać w każdym rzadkiem mieście, w każdej wiosce, w każdym domu. I też osób — także w Polsce — zna liczne utwory na pamięć. Bardowie potrafili dać słuchaczowi to, czego oczekuje on od poezji:

Wojciech Paszkowicz

TADEUSZ KŁAK

Na pograniczach snu i jawy O prozie Józefa Czechowicza*

Autor *nuty człowieczej* utrwalił się w pamięci czytających przede wszystkim jako poeta i to jeden z najprawdziwszych, najczystszych liryków. Przypomniany został po latach także jego dorobek dramaturgicalny, ogłoszone szkice literackie oraz obszerny tom listów. Proza znalazła się natomiast jakby w cieniu innych, uprawianych przez Czechowicza dyscyplin. Powiedzmy wprost, iż uległa ona całkowitemu niemal zapomnieniu. Nicco więcej szczęścia miała tylko młodzieńcza *Opowieść o papierowej koronie*, o której wspomniano ze względu na jej związek z biografią poety oraz z historią czasopisma „Reflektor”.

O sytuacji Czechowicza jako prozaika najwymowniej świadczy anonimowa nota, poprzedzająca zbiór noweli i opowiadań pt. *Z trudności*, w której napisano: *ciekawostką jest opowiadanie Józefa Czechowicza „Juma” drukowane w 1939 roku. Obok noweli „Po latach” z roku 1937 był to jedyny (podkr. T. K.) wypadek znakomitego poety w kierunku prozy nowelistycznej.*

A przecież słowa te dalekie były od prawdy, gdyż pisarz ogłosił za życia kilkadziesiąt tekstów prozatorskich. Co więcej — Czechowicz przywiązywał do swych dokonań w tym zakresie sporą wagę, o czym świadczy fakt, iż zamierzał on ogłosić książkowo zbiór swoich opowiadań i nadać mu tytuł *Koń Rydzi*, będący równieś tytułem jednego z utworów. Czechowicz już w początków swojej drogi twórczej wiązał z prozą wielkie nadzieje, a czytając jego młodzieńcze utwory oraz informacje o nich zawarte w listach poety odnosiśmy wrażenie, iż w tym czasie zainteresowanie prozą istotnie przeważało oraz że utwory prozatorskie z lat 1922-1923 górowały niewątpliwie wartością artystyczną nad poezją Czechowicza: Górowały literacką wartością tekstu, siłą i rozmachem koncepcji. Zresztą pierwsza informacja, dotycząca prób pisarskich Czechowicza odnosi się właśnie do prozy.

* Jest to skrócona wersja wstępu do tomu prozy Czechowicza, pt. *Koń rydzi*, który ukazał się nakładem Wydawnictwa Lubelskiego

¹ Opowiadania Czechowicza publikowane były na łamach „Akcentu”, w numerze 4 z 1928 r. *Kula Archimedeusza*, *Spektakl i alibi Matka*, *Wąsów nr 16 77*, *Burka dla pani Si H.*, *Bajka dla pani M. W.*, *Pierścionek z majoski*, *Bajka dla pani i. S.* oraz w numerze 2 z 1923 r. (m.in. opowiadania wojenne) *Koń Rydzi*, *Kwasiek*, *Rodzina*, *W maju*, *W lawarnie*. Poza tym „Akcent” (nr 3 z 1922) zamieścił Nok odnajenych listów (32 porcje) Czechowicza do ks. Ludwika Zaklewskiego, w oprac. J. Smolara

² Z teki *dwudziestolecia*, *Opowiadania*, Warszawa 1959, t. 5. Dodajmy, iż nawet ludzie bliscy Czechowiczowi, tacy jak Wacław Gralwski, nie mieli zbyt dobrej orientacji w jego prozatorskim dorobku i zbytnio go nie cenił. Gralwski tak pisał o stosunku Czechowicza do swego prozy: *Kochał ją swym pierwszym gorącym uczuciem, ale nie związał się z nią. Nie zawarł związku małżeńskiego i nie miał dzieci legitymnych. Ba to utwór (prozatorski), które popełnił raczej na masną bękartów zasługując (Stalowa łęca, Warszawa 1968, s. 200) Opinia to wysoce nieprawdziwa i nie oparta na znajomości dorobku Czechowicza w zakresie prozy.*

³ Także też były oceny twórczości Czechowicza przez członków grupy Reflektor. Zob. K. Bielski: *Masi nad czasem* Lublin 1963, s. 137 oraz W. Gralwski, l. c., s. 40-41 i 132

Najwcześniejszy okres prozatorskiej twórczości poety obejmuje kilka zachowanych opowiadań, powiązanych w jeden cykl, parę fragmentów, a przede wszystkim dwa główne, większe utwory: wspomnianą już *Opowieść o papierowej koronie* oraz *Opowieść o Hiramie Czarnoksiężniku*. Mają one zresztą wiele wewnętrznych pokrewieństw i to między innymi sprawiło, iż autor w pewnym momencie uznał pierwszy z tych tekstów za jeden z rozdziałów *Opowieści o Hiramie Czarnoksiężniku*. *Opowieść* Czechowicz napisał i opublikował, natomiast z *Hirama* zachowało się zaledwie kilka fragmentów, ale w listach do przyjaciół autor dosyć dokładnie i obszernie przedstawił koncepcję swego — jak to określili — nadludzkiego poematu. W liście do Wacława Gralewskiego pisał:

W ciągu całych miesięcy przepracuję ten temat w umyśle na arcydzieło. Sceny pojedyncze rodziły się w Wilnie, gdy chodził nocą wśród elektrycznych reklam tandub, kin i teatrzyków. Inne w lasach wołyńskich, jeszcze inne, gdy pociąg z Litwy gnał w noc gwiazdzistą ku południowym kresom Rzeczypospolitej. Pomysł monumentalny, obecnie nad moje siły. Gorączkowo kreślę całe sceny i drę, drę w szkwejskiej pasji. Na miły Bóg, dajcie mi ludzi do tych gigantycznych malowideł formy taką, jakiej mi potrzeba!

"Moreau" ze "Skamandra" to parodia tego stylu, o którym marzę, jego sceny to li-ryki, a ja chcę dramatu. Tam w pomysł moim jest kilku nadludzkich ludzi i każdy jest czerwona tragedia. Los i fakty spiętrają się, ich ręka wznoszone ponad cały świat i ponad nich, aż runie wreszcie wieża babelska. Tu będzie cała symfonia poezji między szczytem i ocliania.

Kto zostanie po pogrzmie, nie półgłówny będzie, lecz półcłowkiem — duszą kosmiczną za życia.

Wydaje się, iż praca twórcza w tej fazie ograniczała się raczej do przetykania i układania wszystkich spraw w wyobraźni. Czynności pisarskie oddkładał Czechowicz na później, stając bezradny wobec ogromu zamierzeń. Nad młodzieńczą prozą pisarza ciążyły ujemne tradycje romantyczne i modernistyczne. Wszystkie jego wczesne utwory z *Opowieścią o papierowej koronie* włącznie były w istocie utworami poetyckimi, sam Czechowicz zresztą określił jeden z nich jako poemat. Opierały się one na równoległych, kosmicznych niemal wizjach i na sposób romantycznie nieograniczonej wyobraźni. Cudowność, niezwykłość i przepych obrazów przynudza na myśl twórczość Słowackiego. Kiedy Czechowicz wysłał Gralewskiemu jeden ze swoich utworów, wskazywał bezpośrednio na świadomą zależność od autora *Kordiana* i dodawał:

Aby odczuć piękno tej drobnostki, nie należy jej czytać takim głosem jak zwykle, ale nastawić głos jak do „Anhellego”, na melodię monotonna i mdliwą (L., 38)

Ta „instrukcja” czytania wiele mówi o poetyce ówczesnej prozy Czechowicza. Wzniosłości spraw i rozległości czasowo-przestrzennej zdarzeń odpowiadała szeroka, patetyczna fraza oraz bogactwo i wyrefinowanie obrazowania. Wiele zawięzłał młody wówczas pisarz poetyckiej prozie Klabunda oraz Jarosława Iwaszkiewicza z jej bizantyjskim i orientalnym piętnem. Jest wiele analogii tematycznych, problemowych i artystycznych między *Ucieczką do Bagdadu*, *Zenobią*, *Palmurą i Wieczorem u Abdona*, a *Opowieścią o papierowej koronie*. Uwidacznia się to i w stylu prozy, w jej składni, a także w kompozycyjnych chwytach, polegających — jak np. w utworze *Teraż*: *gdys odeszła...* — na wyodrębnianiu fragmentów, będących w poezji odpowiednikiem jednostek stroficznych.

Przygody związane z powstawaniem *Opowieści o Hirama* świadczyły,

iż autor ich albo nie dorastał jeszcze do artystycznego ukończenia swoich wizji, albo też brak mu było do tego odpowiednich narzędzi. Czechowicz jako prozaik dość wcześnie uświadomił sobie, że oparcie się na modernistycznej tradycji i jej przedłużeniach zamyka drogę ku przyszłości. W jego poezji nastąpiło to w dwa lata później. O sytuacji i rozterkach młodego pisarza świadczył list, pisany pod koniec 1923 roku do Konrada Bielskiego:

W wierszu nie jestem nigdy swobodny, w prozie rzadko kiedy czuję się naprawdę dobrze, może dlatego, że prześladowają mnie tradycje dobrej prozy Żeromskiego, Berenii i Iwaszkiewicza. A tymczasem mnie się marzy mariaż wszelkiej opowieści z kinem. Nowa proza winna mieć w sobie zapaszek prostoty i lakoniczmu scenariusza filmowego. Nawet wprowadzenie pewnych ujęć czysto filmowo. Nie ma dziś człowieka na świecie, który by nie znał kina i dlatego właśnie ten ogromnie ważny czynnik życia, wżity w literaturę, nikogo by chyba nie zadziwił (L., 45)

Wczesna proza Czechowicza wyraźnie odbiegała od zaprojektowanej powyżej drogi. Daleko jej było do prostoty i zwięzłości. Widoczna była natomiast zasada polegająca na dramatyzm i kształtowaniu utworu. *Opowieści o papierowej koronie* i *Hirama* zmierzały bowiem wyraźnie w stronę dramatu, co uwidoczniło się nawet w czysto formalnych rozwiązaniach (sceny, antyki, przewaga dialogowych struktur narracyjnych), natomiast w technice scenariuszowej również dialog stanowi element podstawowy i służy budowie widowska dramatyczniego.

Niezwykle interesującą sprawą było łączenie przez Czechowicza jego przyszłej prozy z inspiracjami filmowymi. Trzeba bowiem wyraźnie podkreślić, iż w owym czasie w naszej literaturze nie mówiło się właściwie jeszcze o takich możliwościach. Czechowicz był niewątpliwie jednym z pierwszych, którzy pragnęli wzbogacić i unowocześnić prozę dzięki zdobyccom formalnym kina. Za kilka lat ukaże się *Psychoanalizy w podróży* Jana Brzokowskiego, w którym nawiązywał on do techniki scenariusza filmowego, oraz *Bankructwo profesora Muellera* tego pisarza z podtytułem „powieść sensacyjno-filmowa”, gdzie na strukturę prozy wpływa technika dzieła filmowego.

Przejęcie Czechowicza ku prozie lakonicznej i uproszczonej odbywało się jednak po linii bardzo zawiklanej. W ważnym liście do Konrada Bielskiego, pisany w połowie 1925 roku, w którym autor dawał wyraz swojej sytuacji jako poety, odznętnując się zarówno od nurtów nawiązujących do tradycji modernistycznej, jak i od doświadczeń futurizmu oraz Nowej Sztuki, określił także swoje zamiary w odniesieniu do twórczości prozatorskiej. Pisał tam:

W prozie znalazłem już sułpek, dokoła którego można się owinąć. To Borys Piłniak. Słuszny i niezrównany. Ornamentyka Ehrenburga niczym jest w porównaniu z tymi opowieściami. Wobec tego, że zachwył mój jest nieklamany, przewidując większą ilość stronnic mojej prozy a la Piłniak (L., 61)

Piłniak należał do literackiego ugrupowania Braci Serapionowych i nawiązywał — podobnie jak i inni pisarze z tego kręgu — do tradycji E. T. A. Hoffmana i Gogola, bezpośrednio zaś ich mistrzami byli symboliści — Andrzej Biely oraz A. M. Rimiezow.

Wydaje się, iż Czechowiczowi bliska była niewątpliwie ornamentacyjność prozy Piłniaka i nasycenie jej elementami lirycznymi, przy czym dodac trzeba, iż prozatorska twórczość autora *Sobowrotów* miała swój drugi bieg w skłonności do narracji „urywanej”, do publicystyki i posługiwania się cytatałami z gazet, a nawet do naukowej dokumentacji wybranego problemu

⁴ J. Czechowicz: *Lusty*, Oprac. T. Klak, Lublin 1977, s. 30-31. W dalszej części tekstu lokalizacja cytowań z tej publikacji podawana jest bezpośrednio po tytule ze skrótem tytułu i wskazaniem odpowiedniej strony.

⁵ Zob. T. Klak: *Filmowa powieść Jana Brzokowskiego (o „Bankructwie profesora Muellera”)*, w: *Katastrofizm i awangarda*. Pod red. T. Bujnickiego i T. Klaka, Katowice 1979, s. 89-102

Muzyczność, wielopłaszczyznowość i hiperbolizacja prozy, którą Piłniak znajdował u Biełego, Czechowicz mógł obserwować nie tylko u radzieckiego autora, lecz także w twórczości polskich pisarzy modernistycznych — Żeromskiego, Berenta i Micińskiego, a także u Jarosława Iwaszkiewicza — sukcesora i kontynuatora tradycji prozy młodopolskiej, przynajmniej we wczesnym okresie jego twórczości. A więc można tu mówić o równoległości procesu rozwojowego, a nawet o wspólnych źródłach prozy symbolistycznej i impresjonistycznej.

We wspomnianym liście Czechowicz zapowiadał: *Nabieram sił i rozmachu do prozy, którą chcę „Reflektor” zadziwić* (L. 62). Z późniejszych wzmianek epistolarnych Czechowicza wynika, iż rzeczywiście starał się on iść w zapowiadany wcześniej kierunku. Już pod koniec 1925 roku pracował nad powieścią filmową, ale bez widoczniejszych wyników. *Ani czasu, ani ochoty, ani nowych myśli. Tak mi się wydaje, jakbym wypisał cały mój dorobek mózgowy z Lublina, a dalej choć łbem tłuc* (L. 66).

Zamiar napisania powieści filmowej został zapewne zaniechany, a łączyło się to z „wybuchem” poezji Czechowicza, zapoczątkowanym wierszami drukowanymi w ostatnim numerze „Reflektora”, z maja 1925 r., a mającym przedłużenie w utworach z tomu *Kamień*, wydanego w dwa lata później. Źródła prozy Czechowicza zdawały się wysychać, gdyż — jeśli nie liczyć prac sprawozdawczych i dziennikarskich — Czechowicz między 1925 a 1932 rokiem ogłosił tylko jedno opowiadanie i to pod pseudonimem: Zresztą właśnie to opowiadanie świadczyło, iż jego autor istotnie zmierzał w kierunku uproszczenia formy i ograniczenia elementu emocjonalnego.

Projektów dotyczących prozy „filmowej” Czechowicz jednak całkiem nie zarzucił. W innej wersji powrócili one po kilku latach, czego świadectwem były informacje zawarte w liście do Kazimierza Miernowskiego:

Pomyślałem sobie podczas ostatniej podróży plan opowieści prozą. Opowieści tym razem z akcją, nie zaś short story jak dotychczas.

Będzie to historia oparta na psychoanalizie, jeśli chodzi o treść, i na kinie, jeśli chodzi o formę (styl). Sprawa ponura, bo na le homoseksualizmu. Rzecz się dzieje w Wilnie i okolicy jego. Zresztą będzie to tylko próba nowej roboty, przygotowanie do pracy nad epopeją. A nawet jeszcze gorzej, doświadczenie stylowo-konstrukcyjne (L. 84).

Również o tym utworze nic nie wiemy. Zamiar nie musiał się zresztą przeobrazić w dokonania, a poza tym nie można wykluczyć, iż autor tu po prostu mistyfikował, a mistyfikacja jako chwyt nie raz się posługiwał. W przywołanej wypowiedzi niezwykle ciekawa jest natomiast wzmianka o przygotowywaniu się do napisania epopei. Wolno sądzić, iż informacja ta dotyczyła już *Berła*, powieści, nad którą pracował Czechowicz intensywnie na początku lat trzydziestych.

Zadziwiający może wydać się upór, z jakim pisarz powracał do prozy, niejako wbrew naturze swojego talentu. O ile zrozumiałe były podejmowane próby prozy poetyckiej, opartej na przeziściach wewnętrznych i nacechowanej emocjonalnie, o tyle zamiar napisania epopei wydaje się pozostawać w sprzeczności z artystycznymi dyspozycjami Czechowicza. Niemniej mamy wiele świadectw mówiących, iż zagadnienia epiki i jej perspektyw były mu w tym czasie bardzo bliskie.

W szkicu z 1932 r., zatytułowanym *Oblicze nowej sztuki*, Czechowicz wyraził przekonanie, iż skala współczesnych zdarzeń i przeobrażeń społecznych jest taka, że tylko epika może dać im odpowiedni kształt artystyczny i to epika we właściwym znaczeniu tego słowa. Pisał tam:

Dążenie do wielkości, syntez, monumentalności zamienia się w nowej sztuce w istny szal. Synteza to epika. Życie nasze opętane szybkością,

aktywnością rozsądającą ulice Paryża, Londynu nie może mieć innego wyrazu jak epiczny. Oto dlaczego w sztuce nowoczesnej dominują das neue saglichkeit, reportaż, faktowizm.

Sztuka nie analizuje, lecz konstruuje. Idzie wielkim marszem przy huku walcących się ustrojów, buduje nowe kształty, buduje człowieka z daleka od lirycznych żywiołowych chaosów.

Nie wiadomo, czy *Berło* miało być ową „epopeją”, o której wspominał Czechowicz w liście z 1929 r. Z wypowiedzi i materiałów jakie zostawił w tej sprawie, można sądzić, iż zamierzał w tym utworze dać opus magnum prozatorskiej części swojego dorobku.

Tytuł powieści — *Berło* — pojawił się po raz pierwszy w liście Czechowicza do Józefa Nikodemusa Kłosowskiego z marca 1931 r. Do tego jednak utworu odnosi się informacja z wcześniejszego o miesiąc listu do tegoż adresata, gdzie Czechowicz pisał:

Ostatnio bardzo zajęty jestem moją prozą. Piszę akurat o rzeczach z 1863 r. na terenie Lubelszczyzny. Myślę, że pierwszy tom do Wielkijociny wykończę (L. 146).

Słowa te zdają się świadczyć, iż miała to być powieść historyczna, może nawet „klechda” o powstaniu styczniowym? O tym, że sprawy związane z tymi wydarzeniami nie opuszczały pamięci i wyobraźni Czechowicza, świadczą zarówno teksty poetyckie (np. wiersz *Piłsudski*), jak i zapiski dotyczące historii rodziny ze strony matki, gdzie wspominał, iż jeden z jej członków był bardzo czynny w powstaniu styczniowym. Pamiętamy, iż w pobliżu rodzinnej wsi matki pisarza — Mlynek — znajduje się Żyrzyn, miejsce jednej z głośniejszych i zwycięskich bitew 1863 roku i właśnie ośią akcji miała być owa bitwa pod Żyrzynem, tak jak stanie się później przedmiotem opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza *Heydenreich*.

Określenie „klechda”, powtórzone tu za Żeromskim, ma w odniesieniu do *Berła* swoje uzasadnienie, wolno bowiem przypuszczać, iż tradycje i opowieści rodzinne stanowiły jedno ze źródeł fabularnej strony powieści. Zdaje się na to wskazywać poetycki tekst, zatytułowany *Notatka z opowiadań mamy*, pochodzący jeszcze z 1925 r. Jest to właściwie tak zwane dzieło późniejszej prozy Czechowicza „streszczenie”, dające jedynie schematyczne, a więc najprostsze ujęcie zdarzeń.

Tekst ten, mimo wierszowego zapisu, ma wyraźny kształt epiki, z wyeksponowaniem roli zdarzeń, czasu i przestrzeni. Treścią „notatki z opowiadań” jest historia miłości wiejskiej dziewczyny, występującej w roli przewodnicy podczas obrzędu dożynkowego przed palcem, do księcia. Uczucie to zrodziło się w czasie obrzędowego tańca z gospodarzem dożynek i palcem. *Notatka* zamyka się sceną pogrzebu księcia i wołaniem bohaterki: „matko ziemo oddaj go”.

Nie można twierdzić, iż podobny wążek znalazł się w *Berle*, choć nie można tego wykluczyć, bowiem podobne pomysły fabularne spotykamy również w *Opowieści o papierowej koronie*, gdzie Marysia, góralska dziewczyna, także zakochuje się w Henryku — królu i nie rezygnuje z tej miłości mimo poślibienia górskiego chłopca.

Inne nieco światło rzuca na powieść Czechowicza i jej koncepcję Wacław Gralewski, który w *Stalowej tercy* pisał:

W jednym z pomysłów powieści „Berło”, którą chciał napisać, item akcji miała być dziedziina snu i niesnu, zakres, w którym życie zaczęłoby się z żywymi elementami wyobraźni, a te znów stanowiłyby most, po którym poci przechodziłby na drugi brzeg i snuli swą balladę z tamtej strony. Bieg zdarzeń w wątku powieściowym byłby ten sam po jednej i po drugiej stronie, a mimo to różny. Obraz i jego wizja, zbieżność i przeciwność. Pragnienie i zapowiedź spełnienia, ale pojętego jako obietnicę.

1 24 Cyt. u J. Czechowicza: *Wyobraźnia stwarzająca*. Oprac. T. Klak. Lublin 1972.

2 W. Gralewski, l. c., s. 95.

1 Chodzi o opowiadanie pt. *Danne dni*, drukowane w „Nowym Życiu” 1925, nr 4 pod pseudonimem Józef Leśniczka

Więcej o zamysle powieści mówi zapis Czechowicza z 1930 r. zawarty w jednym z zachowanych brulionów pisarskich. Według tego zapisu powieść miała stanowić trylogię o następujących tytułach i czasowej lokalizacji wydarzeń:

- I — 1863 r.
Droga zwyciężonych
- II — 1926 r.
Polów ognia
- III — 1950 r. (około)
Zagłada reszary

Prolog — *Zaduszki*
Epilog — *Wizja*

Berla oparte więc było na bardzo rozległej koncepcji i obejmowało właściwie trzy gatunki powieści — historyczną, współczesną i przyszłościową. Potwierdzenie rozmiarów powieści znalazło się w liście do Mariana Piechala z 11 V 1932, w którym Czechowicz pisał:

Pracuję nad „Berlem”, ale równocześnie rozrywają mi czas różne sprawy publiczne i polityczne, a te skrawki kwadransów, które zostają, omal że w niczym nie posuwają napród 3-tomowej powieści. Rozpacz mnie bierze. Wycofać się z życia, zamknąć się w pokoju czy co... (L., 168)

Wydaje się, iż w pracy nad *Berlem* napotykał jednak Czechowicz nie tylko na przeszkodę natury — by tak rzec — technicznej. Nic tyle bowiem brak czasu nie pozwolił na pisanie i dokonzenie powieści, ile trudności o głębszym i poważniejszym charakterze, związane już bezpośrednio z procesem twórczym. Zapewne i teraz mógł Czechowicz powtórzyć wołanie, zawarte w liście sprzed dziesięciu lat: *Na miły Bóg, dajcie mi ludzi do tych gigantycznych malonidel forme taką, jakiej mi potrzeba!* (L., 31)

Pisarz nie był w stanie zorganizować literacko swoich wizji, albo może inaczej: nie potrafił ich odpowiednio sfabularyzować. Sygnałem kryzysu twórczego przy powstawaniu *Berla* były słowa, wypowiedziane pod koniec 1933 r. w liście do Klosowskiego: *Powieść moja zamarla. Nie mogę* (L., 240)

Można przypuszczać, iż powieść i to trytomowa, była ponad miarę możliwości twórczych Czechowicza, po prostu tworzenie wielkich form epickich kłociło się z lirycznymi, a w prozie raczej kameralnymi dyspozycjami autora. Jest jednak rzeczą interesującą, iż właśnie w owym momencie tym wyraźniej ujawnił Czechowicz także zmiany w swoim warsztacie poetyckim. Niespełnienie marzenia o eposie w prozie próbował przemieścić właśnie na teren poezji.

Jeszcze w lutym 1934 r. obiecywał Czechowicz przysłać Jaworskiemu fragment *Berla* do „Kamery”, ale zapewne nie dotarł on do redakcji, gdyż nie pojawił się — jak wiele wcześniej zapowiadanych — w druku Jesienią 1935 r. powiadałam Czechowicz redaktora miesięcznika, iż *Berla* już nigdy nie napisze. Pojawia się natomiast w tym liście sugestia, iż — być może — niektóre fragmenty powieści dadzą się ująć w kształty poetyckie. Zamiar taki byłby zbliżony z sygnalizowanymi wcześniej wypowiedziami, odnoszącymi się do epiki poetyckiej. Ale i co do losu tych przedsięwzięć nie mamy żadnych informacji. Być może udało się to wyjaśnić, gdyby ocalało w pełni literackie archiwum Czechowicza, a dysponujemy obecnie tylko jego kłódkami.

Prawie wszystko więc, co dotyczy *Berla*, pozostaje w sferze domysłów i hipotez. Trzeba więc na koniec przywołać słowa Czechowicza dotyczące ostatecznego losu powieści. Jej pisanie wynikało z potrzeby poszukiwania twórczego i sprawdzania swoich możliwości na różnych płaszczyznach, z pragnienia utrwalania wizji w coraż to innym artystycznym kształcie. Ważne jest z tego punktu widzenia wyznaczenie uczynione w liście do młodego poety, Janusza Różewicza, w odpowiedzi na żarzał o rutynę literacką. Wyjaśniając zasady swojej poetyckiej poetyckiej pisał Czechowicz:

Nie ma w tym żadnej „rutyny”. Gwizdę na rutynę. Gdybym jej słuchał, do śmierci pisalbym wiersze takie jak w tomie „dzień jak codzień”, który wielu moich przyjaciół, nieszczęśliwie, uważa do dziś za szczytowe osiągnięcie. A przecież porzuciłem to dla napisania powieści „Berlo”. Zniszczyłem ją. Powstała „ballada z tamtej strony” i inne tomy. Potem wróciłem do prozy, napisałem kilka opowiadań z pogranicza snu i jawy. Teraz: znowu tkwię w liryce innej niż dawniej i szukam absolułu poetyckiego w formie dramatycznej (L., 384).

„Z pogranicza snu i jawy” — to określenie wyjątkowo trafnie wskazuje na charakter późniejszych opowiadań Czechowicza. Odnosi się ono zarówno do cyklu „bajek” a raczej baśni, takich jak *Bajka dla pani St. H.*, *Bajka dla pani M. W.* czy *Pięściomk z majoliki*, *bajka dla pani I. Śl.*, urzekających swoją pomysłowością i fantastyką, jak i — przede wszystkim — do utworów nazwanych przez autora „skrótlami powieści”. Należały tu m.in. „*Sektani*” albo „*Maika*” czy *Wagon nr 16773*. Oparte one były na wyobraźni, czy — jak to nazywał Czechowicz — na fantazjotwórstwie, mimo iż każda z tych „powieści” miała w zasadzie inny charakter (powieść etyczna, powieść obyczajowa, powieść sentymentalna, powieść legendarna).

Nazwy zaprojektowane przez Czechowicza są nieco mylące, gdyż wszystkie te „skróty powieści” mają ze sobą wiele wspólnego. Wszystkie one mówią o dziwności istnienia i o przenikaniu się ze sobą różnych płaszczyzn rzeczywistości, a raczej układów wielu rzeczywistości Czechowicz już uwarliwiony na „drugą stronę” egzystencji ludzkiej, co wyraził dobitnie w tytule zbioru *ballada z tamtej* (podkr. T. K.) *strony*.

Tym aspektem osobowości i psychiki Czechowicza wiele uwagi poświęcił Wacław Gralewski, sam bardzo interesujący się kłębami zjawisk, które nazywał fenomenologią psychologiczną. W książce pt. *Stalowa tęcza* pisał:

Czechowicz wierzył w możliwości wychodzenia poza granice rzeczywistości. Był przekonany, że w snach następuje jakby konkretyzacja elementów abstrakcyjnych i zamiana w obrazy realne. A nawet całkiem nieświadomo wkroczenie w granice psychologicznej przegrody. Przecież w samym sobie można przeżyć niezliczone rzeczy. Sen jest ekranem, na którym uodwadniają się najbardziej subtelne odcienie naszych pragnień i myśli.

Wypowiedź Gralewskiego chyba jednak niezbyt ściśle przekazuje intencje Czechowicza, a w każdym razie wymaga uzupełnienia i modyfikacji, przynajmniej w odniesieniu do jego tekstów literackich, mówiących o rzeczywistości z pogranicza jawy i snu. Swego przekonania zawarł Czechowicz w niektórych omówieniach książek prozatorskich, zwracając przede wszystkim uwagę na relacje między rzeczywistością, ukazaną w dziele literackim, a rzeczywistością codzienności. Te wypowiedzi dają też coś w rodzaju małej teorii prozy autora *Opowieści o papierowej koronie*.

Pisząc szkic *Truchanowski i towarzysze*, Czechowicz przeciwstawił się próbom określania prozy autora *Tramwaju Wszystkich Świętych* mianem „fantastyki marzeń sennych”, sen bowiem oparty jest na *nieciągłości dziejących się w nim zdarzeń i to jest jego cecha zasadnicza, cecha snu, natomiast powieści fantastyczne, o których mówię, mają ciągłość kompozycyjną, mają cechy artystyczne, mają świadome założenia i są zrodzone, jak może żałna inna sztuka, z intelektu*⁶.

Czechowicz działanie wyobraźni łączył z pracą świadomego umysłu, toteż wyobraźnia, skłócona z „rzeczywistością namacalnej powierzchni” przetwarza też ostatecznie, rzuca na nią nowe światło, odkrywa w znanych obszarach cienie niewidzialnego. *Wyobraźnia bowiem nie ograniczona i wolna ma to do siebie, że nie tylko stwarza nowe układy, nowe sieci spraw*

⁶ W. Gralewski, l. c., s. 95

⁷ Cyt. za: J. Czechowicz, *Wyobraźnia stwarzająca*, s. 235

inowe maski bohaterów. ale także, jako produkt uboczny, niemal zawsze daje coś w rodzaju mimowolnej interpretacji świata zastanego".

Wieloznaczność nowoczesnej fantastyki, tak jak ją pojmował Czechowicz, polegała nie na wprowadzaniu postaci i elementów świata nadmysłowego, lecz na odkrywaniu egzotyki codzienności. Pisał:

Fantastyka codzienności ma w sobie coś narkotycznego i kto raz zagłębił się w jej mętłowym, słonym maziore, nieprędko i nielatwo wyjdzie na brzeg. Pisarze jej poddani mają do pokonania straszłą trudność: muszą przeciś wyrażać to samo, a nie to samo, codziennie, u nicodziennym¹¹.

Uwagi te można odnieść i do jego opowiadań fantastycznych. Interesowały go szczególnie, i to jest widoczne w utworach, o których tutaj mowa, drogi przypadku i losu, fatalizmu zdarzeń równoległego do nieświadomych tego stanu rzeczy bohaterów. Wie o tym fatalizmie narrator, który jakby z odległego dystansu obserwuje drogi i przebieg historii życiowych uczestniczących w grze postaci. Szczególną rolę w organizacji zdarzeń odgrywa czas, który posiada tu wiele wymiarów, jest niejako w duchu Einsteina relatywizowany, a niekiedy jakby uprzedmiotowiony i ukonkretniony. Dotyczy to zresztą i przestrzeni. Znamiennym przykładem takiego ich ujmowania może być ten choćby fragment *Kół Archimedeasa*:

Oto ganek u szczytu dzwonnicy. Krzysztof szepce do siebie:

— Unieś się...

Zachwycone oczy dziecka widzą, jak stopy obcego pana odrywają się od posadzki i pan ów nad wieżę i nad miasto ulatuje w powietrze, majestatycznie i wolno. Tymczasem przed unoszącym się ku niebu filozofem przeobrażają się wymiary czasu i przestrzeni. Przed wszystkim widzi on kulę karabinową lecącą od strony Alkazaru. Lot jej jest zwolniony. Można obserwować precyzyjny ruch gwintowy, z jakim wkręca się ona w powietrze. Na przedłużeniu linii strzału niestrudno przewidzieć punkt, w którym przecnie ona linię lotu Krzysztofa Daskonatego.

Ale on pozaję, iż dla wszystkiego istnieje mianownik jednakowy i nie czyni nic, aby kuli uniknąć. Odrzuca głowę ku Salamance. Widzi tam biały klasztor. Teraz o tej właśnie porze kończy się w nim pyszny obrzęd obłóczyn. Piękna Juana składa ślubny zakon¹².

Jest rzeczą bardzo ciekawą, iż ta grupa tekstów Czechowicza znowu nawiązywała do wcześniejszych jego zamysłów, polegających na sięganiu po inspirację filmowe.

Wydaje się jednak, iż w utworach z lat trzydziestych „filmowość” prozy pojmował Czechowicz już inaczej. W tekstach dawniejszych opierał się on na doświadczeniach i konwencjach filmu niemej, gdzie literatura (napisy) była integralnym składnikiem dzieła, choć wewnątrz mego wyodrębnionym, później zaś miał już na uwadze film dźwiękowy, a więc o innych założeniach i bogatszych możliwościach.

Widąc to wyraźnie nie tylko w „streszczeniach” powieści, lecz i w dwu zachowanych projektach scenariuszy filmowych Czechowicza. W tych ostatnich sfera cudowności i niezwykłości została wyraźnie ograniczona, ale pozostała zasada polegająca na powiązaniu ze sobą ciągu szczęśliwych przypadków w jeden uporządkowany układ. Oba projekty scenariuszy odchodziły od koncepcji filmu pocyckofantastycznego, zbliżając się do melodramatu. Oba też zawierały w swoim końcowym przesłaniu dyskretny sens dydaktyczny.

Opowiadania o charakterze baśniowym oraz utwory z „pogranicza snu i jawy” świadczyły o Irwalnym powrocie Czechowicza do prozy. W ostatnich latach życia zdaje się ona brać górę nie tylko nad dramatem,

ale i nad jego poezją. Dokonało się to, można przypuszczać, dzięki odnowieniu się w biografii pisarza kompleksu wojennego.

Przeżycia wojenne i frontowe Czechowicza w kampanii 1920 r., acz krótkie, stanowiły w jego biografii ważne doświadczenie. Zostało ono wzmocnione przez fakt, iż starszy brat poety, Stanisław (*brat w mundurze i taki duży i pilsudskiego żołnierza* — czytamy we wspomnianym autoportrecie) — również miał za sobą legionową przeszłość i walki na Wołyniu. Niewola i powrót brata znalazły swoje echa już w *Opowieści o papierowej koronie*, natomiast z własnych przeżyć zrobił Czechowicz użytek dopiero po upływie kilkunastu lat¹³.

Dlaczego uczynił to tak późno? Przyczyn tego stanu rzeczy można się tylko domyślać. Przeżycia wojenne chyba dopiero po latach stały się źródłem pisarskiej inspiracji, a więc w momencie, gdy dojrzały do literackiego kształtu. Myślę, że odziaływały tu min. mechanizmy, o których wspominał Zbigniew Grabowski, prozaik i eseista, a przy tym również Czechowicza, w szkicu zatytułowanym *Pogłosy wojny*. Grabowski posłużył się w nim liczbą mnoga, a więc można uznać jego wypowiedź nie tylko za wypowiedź osobistą, lecz i za głos pokolenia, do którego Grabowski i Czechowicz należeli.

Wolno sądzić, iż przeżycie wojny działało paraliżująco przede wszystkim na tych pisarzy, dla których była ona pierwszym i głównym biograficznym doświadczeniem. Urazy były zbyt głębokie i — by tak powiedzieć — osobiste, że nie nadawały się w takiej postaci na tworzenie literackie. Znamię takiego przeżycia wojny znajdujemy właśnie w opowiadaniu Czechowicza *Dwa kierunki*, gdzie jeden z bohaterów, port-parole autora, wracający z frontu do rodzinnego Lublina na szkolną ławę i wspominający szkolną lekturę *Lrydiona*, mówi, iż *teraz już nigdy karty książki nie będą dla mnie tak święte, tak piękne.... ze stronik książek patrzeć będą na mnie wracze zabitych*. W tym samym opowiadaniu znajdują się także obrazy, które podkreślają pokoleniowy charakter wojennego doświadczenia: *Zabici — nie można zapomnieć — zabici — usta pełne krwi, oczy zasypane kurzem marszu, ręce przebite kulami, stygmatyczne, tulowia podarte!* (...)

Pokolenie wracające z placu bojów śpi, wagon niesie nas pod kulą ognistą i jest w tym coś z symbolów niedomówionych, coś z fantazji cojącej się przed granicą. Jarzyk i ja nie śpimy, to jednak nie nie znaczy, bo w sobie, wewnątrz: tacy sami jesteśmy. Jak ci, których zamknięte powieki przypominają święte drewno rancej niż ciało. Widry, heblowny, kloce białe, co przeszły przez pilę to już, siedemnaścieletni, osiemnaścieletni.

Inaczej było z pisarzami wcześniejszych pokoleń — Juliuszem Kadenem-Bandrowskim czy Eugeniuszem Malaczewskim. Urodzeni, wychowani i dojrzewający w niewoli — w wojnie napokkali szansę odkrywania swojego obywatelstwa. Pisarze z rocznika Czechowicza i zbliżonych don dat urodzenia: przeżywali wojnę inaczej, bardziej jako doświadczenie egzystencjalne i osobiste, niż historyczne i zbiorowe. Bardziej akcentowali to co ludzkie, niż to co polskie.

Czechowicz mniej odczuwał historyczny patos, więcej tragizm i absurd wojennych wydarzeń. Dodajmy zresztą, że zarówno on, jak i pisarze z jego pokolenia uczestniczyli na ogół nie w Wielkiej Wojnie Światowej, lecz w bitwach 1920 r., a więc w wydarzeniach, jakie

¹¹ Warto przytoczyć tu uwagę K. Bielskiego, zawartą w szkicu *Z moich wspomnień. W 20 rocznicę śmierci Józefa Czechowicza* („Kamena” 1968, nr 18): *O urwach przetycznych związanych ze służbą wojskową nie mówił nic — nie chciał mówić. Ani do mnie, ani do nikogo ze swoich przyjaciół. W całej jego twórczości ten okres życia nie pozostawił żadnego śladu, bo przecież w kilka linijek w autoportrecie się nie liczy, a uważał że zbioru „Kamena” pt. „Front” minąłby czynie zupełnie innym. Wypowiedź ta zdaje się wskazywać, iż Bielski nie znalazł w ogóle opowiadań Czechowicza poświęconych jego przyciężym wojennym*

¹² Ibidem, s. 234

¹³ Ibidem, s. 237.

¹⁴ J. Czechowicz: *Koła Archimedeasa*, „Arct.” nr 2, dodatek do „Kuriera Porannego” 1937, nr 274 z 3 X.

nastąpiły już po wojnie, zamkniętej datą 1918 r. i traktatem wersalskim, oraz po odzyskaniu przez Polskę niepodległości.

Czechowicz, 17-letni uczeń Seminarium Nauczycielskiego, wziął udział w wojnie 1920 r. jako ochotnik. Po niespełna miesięcznym przygotowaniu uczestniczył w walkach 4 pułku piechoty Legionów, najpierw w okolicach Zamościa i Hrubieszowa a następnie na froncie północno-wschodnim, w okolicach Białegostoku i na Wilenszczyźnie *Mursze, poliszki, bitwy etc. obejmają okres na tym terenie od 22 IX do 7 X 1920 roku* — zapisał wzięty Czechowicz w swoim notatniku.

Czechowicz nie dał się zresztą pochłoniąć całkowicie sprawom wojny, do której — jak zobaczymy — miał stosunek niechętny i nie przewidywał dla Polaków dobrego jej obrotu. Na równi ze sprawami żołnierskimi interesowały Czechowicza książki, napotykanne na miejscach postoju, bądź znajdujące się w wojskowym plecaku (czytał m.in. już *Tako rzecze Zaratustra* Fryderyka Nietzschego) oraz własne projekty literackie. Ziemerzał m.in. wydrukować opowiadanie w „*Żołnierzu Polskim*”. Ciekawsza jednak od tej informacji jest notatka zapisana pod datą 15 września.

Od kilku dni noszę się z projektem napisania dramatu o ks. Henryku Rohoynie, który bije się za nic. I ginie za nic pod Lignicą, bez wiary w zwycięstwo. Naturalnie wiąże się to z moim odczuciem obecnej wojny. Nie wierzę w zwycięstwo, ale uważam, że należało pójść na wojnę, jak szli powstańcy 1863 roku, przed którymi również nie było zwycięstwa.

W osobnym zeszycie prowadził też Czechowicz notatki, w których zapisywał swoje uwagi i pomysły pisarskie. Zapewne ten materiał, obok wspomnień, posłużył mu jako twórczo opowiadań wojennych, które miały się złożyć na tom zatytułowany *Kon rzadzy*.

Pobyt Czechowicza w szeregach żołnierskich trwał równo dwa miesiące, z tego około miesiąca na samym froncie. Był to więc bardzo krótki okres czasu, nie pozwalający na zbyt głębokie poznanie spraw wojny. Ale dla młodego i wrażliwego chłopca — wystarczająco długi. Zeznał się Czechowicz z życiem koszarowym i na postojach, poznał trudny wielokilometrowych marszów oraz doświadczając emocji związanych z udziałem w bitwach. Widział okrucieństwo wojny, przeżywał niezwykle mocno wszystkie krzywdy, jakie na niej spotykał człowieka.

Taki zakres osobistych doświadczeń wyznaczył też horyzont poznawczy przyszłego autora *Konia rzydęgo*. Horyzont ten to perspektywa najmniejszej jednostki wojskowej — drużyny, plutonu czy kompanii. Przyjęte przez Czechowicza rozwiązanie było bliskie tendencji literatury dotyczącej i wojny światowej, zwłaszcza tzw. prozy pacyfistycznej. Bohaterami powieści Hemingwaya, Zweiga czy Renna byli najczęściej „zwykli żołnierze frontowi”. Jest na przykład rzeczą charakterystyczną sposób prezentacji jednego z bohaterów, który wyraźnie wykracza poza przeciętną socjologiczną typowość biografii żołnierzy występujących w opowiadaniach Czechowicza. Zaslawski nazywany jest zawsze hrabiątkiem, a cudzożył, pojawiający się przy tym określeniu, ma zapewne i odcień ironiczny.

Jeśli chodzi o sposób ujmowania wojny w opowiadaniach Czechowicza, to można do niego odnieść słowa, które napisał Włodzimierz Pietrzak przy okazji powieści Rembeka *W polu*, iż autor ten *operuje w granicach przydatności określonych zasięgiem wzroku „żołnierza”*¹¹. Istotnie — taka perspektywa przyjmowana jest przez narratora i bohaterów prozy Czechowicza. Ich uwaga skupia się na najbliższym kręgu ludzi i ich życia, a o sprawach wojny i bitew mówią na ogół dopiero wtedy, gdy się z nimi bezpośrednio stykają.

Czechowicz ukazywał przede wszystkim los żołnierza i los człowieka. Nie wychodził w zasadzie poza rolę sprawozdawcy i świadka. Wizji

artystycznej nie podporządkował żadnej ideologii, obraz literacki nie miał służyć żadnym doroznym celom — ani politycznym, ani propagandowym. Te zasady dotyczyły pojmowania zadań sztuki przez Czechowicza, a przypisywał on jej cele wyłącznie własne, autoteliczne.

Autor *Konia rzydęgo* odbierał wojnę jej heroizm i wielkość, starał się natomiast o pokazywanie godności żołnierza, a w nim — godności człowieka. Ale i o tych aspektach postaw bohaterów mówi się w opowiadaniach Czechowicza powściągliwie, rzeczowo, bez zbytniej egzaltacji. Ekspozuje się raczej zwykłość zachowań, oczywistość gestów, potoczność słów i naturalność mowy, choć nie ociera się ona nigdy o brutalność czy wulgaryzm. Rozpoznajemy tu te cechy żołnierza, o których — przy innej okazji i w oparciu o inne doświadczenia — pisał Adam Majewski — żołnierz, lekarz i pisarz w jednej osobie:

*Żołnierz walczy, milczy, przeklina, zwyciężając po ludzku wola, porozumiewa się codziennym, często bardzo uproszczonym i niewybrednym językiem. W czasie działania kryje się, stara się zabić przeciwnika w ten sposób, by samemu nie zostać trafionym (...). Żołnierz nie lubi górnołotnych przemówień nawet w ustach najwyższych dowódców (...). Jeśli myśli o rzeczach wzniosłych i wielkich, to raczej ukrywa te myśli w głębi swojej duszy jako coś bardzo osobistego, intymnego, coś, co się nie daje na pokaz i nie pasuje do normalnych czynności i rozmów*¹².

Czechowicz opowiadał się przeciw wojnie, uważał ją za zjawisko złe w całej jego rozciągłości. W swoich opowiadaniach wypułkał raczej te zachowania żołnierzy, które świadczyły o ich wrażliwości na krzywdę i o ich człowieczeństwie¹³. Wprowadza nawet motywy niemal sentymentalne, jak w opowiadaniu pt. *Kwiatek*. Wielokrotnie — poprzez kreowane sytuacje i ukazane zachowania bohaterów — akcentował wspólnotę ludzką i solidarność żołnierskiej gromady. Odnosiło się to i do przeciwników: są oni wrogami na polu walki, w innych sytuacjach (np. niecwała) dochodzą do głosu całkowicie ludzkie uczucia. I w tym przypadku Czechowicz zbliża się do ujęć tych spraw przez Rembeka, o którym Pietrzak napisał, iż *rozumie postawę polskiego żołnierza — i rozumie nieprzyjacielskie okopy: tamci także nie chcą ginąć, chcą zwyciężyć*¹⁴.

Akcja opowiadań Czechowicza rozgrywa się częściowo na tych samych terenach, co i powieści Rembeka, a także — Izaaka Babla, Zamość, południowa Lubelszczyzna to wspólny teren, a rok 1920 — to wspólny czas zdarzeń utworów wymienionych pisarzy. W notatkach z tego samego roku pod datą 4 września zapisał Czechowicz:

Noc pod dachem. Nocleg w Wólce Kratniczyńskiej, w chacie na słomie. Dostałem żołd półpółowy. Doszły wieści o pogromie 4 i 24 pułku piech. przez Budionnego. Jem śliwki. Nachodzą mnie refleksje, że z taką kompanią jak nasza niewiele da się zrobić na froncie.

Te zdania przypominają ośmiłą, rzeczową prozę Babla, a — przede wszystkim — wspominają o dowódcy Armii Konnej, jednym z bohaterów radzieckiego pisarza. Babel ukazywał wojnę, bitwy i żołnierzy jednej strony, prezentował swój punkt widzenia Czechowicz, na swoją miarę, dawał spojrzenie strony przeciwnej i jest to ujęcie niejako dopełniające obrazy tworzone przez Babla.

Tadeusz Klak

¹¹ Cyt. za: J. Belkin *Wojna i medycyna. O pisarstwie Adama Mickiewicza w „Literaturze”*, III Toruński Almanach Literacki, Łódź 1982, s. 222.

¹² Na niektóre dodatnie skutki wojen wskazywał Czechowicz w artykule *Uwagi o wojnie „Myśl Polska”* 1939, nr 15.

¹³ W Pietrzak, op. cit., s. 245.

¹⁴ W Pietrzak, *Literatura o wojnie*, w tomie tegoż *Miscellanea krytyczne*, Warszawa 1957, s. 243.

ZYGMUNT MIKULSKI

Mimo

Tak, to było W rynnach, w listopadzie
— a listopad także tegi szopen —
kiedy blask spóźniony na okna się kładzie,
chwile przemijają w ładzie i nieładzie
zadeptanym tropem

Teraz co? To samo Gałąź zimę bodzie
Tylko tyle, że wskazówki dalej.
(Szukaj rymu Może być w „pochodzie”.)
Szukać rymów w perspektywie alej

Każdy fragment w myśl uderza wartko
Niepoważne i nieważne święta.
Wyszarpniętą z kalendarza kartką
myśl upada ciągle nie zaczęta

Smutek to? Testament? Nic się w tym nie mieści.
bo staranie na nic i na nic przypadek.
Obrazy mijają jak treści bez treści
i zabójcą bywa wiarygodny świadek

Zapłakać „hosanna”, zaśpiewać „przegrana” —
i tak wtorek, piątek przez czas się przeloczy.
Nie splaszcy ośnienie, nie odkryje banal,
nie ma słowa, nazwy, terminu i miana,
mimo że są usta, mimo że są oczy

Miasto jaskółcze

Chwilo, w której wyrasta wysokopienny śpiew,
na dnie pamięci ciemnej burzy się ciemna krew,
to acetylen, to aniołowie w bieli —
przelicz

Miasto jaskółcze rojne, wtriny barwy pełne,
nowy tydzień na liściach, stary na korze drzewnej,
smyczkami na pierwsze piętro,

rząd milczenia w marmurze,
jak gdyby święto
różę

Mokry wiatr to na szybach unosi żagiel
i antykwarnie kwitną, właśnie ceglaste kwiaty
To jeszcze unieść w żrenicach, jeszcze liście.
(Bo kiedy unosi głowę, sterczą storczyki gramatyk.)

Twój smutek taki lekki, a fortepiany dwa
i pamięć: gdzie ulice i strumyk dymu w górę
Oplywasz też ogrody uprawiane fioletem,
unosisz w sobie miasto i stąpasz cały w snach
z milczącym chórem
nie ten

Dzwony może kamienne, a może siwy włos,
inni, znów inni w lunach wysoko i na wprost,
marmur, żelazo i struny, marmur i struny wyżej
i dzwony nie kamienne — dzwony nalane spiżem

moment

Widokówki snów filmowe popiołem, zadumą,
luny kwieciste, rojowisko rudych iskier,
popiół płuca krwistym oddechem

Gwiazdki — przyzmaty dni śniegiem szumią,
szklatym już blisko szronem perelę przysną —
czekam

Wyczekuje, faluje rytmicznie chwila i nuta,
wielonowo pachną fiolety zmierzchu
Aniołowie w zaśniętych butach
schodząc z nieba wydeptują ścieżki.

ze spokojem o godzinie 16

Chory na serce nie może być jednak realista,
kompresor wiosny tłoczy, skafander, czyli dno.
Wybuchy pary to skrzydła oddane maszynistom,
a kiedy wiosna jest, także i okna podmiejskie są

Gdy szedłem z bratem, mówi: Tę plamę wyniosł wieczer,
właściwie tamta lampa, czyli świetlisty kwiat
Bo na poddaszu niebodem można się nawet loczyć.
I wtedy wieczer trzepocząc na ramię bratu siadł

Mogło być jednak inaczej. Podrosłem, gdy wzeszedł księżyc
Czerwony? Naturalnie. I pełny. Choć już nie maj.
Piekarne grzały bardzo. Skąd? Tego dobrze nie wiem.
Kraj

Będę przerzucał kartki w księżykach i framugi
za każdym razem nie ten, choć zawsze ceglany deszcz.
To znaczy deszcz, który pluszcze. I cegły, co mają smugi
Tutaj sprowadzę anioła z kompasu gotyckich wież.

Śląd też odjadę. Z przystanku. Requiem — odjazdu dzwonek
Jeszcze tylko napelnię oczu tobołki dwa.
Drzewo przedmieścia kwitnie. Wieczór i śpiew są czerwone
Albo piekarnie otwarto, albo harmonia gra.

Zygmunt Mikulski

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Radosław Cymbulski: *Książka współczesna*. Wydawcy Rynek Odłoty. Sa. 395, nakład 3000 egz., cena zł. 400.—

Mieczysław Karas: *Język polski i jego historia. Wybór pism*. Sr. 338, nakład 1500 egz., cena zł. 440.—

Tibor Klaniczay: *Renesans i Manieryzm Barok*. Wybór i posłowie Jan Ślaski. Przekład z węgierskiego Elżbieta Cypelta. Sa. 382, nakład 10 000 egz., cena zł. 300.—

Zdzisław Libera: *Zygmunt Krasiński*. Wyd. 2 rozszerzone. Sa. 95, nakład 40 000 egz., cena zł. 140.—

Maria Osowska: *Sociologia moralności. Zarys zagadnień*. Sa. 396, nakład 10 000 egz., cena zł. 360.—

Bronisław Makowski: *Litwini w Polsce 1920-1939*. Sa. 351 + 16 tabl., nakład 10 000 egz., cena zł. 440.—

Tadeusz Panecki: *Polsnia zachodniopruska w planach Rzeczy RP na emigracji (1940-1944) — Akcja Konspiracyjna*. Sa. 313, nakład 10 000 egz., cena zł. 340.—

Tadeusz Walichnowski: *Rozmowy z Lejsem — nikeroniskim starostą Warszawą*. Sa. 158, nakład 15 000 egz., cena zł. 200.—

Lesław Wojtański: *Psychologia propagandy politycznej*. Sa. 378, nakład 2700 egz., cena zł. 380.—

Wanda Dewitowa, Barbara Płaczkowska: *Zwycięża gramatyka. Język niemiecki pod kątem dla lektorów wyższych uczelni*. Wyd. 16. Sa. 368, nakład 60 000 egz., cena zł. 350.—

TERESA OPOKA

POWRÓT

I znowu zobaczyłem śmierć. Przysiadła na chwilę na drewnianej studni, spojrzała w moim kierunku tą pustką, którą miała pod białym całunem i weszła w środek kapeli grającej od ucha. Albo mi się zdawało, albo przytupywała piszczelem do taktu, aż zniknęła w drgającym od południowego upału powietrzu.

Nie ona mnie szukała, ale ja sprowadzałem ją swymi myślami, tą próżnią pod czaszką, która powstaje, kiedy w człowieku dojrzeła pewność, że co miał zrobić w życiu, już zrobił.

W tym roku mnóstwo turystów przyjechało do Kazimierza. Będzie dobry zarobek. Lubię obserwować twarze ludzi zatrzymujących się przed moim straganem, a moja żona ręce. Ja twierdzę, że można więcej wyczytać o człowieku z oczu, a ona, że z dłoni. Będziesz patrzył na uczciwe, otwarte rysy, a ręka smyk do koszyka Matkę Boską, albo dziadka ze skrzypkami. Tę kradzież widzę i na twarzy, ale nie nic mówię, bo taka ukradzioną rzeźba ma większą wartość dla nowego właściciela, niż kupiona czy podarowana.

Przed straganem zatrzymała się para w średnim wieku. Biorą figurki do rąk, odstawiają na miejsce, wypatrują jeszcze innej. Przesunąłem się za stragan, który już minęli i stanąłem obok sąsiada z glinianymi dzbanuskami, żeby mnie nie zobaczył, kiedy zdecydują i podniosą oczy. Mężczyzna jest mi obcy, ale z Zuzanną znamy się dobrze. Może nie teraz, a sprzed dwudziestu lat.

Wylumaczyłem żonie dlaczego muszę natychmiast wyjechać na dwa, trzy dni, a jak na dłużej to dam znać. A może wrócę za godzinę, czy dwie. Ze zrozumieniem skinęła głową. To jest wspaniale w tej kobiecie, że nie zadaje pytań i wszystko rozumie.

Szybko odnalazłem wśród turystów przesuwaną się wzdłuż kramów parę i poszedłem za nią. Obszedłem tak wokół rynek i przyległe uliczki. Kiedy mężczyzna stanął w kolejkę do kiosku z napojami, a kobieta wchodziła się w wianuszek ludzi oplatający głośną kapelę, podszedłem z tyłu i ująłem ją lekko za ramię. Wzdrygnęła się i obejrzała przestraszona. Uśmiech ulgi i to ty, to ja, co tu robisz, tyle lat. Jakby dwoje ambasadorów spotkało się na rynku w Kazimierzu. Czy dojdą do porozumienia? Miałem tak mało czasu na dyplomację, a chciałem żeby nasza rozmowa skończyła się pomyślnie jak nigdy dotąd. Pomyślnie dla obu stron. Chociaż sam jeszcze nie wiedziałem jakbym chciał, żeby się zakończyło to niespodziewane spotkanie. Patrzyłem na tę panią w mocno średnim wieku, niemal obcą i nie wiedziałem czego mogę się po

niej spodziewać. Ale ona jest jedyną łączniczką z tamtą dziewczyną i me miałem zamiaru tak łatwo wypuszczać jej z rąk. Zaciśnięm mocniej palce i lawirując między ludźmi, poprowadziłem w górę uliczki, w stronę kosiola.

— Dokąd idziemy? — zapytała odwracając głowę na tłustym karku

Nie odpowiedziałem wprost. Nie mogłem. Spróbowałem trafić do niej okrężną drogą. Szukałem gorączkowo w myślach i wokół nas, czym mógłbym się posłużyć.

— Lubisz taką muzykę? — zapytałem

— O tak, bardzo. Słucham od dwóch dni. Specjalnie wzięliśmy urlop na czas festiwalu

— A skąd pochodzą twoi rodzice?

Zuzanna popatrzyła zdziwiona.

— Z Lublina, wiesz przecież.

— Tak, wiem, że tam mieszkają, ale skąd pochodzą?

— Matka urodziła się w Lublinie, a ojciec na wsi, pod Sandomierzem.

— A widzisz — ucieszyłem się

— Ale dziadek nie był chłopem, nie uprawiał ziemi. Był felczerem. Ojciec nie pasał krów

— Może i nie pasał, ale tę muzykę słyszał na wiejskich zabawach, weselach i pogrzebach. Płynęła w jego krwi. No i w twojej

— Nie bardzo wiem do czego zmierzasz, ale zgadzam się z tobą. Muszę już wracać, mąż będzie się denerwował

Zrozumiałem, że wybrałem złą kładkę, nie przejdę nią i Zuzanny nie przeciągnę na swoją stronę. Spróbowałem przerzucić inną i jeszcze inną, ale coraz bardziej wątpilem, czy uda mi się trafić do tej baby. Powiedziałem jej wreszcie o śmierci siedzącej na studni i tym ją zaciekawilem. Była już nawet skłonna iść do męża i wymyślić na poczekaniu jakieś kłamstwo, ale kiedy napomknąłem o dwóch dniach, zaparła się nogami w polne glazy, którymi wyłożona była ulica.

— O nie — powiedziała stanowczo.

— O tak — odrzekłem i znowu zaciśnięm palce na jej przedramieniu.

— Nie

— Tak.

Teraz zależało wszystko od tego czyje słowo będzie na wierzchu. Powtarzałyśmy do ogłupienia wciąż i wciąż każde swoje, co wyglądało na dziecianną zabawę, ale dla nas były to śmiertelne zapasy. Jak pociskami godziłyśmy w siebie tym tak i nie. Czulem że jestem na właściwej kładce, ale chwiała się, dygotowała podę mną w rytm taktu wybijanego ostro na bębnie przez chłopca w pomarańczowej sukmanie w czerwone pasy.

— Tak

— Nie

— Tak.

— Nie

— Tak

— Nie

— Tak.

— Tak

Twarz jej ponęła od stocznej walki, słońca i emocji. Umówiliśmy się za godzinę na parkingu przy wylotowej ulicy z miasta. Tyle potrzebowała czasu, żeby nalgać mężowi i pozabierać osobiste drobiazgi z domu czasowego. Pewnie będzie jeszcze chciała korzystnie wyglądać, jakby to miało jakieś znaczenie. Kobiety w jej wieku są wszystkie jednakowe — jak pole łubinu. Któżby się pochylał i przyglądał pojedynczemu kwiatkowi. Spojrzałem w górę na swe odbicie w lustro. Lysina śmiało wyzierała spod rzadkich włosów, ładna opalenizna nie pokrywała głębokich bruzd na twarzy. Z niechęcią odwróciłem głowę. Po drugiej stronie ulicy zobaczyłem wreszcie kobietę, na którą czekałem. Szła rozglądając się niepewnie. Sporo minut z tej godziny musiała spędzić przed lustrem. Na twarzy miała rozłożone pastelowe farby, włosy misternie rozczapirzone, no i ubrana była chyba jakos inaczej.

Po drodze mało odzywaliśmy się do siebie. Siedzieliśmy ramię w ramię obcy, ale łączyła nas wspólna misja, której wypełnienia niewiele chcieliśmy się podjąć. Padaly tylko od czasu do czasu słowa-klucze i porozumiewaliśmy się w lot, jak dwóch generałów opracowujących wspólny atak swych armii.

Podjechałem pod jej dom. Przyszedł oto czas na wypróbowanie kładki pospiesznie przerzuconej na rynku w Kazimierzu. Pomimo tuszy przebiegła po niej lekko i zwinnie. Zostałem w samochodzie ambasador-em zaprzyjaźnionym, cierpliwie czekającym, ale i szpiegiem stać się potrafitem niewidzialnym i pobiegłem za nią do mieszkania. Zuzanna rzuciła się najpierw do kuchni po taboret, przystawiła do pawlacza w przedpokoju i ściągnęła na podłogę worek foliowy z kozuchem. Następnie w okamgnieniu zrobiła w całym mieszkaniu niesamowity bałagan wyciągając z szaf ubrania i rozrzucając je gdziekolwiek. Przed lustrem naciągnęła na siebie kozuch, nasycając i tak duszne powietrze zapachem naftaliny. Jeszcze wyjrzała przez okno, żeby spojrzeć na blaszane pudło, we wnętrzu którego pomalu się roztopiałem. Wreszcie wyszła na ulicę w rozpiętym brązowym kozuchu z białymi niedgys obszyciami, we wlochatym hercie na głowie, długich skórzanych butach i z siatką na zakupy. Z miną „a niech się za mną oglądają”, wsiadła do samochodu i podjechaliśmy pod delikatesy.

Odwadnie weszła do delikatesów, podeszła do stoiska z pieczywem i poprosiła o pół chleba. Po co tej wariancie chleb, mówiły bez słów półotwarte usta sprzedawczynie, jakby wariatki jeść nie musiały, ale pieniądze już leżały na ladzie, a obok rękawiczki. Inne niż osiem lat temu, tamte zgubione nie wiadomo gdzie, ale kozuch ten sam, chociaż poplamiony jak ręce pierwszoklasisty.

Już jest pół chleba i moja ręka na rękawiczkach i spojrzenie jej w górę. Pocalowałem wariatkę w rękę, mając widowisko dobrych ludzi. Wyszliliśmy na skwar. Gdzieś woda i trawa zielona a od nagrzaných kamieni miasta wydaje się, że pęknie skóra.

— Tyle lat — powiedziałem jak wtedy, albo podobnie

— Co słycać — rzekła z takim spokojem, jakby nie tylko miała za nic ulicę, ale cały świat.

— Chodź, porozmawiamy gdzieś spokojnie. Tu niedaleko jest kawiarnia.

— Nie mogę, spieszę się bardzo. Muszę biec do domu.

Próbowała namawiać, ale daremnie. Skończyliśmy rozmowę na omyłkę, a co u ciebie i już zrobiła krok w stronę spraw, które podała mi w telegraficznym skrócie, jakby bez niej obyć się nie mogły, jakby szczęśliwie bez niej miały.

— A teraz powiedz dlaczego naprawdę nie mogłaś? — zapytałam, by skrócić tę zabawę, bo strach mnie obleciał, że ona gotowa jak i wedy pójść sobie.

Zuzanna ściągnęła z głowy fioletowy beret i potrząsnęła pozeplanyymi kosmykami włosów.

— Bo popatrz jaką miałam wiedy na sobie sukienkę — powiedziała rozchylając polity kożucha.

— No wiesz? Przez głupią sukienkę? Dlaczego nie powiedziałaś wedy? — aż cofnąłem się z oburzenia.

— Nie mogłam. Cały czas myślałam o tej nieszczęsnej sukience. Pamiętasz? To było przed samym Bożym Narodzeniem. Robiłam w domu porządki i tak wybiegłam, bo zabrakło chleba, a nie miałam kogo wysłać. Przed jej wiedy dałabym się porząbiać na kawalki niż gdzieś się w niej pokazać. Ale teraz pójdę i porozmawiamy sobie. Dobrze?

W pustej szatni dynda samotny kożuch na ozdóbę i przestroję. A może i ku pokrzepieniu serc. Zostawimy go tu do zimy na uciechę babci kłozetowej, która latem pełni jednocześnie funkcję szatniarki. A tobie co po nim. Pewnie szkoda ci go wyrzucić, a i tak byłyby został zjedzony przez mole. O czym tu mówić! I właściwie nie bardzo wiadomo z kim. Kto ma prowadzić ową konieczną przeciw rozmowę. Czy dwoje zupełnie obcych sobie ludzi, których łączy tylko wspólny blat kawiarzianego stolika, czy jak znajomi sprzed lat, którzy bardzo dobrze znali naszych bliskich, czy może jak dwoje kochających się, poddanych hibernacji na dwadzieścia lat. To znaczy ich uczucia zostały poddane hibernacji, bo cóż tu mówić o nieszczęsnych ciachach Jej i moim. Niepotrzebnych zmarzszaczek, kilogramach i lysinie. Możemy nakłuć się wspomnieniami, tym byciem bez siebie, straconym czasem, przeżyłym, przeżyłym, przeżyłym, użyłym jak stara ścierka, która kiedyś była pięknym ręcznikiem frote do wycierania ciała. Ciało jedynych, młodych, pokrytych kropelkami wody, które nie spływają, tylko trzymają się napiętej skóry.

A można i o czymś zupełnie poza nami, o czymś odwiecznym, a nie mniej pięknym, jak chociażby o drugim koncercie Rachmaninowa lub Ekstazie Skriabina. Cóż znaczą wobec tej muzyki owe kropelki wody na złotej skórze, które owšem, można by sfotografować i jeśli to zrobił artysta, wówczas ta fotografia z pewnością mogłaby się stać dziełem sztuki, ale taka nie istnieje. Owšem mam zdjęcie tamtej dziewczyny, lecz jest ubrana w spodnie i buty golf i siedzi rozemśniana na huśtawce, z rozwianymi włosami. Pamiętam, że golf był biały, na pewno, ale jakiego koloru były spodnie, już nie. Zdjęcie jest amatorskie, wykonane zwykłą Smeigą, tyle że słońce, to oświetlenie poranne było pyszne i szkoda, że zabrakło ręki i oka artysty. Przypadek zdarzył, że zostałem rzeźbiarzem. Głęboko zakopano dyplom inżyniera i terminowałem o mojego

teścia — artysty ludowego. Wszystko było dobrze, dopóki traktowałem rzeźbienie jak zwykłą zarobkową pracę, dopóki coś w mnie nie drgnęło. Nawet zdobyłem jakieś nagrody na konkursach i miałem wystawy, ale niesztyli nikt się właściwie na tym nie poznał, jak bywa, że nie poznają się na rzeczach rzeczywiście wybitnych. A ja ledwo wyczuwam w sobie tę możliwość, jednak nie mogę znaleźć właściwej drogi i już pogodziłem się, że jej nie odnajdę, chociaż, kiedy biorę do ręki kawałek drewna i dłuto, czuję ten sam niepokój. Spokojnie dopiero, gdy wylania się jeszcze jeden Chrystus Frasobliwy jak spód szciany.

— A ja wiesz co robię? Układam te słów collage. Biorę z półki kilka książek i przepisuję jedno zdanie stąd, drugie stamtąd, albo pojedyncze słowa. Wychodzą nieraz ciekawe rzeczy. Podpisuję to, nawet nie własnym nazwiskiem tylko męża, więc wstyd jakby mniejszy.

I tak spłynęły lody pierwsze, a wody najczystsze z lodowca owego poniosły nas w dom — twierdzą za miastem.

— Na pohybel z tym kożuchem. Zobacz, dom pusty zupełnie. Żona z córką i synem na żniwach. Te świątki idą jak woda. Można cały rok nic nie robić. To moja pracownia, zobacz jaka przestronna, z dachem przeszklonym, tu drzewo się dosusza, a półki puste teraz, bo wszystko w Kazimierzu i wąpnie, żeby coś powróciło. W plecach tej metalowej szafki mam schówek. Nikt o nim nie wie. Zobacz co tu trzymam. Kiedy rzeźbię, ręce są zajęte, ale głowa wolna i czasem list muszę ułożyć, a później szybko go zapisuję. Wtedy ich przez te lata się nazbierało. Tu nie. W domu ci przecyżam. Wielki ten dom, sam go projektowałem. Nieraz myślałem, żeby cię tak po nim oprowadzić, pokazać przestronne tarasy wychodzące na wschód i zachód, z jednej strony z widokiem na las, gdzie zimą sarny podchodzą i zające, córka im jeść wynosi, sąsiedzi narzekają, bo rozzuchwalili się i drzewka im w sadach poobgrzyżali. Z drugiej strony pola, fabryka i dalej miasteczko. Nie mieli już gdzie tej zarazy wybudować, ale trudno, domu nie przemieję.

Kiedy oprowadzałem tak Zuzannę jak po muzeum jakim, wydała mi się jeszcze bardziej ambasadorem. Przysztawała najpierw w drzwiach każdego pokoju i przyglądała się z uwagą meblom, widokowi za oknem, wzorowi na zasłonach. Przysiadła na brzeżku fotela w salonie i na łapczanie w sypialni, ale poderawała się szybko, jakby zrobiła coś niewłaściwego. Kuchnia — powiedziała — ąłiczna, cała w kratkę białoczerwona i w białej brzoście. Zająrałem do lodówki, ale na półkach zgrzebnie, tylko w zamrażalniku kurczak i kawałek mięsa, ale bezużyteczne w tym stanie. Bezaradnie spojrzełam na kobietę, a ona: daj spokój z gotowaniem, chodź, zjemy lepiej te listy.

Paczka okręcona szpagalowym sznurkiem została na piętrze, w tak zwanym gabinecie. Chciałem mieć taki gabinet z ciężkimi dębowymi meblami. Widziałem siebie w tużurku, nie wiem dlaczego w tużurku, albo w surducie z czarnego sukna. Tak myślałem, ja tu w tużurku czy w surducie, a ona w długiej, winiowej sukni z aksamitu gra na fortepianie w salonie. Z dołu dochodzą dźwięki Szopenowskiego nokturnu, więc unoszę się trochę do góry wraz z krzesłem. Ach, prawda listy.

Rozwiązałem sznurki i kariki rozsypany się po matowym płacie. Od razu widać, że listy są do nikogo. Jakież zapiski na kartkach wyrwanych

z zeszytu, na kawałkach udatego papieru smadaniowego i zwykłego pakowego, na starych rachunkach, a nawet na szerokim wiórku drewna.

Nie wiedziałem jak będzie nadzwyczajnie: ja czy ona, ale sama sięgnęła po kawałek szarego papierka i przeczytała głośno „Tej nocy poczułem się mocarzem. Nie pójdę spać, dopóki nie dowiem się, co jest w tym kawałku drewna”. Sięgnęła po żółty wiórek. Słowa biegly po nim pionowo, z góry, na dół, jak w wierszu: „Zbudowałem dom. Jakby już grób mój stanął gotowy”.

Kobieta umilkła i patrzyła na wreszcie zwijający się na spódnicy jak zwinne zwierzątko. Podniosła wreszcie głowę i stłumionym głosem powiedziała: — Ładne. I smutne takie

Podsunałem jej kartkę z zeszytu, całą zapisaną zielonym tuszem, najbardziej przypominającą list. Czytała: „Miła moja. Czy to możliwe, że gdzieś jesteś, w jakimś określonym miejscu, otoczona sprzętami, czy choćby samym powietrzem, ale niczym takim, czego by nie można nazwać. Może obierać ziemniaki, tak mi przyszło na myśl, siedzisz na stołeczku, lupiny spadają na plastikową śmietniczkę. Jeśli z miliona ewentualności ta właśnie przyszła mi na myśl, widocznie tak jest. Śniłaś mi się dzisiaj. Dziękuję bardzo za piękny scen i odpisuję zaraz. Zona moja jest dobrą kobietą, przyniosła mi pierogi z kapusią i mięsem, suto okraszone skwarkami. Tluszczy stygnie, a ja piszę do Ciebie, bo konie już blisko i tylko, tylko, jak zabrzmi trąbka poczytłona. Ps. Moje figurki nie czują najmniejszej potrzeby poruszania się. Nie potrafię pokonać ich sztywności”.

I trwało tak czytanie owo, aż na kolanach Zuzanny urosła pryżma z papierków, jakby liści nazgarniała spod jesiennych drzew. Przyszło mi na myśl, że na spalenie tylko takie liście się nadają i poprosiłem panią ambasador, by zechciała zanieść je w spódnicy do salonu, gdzie znajdował się kominek na jedną trzecią ściany. Widziałem, że kobieta z łałem patrzy na drżące papierki pożerane przez ogień, jakby te listy do niej były pisane.

— Chciałabym się wykapać. Lepiej się od brudu i potu. I jestem bardzo głodna — przyznała się zakłopotana

— W łazience jest ciepła woda. Pierwszą rzecz, jaką zrobiłem po wejściu do domu, było włączenie bojlera. Wiedziałem, że będziesz chciała się wykapać.

Wskazałem jej łazienkę, a sam poszedłem do kuchni, żeby coś przygotować do jedzenia. Nie było to proste i kiedy wróciła pachnąca wilgocią, kurczak jeszcze się rozmarzał pod strumieniem wody, a ja obierałem ziemniaki. Zuzanna klasnęła w dłoń i wykrzyknęła z radością:

— Przecież mamy chleb! W samochodzie. pół bochenka! Zjemy z zsiadłym mlekiem

Rzeczywiście na szafce stał kamienny dzbanek z zsiadłym mlekiem. Sprawiedliwie podzieliłem chleb na pół i rozlałem mleko do kubków. Przy tym prostym posiłku oślniła mnie myśl, żeby wyrzucić Zuzannę. Niechętnie poszła ze mną do pracowni, ale zdawała sobie sprawę, że wszelki sprzeciw byłby sztuczny i nie na miejscu. Mogła się zaprzeczyć mocniej w polne kamienie na ulicy w Kazimierzu, a teraz było już za późno.

Z wielkim zapamiętaniem wziąłem się do pracy. Mój model siedział na taborecie z założoną nogą na nogę i podpierał lekko pochyloną w bok głowę ręką wspartą na kolanie. Obrzucałem Zuzannę od czasu do czasu uważnym spojrzaniem, ale po to, żeby sobie przypomnieć, jaka rzeźba być nie może, aż kulila się nie wiadomo czy bardziej ze wtydu, czy z zimna. Wiele godzin musieliśmy przesiadzieć w pracowni, bo już brodziliśmy w wiórach po kolana, kiedy z kloca lipowego drewna wychylna postać, o którą mi chodziło. Udalo się wyrwać z pnia tręś, a nad ostateczną formą należało popracować jeszcze wiele zimowych wieczorów. Odłożyłem narzędzia i skinąłem na Zuzannę. Obserwowałem jej reakcję.

Stała dłuższą chwilę przed rzeźbą wyobrażającą młodą dziewczynę o wąskich biodrach i sterczących piersiach, która gdzieś szła zapatrzona przed siebie. Prawą nogę już już miała postawić na palce, ale nie zdążyła, bo na zawsze zatrzymałem jej stopę tuż nad ziemią

— Jesteś wielkim artystą, jak Michał Anioł — wyszeptala wreszcie Gładko przelknąłem pochwałę i spojrzalem na zegarek. Dochodziła druga. Najlepsza pora na leśne spacery

— Pójdziemy się przejść? Nie czujesz się zmęczona?

— Ani trochę. Weźmiemy rzeźbę ze sobą, dobrze?

Dźwignąłem rzeźbę. Nie była ciężka, ale niewygodna i przy dłuższym niesieniu dalaby się we znaki.

— Raczej nie — odparłem, ale uczyniłem pojednawczy gest i wyniosłem dziewczynę przed pracownię i ułożyłem w trawie. Zuzanna wydawała się zadowolona.

Posłaliśmy śródkiem lasu, przez szeroką, piaszczystą drogę. Księżycowe światło prześlizgiwało się między konarami drzew malując ciemniejsze i jaśniejsze plamy na drodze. W zupełnym milczeniu doszliśmy do polany porosłej wysokimi paprociami i krzewami jeżyn. Tu Zuzanna pochyliła się i podniosła zwykły patyk. Przykłęknęła nad drogą i zaczęła pisać, sylabizując głośno:

— Panienska pędziła na koniu leśnym duktem, jakby ścigała się z wiatrem.

— Napisz coś o mnie — poprosiłem

— Dobrze — zgodziła się. — To będzie książka o tobie

Napisała natępne zdanie

— Na sałę balową wszedł książę w swym białym, kawalerskim mundurze, w pończochach i pantalonach, zwracając na swą piękną postać oczy wszystkich kobiet

Pochyliłem się nad drogą i sam chciałem odczytać znaki na piasku, ale były zbyt słabo widoczne.

— Napisz teraz zdanie ze strony sto czterdziestej ósmej — powiedziałem

Zuzanna płynnie wodziła patykiem po piasku, czytając jednocześnie: — Ukrył statek pod skałą nawiał w zatoce głębokiej i wyruszył przez gaj rozkoszonym cieniem darzący. W gaju tym ujrzał świątynię, której muty pokryte były plaskorzeźbami przedstawiającymi sceny z jego życia. Zatrzymał się utrudzony wielce i rzekł wzruszony do leż: „Czyliż jest kraj, który nic nie wie o moich cierpieniach?”

Bardzo podobały mi się słowa odczytane przez Zuzannę i nieważne

było, że odniosłem wrażenie, jakbym już kiedyś je słyszał. Poczulem się u trudzony wiele; i wzruszony. Poprosiłem, żeby przeczytała zakończenie książki. Wstała, podeszła do starej sosny i oparła głowę o jej chropowaty pień. Już ptaki pierwsze, ranne ptaszki wśród braci budzić się poczęły i niebo przyblakło, kiedy oderwała się od drzewa i powróciła na drogę. Czytała szybko, ledwo nadążając za ręką

— Już dawno powinni obejść jezioro, ale ono jakby rosnąć zaczęło a droga wokół niego wydawała się bez końca, nie na ludzkie nogi. Szi już ponad pięć godzin, a pamiętali dobrze, że można je obejść w półtorę, nie spiesząc się wcale. Wtem zobaczyli niedaleko brzegu samotną łódkę. Zapewne jakiś rybak wybrał się na nocny połów szczupaków. Przywołali go i uprosili, żeby ich przewiózł na drugi brzeg. Z ulgą usiedli na dnie łódki i patrzyli z radością, jak czarna linia przeciwnego brzegu pogrubia się. Przewoźnik nie chciał przyjąć zapłaty, zadowolony był się serdecznymi podziękowaniami i życzeniem udanych połowów. Mocno odbił się wiosłem o wysoki brzeg i odpłynął na środek jeziora. Kobieta i mężczyzna rozejrzeli się dookoła i poznali gdzie się znajdują. Cel ich wędrowki, mały drewniany domek, znajdował się dokładnie po drugiej stronie jeziora. Pomimo ogromnego zmęczenia nie pozwolili ogarnąć się zniechęceniu ani złości, tylko zastanawiali, w którym kierunku podjąć znowu wędrowkę: południowym, czy północnym. Wybrali drogę przez las — na południe. Wstyd im było ponownie przyzywać rybaka.

Zuzanna wstała i wyciągnęła ręce do nieba, prostując kości

— To już koniec — rzekła

Wiele się namyślając, zwinąłem drogę w rólun jak dywan i zarzuciłem na ramię. Bezdrożem powróciliśmy do domu. Piasek z cichym sykiem obsypywał się za nami, ale nic nie mogłem na to poradzić.

W pracowni przespalałem drogę w wielkie blaszane puszki po lakierach i farbach, i ukryłem za tylną ścianką metalowej szafki

W domu rzuciliśmy się na najbliższe posłanie i natychmiast zmorzyli nas głęboki, zdrowy sen. Śniło się nam, że rzeźba ożyła i pobiegła przez osadę na dworzec kolejowy. Pociągi i ludzi spowiadała gęsta mgła. Dziewczyna biegła nerwowo od rozkładu jazdy w budynku stacyjnym na perony, zaglądając do wagonów. Ja z Zuzanną siedzieliśmy już w przedziale i nawoływaliśmy ją, ale nadaremnie, bo nas nie widziała, ani nie słyszała. Wreszcie wyskoczyłem z pociągu, mimo że za chwilę miał ruszyć, ale dziewczyna zniknęła mi z oczu. Odnalazłem ją na klombie obok fontanny przed budynkiem stacji. Była znowu tylko rzeźbą. Chciałem ją zostawić i biec do pociągu, ale pojawiła się Zuzanna i płacząc prosiła, żebyśmy zabrali z sobą rzeźbę. Nie miałem jednak dość sił, żeby ją dźwignąć, bo zapuściła korzenie. Przebudziłem się wówczas i zobaczyłem, że Zuzanna słochoa przez sen, ale zostawiłem ją i poszedłem do kuchni.

Kurczak był już na pół upieczony od południowego słońca, które bużowało na wszystkich blyszczących przedmiotach znajdujących się w kuchni. Dopiekłem go w piekarniku i zawałem kobietę na obiad.

Myślałem, że Zuzanna opowie mi dalszy ciąg snu, ale cała była pochłonięta żędzeniem. Sposepniałem, bo nie podobała mi się ta jej łapczywość, na złą wróżbę wyglądała. Jakby miała zamiar wstać i zawrócić beztrasko w połowie drogi do swoich spraw.

Zupełnie straciłem apetyt i ledwo nadgryziony kurczak leżał na moim talerzu. Czekałem, kiedy wreszcie ona się naje i zażąda, żebym ją odwoził do Kazimierza. Tak się nie godzi moja pani, powiem, albo prasnę talerzem o podłogę i odwożę ją do tego starego miasteczka, które może jeszcze jest, ale równie dobrze może go już nie być. Do tej pory mogło się rozszapać, albo go rozbrabali okoliczni chłopci na cegłę do budowy domów i obór. Ale jakby czytała w moich myślach, bo powiedziała: — Dlaczego nie jesz? Jedz. Jeszcze tyle drogi przed nami. Musimy mieć siłę, żeby dojść.

I wszystko o czym myślałem przed chwilą stało się nieważne, natychmiast do wyrzucenia za burłę, poza nawias, czy raczej w nawias, a w całej jasności widać było, że oto jesteśmy w porozumieniu całkowitym, jednomyślnym, aż nie do wiary, że rozpisany na kobietę i mężczyznę. Na głowę, serce i duszę kobiety i mężczyzny i to niemal sobie obcych, ale podejmujących trud powrotu do miejsc porońniętych zielskiem i przyspanych popiołem. Tak się tym wzruszyłem, że znowu nie byłem w stanie przelknąć ni kęsa

Podjechaliśmy pod biurowiec gdzie Zuzanna pracowała zaraz po maturze. Musiała wyjechać windą na ósme piętro i pójść do pokoju, dobrze znanego sprzed lat, ale już z innymi paniami urzędniczkami. Zapukała i poprosiła niemiało, żeby jej pozwolono poczekać tu właśnie na ważny telefon. Nie okazały zdziwienia i wskazały jej krzesło przy wolnym biurku. Później, już w samochodzie, wśród lkań, opowiedziała mi, co się tam wydarzyło. Otóż kiedy zadzwonił telefon, słuchawkę podniosła pani, która zapewne była kierowniczką, bo u niej stał na biurku, a poza tym była najstarsza i miała okulary

— Dział rachunkowości Słucham? Panią Wójdkun? — i oddała słuchawkę Zuzannie, która tyle tylko powiedziała:

— Halo? Nic specjalnego. Dzisiaj nie mam czasu. Na tym już byłam. Trudno, mogłes zapytać przed... Może... Cześć

Odłożywszy słuchawkę, poprosiła, żeby jej pozwoliły odebrać jeszcze jeden telefon, już ostatni. Kierowniczką przytaknęła. Ledwo urzędniczki pochyliły się nad papierami, telefon zadzwonił znowu. Tym razem Zuzanna mówiła:

— Słucham? To ty? Boże jak się cieszę! Właśnie o tobie myślałam. Bardzo chcę się z tobą zobaczyć. Marzę o tym od tygodni bez przerwy. Nie ma takiej chwili, żebym o tobie nie myślała. To straszne. Wspaniale, że zadzwoniłeś. Oczywiście, że tak. Nie spóźni się ani minuty. Ja też cię kocham. Pa

Kiedy odłożyła słuchawkę, chciała podziękować i wyjść, zobaczyła, że urzędniczki wpatrują się w nią surowo

— Czy dobrze się pani czuje? — zapytała kierowniczką

— Nie rozumiem — odparła Zuzanna

— Pani kierowniczką chce po prostu wiedzieć, czy jest pani normalna? — powiedziała kobieta spod okna

— Normalna? Raczej tak. Od wczoraj na pewno tak

— Od wczoraj pani powiada? — kierowniczką zsunęła okulary na nos i spojrzęła badawczo znad szkieł. A więc znaczy do wczoraj nienormalna?

Zuzanna z ufnością dziecka próbowała wytłumaczyć coś, czego sama nie bardzo mogła pojąć

— Właściwie tak. Zawsze byłam niernormalna. Od dziecka. Wczoraj dopiero mi przeszło jak ręką odjął.

— Od dziecka powiada pani? — wtrąciła trzecia urzędniczka z pieprzykiem na policzku

— Tak. Od małego. Pamiętam jak nie chciałam sypać kwiatków. Miałam wtedy chyba z pięć lat. Mama uszyła mi śliczną, białą sukienkę i miałam sypać kwiatki na procesji. Ale kiedy na próbie generalnej ustawiono mnie wśród dzieci, uparłam się i za nic nie chciałam ruszyć z miejsca i sypać. Mama mnie prosiła i siostry zakonne, a nawet ksiądz, a ja nie i nie.

— I twierdzi pani, że od wczoraj pani przeszło?

— Najzupełniej — odrzekła wesoło Zuzanna.

— Czy przez to chce pani powiedzieć, że to my jesteśmy niernormalne? — zapytała groźnie kierowniczka

— Ależ skąd — zaprzeczyła gorąco Zuzanna, ale na nic zdały się jej tłumaczenia

Urzędniczki wypelzły zza biurka i opieczętowały wszystkie nieosłonięte miejsca na jej ciele: łydki, ręce, dekolt. Tylko twarzy nie udało im się dosięgnąć, bo osłaniała ją rękoma

W najbliższej drogerii kupił im litra denaturatu i chusteczką do nosa ścieralem fioletowe pieczątki. Zuzanna poplakała co pewien czas i pytała przez łzy: Dlaczego? Dlaczego?

— To od słońca, nie przejmuj się. Padło im na mózg. Jak chcesz, pojedziemy do domu po strzelbę i nadzieję je wszystkie śrutem. Chcesz? — pytałem łagodnie i głaskałem po zaczerwienionym od mocnego tarcia ramieniu

Całe popołudnie straciliśmy na poszukiwanie po sklepach spodni dla Zuzanny, ale nigdzie nic było odpowiedniego rozmiaru. Wreszcie wpadłem na pomysł, żeby pójść do punktu usługowego. Za odpowiednią opłatą szefowa zgodziła się uszyć spodnie w ciągu trzech godzin, ale bez żadnego wykończenia. Zgodziliśmy się z radością

Byliśmy w centrum miasta, w pobliżu starego kina dołąd chadzaliśmy w szkolnych czasach. Nie spiesząc się poszliśmy zobaczyć co grają. Nie byliśmy zdecydowani, czy czas oczekiwania skrócić oglądając film, czy pójść lepiej do parku, żeby sprawdzić jak bardzo urosł kasztan, pod którym po raz pierwszy całowaliśmy dziewczynę. Podeszliśmy pod stary, secesyjny budynek. W oszklonej gablocie, na fotosach z aktualnie granego filmu ze zdumieniem rozpoznaliśmy siebie. To zdecydowało, że kupiliśmy bilety, mimo że seans trwał już kilka minut

Rzeczywiście film był o nas, ale reżyser dosyć swobodnie poprzekręcał istotne fakty z naszego życia. Pierwszą rażącą niekiszłością było uczynienie ze mnie podstarzałego adwokata, a z Zuzanny młodzikiej dziewczyny, która u mnie służyła. Reszta się zgadzała.

W drodze nad jezioro powtarzaliśmy sobie co celniejsze fragmenty z filmu Buhuela. Nie mogliśmy tylko rozszyfrować po co reżyser do naszej historii wplótł sceny zamachów terrorystycznych

— Pewnie dla zaintrygowania i uatrakcyjnienia dość banalnej fabuły — powiedziała Zuzanna i dodała po namyśle — Jak ja z tymi

urzędniczkami. Niepotrzebnie zrobiłam z nich takie potwory. I tak mi nie uwierzyły, prawda?

— Nie, ależ skąd

— Chciałam cię czymś zaskoczyć. Panicznie się boję, żeby nawet na chwilę nie zrobiło się nudno, monotonna.

— Nie masz się czego lękać. Nawet przez sekundę nigdy się z tobą nie nudziłem.

— A poza tym chciałam poplakać, żebyś mógł mnie pocieszać. To jest bardzo potrzebne kobietom takie pocieszenie, wiesz?

— Rozumiem. Koilem cię, jak umiałem

I walcząc chwilę ze sobą doładowałem, traktując to jako dalszy ciąg pocieszania. — Jak umiałem, dodała moja

— I dlatego musiałam płakać, bo jak inaczej mógłbyś mnie pocieszać.

— To oczywiste. Trzeba trochę poplakać.

I tak dojechaliśmy na miejsce. Zapadł wczesny zmierzch, rozrzedzony bardzo przez otwartą przestrzeń, ale zmieniał już barwę powietrza na bładniebieską. Pomimo uroloowego szczytu i wspaniałej pogody, udało się wypróbowanym sposobem wynająć domek campingowy, przeznaczony zwykle dla gości z centrali. Kierownik poprowadził nas przez kolonię bliźniaczych budek huczących jak ule rozmawiały ludzi gromadzących się do kolacji. Na skrajku polany stał nasz domek. Rozejrzeliśmy się tylko po wnętrzu, szeroko otworzyłem okna i poszliśmy coś zjeść do pobliskiej restauracji, zatłoczonej czasowiczami i miejscową młodzieżą. Z trudem wchodził w nas chłodnawy bigos, popijany lepką herbata. Wróciliśmy do domu, żeby Zuzanna przebrała się w spodnie, bo nie chciała iść w nich na kolację

Zeszliśmy nad jezioro i po paru minutach udało się nam odnaleźć nasze ulubione miejsce. Siedzieliśmy w milczeniu, wsłuchując się w smutny spokój, przenikający nas do głębi. Jezioro i mały domek były ostatnim przystankiem w przeszłości. Nie było już gdzie się cofać.

Za naszymi plecami przeszła grupa rozbawionej młodzieży, a kiedy ich sylwetki zakiły trzcinę, mimo sporej odległości, woda przyniosła głos młokosa: Staruszkowie moczą sobie nogi jak w miednicy. Przyłączyliśmy się naszym smutnym śmiechem do tamtego żywiolowego i milczeliśmy nadal. Już wiedziałem, że idiotyzmem byłoby powtarzać tamtą noc sprzed dwudziestu lat, by ją jeszcze w następną poprawiać. To było niemożliwe. To jedno nie było do powtórzenia. Zuzanna też tak na pewno myślała i stąd owo obezwładniające nas przycięgnięcie.

— Napisz coś na wodzie — pierwsza przetrwała ciszę Zuzanna. Pochyliła się nad granatem jeziora i całą dłonią rzeźbiła słowa:

— Czy możliwe jest, by odgarnąć z wielkiej rzeki wodę płynącą od samego źródła, kiedy wpadło do niej już tyle strumyków i innych rzek? Czy to jest możliwe?

— Chętnie zabrałbym jezioro ze sobą i ukrył, ale nie wiem jak to zrobić — powiedziałem.

— Niech sobie te słowa pływają na swobodzie między gwiazdami i rybami. W dzień będą spać ukryte w suwarach

— Jesteś przeraźliwie smutna, jakbyś żalowała

— Mam wrażenie, że stoję pod murem i nie mam gdzie się cofnąć.

— Możemy jeszcze iść przed siebie — rzekłem i aż się zachłysnąłem tym oczywistym stwierdzeniem.

Zuzanna jakby nie dostrzegła wagi mego odkrycia, albo uważała je za zbyt pochopne, bo ostrożnie wysunęła swoją dłoń z mojej i dopiero po dłuższej chwili powiedziała:

— Chodź, obejdziemy jezioro. Pamiętasz? Idzie się półtorej godziny spacerkiem. Biorąc poprawkę na nasz wiek, zmęczenie i drobne przystanki od czasu do czasu, dla powiedzenia czegoś wyjątkowo ważnego, obejdziemy jezioro w dwie godziny.

Wsunęliśmy mokre nogi w buty i ruszyliśmy przed siebie. Ścieżka biegła najpierw przez podmokłą łąkę, potem wpadła w las, pole i znowu las. Drogą wspominaliśmy nasz pobyt tutaj przed dokładnie dwudziestoma czterema laty, ale bez dramatyzowania, tylko z nutą czulej pobłażliwości.

A potem jakby otworzyła się na oścież między nami brama, której ani szukaliśmy, ani podejrzewaliśmy nawet, że istnieje. Poczułem nagle chęć dowiedzenia się wszystkiego co dotyczyło kobiety idącej obok. Zaczęłem ją wypytwać o różne szczegóły z jej życia. Odpowiadała wyczerpująco, nie okazując zdziwienia, ani urazy. Zresztą ona również chciała wiedzieć co zdarzyło się w moim życiu przez te wszystkie lata. Słuchaliśmy się zachłannie, coraz bardziej nienasyceci, jak dwoje starych uczonych, którzy przypadkowo odkryli kasegę zawierającą odpowiedzi na wszystkie pytania dręczące ich całe życie.

Opowiadałem właśnie o niezwyklej przygodzie jaka przydarzyła mi się na delegacji w Krakowie kilka lat temu, kiedy Zuzanna zatrzymała się nagle i powiedziała zdumiona:

— Jezioro rośnie. Chyba do świtu nie zdołamy go obejść.

Spojrzałem na zegarek. Byliśmy już w drodze piątą godzinę. Zaczęłem się rozglądać, dla zorientowania gdzie jesteśmy i wtedy zobaczyłem niedaleko brzegu rybaka na łódce.

Teresa Opoka

WINCENTY GRAJEWSKI

*Wyobcowania literatury i wyobcowania z literatury**

1. Rachunek wyobcowañ

Zasadnicza myśl jest prosta i właściwie zapisana już w tytule mojej wypowiedzi. Chodzi o to, że obok wyobcowañ literatury, obok wyobcowañ, o których literatura mówi, obok, ewentualnie, literackich analiz wyobcowañ literatury, są jeszcze, równie ważne, wyobcowania z literatury, kiedy ludzie i teksty stają się obcy literaturze pojętej jako duchowe środowisko człowieka. Sugeruję, że interesujący literaturoznawcę ciąg form alienacji trzeba oglądać z obu krańców: od strony historycznej realności, w której pojawiają się wyobcowujące wyłączenia, wygnania, wyklęcia (dotyczące pisarzy jako temat i dotykające jako ich własny los), ale także od strony literatury, notując kto, wciąż ją uprawiając — od niej odpadł, kto zapomniał jej języka, kto ją zdradził. Czy te bieguny, jak chociażby przysłowie, stykają się, a jeśli tak, to w jaki sposób — stanowi osobny problem, do którego jeszcze powrócę.

2. Porachunki semantyczne

Słowa „wyobcowanie” nie używam z czystym sumieniem — to słowo obciążone zaszkłościami, słowo nieczyste. Linde notuje (jako rzadką) formę czasownikową, przypominając, że w klasycznej polszczyźnie mieliśmy ideę suwerennej wewnątrzspołecznej mocy, która potrafi gwałtownie odsuwać od obcowania, czyli społeczeństwa, kogoś kto przestał na nie zasługiwać. Sprawa wyobcowania była jasna od strony wyobcowującego. Wyobcowany miał pewnie swoje problemy, ale język się nimi nie interesował, bo był to język obcującego ogółu. W ciągu stu pięćdziesięciu lat, bez posługiwania się słowem, zrobiono coś takiego, że obowiązkowa stała się forma bierna. Od połowy lat pięćdziesiątych wszyscy byliśmy wyobcowani, można by rzec: obcowaliśmy w wyobcowaniu, natomiast całkiem niejasne było, kto wyobcowuje. Ostatnio pojawiła się forma kompromisowa: „oni nas wyobcowują”, podobna do rekonstruowalnej — romantycznej — formy „oni mnie wyobcowują”. Jest prawdopodobne, że na koniec cykli się zamknie i wrócimy (w języku) do perspektywy wyobcowującego. Trzeba tylko dokonać dywersji odwracającej operację romantyczną i uznać, że sytuacje alienacyjne nie są złem moralnym. Bo, być może, nie są.

W semantycznej historii „wyobcowania” występuje jeszcze jedna ingrediencja, esencjonalna, bo filozoficzna, związana z synonimiczną „alienacją”. Ten piekielny termin oznaczał sytuacje, w których wytwory społecznego współdziałania ludzi występują jako rzeczywistość przeciwstawna ich twórcom i nie kontrolowana, w której nie rozpoznają oni samych siebie jako działających (to Słownik Doroszewskiego — w Suplementcie), to znaczy, mówiąc inaczej, takie nieracjonalne działania,

* Tekst ten oraz drukowany dalej szkic Bogusław Bakulewskiego wygłoszone zostały w czasie XXII Konferencji Teoretyczno-literackiej pod hasłem „Literatura a wyobcowanie” zorganizowanej przez Instytut Filologii Polskiej UMCS we współpracy z Instytutem Filologii Literackiej PAN, która odbyła się w Zamoku w dniach 22-27 września 1986 r.

ktych skutki są szkodliwe dla działających (i chyba nie tylko dla nich), za które w dodatku nikt nie chce ponosić odpowiedzialności. (Jest rzeczą zrozumiałą, że bardziej wyrafinowani filozofowie wolili od „alienacji” kategorie dokładniejsze i lepiej domyślane: reifikację i fetysyzację, ale to nas teraz mniej interesuje)

Powiedzielibyśmy tak: dublet wyobcowanie-alienacja był sugestywną kategorią pozwalającą na unikanie dokładniejszego opisu wielu sytuacji „wartościowych jako zło moralne i społeczne” (by za wspomnianym *Suplementem* zacytować „Nowe Drogi” z 1965 r.), sytuacji rozmaitych, często rzeczywiście niejasnych, ale czasem dostatecznie jednoznacznych. Prześladowania, zniewolenia, odebrania praw, oszustwa, złudzenia, zgłupienia, ich żorstwo, przedwczesne zmiany i zbyt długo utrzymywane rutyny — wszystko to w worku alienacji wcale nie szlifowało formy pojęcia, ale przetwarzało się w substancję do wywoływania sentymentów i resentymentów.

3. Wyobcowanie to perypetia

Jakkolwiek nie lubilibyśmy aury znaczeniowej słowa, trzeba będzie go używać. Warto jednak coś zrobić z jego znaczeniem, nawet dokonując semantycznych nadużyć. Najpierw jednak nie nadużycie, a próba wydobycia formy wspólnej różnym wyobcowaniom-alienacjom.

Z punktu widzenia formy „wyobcowanie” jest środkiem ogniwem triady tworzącej kanoniczną formułę opowiadania (lub, jeśli wolimy — fabuły). Greimas, korygując Arystotelesa z jego „szczęściem” i „nieszczęciem”, mówi o porządku „integracja” — „alienacja” — „reintegracja” i rozmaitych — dopełniających się lub współwystępujących — jego manifestacjach znaczeniowych. Alienacja i dezalienacja to dwie perypetie: formalnie symetryczne, ale często z przesuniętą semantyką, bo dezalienacja bywa nie pogodzeniem i połączeniem przypadkowo rozłączonych rzeczy, lecz połączeniem czegoś innego zamiast rzeczy z zasady rozłączonych: restytucją symboliczną.

Tak też, w uproszczeniu, na wzór opowiadania toczy się życie. Tyle tylko, że w społeczeństwach tradycyjnych mogło wracać to samo opowiadanie (to samo życie w kolejnych pokoleniach), a u nas trzeba wymyślać nowe (nawet w życiu jednego pokolenia), bo stabilnym alienacjom „zimnych” społeczeństw przeciwstawia się zmienne i coraz to nowe — naszych. (Tutaj, w tym pośpiechu, kryje się, być może, tajemnica bylejakości nowych opowiadań, to że są „slabsze”, prostsze, mniej wypracowane. Dawne opowiadania długo szlifowano, nie szczerząc zbiorowego wysiłku.)

Alienacja jest dotkliwa, kiedy nie potrafimy umieścić jej w opowiadaniu, kiedy blokują fabułę życia: wewnętrzne życie jednostki, życia jednostki w grupie, życia społeczności, w końcu — życia w ogóle. Można by powiedzieć, że alienacja wtedy się „wyobcowuje”, dezintegracja jest trwała, to co utracone w żaden, nawet symboliczny, sposób nie daje się odzyskać. Zamiast spiralnego ruchu nakręcanego napięciem „alicnacja-dezalicnacja” mamy, niekiedy patetyczny, bezchuch.

4. Modele: zubożenie i zgłupienie

Wspomniane semantyczne nadużycia będą potrzebne, żeby zarysować typowe „figury alienacji”, które przydadzą się, być może, do charakterystyki tytułowych wyobcowan. Biorąc dwa przedfilozoficzne sensy słowa „alienacja”: 1) pozbycie się majątku, oddanie go w obce ręce, chociażby drogą sprzedaży, 2) obłąd jako wzajemne wyobcowanie duszy i ciała.

Pierwszy sens — zubożenie bez prawdziwej rekompensaty (kiedyś nie mogły być nią pieniądze, mogła — zasługa, sława itp.) — zwraca uwagę na parę „posiadanie — utrata”. Ten sens mógłby dzisiaj być

rozcignięty na wszystkie wartości, które człowiek traktuje jako „zewnętrzne ale bliskie”, jak swoje, jak to, co ma, będąc u siebie. Kiedy mu je odbierają, albo kiedy sam się ich wyrzeka, mamy do czynienia z wyobcowaniem w elementarnym, chociaż czasem bardzo dramatycznym sensie. Chodzi tutaj o sytuację „oddalania (się) tego, co było bliskie”, „wykorzenia” itp., krótko mówiąc, o wyobcowanie interpretowane w kategoriach przestrzennych.

Drugi sens — zerwania w tym, co człowiek traktuje jako wewnętrzne, co jest nim (a nie tylko jego) — opisuje wyobcowania pozaprzedstawiciele: dezintegrację świadomości, z której coś istotnego nieustannie wypada. Były to rodzaj deficytu nie pozwalający człowiekowi na świadome znajdowanie się w przydarzających mu się sytuacjach, albo jako sytuacja jest źle odczytywana (deformowana), albo własne postępowanie rozumiane niedorzecznie, a w dodatku przestaje funkcjonować refleksyjna krytyczna wyobraźnia, bez której nie sposób tego zmienić. Zślepienia, zgłupienia i, w formie systematycznej, dogmatyzmu, obskurantyzmu byłyby możliwymi postaciami tej alienacji. Inną jej stroną, kiedy destrukcji ulega także samoświadomość podmiotu, poczucie ciągłości i tożsamości, są tzw. choroby psychiczne.

Nie będą kontynuował tego wątku, który był mi potrzebny tylko heurystycznie, żeby zarysować elementarne, schematyczne „figury wyobcowania”, dające się wyróżnić w życiu jednostki. Te figury mogą stać się modelami (metaforami) pomocnymi w opisie sytuacji życia zbiorowego.

6. Traktowanie wyobcowan

Muszę się w tym miejscu odwołać do wyobraźni czytelnika, pomnie bowiem (z braku czasu i kompetencji) to, co powinno teraz nastąpić: nie dam żadnego szkicu „alienacyjnych” sytuacji życia zbiorowego, ani typologii wyobcowan, ani dziejów alienacji, ani rzutu oka na współczesność. Przystąpię od razu do kwestii traktowania sytuacji alienacyjnych w literaturze, a i tutaj ograniczę się do bardzo wstępnych konstatacji i przypuszczeń.

Sugestia, że literatura jest duchowym narzędziem dezalienacji, była formułowana wielokrotnie, rozmaicie przy tym ujmowano jej właściwość. Quasi-niezmiennikiem tych koncepcji jest przekonanie o roli świadomości wyobcowania jako czynnika dezalienującego. Na przykład „efekt obcości” Brechta był protostolinijum, chociaż starannie opracowanym, wyrazem tego przekonania. Scena „teatru epickiego” proponowała wyobcowania rozegrane według wypowiedzianych i skomentowanych reguł, wyobcowania opanowane przez aktora a panujące nad przedstawianą postacią. Takie estetyczne oddalenie wyobcowan miało być oznaczane konstruktorywną funkcją krytyczną, budzić świadomość rewolucyjną, nastawioną na to, co można zmienić.

Jak i na co zmieniać zasną wyobcowującą formę życia, wiedział Brecht (i my wiemy) z literatury. Literatura bowiem, zwłaszcza literatura tradycyjna, w której przechowało się dziedzictwo folkloru i kultury społeczeństw bez pisma, ma formułę (albo formuły, bo jest ich wiele i nie wiadomo, czy można je sprowadzić do wspólnego mianownika) idealnej rzeczywistości, formułę człowieka będącego u siebie i społeczności, która pozwala ludziom żyć w harmonii. Nie wchodząc w szczególności powiem, że ten ideał życia ustala punkt odniesienia dezalienujących świadomościom, niezależnie od tego, czy świadomość krytyczna akcentująca dystans pomiędzy ideałem a rzeczywistością pojawia się w samym utworze, czy konstruuje się w lekturze (wtedy utwór „rzuca światło” na rzeczywistość czytelnika, albo utwór kreuje „negatywny” ideał i literacka pamięć czytelnika pozwala go „wywołać”). Takie jest, jeśli je rozumiemy, stanowisko Northropa Fryca w zajmującej nas kwestii.

Frye powiedziała mnóstwo interesujących rzeczy o tym, jak literatura jest przygotowana do leczenia alienacji, opisał system form i ich ogólną dynamikę, wskazał, skąd się wzięła ta terapeutyczna moc literatury, nie zastanawiał się jednak, dlaczego te wspaniałe lekarstwa przeważnie nie skutkują

6.

... jeśli w ogóle są brane. Literatura nie jest przecież niczym obowiązkowym, można nie czytać, czytając — niczego nie rozumieć, rozumiejąc — nie odnosić do siebie. Dzieła, które, kiedy ich nie fetyszyzujemy, są duchowymi narzędziami służącymi do rozzerzenia i pogłębienia naszej świadomości, mogą wcale nie być tak użyte: mogą, na przykład, zmieniać się w znaki wymienne towarzyskiego konformizmu, w ozdoby, albo lyka się je w charakterze środków nasennych, czy w ogóle stosuje jako metodę zapomnienia o sobie i o innych. Zaczęłam wliczać wyobcowania czytelników, alienację lektury od tej — podstawowej — polegającej na ignorowaniu literatury, poprzez czytanie nie tego i nie tak, po lekturę jako formę wyobcowania: zerwania więzi z innymi ludźmi i ze sobą. Szczególną postacią lektury wyobcowanej może być badanie literatury, kiedy wie się z góry, czego spodziewać się po „badanym obiekcie” (toteż niczego innego, jak powtórzenia którejs z formuł znanych badaczowi)

Jeśli czytelnikom zdarza się nieustannie czytać nie to i nie tak, to i pisarze nie są bez winy, oni również piszą „nie to i nie tak” z punktu widzenia zadań twórczości (na przykład ze względu na dezalienacyjną misję literatury)

Mogą robić to świadomie, co nie jest najgorszym z przypadków, bo coś z pełnej świadomości pisarza wpisuje się w strukturę utworu (albo na jego marginesach, czy w podtekstach) i w ten sposób tekst „sprzedawczyka”, który swoje doświadczenie i umiejętności oddaje (za pieniądze, zaszczyty, czykolwiek) zewnętrznej sile, przynajmniej demonstruje swoją alienację. W danej literaturze natrafimy na wiele eleganckich form takiego dostosowywania się do zewnętrznych wymagań (mecenasa, władcy, publiczności), które nie przekreślają istotności własnego głosu, własnego tekstu pisarza. W tych czasach istniała jeszcze „sztuka pisania” jako metoda unikania przesładań i jednoczesnego obstawiania przy swoim. Dzisiaj z tą sztuką jest gorzej: „sprzedawczyk” bawi raczej swoją nieżycznością, niż życznością. „swoje” przedę mu się w tekście wymyka, niż znajduje w nim chytrą drogę przeznaczoną dla inteligentnych czytelników

Z pewnością gorszym przypadkiem wyobcowania pisarza jest głupota. Zdarza się czasem, że jest w niej coś wzruszającego, jakiś nieporadny wdzięk we wtrącających sobie ograniczeniach tematycznych i stylistycznych, albo niezamierzony humor w jaskrawej nieodpowiedniości elementów utworu. Częściej jednak głupota pisarza wtróje zgłupieniu czytelników, komunikując się ze sobą w najtrywialniejszych stereotypach, w stylistycznych łatwiznach, w obskuranckim belkocie

7. Przysłowie i moral

Obiecalem zeknąć ze sobą bieguny: wyobcowania literatury i wyobcowania z literatury, przewidując, że powstanie tutaj osoby problem Tymczasem bieguny zeknęły się same: historyczna alienacja puszcza w ruch mechanizm zubożenia i zgłupienia, którego skutki obserwujemy również w dziedzinie literatury, nie obywa się przy tym bez sprzężenia zwrotnego, bo zdegradowana literatura współczesniczy w wyobcowaniach historii

Poza tymi biegunami (już nie — pomiędzy) loczy się życie, praktyczne i duchowe, które jest niustannym wysiłkiem dezalienacji.

Ludzie, których czegoś pozbawiono (albo nigdy tego czegoś nie mieli), próbują odwrócić tę wartość (albo zdobyć) tam, gdzie jest osiągalna. Literatura jako dziedzina wyłączonej z działania rzeczywistego czasu pamięci i zarazem, dziedzina swobodnego eksperymentowania w tym, co daje się powiedzieć i pomyśleć, jest możliwym terytorium reintegrującego się życia (choćobyż w tym, że pozwała usmiadamić sobie jego degradację). Bywa też pomocą (narzędziem) w innych życiowych próbach. A jeśli ktoś podejmuje te próby bez uciekania się do literatury i zajmując się czymś innym (handlem, służbą publiczną, czy produkcją zabawek), nie pozycujemy mu tego za wyobcowanie z literatury: kto wie, może to jej przyszył bohater

Wincenty Grajewski

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo „Iskry”

- Tomasz Agatowski: *Są nieba wipięsę*. Ss. 86, nakład 1000 egz., cena zł. 80 —
- Timothy Mofolorunso Aluko: *Sądni uciami i Itali*. Przetłóżyła Ernestyna Skurjat. Ss. 143, nakład 10000 egz., cena zł. 100 —
- Nafi Drużoski: *Punrói Lrucmaga*. Przetłóżył Tadeusz Bułkiewicz. Ss. 179, nakład 10000 egz., cena zł. 100 —
- Bruno Jasenski: *Sławni i Jakubie Soti*. Opracowanie graficzne Anna Myk-Weodecka. Wyd. 3. Ss. 104, nakład 5000 egz., cena zł. 300 —
- Krzysztof Lis: *O sztuka gudzono*. Ss. 208, nakład 10000 egz., cena zł. 100 —
- Sławosław Kopiec: *Niebieska wari*. *Powje*. Ss. 87, nakład 1000 egz., cena zł. 80 —
- Szymon Kobylinski: *Nomus*. *W ymawniki* : *cena zespolonego*. Ss. 260, nakład 30000 egz., cena zł. 280 —
- Jerzy Leszczyński: *Postęgi na smat*. *Fraszki*. Ss. 64, nakład 1000 egz., cena zł. 80 —
- Po prostu miłość*. *Opowiadania pisarzy polskich*. *Antologia*. Wybór i opracowanie Danuta Lukawska i Barbara Olszanska. Wyd. 2. Ss. 552, nakład 30000 egz., cena zł. 250 —
- Kazimierz Poprawski: *Triviani i Don Juan i cili uderzenie miłości międzyzwoy i kulturze europejskiej*. Ss. 168, nakład 30000 egz., cena zł. 320 —
- Mikołaj Mamojlik: *Burhczanski szal*. Ss. 134, nakład 5000 egz., cena zł. 80 —
- Amatol Sybin: *Śmiecie i inne opowiesci*. Ss. 199, nakład 10000 egz., cena zł. 100 —
- Marek Stryk: *W Arzaniom rozstrzygnęci*. Ss. 428, nakład 10000 egz., cena zł. 250 —
- Andrzej Turczyński: *Łęka kobiety*. Ss. 199, nakład 10000 egz., cena zł. 100 —
- Zycie w drodze*. *Antologia poezji hippisim*. Ss. 151, nakład 3000 egz., cena zł. 70 —

TERESA TRUSZKOWSKA

Leonardo

Leonardo narysował człowieka
z lotnią u ramion —
On wiedział jak szybko
przelatuje się
przez zielone korytarze lata
poprzez kości szkieletu —

Wiedział ile przestrzeni
przypada na każde ciało
i gdzie jest linia ryzyka
bariera śmiertelności
której nikt nie przekroczy
chyba że zawierzy
algebrze szaleństwa

Pier Paolo Pasolini

Dnie wyzbyte znaczenia
Zawsze to samo niebo
Słowa które nie łączą

Kres jak zamykające się kolo
Znużenie życiem i ogromna
pustka własnej głowy

Śmierć — znak
na szybie oddechu
zamazanej od środka

Astralny ptak

Odrzuca jawę —
Ściany nieobecności
rozsuwają się same

Na nic mu trzy wymiary
z których każdy
odcina drogę ucieczki

Zbyteczne pióra
i skrzydła —
Kości nie narzucają
autonomii ciału

Świadomość kosmiczna
w miejscu głowy
i czysty lot bez skrzydeł
ku początkom materii

*

* *

Białe ściany
zapadają się
w białe milczenie

Moje życie
cienka kreska
na nieczulej kliszy
prześwieconej
wiecznością

Teresa Truszkowska

WALDEMAR DRAS

E'ho

pour Babete

Pojęcie rzeczy minionych człowiek zdobywa przez to, że codzień sobie przypomina.

L. Wittgenstein

Fala omija falę. Biała ręka sięga po czarne, pomazane wnętrze. (The rest is silence) Tak oto znalazłem dom, do którego przychodzę. Stoi w nim wiatr, przestrzeń i fotele. Stoi w nim przeciąg — to, że sam jestem sam. Tak chciała przelotna od dawna kartka, życie zamiast życia. Tak chciały rysunki piórkiem w uchylonym na zawsze oknie: twarz, oko stawiające krzyż, wbijające się w krew serce.

Ach, uśmiechnij się sukno! Sen to nie przypadek. Noc przychodzi po nocy, widzenie nie trwa dłużej niż ciała pokryte mchem.

Przez dwa lata miałem wszystko oprócz wody. Teraz nie mam nic.

Oto pierwsze wietrzyki światel. Wchodzę do jej pokoju. Wraz ze mną przychyła się gwiazda, kołyska, pocałunek. (Obudź mnie, obudź, nie patrz tak długo)

Cicho. Jakbym rysował śnieg, zapach bzu, gesty zmarłych. (Słucham cię. Słucham, jak idziesz. Jak wywołali się palce, pociągnięte ciemnym szkłem okna, ramię, łączki ust, stopy)

O, deszcze, deszcze wieczorne!

Dośkonale, że nic nie widać. Od najbliższych drzew dzieli nas jedno spojrzenie w dół. Przychodząc wieczorem mijasz tylko niebo. Jakis pies albo inne poszarpane deszczem zwierzę odprowadza cię do samych drzwi. Na końcu języka kołysząc się spoczywa twoje białe ciało.

Wiatr od schodów: Ach, czuwałyśmy głosy! czuwałyśmy. Po pierwsze, rano będzie dzień (zasłony w koronkę opuszczają pokój w paski). Po drugie, ciemno jest tylko tam, gdzie stoję (słońce w znaku Ryb). Po trzecie, jej głos zamieniony w kakao, tusz w oczach...

Ale oddajmy głos rozprasającym się światłom. Jedwabny świt: to straszne, jak wiele człowiek może zawdzięczać człowiekowi. To gorzej niż żyć.

A pocałunki? Pałę dzień. Koperta listów: Ruchy, których nie można już przywołać, ruchy — olśnienia. Sekundy niewinności. Mówię, wszystko rozgrywa się w twoich rękach. Mówię ten płacz, nadejście liści, życie trochę za długo.

Żadnych wspomnień. Cały czas w dół. Jak trzeć nad ranem. Jak czytanie Kleista. Jak śnieg w oczach. (Lecz ktoś wie dokąd nas zawiedzie ostrożność)

Przesuwające się mosty: Bądź dobry, ubieraj mnie cicho. Ubieraj.

Filizanka maku: Ktoś lepiej ubrany niż ty w dniu swoich urodzin liże twoje pocałunki. I słońce zamiast księżycy. Słońce.

1

Mińło wiele dni. (Ach, nie wyjdiesz z nich nigdy, powiedziała Ju Lia)

Światło między palcami. Krzywe lustro trwa. Ślina i krew robią swoje. Obraz przesuwa obraz. Ach, drzewa idące prosto w dym, życie we dwoje, cichutki śpiew. (Patrzę na jej kwiaty. Są wszystkie. Błyskawica gałęzi prześwietla dom na wzgórzu. Niesamowite okna rozrywają pocałunki jedno po drugich. Ale ciała wracają jak sarny karmione śrutami i przylegają do siebie dokładnie tak jak mówię — poiknięciami).

2

Biała rzeka podmywa dom schadzek. Nie pada żadne imię. Gesty nie podkreślają zapachów. Serca jak najdalej od mózgów. W czyszy, której nie sposób opisać w dzień, ślania się podmuch wiatru deszcz niosący zaledwie i kamienic gładkie jak sen. (Biały Głos strzeże naszej kryjówki w Natell, Biały Głos z Bali)

Dalej mgła, wodospady. Krzaki suną w mleczne cienie, przeciągają się, tracą. Sunące pod wodą wzgórze jest wyspą dla dwojga.

3

Nieunikniona nieskończoność palców. W ustach jest kaszel, dym i olówek. Wnętrze dłoni sprowadza na ziemię dziwny wzrok, że najmniejszej z linii należy szukać wśród innych linii. (Między nami mówiąc, każda rzecz jest biała)

4

(Na zakończenie listu do śmierci mojej matki. To miejsce jest puste a czas mija. Więc nigdy już nie dowiem się, czy urodziłaś mnie po to, żeby żyć, czy też bałaś się, że zwiariujesz szybciej niż twoje nienarodzone dziecko. Twój syn).

Rzeczy i ruchy nie dadzą się sprowadzić do tego, co było.

5

Słońce wschodzi daleko stąd. Jak portret mojego ojca, który jednym pociągnięciem pióra przekreślił Hesse: „Przyczyną upadku państwa Czu był wynalazek muzyki czarnoksięskiej”. Ta kartka może zaświadczyć. Ta albo inna. I gwizd wpadający w gwizd. Jak monolog.

Słońce wschodzi daleko stąd. Jedno spojrzenie może wyprowadzić je z nieopisanych gór i porzucić niżej, na wysokości czarnych sznurów i parapetów.

Słońce wschodzi daleko stąd. Musimy uważać na buty. Szklanka wody musi wystarczyć nam na całą noc. Między jedną ręką a drugą są nasze ciała. Jak rysunki.

(Żadna miniona godzina nie posiada takiego znaczenia, jakie posiada jej nadzieje).

6

Widywaliśmy się niedaleko stąd. Ja i jej śmiech. Straszne zwierzę, зараżone nieruchomym wzrokiem, po dziś dzień przesypuje pogrzebany przez nas horyzont, po dziś dzień czerpiąc swą siłę z tego, że kulistość jest nieprzekazywalna.

7

Żadnego głosu. Ani jednej muzyki. Nic. Aż powiedziałaś: to, o czym myślał. A wściekle, przechodząc w dym parowanie par, pociągnęło za sobą łomot kół z żelaza: Monachium, dworzec. Aż powiedziałaś: moja twarz jest w twoich rękach.

8

Szklanka wina przecina usta z purpury nad stołem z drzewa czarnego. Ju Lia nie jest Ju Lią. Bo nie jest ważne, którędy ktoś oprowadza kogoś, ale dokąd.

Czarne niebo jest czarne. Mogę się nie ruszać. I tak widzę to, co chcę. Ty będziesz krążył w słowach: „ukryty w łonie grzesznej ciemności byłem także i ja, zrobiony, nic poczęty. Przez nich, przez mężczyznę o moim głosie i moich oczach, i przez kobietę — ducha, oddychającą popiołami”. I będziesz krążył, i kłął, i przenikał.

Szklanka wina, mówisz. (Chodź, pokażę ci coś. Niedaleko stąd jest morze i deszcz przestał padać.)

9

Każdy powóz, który się przechyla należy do tego świata, który jest. (To robi słońce. Tysiące kresek ciemnych i ciemnych lecących na ciała jasne i jasne, których strzeżę płamy twojego wzroku, płamy twojego słuchu, płamy twojego wchu, kochanie. I Bóg nie może cofnąć śmierci tym, którym ją ofiarował. I ty nie możesz odejść w jedną tylko stronę. I ja. I życie nie podkreśla już życia.)

Jak ciemno. Ach, więc polubiłeś i to

10

Zostają, pasy nieba coraz jaśniej niebieskie. Zostają, pasy lasów bezduszne, srebrne. Zostają, pasy wody zielone, sennie. Zostają, pasy lodzi wieców z nocą łączące i noc z domem. Zostają, pasy piasku z cieniem księżycy nie większym niż ślad do pocalunku w stopę

(Drzewa przerzucili swoje pajęczyny na drugą stronę jeziora. Natelli).

11

Kula rzeczy obraca się dalej. Oczy patrzą w bok. Później może oznaczać wszystko. Wszystko może oznaczać nic. Ale nigdy to, co było. Jak krzyk.

Lampa świeci powoli. Jest tak, jak jest. Ulewa deszczu wylizala okno z piasku. Niebo jest coraz niżej. Gwiazdy są w środku. Są i są.

12

Anna: Wędrowcy byli dotknięci sobą. (Jeszcze teraz widzę ich pismo, że drogę wymyślił ci, którzy się cofali. Nam chce się po prostu pierć) Me: Nie lubię księżycy. Nie lubię ludzkiego głosu.

Ju Lia: Wystarczy powiedzieć, nie jestem gorsza od innych kurew.

Laf: Instrument z drzewa nie może grać kiedyś. To jasne.

Keyt: (z pamięci) Kot, co spółkuje z kuną, nie spłodzi kota o polyskliwej sierści ani też kuny o fosforyzujących oczach; z ich związku zrodzi się kot latający, albowski i kot, i kuna, skacząc o stopień wyżej, czują się zmuszone do lotu.

Pat: Nie pochwalam tego, na co zasługują: Nie jestem wieśniakiem

Ro: Obejmij mnie skoro przyszedłeś.

13

Tak, jestem blisko. Stąd te kartki, które widzisz. Stąd ta ręka wiecznie we włosach. Stąd te bliskie fotografie. Ale zaraz będzie wieczer. Popatrz tam — gwizdający z trawy chłopiec spotyka zwierzę sunące jak obłok wprost do wody. Lżejsi o jedną z tych myśli, dzięki którym życie nie kojarzy się nam z niczym, czego w życiu nie było, obrazek ten chwytały w dwa palce i pokazujemy słońcu, które za chwilę pochłonie czapla horyzontu. Stąd te godziny, zapach tytoniu, zatrzęsienie kwiatów.

Po dym w szklance, po krew w nodze, po sierść w gardle widzimy tylko obrazy. (I przyszedłeś do ich domów, do kotów. I powiedziałeś: to ja)

14

Łyzeczka herbaty wędruje z ust do ust. Jak kontynenty.

(Narysuj mi dziecko, słońce w parku i śnieg. Śnieg niech będzie daleko, dalej niż cały śnieg. I dom mi narysuj, w którym później śpię. I kochaj mnie. Twoja Babćie)

15

Tu i tam, gdzie jesteś zawsze, ale nie teraz jesteś tam bo oto nagle przybyłeś tu. Ach, prowadź mnie nie uspiona kukulko serca, prowadź swoje balkony! Sterczące do gwiazd pocalunki umierają bez miłości ciała, tak jak wnetrze dłoni zanika wraz z nierównością czoła, lecz nie ucisza go, nie gubi. (O, zaprawdę powiadam ci, nie to się wie, co jest)

16

Mec: Szklany ptak śpiewa na ustach z soli

Anna: Woda bez dna opływa kamienie, na których spoczywamy.

Ju Lia: Miniałmy wieżę, psa i rzekę. A przecież to jest tu.

(Antonio rysuje swoją siostrę i jakiś dziwny lecący nad lądem ląd. Przesuwająca się jasność podkrada twarz mojej matki. Przed nami jeszcze jedno wzniesienie, nasze ciała).

Śpiew: Ona białymi bucikami przeszła przez całą jesień.

1985 r.

Waldemar Dras



Zofia Kapel-Sruk: Rysunek

BOGUSŁAW BAKUŁA

Powieść autotematyczna wobec problematyki wyobcowania i obcości

Podjęmowana przez współczesną powieść autotematyczną dyskusja nad miejscem pisarza i misją słowa zasadniczo skupia się wokół dwóch kwestii. Dotyczy źródeł wiedzy oraz inspiracji artystycznych, do jakich powinien odwoływać się twórca chcąc sprostać gwałtownej dynamice zmian zachodzących w obrębie dwudziestowiecznych społeczeństw. Po drugie, idzie tu o hierarchie wartości i cele literatury egzystującej w świecie zagrożonym. Jest to spór o początek i koniec, o punkt wyjścia i cel refleksji ontologicznej i poznawczej cechującej powieść autotematyczną.

Zarazem jednak przedstawiona w dziełach T. Manna, S. I. Witkiewicza, H. Brocha, M. Unamuno, B. Schulza, A. Cainusa, a także wielu nowszych pisarzy rzecz o początku i końcu jako miejscach szczególnego doświadczenia egzystencjalnego i poznawczego artysty, w naturalny sposób wykracza poza rejony estetyki i filozofii. Staje się również historią o dokonanej przemocy, wszechwładztwie ideologicznych dogmatów, zdeformowanym języku, kompleksach etnicznych i społecznych rodowodach twórcy.

Powieść autotematyczna bywa „pałubą”, „mgłą”, „nienasyceniem”, „miażdżą” i owe tytuły definiujące stany jej wewnętrzznego świata są w jakimś sensie odpowiednikami świadomości występującego tu bohatera — pisarza. By tworzyć — lub chociażby przeciwstawić się dezintegrującym go siłom pozaliterackim — musi on określać i przełamywać nie sprzyjające koniunktury, oswajać wiedzę i słowo. W pierwotnym sensie kreacja i refleksja nad nią są tu dążeniem do granic, w których można zamknąć całość poznawanej i przedstawianej rzeczywistości. Inaczej — dążeniem do początku i końca jako ustuowanych w porządku genezy punktów odniesienia. W ich perspektywie tworzone przez bohatera dzieło jest i jeszcze go nie ma, lub jest i już go nie ma. Zawarta w początku i końcu opozycja bytu i nicości wydaje się za każdym razem i w każdym przypadku inna. Chociaż istnieją pewne kanony. Na przykład gra tych kategorii w *Doktorze Faustusie* Manna i powieściach Witkacego. Ich bohaterowie dążą do absolutnego źródła poznania, które okazuje się nieosiągalne, lecz odsłania im bezmiar obcości umysłu w świecie wiedzy. Zarazem budują systemy, których celem jest formułowanie odpowiedzi na pytania podnoszące kwestię końca sztuki. Ostatecznie natkną się na to samo. Otoczy ich bowiem i zniszczy obcość wcielona w spekulatywną filozofię i polityczny totalitaryzm.

Przypomina się także pewien wątek paraboliczny *Dżumy* Alberta Camusa. Jego bohater, Joseph Grand, pisarz, w swojej pracy nad dziełem jednoczy doświadczenie początku i końca odnosząc je przede wszystkim do poznawczej zdolności słowa. Otóż nigdy nie wyjdzie on poza pierwsze zdanie pisanej powieści. Każda nowa wersja tego zdania wnosi inną koncepcję rzeczywistości, a i uświadamia pisarzowi, jak niewiele z bogactwa świata zdola w niej ocalić. Poczuć niedoskonałości języka i absolutyzowanie idei doskonałego początku sprawiają, że ten

nowoczesny Syzyf sam skaże się na mękę wiecznego stwarzania i niszczenia początku. Albowiem, powiada jeden z filozofów: *Trudno jest znaleźć początek. Lub inaczej: jest trudno zacząć od początku i nie próbować cofać się dalej*. Bohater ogarnięty swoją pasją jakby nie zauważa, iż synteza, na którą czeka, dopełniła się w innym porządku i kres wszystkiego jest kwestią chwili. Wyobcowany z wiedzy i świata zostanie jednak ocalony, by mógł niechęć swojego wątpienia. Lecz do nikogo nie przemówi i nie zostanie wysłuchany.

Literatura o literaturze wyraża świadomość epoki i z tą świadomością dyskutuje. Fascynującym tematem stał się dla niej dialog, jaki powstaje między pisarzem a instytucjami tworzącymi wzory i modele zachowań, style myślenia i mówienia. Lecz skądinąd ważny problem języka jest w powieści autotematycznej, również polskiej, traktowany nieco marginalnie. Obcość w języku lub poprzez język rzadko pojawia się jako temat zasadniczej refleksji czy perypetii bohaterów. Przeważają diagnozy społeczne, historyczne lub psychologiczne analizy oraz ujęcia eksponujące kryzys kultury. Taki cel przyświeca autotematycznym utworom K. Brandysa, J. Andrejewskiego, T. Różewicza, L. Gonolickiego i in. Tymczasem doświadczenie języka literatury uwikłanego w dialektykę początku i końca wydaje się szczególne i w naszej prozie. Chciałbym więc przyrzeć się bliżej tym utworom autotematycznym, bądź z problematyką autotematyzmu spokrewnionym, które kwestię wyobcowania lub obcości bohatera-pisarza łączą przede wszystkim z dyskusją nad poznawczym, ideologicznym, egzystencjalnym wymiarem słowa. Będą to: *Góry nad Czarnym Morzem* (1961) Wilhelma Macha, *Głębokie źródła* (1973) Wandy Karczewskiej, *Tożsamość* (1973) Teodora Parnickiego, *Pismo* (1984) Władysława Terleckiego¹.

Każda z wymienionych powieści przedstawia inny wariant obcości pisarza wynikającej z odmiennie postawionych kwestii poznania i kreowania, z inaczej definiowanej opozycji początku i końca. Dialog wewnętrzny, który prowadzi bohater powieści Macha konfrontując utopie literatury z rzeczywistością „spiera się” tu z dyskusją wokół eskapizmu i marzeń o pozakodowej komunikacji przedstawioną w utworze Karczewskiej. W drugim przypadku, wielość tradycji językowych składających się na źródła osobowości „mieszkańca” (Parnicki) posiada swój odwrócony wizerunek w egzystencjalnych i poznawczych dramatach „marrana” (Terlecki).

Jeśli chcemy ponosić trud obserwacji i refleksji, aby następnie zaszpeczyć na niej głębszą syntezę — rozważa bohater powieści Macha — może okazać się, iż zainteresowanie światem nie jest w stanie współistnieć z zaangażowaną w jego sprawy twórczością artystyczną. Refleksja i kreacja przychodzą za późno, lub nie sięgają istoty rzeczy, a więc synteza jest niemożliwa, a świat, niestety, już dawno i fałszywie ukonstytuowany. Literatura bezradna wobec tej rzeczywistości okazuje się kłęką. Poglębia dystans, fałszuje perspektywę widzenia, wprowadza zastępcze dylematy i dramaty moralne, gdy tymczasem wszystko jest i prostsze i bardziej zawikłane. Człowiek — rozmyśla bohater — wydaje się istotą bezsilną, uwiecznioną w deformującej świadomości sieci znaczeń wiórnych. Zadowala się więc stereotypem, powierzchowną oceną, ideologicznym sloganem nie zauważając, jak język uwikłany w produkcję substitutów oddala go od rzeczywistości.

Pisarzowi, wbrew pozorom, nie jest wcale łatwiej gościć dociekl-

wości względem rzeczy z medycyną i niepewną naturą języka. Świadomość zbyt wyczulona na sprzeczności poddaje się i twórca odkłada pióro. Mniej wrażliwy lub pogodzony umysł balansuje na linie mowy ezopowej. Jest zmuszony przedzierać się poprzez gąszcz rozmaitych nawyków i tradycji, pokonywać obawy, wyłączać zarazem, iż fikcyjność jest współcześnie domeną nie tylko literatów. Że w tej szlachetnej ongś dziedzinie, umiejętności, nastąpiły zmiany wskazujące na coraz mniejszy udział pisarzy, większy zaś zawodowych manipulatorów słowem ze sztuką nie związanych. *Nigdy nie skończy tej książki* — wyznaje bohater — *Ona jest nie do napisania. Ona byłaby do napisania pod warunkiem, że zgodzi się z sobą, że jej nie piszę* (51). Tu rodzi się świadomość wyobcowania twórcy. Nabiera on przekonania, że źródło wiedzy, początek, nie istnieje poza językiem. W związku z tym kaźdy akt poznawczy, szczególnie akt pisania, tworzenia, musi odwoływać się do wiedzy już w tym języku zawartej i poniekąd zmistyfikowanej. Ale nie tylko z tej przyczyny powstało to paradoksalne wyznanie: piszę i nie piszę pisząc. Konflikt poznawczy stymulujący przeświadczenie o nieuchronności porażki każdej twórczości artystycznej ma swoje drugie, konkretne źródło. Pisarz bowiem usiłuje wgrześć się w materię współczesnej mu historii, zrozumieć ją w całym skłębieniu i dramatyzmie i niesklamana — przekażać. Tymczasem zatrzymuje się jakby w pół kroku, coś mu przeszkadza w dokonaniu pełnych rozliczeń, jego rozrachunkowe ambicje nie realizują się poza dopuszczalną konwencją. Powieść — narzekala zgodnie krytyka — obiecywała więcej niż spełnia i jest tylko znamienym symbolem końca poodwilżowej dyskusji. Głosem w pewnym zawieszonym, który mimochodem ujawniał, co wolno, a czego nie wolno było bohaterowi poszukującemu prawdy. Po historii ob bohater-pisarz porusza się jak po polu minowym. Widzi i określa przedmiot jedynie z daleka, starając się nie wywołać niepożądanego eksplozji. Kwestię walk w Bieszczadach oraz ich dalsze konsekwencje ujmuje w kategoriach i dramatu i jednocześnie westernu, przy czym ta druga konwencja wyraźnie przeważa. Natomiast problem odpowiedzialności za politykę kulturalną lat pięćdziesiątych i socrealizm staje się dla niego pretekstem do wyłożenia własnej wyidealizowanej, stojącej wizi literatury.

Intelektualnie i poznawczo rozwodzenie bohatera ma tutaj sens istotny dla sytuacji jego pisarstwa, a więc i utworzonego dzieła w dziele. Z jednej strony okazuje się zwolennikiem realizmu i prawdy szczegółowej. Z drugiej admiruje utopijną wizję „literatury totalnej” — *odpowiadającej pełnej zgodzie człowieka ze światem (...i) kiedy ludziom udało się wyzwolić z wszelkich alienacji* (64). Lecz ów realista okaże się wyobcowany z historii i autentycznego doświadczenia społecznego, utopista zaś będzie ulegał ciągłej pokusie uciekania do „miejsc, których nie ma” (*ouïoups*). Zamierzone dzieło, summa doświadczeń, możliwe jest tylko połowicznie. Historia nie zabrzmi tu pełnym głosem, nawet utopia słowa będzie tylko mglistym zarysem. Dodajmy do tego wyjawioną w powieści negację autotematyzmu, jako formy pięknochostwa pisarza i w zasadzie wiemy, iż bohater powinien odłożyć pióro. Tymczasem nie czyni tego. Zakłada bowiem, że skoro tak niewiele może uczynić, to przynajmniej ukazanie osobistych wahań i porażek pozwoli mu na zmniejszenie dystansu, jaki dzieli go od rzeczywistości i czytelnika. Powiedziałby jednak: prawdziwe wyobcowanie tkwi nie w samym opisie własnych niemożności artystycznych i poznawczych, czy kreśleniu niereczywistych obrazów literatury wyzwolonej, lecz w tym, że bohater bierze je za jedynie autentyczny świat i ulega im widząc w tym szansę powołania niesklamanej porządku wartości.

Cały paradoks toczony w powieści dyskusji wokół języka literatury sprowadza się do tego, iż nawet najrzeczniejsze rozważania o istocie barier oddzielających pisarza od rzeczywistości nie są żadnym godem ich przewyżczeniem. Natomiast myślenie o świecie i opisywanie go

¹ L. Wittgenstein: *On Certainty*, New York 1972, s. 62. Cyt. za: H. Buczyńska-Ga-rewicz: *Znak i oczywistość*, Warszawa 1981, s. 51.

² W. Mach: *Góry nad Czarnym Morzem*, Warszawa 1961; W. Karczewska: *Głębokie źródła*, wyd. II Warszawa 1982; T. Parnicki: *Tożsamość*, Warszawa 1973; W. Terlecki: *Pismo*, Warszawa 1984. Numery stron w nawiasach obok cytowań.

literaturze wyłącznie w kategoriach tęsknot i życzeń należy do typowych cech świadomości wyobcowanej. Bohater zdaje sobie z tego poniekąd sprawę, lecz nie potrafi przewidzieć mechanizm zdarzeń. Wic. iż słowo odkłada się od sytuacji, znaczy co innego niż znaczyło, rzeczywistość w perspektywie doświadczenia, jak i w perspektywie kreacji jest cieniem. Pisarz to wędrowiec między złudą początku, jaką ofiarowuje mu wiedza o rzeczach i utopią obiecującą koniec sprzeczności między historią a literaturą. Utopie rodzą się z niemocy — historia z tragedii. Wyobcowanie rozdwojonego w sobie bohatera *Gór nad Czarnym Morzem* wynika z łatwości koncyponowania owych „miejsz, których nie ma” i kłopotów z rozumieniem tych, które są.

Teza mówiąca o wyobcowaniu postaci pisarza w tej właśnie powieści byłaby zapewne przyjęta ze zdziwieniem przez krytykę lat sześćdziesiątych, która obszernie omawiała dzieło, widząc w osobie Aleksandra człowieka może niepewnego swoich racji, lecz aktywnego i ciągle stawiającego nietypowe pytania. Uczulono na dylematy i dramaty czasu. Perspektywa lat modyfikuje też ocenę. Wyobcowanie staje się tu sytuacją języka literatury i świadomości twórcy uwikłanych w pozorny dialog z siłami blokującymi wszelkie próby „oswojenia” rzeczywistości, których bohater, a nawet i autor, mogli po prostu nie widzieć. Wysuwana jako antidotum koncepcja „literatury totalnej” ma w sobie wiele cech negowanej estetyki literatury socrealistycznej.

Inaczej rzecz się ma w przypadku późniejszej o ponad dziesięć lat powieści W. Karcewskiej „Głębokie źródła”. Aczkolwiek problem także tkwi tutaj w sprzecznościach między językiem literatury możliwej a doświadczeniem, to światopoglądowe przesłanki powieściowej dyskusji i jej konsekwencje są dla głównej bohaterki zgoła odmienne.

Porusza się ona w świecie zdemoralizowanym przez mistyfikację traktowaną jako powszechnie aprobowany styl bycia i myślenia. Wymiano utopie, przestano również marzyć o „odwilżach”. Rzeczywistość pogryzła się w martwocic, jakiej dawno nie było. W tej sytuacji wytworzenie fabuł stało się dla bohaterki Marii Kamieniarz działaniem prawie niemoralnym, jako że literatura dzisiaj to nie tyle domena fikcji, co głównie nieprawdy. Pisarstwo mogło być tylko — „pokonywaniem rozpacz”.

Również obrachunek z przeszłością budzi w bohaterce głęboką niechęć do literatury, jako sfery koniunkturalizmu, i przede wszystkim do siebie za uleganie sezonowym prawdom, za dawanie posłuchu „wewnętrzny strażnikom” likwidującym każdą niezależną myśl. Obcość profesji, obcość własnych powieści, obcość biografii — wyzwalają w świadomości pisarki odruch eskapistyczny. Dodatkowo dręczą ją mroczne doświadczenie wydarzeń grudnia 1970 roku i całkowita, w ich obliczu, milczenie literatury. W tej sytuacji dochodzi do dramatycznego wyznania: *Słowa nie są już potrzebne, one są bezużyteczne, żadnej prawdy istotnej dla egzystencji nie rozszerzają się słowami* (556).

Tak więc konstatacja mówiąca o końcu literatury, jako przedmiocie wielorakiej manipulacji, prowadzą pisarkę w milczenie i absolutyzację intuicji, jedynie prawdziwego źródła poznania. Oto umrzeć ma wytwórca fikcji — narodzić zaś prawdziwy człowiek, którego umysł będzie zdolny do niezależnych i autentycznych aktywnych poznawczych. Bohaterka odrzuca więc mediację słowa. Miarą prawdziwości do tej chwili będzie dla niej ewidencja faktu, „głębokie źródła” rzeczywistości obiecujące tożsamość myślenia i przeżywania. Samoobcość świata oznacza dla Marii psychiczny stan pewności i niezawodności łączący się z samopoznaniem. Negacja języka jest tu zarazem afirmacją osobowości i rzetelnej aksjologii. Jakże jednak złudne są to nadzieje. Przestrzeń początku, źródło wiedzy, do którego dąży Maria, nie posiada granic. Świat nadal pozostanie nieoczywisty. Nie ma jednego źródła mądrości, czysta

bezpośredniość nie istnieje, jeśli zaś nawet istnieje, to wyrazić ją można tylko w słowach, a słowa są poza rzeczami, symboliczne i abstrakcyjne.

Powstaje paraliżujący bohaterkę kompleks wyobcowania i samotności. Uczeczka w sferę początku nie dała odpowiedzi na zasadnicze pytania, ujawniła wszakże niebezpieczeństwo nowych dogmatów. Podobne zagrożenie, aczkolwiek wychodzące z innej strony, obejmowało we władanie świadomość pisarza występującego w powieści Macha. Utopie słowa mają jednak tę przewagę nad utopiami milczenia i pozakodowej komunikacji, że można z nimi dyskutować, nawet w ich języku. Zapewne istnieje coś takiego jak symboliczna prawda nietytułowana. W literaturze ma ona niekiedy znaczenie szczególne. Lecz przypadek bohaterki *Głębokich źródeł* jest bardziej prozaiczny. Wyobcowanie, czy też samowyobcowanie posiada tu swój początek i koniec w braku odwołań wobec agresywnej gry pozorów.

Obie powieści łączy problem języka jako płaszczyzny twórczości wyobcowanej. Literatura przedstawiana miota się tu między uludą nieskażonej wiedzy bezpośredniej a utopią słowa doskonałego lub utopią zdrowieńczego milczenia. W powieści Macha pisarz doświadcza niemożliwości tworzenia dzieła odwołującego się do prawdy historycznej. Odchodzi więc w rejony marzeń będących objawem niemocy. Bohaterka Karcewskiej zmierza w kierunku przeciwnym. Przeżyła wzloty i klęski dogmatów, sama nigdyż będąc wytwórczynią prawdy zmistyfikowanych. Podąża więc w przestrzenie początku, uludę poznania i samopoznania poza językiem i tu spotyka ją kolejna, nieuleczalna klęska.

Zmienmy teraz perspektywę oglądu języka jako obszaru kreacji wyobcowanej na perspektywę pozwalającą widzieć słowo jako swą istotną płaszczyznę istnienia. W następnych dwóch powieściach problem polega na takim właśnie rozumieniu kwestii obcości. Aczkolwiek w każdym calu różne, *Tożsamość* T. Parnickiego i *Pisma* W. Terleckiego łączy wspólne dla nich pytanie o językowy rodzajów twórcy i jego skutki dla egzystencji pisarza. Obcość jest tutaj doświadczeniem „mieszanka” i „marrana”.

Mieszaniec, wynik czy skutek, czy następstwo zderzenia ze sobą w stanie zaccadzenia kilku prawd domniemyanych (...) choćby i chciał, nikomu nie odważy się powiedzieć: prawdą jest to a to, chyba, iż posiada ona wszelkie cechy absurdu najdoskonalszego (256-257).

Kiedy bohaterowie *Tożsamości* mówią o potęgze słów, zawsze mają na myśli potęgę złudy i błędni. Nie bowiem w tej powieści nie jest pewne, najmniej zaś to, kim jest ten, kto w danym momencie wygłasza sądy, wartościuje, przynajmniej się do takiego czy innego rodzaju. Wątpienie i swoisty hipotetyzm wydają się tutaj jedyną formą uprawiania refleksji o świecie, ale również i tworzenia powieści. „Mieszaniec” to istota określona przez brak tożsamości z czymkolwiek poza faktem własnego myślenia i mówienia. Istota obca, która swoją biografię i obraz świata składa z elementów sprzecznych lub przynajmniej wieloznacznych. Tutaj postać tworzy dzieło mówiąc, a poprzez mówienie odkrywa i analizuje drogi wiodące ją w coraz bardziej niejasną materię historii i wielości języków.

W postawieniu kwestii wszędzie obcego „mieszanka” widać program wiedzy całkowicie wolnej od autorytetów, za to szukającej źródeł pewności w rozumie myślicycego i głośno rozważającego swój początek indywidualnego. Samowiedza jednostkowa stanowi tu punkt archimedowski, wreszcie postępowania poznawczego, które wszętko skazane jest na przyjmowanie założeń wątpliwych lub tylko pozornie dowiedzionych. Tym bardziej, że żywiemu „mieszanka” jest dialog wklajający rozumowanie w słowach, które trzeba ciągle precyzować, ustalać

zakresy znaczeń. Idei doskonałego początku czy źródła przeciwstawia się tu zatem żywioł językowych doświadczeń i wynikający stąd łańcuch interpretacji warunkujących się i tłumaczących nawzajem. Jedno jest wszelako pewne. O ile początek można sobie wyobrazić jako sumę mniej lub bardziej dowiedzionych hipotez, to koniec — w roli miejsca wyjaśniającego wszelkie powstałe tu zawiłości — nie istnieje.

Wieloaspektowa rzeczywistość *Tożsamości* zamiast osadzać się na trwałym fundamencie odslania z każdą chwilą nowe i nieznanne przestrzenie. Tym sposobem „mieszaniec” nigdy nie zdola ustalić pierwszej przyczyny, punktu wyjścia rodzinnej w gruncie rzeczy historii, ani języka, który byłby jego świadomością pierwszą. Potrafi jednak wskazać miejsce, do jakiego odnosi swoją potrzebę tożsamości. Jest to Polska i polszczyzna. Lecząc na tym lewiatwie mu jest, i to właśnie czyni, precyzować własną wobec nich obcość. Z niej wzrasta się napędową myślą i kreowania, niżej przybliżać się do tego, co jest tylko zaprzeczającą jego doświadczeniu ideą „czystości”.

Różnojęzyczny świat powieści obywa się bez tłumaczy. Zbiorowe tworzenie nie jest krytyką języka. Cudze słowo to zasadniczo warunek akceptacji przez społeczeństwo „mieszkańców”. W tym świecie naprawdę obcy może być, i bywać, jedynie czytelnik, który musi przyjąć kompetencje historiografa i tłumacza, odczytywać zawarta w dialogach wielojęzyczną pamięć czasu. *Tożsamość* roi się do hipotetycznych wersji pierwszej przyczyny inspirującej historię autora i losy rodziny „mieszkańców”. Całość, jaka miałaby się tutaj wyłonić, nie istnieje jednak poza świadomością bohaterów powieści. Lecząc zarazem przysługuje jej, jako idealnej, prawo istnienia absolutnego, w odróżnieniu od relatywnej egzystencji bytów jednostkowych. Doświadczenie obcości to również ciągle budowanie owej całości i przekreślanie tego, co zostało dowiedzione.

Parnicki zachowuje w swojej powieści podstawowe pytanie sformułowane w filozofii metodycznego wątpienia: w jaki sposób, skoro samowiedza jednostkowa jest punktem wyjścia refleksji poznawczej, możliwa jest rekonstrukcja świata, który by nie był zależny od faktu jego konstytucji przez podmiot? I odpowiada na nie po swojemu. Twórca wysiłek „mieszkańca” zmierza bowiem nie w kierunku rozstrzygnięcia pytań o rolę czynników immanentnych i transcendentnych, lecz w stronę konfrontowania ich z procesem mówienia-kreowania. Sąstż też obcość jest tutaj problemem intelektualnym, jak intelektualny jest sam dialog, jedyna płaszczyzna istnienia bohaterów powieści.

Obecność „mieszkańca”, jego determinacja w przezwyciężeniu komplikacji poznawczych i twórczych stanowi w pewnym sensie opozycję dla kompleksu „marrana”¹. Jest on zasadniczym problemem powieści W. Terleckiego — *Pismak*. Trzeba powiedzieć, iż społeczna sytuacja wielojęzyczności pisarza, a co za tym idzie skomplikowanych interakcji kulturalnych i etnicznych była dostrzegana w literaturze autolematycznej. Wystarczy wymienić *Kwiaty polskie* J. Tuwima czy *Zapiski z martwego miasta* A. Sandaera. Utwór Terleckiego to dzieło niższego lotu. Wszelako dobrze przysiądeć do analizowanej tu kwestii.

Bohaterem *Pismaka* jest pisarz, lub raczej ktoś sposobiący się do tej profesji, o rodowódzie oraz świadomości Żyda i Polaka jednocześnie. Rzecz cała w sytuacji podwójnej: Polaka wśród Żydów, Żyda między Polakami. Ta ostatnia relacja ma dla bohatera bardziej zasadnicze znaczenie, jako że sposobi się on do kariery pisarza polskiego. W tym sensie tradycja żydowska staje się sferą początku, tożsamości wskazującej na jego obcość. *A więc początek. (...) to nic innego jak tylko odważne przysianie się do swojego żydostwa. Ze wszystkimi wynikającymi z tego*

faktu skutkami dla języka, wrażliwość, zgody na budowanie lub burzenie świata (145)

Lecz oba języki, które bohater uznał za swoje, tworzą między sobą sferę napięć ujemnych. Ta sama rzeczywistość, te same doświadczenia przedstawiają się w nich zupełnie inaczej. Dwujęzyczność i dwuświadomość zaczyna przeszkadzać, stanowi dla bohatera rodzaj zagrożenia nie tylko poznawczej natury. *W pewnej chwili pomyślał, że błąd kryje się być może w języku. Że nie należało uciekać się przy pisaniu do żargonu. Niemożność przełożenia tych wypowiedzi na powrót z żargonu. Oto, co oddalało go od prawdy. Język brzmiał mariwu* (185).

Dramat „marrana” zasadniczo dokonuje się w sferze przekładu wewnętrznego. Ścisłej — jego paradoksalnie ograniczonych możliwości. Bohater uświadamia sobie, że regulatorem nieprzekładalności słów jest także jego sytuacja egzystencjalna. Podobnie zrzeszł i mające powstać dzieło zostaje uwikłane w obcość światów zawartych w obu językach. Utwór w polszczyźnie okazuje się tekstem wylutym z biografii i autentycznego zaplecza historycznego. Pisarz bowiem usilnie zaciera swoją żydowską przeszłość, wbrew czynionym deklaracjom, udaje „pełnego” Polaka. Z kolei zapiski w jidysz to wyłącznie biografia poza literaturą. Tutaj dominuje tradycja myślenia i pisania narzucająca inny tryb ekspresji i skojarzeń. Mówiąc słowami socjolingwisty, zawoładz tu nie kody, lecz ich przełączanie. Translacja staje się źródłem obcości egzystencjalnej i artystycznej. Napierając na siebie w świadomości bohatera żywioły językowe uniemożliwiają swobodną i autentyczną twórczość literacką.

Czy nie ma jednak wyjścia ze sprzeczności, których nieustający napór przysądzał o wyobcowaniu intelektu i pióra? Co tu jest bardziej swoje, a co obce? Terlecki przeczyna swojemu bohaterowi drogę asymilacji. Wybór idzie w tę stronę, chociaż gdy w jednej ze scen pojawia się, domyślnie tylko, postać Izaka Singera wiemy, iż los mógłby zdecydować inaczej. W przypadku „pismaka” — twierdzi autor — przezwyciężenie sprzeczności będzie możliwe, gdy uzna on polskie przeznaczenie za własne i podejmie wczwanie historii. W perspektywie jest rok 1918 i niepodległość. Należy więc pójść razem z Polakami, zanurzyć się w ich rozumienie dziejów, w przesłanie i mit. Pisarzowi potrzebne jest do nowej egzystencji przede wszystkim doświadczenie alternatywnego początku, nowej tożsamości, w której język ponownie i trwale stopi się z egzystencją.

Szkolą polskości dla żydowskiego inteligenta mają więc być legiony, polszczyzna zaś jedynym wymiarem istnienia przez tworzenie. Czy jednak to wystarczy? Jak potoczą się losy „marrana” o polskim imieniu Rafał, z nazwiska bodaj celowo nie wymienione? Terlecki kończy w tym momencie swoją powieść, sugerując jednak pewien wątek, który trzeba tutaj uwyraźnić. Powiedzmy zatem, iż człowiek, który chce zredukować samego siebie, wymienić świadomość, zapewne odkryje możliwości istnienia, które są nieskończone jak całe stworzenie. Ale uzyskanie nowej osobowości, przekład wielości na monolityczną i niesprzeczną jedność to przedsięwzięcie niemal bezładne. Uczciwie z owej sfery dwudzielności i niekończących się dowodów jej istnienia w przestrzeń „końca”, obliczającą rączką tożsamości języka i egzystencji, okaże się, w pewnym sensie, ucieczką daremną. I nie język będzie tutaj niesprawiedliwym sędzią, lecz historia, której powierzył swój los artysta.

Przedstawionych powieści nie byłoby łatwo pogodzić stawiając wymogi formalne. Przynależność do gatunku nie jest tu sprawą

¹ Zob. A. Sandauer: *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX w.* Warszawa 1982.

² D. Hymes: *Socjolingwistyka i etnografia mówienia*. Przeł. K. Białupaki. (W.) *Język i społeczeństwo*. Wybrał i wstępem opatrzył M. Głowinski, s. 61-66.

zrealizowanej konwencji, chociaż podstawowa zasada wzajemnego oświetlania się fikcji i eseju, jako dwóch perspektyw oglądu procesu tworzenia przedstawionego w dziele, zostaje zachowana. Ich głębsze podobieństwo tkwi w napięciu między modelami początku i końca, odsłaniającymi kluczowy problem wyobcowania i obcości pisarza. Tutaj rysują się opozycje powstającego systemu sytuacji obcości oraz dyalektyka jego wewnętrznych przeobrażeń.

Wskazane rozdwojenie między początkiem i końcem stymuluje dwie równorzędne odmiany syntezy, którym zdają się hołdować postaci głównych bohaterów. Najpierw mamy tu opozycję: doświadczać i pisać. Pierwszy element jest raczej zmysłowy niż intelektualny. Drugi zaś bardziej niż intelektualny, także i artystyczny. Pierwszego nie sposób uchwycić w momencie jego początku, drugiego nie można sprowadzić do końca. Pierwszy nakazuje wyrzec się tego, co jest, aby wniknąć w proces genezy. Drugi wymaga, aby świat ogarnąć w jego ogólnej istocie. Opozycje można mnożyć. Ważne jest to, iż owo rozdwojenie stymuluje ruch bohatera między odmiennymi punktami widzenia. Jest to ruch wzdluz osi wyobcowania.

Ostatecznie bowiem podmiotowość pisarza, dążącego poprzez pisanie do początku i końca, zostaje wydziedziczona z rzeczywistości słowa. Strefa początku ofiarowuje twórcy doświadczenie obcości w świecie rzeczy (Karczewska) lub egzystencji mowy (Parnicki). Koniec staje się nieraczną wizją literatury doskonałej (Mach) lub też niemożliwej tożsamości bytu i języka (Terlecki).

Utopizm i eskapizm literatury, hybrydyczność językowej świadomości „mieszana” i „marrana” uogólniają, już w innym porządku, sporą część doświadczenia literatury polskiej, nie tylko autematycznej. Specyfika tego rodzaju refleksji, w odróżnieniu od autematycznej prozy np. A. Morawii, J. Bartha, L. Borghesa i innych, polega na tym, iż poznawcze i egzystencjalne aspekty obcości łączą się z problematyką politycznej izolacji lub samoizolacji bohatera — albo odmienności, mającej swoje źródło w pochodzeniu. Początek i koniec — swoista „semiotyka wyobcowania” — odsłaniają także obszary złudzeń oraz ideologicznych zagrożeń, historycznych oczekiwań i rozczarowań. Wszystko to sprawia, że powieść autematyczna tylko pozornie wydaje się pochłonięta zagadnieniem samej sztuki pisarskiej. Przeciwnie, jest ona miejscem żywych polemik skupionych wokół najbardziej „gorących” kwestii literatury i życia społecznego.

Bogusław Bakula

EDMUND PIETRYK

TRUJĄCE DRZEWO AN CZAR

Schorowany ul Cieżko schorowany nieomal niedostrzegalną chorobą, tłoczny ul W zagęszczeniu łózek główne i bezgłośnie wyszczekiwaniu swojej choroby Tłok trupiejących ludzi-ptaków, ambitnych, skorych do lotu nadzwrażliwców Cieleśność-zmora, piekło cieleśności.

Głównemu psychologowi wysiada akumulator w Volkswagenie, miał unieruchomiony wół i teraz bez przerwy siedział na terenie tego zakładu, szpitala czy też sanatorium. Nikt nie wiedział jak to najtrafniej nazwać. Miał wreszcie czas dla pacjentów tego ula.

Marcie nie dawały spokoju słowa Lainga: Nie ma się schizofrenii, tak jak się ma katar. Pacjent nie dostał schizofrenii. On jest schizofreniczny. Marta nie chciała, żeby tej niedzieli ktokolwiek do niej przyjechał, ani mąż, ani córka, ani syn. Była podobna do innego pacjenta, byłego piłkarza, który każdej niedzieli chował się starannie przed cewualnymi odwiedzinami rodziny. Główny psycholog był fascynująco brzydki. Sam siebie nazywał głównym księgowym pokaleczonych dusz, głównym rachmistrzem cudzych nieszczęść.

Budynek mieszkalny dla personelu medycznego przylegał do budynków inwentarskich miejscowego PGR. Dochodziły stamtąd zapachy i ryki zwierząt. Zrobiono tam też, nie wiadomo dlaczego, składowisko cebuli. Wszystko to tworzyło swoistą symfonię zapachów i dźwięków.

Na zajęciach terapeutycznych gdy zaczęła się spontaniczna dyskusja na temat seksu, główny psycholog powiedział: Neurotyk nie miewa stosunku dlatego, że go pragnie, ale dlatego, że czuje się w obowiązku zaspokoić partnera, musi mieć dowód czyjegoś uczucia lub pożądania, albo uzyskać dowód swej potencji, by poczuć się władcą. Jest nastawiony na wyczyn albo na egoizm. Seks ma funkcję kompensacyjną, wyrównuje braki w innych dziedzinach. Jest wszystkim, tylko nie naturalnym, autentycznym spotkaniem z drugim człowiekiem.

Marta nie wiedziała, czy te słowa miały być dla niej rozgrzeszeniem czy oskarżeniem. I nie wiedziała też, czy to jest obrona czy pogrom Gabriela, jej od kilkunastu lat męża, którego nienawidziła poprzez współżycie.

To nie była miłość tylko furia bioder — tak określiła kiedyś ten impuls, który pchnął ją w jego kierunku. Ja nie rodziłam, to że mnie wycinano to dzieci — dodała w myślach dla siebie i od tej pory coraz częściej wydawała się sobie potworem. Główny psycholog miał pulchny a nawet tłusty głos. Na początku ten głos ją drażnił, ale teraz coraz częściej uspokajał.

Kultura gwałtu — tak by określiła te najznośniejsze chwile z Gabrielem w ciągu ostatnich kilku lat. Kultura a nawet jakaś lepka etyka gwałtu — do tego sprowadzały się ich żalodne zbliżenia, podobne do każdej innej czynności fizjologicznej z tą różnicą, że te pozostawały po sobie wyjątkowo niesmak.

Jedna z współmieszkanek zrzuciła w kącie pokoju uzbieraną przez siebie stertę kwiatu lipy. Ta kobieta ma pergaminową cerę. Wyjątkowo upał tego lata zabija i jednocześnie wyzwa do zmartwychwstania. Kto to jej kiedyś powiedział, że smutek jest wolny. Gniew może zaważnąć człowiekiem. Nietolerancja jest gorzka. Smutek jest wolny, ma skrzydła jak ptak. Sama się kiedyś zastanawiała — jaka jest dla muchy różnica, czy uwięzić w bursztynie czy w szambie. Ten wielki gmach, ta stara lecznica, ten ponury zakład jest dla niej miejscem władania świętej trójcy Strachu, Absurdu i Nudy. Ta święta trójca prześladowała ją, a nawet decydowała o jej życiu od dobrych kilku lat. Kobieta o pergaminowej cerze, która zbiera kwiat lipy wciąż sprawdza listę obecności aniołów i diabłów w swojej duszy. Każdy z pacjentów bije tutaj mniej lub bardziej pokorne pokłony przed ową świętą trójcą Strachu, Absurdu i Nudy.

Matka jej opowiadała, że kiedyś najwytworniejsze domy ozdabiali balkony glicyniami. Kwiaty te malowniczo i delikatnie opadają w błękitnych gronach, jak jakieś niebiańskie akacje — łagodny smutek prawdziwie wytwornej nastalii.

Od pewnego czasu prześladował Martę jeden z jej ostatnich reportaży o K-2. Była to rzecz o polskich himalaistkach i o śmierci jednej z nich podczas zdobywania tego szczytu — K-2. Ciało jej sprowadzono do kraju, co spotkało się z histerycznym protestem jej trzynastoletniego syna. Chłopiec protestował, płakał. Maria była przekonana, że jest to reakcja na śmierć matki, ale chłopiec wyprowadził ją z błędu. Nie — powiedział — Nie płaczę dlatego, że ona nie żyje ale dlatego, że będzie pochowana w niewłaściwym miejscu. Ona tak strasznie kochała gór, że powinna tam za zawsze leżeć. Ona nigdy w życiu nie zgodziłaby się na to, żeby ją pochowano tutaj, na nizinach. Nigdy w życiu. Ktoś ją strasznie skrzywdził — I Martę poraziła głęboka mądrość i tragiczna logika tego chłopca. Każdy powinien być pochowany w strefie swojej pasji, na ziemi swojej miłości. Prześladował ją ten płacz, że ktoś popełnił nadużycie na cudzej śmierci, że ktoś źle postawił ostatni akcent na życiu jego matki. K-2 czyli wierność sobie do końca. Cała reszta jest tylko co najwyżej kulturą gwałtu.

Gabriel tuż po ślubie powiedział — gdybyś wyszła za mąż po mojej śmierci, to tak jakbyś mnie zdradziła. Głupiec. Zawsze był głupi najgorszą z możliwych głupot, męską głupotą. Drwił mając ciebie z całej ludzkiej psychy — przypomniała sobie tytuły sonetów Szekspira, które nawet kiedyś usiłowała tłumaczyć — Jakże podobna ziemie jest rozłąka. Skrzywiła się pogardliwie gdy zestawiała te tytuły z postacią Gabriela. Nienawiść kobiety leci z prędkością nie światła, nie dźwięku lecz z prędkością gniewu bożego — tak kiedyś wykrzyczała Gabrielowi. Tutaj, w tej starej lecznicy królują święta trójca Strachu, Absurdu i Samotności. Tam, w domu buszuje trójca domowych szczurów — pustka, strach, samotność. Tylko strach jest niewymienną figurą każdej świętej trójcy, które ją osaczą od dłuższego czasu.

Gdyby tak mogła ścieśnić całe swoje studia do jednego detalu, do jednego błysku, to byłby nim wiersz Puszkina „Ancazar” — I poszedł na pustynię człowiek i przyniósł jadu człowiekowi. Trującej drzewo Ancazar. Oto głóg mojego ciała, oto cień mojego ciała, oto Ancazar mojego ciała. Ktoś wyskakuje oknem, by pochwycić gwiazdę i umiera dla niej. Wszystkim nam się żarzy w niknących sercach ziemia obiecana. Kobieta o pergaminowej cerze zbierająca kwiat lipy ma złote zęby, na pewno ma też złote kości i cała jest wielką, złotą cielesnością. Ta stara lecznica jest tylko planetą, na której panuje zawsze niechciany dzień. Nie znam języka tej planety. Ja naprawdę nie znam języka tej planety. Nie dojdę do siebie jeśli nie nauczę się tego języka, ale jak się go nauczyć?

Nauka tego języka odbywa się w dwóch gabinetach lekarskich. Dwa gabinety — dwa konfesjonały i jednocześnie estrady do rewii mody na najnowszy model kaftana bezpieczeństwa. Od dawna szykowałam się do tego wywiadu. Przecież od kilku miesięcy nie mogła skleić samodzielnie ani jednego zdania. Pełna dezorientacja. Ten wywiad może mógłby ją wrócić do zawodu.

— O wiele częściej przyczyna nerwicy jest wewnętrzna — odpowiedział jej na pierwsze pytanie główny psycholog — Polega na emocjonalnym konflikcie z samym sobą. Przypuknię, kocha pani swego męża, ale jednocześnie się go z jakichś powodów wstydzi. Jest to konflikt, którego sobie pani wcalej pełni nie uświadamia, ale on trwa i panią niszczy. Lub też wariant odwrotny — uświadamia sobie pani, że się tego mężczyzny wstydzi, ale nie odchodzi od niego, trwa przy nim nadal, a tymczasem stan psychiczny stale się pogarsza. Tak czy owak działanie staje się niespójne, jest pani wewnętrznie z sobą skłócona. Jeśli ten konflikt byłby całkowicie jawny i uświadomiony, wszystko byłoby z taką osobą w porządku, najwyżej czułaby się głęboko nieszczęśliwa. Ale ponieważ przyczynę sytuacji tu opisaną nie są dokładnie uświadomione, powoduje to stany lękowe i kłopoty zdrowotne.

Uświadamia sobie pani, że się tego mężczyzny wstydzi, ale nie odchodzi od niego, trwa przy nim nadal, a tymczasem stan psychiczny stale się pogarsza — te słowa szczególnie ją poruszyły, nie dawały jej spokoju, jak i to zdanie — Wyleczyć się do końca, to znaczy zrobić coś z sobą, poznać prawdę.

Bibliotekarzem jest tutaj pewien nauczyciel, który został tutaj na zawsze, właściwie z wyboru. Zrobiono mu kiedyś, w okresie jego depresji, kilka elektrowstrząsów i nie czuł się na siłach wrócić do normalnego życia. Właściwie to myśli i czuje najzupełniej normalnie, tylko już nie ma siły na życie poza tymi murami. Pacjentów tego szpitala określa jako chmarę Chrystusów. Marta lubi z nim czasem porozmawiać. W ten sposób przynajmniej się jej wydaje, że uczy się języka tej planety. Ich rozmowy z niezwykłym napięciem obserwuje kobieta o pergaminowej cerze. Znosi do biblioteki narecza kwiatu lipy. Śledzi go na każdym kroku. Cała biblioteka z daleka pachnie kwiatem lipy. To oczywiste, że kobieta o pergaminowej cerze kocha bibliotekarza, który sam skazał się na dożywocie w tych murach. Oczywiście miłość w tak nieoczywistej scenarii. Bolesne uczucie w zapachu kwiatu lipy. Marta czuje na sobie wrogie spojrzeń kobiety o pergaminowej cerze. Jest bardzo zazdrosna o swego bibliotekarza.

Chmara Chrystusów, jency szatana z doliny placzu — pacjenci tego szpitala. Bibliotekarz twierdzi, że nastąpiło splebeizowanie chorób psychicznych, że ubożenie społeczeństwa objęło i tę dziedzinę. To nie są ludzie — mówi wskazując na snujące się po parku widmowe postacie. To są tylko gady bólu. Sam jestem takim gadem bólu.

A może ja też jestem takim gadem bólu? — myśli Marta — Kiedyś doszły ja słuchy o chorobie psychicznej Tatiany Samojłowej po nakręceniu Anny Kareniny. Instynktownie wystraszyła się tej wiadomości. Ten strach prześladował ją jeszcze długo potem.

Kiedyś spytała głównego psychologa — Zgadza się pan chyba że sformułowaniem Kierkegaarda, że utraita ja prawdziwego i świadomości tego, to choroba, która wie dzie do śmierci?

Na co on jej odrzekł — Może nie od razu do śmierci, ale do skarlania. Człowiek staje się pionkiem w cudzych rękach, jego związki z innymi stają się również nieprawdziwe. Nie wytrzyma tego w końcu.

Marta po każdym zbliżeniu z Gabriełem szybko pędziła do toalety, siadala na sedesie i czekała aż cale jego nasienie z niej wycieknie. Były to dla niej chwile najdotkliwszej tortury. Wstręt, który ją paraliżował, dobijał

Zbieraczka kwiatu lipy miała bardzo przereżone włosy. Marcie wydawało się, że zbieraczka lysiejce z każdym dnim coraz bardziej. Główny psycholog mówi, że to skutek naświetlania kobałtem. Rak? — spytała siebie samą Marta i od tej pory patrzyła na zbieraczkę kwiatu lipy z lękiem i wstrętem jaki się miewa chyba tylko w kostnicy. Patrzyła też z jakimś chorym podnieceniem, którego sama się przed sobą wstydziała, na zaloty lysiejcej kobiety o pergaminowej cerze do bibliotekarza, który na pół a może w całości świadom swojej nieodwracalnej choroby, skazał się na dożywiecie w tych murach.

Sprzeniewierzenie się sobie kończy się poczuciem zniewolenia. Od odnalezienia na powrót siebie prawdziwego zaczyna się wolność — powiedział jej kiedyś psycholog.

Wolność!? — zaperzyła się Marta — Jaka wolność skoro neurotyk pragnie jej bezskuteczne, a nienawidzi tego, co ma — przemocy życia, przymusu, uniformizacji, bloków w osiedlu, zwierząt w klatkach...

Tak, jeszcze jeżdżenia zatłoczonymi tramwajami i stania w kolejkach, wszystkiego co jest zamknięciem i ograniczeniem. Jeśli człowiek czuje się więzieniem siebie samego, wszelkie sytuacje przypominające mu tę zależność są mu prawdziwie nieznośne.

Gdziekolwiek jestem, wszędzie mam swoje więzienie — powiedziała kiedyś Gabrieli i przed pójściem z Gabriełem do łóżka wysmarowała się obficie i obrzydliwie kremem. Coraz częściej stosowała wobec niego takie drobne, obelżywe okrucieństwa. On ją wziął wtedy pośpiesznie, z łapczywym strachem i lękiem, byle coś z siebie zrzucić. Momentalnie pobiegła do łazienki, siadła na sedesie, żeby to z niej jak najszybciej wyciekło. Nie wiedziała co to jest miłość. Czula się kaleką. Nigdy w życiu nie przeżyła orgazmu. Zdradziła Gabriela trzy razy i były to przeżycia równie żałosne jak jej współżycia małżeńskie. Rozdzierając smutna kultura gwałtu Dzień — ojczym, noc — macocha. Galopujący kondukt nieuchronnie przegrzywanego życia.

Mam starą szyć, mam bardzo starą szyć — pomyślała Marta

dokładnie obejrzawszy siebie w wielkim lustrze na handlu. Nagle spostrzegła, że delikatnie podszedł do niej bibliotekarz. Widziała go w lustrze. Nie chciała, nie miała ochoty się odwrócić.

— W jednym z roczników tygodnika, w którym pani pracuje czytałem pani zabawny wywiad primaaprilisowy — zaczął nieśmiało bibliotekarz — Jest to wywiad z tym małym robotem z „Gwiezdných wojen”, którego nagrodzono „Oskarem”.

Marta uśmiechnęła się. Ciemna strona siły, jasna strona siły — to przewijało się w tamtych filmie. Postanowiła niby podyskutować z nagrodzonym „Oskarem” robotkiem o ciemnej stronie siły i jasnej stronie siły w ludziach i robotach.

Spojrziała w lustro jeszcze uważniej, jakby zobaczyła bibliotekarza po raz pierwszy. Spostrzegła w tym zgaszonym mężczyźnie, który próbował się uśmiechać, ślady dawnej i wcale niepospolitej urody, a raczej jakiejś niepokojącej, pięknej brzydoty.

— Chciałbym żebyśmy mogli fruwać — powiedział bibliotekarz zdanie, jakie przypisała w tym niby wywiadzie małemu robotkowi z „Gwiezdných wojen” — Bardzo mi się podobało wyznaczenie tego sztucznego człowieka. Chciałbym żebyśmy mogli fruwać.

Spostrzegła wielką plamę pleśni na ścianie za lustrem. Ta pleśń prześladowała ją wszędzie w tym starym budynku. Chciałbym żebyśmy mogli fruwać — pomyślała a może powiedziała do siebie i uśmiechnęła się a może wyrzuciła czy też wycięła z siebie ten uśmiech, jak kiedyś wycięto z niej dzieci.

W lustrze zamajaczyła jej blade sylwetka lysiejcej kobiety o pergaminowej cerze. Wydawało się Marcie, że patrzy nerwowo to na nią, to na bibliotekarza. Przecież ta lysiejca od kobalitu kobieta ma też prawo do kostki cukru od losu. W ostatnich miesiącach to cale przymierzanie się do pisania, bo już nie samo pisanie było u Marty wykładnikiem teorii kostki cukru od losu, teorii lub terapii kostki cukru.

Freud twierdzi, że nie ma wyjścia — prawie wykrzyzczała kiedyś psychologowi — Człowiek podległy instynktownym popędom i siłom destrukcji ma jedynie alternatywę; samego siebie skazał na cierpienie lub zadawać je innym. A tak! Właśnie tak! Miłosz powiada, że życie ludzkie, to zasadnicze pozbawienie, niemożność, ciężar nie do udźwignięcia, dźwigany jednak dzięki mieszaniu ślepoty i heroizmu. Jak to jest więc z tą przeklełą prawdą?

Ten drugi to poeta, a ten pierwszy to pesymista rzeczywiście — odrzekł psycholog — Freud był pesymistą, gdyż nie był w stanie przewidywać swoich własnych, trudnych uwarunkowań osobowościowych, narodowościowych, kulturowych, religijnych. To się sprawdziło w sumie do poczucia determinizmu, do którego skłonił go Wiedeń. Jak sam o sobie powiedział — nie mogę zwłaszcza żyjąc tu i teraz, oderwać się jeśli nie od swojej natury, to od swojego pochodzenia.

— Ubawilo mnie jak ten robotek powiedział: więcej powietrza w tym pokoju z zabawkami — dodał bibliotekarz — To był najdowcipniejszy, najbardziej fantazyjny wywiad jaki kiedykolwiek przeczytałem i nie wiem dlaczego, ale jednocześnie najsumtniejszy.

Lysiejca kobieta wydaje się nagle Marcie małym robotem z

„Gwiezdných wojen” Kobieta porażona życiem i kobaltem kurczy się w jej oczach. Ciemna strona siły, jasna strona siły. Wokół jakieś lodowate złoto. Purpurowe złoto, purpurowe jamy, purpurowe sny. Rozpacz dzikich skarg. To nie są zwyczajne sale szpitalne — to są kajuty gniewnych aniołów, diabłów a może nawet bożków lub Bogów. Czy ta klęska zasługuje na jakikolwiek koniec? To nie leczenie tylko przymusowy bezruch po długim i przegranyh boju. Zamiast kultury gwałtu wściekły dogmat robota.

Obok tego sanatorium biegnie linia kolejki wąskotorowej. Dwa razy na dzień nie jedzie lecz czapie leda mała lokomotywa z paroma wagonikami. Martę bardzo śmieszy ten minipociąg. Wyobraża sobie jak pod taki pociąg rzucalaby się Anna Karenina. I czasem sama sobie wydaje się taką Anną Kareniną rzucającą się pod taki właśnie śmieszny, kieszonkowy pociąg. Śmieje się wtedy z siebie. To są chwile jedynego dla niej wytchnienia. I to są też momenty niewiarygodnego szczęścia, jakiegoś śmiesznego lotu. To są jej gwiazdne wojny, to są jej najbliższe, najtańsze spotkania trzeciego stopnia.

Czym więc jest cierpienie dla neurotyka, skoro tak długo i kurczowo się go trzyma? — zaatakowała kiedyś kolejny raz psychologa.

Nerwicowiec to egocentryk — powiedział jej kategorycznie — Tak jest zajęty swoim cierpieniem, że nie zauważa innych, ani tego, że zaczynają oni być coraz bardziej rozżaleni i wściekli ze słusznych powodów — czują się gnani na siłę w poczucie winy. Reagowanie nerwicowca na innych staje się stereotypowe i krzywdzące. Weźmy kobietę, która doznała niepowodzenia w miłości od jednego mężczyzny w życiu, skutkiem czego wobec wszystkich mężczyzn hurtem stała się nieufna i agresywna. Są oni rozżaleni, wściekli za niedocenianie ich autentycznych zalet, co w kobiecie pogłębia poczucie krzywdy, utwierdza ją w słuszności tych generalizujących sądów i gna w niekończące się pasmo nowych cierpień.

Wydawało się jej czymś niezwykłym, że tak dokładnie zapamiętała psychiatryczny żargon człowieka, który miał ją wyleczyć. Jej pamięć miewała różne kaprysy w tym wielkim chlewie dla drapieżnych, czarnych owiec, jak nazywała tę lecznicę na swój prywatny użytek. Ci co tutaj szukali schronienia od powszedniego uniformu, wpadli w inny uniform. Uniform czy kontruniform wariatkowa. Czarne, chore owce zdane na wzajemny terror choroby, na którą nie ma lekarstwa.

W lustrze pokazał się wiecznie młody poeta. Ponad czterdziestoletni, młody poeta, którego unieszczęśliwił Stachura. Umieścił jego nazwisko w książce „Wszystko jest poezją” i tamten od tego momentu nieomal zwirował. Chodził po ludziach, pokazywał im ten fragment w książce, stylizował się na swojego proroka w dżinsach. Po śmierci Stachury znalazł się tutaj, nie może znaleźć drogi do rzeczywistości. Być może nigdy jej nie znalazł.

W wielkim lustrze robi się tłok. Łysiejąca kobieta o pergaminowej cerze, bibliotekarz, poeta, którego unieszczęśliwił Stachura i Marta.

Czy może się pani przyzwyczaić do gwoździ w butcie? No, może czasem zdarza się rezygnacja z walki bezpośredniej, na przykład przejście na rentę, ale jest niemożliwa rezygnacja z pragnienia posiadania własnej wartości, czy jej przywrócenia. Wie pani, po czym czasem

poznać człowieka żyjącego w wewnętrznym kłamstwie? Po cerze. Jest szary, ma podkrążone oczy, co nie wynika ani z przepracowania, ani z choroby narządów wewnętrznych — zakłady Martę słowa wypowiedziane kiedyś przez psychologa.

Znów spojrziała w lustro. To był tłok ludzi o szarych cerach i podkrążonych oczach. Piekło w geście ludzi o poszarzałych skórkach. Wiecznie młody poeta patrzy wrogo na ludzi i bez przerwy cytuje słowa Conrada — Statek jest jak człowiek, trzeba mu dać szansę.

Martę coraz częściej prześladował wiatr z filmu Antonioniego „Przygoda”. Ten wiatr był i jest coraz bardziej dla niej widzialny. Wiatr z Antonioniego i porywające bluznierstwo „Viridiany” Buhucla. Przypomniała sobie nagle księżycą twarz poety Arsenija Tarkowskiego, którą widziała gdy była na stypendium w Moskwie. Tak sobie wyobrażała twarz starego Bolkonskiego z „Wojny i pokoju”. I nagle poraziło ją wspomnienie z reportażu jaki robiła kilka lat temu, reportażu o wielokrotnym mordercy. Na jej pytanie, w jakich okolicznościach pozbył się noża, którym zamordował ostatnią ofiarę, odrzekł spokojnie — Nóż wyrzucilem dlatego, że nie chciałem już nim kroić chleba. Jest we mnie coś takiego, że po nieboszczykach nie nie wolno mieć. I w tym momencie zwały się na nią słowa z wiersza Puszkina — „An czar”:

*W pustyni co się w słońcu praży,
Na gruncie wyschlmy i zmarliwałym.
An czar jak widmo groźnej straży,
Sam stoi we wszechwiecie ślajm.*

*Pustka dręczona przez pragnienie,
Na świat wydala go w dniu gniewu
I od galezi po korzenie
Śmiertelny jad wsączała drzewu.*

Marta w jakimś rozpaczliwym odruchu wczepiła się w dłoń bibliotekarza. Spozstrzegła, że bibliotekarz jest fascynująco brzydki. Kiedyś interesowała się postaciami rosyjskiego terrorysty Nicczajewa, zamachowca na cara Aleksandra. Czytała legendy o jego fascynującej brzydocie, która przysporzyła mu sławy wielkiego uwodziciela. Objęła mocniej bibliotekarza i zaczęła do ucha szepkać mu oderwane słowa ze swego ukochanego z czasów studiów wiersza:

*Zwierz go ominie, ptak nie siądzie,
Tyłko czasami wiatr gorącv.
Owionie drzewo to w rozpędzie
I pomknie w dal już śmiercią tchnący.*

*Ale człowieka posłał człowiek
Bo władny był i postanowił,
I poszedł na pustynię człowiek,
I przyosił jadu człowiekowi.*

Kobieta o pergaminowej cerze zaczęła ją wściekle szarpać. Czy hiena może szczekać? — pytał ją wiecznie młody poeta z wyjątkowo

wstrętnym grymasem uśmiechu. Marta z bólu i dzikiej wściekłości zaczęła wykrzykiwać końcówkę wiersza:

*Przyniósł i upadł i pół żywy,
Padł pod stopami pana swego
I zmarł niewolnik nieszczęśliwy
Mocarza niezwyciążonego.*

*A król dla sławy i na postrach
Umaczał strzały swe w czemierze
I śmierć rozesał na ich ostrzach
Ludziom, sąsiadom na rubierze.*

Przez ciemną mgłę spostrzegła, że w jej stronę zbliża się psycholog. Przecież nie dokończyłam z nim tego wywiadu — pomyślała — przecież nie dokończyłam z nim tego wywiadu. Szybko podskoczyło do niej dwóch pielęgniarzy. Energicznie wzięli ją pod rękę. Ból ustąpił nagle równie bolesnej obojętności. Czula uklucie zastrzyku. Leniwie przemknęły jej przez martwiący mózg ostatnie słowa wiersza — i śmierć rozesał na ich ostrzach ludziom, sąsiadom na rubierze.

Edmund Fietryk



Witold Nóbka: *Ustrugi blacharskie*

ANDRZEJ ZANIEWSKI

Powrót Tejrezjasza

1. Wiedział już wszystko, poznał klęskę i wstręt,
brzydotę i pelzanic... Teraz myślał tylko
o własnym losie. Wcisnął szczypty włosów w uszy
i słuchał ciszy. Odpoczywał, po latach
mówienia prawdy oślepiącej i zimnej

Przepuklinowy pas,
biała laska,
ciemne okulary,
wylęciany pies —
nad szarozieloną Letą zapominał o tamtym życiu.

Tu nie było pytań,
nie było odpowiedzi,
tylko jednostajne bezszelestne zmarszczki
leniwej wody

2. Usłyszał. Usłyszał...
Nie wiedział skąd przychodzi głosy,
z obolałego sumienia,
z prerażenia prawdą twardą jak skalpel,
z przemilczeń, bo tyle przecież nie powiedział,
z krwi rozsadzającej zwapniałe światło żył...

Nie wiedział czy to flet w zaciśniętych ustach,
czy krzyk Marsjasza,
czy ból Prometeusza,
czy płacz Edypa kiedy poznał
prawdę o sobie,
ostatnie przesłanie Orfeusza,
zmęczenie przeciążonej łodzi
i cicha modlitwa Charona,
odnalezione echo...

A może w piwnicach Olimpu
szczyry wypijają resztki ambrozji...

3. Wołał go Odyszeusz, wzywała go krew,
prosiły cienie zabitych

Wyjął z uszu białe kłębuszki
usłyszał nasz strach, zrozumiał
naszą samotność...

Nasze pytania otoczyły go szczelnie,
jak mur, jak las, jak pożar, jak ciemność.
Żądałem odpowiedzi.

Tylko Odyszeusz dowiedział się prawdy
o tularcach, podróży, powrocie i śmierci
przybywającej z morza...

Dla nas były tylko słowa — Nie wiem,
nie wiem,
nie wiem...

4. Patrzyłem jak odchodził, wracał w zapomnienie...

Po co pytałem o przeszłość ślepca...

Wolał skłamać niż powiedzieć prawdę...

Sęp

1. Wszyscy szli drogą wytyczoną z góry,
wśród strzałek, rysunków, znaków... Niekiedy
sprawdzali na wysokim planie czy idą słusznie...

Klatki, grube pręty, bariery, szlabany, ploty,
szkło wytrzymałe jak stal, drut i beton...

Stary ogród zoologiczny otaczały mury
z pomalowanych cegieł i kraty wykute z żelaza...
Przy bramach stali przepięci dozorczy,
a starsza pani w kasie tkala z wełny
wieczny rękaw...

Po alejach biegały dzieci, senni starcy
drzemali na ławkach, urzędnicy drobnymi krokami
przechodzili od klatki do klatki,
znużone kobiety marzyły aby szybciej przejść...

Małpy śledziły ludzi,
ludzie śledzili małpy...

Kto był bardziej zamknięty,
ludzie czy zwierzęta

2. Szedłem jak wszyscy, opierałem łokieć
o żelazne bariery, zatykałem nozdrza
przy natrętnym wnętrzu, odczytywałem tablice
rozniewnany nieobecnością śpiących zwierząt.
Błądziłem, odnajdywałem drogę, wracałem
Wiedziałem siebie w oczach uwięzionych stworzeń,
i jak one czułem się uwięziony

3. Wśród orłów, sokolów, kruków, sów zobaczyłem
udającego uśpienie sępa

Szary, zmiętoszony na umarłym korzeniu,
ociekający mżawką, z obwisłą, czerwoną szyją,
stępieniem dziobem pełnym narośli,
z białą błoną zakrywającą oczy — pazurem
przytrzymał ochlap zabłoconego mięsa...

Po ziemi pokrytej odchodami i pierzem
śmigaly szczury...

Przypomniałem sobie krzyk łańcuchów,
trzask dziobem rozdartej wtroby, skałę,
bezowocne echo, twarze Bogów,
dalekich ludzi wokół ognisk...

Czas uległ odwróceniu jak klepsydra
i Prometeusz mścił się
na starym sępie.

4. Uwięziony przez ludzi, rozszarpany przez ludzi,
z przyciętymi piórami, oczekujący zamrożonych
ochlapów, usypiany ze strzelby, zapomniany...

Nad nim zwisa śródmiejskie brudnoszare niebo,
od którego nic go przecież nie dzieli,
poza niemożliwością...

5. Nieruchomy jak mumia lub pomnik nagle
otwiera oczy...

Wróble krążą nad nim jak nad kamieniem...
Sikorki wydzierają spod pazurów resztki
mięsa...

Małe ptaki czują się wolne wewnątrz więzienia...
Wielkie ptaki w niewoli poznają ich okrucieństwo...

Tu przy drucianej siatce,
patrząc w złociste oczy drapieżnego sępa
odkrywam prawdę narzuconego bezwładu.

pozornego zbratania z losem,
daremneho drżenia skrzydeł,
bezcelowego trwania,
blony, która za chwilę zasłoni źrenice,
człowieczeństwa ..

6. Dzieci domagają się piór,
rzucają cukierki,
nie pytają dlaczego ..

Rodzice wędrują między kłatkami
ślepi i głuchoniemi ..

Wszyscy w tym ogrodzie niewoli
mają wyznaczone role
jak w przerażającym teatrze

Tylko stary sęp za błoną powiek
walczy swą wyobraźnią ..

7. W zoologicznym ogrodzie kończy się sen
o uwolnieniu zwierząt, zniszczeniu klatek,
otwarcu bram ..

Sęp zostaje za mną,
zabieram tylko ból podciętych skrzydeł,
milczenie i oczy otwarte przez chwilę

8. We śnie sęp krąży wysoko,
wpatrując przykutego człowieka ..

Nad zamgloną skałą przelatują
helikoptery ..

Modlitwa

W listopadzie 1977 w katedrze w Sajgonie,
zobaczyłem ołtarz Najświętszej Marii Panny,
jaki znajduje się w każdym polskim kościele

Matko Boża z Sajgonu jak cicho w katedrze,
odpoczywam pod Twoim łagodnym spojrzeniem
i już nie boję się żyć dalej,
nie boję się umierać

Matko Boża z Sajgonu
Mario Wietnamska światło płacze
nad modłymi się, nad przerażonymi .. Broni ich

przed zwątpieniem, przed pogardą dla siebie samych,
jak nas bronisz przez wieki

Matko Boża z Sajgonu
Mario Naszego Czasu przed Tobą oczy skośne,
ramiona skulone, łzy i prośby. Pochyl się nad nami,
wygląd nasze twarze, uspokój nasze myśli,
daj nam siłę przetrwania

Matko Boża z Sajgonu wśród lotosów i świec,
proszę pomóż kobietom na ryżowiskach
po pas w szarej wodzie i narkomanom z obozów,
i okaleczonym z niebieskich rynków i głodnym,
codziennie głodnym

Matko Boża z Sajgonu, tu zrozumiałem
przyczynę poezji. Nie błagam o zmianę przeznaczenia,
lecz o siłę, by nie złamały mnie
prawa trądu

Matko Boża z Sajgonu dżungla jest w ludziach,
dżungla uciekających węży i pajaków,
ochraniaj wszystkich, którzy chcą się wyrwać
z jej kolczastych lian
i broń tych, którym zabrakło odwagi

Matko Boża z Sajgonu modłę się
za łódź umierającą
w słońcu południowego morza,
za wargi milczące,
za oczy wyschnięte
— zbliż nas do brzegu

Matko Boża z Sajgonu ocal
drobną dziewczynkę, biegnącą za naszym samochodem
po wymitych lodygach ryżu. Wiadra wody
dźwigane po śliskiej grobli
to jej modlitwa

Matko Boża z Sajgonu przywróć nadzieję
staruszcze o czarnych ustach, że jej synowie
wrócą zanim osłepnie. Przemij
zmęczone źrenice
Swym światłem

Matko Boża z Sajgonu
Mario Wietnamska
jak cicho w katedrze,
aż słyszę dzwony Częstochowy,
aż słyszę kuranty Gdańska

Andrzej Zaniewski

MARIUSZ M. CZARNECKI

TEJREZJASZ

W pierwszym akcie tego eseju można by przedstawić seans mediumistyczny z następującym objaśnieniem: obecne na spotkaniu osoby trzymają na stole złęczone ręce. Medium zasypia natychmiast i trwa w tym śnie coraz bardziej sponiewierane, z obrzękłą twarzą, z błędnymi, przekrwionymi oczami. Nie wolno wymieniać nazwiska medium, gdyż nagle przywołanie go do przytomności może spowodować szok i seans się nie uda. W ukazujących się nad stołem świetlnych krążkach obecni rozpoznają Sofoklesa, Kreona, Edypa i Tejrzejzasa. Są to oskarżenia i świadkowie.

Warto dbać o zachowanie klasycznych reguł.

Należy unikać ograniczonego chwytu w wariacjach na tematy antyczne, mitologiczne. Unikać pozorów naukowej czegżeży świętych tekstów.

Najodpowiedniejsza byłaby wszakże inna budowa eseju. Jakby prawnicza. Oto: jest wyrok na Tejrzejzasa czy o Tejrzejzaju (w ścisłej wyrok historii), my wznawiamy postępowanie w tej sprawie (terminologia, jak widać, z zakresu procedury sądowej), i wreszcie, zaskarżamy mił lub, jeśli kto woli, historię. Udaje się nam Tejrzejzasa zdemitologizować, oczyścić z zafalszowań, lecz oto sam Tejrzejzasz nie czuje się usatysfakcjonowany ponieważ... przestał wierzyć w to, o co żarliwie walczył. Następuje już czysto osobiste, tylko jego — Tejrzejzaszowe powikłanie. Potem katastrofa.

prawda mitu

Tejrzejzasz był niewidomym wieszczkiem obdarzonym przez bogów zdolnością jasnowiedzenia. I był zuchwalcem, gdyż lekcewał się sobie powagę władców: oni wzywali go, pytali o radę, a on nie dawał się przmusić do mówienia tego tylko, co było im mile.

Pojawia się w tragediach Sofoklesa, w „Edypie” i w „Antygonie” na dalszym planie, przelotny, malomówny.

negatio

Tak nie było. Tejrzejzasz nie był ślepcem od niewiadomych czasów. Nie był tubą bogów, wyjawiaczem boskich przeznaczeń, nie był półbogiem. Był zwyczajnym człowiekiem. Wplątany w zwykłe ludzkie sprawy. Nie bogowie wykuli mu oczy za to, że jakoby obraził Herę, ale wzroku pozbawił go panujący wówczas Kreon, a była to kara za niesubordynację, za tępcie upieranie się przy swoim zdaniu, co szkodziło interesom państwa. Skąd takie domysły? Skąd to zaskarżenie mitu? history? Zastanówmy się. Jest w sztukach Sofoklesa coś znanieganego: Tejrzejzasz, choć nie jest protagonistą, pojawia się zawsze w sytuacjach zwrotnych. Epizodyczna postać wstrzymuje losy głównych bohaterów, rozporządza nimi. I w tych momentach władcy zasięgający u niego rady grożą mu. A on się upiera... Wice: tak było: Tejrzejzasz upierał się i to ponosił karę.

Ale nie na tym kończy się to zaskarżenie. Dopowiedzmy to, czego u Sofoklesa nie ma wcale, co Sofokles pominął, przemlczal w zrozumiałej trosce o znajduwane morale, o podpadającą religijność Hellenów, o autorytet wyroczni w Delfach, o kult Apollina, a były to — pamiętamy — czasy chaosu i rozprzeczania po wojnach perskich a przed perykleskim cudem gospodarczym i kulturalnym. Dopowiedzmy klęskę Tejrzejzasa. Jego samozaparcie się.

wywód zaskarżenia

1. Nie jest prawdą, że Kreon zabiegał o wykrycie sprawców zabójstwa Lajosa, króla tebańskiego, aby odsunąć od miasta przekleństwo bogów. Wystarczy przypomnieć sobie, że gdy tylko oznajmiono o śmierci króla Lajosa, Kreon nie zwlekając objął po nim władzę. Należała mu się? Zgoda: był bratem Jokasty, wdowy po zamordowanym królu.
2. Ale kiedy powitano w Tebach Edypa, obcego przybysza, lecz już w mieście popularnego zwycięzcę Sfinksa, Kreon wiedział, że to jego najniebezpieczniejszy konkurent. Domysły ziściły się: pełen wdzięczności lud tebański ofiarował Edypowi tron i Jokastę.
3. Kreon jednak z tronu nie zrezygnował. Polecil wywiadowcom, aby przebadali jak najdokładniej życiorys Edypa, pilnie poszukując okoliczności, które by mogły skompromitować triumfatora.
4. Wywiad spisał się znakomicie. Wkrótce przedstawiono Kreonowi szczegółowe dossier Edypa. Kreon nie był zadowolony: miał o to w swojej mocy człowieka o mrocznej przeszłości, człowieka przekłętego. Nie mógł jednakże zbyt pochopnie i obcesowo wyszukać pieczołowicie zebranych dowodów. Edyp cieszył się bowiem ciągle uznaniem Tebańczyków, rządził dobrze, mądrze.
5. I oto sam Edyp okazał się sprzymierzeńcem swoich wrogów. Zaprzął rozwiłkłał zagadkę ciągnącą nad nim od pierwszych jego dni, pomny tego, co usłyszał od Pytii, że zabije swego ojca i zawiąże kazirodzcy związek małżeński z własną matką. Wszczął zatem śledztwo przeciw samemu sobie, usiłując spoić w jednolity ciąg porwane wątki z przeszłości dawniejszej i niedawnej.
6. Niech tak czyni — tylko tak — cieszył się Kreon. — Niechaj sam ujawni popełnione zbrodnicie i sam niech się zdemaskuje publicznie. Wtedy ja przejmę władzę.
7. I gdyby nie Tejrzejzasz, wszystko potoczyłoby się po myśli Kreona. Tejrzejzasz, ten zuchwały intelektualista i działacz społeczny wezwany przez króla Edypa dla zasięgnięcia porady co do sposobu postępowania, stanowczo powstrzymuje władcę przed dalszym śledztwem, ponieważ — jak twierdzi — jest to krok samobójczy. Zna bowiem Tejrzejzasa tajemnicę Edypa i mu ją odkrywa, rzuca mu ją w oczy. Że jest synem Lajosa, którego zabił w wawozie. Że Jokasta, którą poślubił, jest jego matką.
8. A Kreon przeciwnie: próbuje wszelkimi dostępnymi środkami nakłonić Tejrzejzasa, aby nie udzielał Edypowi rad niweczających jego — Kreona — zamysły. Sam Edyp jednak, wbrew Tejrzejzaszowi, dąży nieustępliwie do samouniżenia. W końcu dopełnia się jego los: poħanbiony udaje się w góry Kitajronu.
9. Czy Kreon osiągnął już cel? Jeszcze nie: pozostały dzieci zrodzone z Jokasty i Edypa. Między braćmi Polineksesem i

Etrokelem rozgorzała walka o sukcesję. I znow przystąpił do działania wywiad Kreona wygotowując rozmaite prowokacje. Podjudzony przez ludzi Kreona Etrokeles wypędził brata, który znalazł schronienie w Argos organizując tu, dotknięty w swojej ambicji, wyprawę przeciw ojczystemu miastu. Na polu bitwy brat zabił brata.

- 1.10. I tak w Tebach pozostał już tylko jeden pretendent do tronu — Kreon, i on obejmuje niepodzielnie panowanie.
- 1.11. Lecz władza zawsze musi rozstrzygać racje i pragnie przy tym uchodzić za sprawiedliwą. Kreon postanowił ukarać czyn Polineksesa. Zakazał grzebania ciała zdradcy, zlecił, by pozostawiono i na pastwę ptaków i dżimik bestiom. Sprzeciwiła się temu Antygona, siostra obu poległych, domagając się pochowku wszystkich wódców, a więc i Polineksesa. Żadne względy państwowe nie mogą umniejszyć człowieczeństwa. mówi.
- 1.12. Oczywiście Kreon poradziłby sobie i z tym problemem: przekonałby naród, uzasadniając swoją postawę koniecznością podtrzymania autorytetu władzy, poszanowania praw. Lecz znow na przeszkodzie staje... Tejrzasz. Ośmiela się wyjawić Kreonowi własny osąd sprawy. Mówi, że w narodzie kielkują nieobrotne myśli, że bogowie są zagniewani, nie chcą przyjmować ofiar składanych na ołtarzach zbrukanych przez plaki rozszarpujące nie pogrzebane zwłoki Polineksesa. Zastanawia się Kreon: może istotnie byłoby lepiej, gdybym kazał zebrać w nocy szczerki zabitego, wrzucić je do worka i w cichociśności zakopać; nikt by nie śmiał zarzucać mi kapitulacji, a jednocześnie staloby się zadość nomos agraphos, owemu odwiecznemu prawu? Nie! Kreon nie daje się ponieść uczuciom, musi być twardy! Ostro karci Tejrzasza w obecności całej egzekutywy rządowej za to, że z niskich osobistych pobudek sieje wśród obywateli zamęt. Tejrzasz miast się wycofać, naciera: przepowiada Kreonowi karę historii, nazywa go tyranem...
- 1.13. Jest zapamiętały, a więc głupi, myśli Kreon. Nim ja poniosę karę historii, on odpowie przed moim sądem. I nakazał pojmać Tejrzasza i wytoczył mu proces.
- 2.1. Tejrzasz w więzieniu. Zapewniono mu warunki humanitarne: żadnego zrywania paznokci. Obmyślono wszak specjalny rodzaj śledztwa i pobytu w więzieniu. Postarano się, żeby Tejrzasz nigdy nie pozostawał sam. Albo rozmawia z nim Kreon, albo głosy szczą się przez ściany, albo w celi składa wizyty szacownie wyglądający, dystyngowany prokurator składający Tejrzasza do dyskusji na temat „moje ideały i ich przydatność w niezbędnej maszynie państwowej”.
- 2.2. „Pan cierpi w imię czegoś, temu czemuś pan służył, to jest pana — prawda”, powiada prokurator. „Ale czy nie sądzi pan, że powinniśmy spróbować rozwiązać zaplątaną plątaninę prawdy? Aż gęsto tu! Ile poglądów! Ile szkół!”
- 2.3. Proces nie był prosty. Oto dwie strony: Kreon dzierżący władzę i niepoprawny Tejrzasz.
- 2.4. Nie stawiamy, proszę państwa, problemu tak, że Kreon jest tyranem, a Tejrzasz bohaterem godnym szacunku. Najłatwiej nazwać panującego Kreona

lotrem

draniem

nędzikiem

szubrawcem

a Tejrzasza nazwać bohaterem bez skazy. Wszakże jednak mogliby znaleźć się i tacy, którzy po szczegółowym zbadaniu sprawy, odkryliby niejeden słaby punkt w czynach Tejrzasza. Przecież Tejrzasz — rzekliby — to okaz obrzydliwego klerka. Podczas gdy Kreon dźwiga, tak proszę państwa, możnolnie dźwiga brzemień władzy, boryka się z kłopotami, on — intelektualista ogranicza się do efektownych przestróg, do potępień, przyciągając, co gorsza, do siebie, niemiałe rzesze obywateli. On więc — krzykają odniennopoglądowe — on, Tejrzasz, jest

mącioclem

szkodnikiem

szalbiercem moralnym, zaś Kreon to człowiek czynu pozytywnego, człowiek decyzji. I człowiek konieczności. Nieszczęśliwy, szarpany sprzecznosciami, wmanewrowany w niejedną grę: on nie może pozwolić sobie na jałowe moralizowanie, światopoglądowe dysputy, on musi rządzić, mocą władzy utrzymać porządek, wspierać państwem umowę społeczną.

2.5. Rozmowa przy drzwiach zamkniętych

- Pana mądrość wywodzi się przede wszystkim z ksiązek, pan teoretyzuje słowo władza, sprawiedliwość...
- Edypa mógł pan uratować, przyna pan
- Jak? Oczywiście, to proste według pana
- Naprawdę proście: trzeba było powstrzymać go przed samobójczym dochodzeniem. A pan nie tylko mu w tym nie przeszkodził, lecz przeciwnie, nasłał na niego zgraję szpicłów. Aby go utwierdził w celowości samoniszczenia
- Mam pana! To przecież pan jako intelektualista, autorytet, „ajogłowy” doradca, odkrył przed Edypem tajemnicę! To pan!
- Nie mogłem go okłamywać, kiedy za sprawą pana ludzi zabrnął już zbyt daleko... Zresztą — inaczej to nie mogło się potoczyć
- Nie mogło? A to dlaczego?
- Ponieważ wtedy nie zdobyłby pan po Edypie władzy
- Pan wszystko upraszcza. Całkowicie ususza pan ze swego rozumowania żywą magmę rozumu zbiorowego, albo, mówiąc inaczej, opinię. Społeczeństwo domagało się wykrycia sprawy zabójstwa Lajosa. Społeczeństwo domagało się zlikwidowania przyczyny zarazy. Ja musiałem o tym myśleć, nie pan. Pan mógł sobie pozwolić na luksus mówienia prawdy.
- Czy według pana i Antygona musiała zginąć, gdyż domagała się tego wszechwładna Żywa Magma Rozumu Zbiorowego?
- Musiała zginąć, ponieważ broniła racji nieżyjących, metafizycznych. Była utopiską Egocentryczką
- Nomos agraphos to nie egocentryzm, lecz odpowiedzialność, ponadczasowość.
- Właśnie, w jakim czasie pan żyje? Otóż pan nie wie, w jakim Pan wszystkie swoje wątpliwości pokrywa wygodą, mglistą ponadczasowością. Niekiedy przypomina mi pan człowieka dziewiczego, ale tylko niekiedy, gdyż nie bez podstawy śmieję się, że pan działa na rzecz jakiejś grupy nacisku. A może wręcz ktoś panu, placi?
- Proszę, mamy oto i zarzut sprzedziałności. Czy naprawdę nie zawstydzają pana tak nieoryginalne insynuacje? Przecięż antyintelektualni, jeśli tak można powiedzieć, byli wszyscy

dotychczasowi władcy — z bardzo, bardzo nielicznymi wyjątkami. Dłaczego pan... nie nienawidzi.

- Nienawidzi... Staje się pan sentymentalny! I — niekonsekwentny! Opowiada się pan za odwiecznym prawem grabieżnika wszystkich z jednakowymi honorami, a nie chce pan uznać odwieczności władzy. Z wszystkimi jej przypadkami, więc także z jej programowym antyintelektualizmem, a mówiąc ściślej, antyklerkizmem! Oto dlaczego...
- Cóż... uznaję, muszę uznać, że słuszność jest po pana stronie.
- Musi pan, to fakt! I to nie wszystko. Za to co pan złego uczynił swoim uporem, nieelastycznością, nieojalnością wobec władzy, a nierządno zwykłym awanturnictwem, poniesie pan karę. Jaką? Otóż ludzie służący władzy, choć wzrok mają bystry, nie dostrzegają wszystkiego, nie chcą dostrzegać. Pan natomiast chce widzieć wszystko, zbyt wiele i tego pola widzenia nie poddaje pan żadnej cenzurze... To największa pana wada i największe dla władzy niebezpieczeństwo
- Więc...
- Trzeba pana... oślepić.

powikłanie

Tejrejasz oślepiony Tejrejasz żyje. Ofiara bezwzględności władzy. Symbol protestu przeciwko niej. Gdzie się pojawi, przynajmniej go spojrzenia, on czuje te spojrzenia na sobie; kryje się w nich pochwała jego postawy i nadzieja. Tejrejasz chciałby tym ludziom dać wiarę, podtrzymać ich nadzieje; pomnaża wieść ludzi o władcach, próbuje mówić o idealach, dla których cierpi. Ta wiedza rozprzestrzenia się wśród rzesz ludzkich, kształtuje mniemania, wybucha gniewem. Grozi przebraniem miary niechęci do władzy. I jeśli Kreon nie pójdzie na ustępstwa, choćby małe, jeśli nie rzuci czegoś na pożarcie — słoby zwłaszcza o podwyższenie wynagrodzeń za pracę oraz zwiększenie podaży na rynku — jego imperium może się zachwiać. Ale jakimś nieodgadnionym prawem rdznowagi, co prawda w bólach i pośród wstrząsów, Kreonowe imperium trwa, toczy się nieustannie latane i umacniane zastrzykami pobudzającymi Ale i Kreonowi Tejrejasz jest potrzebny, znak „Tejrejasz” to znak wymowny, wyzwalający: jak magnes przyciąga namiętności, samym istnieniem rozbraja je, jest niezbędnym odgrumniekiem.

Lecz oto staje się coś niepojęcie dziwnego — w samym Tejrejaszu. Już teraz tylko w nim, w jego myślach. A może to nie dziwne? W końcu każdy człowiek po wędrówkach w tłumie, poniewierkach i szalenstwach, sprowadza wszystko do siebie, w siebie wchodzi, skrywa się. Przegląda się złożonym jak w skarbku ideałom, zasadom życia. I otąd nie będzie już miał spokoju, otąd porażenie jego będzie rosło. Tak, coraz wyraziściej zdaje sobie sprawę, że te ideały i zasady nie są z marmuru, nie są nawet z kamienia. Są z materiału osobliwego, poddającego się działaniu wątpliwości. Nigdy dotychczas nie wnikał w mechanizm przekonania. Po prostu wierzył w nie, miał je i kochał, były czymś niepodważalnym. Tak mu się wydawało, i jeszcze... Tak mu się wydaje, ale już... mniej. I oto stary oślepiony Tejrejasz może powiedzieć jak Diogenes: „Nie twierdzą, że miód jest słodki, twierdzą, że wydaje mi się słodki”. Bóg Tejrejasza nie jest już jego ostoją, pewnością, unosi się nad nim opar względności, chwycie się. A może to zupełnie co innego? Może on, Człowiek Epoki Największego Zawzięcia i Rozstrzygających Przewartościowań wyjadnie na ten stan ducha inne, trafniejsze określenie niż „sceptycyzm”? Bo nie chodzi o podważanie istniejących

w nim przekonania, a o skłanianie się do przekonai innych. Swoje przekonania zachowuje w części, tylko w części i w części przyjmuje przekonania odmienne, inne. Jak nazwać tę nieuniknioną erozję zasad, ich konwergencję?

Burzy się umysł Tejrejasza. Wre w nim gorączka dramatycznych przesileni, rozpala mózg Jego dotychczasowe życie teraz razi gwałtownością, godnym pożałowania niepochowaniem gestów, słów, stanowisk — przeciwko Edypowi, a przede wszystkim Kreonowi. Teraz z perspektywy mierzy go własne zacietrzewienie, niezłomność przypomnia raczej osli upór, skrajność ludzi tępych. Przegląda się swoim myślom sprzed lat: jakże mógł być taki!

Ucieka Tejrejasz ze zgłuku agory wypchanej pstrokатыm tłumem, wrzaskliwej relacjiąjego sporu z władzą. Z różnych stron setki, tysiące wpatrzonych beźmyślnie oczu, usł rozwarłych do krzyku... Ucieka do swojej klatki w betonowej termiściezce polykającej wrzask metropolii, natręctwo publiki. Zapada w głęboki fotel, prosi o alkohol. Obok niego biblioteka, z której od dawna już nie korzysta, a którą kontaktuje się przez rodzinę i przyjaciół. Kto jest jego przyjacielem, kto wrogiem. Wrogiem ten, kto mnie oślepił. Więc są penniki, więc był i prawda to pojęcia odwracalne... Ale kto miał — ma — rację? Ja czy Kreon? Otchłań...

katastrofa

Jaka jest moja prawda, myśli Tejrejasz. Moja prawda? to mój wytwór, mój! moja własność. Ale do licha! każdej racji można przeciwstawić inną „o równej sile”. Odwołać się do jakiegoś kryterium. Czy kryterium takie istnieje? Mnie poparło tytuł zwolenników w utarczках z Kreonem, miałem ich na swojej stronie, ale rzesse! Ale czy „cale rzesse” zastanawiali się nad kryteriami? czy też każdy z tej „rzesty” sam dla siebie dochodził prawdy? Polegać na ich świadectwie? tak łatwo zawierzyłem im!

Nagle jak cien z awisa nad Tejrejaszem w jego gabinecie — a teraz wszystko jest dla niego ciemnością — ironia starej sentencji, której dal się zwieść Argumentum pessimis turba. Najgorszym rzecznikiem prawdy popósłstwo...

Tejrejasz pograża się. Wydobywa z pamięci, z wiedzy, którą ma, z życiowych doświadczeń, opisy różnorodnych prawd. Musi sporządzić ich inwentaryzację! Wzywa sofistów utrzymujących, że nie ma prawdy jednej, z którą wszyscy by się zgodzili, że każdy człowiek ma swoją prawdę, przyjmuje ją, bo jemu wydaje się bardziej użyteczna niż inne. Zaraz... ja już to powiedziałem, to, tak samo Umówiliśmy się. Więc również i co do tego umówiliśmy się, że wypada grzebać w wszystkich zmarłych, nawet i tych, którzy podnieśli rękę na władzę. Lecz Kreon zwazając na względy państwowo, mógł nie przyjąć tej umowy? Mógł, trzeba się z tym zgodzić. Może to stoicy zagmatwali rozumienie prawdy? czy muszę wazakże myśleć jak oni?

Tejrejasz wzywa Platona. Czy pierwowzorem prawdy są wrodzone nam idee? Wzywa Arystotelesa. Czy prawdę poznać możemy jedynie zmysłami? czy rozumem? (jakby wzywał Kartezjusza). Tu zairzymy się dłużej: chciałby dowiedzieć się więcej o naturze błędu. Czy on, Tejrejasz, nie znalazł się w krętej uliczce błędu? Co jest błędem a co prawdą? Czy moje odczucia, doświadczenia są błędne, fałszywe, czy dopiero moje sądy o czymś, o kimś... dopiero wyrażenie na coś lub na kogoś zgody albo niezgody... „Rozum przedstawia, wola wybiera”. Co? no tak: nie wazawe wola mieć się w granicach rozumu, zatem może błędzić! Tak, tak, mogłem błędzić, i za to... za to oślepieno mnie! Chwycie się malejąca pewność Tejrejasza, chwycie się, rozpada. Creon mocniej, coraz dobitniej. Nieraz czuł, jak daleko zapędza się jego wolna wola podejmowania decyzji, akceptowania albo odrzucania — zwykle

odrzuć — prawd Edypa, Kreona, orzekania o racych Antygony, o postępowaniu w sprawie zarazy nekającej Beocję...

Tejrejasz grzebie się w rozparmietywaniu, w śledziwie nad sobą. Poraża go podobieństwo jego sytuacji z sytuacją Edypa, kiedy ten dochodził prawdy... I wie Tejrejasz, wie, że on także zbliża się do tego ośnienia prawdą o sobie, ośnienia, w którym splonie. W rozsuwającej się niepewności Jeszcze, jeszcze... jakby wzywał Nietzschego. To... to mnie przekonuje, szepce zrozpaczonej. Rzeczywistość zmienia jest jak żywiol, nasze prawdy są urzędniczo poszufladkowane przez nas, przez nasze systemy moralne, a czyż systematyki nie mylą się w tym swoim szufladkowaniu? Mogą się mylić: prawdy są pełne „złud”, prawdą jest to, czego potrzebujemy. Czy ja — trzwożliwie myślę Tejrejasz — czy ja potrzebowałem mojej prawdy i czy musiałem tak drogo za nią zapłacić? Nie, nie szacowałem wiedy swoich przekonań, wierzyłem w nie, kochałem... bezinteresownie

Ale nie znajduje w tej konstatacji pociechy, nie znajduje też uzasadnienia swojej otiary. Potrzeba państwowa czy społeczna miałaby być czymś sensowniejszym, niż wiara w heroicznie piękno niezłomności zasad? Przerażająca wiwisekcja... szybciej, szybciej dotrzeć do... granicy tej wiwisekcji, prędzej znaleźć odpowiedź! Od tego zależy sens jego kalekta, oślepienia ZA KARĘ!!!

Szybciej!

A może nie ma racji Platon: nie ma wrodzonych idei stanowiących wzór dla prawdy? Może rzeczywistość po prostu istnieje, nie zależy od naszych sądów i wyobrażeń? Filtr, który zabarwia nasze sądy o rzeczywistości, jest... nasz rodowód klasowy? Prawda to zgodność z rzeczywistością lecz w tym właśnie zabarwieniu?

Wirują myśli w mózgu Tejrejasza. On sam w środku piekielnego kola wiruje w hipnotycznym zapatrzaniu w samego siebie. Belkotliwie coś wykrzykuje, krztusi się odkryciami w rupiecach wiedzy. Oto obłędnie powraca do poczytych jońskich filozofów przyrody. Do Demokryta. Co on mówił o prawdzie? Przekopuje pokłady myśli. Gdyby żył później, otwierałby lodówki z zamrożonymi mózganami tych, którzy orzekali o prawdzie. Ojcowie Kościoła, Eriugena... Spór o uniwersalia. Duns Szkot Spinoza Rousseau. A jaką prawdę wyznawał privat dozent Schopenhauer? A indywidualiści, a sejntyści? Prawda? prawda? Dylematy dowodu na jej istnienie. Trylemat, kwadrylemat bytu. Polilemat!!!

Chaos, chaos. Tejrejasz raz oślepiony przez Kreona za nieustępliwość, za niezmiennosc myślenia, teraz — w piekle niepewności. Teraz dopiero oślepienie ból mu sprawia; to, co wypełniało go — siła wiary, wyschło, pozostał pusty. Gorsze to aniżeli prześladowania, śledztwa i katusze. Na zewnątrz pozostanie symbolem, znakiem niezłomności, podtrzymującym naród. Ale czy tak musi być? czy nieunikniona jest nieprzystawalność racji narodu i władzy? Jeżeli tak, to on Tejrejasz potrzebny jest tak samo władzy Kreona, co ludziom rządonym, potrzebny po tysiąckroć.

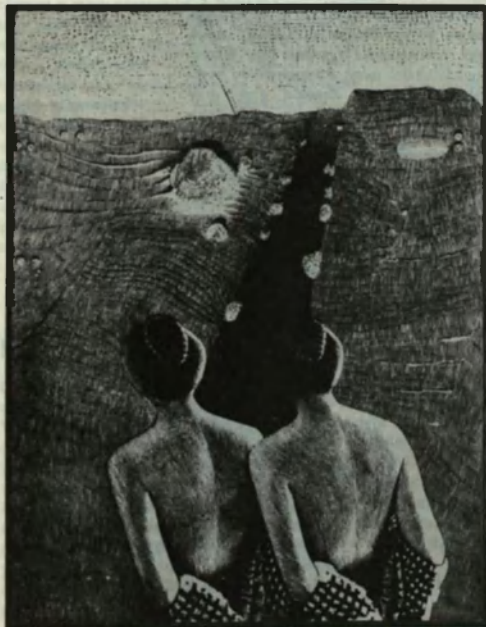
Ale od tej pory będzie płomieniem podsycałym sztucznie, płomieniem mylącym. Falsa demonstratio non nocet. Fałszywy znak nie szkodzi? on i wszyscy wiedzą, o co idzie? Od tej pory będzie inny pod wieloma względami. Po pierwsze odrzuci słowo prawda. Przebrnął przez szlaki dziejów, przeświecił myśli o prawdzie, zestawiał je z własną praktyką wśród obywateli i władców, i doszedł do jednego celowego, jak mu się wydaje, przeświadczenia: iż dbając o duchowe samobezpieczeństwo, musi pozbyć się słowa prawda, słowa, które jest wyrazem największego rozdarcia człowieka. I tak kładzie jakby tamę piętrzącym się sprzecznościom, roztrząsaniu kto ma słusznosc, gdzie jest słusznosc, kim rządzi fałsz. Tak jak kresem niekonkretną się w pogmatwaniu zagadki ludzkiej „co było na początku” — oraz — „co będzie na końcu”, byłoby wymazanie słów-pojęć „początek” i „koniec”. Dzieje

znalazy się w punkcie przejściowym do okresu nowego; my w tym punkcie jesteśmy. To wiemy, albo inaczej: mamy tę świadomość. Można by tę świadomość nazwać... prawdą o nas? Ale czemu miałaby służyć ta samowiedza?

Po tylu rozterkach, po tragicznej szarpaninie, Tejrejasz okaleczony podwójnie, zepchnięty z marginesu na najjaskrawiej oświetloną scenę mitu i historii, osiągnął to jedno pytanie. Więc nie chce zabiegać o pozyskiwanie nowych wyznawców prawdy, której już nie ma, albo która jest tylko w części. Nie będzie też krzyczał wszem i wobec o odkryciu w sobie oceanu wahań, nie ujawni się z drażącym go jadem przewartościowań.

Stałość... Tego pragnie.

Mariusz M. Czarniecki



Maksymilian Snoch: *Odkrycie oświaty* 2. luty, 1979

ISTVAN KOVÁCS

Blask dzieciństwa

W pewnym punkcie roztopił się lód. Rozsunęły się słoje lat świetlnych. W ich głębi jak w studni wykopanej w niebie błękitnie zadrzżało słońce. (Od dygotu liści.) Ponieważ był dzień, chociaż noc. Stałem w świetle reflektorów nieba — rozpromieniony jak aktor bez roli. Pijany żołnierz zaciągał się papierosem i spluwał. Tak niezdarnie, jak dziecko. Nie pamiętam, czy przed strzałem, czy po. Na jego brodzie jak białkowy sznureczek rozbitego jajka błyszczła ślina. Wszystkimi kolorami tęczy. Równoległe do paska helmu. Nie starł jej. Zataczał się pod drzewem — w podartym płaszczu cieni. Tylko jego twarz w pełnym blasku. Diamentowo lśniąca smuga śliny na brodzie. Być może to krew sączyła się z kącika ust. Stał daleko. W odległości strzału. I słońce świeciło oślepiająco. A kolory snu i dzieciństwa są zwodnicze. Ktoś upadł: albo on, albo ja, albo obaj. Po przebudzeniu — kogo to interesuje.

(... — pytanie)

To było dawno. Leżał na kanapie. Może chory. Ale temperatura bez znaczenia. Patrzył na matkę, poprawiającą dywanowe frędzle. I jakby ustawiał odrotnie lornetkę — : widok stawał się coraz mniejszy. Dywan, frędzle i jego matka. Nie rozmył się, lecz oddalił nieomal w nic — coraz bardziej ostry. A on nie mógł oddychać. Pytanie stało w rozroku na jego piersiach. Jak pochylony sierżant z rękami na biodrach patrzące w twarz leżącemu. (Jeśli się wyprostuje — uderzy w sufit.) Jego nogi: „KTO”; jego tors: „Jestem”; jego głowa: „JA” „KTO JESTEM JA?” Zanim spróbował odpowiedzieć, odepchnęło się od niego... I sufit-nie sufit szybko uniósł się w górę. A wraz z nim i on... I widział siebie, jak leży na kanapie

i wstrząśnięty patrzy na matkę, która wydaje mu się zupełnie obca, tak obca jak on obcy jest sobie. Zanim zastanowił się nad odpowiedzią, nowe pytanie przyniosło mu żebra i chwytając jak magnes uniosło się w górę. Widzi siebie przyklejonego do wznoszących się i unoszących go pytań... on, który leży tam na kanapie. Chciałby odpowiedzieć, ale jedyna odpowiedź, którą widzi, to tylko coraz szybszy rozrost komórek i w takim samym rytmie on też się rozpadnie i rozmnoży, więc nie określa się, tylko rozrasta... Jak zbawienie odbiera chwilę, kiedy znów leży bez pytań i odpowiedzi i on to on, łóżko to łóżko, matka to matka, a sufit to sufit. I nawet niezrozumiały świat się nie zawałił. Od tego czasu pytanie zaczęło go szantażować. Szantażować i kusić. Znalazł się w jego mocy. Ale i on je szantażował. Czasami wzywał je niby jakiegoś neutralnego ducha, aby za jego pomocą siebie wyrwać z siebie. Wyrwać i wygonić w świat. Może dlatego, że pytanie jest jednocześnie odpowiedzią. I przez to jest również w mocy odpowiedzi. A przez to i świat jest w jego mocy. Wszyscy stali się tacy jak on. Znajomi, nieznajomi. On nie znany sobie a przez to znajomy owych nieznajomych. Przestali istnieć dla niego krwi i nie ma z nimi nic wspólnego. Przestali istnieć pojęcia przeciwstawne, pary pojęć. Nielolnik wolności i zniewolny wolny człowiek... Przestaly istnieć narody i ojczyzny... Albowiem świat z góry jest żaloszny i śmieszny — z pudrem nałożonym przez świetliste pędzle, z karnawałowymi tubami swej zagłady. Kto może mnie zabić w nicości po rozblasku pytań?, kto może zabić mnie tam, gdzie odpowiedź na pytanie jest tylko pytanie... Proste pytanie-pytanie... Spadam...

Wrzask

Oto wrzeszczą. Człowiek z człowiekiem. Oczy zwięzają się, usta rozszerzają coraz bardziej. Widziane we wzajemnym przekroju: spienione okienko kajutowe z czarną banką na pierwszym planie. Tu i tam oddzielają się. Przeciwnieństwa tracą swoją jedność. Pochwyć cię — upuszczą. Jakby statek przetaczał się przez swoje okrągłe okienko. Przez otwierające się kręgi bezbrzeżnego wrzasku. Obryzżane przez wodę. Będące wpustami zbierającymi ślinę. Nie wahają się: one się pienią. (Jak morze po wioślach. Jak płuca na lawie galerników. W cieniu duszy.

Wówczas.) Od odkrycia Tajemniczej wyspy
posiadam ów wewnętrzny wzrok. Chciałbym na
tyle być sobą, aby nie mogli na mnie wrze-
szczeć. Wybite okno szczyry na mnie urojone
zęby. Bije mnie po twarzy jego płynny język.
(Nie wyrwany.) Jego ślina nie do analizy —
oblepia. Czy sama świadomość, że powietrze
utrzymuje człowieka, to dostateczne zadocu-
czynienie? Utrzymuje? Czy powstrzymuje? Pow-
strzymuje. Jeśli wolaby utonąć, niż oddychać
wraz z tymi spienionymi ustami — jednak
wzburzone od wrzasku strachu powietrze ukry-
wa się w jego płucach. Dlatego przytułek może
być życiodajny.

Oddzielenie przestrzeni

Zamknąłem się w pokoju. Żeby móc pracować!
Bo przeszkadzało mi dziecko. (Córeczka —
poprawiliby mnie tu i ówdzie.) Słyszałem, jak
drepcze bezradnie po przedpokoju. Potem za-
trzymuje się koło drzwi. Tuż przy nich. Szuka
mnie. Wyczuwa. Czerwony kolor jej spodni i
niebieski koszulki przebijają się przez witrażową
szybę. Przylepia do niej swą buzię. Widzę dwoje
oczu, przetapiających szkło. I czy można cokol-
wiek robić, jeśli Pan Bóg patrzy na nas w tak
oczywisty sposób?

Lato

Powoli przemija lato.
Jeszcze trochę i przebrzmia syreny minut
A my burzliwie okłaskujemy komary,
chwytny się
za ramiona, poklepujemy po własnych plecach
jak ci, co się witają podczas przyjacielskich wizyt.
I tego lata wielkie plany stały się
kanalowymi szczurami
„jutra — ale — jutra — z pewnością”:
nocami przemkną przez nasze nerwy
A woda nadziei?
jak przed rokiem
tylko jeszcze bardziej taka!
choć czystsza niż za rok

Jej fale nicwywoływalnie rozrywają niebo,
rozrzucają nadmuchiwane popiersia kąpiących się:
w ich ustach drumla z rybiego szkieletu
odcedza ciszę.

W bezlistnych altanach
taniec niby laterna magica.
Na miejscu powalonych drzew
nagrodek, posąg...

Na miejscu powalonych drzew
my stoimy.

W dziupli naszego ziewania
gnieździ się pilny dzięcioł:
jego twierdza wbije się w nasz mózg.
Porażone udarem słonecznym jaskółki
zglupiały od naszych westchnień;
niestrudzone lecą zygżakiem przed nami
szukając usprawiedliwień naszej bezsilności,
chwytnąjąc nasze chwile.

przełożył Bohdan Zadara



István Kovács

PETER BALASSA

O POEZJI ISTVANA KOVÁCSA

Kto może zabić mnie tam, gdzie odpowiedzią na pytanie jest tylko pytanie... Proste pytanie — pytanie... Spadam... — pisze Istvan Kovacs w wierszu otwierającym jego ostatni zbiór poetycki zatytułowany *Słowa do napisu*. Wielce to charakterystyczne wersy dla tego poety, który w ostatnich latach dokonał znaczących zmian w swoim świecie poetyckim, w języku i tonie swych utworów

Ogólnie można to ująć w ten sposób, że w wyniku szerszego i pełnego dramatyzmu spotkania lirycznej natury i antylirycznej historii narodziła się nowa jakość. Natura z gruntu idylliczna, albo przynajmniej harmonijna, spotkała się z diabłem historii i odważnie pozwoliła mu działać w swojej sztuce. Lirykę Istvana Kovácsa widzę więc — na podstawie trzech jego książek poetyckich — w niestannym ruchu, w zmienności. Kierunek owego ruchu, teraz, po *Słowach do napisu*, daje się wyraźnie określić. Oto ktoś, kogo naturalna postawa wobec świata jest zachwyty i łagodna kontemplacja, a nie na przykład odkrywanie zjawisk tragicznych i powikłanych, wypowiada się dzisiaj z perspektywy tych właśnie zjawisk. Liryzm Kovácsa uwidacznia się w pełnym napięciu spotkaniu osobowości i talentu z historią i jej zasadniczymi pytaniami, w niemożliwości wzajemnego dopasowania się obu tych sfer. Z punktu widzenia poetyki konfrontację tę można opisać jako ruch od kondensacji obrazów poetyckich poprzez symbole wspólnoty w kierunku poetyckiej formuły dramatu historii (historii zawsze rozpatrywanej w aspekcie etycznym).

Czytając pierwszy tom Istvana Kovácsa, zatytułowany *Niebo wirujące w śniegu*, spostrzegamy dwie godne uwagi cechy. Pierwszą z nich stanowi kontynuacja najwyższej tradycji poezni węgierskiej. Wyraża się w logice obrazów, w gęstce tkance coraz bardziej skomplikowanych metafor. Odbierano to zawsze jako znak, że język węgierski jest jeszcze wciąż bliiski, stosunkowo bliiski, światu pierwotnemu, że nie narzby oddalił się od okresu poprzedzającego rozpad wspólnot, wyrażającego się poprzez magiczne, rytualne obrazy, innymi słowy — od Wschodu (w rozumieniu Adygego). W przypadku Kovácsa myślenie obrazami, choć czerpane z różnorodnych tradycji, wcześniej wykrywalne rysy odrębne i indywidualne. Charakterystyczne dla XIX-wiecznej poezji narodowej ciągi obrazów, łańcuchy skojarzeń, tragiczne skwenkcje metafor wibrują tutaj dokładnie tak samo jak w niektórych utworach Adyego, Laszlo Nagy, Jekelyego i Csódiégo. Jeśli zaś chodzi o kształt mowy poetyckiej, to wazały na nim specyficzna fraza późnego Illyesa, z jej chropowatością, z rozczłonkowanym, polykającym się rytmem, z jej brzmieniem zasadniczo oschłym, niejednokrotnie ironicznym. Taka fraza — nie przypochlebliająca się, daleka od gładkości i lekkości — przyczyniła się zresztą do odnowienia wyrazu w poezji XX-wiecznej. Spotykamy ją u Kawafisa, Eliota, Babitsa, również u tak zwanych obkitywistów. W tym właśnie punkcie u Kovácsa osobowość styka się bezpośrednio z warsztatem poetyckim.

Jeśli ciekawsza i zarazem świadcząca o odwadze jest druga podstawa cecha jego wczesnej twórczości. Chodzi o to, że wiersz Kovácsa naturalnie, wręcz instynktownie ciąży w stronę pieśniowości, wyznania, w stronę, powiedziałbym, swoistej poetyckiej *simplicitas*, tego, co można nazwać poezją okazjonalną w goetheańskim rozumieniu. Każdy wiersz Kovácsa jest owocem bezpośredniego przeżycia o charakterze melicznym. Podporządkowany nakazom bodźców płynących ze świata, powstaje jakby na zamówienie konkretnych doznań. Poezję tę można by więc określić, posługując się typologią Schillera, mianem poezji naiwnej; osobiste, prywatne przeżycia są tu z jednej strony naturalne, z drugiej jednak służą jako okazja — jako pretekst wyznania poetyckiego. Przez okazję rozumiem spotkanie widzenia z widzianym. Oznacza to bezwzględne pierwszeństwo życia w stosunku do dzieła. Przypominają się tutaj słowa Goethego o utworach poetyckich jako fragmentach wielkiej, powszechnej spowiedzi.

Ta pieśniowość, ta — w dobrym sensie słowa — okazjonalność, która zresztą i później nie znika z poezji Kovácsa, przeżyła miała prawdziwą drogę krzyżową, jak o tym świadczą następne tomiki: *Diabelska kłódka* i *Słowa do napisu*. Droga ta jest liryczną (a zatem więcej niż osobistą) drogą życia autora — jego sztuką. Można ją też ujmować jako historię poetyckiej przemiany. Kovács jest — co sam także podkreśla — niewolnikiem historyzmu, pochłaniają go bez reszty losy wymarłych narodów i — rzecz jasna — historyczne katastrofy, które dotknęły Węgrów. Używając słowa katastrofa chciałbym wypuścić swoistą próbę, na którą poeta wystawił i wystawia swoje dzieło i zarazem samego siebie.

Kiedy w twórczości Kovácsa coraz liczniejsze stają się wiersze historyczne, kiedy historia staje się materiałem i tkanką obrazowania poetyckiego, wówczas mamy jednocześnie do czynienia z odwołaniem się do społecznej pamięci i świadomości, z apelem do zaginionej solidarności. Poeta stara się jak gdyby coś odnowić, pragnie coś przywrócić świadomości. Historia wszakże objawia się w tej części świata poprzez katastrofy, przeniesienie jej zatem do wiersza wywołuje wewnątrz formy poetyckiej prawdziwe trzęsienie ziemi.

Sam wiersz staje się stygmatem historii, zawarty w nim niepokój przebiega ścianą prywatnej idylli, wiersz przybiera nową postać, utożsamia się z autorem. Rolę symboli plemiennych w nowszych utworach Kovácsa podkreślam dlatego, że właśnie poprzez owe symbole dokonuje się przejście od okazjonalnego do historycznego odczuwania świata. Chodzi bowiem o to, że autor *Diabelskiej kłódki* utożsamiając się jakby — wbrew naturalnym swym skłonnościom — z tradycyjną etyką naszej poezji, staje się poetą wręcz tragicznym. Uznaje, nawet jeśli towarzyszy temu straszliwy zdziwienie, realność przyżytych katastrof i rzeczywistość pamięci pozbawionej wszelkiego schronienia. Ulega wezwaniu racjonalnego przez straszliwy proces zniszczenia. Wszystko po to, by zrozumieć i ujawnić węgierskie tragedie historyczne, graniczące zresztą z irracjonalnością. Odslonił dramaturg Węgrów jako część dramatu ludzkości, wynikającego z nieprzerwanego pasma zbrodni. W ten sposób stworzyliśmy stają się — przywołując powszechnie znane lub zapomniane hasła wspólnoty — zarówno wydarzenia 1848/49 i los mniejszości narodowych, jak klęski polskie i zbrodnie II wojny światowej, zarówno groźba powszechnej zagłady, jak postępujące zachwaszczenie tego małego, słodkiego ogrodu — Węgier. Śmiało — i zawsze w służbie wartości etycznych — widzi się do świata poetyckiego Kovácsa żywił przeciwny poezji, a więc w spotkaniu przeciwny także życiu; wszystko to jednak staje się nieodwołalnie istocie i imieniu (i twarz z twarzą ze złem, nazwaniem go po imieniu).

Funkcja, jaką wewnątrz wiersza pełni symbol i motywy właściwe wspólnotcie, sprawia bowiem, że diaby historii zostają zawrócone na wąską ścieżkę obrony życia i ochrony wartości. Posługiwanie się —

coraz doskonalsze i coraz bardziej wyrafinowane — językiem wspólnoty jest źródłem siły łączącej i spajającej. Byle żyć dalej, byle przetrwać. Oczywiście, nie jest to jakoś sama w sobie poetycka, jednakże poprzez obrazy owych demonów historii, poprzez obrazy zła przywołuje strukturę XIX-wiecznej liryki węgierskiej; chodzi tu o szczególnie duchowy izomorfizm, na którym czytelnik może się oprzeć, o swoiste historyczne deja vu. Kiedy mówię o dziewiętnastowieczności, nie chodzi mi o stylistyczną anachroniczność, ale o znak szczególnego związku. Wszak w poezji węgierskiej naszego stulecia można usłyszeć — i to zwłaszcza w utworach najnowocześniejszych — oryginalny dziewiętnastowieczny ton. Nawet w *Apokryfie* Janosa Pilinszkiego obrazy swoistej apokalipsy nie mogą być do końca zrozumiałe bez uwzględnienia występujących w tym utworze toposów, wiele charakterystycznych dla poezji węgierskiej. Nic przypadkiem *Apokryf* wykazuje tyle cech wspólnych ze współczesnym sobie poematem Juhasza, zatytułowanym *Kraj marnotrawny*, czyli z utworem reformulującym dziewiętnastowieczną tradycję poetycką. W tym sensie można powiedzieć, że autor *Słów do napisu* skłania się ku nowatorskim nurtom poezji dzisiejszej; i zarazem pozostaje wierny podstawom naszej liryki ukształtowanym w zeszłym stuleciu.

Na zakończenie chciałbym powiedzieć, że jeśli w wierszach Kovacs spotykamy się z zasługującą na szacunek, pełną godności walką, to polega ona na tym, że ktoś pragnie uniknąć tragizmu, a jednak w razie potrzeby bez wahania wychodzi mu naprzeciw. Do tego stopnia, że w ostatniej książce poety można znaleźć coraz więcej utworów grawitujących w stronę prozy. Coraz częściej pojawiają się poematy w formie opowiadań, powstałe pod znakiem tak zwanej obiektywizacji, o której skądinąd wiadomo, że ma być bardziej dramatycznym i skondensowanym wyrazem głęboko osobistego, niestopniwalnego tragizmu naszych czasów; zakrywa, żeby ujawnić. Każde znaczące dzieło tym się charakteryzuje. Kovacs wymogowi temu czyni zadość od chwili, kiedy jego poezja zmierza w stronę tragizmu. Oczywiście, z głębi jego wierszy — i może jest to cecha liryki wszystkich czasów — przebliskuje tajemniczo nigdy nie istniejąca wiosna. Odkrywa się własne dzieciństwo poety, szczerze i nawet, można powiedzieć, nierozumne w swym zachwycie i w swej niezwołanej niepokalaności. Ostatecznie więc z głębi najbardziej intymnej dochodzi niepokalający głos — niechaj nam to wystarczy.

przełożył Jerzy Snupek

ANNA MAŁECKA

Katastroficzne wizje Aldousa Huxleya

Jak trafnie zauważył Isaiah Berlin, jednym z głównych wątków tematycznych twórczości Aldousa Huxleya było zagadnienie kondycji ludzkiej w XX wieku¹. Zwłaszcza społecznemu i politycznemu wymiarowi egzystencji człowieka poświęcił Huxley dużo miejsca zarówno w swej eseistyce jak i fikcji literackiej.

Pośród licznych dzieł pisarza, które wyrosły z krytyki niepokojących tendencji współczesności, najsłynniejszym jest bez wątpienia negatywna utopia *Nowy, wspaniały świat*. Od chwili swego pojawienia się przed ponad pięćdziesięciu laty książka ta uznawana jest za skrajnie katastroficzna wizję przyszłości. Zarzut defetyzmu wysuwał pod jej adresem już H. G. Wells, a i dziś nie brak krytyków posądzających Huxleya o przesady pesymizmu.

Istotnie, świat przyszłości przedstawiony w Huxleyowskiej antyutopii jawi nam się złowrogi. Jest to świat totalitarnej dyktatury, która wprawdzie nie czyni użytku z przemocy i represji — jak to się dzieje w *Roku 1984* Orwella — lecz opiera się na „lagodnych”, ale za to znacznie głębiej sięgających, naukowych metodach urabiania psychiki obywateli (szczególną rolę odgrywa tu, jak pamiętamy, inżynieria genetyczna, psychologia behawiorealna, hipnopedia, eugenika oraz farmakologia oferująca udoskonalone narkotyki). Dzięki determinowaniu konstrukcji biologicznej oraz sfery podświadomości osiągnięto stan absolutnego zniewolenia umysłów. Nawet sama potrzeba wolności zostaje wyeliminowana z tego świata rozwiniętej cywilizacji technokratycznej: bezpiecznego, przyjemnie urządzonego, sterylnego i bezmyślnego. Ludzie przeobrażają się w zaprogramowane przez władców automaty, akceptujące społeczne status quo.

Nowy, wspaniały świat miał być ilustracją niebezpieczeństw, jakie kryje w sobie marzenie o doskonałym państwie, uzurpowanym na wzór platoński, w którym interesy jednostkowe podporządkowane są abstrakcyjnemu dobru ogółu, narzuconemu przez władzę. W dobie gwałtownego rozwoju nauki realizacja tego marzenia staje się coraz bardziej prawdopodobna, bowiem — jak pisał Huxley w swym ostatnim eseu pt. *Literature and Science (Literatura i nauka)* — nauka (...) idąc ręką w rękę z rozwijającą się techniką dostarcza środków do wcielania w życie starych szaleństw w nowy, bardziej efektywny sposób².

Akcje *Nowego, wspaniałego świata* umieścił Huxley w dość odległej przyszłości, w roku 632 po narodzeniu Forda. Pisząc eseje wydane w roku 1958 w tomie *Brave New World Revisited (Ponowne odwiedzin w nowym, wspaniałym świecie)* pisarz wyrażał przekonanie, iż koszar totalitaryzmu oraz wewnętrzne zniewolenia zbliża się szczybie, niż początkowo sądził, i że orwellowska data 1984 może, pod wieloma względami, okazać się całkiem realna³. Wymieniając najbardziej

¹ Zob. Sybilie Bedford: *Aldous Huxley. A Biography*, t. 1, London 1974, s. 191.

² A. Huxley: *Literature and Science*, London 1963, s. 78.

³ Zob. A. Huxley: *Brave New World Revisited*, London 1958, s. 11-12.

niepokojące problemy dzisiejszego świata Huxley skupia się na zjawisku przeludnienia, które w sposób szczególny sprzyja centralizacji władzy, jako że kryzys, wywołany czynnikami demograficznymi, „usprawiedliwia konieczność ciągłej kontroli agencji centralnego rządu nad wszystkimi i nad wszystkim”. Huxley pisze również o coraz skuteczniejszych środkach przymusu, perswazji i propagandy, jakie znajdują się w rękach władców. Już w latach pięćdziesiątych wykorzystywano szereg metod, opierających się na osiągnięciach w dziedzinie psychologii i neurologii, jak „perswazję podświadomościową” używaną w reklamach, „pranie mózgow”, a nawet pamięć z *Nowego, wspaniałego świata* hipnotedziei, która ponoć doczekała się zastosowania w pewnym kalifornijskim więzieniu, przy realizacji procedury określanej u nas jako „resocjalizacja”.

Możliwość manipulowania ludźmi są zaiste ogromne. Pamiętny jest przykład propagandy nazistowskiej, która za pośrednictwem radia i głośnika pozabawiała miliony ludzi niezależnego sądu. Od tych czasów znacznie wzrósł arsenał środków technicznych. Na przykład telewizja, której Huxley nie poświęcał zresztą szczególnej uwagi, pełni wyjątkowo skuteczną rolę w przekazywaniu na szeroką skalę treści w sposób ewidentny propagandowych, lub też „tylko” ogólniających. Telewizja jest powoli wypierana przez video, które — zdawałoby się — daje możliwość swobody indywidualnego wyboru odbieranych przez widza treści, jednak wobec różnego poziomu i walorów produkowanych programów, problem sterowanej infiltracji świadomości pozostaje nadal aktualny.

Otwarta jest wciąż kwestia, do jakiego stopnia udało się współczesnym technikom manipulacyjnym zaważać nad umysłami ludzi. Potrzeba indywidualności i bunt przeciwko temu, co narzuca, niezmiennie dochodzą do głosu w najbardziej nawet centralistycznie zorganizowanych miejscach na Ziemi. Stan bezmyślniej afirmacji, mimo iż w pewnych okresach może ogarnąć szerokie kręgi społeczne, jest przeciw wciągnięciu na różne sposoby, przelamywany. Gdybyśmy więc odczytali koncepcję Huxleya jako próbę przepowiedni, moglibyśmy się zgodzić z wysuwaniem pod jego adresem zarzutem alarmistycznego pesymizmu.

Nowy, wspaniały świat ze swoimi rozlicznymi pułapkami i szaleństwami schodzi dziś jakby na dalszy plan wobec innego największego chyba zagrożenia naszego globu. Mowa tu, oczywiście, o zagrożeniu wojennym, o groźbie unicestwienia ludzkości. Widmo wojny, choć nieobecne w *Nowym, wspaniałym świecie* (w świecie tym oduczono ludzi agresywnych emocji, a zapewnianą powszechny dobrobyt pozbawiono ich motywacji do prowadzenia wojen), pojawia się za to często w innych, jakże wielu utworach Huxleya. Obie wojny, których autor *Nowego, wspaniałego świata* był świadkiem w znaczących momentach swej twórczości, zaważyły w dużym stopniu na jego poglądach. Debiutanckie powieści Huxleya z początku lat dwudziestych rychło ułamek zostały za głos straconego pokolenia wojennego, dla którego „filozofia bezsensu” wydawała się jedynym rozwiązaniem wobec gwałtownego zalamania się ideałów minioniej epoki. W świetle narastających zbrojnie i nacjonalizmu lat trzydziestych, „filozofia bezsensu” dla humanisty okazała się niewystarczająca. W roku 1935 Huxley rozpoczął działalność pacyfistyczną, której ukoronowaniem było przystąpienie do Ruchu Pacyfistycznego, oraz wydanie dwóch prac — pamfletu politycznego *What Are You Going to Do about It? The Case for Constructive Pacifism* (1936) oraz *An Encyclopaedia of Pacifism* (1937). Poza znaczeniem prewencyjnym, pisarz przyspywał pacyfizmowi również rolę metody walki bez użycia siły. Owe pacyfistyczne publikacje spotkały się zresztą z krytyką innych członków Ruchu, zwłaszcza jego lewicowego odłamu, który zarzucał Huxleyowi spekulatywny, oderwany

od rzeczywistości program. Przecistawiając pacyfizmowi militarizm, Huxley zdawał sobie sprawę z bezsilności Ruchu. W roku 1937 opuścił wraz z rodziną podminowaną nastrojami wojennymi Europy i przeniósł się na stałe do Stanów Zjednoczonych, równocześnie kładąc kres swej pacyfistycznej działalności. Następne prace Huxleya o antymilitarystycznej wymowie ukazały się już po wojnie. W roku 1946 opublikował esej pt. *Science, Liberty and Peace (Nauka, wolność i pokój)*, w którym nauka stosowana została znowu oskarżona o udział we wzmacnianiu tendencji autorytarynych, między innymi z racji swej roli w udoskonaleniu zaplecza militarnego państwa. Należy wspomnieć pamięta — ostrzeżenie Huxleya — iż rząd posiadający monopol siły podlega nieprzezwyciężonej niemal pokusie tyranii. Mimo pewnych konstruktywnych propozycji, wymowa eseju pełna jest niewiary w możliwość zasadniczej poprawy sytuacji w świecie. Rola dotkaidźwien historycznych jak zwykle okazała się znokna: *Ci, którzy przetrwali katastrofy ostatnich lat, myślą niemal tak samo, jak przedem. (...) powróciliśmy do stanu zwanego pokojem, nie nauczywszy się niczego.*

Głębszy jeszcze delezymy dziesięć przebiega z kart mniej znanej antyutopijnej powieści *Ape and Essence (Malpa i istota rzeczy, 1948)*, w której Huxley — w formie fikcyjnego scenariusza filmowego — przedstawia świat roku 2108, po wybuchu wojny nuklearnej. Mamy tu obraz rzeczywistości ludzkiej znajdującej się w kompletnej ruinie, obraz fizycznej i umysłowej degeneracji człowieka, jego powrotu do stanu prymitywizmu i bestialskiego barbarzyństwa, którego najbardziej wstrząsającym przejawem staje się rytuał zabijania dzieci z wrodzonymi wadami spowodowanymi promieniowaniem. Inna to więc wizja tragicznej przyszłości niż w *Nowym, wspaniałym świecie*, choć sama idea regresu ludzkiej kultury pozostaje w zasadzie analogiczna. Pojawia się tu również pewien nowy motyw — motyw satanistyczny, wykorzystany później przez Huxleya (choć w zupełnie innej formie) w książce *Diabły z Londynu* (1952). Jedną z postaci *Ape and Essence* poszukując przyczyn katastrofy dochodzi do wniosku, że człowiek musi być opętany przez diabła. Jak inaczej można wytłumaczyć jego szaleństwa ujawniające się w historii, jego determinację w przygotowywaniu samozagłady?

Czy — w świetle zarysowanych tu niewesołych futurystycznych koncepcji oraz diagnoz stawianych przez Huxleya — można uznać go za katastrofistę? Inaczej mówiąc, czy pisarz uważał, iż ostateczny upadek człowieka, jego wolności, wartości, kultury, jest nieunikniony? Jaka jest rola owych koszmarnych obrazów możliwej przyszłości, przedstawionych w powieściach i esejach? Czy rzeczywistość należy je odczytywać jako prognozy i tym samym krytykować Huxleya za zbyt jednostronne i poniekąd panikarskie interpretowanie pewnych trendów dzisiejszego świata? Sam Huxley nie traktował jednak swych antyutopijnych pomysłów jako proroczych. Omówione utwory miały być raczej przestrożą. W wywiadzie z roku 1961 pisarz powiedział: *Jesieśmy na najlepszej drodze do tego, aby te rzeczy [opisane w Nowym, wspaniałym świecie — A. M.] stały się możliwe. Dlatego tak ważne jest zdanie sobie z tego sprawy i podjęcie wszelkich dostępnych środków, by do nich nie dopuścić. I takie, wydaje mi się, jest przesłanie tej książki: To, co tu ukazano, jest możliwe; na miłość boską, strzeżcie się!*

Antyutopia pokazuje przyszłość przyobleczoną w czarne barwy. Nawigując do metafory pojawiającej się w *Ape and Essence* można powiedzieć, iż jest to przyszłość oglądana przez pomocy nunej lunety, uwidaczniającej tylko o mroczne kontury. A może jest to obraz rzeczywistości o zniekształconych proporcjach, wynikających z niedostatków wyznawanej filozofii? Perspektywę patrzenia można jednak odmienić. Po roku 1935 Huxley przyjął orientację mistyczną, stanowiącą swoistą kompilację różnych religii i filozofii, zarówno Wschodu jak i Zachodu

⁴ Ibidem, s. 23.

⁵ Cyt. za Sybille Bedford, op. cit., t. I, s. 245.

To właśnie przez pryzmat mistycyzmu pisarz spoglądał w przyszłość społeczności ludzkiej bardziej optymistycznie. Już w pierwszej powieści ukazującej motyw nawrócenia pt. *Niewidomy w Ghazie* (1936), a także w zbiorze esejów z roku 1937 *Ends and Means (Cele i środki)*, autor podawał propozycje reformy społecznej, która opierać się ma nie na przeobrażeniach w makroskali, lecz na zmianie mentalności jednostek kroczących drogą odrodzenia moralnego, stanowiącego nieodłączny warunek przeżycia mistycznego. Jedynie przemiany w sposobie myślenia i postawie moralnej poszczególnych obywateli mogłyby, według Huxleya, zapewnić efektywność konkretnych posunięć w sferze ekonomicznej i politycznej, takich jak walka z przeludnieniem, dewastacją naturalnego środowiska oraz głodem; wprowadzenie zasad decentralistycznej i pacyfistycznej polityki oraz systemu niezależnej edukacji. Autor był jednak świadom utopijności swego programu.

W całej twórczości Huxleya, także tej pochodzącej z okresu „po nawróceniu”, nie brakuje elementów katastrofizmu, niemniej jednak ostateczna wymowa jego dzieła przeniknięta jest wiarą. We wspomnianym już wywiadzie z roku 1961 pisarz powiedział: *Pomimo Wszystkiego — a myślę, że na tym polega Najbliższe przekonanie Mistyczne — pomimo Bólu, pomimo Nieszczęścia, świat jest w pewnym sensie Dobry...** Dopiero perspektywa wykraczająca poza wymiar doczesności, z nieodłącznym od niej cierpieniem, pozwala ujrzeć świat w świetle przenikającego go pozaczasowego Dobra. I chociaż mistyczna wspólnota przedstawiona w ostatniej powieści Huxleya, pozytywnej utopii *Island (Wyspa, 1962)*, ulega zagładzie w wyniku najazdu dokonanego przez wrogie mocarstwo, dla każdego człowieka pozostaje zawsze nadzieja; nadzieja na zbawienie. Religia, ukazując pozahistoryczny sens dziejów, ucząc nadziei wbrew tragizmowi życia, stała się więc dla Huxleya ostoją przed terrorem historii.

Anna Malecka

* Ibidem, t. II, s. 338



Aldous Huxley

ZOFIA LUCHOWSKA

we śnie pojawia się
smutny Norwid
i patrzy na mnie
na próżno jego wzrok
i niemy gest przeszywa
już uwierzyłam że w sennym
wcieleniu jestem
Jego przyjaźniłą
Jego Zofią
skoro piękności
i głosu Marii
brak mi
wyciągam rękę
chcę dotknąć jego głowy
lecz niestety

przechodzę w trzeci wiek snu

I tak nigdy nie domyka się

Powinno ją to wzruszać.
Powinno obchodzić

Jest młody człowiek, który tak często
przynosi jej frezje w celofanie
Wydaje się mu, że w domu
jakby nie było mężczyzny.

Nie domykają się
drzwiczki
szafek kuchennych
Jej to wcale nie przeszkadza.

Chyba kocha ją
ten młody chłopak
Lubi jej dzieci. Kupuje im
zabawki i przynosi gumę do żucia

A jej życie i tak
się nie domyka, a jej wcale to
nie przeszkadza.

*

* * *

w gwiazdach blask
Twoich oczu
zamarł
lecz wiatr płacze czasem
nie Twoim głosem

*

* * *

Był taki film
Godarda, albo Lelucha,
gdzie mała czarna
wyprawiała figle
w filizance.
Smolisto robiło się po jego obejrzeniu.
Czarno po wyjściu z kina.
Reżyser był, pamiętam, taki
nowofalowy, cholernie ambitny, a ja
biedna studentka zostałam brutalnie znokautowana
perfekcyjnymi obrazami. Metafory miały
siłę bokserkiego ciosu. Prosto w wyobraźnię,
serce, jeśli kto je ze sobą zabral.
Bito prosto w twarz, tylko ta mała
porcelanowa filizanka
ocalała.

*

* * *

Pod nieobecność
rodziców
odprawiamy z siostrą
dziecięce procesje.
Uderzamy pogrzebaczem po kaflowym
piecu. Dźwięk przypomina dzwony
starozamojskiego kościoła, dokąd
w niedzielę zabiera nas mama.
Chodzimy po kuchni

i śpiewamy.
Chorągwie z najlepszych chustek
matki. Ubrane jesteśmy w jej niedzielne
sukienki i pantofle na obcasach.

Może pojawi się Anna

Idę. Zanurzam się, bezpieczna w trwającym życiorysie
wchodzę w rozległe i osuszone koryta wąwozów.
Z jesieni przetrwało jeszcze dużo liści.
Teraz, wiosną zebrały się w szelustliwe lawice.
Zasuszone, suche, suchuteńkie i takie czerwono-brązowo-złote
nie chcą jak moje minione lata odlecieć z kluczem
zimowych wron.

— A tutaj już soki drzew ruszają i lada dzień zieloność
przerwie beztłną przestrzeń nieba
Przychodzi moja matka
i czasem po parę razy dziennie
zgarbia zasuszone
liście w zgrzebną plachtę
Znosi je bliżej obejścia.

I cieszy się, że piękne i na dodatek użyteczne.

— Aby tylko czasu i sił
starczyło grabić je i nosić.
— Wiosna taka opóźniona
i sucha.

Nic dziwnego, przestępny rok,
a i Wielkanoc późno

Idę wąwozami. Troje moich dzieci prowadzi ze sobą.
Razem już wstępujemy na ścieżki mojego i Anny dzieciństwa.
Anny nie ma. — Może liście odszukają ślady stóp
dziewczyny. Przecież przewędrowały wiele.
Teraz już tylko niebo, niebo
i obłoki wiosny

— Anna odeszła nagle; w wiosnie lat.

Tyle przeminęło. Powracają co rok wiosny. Może
któreś wróci Anna. Nie tylko ja czekam — Wróci
jak moja pamięć, co błąka się po okolicach
dzieciństwa i nie wysycha nigdy. Wierniejsza od lzy i zdjęcia
w porcelanie, co zaczyna plowieć.

— Czy pamięć o Annie wystarczy?

Zazwyczaj też jestem nieobecna na szlakach przeszłego
dzieciństwa.

Pierwsza na ziemi była kobieta.
 Ulepiła sobie z gliny dziecko.
 Dopiero później po siedmiu latach
 czy wiekach przyszedł mężczyzna
 i zaczął pisać historię człowieka.

Zofia Luchowska



Marck Piątkowski. *Ucieczka z cyklu Zmaganie*, 1984

ANTHONY BURGESS

Mechaniczna pomarańcza

Wyskoczyłem, o bracia moi, i upadłem ciężko na chodnik, ale nie wykorkowałem, o nie. Gdybym wykorkował, nie było by mnie tutaj, żeby napisać to, com już napisał. Skok nie był chyba z na tyle dużej wysokości, żeby mnie zabić. Ale skreśliłem sobie kark i nadgarstki, i legi, i poczułem bardzo gretny ból, zanim urwał mi się film, bracia, przy zdziwionych i zaskoczonych fejsach menów na ulicy, patrzących na mnie z pewnej wysokości. I właśnie jak urywał mi się film, wyraźnie wylukałem, że nie jestem potrzebny ani jednemu menowi na całym cholernym świecie, i że cała tamta muzyka zza ściany była w jakiś tam sposób przygotowana przez tych, którzy mieli być moimi nowymi frendami, i to właśnie jakiegoś takiego stafa chcieli dla swej wstrętnej, egoistycznej, chelpliwiej polityki. To wszystko stało się jakby w milionie milionowej części minuty, zanim zerwałem ze światem i niebem i fejsami gapiących się z góry menów.

To coś, gdzie się znalazłem, gdy w róciłem do lajfu po długiej czarnej, czarnej dziurze, która mogła być milionem lat, okazało się szpitalem, całym białym i z tym szpitalnym smelem: wszystko jakieś takie gorzkawe, drobnomieszczańskie i czyste. Te szpitalne stafy antyseptyczne powinny mieć naprawdę chorornie dobry smel, czegoś w rodzaju smażonej cebulki czy kwiatów. Bardzo powoli przypomniałem sobie kim jestem, cały byłem związany czymś białym i niczego nie czulem w moim body, bólu ani jakiegokolwiek stafa, w ogóle nie miałem czucia. Cały hed miałem obandażowany, a kawalki czegoś tam były powsadzane w mój fejs, i hendy całe w bandażach, i jakieś kawalki drutów jakoś tam poprzyczepiane do palców, tak jakby moje palce były kwiatami, którym podpórki mają pomóc rosnąć prosto. I moje stare biedne legi też były całe rozciągnięte i wszystko było w bandażach i w drutach, jak w klatce, a do mojego prawego henda, tuż przy beku, że zbiornika na topie, kapal sobie czerwony, czerwony blad. Ale niczego nie czulem, o hracia moi. Kolo mojego łózka siedziała pielęgniarka i czytała jakąś książkę, wydrukowaną bardzo niewyraźnie, ale można było wylukać, że to jakieś opowiadanie — dużo cudzysłowów — i sapala przy tym uhm, hm, hm, więc musiało to być coś o starym wsadził — wyjął, wsadził — wyjął. To była naprawdę chorornie dobra gerla, ta siostra, miała bardzo czerwone lipy i lukawe z takimi długimi rzesami, a pod jej tym bardzo sztywnym fartuchem można było wylukać, że ma chorornie dobre bresty. Włpe powiedziałem jej:

— No, i co ci to da, o siostrzyczko moja? Chodźcie tutaj i prześpij

się ze swoim litelnym fremdem w tym łóżku. Ale lerdy w ogóle nie wyszły chorornie dobrze, jakby moje lipy zupełnie zeszytwniały, a tangiem wyczulem, że nie ma już tam paru chrupawych. Ale ta pielegniarka jakoś tak podskoczyła, opuściła książkę na podłogę i wykrztusiła:

— O, odzyskałeś przytomność

Powiedziała to zbyt pełnym wojem, jak na taką litelną laskę jak ona. Chciałem jej o tym powiedzieć, ale wyszło tylko e... e... e... Odgołnęła i zostawiła mnie samego, i wtedy wylukałem, że jestem w oddzielnym litelnym pokoju, a nie na jednym z tych długich oddziałów, na jakim byłem jako bardzo mały boj, pełnym kaszlących umierających old-menów dookola, że aż chciało się wyzdrowieć, i znów być w dobrej formie. Miałem wtedy coś w rodzaju dyfterii, o bracia moi.

Wtedy było zupełnie jak teraz, chociaż przez cały czas nie mogłem być przytomny, bo znnowu jakoś tak zasnąłem, prawie od razu, bardzo fastnie, ale za minutę czy dwie byłem pewien, że wróciła wyłasczona pielegniarka i przyprowadziła ze sobą menów w białych fartuchach, i oni wylukali, że nie jest ze mną najlepiej, i mówili hm... hm... hm... na widok Waszego Unizonego Narratora. I byłem pewien, że jest z nimi ten stary klecha z Dżęja, który spikał: — O synu mój, synu mój — chuchając mi w twarz takim bardzo stęchłym smielem whisky. A potem powiedział:

— Aleja też nie mógłbym tam zostać, o nie. Nie mógłbym w żaden sposób podpisać się pod tym, co te bastardy chcą zrobić z resztą biednych ofenderów. Więc rzuciłem pracę w więzieniu, a teraz głoszę kazania o tym wszystkim, mój synku ukochany w J. Ch.

Później obudziłem się znnowu i kogóż wylukałem przy łóżku, jak nie tych trzech, z mieszkania których wyskoczyłem, to znaczy D. B. da Silvę i jak mu tam Rubinsteina i Z. Dolina

— Przyjacielu — powiedział jeden z tych menów, ale nie mogłem chorornie dobrze wylukać ani chorornie dobrze wychirąć który. — Przyjacielu, mały przyjacielu — mówił jego wojs — ludzie płoną z oburzenia. Unicestwiłeś szanse ponownej elekcji tych wstrętnych chelpliwych lajdaków. Są zniszczeni na zawsze. Dobrze przysłużyłeś się Wolności

Próbowałem odpowiedzieć:

— Czyż nie bardziej pasowałoby wam, politycznym bastardom, gdyby umarł, wam udającym i perfidnym menom

Ale wszystko, co się ze mnie wydostało to e... e... e... Wtedy wydalo mi się, że jeden z tych trzech wyjął mnóstwo wycinzków z niuspejperów i mogłem wylukać okropne zdjęcie, na którym mnie całego w błędzie nieśli na noszach, i wydalo mi się, że pamiętam coś w rodzaju trzaskania fleszy, to musieli być fotoreporterzy. Jednym lukawym przeczytałem nagłówki, które jakoś tak trzęsły się w hendzie trzymającego je mena. coś w rodzaju **CHŁOPIEC OFIARĄ PROGRAMU UZDRAWIANIA PRZESTĘPCÓW i RZĄD MORDERCĄ**, i było jeszcze jakies zdjęcie człowieka, który wydał mi się znajomy i było tam napisane **PRE CZ PRE CZ PRE CZ**, i był to chyba Minister Spraw Wewnętrznych czy Wewnętrzných

Wtedy pielegniarska laska powiedziała:

— Nie powinniście go tak denerwować. Nie powinniście robić niczego, co mogłoby wyprowadzić go z równowagi. A teraz proszę stąd wyjść.

Próbowałem powiedzieć:

— Precz, precz, precz — ale było to znów e... e... e... W każdym razie te trzy polityczne meny wyszły I ja też odszedłem, tyle, że z powrotem do ziemi, z powrotem do całej czerni, oświetlonej jakimiś dziwnymi snami, o których nie wiedziałem nawet czy są snami, czy nie, o bracia moi. Na przykład miałem takie uczucie, że moje body, czyli ciało, opróżnia się z czegoś, co mogło być brudną wodą, a potem od nowa napelnia się wodą czystą. A potem śniły mi się naprawdę piękne i chorornie dobre sny, w których, w robniętym wozie jakiegoś mena, zupełnie sam, jeździłem sobie po całym świecie, rozjeżdżałem innych menów i słyszałem jak skramiali, że umierają, a ja nie czulem żadnego bólu ani nudności. Śniło mi się też, że robilem gerlom stare wsadził — wyjął, wsadził — wyjął: przewracałem je na ziemię i zmuszałem je do tego, a wszyscy dookola klepali brawo, i z radości wrzeszczeli jak medni. A potem znnowu się obudziłem, a to moi te i em przysli polukać na ich chorego synka; em ryczała naprawdę chorornie dobrze. Teraz mogłem spikać dużo lepiej i powiedziałem:

— Ładnie, ładnie, ładnie, ale co wam to da? Co pozwala wam sądzić, że jesteście oczekiwani?

Mój tata, jakoś tak jakby się zawstydził i powiedział:

— Byłeś synu w gazetach. Pisali, że ktoś wyrządził ci wielką krzywdę. Pisali o tym, jak Rząd doprowadził do tego, żebyś poddał się Programowi Uzdrawienia i w końcu popełnił samobójstwo. A to synu, była też w pewnym sensie i nasza wina.

A mama cały czas ryczała i wyglądała ohydnie jak „pocaluj mnie w botom”. Więc powiedziałem:

— A jakżeś miewa się wasz nowy syn Joe? Dobrze i zdrowo, i dostatinio Wierzę, że tak i modłę się o to.

Mama powiedziała:

— Och Alex, Alex. Uuuuuuuuu...

Tatata powiedział:

— Bardzo niefortunny zbieg okoliczności, synu. Miał trochę kłopotów z policją i zlatatwili go.

— Naprawdę? — powiedziałem — Naprawdę? Taki dobry człowiek, no i w ogóle. Zaprawdę szczerze jestem zdziwiony

— Nikomu nie przekazał — powiedział ta. — A policjanci podzielili mu, żeby się wynosił. Tylko stal na rogu, synu, czekał na dziewczynę, z którą miał się spotkać. A oni powieździ mu, żeby się wynosił, a on odpowiedział, że ma prawo tam stać, tak jak każdy, a wtedy oni napadli na niego i okrutnie go pobili.

— Okropne — powiedziałem — Naprawdę okropne. A gdzie jest teraz ten biedny chłopiec?

— Uuuuuuu... — wyla mama. — Wyjechał stąd. Uuuuuuu

— Tak — powiedział tatuś — wyjechał do swego rodzinnego miasta, żeby się wyleczyć. Jego pracę tutaj musieli oddać komuś innemu

— Więc teraz — powiedziałem — chcielibyście, żebym wrócił do domu i żeby wszystko było po staremu

— Tak, synu — powiedział tata. — Prosimy, synu.

— Rozważ to — powiedziałem — przemyśl to naprawdę dokładnie.

— Uuuuuuuuu — dalej wyla mamusia.

— Och, zamknij się — powiedziałem — albo zrobisz coś, od czego naprawdę będziesz musiała wyć i szalnąć. Przykopię ci tak, że wszystkie chrupawe wleczą ci do gardła.

I, o bracia moi, mówiąc to poczułem się o bit lepiej, jakby świeży czerwony bład przepływał przez całe moje body. To było coś, o czym musiałem pomyśleć. To tak, jakbym musiał stać się gorszy, żeby poczuć się lepiej.

— Nie powinieneś się synu odzywać w ten sposób do swojej matki — powiedział mój tata — w końcu to ona wydalą cię na świat.

— Tak — powiedziałem — Na świat cholernie dertny i smelny. Lukawe zamknąłem mocno, prawie aż do bólu i powiedziałem:

— Odejdźcie teraz. Pomyślę o tym, czy wrócić. Ale wszystko musiałoby się bardzo zmienić.

— Tak, synu — powiedział mój ta. — Wszystko, co tylko zechcesz. — Będziecie musieli się zdecydować — powiedziałem — kto będzie bosem.

— Uuuuuu — wyla mamusia.

— Bardzo dobrze, synu — powiedział tata. — Wszystko będzie jak tylko zechcesz. Tylko wyzdrowiej.

Kiedy poszli sobie, leżałem i myślałem trochę o różnych stafach, jakby różne obrazy przesuwały mi się przez hed, a kiedy pielęgniarzka laska podszła do mojego łózka i poprawiła prześcieradła, czy coś w tym rodzaju, powiedziałem do niej:

— Jak długo już tu jestem?

— Coś kolo tygodnia — powiedziała

— A co ze mną robili?

— No — powiedziała — byłeś cały polamany i posiniaczony, i znalazł poważnego wirszą, i straciłeś wiele krwi. Musieli to wszystko dobrze poskładać, no nie?

— Ale — zapytałem — czy robili coś z moim hedem? To znaczy, czy babrali mu w mózgu?

— Cokolwiek zrobili — powiedziała — wyjdzie ci to na dobre.

Ale parę dni później przyszło jakichś dwóch doktorów, młode meny, z takimi szugarnymi uśmiezkami i mieli ze sobą coś w rodzaju książki z obrazkami. Jeden z nich powiedział:

— Chcemy, żebyś pooglądał sobie te obrazki i powiedział nam, co o nich myślisz. Zgodza?

— No i cóż to da, o frendowic mali? — powiedziałem. — Jakżi nowy medny pomysł zrodził się w waszych umysłach?

A na to oni łafnęli jakoś tak jakby z zakłopotaniem i siedli po obu stronach łózka, i otworzyli tę książkę. Na pierwszej stronie było coś w rodzaju zdjęcia ptasiego gniazda pełnego jajek.

— No i co? — powiedział jeden z medycznych menów.

— Ptasie gniazdo — powiedziałem — pełne jakichś jajek. Bardzo, bardzo ładne.

— A co chcialbyś z tym zrobić? — powiedział drugi.

— Och — powiedziałem — rozwalił je. Chciałbym wziąć je wszystkie razem i walać nimi o ścianę, skaly, czy coś w tym rodzaju, a potem lukać, jak wszystkie się rozpieprząją naprawdę chorornie dobrze.

— Dobrze, dobrze — powiedzieli obaj, a potem wrócili kartkę. Było tam jakieś zdjęcie jednego z tych grejnych wspaniałych ptaków, nazywanych pawiami, z ogonem bardzo dumnie rozpostartym we wszystkich kolorach tęczy.

— A to? — powiedział jeden z tych menów.

— Chciałbym — powiedziałem — wyrwać mu z ogona wszystkie pióra i chirać, jak szaczy tak, jakby go ze skóry obdzierali. Za to, że jest taki dumny.

— Dobrze — powiedzieli obaj — dobrze, dobrze, dobrze.

I dalej przewracali kartki. Były tam takie zdjęcia gerli naprawdę chorornie dobrych i powiedziałem, że chciałbym być na tych zdjęciach, żeby dać im posmakować starego waszdi — wyjął, wsadził — wyjął z mnóstwem ultraprzemocy. Były też zdjęcia jakichś menów, którym zaaplikowano kopa prosto w fejs i wszędzie czerwony, czerwony bład, i powiedziałem, że chciałbym tam być I było też tam zdjęcie tego starego nuda, frenda klechy z mamra, wnoszącego na górę swój krzyż, a ja powiedziałem, że chciałbym wtedy mieć tamten młotek i gwoździe. Dobra dobra dobra powiedziałem:

— No i o czym to wszystko świadczy?

— Głęboka hipnopedia — czy jakieś podobne słowo, odparł jeden z menów — Chyba jesteś wyleczony.

— Wyleczony? — powiedziałem — przywiązany tak do łózka i wy mówicie, że jestem wyleczony? Mówię wam, poczulijem mnie w botom. — Poczekaj trochę — powiedział drugi — teraz to już długo nie potrwa.

Więc czekałem i, o bracia moi, poczułem się dużo lepiej. Chrupalem jajeczka na twardo i styki grzanek, i drinkowałem grejtnie wielkie kuflę mlecznej tei, i wtedy, pewnego dnia powiedział mi, że będę miał bardzo bardzo bardzo wyjątkowego gościa.

— Kto będzie tym gościem — spytałem, kiedy poprawiali poćciel i czesali mi moją atrakcyjną aureolę, bo teraz zdjęli mi już z heda bandaż, i włosy znów mi odrastaly.

— Zobaczysz, zobaczysz — powiedzieli. I wylukalem bardzo dobrze. O drugiej trzydziści po południu byli już chyba wszyscy fotografowie i ludzie z niuspejperów z notesami i ołówkami, i całym tym szystem. I, bracia, oni nieomałeże trąbili grejtnie fanfary dla tego wielkiego i ważnego mena, który miał przyjść, i wyrwać mić się z Waszym Unizonym Narratorem. No i przyszedł, i oczywiście nikt inny tylko Minister Spraw Zewnętrznych czy Wewnętrznych, ubrany zgodnie z najnowszą modą, ze swoim ho ho ho wojsmem z bardzo wysokich sfer. Pstryk, pstryk, bum trzaszaskaly flesze, gdy na powitanie podawał mi rękę. Powiedziałem:

— Ładnie ładnie ładnie. No i cóż to ma znaczyć, stary frendzie? Wydawało mi się, że zupełnie nikt tego nie zanderstendował, ale ktoś powiedział szorstkim wojsmem:

Więcej szacunku, chłopcze, mówisz do ministra

Fak! — powiedziałem odszczekując jak pies. — Odfać się ode mnie, ty i twoi ludzie

— O.K., O.K. — powiedział bardzo szybko ten Zewnętrzny Wewnętrzny — Mówi do mnie, tak jak do swoich przyjaciół, czyż nie synu?

— Wszyscy są moimi przyjaciółmi — odparłem. — Z wyjątkiem moich wrogów.

— A kim są twoi wrogowie? — zapytał Minister, podczas gdy wszystkie niuspejperowe meny bazgrały bazgru, bazgru, bazgru. — Powiedz to nam, mój chłopcze.

— Wszyscy, którzy wyrządzają mi krzywdę — rzekłem — są moimi wrogami.

— No, tak — powiedział Min Zew Wew, siadając przy moim łóżku.

— Ja, oraz Rząd, którego jestem członkiem, chcemy, żebyś uważał nas za przyjaciół. Tak, przyjaciół. Wyleczyliśmy cię, nieprawdaż? Masz najlepszą opiekę. My nigdy nie chcieliśmy cię skrzywdzić, lecz są tacy, którzy chcieli i nadal chcą. Sądzę, że wiesz, kogo mam na myśli.

— Tak, tak, tak — powiedział — Pewni ludzie chcieli posłużyć się tobą, tak, posłużyć się tobą w swoich politycznych machinacjach. Byliby zadowoleni, tak, zadowoleni, gdybyś był trupem, bo sądziłi, że wtedy mogliby za to winić Rząd. Myślę, że wiesz, kim są ci ludzie.

— Jest pewien człowiek — powiedział Wewzewmin — nazywa się F. Alexander, autor literatury wyrotowej, który użył o twoją krew. Był obłąkany pragnieniem, żeby wbić ci nóż w serce. Ale teraz jesteś bezpieczny. Zamknęliśmy go w zakładzie dla psychicznie chorych.

— Miał być frendem — powiedziałem — Był dla mnie prawie jak matka.

— Dowiedział się, że wyrządziłeś mu krzywdę. Przynajmniej — Min powiedział bardzo bardzo fastnie — wierzył, że wyrządziłeś mu krzywdę. Wymyślił sobie, że jesteś odpowiedzialny za śmierć kogoś mu bliskiego i drogiego.

— Ma pan na myśli — powiedziałem — że ktoś mu to wmówił.

— Wymyślił to sobie — rzekł Min — Był niebezpieczny. Usunęliśmy go dla jego własnego dobra. Ale też — dodał — i dla twojego dobra.

— Ładnie — powiedziałem — bardzo ładnie z pana strony.

— Kiedy wyjdiesz stąd — oznajmił Min — o nic nie będziesz musiał się martwić. Wszystkiego dopilnujemy. Dostaniesz dobrą pracę i wysokie zarobki. Ponieważ nam pomagasz.

— Czyżby? — zapytałem

— Zawsze pomagamy przyjaciółom, nieprawdaż?

Wtedy wziął mnie za rękę, a ktoś szalnął: — Uśmiechnij się! I uśmiechnąłem się beznamiętnie jak czubek i wtedy pstryk pstryk trzask pstryk bum robili zdjęcia mi i Wewzewminowi: dwóch frendów razem — Mądry chłopiec — powiedział ten wielki men. — Mądry, mądry chłopiec. A teraz, zobacz, prezent.

Wtedy wniesiono, bracia, duże pływające pudło i wylukalem dobrze, co to za staf. To było stereo. Postawili to przy łóżku i otworzyli pudło, a jakiś men włączył wtyczkę do kontaktu w ścianie.

— Co zagramy? — zapytał jakiś men z głosami na nosie, a trzymał

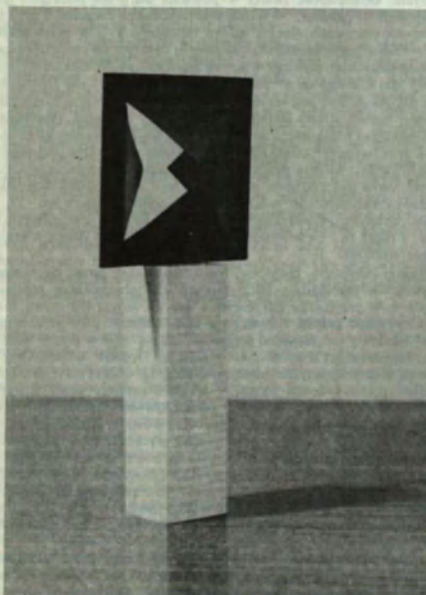
pięknę błyszczące okładki płyt pełnych muzyki. — Mozarta, Beethovena, Schoenberga? Karla Orffa?

— Dziewiątą — powiedziałem. — Wspaniałą Dziewiątą.

I była to Dziewiąta, o bracia moi. Wszyscy zaczęli wychodzić cicho i grzecznie, gdy leżałem z lukawymi zamkniętymi, chirując przepiękną muzyki. Min powiedział: — Mądry, mądry chłopiec — klepiąc mnie po boku, potem odgólnął. Jedyny men, który został powiedział: — Proszę się tutaj podpisać. Otworzyłem lukawę, żeby się podpisać, nie wiedząc, co podpisuję, ani, o bracia moi, nie przywiązując do tego najmniejszego znaczenia. Wtedy zostałem sam ze wspaniałą Dziewiątą Ludwika van

Och, to była wspaniałość i u-hu-hu. Kiedy doszło do Scherza, mogłem wylukać, jak biegnę i biegnę na bardzo lekkich i tajemniczych legach, rzucając moim reżerem do podrzynania gardel fejs całego skrimującego świata. A miała jeszcze nadejść ostatnia spokojna część i wspaniała ostatnia część chóralna. Byłem wyleczony O.K.

przełożył Cezary Michoński



Krzysztof Kurzątkowski: bez tytułu

CEZARY MICHONSKI

Jak tłumaczyć *Mechaniczną pomarańczę?*

Wydana po raz pierwszy w 1962 roku powieść Anthony Burgessa *Mechaniczna pomarańcza* (*A Clockwork Orange*) to futurystyczna wizja świata, rządzonego w dzień przez policję, a nocą przez bandy młodocianych przestępców. Świat widziany oczami kompletnie zdemoralizowanego piętnastoletniego przestępcy jest nadzwyczaj agresywny i brutalny. Serie szczegółowo opisanych bójek, napadów, gwałtów i morderstw stanowią dla Alexa, głównego bohatera i narratora książki, przedmiot dumy i jedyne, oprócz muzyki Beethovena, przyjemności w jego życiu. Odmienność świata w powieści Burgessa podkreśla język narracji. Jest to „nadsat” — rodzaj młodzieżowego żargonu, a przy tym przedziwna mieszanka slangu, języka biblijnego i — w przeważającej części — słów pochodzenia słowiańskiego, fonetycznie i morfologicznie przystosowanych do wymogów języka angielskiego. W efekcie wymagany przez Burgessa, w wielu przypadkach trudny do zrozumienia nawet dla Anglików, jest teoretycznie rzecz biorąc nieprzetłumaczalny. Z drugiej jednak strony stanowi wyzwanie dla tłumaczy, tym bardziej że *Mechaniczna pomarańcza* weszła już do klasyki literatury angielskiej.

Jak przetłumaczyć książkę Burgessa? Sądzę, że istnieje przynajmniej trzy możliwości. Można przelożyć *Mechaniczną pomarańczę* ignorując zupełnie słowa pochodzenia słowiańskiego (w większości wypadków rosyjskie), zastępując je polskimi wyrażeniami slangowymi. W ten sposób zostałaby przekazana ogólna treść książki, ale niestety styl autora, a przez to i niepowtarzalna atmosfera wyznana przez Alex'a, zostałyby zupełnie stracone.

Drugim wyjściem mogłoby być zachowanie słów pochodzenia rosyjskiego w przekładzie, co zresztą zwykle stosuje się w większości tłumaczeń, w przypadku gdy części w języku innym niż całość tekstu stanowią zwarte całości i występują jednoznacznie jako strukturalnie „obce” elementy (na przykład fragmenty hiszpańskie w prozie Hemingwaya, czy francuskie w *Wojnie i pokoju*). Jednak w *Mechanicznej pomarańczy* słowa rosyjskie wkomponowane są w tekst do tego stopnia, że całość stanowi nową, jednolitą całość stworzoną przez Burgessa. Dlatego sądzę, że powieść tę należy oddać również tworząc nowy język. Poza tym, gdyby w tłumaczeniu zachować słowa rosyjskie, pojawiłyby się znaczne różnice w odbiorze oryginału i przekładu przez czytelników. Słowa rosyjskie w tekście polskim często brzmią ironicznie, podczas gdy te same słowa w tekście angielskim są tylko egzotyczne. W *Mechanicznej pomarańczy* neologizmy pochodzenia słowiańskiego występują w przeważającej większości przypadków jako językowo egzotyczne ciekawostki, bez historycznych i politycznych skojarzeń, które niewątpliwie wystąpiłyby w tekście przekładu.

Trzecią możliwością — i tę właśnie wybrałem w moim przekładzie fragmentu *Mechanicznej pomarańczy* — jest coś, co można by określić mianem „techniki odwrotności”. Ponieważ neologizmy w tekście angielskim pochodzą z języków słowiańskich, ich funkcja w tekście

słowiańskim przypuszczalnie najlepiej byłaby spełniona przez neologizmy angielskie. Oczywiście jest to tylko jedna z wielu możliwych propozycji przekładu *Mechanicznej pomarańczy*, wynikająca z prawa tłumacza do interpretacji tekstu.

Na początku zadanie wydawało się zupełnie proste. Sądziłem, że wystarczy znaleźć angielski odpowiednik każdego słowiańskiego słowa w oryginale, a potem zapisać je zgodnie z zasadami polskiej pisowni, ewentualnie dodać jakiś przedrostek czy przyrostek i gotowe słowo wbudować w zdanie. Większość słów rosyjskich w tekście to rzeczowniki pospolite, więc mogłoby się wydawać, że nie powinno być większych problemów. W ten sposób powstały takie słowa jak *legi* (*ногас*), *jejs* (*лисо*), *blad* (*кховы*).

Szybko jednak pojawiły się kłopoty natury fonetycznej. Jak na przykład, oddać proste słowo *veshek*, odpowiednik angielskiego *thing*, co po polsku znaczy *rzecz*, *przedmiot*, czy po prostu *coś*. Zapisać je jako *fyng*, *sing* czy może *tyng*? Tak naprawdę to wszystkie dźwięki w słowie *thing* są obce polskiej fonetyce. Wprawdzie dwa ostatnie można by oddać jako — *ynę*, ale specyficznym angielskiego „th” w żaden sposób nie można wiernie przełożyć na dźwięk polski. Takich słów było więcej, chociażby *teeth* (*зубыиес*) czy *mouth* (*рот*). Coś, trzeba było znaleźć jakieś inne odpowiedniki. Ze słowem *thing* poszło łatwo — *stuf* może być jego synonimem i łatwo dało się zapisać jako *staf*. *Rot-usta-mouth* (*?mal*) zastąpiłem przez *wargi-lips-lips*. Odpowiednik słowa *zombies-chrupawe* pochodzi z współczesnego żargonu młodzieżowego, podobnie zresztą jak *lukawe*, zastępujące *glazjies*.

Jeszcze trudniejsze do przetłumaczenia okazały się słowa czerpiące znaczenie zarówno z rosyjskich, jak i angielskich odpowiedników. *Horrorshow* sugeruje zarówno rosyjski przysłówek *dobrze*, jak i rzeczownik *dreszczowiec*, zaś *oddy knocky* pochodzący od słowa *odnikny* (*sam*) czerpie też swoje znaczenie ze słów angielskich *odd* (*dzwiny*) i *knocked* (*znokautowany*). Pierwsze z tych wyrazów przetłumaczyłem jako *chorzenie dobry*, co oddaje zarówno użyte w oryginale słowo *horror*, jak i poprzez skojarzenie ze słowem *cholernie* zachowuje formę wyrażenia emfaticznego o charakterze podstandardowym. Przy *oddy knocky* niestety skąpiułowalem. Ale najtrudniejszym zwrotem do oddania w tym fragmencie okazało się wyzwicko *yablockos to Thee and Thine*, utworzone najprawdopodobniej na zasadzie analogii z angielskim wyrażeniem slangowym *bollocks to you*. Sugeruje to podobną budowę obu zwrotów, jak i obraźliwy charakter obu wyrazów. Zdjęć sobie sprawę, że wyrażenie *odfacs się od mnie* pełni tylko w przybliżeniu podobną funkcję, jak wyrażenie oryginalne.

Znalezienie odpowiedników słów i zwrotów utworzonych przez Burgessa nie zawsze było możliwe, dlatego w kilku przypadkach zastosowałem technikę kompensacji, polegającą na wprowadzeniu słów angielskich w przekładzie, tam gdzie w oryginale wcale nie figurują wyrażenia rosyjskie. Metodą tą posłużyłem się w tym fragmencie dwukrotnie, a rezultatem jej są słowa *top* i *bos*.

Choćaż od ukończenia pierwszej wersji przekładu często modyfikowałem poszczególne słowa, zastępowałem je innymi czy inaczej zapisywałem, niemal przy każdej ponownej lekturze pojawiają się nowe wątpliwości. Zdaję sobie sprawę, że przekład fragmentu książki Burgessa jest przedsięwzięciem ryzykownym. Praktycznie rzecz biorąc w przypadku tekstów podobnych do *Mechanicznej pomarańczy* nie można mówić o wierności przekładu, czy ekwiwalencji tłumaczenia, a inoż sposób interpretacji i przekładu tego tekstu jest, jak już poprzednio zaznaczyłem, jedną z wielu możliwości.

Cezary Michoński

MAREK SOŁTYSIK

CHWILA W CZYŚĆCU

Wspomnienie o Ireneuszu Iredyńskim

(...)

„CHŁOPAK Dziękuje za podwieszenie
MEŹCZYŻNA Proszę, ale jeszcze nie dojechaliśmy,
Słyszysz, znowu stuka
CHŁOPAK Nic nie stuka!
MEŹCZYŻNA Dlaczego się denerwujesz?
CHŁOPAK Nie chciałem ci tego powiedzieć, ale
trudno, powiem. To demony do ciebie stukają.
MEŹCZYŻNA Demony? Mocno powiedziane
CHŁOPAK Tak, demony. Z przaszkoty. Albo z
przytuloci. W każdym razie — demony
MEŹCZYŻNA (łagodnie) Ciesz się, że ich jeszcze
nie słyszysz.”

Fragment inscenizacji *Demony* Przemysła Radłowa —
1976

9 V 1986

Największą trudność sprawia mi pisanie o Ireneuszu w czasie przeszłym, mimo że od jego odejścia minęło pięć miesięcy. Można się przyzwyczaić do mówienia o kimś w czasie przeszłym, pisanie natomiast nie jest ulotne i z tego należy się wylumaczyć. Znajomi, paru niedobrych szaleńców i jeden chyba przyjaciel, nie mogli mi darować, że zdecydowałem się przekazać do druku „List do Ireneusza Iredyńskiego” („Radar”, nr 1, 1986):

Kochany Irku.

nie wiem, co się stało, potwornie mną trzęsło przez całą noc; wstawałem, robiłem plany, postanowienia, pisałem wiersze, napełniałem je czarnym atramentem i dziś rano dostałem wiadomość o Twojej śmierci. Nie będę wnikał w szczegóły, same dają, stanie się jakaś legenda albo się nie stanie. Chorałem od dawna, ale nigdy się nie dawałem chorobie. Mimo wszystko, mimo to, co kiedyś o Tobie jako o człowieku będę mówić, uważam, że żyłeś godnie i że Twój przykład mógłby służyć najznakomitszym Kochany, ja tu siedzę i płaczę — by nie lecał, tym gorzej — ostatnio wiedziałem, że zbiera się na Twoją śmierć. No tak, to okrutnie, ale podobnie myślałem o sobie, o swojej sytuacji tutaj. Jeżeli można tak powiedzieć: trzymałeś się dzielnie, byłeś mocny i wroty, gdyśmy Cię z Piotrem Muldencem Niackowskim odwiedzili w szpitalu, byłeś wspaniały w swojej abstinencji, kiedy w kwietniu odwiedziłem Cię w domu z Piotrem Rzepeckim; myśmy popijali, Ty trwałeś, przywalający, przy herbatce. Pamiętam, jak dziesięć lat temu spotkałamy się po raz pierwszy — oko w oko — na schodach wiodących do kawiarni „Czytelnika”, tego „Czytelnika”, w którym był jeszcze żywy Michał Sprusiński. Mój Boże, muszę tak mówić, tak strasznie nam się to wszystko skończyło. W ostatnich tygodniach myślałem bardzo dużo o Tobie; kochałem Cię, i Ty o tym wiedziałeś. Cały nasz dom, z naszą córką, która w Twojej łazience podziwiała nawet mydło Iredyńskiego, cały nasz dom Cię kochał. Popatrzy, przed kilku tygodniami umarł pan Zbigniew Kraczyński, dzięki któremu — a Ty o tym wcale nie wiedziałeś — napisałem słowo do programu Twojej „Kracji”.

wystawioncy w Teatrze Polskim Widział, oto zagałę się już zupełnie ta wspaniała karta — i me będzie takiego silnego, który mógłby ją odjąć. Ta karta jest z ołowiu. Nie mówię, że coś się skończyło; muszę powiedzieć, że skończyło się wszystko, mój przyjacielu najlepszy. Opoka Wierzyłem w Ciebie, i tak się stało, że musiałem wierzyć, i chciałem, i mogłem jakoby żyć. I Ty mi okazałeś wzajemność. Wciąż jeszcze myślę: jesteś, a muszę powiedzieć: byłeś — byłeś jednym z najlepszych u nas artystów niezależnych, na niezależność porwaliśmy Ci wielkość Twojego talentu. Kochany Irku, i teraz tak bardzo chciałbym być z Tobą — ale na razie jeszcze nie mogę. Może mogę, może się mylić, jak myślałem się wtedy, gdy prosiłem, bym z Tobą pojechał do Bochni, na cmentarz, gdzie leży Twoja ciocia, która była dla Ciebie matką, a ja się wymówiłem zjeżdżając akademickimi, a dzisiaj widzę, że wtedy Ty mnie poturbowałeś, a nie studenci. — Może. Zadzwońtem do Twojego domu. Taką ciszą

Umarł przyjaciel pisarz. Żyjący przyjaciel pisze do niego. Nie może sobie dać rady; pragnie, żeby inni pisarze — a może niekoniecznie pisarze, raczej ludzie wrażliwi — dowiedzieli się o ogromie nieszczęścia. W tym liście wyrzuca z siebie wszelkie zło i przeto pozostaje bezbranny. Czy czeka na coś? Nie, bo to nie był czas oczekiwania.

9 XII 1986

Porządkuję papiery. Wiem wprowadzić, że to, co zapisane choćby na drobnym skrawku, nie umknę, utrwali się w pamięci, dokument jednak ma tę wyjątkową moc, że swoim kształtem przywołuje to, co zakrywają warstwy czasu wprawdzie przezroczyste, ale jedna na drugą nakładające się tak nieuchronnie, że mogą stworzyć obraz inny — być może efektywny, ale nadmiernie odbiegający od prawdy. Notes o grubych żółtych kartkach. Niecały rok temu, w niedobrym od kilku tygodni stanie, samotny wewnętrznie, tym bardziej dojmująco odczuwalem naciski otoczenia, i w przedziale krakowsko-warszawskiego ekspresu, do którego wskoczyłem w ostatniej chwili, pośród gorącego a suchego powietrza ten stan się zmógł; siedziałem przez trzy godziny dzierżąc w garści pióro i ten sztywny żółty notes, czując się w otoczeniu współpasażerów zbyt słaby, by go otworzyć. Układkiem na okładce zanotowałem kilka luźnych zdań. Dopiero po wyjściu z pociągu, przy piwnym barze hotelu „Polonia”, napisałem miejsce, którą pragnąłem pożegnać Irka na Powązkach:

„Ja zawsze na swój własny rachunek żyłem” — powiedział publicznie pół roku temu. Starał się nie przejmować tym, że było wielu, którzy uśmiali do jego własnego rachunku dopisywać od przodu zera kółkami i zygami niewprawnych długopisów.

Żył na własny rachunek. Był wielkim artystą i dobrym gospodarzem. Jako psycholog z urodzenia, wiedział, kto naprawdę potrzebuje wsparcia, a komu wystarczy jałmużna. To, co miał — i to, co sam zasiał i zebrał — rozdawał hojną ręką i bez wahania. Ten znakomity, oryginalny twórca jakże otwarty był na sprawy innych ludzi; jako jeden z artystów w Polsce najbardziej zapracowanych — potrafił iść z pomocą znajomym i przyjacielom będącym w potrzebie i czynił to bez mrugnienia nawet w okresach wyczerpanej twórczej pracy.

Przy tych pięknych zaletach człowieka pełnego racjonalności, był Ireneusz Iredyński obdarzony specjalnym poczuciem humoru. Dowcip wyrażony wagi, a mądry, błyskotliwa przewrotność temperamentu, wybitna inteligencja — może te określenia dopełnia portretu tego wspaniałego człowieka, którego przysłał nam dziś potęgować i ciągle nie chce mi się wierzyć w to, że nie będziemy się mogli spotkać ani w Warszawie, ani w Krakowie, ani w Bochni, ani w Bredyńskach. Nie chcę wierzyć — ale wszystko wokół wskazuje, że stało się. Stało się nagle. Co zrobić, kiedy tak niebezpiecznie nadpęka opoka?

Cieszę się na przyszłe spotkanie, kochany Irku! Umarłeś — to straszne — lecz duchem jesteś z nami; z Twoimi przyjaciółmi i uczniami, i z duchowymi braćmi. Z Twoim odejściem literatura europejska poniosła stratę. Paradoksalnie jednak — wciąż będzie z tego, co jej dalek, czerpać zyski. Cudotwórstwo wielkich artystów nie zna granic.

Żegnaj Cię w imieniu przyjaciół. Żegnaj w imieniu mojego domu. Przyjmij także, jako ciekę do naszego chwinnego rozstania, najlepiej i czule słowa podzięk: za Twój wkład do literatury, przekazane Ci z Krakowa od artystów rozmaitych orientacji.

Odpoczywaj po ciężkiej pracy i bądź z nami. Proszę. Bądź z nami

Spóźniłem się na ceremonie pogrzebowe. Kiedy po perypetiach, z fioletownym bukietem i żółtymi kartkami zawierającymi tekst pożegnania, po biegu przez Cmentarz Powązkowski, znalazłem się u podnóża katakumb, zastałem wielką gromadę ludzi o sztychłych, szarych twarzach... A dzień był dżdżysty, siąpiło... Właśnie kończyły się przed pochówkiem przemowy.

Głos wcale nie uważał mi w gardle i mógłbym mówić — byłem przygotowany — ale coś można było zrobić wobec smutku, który chmurą zapadł nad nami wszystkimi?

Murarze czekali na prochy.

W jednej, tragicznej chwili pomyślałem, że tylko Irek może mi pomóc, zachęcić, robiąc to gestem przeznaczonym wyłącznie dla mnie... Połowna pustka w tym deszczu ze śniegiem.

Nie znosił celebry; obroną przed nią był jego śmiech. Cóż było robić; stałem i patrzyłem, jak fachowcy bez pośpiechu wmurowują w katakumby urnę z jego prochami. Fragmenty przemówień, które zdolałem usłyszeć, opadały na ziemię tak samo, jak opadały spod kielni murarza stojącego na chybotliwej drabinie mokre ociepliny cementu. Osamotnienie, ból i żal. Jaki żal! Irek by się śmiał z tego patosu. A już gniew sprawiedliwego wywołał taki patos, który bierze się z fałszu... Schowałem swoje kartki i język trzymałem za zębami.

W sytuacji gdy to, co według mnie obiektywne, może się łatwo okazać stronniczym, muszę się zdobyć na autocenzurę. Wykreślałam kilka zdań napisanych w chwili gorczy i resztę notatek sprzed pół roku przepisuję bez zmian.

Jak niczego innego lękał się przemocy — wmuwiano mu przemoc, ach, wręcz jej apologię. Był agnostykiem — wmuwiano mu Boga. Był delikatny — co rusz ktoś do niego przystawiał szorstką, mechanicznie robioną materię. Kto zadawała się stereotypem, nie lubi ludzi. Irek takich osobników nie cierpiał; fałszywych, opanowany, bez słowa wyrzucał za drzwi. Jakże on cenił naturalność! Ktoś, kto był naturalny i kto nie widział w jego obecności potrzeby udawania, mógł w jego domu zamieszkać na stałe.

Uważał siebie za zawodowca. Jako zawodowcowi potrzebna mu była otoczka legendy. To był istotny element w grze między nim a odbiorcą. Kiedy we wczesnej młodości stworzył dzieła będące bez wątpienia w literaturze polskiej ewenementem, legenda, która istniała, sposobem naturalnym odpadała jak forma od rzeźbiarskiego odlewu, i jej odłamki zaczęły krążyć w powietrzu. Nie znalazł się mocny, który by mógł je wylapać. I tu rozpoczął się dramat.

We współczesnej polskiej literaturze mamy albo mądrych gabincetowców, albo prząśnych piewców wszelkich odmian plebejskości. Proszę mnie dobrze zrozumieć: chodzi mi o to, że pisarz przebrany, lub po prostu ubrany w siermięgę, nie może być piewca tego, co dzieje się w duszy inteligenta, zaś człek w dobrze skrojonym garniturze obrusza się

na myśl, że miałby wniknąć w duszę kierowcy furgonetki. Taki układ — powie rzeki recenzent. Ireduński był podejrzany, ponieważ i w swojej twórczości, i w sposobie bycia łączył bezwzględnie te dwa spojrzenia, wejrzenia, tak różne w końcu mentalności. Zawsze podkreślał, że żyje naturalnie, miał przeto prawo wykrywania fałszu. Nie wszyscy lubią być poddawani takiemu testowi, bez względu na to, czy będzie to miało miejsce w życiu, czy w twórczości. Prosta w końcu, komunikatywna forma utworów Ireduńskiego stanowiła łatwy pretekst do tego, by od autora odsunęli się współcześni akademicy badacze, demonizując zaś w dziełach zawarty odstępek od nich widza żądającego konkretnych wyjaśnień.

Ireneusz Ireduński pisał od lat wielki ciąg tragedii fatalistycznej. Mieści się znakomicie w tym kręgu *Kreacja*, rzecz sceniczna, drażniąca najmroczniejsze rejonny piekiel, a jednocześnie skonstruowana z nadzwyczajną jasnością i przy użyciu prostych środków wyrazu artystycznego. Kto próbował spęgnąć ze sobą te dwie, jak się wydaje, wprost niemożliwe do współistnienia jakości, ten wie, jakiego się podjął ryzyka. Oświetlić najmroczniejsze, wypuścić strumień powietrza w atmosferę zda się zamkniętą i do której przystępu broni horror vacui — oto wysiłek,

Ireneusz Ireduński *KREACJA*

Sztuka w sześciu krótkich aktach

Obsada:

Pan — MARIUSZ DMOCHOWSKI
Nikt — KRZYSZTOF GOSZYŃSKA
Gosia — MAGDALENA JASTRZEBSKA

Reżyseria
JAN BRATKOWSKI

Scenografia
LIDIA I JERZY SKARŻYŃSCY

Asystent reżysera
Piotr Piskowski.

W spektaklu wykorzystano fragmenty utworów muzycznych w wykonaniu zespołu „Israel” oraz Lyntona Kwesi Johnsona.

PREMIERA 14 MARCA 1985 ROKU

oto zamierzenie najwyższej próby. Tego rodzaju przedsięwzięcia — to, co dla twórcy jest problemem nurtującym go na co dzień — muszą się zdarzać i nic ich nie zatrzyma. A chodzi o kłopot moralnej natury: w jaki sposób pogodzić własną artystyczną niezależność, dając świadectwo tożsamości, że światem, w którym się trzeba obracać i w którym czy się chce, czy nie chce, należy uczestniczyć?

Jak wyjść z tego zakłętego kręgu z honorem? Jak wykazać się poczuciem sprawiedliwości w sytuacji, gdy każda prawdziwa twórczość jest z natury swojej egotyczna i przeto z trudem tylko dopuszcza istnienie innych krajów, innych rodzajów inspiracji, innych, powiedzmy, wnętrzą duchowych? Dlatego wiele czynionych w tym kierunku prób — często doskonałych artystycznie — okazywało się fiaskiem w sensie społecznym; te próby pozostawały na papierze jako jeszcze jeden spośród wielu notatników lirycznych... Iredyński nigdy nie pisał w oderwanu od rzeczywistości społecznej, tyle tylko, że — na szczęście — nieistotne były dla niego wszelkie publiczne manifesty głoszące triumfował w sztuce tak zwanego „tu i teraz”, nieważne, jak sądzę, skąd dochodziły; czy z podwórka małych realistów, czy z eleganckich mieszkań lokatorów Nowej Fali, czy też z jakichś raryzów nieokreślonych przybudówek. Członkowie chóru i posiadacze megafonów nie są w stanie usłyszeć, że ktoś sam i bez kosztownych nagłośnień śpiewa o ileż pięknie w przyległym pokoju.

Iredyński zdaje się nie mieć złudzeń: we współczesnym świecie często tryumfuje hochsztapler; on w każdym razie ma duże szanse. Lecz i on człowiekiem przytłaczalnym i naprawdę wolnym bywa tylko niekiedy, wtedy na przykład, gdy z dala od zgiełku miasta, gdzieś leżąc na podgenewskiej murawie czy może na kocu pokrywającym wyrok w krakowskim domu akademickim, i patrząc w niebo albo zwyczajnie przed siebie, lecząc skołatanie nerwy, liże rany, które w mieście, w amoku walki o przetrwanie, sam sobie zadawał... Bo przecież byłby potworem, gdyby raniąc innych, sam nie czuł dojmującego bólu.

Trek był w swoich — nie tylko pisarskich — poczynaniach uczciwy. Proszę zważyć, że nie przerysowuje nawet w tych miejscach, w których miałby prawo pierwszeństwa iść na całego, rozlewając po drodze żółć z rozhułtanymi wiader. Był uczciwy i mądry, z kartek maszynopisu nie wymazywał czułości... „Nie jestem człowiekiem, jestem dynamitem” — powiedział był ongiś schorowany Nietzsche... Tak samo zdają się myśleć o sobie główni bohaterowie Iredyńskiego.

Słych, że dużo się wokół mówi o okrucieństwie Ireneusza. Ta cecha miała się głównie objawiać — zwłaszcza w jego przedmiernych miściach — w ciętości języka. Ireneusz — myślę — był człowiekiem, który musiał atakować ludzi tych, co bardzo chcą być z nim, nie chcieli, lub atak nie potrafili się przed nim, czy w ogóle w jego obecności, otworzyć. Jeżeli miał ich przed sobą, to wtedy — żeby nie zostać sparaliżowanym — paraliżował ich. To potrafił. Słowem. Najpewniejszym narzędziem. Wiedział, że słowo jest mimo wszystko bronią umowną. Wolal widzieć innych sparaliżowanych chwilowo, niż być samemu sparaliżowanym. Może także dlatego, że miał w oczach, i czuł na powierzchni skóry, obraz i dotyk rąk swojej sparaliżowanej ciotki... To potrawnie może zakrawać na śmiech. Jeżeli tak — proszę bardzo

* * *

Tak. Zdają sobie sprawę, że aby pisać o nim, muszą pisać o sobie. Nazajutrz po pogrzebie Irka wczesnym rankiem szedłem omal zupełnie pustą ulicą Rutkowskiego w Warszawie, aby zdążyć na pociąg do Katowic, gdzie nazajutrz miał się odbyć pogrzeb mojej tekiowej. Ulica ta, którą dotychczas znałem jako rojną, pełną sklepików z drogiemi rzeczami, teraz była opustoszała, wymienciona i sina o świcie. Przysiągałem przed wystawą komisją, żeby zapalić papierosa. Wpatrzony w

migotliwe drobiazgi za szybą, poczułem jednak jakiś ruch i doszedł mnie zapach denaturatu. I oto stanąłem oko w oko z mężczyzną w nieokreślonym wieku, który miał twarz sinawą i przeto łączyła ona w sobie i denaturat, i świat. Kompozycja z dobrego obrazu. Mężczyzna poprosił o ogień, podsuwając do zapalniczki ostygly pęć. Między rozwartymi stopami ustawił wypchaną torbę, nie zamkniętą, lecz nakrytą kaszkietem krągłym, a może w jodełkę — My tu sobie palimy — powiedział nagłe głosem schrypniętym czy to od nędzy, czy od alkoholu — a Irek Iredyński nie żyje.

Wiedziałem, że nie śnię, wiedziałem, że żyję, nie dowierzałem jednak własnemu udom. Jak to? Pusta ulica i nagle ten człowiek, taki człowiek — on mówi do mnie o Irku?... Powiedziałem, że wczoraj uczestniczyłem w jego pogrzebie. Mężczyzna wygłosił, przerywany podawaniem mi dłoni, pan ku czi Iredyńskiego, a fakty, które przedstawił, świadczyły, że poznał był kiedyś zmarłego. Wypalił mi jeszcze po papierosie — drapało w gardle, znaczy, na pewno rzeczywistość — i wtedy siny mężczyzna wskazał na torbę. — To jest kaszkiet Irka Iredyńskiego — powiedział — to on mi tak kazał go trzymać, nosić go zawsze na torbie z zakupami... Wcześniej zwróciłem uwagę, że mężczyzna na głowie ma берет.

To, co przedstawiam, brzmi zapewne jak tania anegdota. Byle pismak może przy biurku wymyślić podobną sytuację. Kłnę się na pamięć przyjaciela, że tak było naprawdę. Jeszcze nie koniec. Lecz najpierw dygresja: niejedną raz byłem świadkiem, jak Irek ofiarowywał swe rzeczy. Nie później niż w roku 1980 podszedł do całkiem nieznanego, siedzącej samotnie i smętnie dziewczyny w kawiarni literatów i wręczył jej całe pięć tysięcy. Przyjęła. On wiedział, kto potrzebuje naprawdę i ofiarowywał bez żadnych zobowiązań. Pamiętają o tym ludzie, którzy byli z nim blisko i którzy widzieli wiele takich zdarzeń. W swoim domu na Grochach podszedł do szafy, wyjął nowy garnitur i dał go prosto mężczyźnie, od którego kupił kilka butelek wódki. To jeszcze nie; bezinteresownie — nie wiem, z poruku dobrego serca, czy też z poczucia sprawiedliwości — wspierał ludzi moralnie. Wiedział, że powinien to robić. Trzykrotnie wybałwił mnie z okropnych opresji, wspierał i własnym autorytetem, i dobrocią. Podobne motywy kazały mu z domu wyrzucać tych, którzy przyszli do niego, aby udawać nie tylko przed nim, lecz także przed samymi sobą. Byłem świadkiem takich dramatycznych i smutnych incydentów. (Zauważyłem, że zwykli byli po latach wybaczać tym, których uważał za dobrych pisarzy.) Łatwo potem po mieście oraz w opłotkach rozchodziła się fama o rzekomym okrucieństwie Iredyńskiego.

Spotkany na ulicy Rutkowskiego mężczyzna zaczął od pewnego momentu mówić ciszej i mniej wyraźnie. Nadstawiliśmy ucha zrozumieliem, że potrzebuje on sto złotych, tyle mu bowiem brakuje do kupna porannego wina. Najpierw zrobiło mi się przykro; przemknęła myśl, że facet robi że mnie wala; rozczulił się powołując na pamięć Irka, z którym mógł kiedyś przelotnie mnie widzieć. Trochę już rozszalaony, wyciągnąłem jednak z kieszeni garść ciężkiego bilonu i to wręczyłem mężczyźnie. Gdybym był tego nie zrobił, Irek musiałby mnie wymiać z zaświatów. Mężczyzna podziękował, popatrzył na mnie uważnie i natychmiast wydobyl swoją portmonetkę. Musiałem mieć głupią minę, kiedy wyłożył z portmonetki niekwestionowany — na moją dłoń — O tej porze nie to mi kupię — powiedział — a panu należy się jakiś równowartość

Byłem zawstydzony i niesamowicie pokrót tej pustej ulicy uwieryłem w człowieka. Wzruszał, z tych sinych murów i z sinego nieba, i z sinej twarzy mężczyzny, sączył się patos. Znow kilkakrotnie ukisli dłoń. Odechodźkiem wrzuczyłem. Zoboleć może piętnasie kroków i co — jakiś ruch, o którym nie wiedziałem, lecz który musiałem widzieć

odczuć — kazał mi się odwrócić. Mężczyzna machał ręką i krzyknął na pożegnanie: — Korzystaj z życia!

* * *

Jest noc, gdy piszę te słowa i kiedy staram się je poskładać z tymi, które pisałem przed rokiem, zaraz po śmierci Irka. Umarł w szpitalu, we śnie, po dotarzym zażegnaniu ciepła.

Tak się złożyło, że wczoraj odnalazłem zeszyt, w którym w nocy, gdy Irek już nie żył, a ja nie wiedziałem o tym, bezsenny, wypisywałem rzeczy profetyczne. Był plan ucieczki od wszystkiego, co mnie otacza — co najmniej na pół roku — był nie wiadomo skąd wzięty plan powieści pt. *Nekrolog* ... Stoi przede mną duże zdjęcie Ireduńskiego: to chyba najlepszy okres w jego życiu, ostatnie siedmiolecie, bardzo udane małżeństwo, coraz cieplej urządzany dom, rytm pracy i miłości. Kłopoty ze zdrowiem niewielkie, wódka nie naruszana może tygodniami stać sobie w lodówce. Irek przyrządza znakomite risotto, na Święta pekuje szynkę, różne rodzaje mięsowa kręci na pasztec, robi to jakby od niechcenia, lekko. Głosem tubalnym, ale i ostrym — bo każde słowo wymawia nadzwyczaj starannie i dobitnie — dzieli się, kręcąc korbą, przemyśleniami z codziennych lektur. Eseje literackie, prace dotyczące psychologii i filozofii, przekłady najcenniejszych powieści. Wstaje z krzesła i zaczynam prawić, jak to brzydko i niechlujnie jadł pewien pan zacy w Lwowie. Irek się śmieje, powiada: — Masz na myśli Franciszka Smolke! — Już śmiejemy się razem, obgadujemy Chłedowskiego, wychodzę do toalety. Irek rzuca mi po chwili przez drzwi kilka udanych, ciętych a dowcipnych parafraz ustępów z kazań księdza Piotra Skargi. Trzy duże psy rozpieszczą tak, że tego nie widać. To jeszcze nie ten czas przyszły, kiedy tak będą go bolały oczy, że tylko wódka ten ból złagodzi i pozwoli na parę godzin normalnej lektury; to jeszcze nie czas kłieków, okropnych bólów wnętrzości...

Ta fotografia. W tle — fragment wielkiego płótna, wizyjnego obrazu artysty malarza, który skończył był samobójstwem. Werniksowałem Irkowi ten obraz może dwa lata temu. Obawiał się, czy psom nie zaszkodzi opary werniksu. Po jakimś czasie przybyłem i musiałem zobaczyć pustą ścianę. Ireduński właśnie przegrał ten obraz w karty. Po raz pierwszy miałem do niego o coś pretensje. Irek był tak bardzo z tym obrazem związany, że można było myśleć bez pomawiania się o



Ireneusz Ireduński

rozhysterizowanie, że od tego płótna zleżało jego bezpieczeństwo. Powiedziałem mu to. Sądziłem, że takie spostrzeżenie zbędnym mądrym uśmiechem clowna. Okazał się jednak poważny. On również żałował. I to mnie uderzyło. W żaden sposób nie potrafiłem mu pomóc.

A przecież można było coś zrobić. Czy należało przełamać sztywność? Oś utkwiała w przeloty? Nadłam kawałek chleba, wrzuciłem, przelknij; i zadławiony, i świadek odczuwaj ulgę. Do dziś pamiętam taką scenę sprzed lat dziesięciu: po ciężkiej chorobie, kiedy chyba cudem lekarze wyrwali mnie śmierci, odwiedziłem Irka w jego ówczesnym ciasnym pokoju na Mokotowie. Po godzinie — złany potem rekonwalescent — nie wiedziałem, co z sobą zrobić. Irek wyciągnął z szafy nowo zakupioną popelinową koszulę i ścierał mi tą koszulą pot z twarzy.

Noc z ósmego na dziewiątego grudnia 1986 roku. Wychodzę na balkon. Groźne mgły, szarobrunatne, rozświetlone gdzieniegdzie zupełnie przypadkowo trójkątnymi dziurami ulicznych latarni, umieszczonych dwadzieścia metrów podę mną. Ciemne plamy smogu. Malarstwo Turnera? Może. Noc groźna i piękna jak zmarła.

Marek Soltysik



Teresa Lidia Norenberg-Gorzelska: *Melanchoia*

przekroje

JERZY LUKOSZ

PO PIERWSZE: NIE MILCZEĆ

Zawarte w tej książce szkice tyczą wprawdzie literatury, ale sięgają także poza nią, w sferę nie zapisane, przecież związane z literaturą najściślej. Ten szeroki zasięg tematyczny decyduje, że *Kilka myśli co nie nowe* są książką krytyczną w szczególonym sensie: zajmują się nie tyle wewnętrznymi uwikłaniami literatury, ile świadomością, która literaturę sprawia. Historia ich obejmuje wszystko, co może się składać na rzeczywistość człowieka, gdy następuje uświadomienie. Poprzez zapis staje się literaturą. Książka Błońskiego waga owej fascynującej a niemal niedostępnej granicy literackich systemów wartości, za którą rozpięciem się obszar filozoficznej aksjologii albo pojawia się nieokreśloność potocznych wyroków.

Taka optyka stawia polską literaturę współczesną w innym oświetleniu i scenografii. Błoński pokazuje, że inaczej może przebiegać lektura powstających współcześnie dzieł polskich, jeśli widzieć je w układzie wytarzym niż wewnątrzna struktura i innym od (zwyczajnej) biografii twórcy. Lektura ta będzie bogatsza, poroż wiodę dojrzał, docenić co niedocenione — i wykryć trudno zauważalne metafizy.

Bogactwo świadomości, jednego źródła kultury, jest w stanie oddać tylko ktoś bardzo bogaty, ktoś, kto umie rozumować kompleksami problemami, kto wie, że konkluzja jest niemal wyrocznieniem, gdy jej postakli przyszedła od osobnych bytów; kto byty te poznał i oddać jako osoba i osobowości.

Krótkie słowo wstępne sygnalizuje, gdzie szukać stanowiska obserwatora oraz jaka rodzina intelektualna ręczy za sposób opisu, walor odczucia, za „świadectwo lektury” i „przylądzenia wiary”. Rodowód duchowy nie może być nazwany po imieniu w dziele ideohistorycznym, bowiem wpisuje się ono (dzieło) w porządek współczesnych adzezeń kultury, z których każde pragnie ów porządek stanowić: muszą wyszarzyć synonimy rodowodu. Czyż zresztą na miejscu byłoby dziś jakikolwiek akces szczególony wyciśnięty przez humanistę? Sam humanizm jest już akcesem, tym mniej łatwym, im jest prawdziwszy. Nie jest w tym względnie dość sugestywna obecność szkiców o Konińskim, Bolesławie Miłkowskim i Wyce jako trzecia, ostatnia część tomu, nie towarzyszą im bowiem eseje o Stanisławie Wąrowskim, Johnie Newmanie ani o świętym Augustynie. Źródło inspiracji bije wieloimiennym ale ukrytym strumieniem.

Pierwsza część książki, *To co święte, to co literackie* — wbrew tytułowi — niestety nie oszacowuje tylko „to co literackie”. Błoński pisze: *Imiały więc dla mnie studenta trzy literackie kurhanie. W ofiarnym schodkowym przysiadku Szalochona, zakąski Ehrenburga, najczęściej jednak podawano ctenkę krajową supkę, wypichaną wędliną i trudem — horrabile dicitur! — Żółtym śnieżką, Brandysów i Worszyskich. W pobocznym, niczym w dobrych Złotek, podawano niemal wyłącznie dania tradycyjne: poliszynon, owszem, nawet i z rozmaitemi zrobionymi, jak przez Gohlbana, ale zwrócone w przelocie i literacko szlachetnie. Wszystko co współczesne rozmyślnie było w wzniosłych rachunkach mniemania, jak u Zawadzkiego, albo zębów w naski moralne. Cóż dopiero, kiedy pisał — jak Żukrowski w polskacej: „Recy opka” — starał się socrem przypisać i katechizm! Dopiero po roku 1956 udało się Malinowski złamać konwencję powieści historycznej, jakby łapowaty duch Żdanowa nawet swoim przeciwnikom umożliwił porażkę wprawdzie.*

Język tego cytatu — jak i całej książki — jest ze świadomości niewątpliwiej. Nie bez znaczenia pozostaje oczywiście konwencja gawędy, swada języka nie powinna oznaczać swady intelektualnej. Wydaje się, że powstaje pewien poziom myślowego animizmu czy nawet rozpadu, kiedy Błoński mówi o „kawiarnianym i sprzyjałym” dwudziestoleciu międzywojennym: kiedy stwierdza „pomyłkę”, jaką było umianie Tomazsa Manna za kogoś formatu Goethego; kiedy określa „demirując” Joyce’a jako sferę „wspartą o tomatyczną estetykę”. Jeśli te okroślenia i zdania nie są (wierdzianiami ani sądami, a jedynie ową prawdą własną, własnym głosem wypowiedzianą oraz tym wszystkim, przez co głos został wewnętrznie określony — można z całym przekonaniem przyjąć, że krytyk korzysta jedynie z imion, które nabył za mocną walutę swego lekturowego doświadczenia. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jednak nie wszystkie opinie — te więcej kategoriyczne i te łkniecie ronicznym relatywizmem — są i chcą być sprawdzalne. Problem nie istnieje, kiedy Błoński wypowiada zdania proste, jak: „Ochrona życia jest najpierwizszym i obowiązkowym” lub: „w literaturze bardziej od losów autora liczy się dzieło”. Jeśli zaś mowa o „substancji polskości” czy „chwieńliwych historiach” Jerzego Pluty i Ryszarda Schuberta, mógłby — i miałby prawo — zgłosić sprzeciw ktoś, kto weryfikowalność sądu i niezbędność realnych odniesień terminów i pojęć pojmuję bardzo surowo. Eseje Błońskiego dowodzą wielkiej potencji języka. Myśl odarta z języka, a więc wyjęta ze wszystkich związków znaczeniowych, byłaby tu myląca. W parafrazie kogóż obdarzonego mniejszym talentem niż Błoński — mogłaby wzbudzić oburzenie. A tak — budzi umanie, jakie należy się książce merytorycznej i bardzo ważnej.

W drugiej jej części, poświęconej — ogólnie rzecz biorąc — stereotypowi Polaka w piśmiennictwie orodowym, literaturę traktuje autor już zaledwie jako hałą przemyleń, szukając raczej określonych aktów powołanych świadomości niż zapru. Szukac *Sarmata Irigity i Ameliana*, *Kto ty jesteś!* czy *A to Polska właśnie* wprowadzają w zgodzoność jakby nie odkryte, nie sformułowane, jakie prawidłowości mogą zwracać się w sposobie i treści przedstawienia Polaka w polskiej literaturze — oto kompleks problemów poruszony przez Błońskiego. Wydawałoby się, że rzecz jest nie mierzmalna i w pewnym sensie jaka istotnie bywa. Jak sam autor przyznaje: *Jest jednak w wyodrębnieniu stereotypu następstwa trudności. Funkcjonuje on bowiem znacznie wyraziściej w krytyce i publicystyce emigracji i literaturze pięknej.* I tu właśnie porwała się wyszukać mobilność intelektualna, gasnąca w gąszczu upartych faktów literackich, jakie atrakcyjna w obrębie zjawisk świadomościowych. Bogactwo wniosków, które przynoszą eseje Błońskiego, jest autentyczne, walor konkluzji jest znaczący ryzykiem, jakie istnieje w obrębie słownej empirii. Najbardziej wżak rodony jest chyba fakt powstania takiej książki dziś, w tym miejscu i czasie, gdzie wszystko sprzyja słuchaniu, a nie nie pomaga mówić; kiedy mówienie wzbudza podejrzliwość, a milknięcie pograża w pustkę.

Im Błoński: *Kilka myśli co nie nowe*. „Znak”, Kraków 1985, w 32m nakładzie 16330 egz. cena 4,20 zł

JERZY ŚWIĘCH

METODY GOMBROWICZA

Od czego zależy poszep w dziedzinie zwanej „gombrowiczologia”? Czy od dalszej specjalizacji narzędyk ustalających opis tego niezwykłego dzieła, czy też od coraz lepszego odczytywania intencji autorских, gdyż spośród wszystkich krytyków i badaczy piszących o mm autor miał się okazać najgłępiej „gombrowicologiem”, najwnikliwym egzegetą własnej twórczości? Książka Zdzisława Kaprńskiego dostarcza dostatecznie dużo powodów, by po tym, co o autorze *Ferdynandus* napisano traktować jak jako jeszcze jedną próbę opisaną i interpretowaną dzieła Gombrowicza w terminach znaczeniowych sposo legoż dzieła, które są jednocześnie kategoriami za projektowanymi i wiede wczesnej przez samego autora. Dziedzina współczesnej socjologii, reprezentowana przez cytowanego w pracy badacza Erwina Goffmana (przed paroma laty czytelnik polski miał okazję poznać jego książkę *Stawianek w teatrze i życiu codziennego*), miałyby pełne prawo — a może i obowiązek? — zaliczać Gombrowicza do swoich znaczących antenatów. *Utwory Gombrowicza przynajmniej (...) widać że święto, w którym głównym miejsce przysiadło związku międzybudzkiem, i zawsze są rodzajem takiego, bardzo złowię wyszukanego, związku — między nim a nami* (s. 45). Kategoria interakcji, która określa skomplikowany charakter

owych „związków międzyludzkich” jawi się przede wszystkim jako fundamentalna dla świata pisarza, który okazuje się „interakcyjnym” awanturą lektury i nie jest to bynajmniej jedyna domena, w której miałyby na prawo domagać się zasilug pierz-wosztwa („Byłem strukturalistą przed innymi”, ogłasza nie bez ironii).

Zamiarem Łapińskiego jest prezentacja metody umowna rzeczywistości ludzkiej w kategoriach interakcji społecznych, metody, której pierwowzrost, ustronowiwszy jeszcze zarzą pryncypa opowiadania debutackiego tomu *Pamiętnik z okresu dojrzałości* (1933), ma jej naj-większym zasobem pozostał dziennik pisarza. Jest to zatem *Tancerz* mecenasa Krajakowskiego jest „względem” do owej metody, to dziennik jej „pomowiem” — oto kompozycja książki, o jakiej tu mowa. Mysł, iż — jak to ujął Miłow w swym znakomitym eseju o Gombrowiczu — „jedyną rzeczywistością jest rzeczywistość międzyludzką”, że „ludzie ciągle tworzą siebie wzajemnie, tylko człowiek może być człowiekiem bogiem”, nie jest nowa, od lat — pod różnymi sformułowaniami, weszła ona do kanonu prawd podstawowych o autorze *Pamiętnika*. Z dawna też wiadomo krytykom i czytelnikom Gombrowicza, uwarżliwionym na ten aspekt jego dzieła, iż gra między ludźmi nie toczy się, jak by to z teorii interakcyjnej wynikało, o zdobywie informacji lecz o uzyskaniu przewagi jednego nad drugim. Obfitość sygnałów, przy pomocy których jednostka manifestuje swoją obecność na scenie codziennych zachowań „stwarza możliwość zwiększenia informacji i ich źródeł”, ale zarazem — o czym cytowany tu Goffman nie pisze — dostarcza bogatszego arsenalu środków dezorientujących partnerów gry. Zysk informacyjny jest skorelowany we wszystkich tych przypadkach ze wzrostem możliwości coraz bardziej skutecznego, oszustwa. Wszelkie na tym funduje się filozofia Gombrowicza, zyskująca mu tyłu wertych adberentów, co przeciwności. W rzeczywistości opowiadanej przez tytułowy „przwydek” nie ma mowy, by między jednostkami mógł się nawiązać jakikolwiek stosunek „prawdy” i „szereży”. Wszystko, nawet drobny gest, raczone mimochodem słowo, zdaje się tu służyć celom wzajemnej agresji, nie nie bogodni owej prezentacjij panu wyrażania wzajemnej prosi na siebie, zaspokajający potrzebę panowania „ja” nad „wymiar” Łapiński przedmiotem swoich rozważań uczynił ów wazobchodzący tytułowy „gr” u Gombrowicza — całą skomplikowaną nie interakcją, jakie jednostce wynajdują miejsce i rolę wśród innych, miejsce zmienne i rolę dynamicznie, kształtujące się wciąż od nowa.

Dzieło Gombrowicza przynosi jednak coś znacznie więcej od tak rozwiniętej teorii, dającej się wydobyć spod złoza socjalnych konwenansów, mniwianych obyczajów towarzyskich, salonowej etykiety. Sugestia Łapińskiego wykracza poza te domene, która — powiemy raz jeszcze — należy do dobrze zbadanych Najbardziej i miało i rewelacyjne pomysły nie mają szczytu wzbogacenia arsenalu środków interakcyjnych nie skłaniając we właściwy sobie sposób do przewalutowania piarskiego obyczaju, nie ingerując w obszar ukrytych relacji międzywzajemnych z czytelnikiem w obliczu jakiegos audytorium. Gombrowiczowski tytułowy *Formy* przekaza w obszar tej relacji, otrzymanej interakcyjnej teorii literatury, którą Gombrowicz był prowadzącą „Ja — Ferdynand”. „Ja” czyli pisarz, który rości sobie nieograniczone prawo do występowania w swoim i tylko swoim imieniu a jednocześnie prawo to na każdym kroku kwestionując, ogranicza przyswilej bycia „sobą”, skoro jego „ja” jest niczym innym, jak tytułowym zmieniłem refleksiem oblicz, kształtującym się w toku „interakcji” z odbiorcą. Dzięki interakcyjnej teorii literatury zostają „zburzony mit o bezwzględnej tożsamości „ja” autorskiego, co stanowi przyrodzoną właściwość każdej literatury, niezależnie od takich czy innych nastawień jej odbiorców, „wysokich” czy „niskich” publiczności. *Dziennik* Gombrowicza, jak dowodzi autor, ma mało wspólnego z okazami tego gatunku. Jego autor szuka ciekaw, „co zastąpiłoby klasyczną tożsamość autobiografii czy dziennika”, znajdując rozwiązanie w formie quasi-autobiograficznej, jaką stanowi „szereży portretów, nawzajem siebie przedziedzających”, nie jest to biografia „lecz krótkie serie biograficzne, częściowo wchodzące ze sobą w kolizję”. Wstęp i „pomowiem” tej interakcyjnej metody piarskiej Gombrowicza oto biogony, na których koncentrację się docieklivi autoru książki, poronawując okazały rozmiar wadze badaczy.

Co dzięki tej waznej propozycji otrzymujemy? Być może jeszcze lepsze od prób dotychczasowych wrażeń jednolitość tego niesposobnego dzieła, w którym tak skutecznie znalazły zarate różnicę gatunkowe, gdzie tak iluzoryczna granica oddziela „tytuł” od „literatury”. Intuicję nakazując ostrożność w obchodzeniu się z „filozofią” piarszą otrzymują tu wsparcie ze strony metody czyniącej z formalnych zabiegów kształt „filozofii”. Jednym z powodów gwałtownych reakcji piarsza na zabiegi interpretacyjne

muszące się z czasem wokół jego dzieła, był objawiony w nich — jakże nieskromny, jakże zadufany w prawomocność swoich orzeczeń! — zamiar „przypasowania” jego „poglądów” do ciałnych zam filozofii, teorii czy systemów. Tymczasem myśl piarsza, powtarzał stale, musi być swobodna, lous jak piasek na pustyni, winna ona siebie wciąż stwarzać od nowa, nie przymuszona do jakichkolwiek „świadectw” na rzecz isty z góry przyjętych, gotowych teorii. Filozofowanie piarsza obraca się w pusty schemat lub banał, jakie nie otrzyma wsparcia ze strony metody rewidującej same założenia literatury jako takiej. Jej ideal kojarzy się jak wiadomo z wyobrażeniami estetyki „niskiej” i „nieodziejanej”, przeciwnie elitarnym wymaganiem jakie sztuka stawia swemu odbiorcom, ale także z popojem literatury świadomej własnych ograniczeń, nieustannie kontrolującej swoje posunięcia. „Interakcyjna teoria literatury” Gombrowicza tak ideal realizuje w sposób o wiele bardziej wiarygodny, niż szereg głośnień dzieł naszego wieku.

Zdziałów Legnisi: ja Ferdynand. Gombrowicz. *Dziennik* autorstwa. Redakcja Wydawnictw KUL, Lublin 1981, 108, nakład 3025 egz., cena 2 zł.

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA

„ALICJA” PO RAZ PIĄTY

W 1972 roku ukazały się *Przygody Alicji w Krainie Czardów* oraz *O tym, co Alicja odkryła po Drogi Siroku Lustra* Lewisa Carrolla w przekładzie Macieja Słomczyńskiego. Była to czwarta wersja *Alice's Adventures in Wonderland* (poprzednie: *Przygody Alicji w krainie cudów* Adela S., 1910; *Ala w krainie czardów* Marii Morawskiej i Antoniego Langego, 1927; *Alicja w Krainie Czardów* Antoniego Marianowicza, 1955) i druga *Through the Looking Glass and What Alice Found There* (poprzednia: *W Zwierniadamim Domu* Janiny Zawiszy-Krasuckiej, 1963), ale w rzeczywistości stanowi one pierwsze przekłady z prawdziwego zdarzenia. Wcześniej próby to albo nieudolne spolszczenia (Adela S., Morawska, Zawisza-Krasucka), albo — jak w przypadku Marianowicza — prawdziwie bardzo udane, ale jednak adaptacja Krytyka odniosła się do przekładu Słomczyńskiego bardzo przychylnie, czasami wręcz entuzjastycznie. Tymczasem cieszy się już wtedy ogromną sławą w związku z przekładem *Ulisses* i opowiedzi o Alicji jeszcze tę sławę ugruntowały, uznane zostały za kognesjalne i wypływające trwającą ponad sto lat lukę (oryginalny przekład Carrolla ukazał się w 1865 roku). Wydawało się zatem, że wkrótce to będą stały się wleku pokoleniom i nikt w ciągu najbliższych kilkudziesięciu lat nie pokusi się o nowy przekład. Tymczasem w październiku 1986 roku w księgarniach pojawiła się nagle i równie szybko zniknęła nowa wersja Carrolla pióra Roberta Stillera. Ten znowu tłumacz i krytyk w obszernym eseju z 1973 roku¹ omawiał polskie wersje Alicji, szeroko wypowiedział się na temat przekładu Słomczyńskiego, który ocenił bardzo wysoko, aczkolwiek nie szczędził też i uwag krytycznych. Świdradził między innymi, że *każda następna strona dorzucza coraz nowe świadectwa pracy i rzetelności, a niezdarno i niedojrzało i definitywnego na: rozwizania (s. 336)* Jednak w zakończeniu zaznaczył: *I mam nadzieję, że za kilka lat, ofiarowujemy: nam „Funegans Wake”, Maciej Słomczyński dla wycieńczenia sięgnie jeszcze raz po Carrolla, aby wręczyć nam kolejny prezent: „Alicję” udołkoniałog we wszystkich detalach. Nie tylko to, która umnie raz na zawsze z katalogów i z pola widzenia (...) wszelkie infamyjne przedziaki, ale i tę, w której ani razu nie byliśmy sobie musieli przypomnieć fałszywego procesu o nieprzelumaczalności (s. 362)*.

Mińdo jednak więcej niż kilka lat, a Słomczyński nie wręczył nam takiej Alicji i może dlatego Stillera postanowił zaproponować własną wersję. Czy jest ona lepsza od wersji Słomczyńskiego? Przyszyjmy się obu uważnie.

Wersja Stillera ma niewątpliwie przewagę wizualną. Przekład Słomczyńskiego ukazał się w formacie kieszonkowym na papierze klasy piątej, z białymi-czarnymi ilustracjami Tennicla. W dodatku niewyrażnie przeprodukowany Przekład Stillera — w pięknym

¹ L. Carroll *Przyczynek Alicji w Krainie Czardów*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa 1972. Cytuję w tekście odwołując się do S.

² L. Carroll *O tym, co Alicja odkryła po Drogi Siroku Lustra*, przekł. M. Słomczyński, Warszawa 1972. Cytuję w tekście odwołując się do S.

³ R. Stillera, *Powrót do Carrolla*, w: „*Dziennik na Swiecie*”, nr 3, 1973, s. 130-161.

albumowym wydaniu drukowanym w Czechosłowacji, ze znakomitym zarówno pod względem artystycznym, jak i technicznym ilustracjami Daniela Kałbaya. Wydanie polskie wzorowano na nagrodzonej kilkakrotnie słowackiej edycji z 1981 roku. Książka zawiera również fragment *Lastna*, której dotąd nie figurował w polskich wydaniach, a w angielskich figuruje dopiero od niedawna. Wykrojony przez Carrolla, został odkryty w 1977 roku, mając w wydzieleniu ilustracjom roku. Przekład tego fragmentu opiewał Słomczyński w „Przekroju” w 1978 roku⁴.

Stiller stał niewątpliwie przed trudnym zadaniem, przed jakim zawsze stoi tłumacz mający kilka poprzedników, a zwłaszcza tak znakomitego jak Słomczyński. Chciałaby problem, czy można skorzystać z rozwiązań zastosowanych przez poprzednich tłumaczy, zwłaszcza jeśli uzna się je za optymalne czy wyjątkowo udane. Zdrowy rozsądek podpowiada, że chyba lepiej w takich przypadkach powiedzieć: dany pomysł nie udziwnia „na się”⁵. Ale czy wtedy nie padnie pożądanie o plagiat?

Biorąc pod uwagę wszystkie wersje *Alicji* i porównując je z tą największą, nieszablonową zaczął od takich spraw jak dokładność tłumaczenia, obecność opuszczeń, dodatkowych komentarzy i innych zeznań. Przy analizie wersji Słomczyńskiego i Stillera rozważania tego typu nie miałyby większego sensu. W zasadzie obie są pod tym względem bardzo precyzyjne. Może nawet wersja Stillera przewyższa przekład Słomczyńskiego. Stillerowi udaje się na przykład uniknąć kilku błędów, które zdarzyło się popełnić Słomczyńskiemu. Niekiedy jednak sam wpada w pułapkę. Oddaje np. imię bohatera *Gryphon* jako *Gryfon* zamiast *Gryf*, podczas gdy właściwym polskim odpowiednikiem jest właśnie *gryf*, *gryfon* zaś to przede wszystkim rasa psa i tym się raczej jacyś polskiemu czytelnikowi, choć czasami bywa używany także w tym drugim znaczeniu. Można podejrzewać, że w podstaw takiego wyboru leżała zasygnalizowana wyżej pragnienie inności. Tym też należałoby tłumaczyć oddanie *March Hare* jako *Zając Marcowy*, a nie *Marcowy Zając*, mimo że to drugie jest Nierzytym oryginalne: nie tylko struktura, ale i faktem budzenia pewnych zblizonych skojarzeń (*March Hare — mud as a March hare*, *March* i *Zając — herego jak pomyślny zając*).

Próczję Stiller w oddawaniu nawet poszczególnych słów widąc już w dwóch pierwszych akapitach i nałazi, gdzie tłumaczy *bank* jako *pochyły brzeg*, a *daisy-chain* jako *łańcuch ze stokrotek* (Słomczyński: *brzeg, wieńiec*). Dużym plusem jest to, że wersja Stillera, zwłaszcza w partiach prozatorskich jest lepiej dostosowana do potrzeb podwójnego adresata. Stiller w przeciwieństwie do Słomczyńskiego unikł trudniejszych słów (np. *obtrick* i *misnomer*) zamiast *ilustracji* i *konwersacji*). Nie wprowadza też słów i wyrazów obcego pochodzenia typu *nie-fair*, *nie-zywny* *egzystencja*, *fanat*, *zambiarz* *owocowy*, używając w zamiast *nieuczciwie*, *życie w nieuczynnych warunkach*, *szalony*, *nieuczynny* *wygląd*. Wprowadzanie podobnych słów i wyrazów przez Słomczyńskiego spowodowane było charakterystyczną dla niego dążnością do egzotyki, która zresztą znakomicie zdaje egzamin w tekstach przeznaczonych wyłącznie dla dorosłego czytelnika. Tu jednak niepotrzebnie narusza równowagę na niekorzyść adresata dziecięcego. Z kolei Stiller wprowadza kilka polskich dźwięków językowych typu *skwar* czy *ciężmo*, które nie figurują w literackiej polszczyźnie lub ich występowanie jest bardzo rzadkie i są niezrozumiałe dla obywatela adresata.

Słowo jednak jesteśmy przy dyalekcie naturalizacja czy egzotyka? — w wielu wypadkach trzeba przyznać rację Stillerowi, który np. typowo angielskie postaci znane z „nursery rhymes”, także jak *Tweedledum* i *Tweedledee* czy *Humpty Dumpty*, polonizuje tworząc imiona zbliżone brzmieniem do oryginalnych, a szczerem zgodne z zasadami wymowy i pisowni polskiej: *Tuli Bun* i *Tuli Bun*, *Hopdy Bopdy*, co jest niewątpliwie słusznym rozwiązaniem, jako że angielskie nazwy i tak nie budzą żadnych skojarzeń z polskiego czytelnika, a poza tym kto nie znający języka angielskiego zdoła wymówić w miarę poprawnie *Tweedledee*? Stiller wprowadza też synonimy angielskiego *said* występującego w dialogach, co zresztą stosuje we zwykłe w przekładach z języka angielskiego celem dostosowania ich do reguł historycznych języka polskiego. Nadutywna przez Słomczyńskiego form czasownika *powiedzieć* w czasie przeszłym wprowadza monotonie. Stiller ogranicza też stosowanie kursywy, której Słomczyński niepotrzebnie nadużywa. W języku angielskim kursywa stosowana jest m. in. dla zaznaczenia emfazy, ale w tekście polskim nie zawsze odpowiednik angielskiego wyrażenia może być akcentowany, bowiem logika może karać polotyć akcent żmudny. Słomczyński trzyma się co najmniej

niewolniczo układu angielskiego i stąd wychodzą dźwięki typu „Cót, był to bardzo ładny szach, Kicuu” (SII, s. 13) czy „Podniebnie mnie ono w jednej chwili, to jasne” (SII, s. 85), podczas gdy w polszczyźnie emfazy tworzy się raczej przez odpowiedni sryk zdania, lub wprowadzanie dodatkowych wyrazów emfaticznych, co też czyni Stiller. Skoro jednak jesteśmy przy sprawach zapisu, w nowej wersji dziwi angielski sposób oznaczenia dialogów — zamiast myślników cudzojęzy.

Przejdźmy teraz do płynności przekładu. Słomczyński wprawdzie w swej dążności do egzotyki wprowadza trochę kałki językowych na poziomie składni, ale w sumie jego przekład jest bardziej płynny i potoczny. U Stillera spotykamy konstrukcje składniowe, które nie są wprawdzie kałkami z angielskiego, ale bezmię szeregami po polsku, podczas gdy oryginalni są takich niezgrabności pozbawiony. Nie jest to zatem zabieg celowy, mający na celu oddanie stylizowanych niuansów tekstu angielskiego. Oto dwa przykłady:

„Nie chciałem jednak uwieścić (stojka), żeby kogas tam w dale nie zabici, więc udawał się oddawać go do królestwa szczyf, kiedy przelazła obok” (S. 12)

„... spojrzala w dół, ale tam nie było ciemności, a przed nią zwój długi korytarz: i w głębi jeszcze migłał jej Biały Królak, jak białynie” (S. 14)

I dla porównania Słomczyński:

„Nie chciałem uwieścić słodka w obawie, że może zabici kogas w dale, więc spadając obok jednej z szaf wstawiła go do niej” (SII, s. 12-13)

„... awantura gławę, lecz w gorze było zupełnie ciemno. Przed nią rozciągał się następny długi korytarz, a przed nim cagle jeszcze widoczny Biały Królak” (SII, s. 14).

Obydwie wersje oddają wernie sens oryginalny, ale wersja Słomczyńskiego po prostu lepiej „czyta się” po polsku. Są to jednak może sprawy nie perwotważącej wagi i możliwe do wyeliminowania, tak jak u Słomczyńskiego motywy do wyeliminowania jest wyszukane słownictwo i angielszczyzn. Oczywiście o eliminacji takiej może myśleć tylko postronny obserwator, bo sądzę, że obydwa tłumacze broniliby swoich rozwiązań, dając szereg argumentów przemawiających za ich słusznością. Ale tak jak Stiller niegdy wybrał sobie doprowadzoną do perfekcji wersję Słomczyńskiego, tak my możemy wyobrazić sobie udoskonaloną wersję Stillera.

Pewną niekonsekwencję przejawia Stiller jeśli chodzi o sposób potraktowania imion własnych. Niekąkmi grzyzmie też Złych (zamiast *Bilias*) wyodrębnia w towarzyszywie *Imia*, *Elzie*, *Lacie* czy *Tille*. Nie wiadomo też dlaczego nagle nie z tego ni z owego pojawiają się metry, podczas gdy gdzie indziej mamy styły i całe

Najtrudniejszy jednak zadaniem dla tłumacza Carrolla jest oddanie per słów i tu właśnie czytelnik spodziewa się napotkać największe różnice. Ogólnie rzecz biorąc przekład Stillera nie jest pod tym względem ani gorzej ani lepiej od Słomczyńskiego. Czasami pomyślał Stillera stanowią swego rodzaju połączenie rozwiązań zaproponowanych przez Marianowicza i Słomczyńskiego. Sporadycznie-korzysta nawet z Morawskiej. Przyrzymy się bliżej dwóm fragmentom, w których aż roi się od kalamburów. Jeden pochodzi z *Alicji*, drugi z *Lastna*.

Pierwszy fragment to opowieść Mock Turtle o jego latach szkolnych. Przyczytamy tylko te miejsca, gdzie występują gry słów i neologizmy:

„When we were little”, the Mock Turtle went on at last (...), we went to school in the sea. The master was an odd Turtle — we used to call him Tortoise —

„Why did you call him Tortoise, if he wasn't one?” Alice asked

„We called him Tortoise because he taught us”, said the Mock Turtle angrily: „Really, you were never dull!” (...) Następnie Mock Turtle wymienia przedmioty, których uczył się w szkole:

„Reading and Writing, of course (...), and the different branches of Arithmetic — Ambition, Distraction, Uglification, and Derision.”

Na zdziwienie Alicji, co to jest *Uglification* (wszystkie inne słowa istnieją w języku angielskim i brzmieniowo przypominają nazwy przedmiotów szkolnych, ale w tym kontekście są oczywiście absurdalne) wyjaśnia, że uczył to przeciwieństwo *beautify*. Pozostałe przedmioty to *Myseary*, *uncient* i *modern*, *with* *Seography*, *then* *Drawing* — *the Drawing-master was an odd conger-eel, then used to come once in a week; he taught us Drawing*, *Stretching* and *Fastening* in *Code*. Później były też przedmioty klasyczne: *Laughing* and *Grief*. A na pytanie Alicji: *„And how many hours a day did you do lessons?”* odpowiada: *„Ten*

⁴ M. Słomczyński, *On a journey „Przekroju”* 1978, nr 1713, s. 10-11

⁵ L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass and What Alice Found There*, London 1976.

hours the first day (...), nine the next, and so on. A Gryphon dodaje: „That is the reason they're called lessons (...), because they lessen from day to day.” (s. 124-128)

Slomczyński:

— Gdy byłbyś dzieciną — powiedział wreszcie Żółwiec (...) wczeraśztałbyś do szkoły znajdujące się w morzu. Nauczycielem był stary Żółw... nazywałby go Ostrygą...
— Dlaczego nazywałbyś go Ostrygą, jeżeli nią nie był? — zapytała Alicja.
— Nazywałby go Ostrygą, bo był ostry — powiedział gniewnie Żółwiec. — Jestel naprawde bardzo łepa.

Poszczególne przedmioty to *Chlapadko* i *Portografia* (...) a później różne odgałęzienia *Arytmetyki* — *Wodowanie*, *Objejmowanie*, *Dnosenie* i *Brzydzielenie*. Brzydzielenie to przeciwstawienie upiększenia A dalej: *Historia starożytna* i *nowożytna*, *Oceanografia*, *Rybniki*... nauczycielem Rybników był stary węgorz mori, który przyszedł do nas w tygodniu: uczył nas Rybników i Falowania. Następnie przedmioty klasyczne: *Ławka* i *Rzeka*. Oraz ostatni fragment:

— A niewielkie psiki?
— Tak, ponad pięćdziesiąt rocznie, cztery miesiącznie i raz w tygodniu. A da zdumienie Alicji, że zawsze raz w tygodniu, gryf odpowiada:
— Oczywiście, że tak — przecież jest tylko jedyn piątek w tygodniu. (s. 101-105).
Stiller:

„Kiedy byłbyś mały — podał wreszcie Falszowy Żółw (...) chodziliśmy do szkoły w morzu. Nazywam wychowawcą był pewien stary Juk Rekin — nazywałby go Pila —
„Dlaczego nazywałbyś go Pila, skoro to był Rekin?” zapytała Alicja.
„Bo nas tak pilował — odrzekł z irytacją Falszowy Żółw. — Ale ty jesteś łepa”
Przedmioty: *czyhanie* i *zwanie* (...) a następnie różne rodzaje *wymyżki*: *wodowanie*, *objejmowanie*, *werolenie* i *obrzydzielenie*; *obrzydzielenie* to przeciwstawienie *wypiększenia*. Dalej *historia starożytna* i *nowożytna* z *wodografią*, *rybniki* — nauczycielem rybników był pewien stary ławacz, przyszedłszy raz na tydzień — ten dopiero nas uczył rybników i falowania. Poza tym przedmioty klasyczne: *ławka* i *grdyka*. A fragment końcowy:

— A ile miałeś jednego dnia lekcyj?
„Pierwszego dnia dziewięć (...), a następnego dnia dziewięć i tak dalej (...). Dlatego to się nazywa lekcie — wyjął Gryfon — bo codziennie jest lekcie i lekcie” (s. 80-83).
Obie wersje są jednakowo dwucpej. Slomczyński zachowuje Żółwia i wprowadza dodatkowo Ostrygę, natomiast Stiller zastępuje Żółwia dwoma gatunkami ryb. Slomczyński wprowadza jeszcze dodatkowy efekt: *ostry* — *łepa*.

Jeli chodzi o podstawowe przedmioty wykładane w szkole to też obie wersje są równie dobre, choć Slomczyńskiego bardziej związana z morzem, a *Chlapadko* i *Portografia* bardziej podobne brzemieniem do *abecadki* i *ortografii* niż *czyhanie* i *zwanie* do *czyhanie* i *pisania*. Jeli chodzi o wyjaśnienie neologizmu *użyty*, to wersja Slomczyńskiego jest bardziej logiczna. Przewietwianie *wypiększenia* czy *wypiększaniem* jest raczej *brzydzielenie* niż *obrzydzielenie*. To drugie kojarzy się prędzej z *obrzydzeniem* czegoś niż *czywieniem* czegoś *brzydym*. Poza tym *brzydzielenie* jest lepsze brzemieniem — wprowadza tylko jedną dodatkową sylabę na początku (w języku angielskim *uglifycation* — *uglifycation* równa ilość sylab). W kolejnym fragmencie prawie nie występują różnice między naszymi nazwami przedmiotów. Różnóg powódzie tylko nazwa nauczyciela w połączeniu z przedmiotami, których uczył: *węgorz* — *falowanie*, *ławacz* — *rybniki*. No i jeli chodzi o ostatni kalambur, Stiller jest bardzo bliki oryginalny, choć wprowadza nieporównaną formę *lekcie*. Rozwiązanie Slomczyńskiego, aczkolwiek swobodne, oparte na zupełnie innej zasadzie, jest również bardzo udane.

Poformie wydaje się zatem, że można by między obiema wersjami postawić znak równości. Ale czy na pewno? Wszystkie rozwiązania zaproponowane przez Slomczyńskiego są w pełni oryginalne, ale mają nie wspólnie z proponowanymi Morawskiej i Marianowicza. Tymczasem u Stillera widzimy zgrabne połączenie pomysłów różnych tłumaczy z pewnymi tylko modyfikacjami: *Rekin* i *Pila*, *zwanie* i *wornenie* wstępują u Marianowicza; *wodowanie* i *objejmowanie*, *Asiera*, *rybniki* i *falowanie* u Slomczyńskiego (*objejmowanie* także u Marianowicza); a *ławki* i *ławkę* u Morawskiej. *Obrzydzielenie* zbliżone jest też do *brzydzielenia*. Jedyne zatem w pełni wiarsne propozycje to *tyśmie* i *grdyka*.

Nie podążam tu oczywiście Stillera o plagiat. Być może gdyby nie ustniał wczesniejsze przekłady sam wpadły na takie własne pomysły. Poza tym — jak już wspominałam na początku — był w trudnej sytuacji. Czy miał na się odzwiecznik? Ale

mimo to oceniałbym wyżej przekład Slomczyńskiego, choćby z uwagi na oryginalność

I drugi krótki jut, ale równie slompikowany fragment z *Lustria* nazwy lustranych owadów, o których Komar opowiada Alicji: *Horse-fly* i *Rocking-fly*; *Dragon fly* i *Snap-dragon-fly*; *Butterfly* i *Bread-and-butter-fly* (s. 225-227). Wszystkie nazwy angielskie operują się na tej samej zasadzie — zachowują podobieństwo struktury: przyjęta nazwa owada, które drugi człon stanowi słowo *fly* — *mucha*. Komar dodaje na początku wyraz, który z kolei tworzy całość z pierwszym elementem *rocking-horse* — *koi* na *birgwanu*, *snap-dragon* — *zabawa* *botanodorozniowa* polegająca na wychwytywaniu rodników z płonącego ognia, *bread-and-butter* — *chleb* i *masło*, a w połączeniu z *fly* stanowią nową, absurdalną nazwę owada. Towarzyszące tym nazwom wyjaśnienia dotyczą sposobu egzystencji lustranych owadów i wiążą się właśnie z tym znaczeniem nadanym przez dodatkowy człon

Slomczyński oddaje te kalambury następująco: *Koń Polny* — *Koń Polny* na *Biegunach*, *Waska* — *Lekcewaska*, *Baza Krówka* — *Hoza Krówka* (s. 44-45), zaś Stiller proponuje: *Paskonik* — *Pankonik* *Nabgunum*; *Waska* — *Nierozwaska* *Wigylina* oraz *Ćma* i *Cudna* *Podleczarkowa* (s. 140).

Rozwiązania Stillera są pod pewnymi względami bardziej precyzyjne. Poprzez dodatkowy człon określająco — *Wigylina*, *Podleczarkowa* — stara się przekazać część aluzji kulturowych; *snap-dragon* łączy się ze świętymi Bożego Narodzenia, a *chleb* z *masłem* i *herbatą* z mlekiem składają się na klasyczny angielski podwieczorek. Ale wydaje się, że z tych jest minimalny w porównaniu z samym brzemieniem nazw. W oryginalnym angielskim dźwięk polega na wprowadzeniu stosunkowo małej zmiany — jeden dwu- lub monosylabowy człon powoduje zupełną modyfikację sensu, nie zniekształkając przy tym całej struktury wyrażenia. I tak też postępuje Slomczyński, którego nazwy są proste, naturalne, zabawne. Propozycje Stillera, choć na pewno niekry, sąż rozweklością, a czasami i brzemieniem. *Nabgunum* kojarzy się niestety bardziej z *begunką* niż *konsem* na *biegunach*, a *Cudna* me kojarzy się z *ożymem*, w dodatku brzmi nieprzyjemnie, jedyne *Nierozwaska* jest również dobre jak *Lekcewaska*.

W umie można stwierdzić, że wiek z rozwiązań Stillera jeli chodzi o gryf słów jest teoretycznie dobrych, ale brak im czasami lekkości, która sprawa, że sytuacynie potrzebny określić, który pomysł jest lepszy. Uwaga ta znajduje niestety potwierdzenie przy analizie partii wierszowanych, które stanowią również rzadkie zdanie dla tłumacza jak kalambur. Wierszyki zawarte w oryginalnie to parodie popularnych w okresie wiktoriańskim utworów mniej i bardziej wybitnych poetów. W przekładzie są możliwe w zasadzie dwa rozwiązania. Pierwsze, które stosuje Marianowicz, polega na zastąpieniu parodii wierszyków angielskich parodiami wierszyków polskich. Pozwala to oddać funkcję, jaką utwór je pełni w całości tekstu, a przy tym jest zabawy dla polskiego czytelnika. Z drugiej jednak strony metoda ta prowadzi do zbyt daleko posuniętej polonizacji. Poza tym argumentem przeciwko takiemu podejściu jest fakt, że dla współczesnego odbiorcy angielskiego funkcja parodystyczna przestała być w większości przypadków czysta, jelo że utwory stanowiąc podłoże parodii nie są już dwojpecznie znane. W związku z tym strata wynikająca z nieoddania elementów parodii nie jest aż tak wielka. Pozostaje zatem druga metoda, którą wybrał zarówno Slomczyński jak i Stiller, a która polega na potraktowaniu wierszyków jako samodzielnych utworów oraz zróceniu szczególnej uwagi na takie ich aspekty jak sugestywny rytm, absurdalna treść, czasami gry słów. Obydwaj tłumacze starają się oddać wrocie metryczne poczucie angielskie je dostosowując ich do hanonów poezji polskiej. Zachowują zatem wernie układ rymów, czasami tylko wydłużając wroć o jedną czy dwie sylaby, co jest podktywane strukturą języka polskiego. Obydwaj starają się zachować maksymalną ekwivalencję formy oddając jednocześnie jak najwierniej warstwę semantyczną. Slomczyński okazuje się jednak dużo lepszym poetą. Więcej w jego przekładach lekkości i naturalności. Poza tym są zrozumiałe i jasne już przy pierwszym czytaniu, podczas gdy u Stillera często trzeba wroć przeczytać kilkakrotnie, aby w pełni uchwycić jego sens. Stiller czasami dokonuje karkołomnych zabiegów, wprowadza rzadkie formy wyrażów, aby zmieścić się w angielskim układzie rymicznym, jego wersje są niemiarko ciężkie, stanowią jakby „grubnicie” oryginałów. I znów, żeby nie być gołolownym musimy wroć się do przykładów. Taki oto potornie prosty czterowiersz, typowy „nursery rhyme”

*The Queen of Hearts, she made some tarts,
All on a summer day.*

*The Knave of Hearts, he stole those tarts.
And took them quite away. (s. 143)*

Wyrzyk jest wyjątkowo rytmiczny, a to dzięki regularnym rytom zewnętrznym ahań oraz wewnętrznym, opartym na powtórzeniach (wers 1 i 3), a także użyciu prawie wyłącznie jednosylabowych, akcentowanych wyrazów Stiller oddaje atmosferę jako:

*Królowa Kierowa ciastek napiekła
W porze letnich spiesk,
A Walet Kierowy ja bestia wciekła,
Ukradł je i zbiegł. (s. 94)*

Jedyną zaletą przekładu jest wprowadzenie rymu wewnętrznego *Królowa Kierowa*. Poza tym wersy 1 i 3 ulegają zbytniemu wydłużeniu (o trzy sylaby), co razi tym bardziej, że z kolei wersy 2 i 4 są skrócone o jedną sylabę, w wyniku czego proporcje zostają znacznie naruszone. Większość wyrazów w polskiej wersji to dwu- i trzysylabowe; razi też wyrażenie „w porze letnich spiesk”. W angielskim oryginale (mamy po prostu „letni dzień” „Złc brzmie również „bestia wciekła”, która została wprowadzona tylko jako rym oo „napiekła”, bowiem wiersz nie zawiera żadnego sądu wartościowego. Duzo lepiej wypadła Słomczyński:

*Królowa Kier ciasteczek moc
Upiekła w lewni dzień
A Walet Kier, gdy przyszła noc
Skradł je i skrył się w cień. (Sil s. 118)*

Wiersz idealnie zachowuje układ oryginału — ilość sylab, rym. Nie ma wprawdzie rymów wewnętrznych, ale za to utrzymany zostaje parnieizm pierwszego i trzeciego wersu poprzez powtórzenie wzoru „Kier oraz podobieństwo brzmienia *w moc i noc*. Słomczyński wprawdzie także używa trzysylabowych wyrazów, ale równowagę jest duże nagromadzenie wyrazów jednosylabowych. Poza tym nie obserwujemy udźwięcznień lekcyjnych. Mamy po prostu „letni dzień”, a dodatkowa informacja „przyszła noc” (dla rymu z „moc”) jest bardziej naturalna i uzasadniona w tekście niż „bestia wciekła”.

Większość innych przekładów Stillera prowadzi do podobnych wniosków. Zgrubienia i megrzabności rzucają się w oczy dość często.

*Hekeat tróbla wybobrał
Do dna już opawicł wysusz
I usłuje zejł z tematu
Ofjara tych katuzj... (s. 8)*

*Ba za mlodu — synowi ojciec Wilhelm odpowie —
Balem się, że mógł nadweręte,
Teraz, odkąd mam pewność, że go nie ma w mej głowie,
Stoję na niej i nie dbam o łęte... (s. 41)*

*Członki me, dzięki tej oci maci,
Były gietkie i łakot się w starość odłizną... (s. 42)*

*Wszystkie konie i ludzie królowscy do kupy
Nie mogli poskładać jego skowpy... (s. 167)*

*Lew i Jednorotec walczyli o koronę
Lew pobił w mieście Jednorozca i jad zaskawiono... (s. 183)*

*Odpowiedź jęgo na to mi ciecie
Przez łeb jak woda w zięcie... (s. 198)*

Skoro mówimy tu o tendencji do zgrubienia należy zaznaczyć, że występuje ona czasami także w partiach prozatorskich, np. w wypowiedziach Alicji. Oryginała Alicja wyraża się

w sposób elegancy — jest przecież dobrze wychowaną panią z „dobrego domu”. Słilerowska Alicja czasami brzmie zbyt współczesnie i obcesowo, np. *będę musiała, ojgi, wiegił tyle wkwał* (s. 20); *Moja noga tam więcej nie postanie!* (s. 62); *toż to oszaleć można*. — *Och, nie wario z nim gadać — to zupełnie idiotia* (s. 48). A przecież sposób wyśławiania się Alicji jest rzeczą nie bez znaczenia, bowiem oddaje zarówno charakter postaci, jak i klimat epoki wiktoriańskiej.

Dokładna analiza przekładu Stillera zajęłaby więcej miejsca niż sam tekst. Szczegółowe porównanie go ze Słomczyńskim poszerzyłoby także analizę o dalsze dwa tomy. Nie mówię już o tym, co by się stało, gdyby pokusił się jeszcze o porównanie go z wcześniejszymi wersjami. Na szczęście aż taka drobiazgowość nie jest konieczna, aby wyrobić sobie ogólny pogląd na temat przekładu. Jest to na pewno przekład dobry, a miejscami bardzo dobry. Zdarzają się potknięcia i niefortunne rozwiązania, ale te można znaleźć u każdego tłumacza. I na pewno gdyby wersja ta ukazała się przed wersją Słomczyńskiego stanowiąby wielkie wydarzenie literackie. W tej sytuacji jednak musimy się uciekać do porównań, a te w wielu wypadkach przemawiają na korzyść Słomczyńskiego. Osobiście podobałabym się pod stwierdzeniem Stillera z 1973 roku: *marzyłabym mi się nieco zmodyfikowaną wersją Słomczyńskiego, zmodyfikowaną, a więc nieco „odegzytowaana”*, w większym stopniu uwzględniająca potrzeby adresata dziecięcego. A może wersja rodzaju kompilacja wszystkich dotychczasowych wersji? Tylko czy taka, niemalże komputerowa składanka nie pozbawiona byłaby ducha, tak jak zeane są żalose efekty sztucznie zmieniowanych portretów mających obrazować idealne piękno, a złożonych z najpękniejszych elementów niedoślonych piękności. W sumie dobrze, że ten nowy przekład się ukazał. Jestem zdania, że w wypadku tekstów klasycznych, ważnych, a przy tym trudnych, powinno istnieć jak najwięcej przekładów, każdy z nich nowy bowiem coś nowego do naszej wiedzy o oryginalne i zapobiega zakorzenianiu się mitów i fałszywych sądów. Należy przy puszczać, że najnowsza edycja *Alicji* dośledźne sobie dużą popularność wśród czytelników, co w dużej mierze zawdzięczać będzie wyjątkowo starannemu wydaniu i atrakcyjnym ilustracjom — nowoczesnym, ale oddającym niesamowity klimat epoki, która rodziła Krainę Czarów Lewisa Carrolla.

Levin Carroll, Alicja w Krainie Czarów i Państwo Sierosy. Łódź: Wydawnictwo „Alfa”, Warszawa 1966, w. 230, nakład 70 000 egz. cena zł 930...

EWA DUNAJ

O „KASKADERACH LITERATURY”

Tytuł *Kaskaderzy literatury* oraz dobór nazwisk objętych tym terminem wyjaśnia czytelnikowi *Słowo wstępne* pobra Jana Z. Brudnickiego. Wyjątkowość a zarazem wspólność zgromadzonych w zbiorze sylwetek pisarzy, uzasadniająca ich grupowe przedstawienie, polega według niego na takich cechach, jak istnienie legendy pisarskiej, szerokość przekazywanego czytelnikom komunikatu, spontaniczność przekazu oraz subiektywność doznań i silnie manifestowany indywidualizm postawy twórczej. Z wymienionych kryteriów jedynie pierwsze wydaje się w pełni uzasadnione, bowiem szczeroci, spontaniczność, subiektywizm i indywidualizm to cechy tak ogólne, iż można je uznać za odpowiadające postawie twórczej w ogóle. Tylko więc kryterium zaniesienia legendy literackiej uzasadnić by mogło taki dobór nazwisk: Bursa, Miasko, Poświętowska, Stachura, Mikuszewski-Bruno, Wojacek. Przy tym autorzy nie starali się odkryć przed czytelnikiem różnorodności genezalicznej owych mitów i pomieć fakt, iż każdy z przedstawionych pisarzy prezentował odmienny typ działań autokreacyjnych (bądź też nie podejmował takich działań wcale). Związanie to motywowane jest więc bardziej istniejącą modą czytelniczą, niż jakimkolwiek innymi względami: modą — dodajmy — opartą na sensacyjnym odbiorze dzieła literackiego. Rozmyślając nad koncepcją książki można by też pożądać autorów, że w swym wyborze zdali się na przypadac — zastanawia na przykład, czemu w grupie „praktyczni” zabrakło miejsca dla Borowskiego, którego twórczość i biografja najlepiej chyba odpowiadają terminowi „kaskader” użytemu w tytule. O przypadkowości decyzji najwyraźniej świadczy fakt, że Miasko został włączony do tomu w ostatniej chwili, tak, iż nie starczyło już czasu na uzupełnienia we wstępie i posłownu książki.

Skoro zatem wybór jest tak dalece swobodny, że usunąć lub dodać jeszcze paru nazwisk nie wpłynęłoby w sposób istotny na kształt tomu, skoro motywacja autorów zdaje się być nie w pełni uzasadniona, pytamy o cel przedmiotowego nam zboru Zapytajmy, o ile włączenie we wspólną książkę Hłaski, Bruna i Połwiatowskiej wzbogaca ich wzajemnie i przybliża czytelnikowi? Każda z zamieszczonych w zbiorze postaci jest tak dalece odrębna, że stworzone przez autorów sągnowo nie stwarza nowej jakości; glosy pisarzy nie tłumaczą się wzajemnie. Różny jest wiek i skala doświadczeń, stopień wrażliwości i biografia, inny jest kontekst historyczny i obyczajowy i odmienne są wreszcie gatunki literackie uprawiane przez poszczególnych pisarzy.

Być może jednak pomimo tych różnic autorzy zboru pragną powiedzieć czytelnikowi coś, co wymaga wspólnej prezentacji pisarzy objętych terminem „kaskaderów”. Odpowiedzi na to należy szukać w archiwiskach przedstawiających sylwetki twórców i dzieła przeklejących pisarzy. Ich autorami są Stanisław Starek, Stanisław Stabro, Jan Marz, Ziemowit Fedeci, Jan Z. Brudnicki i Edward Kolbus. Autorzy ci wykazują jednak niejednokrotnie stopień zainteresowania tematem i wiedzy fachowej. Do tego przestają — co oczywiste — różne poglądy i sposoby mówienia o historii literatury i dziele literackim. Ten niezgodny chór nie został poddany żadnym zabiegom edytorskim, które naadyby opracowaniu charakter bardziej spójny i konsekwentny. Z założenia książka miała mieć charakter popularzatorski i adresowana była do czytelnika młodego, nie będącego z pewnością znaną omawianych problemów. Stąd każdy ze szkiców wpartych został wyborem tekstów, dzięki czemu publikacja zyskała wartość źródłową, stając się rodzajem antologii i umożliwiając odbiorcy zapoznanie się z utworami niełatwo dostępnymi w powszechnym obiegu czytelnicy. Starczyło miejsca na portrety pisarzy, lecz zabrakło go na kalendaria życia i twórczości, raczej potrzebne, skoro jest to pierwsza próba przybliżenia pisarzy „przeklejących” masowemu czytelnikowi (50 000 egz.). Co gorzej, nie starczyło miejsca również i na adresy bibliograficzne zamieszczonych w antologii tekstów ani na rzetelne przypisy przedstawiające literaturę źródłową. Toż trudno będzie niewyrobionemu odbiorcy, zachęconemu przeczytanymi utworami, wyjść poza ten wybór i szukać wydawnictw specjalistycznych.

Jeśli zaś — co możliwe — książka ta miała stać się z założenia jednym lub podstawowym źródłem wiedzy o pisarzach „przeklejących”, należało tym bardziej wyważyć sądy o poetach, by ustrzec się błędów interpretacyjnych czy wręcz rzeczowych. Czytelnik, który ma zna tekstów Hłaski i dla którego szkic Stabry ma być pierwszym czy jedynym przedmiotem po tej twórczości, dowie się o nią bardzo niewiele. Autor opracowania nie wymienia nawet z tytułu większości utworów Hłaski, analizę poddaje wyłącznie utwory powstałe do roku 1956, nie podaje ilokąd i miejsc wydania dzieł pisanych na emigracji, nieokładnie podaje daty wydań polskich. Wywód przeprowadzony przez Stabrę prowadzi do wniosku, że Hłaska do końca nie porzucił wyjątkowo założenia ideowe i artystyczne socrealizmu, jednym jego wkladem twórczym w te poetykę był sentymentalizm i proste chwytu formalne, oraz że — mimo najgłębszych intencji — nie napisał on nic celowego poza *Baśnią Sokółową*, *Sonietą maryjarską* i tomem *Opowiadania*. Rozumowanie takie zdaje się potwierdzać szczególny wybór tekstów — dwa opowiadania zamieszczone w całości pochodzą z 1956 roku, po nich zaś znajdziemy już tylko trzy parafrazonkowe obruchy pozbawione całkowicie adresu bibliograficznego. Taki wybór utrzymuje w przekonaniu, że popularność Hłaski bierze się jedynie z zamiowania tego piaszka do „mocnych” scen i wyrazów, że nie mówi natomiast o istotnych wartościach tej twórczości oraz o dzieciach życiowych i ewolucji twórczej Hłaski. Z kolei szkic Marza poświęcony Halinie Połwiatowskiej razi powierzeniem chorego, zabieg interpretacyjny autora polegający głównie na obsterwnym cytowaniu *Opowieści dla przyjaciela*. Zwycajnym błędem (równ autorstwa Jana Marza) jest przypisanie Bursie świadomości choroby i uportwicie odczytywania twórczości poety przez pryzmat przeczuca śmierci. Wada serca Andrzeja Bursy uwarowała się dopiero podczas sekcji zwłok, jego śmierć była kompletnym zakończeniem dla najbliższych a on sam miał się wspaniałem tyle wspólnego, że mieszkał po sąsiedzku. Takie błędy muszą denerwować czytelnika i znacznie obniżają wartość opracowań Opowieści o życiu i legendzie Miłkewicza-Bruna napisana przez Brudnickiego nie wyjąwszy w sposób przekonujący, dlaczego poeta znalazł się w tym samym gronie, co Połwiatowska, Bursy czy nawet Stachura. Jego dzieło bowiem przeszczerze zupełnie odmiennej model poetyckości, nowo inne pięć i jeli nawet jak przeklecie, to inna „przekleć” w sobie zawiera, toteż aby przekonać czytelnika, że mimo to miejsce w tym tomie mu się należy, trzeba by może innych i głębszych szukać uzasadnień, niż tylko

pijnąta przyjaźń między poetami. Szkic Stanisława Stareka, użyczający tytułu całej książki, wyróżnia się na tym tle niepodważalną fachowością, widoczną chociażby w sposobie opracowania materiału (przypisy, bibliografia). Jednak nawet i ten artykuł, chociaż skondensowany, zwarty i krótki, nie zawiera nic takiego, czego by autor nie powiedział w swych wczesniejszych pracach — ani w objaśnieniach dotyczących sensacyjnych wątków biograficznych, ani w interpretacji twórczości. Najbardziej interesujący jest szkic Fedeciego dotyczący legendy Stachury. Zajmuje w nim autor stanowisko niezbyt chyba zgodne z intencjami i zamysłem całego tomu. Zwraca bowiem uwagę na rozdźwięk, jaki istnieje pomiędzy przedmiotami nadawanymi przez twórcę a treściami odbieranymi przez czytelnika, na różnice między rzeczywistą zawartością spójnicą piaszka (biograficzne i tę literackie) a mitem, legendą narastającą po śmierci twórcy wokół jego dzieła. Prawdym źródłem legendy są często okoliczności pozaliterackie, typ odbioru nastawiony na sensację oraz zabieg i działania wydawnicze, skierowane na komercyjny zysk i schlebające tamom gustom czytelnicy. Często przynosi to więcej szkody niż pożytku, co Fedeci próbuje udowodnić na przykładzie Stachury, a raczej tego, co stało się z jego dziełem po śmierci poety. Stanowisko autora wnieo odzwierciedla wybór tekstów Stachury, niewielki, ale przemysłany, obejmujący fragmenty najsłynniejszych poematów i pojedyncze utwory uznane przez Fedeciego za najwartościowsze a zarazem nie zawsze doznające przez masowego czytelnika. Trzeba jednak przyznać, że Fedeci miał w gronie kolegów zadanie najłatwiejsze, gdyż przypadek Stachury jest szczególny. O ile bowiem dzieła innych pisarzy przedstawianych w antologii są czytelnikowi znane mało lub trochę (niektórzy z nich nie mieli jeszcze pełnych wydań zbiorowych swoich utworów), to łączny nakład *Poezji i prozy Stachury*, osiągnął w dwóch wydaniach — 1982 i 1984 — wielkość ponad stu tysięcy egzemplarzy. Zważywszy, że od roku 1982 wiersze Stachury drukowane były wielokrotnie w popularnych omiolkach a on sam był bohaterem widowisk telewizyjnych, pld., spektakli teatralnych i filmów, można chyba mówić o względnie nasyceniu rynku. Tymczasem w każdym razie porównywać tę sytuację z pięciolatycznymi nakładami *Uwrao wierszem i prozą Bursy* (3 wydania) czy *Werszy wybranych Połwiatowskiej*. Przekłoniwo przekłoniwo mówić, jak z tego widać. Niektórzy z kaskaderów stali się teraz bardziej dochodowi, niż niejedno pierwszoplanowy amant naszej literatury. Dlaczego nie byli tacy za życia i dlaczego mimo objęcia ich wspólnym mianownikiem tak nierówno obdźnła się ich nakładami — tej tajemnicy autorzy antologii nie starają się przez czytelnikowi odsonić.

Nie potafię więc odpowiedzieć, dlaczego tak było trzeba: sto stron dla Wojacka (to prawie samodzielny tomik wierszy) i siedemdziesiąt parę dla prozy Hłaski, będącego nadal białą kartą w historii naszej literatury. *Uwrao wiersze* wydane w zbył małym nakładzie nie zawierał kilka porcji istotnych w jego twórczości. Ani też dlaczego w zgromadzonej w antologii notkach tak wiele mełniczki i przemiżen.

Książka nowo podtytuł *O twórczości i legendzie*. Jeśli intencja autorów było wypracować Mędre książki legendy literackiej — to chyba nie w pełni się to udało. Najskładawym i najbardziej wartościowym elementem książki są publikowane utwory literackie, chociaż i tu można by mieć wiele zastrzeżeń. Nie lepiej więc byłoby wydać je oddzielnie, z większym dystansem do karkolomnych, „kaskaderskich” zabiegów interpretacyjnych i większym poszanowaniem dla indywidualności i odrębności prezentowanych twórców. To już jednak uwaga adresowana nie do autorów omawianego wyboru, lecz kilku polskich wydawnictw.

Kaskaderski biurowy O twórczości i legendzie. Pod red. Edwarda Kolbusa, słowo wstępne Jana Z. Brudnickiego, podowu Jana Marza. Łódź, Wydawnictwo Łódzkie 1986, ss. 528, nakład 50 000 egz., cena 350.—

JAN MIZINSKI

LION FEUCHTWANGER I POWIEŚĆ POLITYCZNA

Popularność twórczości powinnicowej Liona Feuchtwangera (1884-1958) miała swoje okresy wzdwojów i upadków, różne zresztą w różnych krajach. W Polsce czas jego twórczości jakby się skończył, a wydarzenia takie jak telewizyjny film według *Braci Lusternack* nie pozostawiły trwałych śladów w świadomości publiczności czytającej i

oglądającej filmy. Pokolenia, dla których literackie obrachunki z hitlerowską prehistorią były odbieraną emocjonalnie oczywistością literatury niemieckojęzycznej, to dziś ludzie w sile wieku czy wprost starzy. Ich dzieci i waukowe kleru mogą zainteresowania na sprawy czasowo im bliższe. Nawet pisarze tak niekonwencjonalni i autonomiczni jak Günter Grass po początkowych drastycznych rozrachunkach z historią III Rzeszy zajęć nie muszą bardziej zagrożeniami dnia dzisiejszego, jeśli nie chcą utracić możliwości oddziaływania na odbiorców dorobku lub wchodzących w dorobek. W tej sytuacji postać i twórczość Feuchtwangera to — przynajmniej w Polsce — już raczej historia literatury, jakkolwiek tak być nie powinno. Nie da się bowiem ogromnie — ołoiwioć i jakkolwiek — dorobku tego autora zamknąć w ściśle określonych kręgach tematycznych, a ich recepcji uznać za zakończoną. Dlatego mimo obfitego już piśmiennictwa na temat prozy Feuchtwangera, ciągłych wznowień poszczególnych dzieł, wreszcie licznych adaptacji filmowych i telewizyjnych, cieszy kładzie prezentacja tego dorobku, zwłaszcza jeśli wnosi nowe spojrzenie lub porusza wątki mniej znane.

Jest trudem powiedzenie, że znaczna większość twórczości literackiej Feuchtwangera to twórczość polityczna. Jego powieści zbierane przez akademickich literaturoznawców do gatunku historycznych, jak choćby monumentalna *Wojna żydowska* pełne są wstążek odniesień do sytuacji europejskiej i niemieckiej lat trzydziestych. Podobnie jest zresztą z całą plejadą współczesnych Feuchtwangera wielkich pisarzy niemieckich, którym przyszło żyć w tych „ciężkich czasach”, by wymienić choćby braci Mann, Brechta, Wolfa czy Annę Seghers. Cała niemiecka Ekullitratu r to w gruncie rzeczy twórczość polityczna. Wskazuje właśnie to, co wyszło spod pióra Feuchtwangera po 1933 roku, można by uznać za twórczość polityczną w szerszym sensie, zarówno pod względem treści jak i zamysłu autorskiego. W książce Bożeny Kowalowej o powieści politycznej Feuchtwangera termin ten sprzecywan jest jednak bardzo konkretnie. Jako differenzia specyfika wymienia się na konkretność dominowana w takiej powieści wątków politycznych oraz chęć osądu i ingerowania w sprawy autorowi społeczne. Powieść taka ma nie tylko opisywać zjawiska polityczne, ale także interpretuje, bada ich genety i wrażliwość zależności. W takim ujęciu, zgodnym na ogół ze zdaniem filologów zajmujących się prozą XX wieku, można u Feuchtwangera znaleźć do twórczości ściśle politycznej *Sukces, Rodzeństwo Oppermann, Braci Laurinack, Wyzwanie i Simone*. One też stanowią przedmiot rozważań lubelskiej germanistki w głównej części jej książki o jednym z najbardziej zaangażowanych pisarzy antyfaszystowskich okresu III Rzeszy Roodinal III książki zawiera dość szczegółową (czasem zbyt drobniawą, nawet jak na akademickie potrzeby) analizę wymienionych powieści pod kątem opisu i oceny poszczególnych zjawisk europejskiej i niemieckiej sceny politycznej do okresu poprzedzającego dojście Hitlera do władzy do upadku Francji i jego następstw. Mam więc opis bawarskiej polityki wewnętrznej w czasie Republiki Weimarskiej i w jej upadku, początków hitlerizmu z poczuciem monarchijskim, narastania siły „ruchu” (notabene słowo „ruch” było używane przez samych hitlerowców w sensie apologetycznym, stąd w języku polskim konieczny jest cudzysłów), zdobycia władzy i wewnętrznych jej mechanizmów, wreszcie emigracji niemieckiej (głównie we Francji) i francuskiego ruchu oporu. Ta historyczna panorama, która wycinkowo elementy Bożena Kowalowa analizuje w literackim kontekście utworów Feuchtwangera, zawiera już w samym sposobie przedstawiania postaci, uwarunkowań społecznych, powiązań polityki z wielkim kapitałem i przemysłem postawę wartościującą. Feuchtwanger jest pisarzem liberalno-lewicowym, reprezentuje poglądy polityczne charakterystyczne dla dużej grupy niemieckich pisarzy-intelektualiistów w Republic Weimarskiej. Wydaje się nieco pochopne przypisywanie mu postawy socjalistycznej. Autorka nie mówi tego wprawdzie ekspresse verba, ale używane przez nią do określenia politycznego credo Feuchtwangera słownictwo sugeruje to wyraźnie. Czytamy więc wielokrotnie o krytycznym stosunku pisarza do „reakcji”, „młodych reakcjonistów”, reakcji bawarskiej, o „gniewie ludu” itp. (str. 119 i wiele innych). Są to wszystko zbitki pogięwowe używane, a i to już nieczęsto, w szczególności bojowej publicystyce politycznej. Umieszczone w tekście analityczno-literackim rząd oko i ucho, a ponadto raczerają różnic między tym, co o pisarzu twierdzi autorka, a tym, co przypisuje jego własnemu poglądom.

W przypadku cyklu powieści politycznych, zwłaszcza dotyczących tak istotnego wyniku dzieł najnowszych, konieczne jest wprowadzenie historyczne w wydarzenia i nastroje epoki. Taki wstęp historyczny książka o Feuchtwangerze prezentuje, ale jest to podręcznikowy zarys europejskich wydarzeń od końca wieku XIX do uchwalenia

konstytucji weimarskiej, w którym brak jakichkolwiek odniesień do prezentowanej później twórczości Feuchtwangera, co robi wrzenie zrozumiałe. Opowiadając następnie poszczególne zespoły problemów występujących u autora *Sukces*, Bożena Kowalowa poprzedza je każdorazowo obiektywnym przedstawieniem odpowiedniego wyniku historii Niemiec. Wstęp historyczny na początku książki jest więc oderwany od rozważań pojęciowych, a właściwą rolę wykładającą przejmują późniejsze mim-wstępny do poszczególnych dzieł. Przy analizie kolejnych powieści można by w przypadku solidnego wstępu historycznego zrezygnować z przylugich dywagacji o szczegółach i szczegółachich bawarskiego zaliczania, a zwłaszcza że stanowczo zbyt obzeranych streszczeń poszczególnych utworów.

Należałoby się zastanowić nad określeniem zamysłu książki o Feuchtwangerze i jej potencjalnego kręgu czytelników. Ovd jest to zapewne książka popularizatorska, mająca za promienne czytelnikowi polskiemu wielką postać literatury niemieckiej i walory jego prozy antyhitlerowskiej. Takie zadanie pisarza Bożeny Kowalowej może spełnić. Jeśli jednak tak było pomylona, to niezrozumiałe są długie cytaty w języku niemieckim (w przypisach tłumaczenia polskie), zresztą z mądrowstw bzdów. Wszystkie wazniejsze powieści Feuchtwangera były tłumaczone na język polski. Używanie w tekście tytułów niemieckich komplekxnie polską gramatykę i składnię autoru (np. czy lepiej brzmi „w *Erfolge*” czy też „w *Erfolge*” a może najlepiej „w powieści *Erfolge*”). Nie byłoby tego w przypadku latwo odmiennego *Sukces*. Z kolei jeśli autorka stosuje tytuły utworów w języku niemieckim, to niejednokrotnie jest używanie splozczonych imion i nazwisk ich postaci.

Kilka wąpliwości budzą przekazane „przy okazji” przez Bożenę Kowalową dane z zakresu historii i historii literatury niemieckiej. Nieprawdą jest, że socjaldemokracja niemiecka prowadziła przed I wojną światową *burżuazyjną i swoj klasową istocie politykę* (str. 8). Była to wówczas najlepiej zorganizowana partia robotnicza w Europie, o buržo jak na owe czasy radykalnym programie, pod którym podpisywali się także powojni przywódcy rewolucji niemieckiej Karl Liebknecht i Róża Luxemburg. Fakt, że frakcja SPD w Reichtagu uległa nacjonalistycznej euforii lata 1914 roku i głosowała za kredytami wojennymi, nie świadczy jeszcze o jej „burżuazyjnym polityce” przedmiem. Przytoczona rewolucja kilonijka, a następnie innych ognisk walki rewolucyjnej w Niemczech, Gustaw Noske nie był generałem (str. 140), lecz przewodniczącym Rady Żołnierskiej w Kilonii, a następnie socjaldemokratycznym ministrem (cywilnym) Reichswchery. Niektóre jesti twierdzenia, że w maju-czerwcu 1940 roku Francja została poddana Hitlerowi *przez realnych faszystów* (str. 29). Czytby marszałek Petain był faszystą? Nie można się też zgodzić ze sformułowaniem, że kapitulacja Francji to *dwadwa porozumienia międzynarodowej klki faszystowskiej i zerady francuskiej reakcji* (str. 33). Słowno film Eisensteina to *Potemkin Potemkin* (*Bromenazie Potemkin*), nie zaś *Królowanie Potemkin*. Niektóre jesti twierdzenie, że emigracja niemiecka po 1933 r. przeważała swymi rozmiarami wszystkie inne dotąd w historii (str. 241). Wystarczy tu wspomnieć emigrację (wymuszoną) całego narodu żydowskiego z Palestyny, a w czasach nam bliższych (tzw. białą emigrację rosyjską) po zwycięstwie rewolucji październikowej.

Do najlżejszych fragmentów popularizatorskiej książki Bożeny Kowalowej należy zaliczyć literaturę historyczną w Niemczech od 1930-tych do 1940-tych, poezji antytypickiej Walthera von der Vogelweide po współczesnych Feuchtwangera i pisarzy emigrantów. Ale literatura polityczna lat dwudziestych i trzydziestych w tym kraju to nie tylko jej strydydo antyfaszystowskie. Taki ryty historyczny jest niepełny bez wspomnienia choćby drugiej strony, zwłaszcza kręgu pisarzy i publicystów zgrupowanych wokół braci Jungów, grupy Moellera w den Bruck, zgrupowań „Die Tat”, „Die Standarte” i in.

Humanistyczna i w swej antyfaszystowskiej wymowie ciągle aktualna proza polityczna Iona Feuchtwangera nie powinna ulec zapomnieniu. Trzeba ją pokazywać ciągle na nowo, także pokoleniom, dla których faszizm, przynajmniej niemiecki, jest odległą historią. W takim sensie należy powieść, przy wszystkich zastrzeżeniach natury historycznej i warsztatowej, każdą próbą popularyzacji XX-wiecznej literatury niemieckiej. Zwłaszcza, że po przegran stronie Wsly nie mamy takich prób zbyt wiele.

W. Kowalowa, *Powieści polityczne Iona Feuchtwangera*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1980, s. 299, nakład 1000 egz., cena 4,300 —

O RZECZYPOSPOLITEJ DOBY SEJMU WIELKIEGO

Od tamtych doniosłych, brzemiennych w wydarzenia lat mają wnet dwa stulecia. w 1988 r. obchodzić będziemy 200 rocznicę zwołania i inauguracji obrad Sejmu, zwanego Wielkim lub Czterolletnim, zaś w 1991 r. upłyną dwa wieki od uchwalenia przez tenże Sejm Konstytucji 3 maja

Z uznaniem należy więc powitać opublikowanie przez Wydawnictwo Lubelskie ważnej w zamysle, a merytorycznie bogatej i cennej książki Jerzego Łojki — *Geneza i obalenie Konstytucji 3 maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787-1792*. Dodajmy: sama książka ma już swoją przeszłość dziesięciolecia historię. Ukończona w połowie lat siedemdziesiątych, spotkała się z nieprzychylnością niektórych historyków, którzy, zdaniem Autora, dążyli do tego, by uniemożliwić publikację wyników badań historycznych, które okazały się sprzeczne lub przynajmniej w znacznej części niezgodne z dotychczasowymi poglądami i z przyjętymi tezami o bezstronności międzynarodowej sytuacji Rzeczypospolitej w latach 1788-1792. To spowodowało, że Autor wydał swą pracę w dwóch częściach, w dwóch różnych wydawnictwach. Część pierwszą — *Przed Konstytucją 3 maja. Z badań nad międzynarodowym położeniem Rzeczypospolitej w latach 1788-1791* opublikował Instytut Wydawniczy „PAX” w 1977 r. w ilości 3000 egzemplarzy, natomiast część drugą, dotyczącą okresu chronologicznego późniejszego — *Opadek Konstytucji 3 maja. Studium historyczne* —ruk wczelnie w ilości 2300 egzemplarzy Instytutu Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk nakładem Wydawnictwa Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Na wydanie całości dzieła Łojka zdecydował się dopiero Wydawnictwo Lubelskie, które opublikowało ją w dużym — jak na dzieła naukowe — nakładzie 40 000 egzemplarzy, uzyskując zresztą pełny sukces dyktorski, gdyż praca ta została ogłoszona przez jury „Warszawskiej Premiery Literackiej” książką miesiąca — maj 1986

W długich dziejach polskiego parlamentaryzmu ten jeden Sejm przeszedł tylko do narodowej historii jako Sejm Wielki. Zwołany 6 października 1788 r., na zwykłe 6-tygodniowe obrady, wydłużył je do lat czterech, a rzuynowo roztrząsanie materii parlamentarnych stanu szlacheckiego zastąpił wielką działalnością reformatorską całego systemu społeczno-politycznego państwa. Było to zgromadzenie ustawodawcze zdolne podjąć długo odkładane zadanie naprawy i przebudowy walącego się gmachu Rzeczypospolitej. Praca Jerzego Łojki nie jest systematycznym wykładem dziejów Sejmu Czterolletniego (1788-1792), ani też historią Polski tego czasu. Autor pragnie przede wszystkim dociec, jak doszło do uchwalenia Konstytucji 3 maja i co spowodowało jej upadek. A więc pokazuje wpływ sytuacji międzynarodowej na przygotowanie i ogłoszenie Ustawy Rządowej 3 maja 1791 r., stosunek do tej Ustawy trzech dworów sąpiednich — pruskiego, rosyjskiego i austriackiego, politykę polską wobec Rosji po uchwaleniu Konstytucji 3 maja, rozwój poglądów na sprawę polską w Petersburgu między 3 maja 1791 r. a 23 lipca 1792 r., tj. dzień akcesu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego do konfederacji targowiczej, wreszcie wojnę w obronie dzieła Sejmu Czterolletniego, jaką stoczyła Rzeczypospolita w 1792 r. Pracę kończy omówienie motywów kapitulacji Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz stosunku do tej kapitulacji społeczeństwa Warszawy i armii. Książka Łojki, ukazując doniosły a zarazem dramatyczny okres w dziejach naszego kraju: uchwalenie Konstytucji 3 maja, a następnie jej obalenie i drugi rozbiór Polski, wkracza niejako dawny spór „szkoły warszawskiej” z „łukowską” o winę za rozbiory, czy należy obciążać ją za rozbiory, czy też należy się jej dozukiwać w przeszarżowanej, anarchicznej strukturze polskiego państwa i ciężkich grzechach jego obywateli?

Historia polityczna Polski w ciągu niespełna 15 miesięcy istnienia ustroju opartego na Konstytucji 3 maja, znana była dotychczas dość słabo. Głównym opracowaniem w tej dziedzinie pozostawała rozprawa Władysława Smoleńskiego *Ostatni rok Sejmu Wielkiego* (Kraków 1896), napisana na skąpych zasobach źródeł, ukazująca powożcznie znany przebieg wypadków, bez wniknięcia w najistotniejsze problemy i wydarzenia polityczne ukryte przed ówczesną opinią publiczną. Niektóre aspekty sytuacji międzynarodowej państwa polskiego w dobie Sejmu Wielkiego przedstawiał Szymon Askenazy w swej monografii *Przyrzecz polsko-pruskiej* (Lwów 1900). Ogólne położenie międzynarodowe Polski przeanalizował wnikliwie Robert Howard Lord w studium pt. *The Second Partition*

of Poland (Cambridge 1915). Nadal jednak brakowało pracy ukazującej najważniejsze problemy polityczne Rzeczypospolitej w tym czasie — opartej za bogatą bazę źródłową. Próba wypełnienia tej luki jest właśnie omawiana monografia Jerzego Łojki. Autor stara się poszerzyć i wzbogacić przede wszystkim faklografię zagadnienia, nie unika jednakże polemiki naukowej z utrwalonymi w naszej historiografii poglądami i ocenami, które nie wytrzymują próby w świetle nowych badań źródłowych. Łojka analizuje szczegółowo sytuację międzynarodową Rzeczypospolitej przed i w czasie Sejmu Wielkiego, zwłaszcza zaś konflikt dyplomatyczny między tym Poitrójną Królestwem (Wielką Brytanią, Prusami, Holandią) a Rosją i groźny kryzys międzynarodowy pod koniec roku 1790 i w początkach 1791, który omal nie doprowadził wtedy do wybuchu wojny europejskiej, i na tym tle ukazuje wynikające z ówczesnego układu sił plany sprawy polskiej, podkreślając istotny wpływ neutralizacyjnej i pacyficyzującej polityki polskiej na zalanianie się planów zbrojnej akcji państw Poitrójnej Koalicji przeciwko dworowi petersburskiemu.

Książka Łojki napisana jest żarliwie. Przypomina najlepsze tradycje polskiego piśmiennictwa historycznego — Ludwika Kubali, Tadeusza Korzona, Szymona Askenazy, Władysława Konopczyńskiego, Władysława Czajłńskiego. Te właśnie cechy książki Łojki sprawiają, że odbiorcom jej mogą być na równi „zwykli” czytelnicy — miłośnicy historii oraz zawodowi historycy. Łojka przy nagłębszym emocjonalnym zaangażowaniu w narodową przesiadkę nie nadajdły od jej metologizowania. Umie się uwolnić od nacisku hagiografii, zachowując zawsze własny, niezależny sąd. Autor nie chce być sądzia historyczny, widzi się jako uczynny komentator, którego obowiązkiem jest przekazywać wiedzę wynikającą z badań.

Łojka wykazał, że dotychczasowa historiografia wiele spraw ujmując w sposób przesadnie uproszczony, zwłaszcza kwestię stanowiska środowisk politycznych w Rosji w latach 1791-1792 w sprawie Ustawy Rządowej, które to stanowisko nie było wcale jednolite. Istniały ówczesne w Petersburgu poglądy, iż Konstytucji 3 maja można by uznać przy powrocie Polski do współpracy sojuszniczej z Rosją. Dotyczy to także oceny króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, jako polityka i męża stanu, którego wrodziła historia, głównie powojennych, ocenia pozytywnie, tworząc wreszcie legendę dośkonalskiej polityki wewnętrznej i zagranicznej króla, zwłaszcza w okresie Sejmu Wielkiego. Recenzowana książka politykę monarchy po dniu 3 maja 1791 r. przedstawia krytycznie i ujawnia znaczne różnice między stanowiskiem Stanisława Augusta i jego najbliższych współpracowników a stanowiskiem czołowych przywódców stronnictwa patriotycznego, przede wszystkim w kwestii polityki obronnej w 1792 r. Zresztą i ogólna ocena postaci ostatniego króla Rzeczypospolitej jest negatywna: nie potrafił udźwignąć ciężaru władzy.

Zdaniem Jerzego Łojki nawet w warunkach zbrojnej interwencji cesarza Katarzyny II w 1792 r. losy dzieła Sejmu Wielkiego nie były całkiem przesądzone. Stanowisko Autora w tej materii jest podobne do sądu niektórych ówczesnych, na przykład Tadeusza Kościuski, który jeszcze na wieki o akcesie króla Stanisława Augusta do konfederacji targowiczej i wreszcie broni przed Polską pasal do monarchii, wskazując na możliwości dalszej walki: *Zgromadzić się wojsko rade za Wisłą; wolontariatami i misjonarzami; mieć Warszawę i Kraków; wynosić do szczytów siły państwa, a na czele króla marzyć. Wierzę że za swój kraj, jako mój by go zwyciężyła, pytam się: A na koniec można by wyorganować konfederację zgodną z godnością narodu. Odpowiedzialnością za obalenie Konstytucji 3 maja i drugi rozbiór Rzeczypospolitej Autor obciąża nie tylko grupę heimatystów „malcontentów”, sygnatariuszy konfederacji targowiczej. Znaczną jej częścią obciąża także króla, który nie wierzył w szansę stawiania Rosji skuteczniejszego oporu, co wpać — od 1790 r. sprzął koronę wyższej stronnictwa heimatystkiemu, wreszcie w decydującym momencie wojny w obronie dzieła Sejmu Wielkiego przeszedł na stronę interwencji, co zadczydowało o ostatecznym upadku Ustawy Rządowej 3 maja.*

Ze leżącego ówczesnego spojrzenia powinniśmy być Łojkiemu wdzięczni, nawet jeżeli niektóre jego sądy zostają rzwysłowione przez przyszłe badania. Książka Łojki na temat tak fundamentalny dla politycznych dziejów Polski i narodowej egzystencji ostatnich dwóch stuleci: jak i dalecego doszło do upadku Konstytucji 3 maja? — była bardzo potrzebna. Należy żałować, iż przedczeciana śmierć Autora przekreśliła szansę na kontynuowanie przez niego trudnych badań nad historią Sejmu Wielkiego i Rzeczypospolitej w dobie rozbiortów.

Janey Łojki: Geneza i obalenie Konstytucji 3 maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787-1792. Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1986, ss. 360, nakład 40 000 egz. — cena j. 208 —

TADEUSZ SZKOŁĘT

Koncepcja „sztuki produkcyjnej” Borysa Arwatowa

(z dziejów myśli estetycznej marksizmu)

Idea „sztuki produkcyjnej” zrodziła się w środowisku radzieckiej lewicy artystycznej lat dwudziestych. Już w pierwszym numerze pisma futurystów „Sztuka Komuny” znalazł się artykuł O Brika, w którym sformułowana została myśl, podjeta i rozwinięta następnie przez „produkcjonistów” z kręgów Proletkultu i LEF-u: w odróżnieniu od sztuki burżuazyjnej odwarzającej rzeczywistość (a faktycznie dokonującej ideologicznego zafalszowania obrazu świata) sztuka proletariacka stawia sobie za cel tworzenie „materiałnych rzeczy”. Naczelnym hasłem rosyjskich futurystów identyfikujących się z ruchem rewolucyjnym (tzw. „komuniści-futurysty”) staje się hasło społecznej użyteczności sztuki, włączenia twórczości artystycznej w proces postępujących przeobrażeń społeczno-politycznych. Rewolucja socjalistyczna, w ich przekonaniu, otwiera przed sztuką niebywałe perspektywy: po raz pierwszy w dziejach sztuka wychodzi z galerii i muzeów na place i ulice, bezpośrednio uczestniczy w kształtowaniu życia zbiorowości. Postulat zespolenia sztuki z życiem rewolucyjnej epoki pojmowany jest jednak przez przedstawicieli radykalnego skrzydła awangardy radzieckiej w sposób nader uproszczony: sztuka winna zrezygnować z rewaluatorstwa ideowego na rzecz wypełniania konkretnego „zamówienia społecznego”, winna kalkowic i bez reszty podporządkować się zadaniom agitacji i propagandy politycznej. Dlatego też pierwszoplanowe znaczenie przypisuje się „użytkowym” gatunkom sztuki. W plastyce preferowany jest plakat, fotomontaż, artystyczna „oprawa” mitingów i świąt robotniczych, w muzyce — masowa pieśń, w literaturze — reportaż, dziennik, felieton satyryczny, w teatrze — widowisko z udziałem wielkich rzesz ludzkich.

Szczególina misja społeczna, którą ma do spełnienia sztuka proletariacka wymaga, zdaniem ideologów lewicy, rewizji dotychczasowych wyobrażeń na temat istoty sztuki, wymaga odrzucenia tradycyjnej mimetycznej formuły sztuki. Sztuka, która ogranicza się do odzwierciedlenia rzeczywistości nie może stać się skutecznym narzędziem przekształcania świata, tworzenia nowych form życia społecznego i wobec tego nie odpowiada potrzebom i aspiracjom rewolucyjnej klasy. Stąd już tylko krok do uznania sztuki mimetycznej za wyraz zachowawczej postawy politycznej i opatrzenia jej w związku z tym mianem sztuki „burżuazyjnej”. Realizm uzyskuje w ten sposób polityczną

kwalifikację „prawicowego” kierunku artystycznego. Krytyczna ocena sztuki mimetycznej stopniowo ekstrapolowana jest na całą sztukę „sztalugową”. Terminem tym rzeczniczy lewicy określają wszelką działalność artystyczną skierowaną na tworzenie wartości „czysto duchowych” (ideowych i estetycznych), konsumowanych następnie przez tzw. wyższe sfery kulturalne. Pojęcie „sztalugowości” skupia w sobie wszystkie negatywne cechy sztuki mieszczańskiej: elitarność, kontemplacyjność, fetyszyzującą wartości estetycznych, oderwanie od praktyki życiowej twórczych sił społecznych. Opozycja między tymi dwoma postaciami sztuki — między sztuką odwarzającą rzeczywistość a sztuką kreującą ową rzeczywistość, między sztuką „upiększającą życie” i wytworzącą złudzenia ideologiczne a sztuką „budującą życie (z:ymiestrojenije)” i mobilizującą ludzi do walki o postęp społeczny — jest czynnikiem organizującym świadomość poważnej części lewicy artystycznej lat dwudziestych w Kraju Rad.

Idea zbliżenia sztuki do życia, wprzęgnięcia twórczości artystycznej w proces gruntownych przemian cywilizacyjnych, zapoczątkowanych przez wydarzenia 1917 roku, popularna w kręgach rewolucyjnie nastrojonej młodzieży artystycznej, ostatecznie krystalizuje się w pracach czołowych działaczy Proletkultu i LEF-u, przybierając postać rozbudowanej koncepcji. W pierwszej połowie lat dwudziestych pojawia się wiele publikacji, w których przeciwstawienie sztuki „sztalugowej” jako odrębnej dziedziny kultury symbolicznie (inaczej: sztuka „czysta”) sztuce „produkcyjnej”, traktowanej jako integralny element kultury materialnej uzyskało odpowiednie uzasadnienie teoretyczne. Mowa tutaj o takich pracach, jak zbiorowe studium *Sztuka w produkcji* (1921), A. Gana *Konstruktywizm* (1922), N. Tarahukina *Od sztalugi do maszyn* (1923), B. Arwatowa *Sztuka i klasy* (1923) oraz *Sztuka i produkcja* (1926). Poważny wkład do koncepcji produkcjonizmu wnieśli też N. Czuzak, W. Plicinow, N. Punin, O. Brika, B. Kusznier, P. Nowicki, A. Gastiew, którzy zamieszczali swe artykuły przeważnie na łamach „Lefu” (a następnie „Nowego Lefu”), redagowanego przez W. Majakowskiego. Teoria sztuki produkcyjnej była więc tworem zbiorowym, stanowiła swego rodzaju podsumowanie poszukiwań młodego pokolenia artystów, utożsamiających się z rewolucją socjalistyczną.

Najwybitniejszym wyrazicielem tych tendencji był bez wątpienia Borys Ignatiewicz Arwatow (1896-1940). To właśnie w jego pracach postulat stworzenia zupełnie nowej sztuki, w niczym niepodobnej do sztuki burżuazyjnej znalazł najpełniejsze, najbardziej konsekwentne rozwinięcie. Krytyce sztuki „sztalugowej” towarzyszyły w artykułach Arwatowa krytyczna analiza głównych twierdzeń estetyki burżuazyjnej, sankcjonująca sztukę „czystą” i podnoszącej „warsztatowość” do rangi uniwersalnej zasady twórczości artystycznej. Równolegle Arwatow stara się naszkicować alternatywny model estetyki, który tłumaczyłby zjawiska zachodzące w kulturze artystycznej końca XIX i początku XX wieku oraz odpowiadałby na pytanie o miejsce i rolę sztuki awangardowej w kulturze proletariackiej. W odróżnieniu od estetyki mieszczańskiej, która była formą „ideologii artystycznej” (tzn. maskowała kryzysową sytuację sztuki w systemie kultury burżuazyjnej, przedstawiała deformację w rozwoju sztuki spowodowane przez kapitalistyczne stosunki społeczne jako przejaw rzekomo ponadczasowej istoty sztuki), estetyka „proletariacka” dokonuje demityfikacji sztuki, odsłania rzeczywistości, tzn. społeczno-produkcyjny sens wszelkiej aktywności artystycznej.

¹ Iskustwo w produkciwie. Pierwszy sbornik twardożestwennoproduciwennogo smeta otoidela zobozwacznych iskustw. *Nachamprowa*. Moskwa 1921. A. Gan. *Konstruktywizm*. Twer 1922. N. Tarahukina. *Oi modernia i maszynie*. Moskwa 1923. B. Arwatow. *Iskustwo i klasy*. Moskwa 1923. tenże. *Iskustwo i produkciwie*. *Sbornik statiej*. Moskwa 1926.

² O Brika: *Drewno: iskustwo „Iskusstwo Komuny”*, 7 grudnia 1918, nr 1.

³ Interesującą dokumentację poczynan artystycznych w przededniu Rewolucji i bezpośrednio po jej zwycięstwie przynosi książka W. P. Lapazyna: *Chudożestwennaja tżn Moskwy i Pincirograda w 1917 roku*. Moskwa 1983.

Dla zrozumienia współczesnych tendencji rozwojowych sztuki konieczne jest — twierdzi Arwato — cofnięcie się do czasów średniowiecza, zbadanie warunków, w których żył i tworzył średniowieczny artysta-rzemieślnik. Artysta średniowieczny nie doświadcza jeszcze negatywnych następstw podziału pracy, które stają się udziałem twórcy w społeczeństwie kapitalistycznym. *Wszelka praca w tej epoce — i praca uczonego, i praca w wytwórcy wartości materialnych, i praca artysty — była pracą indywidualną, ponieważ taki charakter miała technika średniowieczna. Dlatego możliwe było wzajemne przenikanie się różnych profesji i artysta mógł wykonywać rzeczy niezbędne w codziennym życiu nie zmieniając ani społecznych nawyków własnej roboty, ani chwytów technicznych.* Sztuka i rzemiosło w „społeczeństwie cechowym” nie stanowiły odrębnych dziedzin twórczości, a jedynym wyróżnikiem sztuki była jakość wykonania, mistrzostwo techniczne. Zarówno artysta, jak i rzemieślnik posługiwali się tymi samymi narzędziami, tymi samymi narzędziami, stosowali te same metody obróbki materiałów. Identyczna była również społeczna organizacja ich pracy. Artysty wchodził w skład cechów rzemieślniczych, wytworzących rzeczy użytkowe na bezpośrednie zamówienie konsumentów — bogatych kupców, organizacji miejskich, kościoła, dworu. Średniowieczna sztuka harmonijnie współdziałała z rzemiosłem była zatem formą działalności praktycznej, bezpośrednio uczestniczyła w kształtowaniu materialnego otoczenia człowieka. Rzeźbiarce czy malarze należący do zespołu budującego świątynię troszczyli się nie tyle o estetyczną wyrazistość własnych dzieł, ile o ich funkcjonalność: rzeźba obok swych zadań kultowych miała zmocnić konstrukcję architektoniczną, freski przedstawiające postaci świętych i sceny biblijne spełniały jednocześnie rolę dekoracji płaszczyzn ściennych, były czynnikiem organizującym przestrzeń wewnętrzną budowli. Tak też publiczność średniowieczna odbierała wytwory pracy artysty. Jeśli nawet percepcji dzieł sztuki towarzyszył efekt estetyczny, to nie on był głównym celem obcowania ze sztuką. Dzieła sztuki traktowane były jako element realnego życia, a nie przedmioty przeznaczone do bezinteresownej kontemplacji estetycznej.

Sytuacja sztuki zmienia się zasadniczo wraz z rozwojem kapitalistycznego sposobu produkcji. Nasilająca się specjalizacja, mechanizacja produkcji, wzrastające podporządkowanie robotnika maszynie sprawiają, iż artysta wraz ze swymi rzemieślniczymi metodami pracy staje się zbędny w procesie przemysłowego wytwarzania dóbr materialnych. Średniowieczny artysta-rzemieślnik reprezentował wysoki poziom technicznych zdolności, był wynalazcą nowych sposobów obróbki materiałów, jednym słowem — uosabiał postęp technologiczny. Kapitalistyczny przemysł nastawiony na masowe wytwarzanie standardowych przedmiotów wyklucza swobodną, twórczą pracę, a tym samym czyni owe umiejętności nieprzydatnymi. Aby utrzymać się na kapitalistycznym rynku, którym rządzą żelazne prawa konkurencji, artysta musi ograniczyć pole swej działalności do tych sfer, gdzie nie wargnęła jeszcze produkcja przemysłowa. Artysta, który nie tak dawno brał bezpośredni udział w życiu całej wspólnoty, przeobraża się teraz w dostawcę przedmiotów zbytku dla wąskiej grupy nabywców należących do bogatego mieszczaństwa. Pragnąc zapewnić swym towarom zbył, musi dostosować się do gustów burżuazyjnej klienteli, musi realizować jej „zamówienie społeczne”. Nieuniknioną konsekwencją tego stanu rzeczy jest alienacja twórczości artystycznej, polegająca na oderwaniu się sztuki od praktyki społeczno-produkcyjnej. Równocześnie z zawężeniem społecznej bazy sztuki dokonuje się wypaczenie celów twórczości artystycznej. „Artysta-producent” przekształca się w ideologa, „organizator rzeczy” zmuszony jest przyjąć rolę „organizatora idei”.

Rozwój sztuki burżuazyjnej przebiega teraz w dwóch nurtach — w nurcie sztuki „stosowanej” i sztuki „czystszej”. Sztuka „stosowana” specjalizuje się w „upiększaniu życia” uprzywilejowanych warstw społeczeństwa. Dostarcza burżuazyjnym konsumentom luksusowych rzeczy, których głównym walorem jest nie praktyczna przydatność, lecz „piękny” wygląd. Artysta rezygnuje z poszukiwania formy najbardziej celowej z punktu widzenia praktycznej funkcji przedmiotu i dąży przede wszystkim do uzyskania efektów estetycznych. W rezultacie ulega rozluźnieniu związek między walorami konstrukcyjnymi rzeczy a jej jakościami estetycznymi. Te ostatnie nie wynikają organicznie z wewnętrznej struktury rzeczy, lecz spełniają wobec niej jedynie rolę „dodatku”, przesłaniają użytkowe znaczenie wytworu. Działalność artystyczna zasklepia się w starych metodach pracy, właściwych epoce techniki rzemieślniczej. Nic więc dziwnego, iż podejmowane od czasu do czasu próby włączenia artysty w proces produkcji przemysłowej kończą się niepowodzeniem. Artysta, który zaniedbał doskonalenie umiejętności konstruktorskich nie może być bowiem partnerem inżyniera. Jego udział w produkcji przemysłowej sprowadza się do zdobienia, dekorowania „gotowego” wytworu (*prikładnicze*), rozdźwięk między sztuką „stosowaną” a masową produkcją dóbr materialnych pogłębiał się przez to jeszcze bardziej.

Istota przemian, które zaszły w produkcji artystycznej okresu kapitalizmu sprowadza się, zdaniem Arwato, do zastąpienia dotychczasowej zasady „celowości społeczno-technicznej” zasadą „celowości społeczno-ideologicznej”. Średniowieczny twórca, wieloma niemi związany z codziennym życiem zbiorowości, dbał przede wszystkim o zaspokojenie powszednich potrzeb ludzi. Produkując przedmioty niezbędne w praktyce życiowej wspólnoty, kształtował środowisko materialne, współtworzył byt społeczny. Stąd też podstawowym kryterium artyzmu była dlań zgodność formy produktu z jego społecznym przeznaczeniem, z jego funkcją użytkową. Nowożytny artysta starając się sprostać wymaganiom swych mieszczańskich klientów, tworzy nie wartości użytkowe, lecz „ideologiczne”. Bourgeois pragnie bowiem otaczać się zbytkarnymi przedmiotami, które mają świadczyć o jego wysokiej pozycji społecznej, o jego władzy i bogactwie. Funkcja społeczna „rzemiosła artystycznego” ulega w związku z tym ewidentnemu złużeniu. Rzeczy wytwarzane z dużym nakładem pracy i materiałów służą obecnie nie codziennym potrzebom ogółu, lecz stanowią manifestację siły i panowania nowej elity społecznej.

Pojawienie się nowego konsumenta i związane z tym przemieszczenie społecznych celów pracy artystycznej pociąga za sobą głębokie przeobrażenia w samej strukturze świata sztuki. Rzeźba i malarstwo, które w dobie średniowiecza tworzyły organiczną jedność z architekturą, stają się odrębnymi dziedzinami twórczości. Burżuazyjny malarz czy rzeźbiarz nie jest już jednym z wykonawców, realizujących wraz z pozostałymi członkami swego cechu specjalne zadania produkcyjne na zlecenie konkretnego mecenasa, lecz indywidualnym producentem wytwarzającym „towary” dla anonimowego nabywcy. Okoliczności te, ma, zdaniem Arwato, decydujące znaczenie dla powstania sztuki „sztalugowej”. Artysta utrzymujący się ze sprzedaży wytworów swej pracy, zmuszony jest nadać im taką postać, aby mógł swobodnie krążyć na kapitalistycznym rynku jako wartości wymienne. Osamoitniony twórca-inteligent zamknięty w swej pracowni, odgródzony od produkcji przemysłowej i zagrożony przez konkurentów, zazdrośnie strzeże swych rzemieślniczych metod pracy. Za wszelką cenę stara się też utracić w gustu mieszczańskiego konsumenta i zapewnić przez to swym produktom maksymalną ilość potencjalnych nabywców. W ten sposób sztuka zostaje ostatecznie wciągnięta w tryby kapitalistycznej gospodar-

¹ B. Arwato, *Lukstivo i proizvodstvo*, op. cit., s. 7-8

² Tamże, s. 17

³ Tamże, s. 15-17.

ki towarowej. Przy czym praca artystyczna na równi z innymi dziedzinami życia społecznego podlega władzy powszechnego fetyszyzmu towarowego.

Procesowi przekształcania się dzieła sztuki w obiekty kupna — sprzedaży towarzyszą istotne zmiany w sferze świadomości artystycznej. Zarówno w świadomości twórców, jak i odbiorców utrwała się „iluzja samoistności sztuki”, tzn. przekonanie, iż sztuka z siebie samej czerpie rację swego istnienia, realizuje sobie tylko właściwe wartości — przede wszystkim wartości estetyczne. Fetyszyzacja estetycznych wartości sztuki sprawia, że artysta koncentruje się obecnie na rozstrzygnięciu problemów formalno-kompozycyjnych, dąży przede wszystkim do uzyskania nowych efektów estetycznych Malarsza, na przykład, interesują głównie zagadnienia perspektywy, światła, koloru itp. Na płaszczyźnie płótna odgraniczonej od reszty rzeczywistości ramą (dla Arwatowa rama jest również symbolicznym wyrażeniem izolacji sztuki „sztalugowej” od życia) tworzy on własny, zamknięty w sobie świat dzieła sztuki, świat zorganizowany zgodnie z jego indywidualnym smakiem estetycznym. Twórczość artystyczna traktowana jest przez niego jako autonomiczny przejaw ducha ludzkiego, dziedzina nieskrępowanej niczym ekspresji osobowości. W tej sytuacji podział sztuk na „wysokie” i „niskie”, „czyste” i „użytkowe” wydaje się czymś samo przez się zrozumiałym. Co więcej, artysta mieszczański lokuje swe ambicje właśnie w owych „wysokich”, „duchowych” rejonach twórczości i z lekceważeniem odnosi się do wszelkich form działalności artystycznej stawiających sobie cele bezpośrednio użytkiarne (plakat, publicystyka, reklama, design itp.). Sztuka „czysta” i „stosowana” oddalają się od siebie coraz bardziej, przy czym miano autentycznej twórczości artystycznej rezerwowane jest wyłącznie dla tej pierwszej. Ubocznym skutkiem fetyszyzacji „sztalugowych” form sztuki (obraz, wiersz, piosenkę, symfonia itp.) jest również fetyszyzacja „estetycznych” materiałów (brąz, marmur, farby olejne itp.).

Sztuka „sztalugowa”, w której elementy czysto estetyczne odgrywają coraz większą rolę, wymaga od odbiorcy zupełnie innej postawy niż sztuka epoki cechowej. Jeśli dla człowieka średniowiecznego obcowanie ze sztuką było formą uczestnictwa w codziennym życiu wspólnoty, to w społeczeństwie kapitalistycznym kontakty jednostki ze sztuką przybierają charakter odświętny. Konsumując produkty twórczości artystycznej w czasie wolnym od pracy, odbiorca stara się zapomnieć o rzeczywistości, doświadczyć „czystszej rozkoszy, doznać przyjemności duchowej; sztuka dostarcza mu „piękna, którego brakuje w życiu”. W rozbitym, zatomizowanym społeczeństwie burżuazyjnym rodzi się marzenie o celowo zorganizowanej, harmonijnej, w życiu, o przezwyciężeniu antagonizmu między jednostką a zbiorowością. Odpowiedzią na te tęsknoty jest właśnie sztuka przełamująca chaos rzeczywistości społecznej w „piękne” kompozycje artystyczne, konstruująca wizję świata uporządkowanego i dlatego możliwego do zaakceptowania. Sztuka wkracza na drogę przedstawiania, odbijania („przekształcania”) zewnętrznego świata, na drogę obrazowej konkretizacji momentów ideowo-emocjonalnych. Oznacza to, iż tzw. realizm w sztuce jest mitem! Fetyszyzacja „zadanie społeczne” sztuki tzw. realistycznej polega nie tyle na odwzorowaniu życia takim, jakim ono jest, ile na uzupełnianiu jego braków. Owo uzupełnienie niedostatków rzeczywistości dokonuje się jednak wyłącznie w wyobraźni artysty i odbiorcy. Dlatego też Arwatow podkreśla jego zmistyfikowany, iluzoryczny charakter. Określenie „iluzja estetyczna”, mające bez wątpienia pejoratywny wydźwięk, stale pojawia się odciąż

rozważaniach autora *Sztuki i produkcji*, dotyczących sztuki „sztalugowej”.

Sztuka „sztalugowa”, nastawiona na estetyzację rzeczywistości, jest w przekonaniu Arwatowa nieodłączną częścią składową kultury burżuazyjnej, stanowi formę ideologicznego przystosowania się jednostki do warunków życia w społeczeństwie kapitalistycznym. Nadając estetyczną sankcję chaotycznej, zdeorganizowanej rzeczywistości społecznej, spełniająca w imaginacji ludzkie marzenia o „pięknym” życiu, godzi ona tym samym człowieka z ową rzeczywistością. Niezależnie od intencji twórcy odgrywa zatem rolę czynnika stabilizującego istniejący układ stosunków społecznych, sprzyja utrzymaniu status quo. Na tym leży stąd się zrozumiała bezkompromisowość Arwatowa w kwestii możliwości wykorzystania sztuki „sztalugowej” dla potrzeb budownictwa socjalistycznego. Konserwatywna ze swej istoty sztuka przedstawiająca traci swą przydatność w społeczeństwie wstępującym zupełnie nowe, nie spotykane dotychczas formy życia zbiorowego. *Sztalugowość* — bezapłacznie wyrokuje Arwatow — *jest burżuazyjną formą produkcji artystycznej. Już choćby z tego jednego powodu o żadnej proletariackiej sztuce sztalugowej nie może być mowy. Obraz: sztalugowy bez względu na swój temat pozostanie produktem sztuki burżuazyjnej, nawet gdyby jego autorem był proletariusz*.¹¹ Socjalizm zlikwidując wąską specjalizację kalecząca osobowości robotnika, przywróci pracy ludzkiej twórczy charakter. Jednostka uczestnicząca w kolektywnym dziele przebudowy świata odzyska poczucie więzi ze zbiorowością. W tej sytuacji sztuka żyjąca ułudami, ukazująca ideały niemożliwe do zrealizowania w zantagonizowanym społeczeństwie mieszczańskim, sztuka skoncentrowana na wartościach autotelicznych (estetycznych) utraci rację bytu. Jej miejsce zajmie zupełnie nowa postać aktywności artystycznej — sztuka „tworząca życie”. *Sztuka jako narzędzie tworzenia życia, wykorzystywane bezpośrednio, w sposób świadomy i planowy — oto formuła sztuki proletariackiej* — stwierdza Arwatow.¹² Wyznacznikiem tej nowej sztuki będą już nie autonomiczne, istniejące poza sferą praktycznej działalności wartości estetyczne, lecz wartości użytkiarno-funkcjonalne, umiejscowione w życiu codziennym, w materiałnym środowisku człowieka. Artysta proletariacki zrzędnę z „odzwierciedlania” i „ekspresji”, zaniecha wyławiania „iluzji estetycznej”. Sztuka roztopi się w praktycznej działalności, a ściślej: praktyczna działalność uzyska wymiar estetyczny. Człowiek kształtujący materię „według praw piękna” (Marks) i rozpoznający się w wytworach swej twórczości nie będzie bowiem odczuwał potrzeby zastępczych spełnień swej osobowości.

Bezspornie, przedstawiony przez Arwatowa schemat rozwoju sztuki europejskiej od czasów średniowiecza do lat dwudziestych naszego wieku grzeszy powierzchownością, wiele w nim luk i niejasności. Autor *Sztuki i produkcji* rysuje taki obraz ewolucji sztuki, który ma uprawnomicie ukazywaną przezeń wizję jej dalszego rozwoju i uzasadnić nieuchronność przekształcenia się sztuki „czystej” w sztukę „budującą życie”. Cała dotychczasowa historia sztuki, w ujęciu Arwatowa, potwierdza słuszność opcji dokonanej przez tych awangardowych twórców, którzy zaniechali oddzierania rzeczywistości lub konstruowania „beprzedmiotowych” form i poświęcili się działalności inżynieryjno-technicznej (czy szerzej: użytkiarniej). Rozumowanie Arwatowa-rzecznika sztuki „produkcyjnej” przebiega według nieskomplikowanego schematu: sztuka, która w epoce społeczeństwa cechowego była działalnością bezpośrednio „użytkową”, wraz z nastaniem kapitalistycznych stosunków społecznych przekształca się w odrębną dziedzinę kultury duchowej stojącą „ponad” produkcją materialną, a zwycięstwo rewolucji socjalistycznej stworzy przesłanki

¹ Tamże, s. 103

² Tamże, s. 55

³ Tamże, s. 125

¹¹ B. Arwatow: *Iskustwo i klassy*, op. cit., s. 34

¹² B. Arwatow: *Iskustwo i produkcja*, s. 104

dla przywrócenia sztuce jej pierwotnego pragmatycznego sensu. Sztuka na powrót włączy się w nurt życia codziennego, chociaż na nowym poziomie rozwoju sil wytwórczych (technika maszynowa, praca kolektywna, planowa organizacja procesu produkcyjnego) formy jej uczestnictwa w życiu społecznym ulegną jakosiowym przeobrażeniom. Stąd też kategorię „świadomości” Arwatowa-propagatora sztuki proletariackiej, dotyczących kwestii dziedzictwa artystycznego: *Starą sztukę można bądź przyjąć w całości, bądź odrzucić, wybierając minimum dla magazynu nauki*¹².

Jak więc widzimy, w wywodzie Arwatowa nakładają się na siebie dwa wątki. Z jednej strony, autor dąży do możliwie wiernego zrekonstruowania losów sztuki europejskiej, z drugiej — pragnie za wszelką cenę wykazać słuszność przyjętej a priori tezy o nieubłaganej śmierci sztuki tradycyjnej. W rezultacie niektóre trafne spostrzeżenia Arwatowa odnoszące się do sytuacji sztuki w systemie życia średniowiecznego¹³ czy też wnikliwe uwagi na temat położenia sztuki w społeczeństwie kapitalistycznym przeplatają się w jego tekstach z jawnie tendencyjnymi rozważaniami ideologa produkcyjizmu. Owa tendencyjność jest szczególnie widoczna w sposobie ujęcia przez Arwatowa genety i funkcji realizacyjnej sztuki „warsztatowej”. Inspirując się bez wątpienia ideami Marksa (a częściowo nawiązując również do Bogdanowa), Arwatow stwierdza, iż w warunkach żywiłowej gospodarki kapitalistycznej, której mechanizmy są ukryte przed jednostkami, rzeczywistość społeczna przedstawia się ludziom jako coś zewnętrznego wobec nich, a jednocześnie niezrozumiałego i chaotycznego. Walka, którą indywidualni producenci toczą między sobą o zbył swych towarów przynajmniej do wytworzenia urzeczowionej świadomości. Jednostki ukształtowane przez kapitalistyczne stosunki społeczne przeciwstawiają się sobie nawzajem i społeczeństwu jako całości. W tych okolicznościach sztuka realizacyjna przejmując funkcję narzędzia wzajemnej komunikacji, dostarcza jednostce niezbędnego minimum wiedzy o życiu psychicznym innych jednostek oraz o życiu zbiorowości, ułatwia orientację w obcym jej świecie. I chociaż poznanie artystyczne z racji obciążenia subiektywnymi emocjami twórcy było poznamiem niedokładnym i niekompletnym, a zespolenie jednostki z całością społeczną dokonywało się w wyobraźni i miało charakter zastępczego zaspołojenia „naturalnej” ludzkiej potrzeby uczestniczenia w życiu wspólnoty, to jednak w sumie sztuka realizacyjna stanowiła sprawny instrument organizacji życia duchowego w społeczeństwie burżuazyjnym.

Teza o związku sztuki z określonym podłożem społeczno-ekonomicznym oraz stwierdzenie o funkcjonalnym charakterze owej zależności są z całą pewnością plodne metodologicznie, mimo iż Arwatowski ujęcie wymienionych kwestii dalekie jest od naukowej ścisłości. Zastrzeżenia wzbudza zwłaszcza fakt, iż Arwatow absolutyzuje kompensacyjno-stabilizujące oddziaływanie sztuki „ształugowej” i nie dostrzega jej roli jako czynnika rewolucjonizującego świadomość ludzką. Bez wątpienia sztuka „warsztatowa” niejednokrotnie na przestrzeni swych dzieł, „uciekła od rzeczywistości”, pograżała się w świecie iluzji, usiłowała przeciwstawić odwoławionej rzeczywistości świat fantazji i marzeń sennych. Lecz z drugiej strony, sztuka potrafiła również wprowadzać do obiegu kulturowego nowe idee społeczne,

podbudzając ludzi do aktywnych działań zmierzających do zmiany istniejącego stanu rzeczy. Była nośnikiem ideałów humanistycznych stanowiących spoiwo międzypokoleniowe, azylem dla zagrożonych w danej chwili uniwersalnych wartości kulturowych i w tym sensie wykraczała poza określone ramy społeczno-historyczne. Z tego powodu należałoby stanowczo odrzucić twierdzenie Arwatowa o burżuazyjnej naturze wszelkiej sztuki „ształugowej”. Trzeba jednak przyznać, iż problem ten jest przedmiotem polemiki również we współczesnej estetyce. Kontrowersje wokół społecznego sensu sztuki tradycyjnej zastrzyły się wraz z umocnieniem się tzw. neoawangardy, kwestionującej zdolność sztuki do przeciwstawienia się procesom alienacyjnym. I tak, na przykład, francuski filozof, związany z Nową Lewicą, M. Dufrenne w referacie *Sztuka i polityka*, wygłoszonym na VII Międzynarodowym Kongresie Estetycznym w Bukareszcie w 1972 roku, utrzymywał, iż wszelka sztuka w społeczeństwie kapitalistycznym jest sztuką „oficjalną”, tzn. pozostaje na usługach klasy panującej. Jej burżuazyżność przejawia się w tym, iż pełni ona funkcję „klapy bezpieczeństwa” dla nastrojów rewolucyjnych, narkotyzuje świadomość mas ludowych. Zdaniem Dufrenne a, ruch polityczny stawiający sobie za cel radykalną przebudowę istniejących struktur społecznych winien w pierwszym rzędzie zanegować dotychczasową kulturę, w tym również wkomponowaną w nią sztukę¹⁴. Wielu myślicieli współczesnych o lewicowych sympatiach politycznych nie godzi się wszakże z tezą o zachowawczym charakterze dotychczasowej sztuki. Charakterystyczne pod tym względem jest stanowisko T. Adorno. Niemiecki filozof sądził, iż w dzisiejszym świecie sztuka (oczywiście sztuka autentyczna) ciągle jeszcze ma do spełnienia ważną misję emancypacyjną, misję ochrony fundamentalnych wartości humanistycznych. Do podobnych konkluzji dochodzą także H. Marcuse i E. Bloch¹⁵.

Niektórzy współcześni historycy radzieckiej myśli estetycznej sugerują, jakoby produkcjonizm negował ideologiczne zobowiązania sztuki socjalistycznej¹⁶. Istotnie, kwestionowali oni rolę sztuki jako narzędzia ideologii w ustroju socjalistycznym. Trzeba jednak pamiętać, że w pracach socjologów sztuki z lat dwudziestych termin „ideologia” używany jest w sensie zbliżonym do młodomarksowskiego. Ideologię określano jako zdeformowaną świadomość klasy panującej, które utwierdzając swe władanie w sferze kultury duchowej, pragną tym samym umocnić swą uprzywilejowaną pozycję ekonomiczną i polityczną. Aby ów cel osiągnąć, maskują rzeczywiste sprzeczności klasowe, narzucają reszcie społeczeństwa własny sposób widzenia i przeżywania świata, własne ideały moralne i estetyczne. Zrozumiałe, że dla ideologii w tym znaczeniu w społeczeństwie socjalistycznym zabraknie miejsca. Według Arwatowa, światopogląd klasy robotniczej, uformowany bezpośrednio w procesie produkcji materialnej, która narzuca jej uczestnikom wymogi zespolonego działania, harmonijnej i planowej współpracy, będzie światopoglądem „monistycznym”, konsekwentnie naukowym, wnie odwiercającym faktyczne położenie tej klasy w strukturze życia społecznego. Będzie to zarazem światopogląd rewolucyjny, bowiem proletariacki aspiruje do przeobrażenia całego życia społecznego zgodnie z zasadami celowości i użyteczności (jest to bez wątpienia Bogdanowski motyw w teorii Arwatowa). Kulturze proletariackiej, a zwłaszcza proletariackiej nauce i sztuce, przypada w tych okolicznościach do spełnienia niezwykle ważna funkcja organizacyjna i wytwórczych społeczeństwa. *Podstawowym zadaniem klasy*

¹² B. Arwatow, *Iskusstwo i klassy*, s. 27.

¹³ Przeprowadzona przez Arwatowa analiza roli sztuki w życiu społeczeństwa średniowiecznego w wielu punktach wykazuje zadziwiająco zbliżenie z ustaleniami zawartymi w *Jestwi średniowieczna* J. Huizinga (por. zwłaszcza rozdz. XVIII *Sztuka w życiu*). Ale powtarzając niektóre idee Huizinga, Arwatow wprowadza też pewne korekty do obrazu sztuki średniowiecznej i tak, np. funkcję kompensacyjną, którą zdaniem Huizinga stanowi charakterystyczny dla średniowiecznego malarstwa, grafiki i muzyki, Arwatow łączy z charakterystyką sztuki „ształugowej” epoki kapitalizmu.

¹⁴ Przekrutek referatu M. Dufrenne a, w: „Voprosy literatury”, 1973 nr 4.

¹⁵ Por. na ten temat: S. Morawski, *Na szlakach od sztuki do po-sztuki*. Kraków 1985, s. 346-348.

¹⁶ *Et istorii nowostego Iskusstwenovedeniija i estetieznoj mysli 1930-ych godow*. Moskwa 1977, s. 74.

robotniczej w sztuce jest likwidacja historycznie zmiennej granicy między techniką artystyczną a techniką społeczną¹. Należy wobec tego zrewidować dotychczasową klasyfikację sztuk i na nowo określić ich miejsce w systemie kultury proletariackiej. Estetyka burżuazyjna posługiwała się tutaj czysto formalnymi kryteriami: sztukę „ształgową” przeciwstawiała sztuce „stosowanej”, obie zaś — praktyce społeczno-produkcyjnej. Dla estetyki produkcyjnej głównym wyróżnikiem gatunkowej odrębności poszczególnych sztuk jest rodzaj stosowanego przez nie materiału². Jedynym wyznacznikiem sztuki staje się w tej sytuacji techniczna jakość wykonania produktu. Na miano dzieła sztuki zasługuje każdy przedmiot, każdy wytwór działalności ludzkiej, który odznacza się najwyższym stopniem wewnętrznej organizacji, najsukleczniej służy aktualnym zadaniom „budownictwa społecznego”. Artysta-produkcionista nie jest zatem kapłanem, twórcą nowych idei społecznych czy odkrywcą prawd psychologicznych, lecz jednym z uczestników kolektywnego procesu produkcyjnego, pełni rolę koordynatora poczynan robotnika, inżyniera, ekonomisty. Czuwa nad tym, aby produkty masowej produkcji przemysłowej posiadały najwyższą możliwą jakość i najlepiej spełniały swe społeczne przeznaczenie. Lecz nowoczesny artysta nie ogranicza bynajmniej swej działalności do wzornictwa przemysłowego, nie zamyka się w hali fabrycznej. Sztuka produkcyjna organizuje całokształt życia indywidualnego i zbiorowego, począwszy od przedmiotów codziennego użytku (meble, odzież, obuwie, samochody itp.), poprzez otoczenie człowieka w miejscu pracy i zamieszkania (projektowanie wnętrza biur i fabryk, wystroju mieszkań itp.) aż do planowania przestrzennego całych osiedli i miast. Poezja stanie się świadomym „laboratorium języka praktycznego”, a teatr będzie stwarzał „wzory życia i modele ludzkie”, przekształci się w pracownię nowych form obyczajów. Reżyser teatralny („mistrz ceremonii pracy i życia codziennego”) oraz aktor („specjalista od estetycznego działania scenicznego”) będą uczyć ludzi właściwego poruszania się, urządzania świąt, przemawiania i zachowania się w różnych sytuacjach życiowych. Natomiast literat („instruktor słowa artystycznego”) będzie wykladał zasady pisania artykułów, sprawozdań itp.

Proletariacka sztuka „produkcyjna”, w przekonaniu Arwatowa, realizuje funkcję klasową i to nawet w większym zakresie i w sposób gruntowniejszy niż czyniła to burżuazyjna sztuka „ształgowa”. Światopogląd klasy robotniczej („monizm proletariacki”) przenikać będzie wszystkie dziedziny życia, a sztuka proletariacka stanie się jego aktywnym nosicielem. Nowe formy sztuki wyrażające ideały społeczeństwa kolektywistycznego kształtować będą realne życie „od wewnątrz”, a nie jedynie za pośrednictwem idei, w wyobraźni. Arwatow zastrzega się wszakże, iż w erę przejściowej od kapitalizmu do socjalizmu (tzn. w okresie, gdy w różnych sferach życia społecznego będzie się jeszcze utrzymywać dysharmonia) sztuka „ształgowa” częściowo zachowa swą przydatność. „Przedstawiająca sztuka proletariacka”, jak wszelka sztuka „ształgowa”, wypełniać będzie, oczywiście, funkcję kompensacyjną. Chodzi jednak o to, aby odbiorcy byli tego w pełni świadomi. W przeciwnym razie sztuka rodzić może postawy bierności i samouspokojenia. *Jeśli sztuka przedstawiająca uzupełnia braki rzeczywistości, to należy owoemu uzupełnieniu nadać aktywny charakter klasowy³*. Sztuka uznająca nieureczywistnione jeszcze ideały socjalizmu winna wzywać odbiorców do konkretnych działań mogących przybliżyć ich realizację. Jedyną dopuszczalną formą sztuki w społeczeństwie budującym socjalizm będzie więc sztuka agitacyjno-propagandowa, a przy tym — obnażająca chwytliwy artystyczny, wyzbyta „fetyzystycznej otępleniowości

twórczości⁴. Lecz i ta sztuka w miarę postępów budownictwa socjalistycznego będzie stopniowo spychana na peryferie kultury artystycznej i wreszcie obumrze. W niedalekiej przyszłości — przewiduje Arwatow — wszelka sztuka „ształgowa” trafi do instytutów naukowych badających historię ludzkiej kultury (muzea jako składy tzw. „wiecznych”, „unikalnych” wartości tracącej rażącej bytu). Nastąpi pełne „uspokojenie pracy artystycznej” i ostateczna likwidacja zjawiska „fetyzysmu sztuki”. Sztuka utraci wprawdzie dotychczasowy „wysoki” status autonomicznej dziedziny „ducha”, ale zyska za to coś więcej — realny wpływ na życie codzienne.

Arwatowski projekt sztuki „produkcyjnej” był niewątpliwie projektem utopijnym. W każdym razie historia nie potwierdziła przewidywań autora *Sztuki i produkcji*: rozwój sztuki radzieckiej poszedł w kierunku przeciwnym niż przypuszczał Arwatow. Oczywiście, wmiszała się tutaj polityka, ale nawet bez jej ingerencji model sztuki „produkcyjnej” postulowany przez Arwatowa miał niewielkie szanse realizacji w warunkach podnoszących się dopiero ze zniszczeń wojennych przemysłu radzieckiego. Formuła produkcyjizmu odzwierciedlała w jakiejś mierze pałos pierwszych lat socjalistycznej rekonstrukcji gospodarki, wyrażała pragnienia i dążenia części młodej inteligencji artystycznej, ograniczonej zapalem budowania nowego życia. Tym tłumaczy się też po części radykalizm produkcyjistów w kwestii dziedziska kulturalnego i jednostronność ich wizerunku „proletariackiej”. Owe ewidentne uproszczenia i przetyśniania, całkowicie zrozumiałe w atmosferze tamtych burzliwych lat, nie powinny jednak przesłaniać trafnych myśli na temat kultury i sztuki proletariackiej, jakie odnajdujemy przecież w pracach produkcyjistów. Postulat zbudowania czysto klasowej kultury proletariackiej, odizolowanej od dziedzictwa kulturowego był z całą pewnością składową iluzją, która mogła tylko zahamować proces odrabiania przez młode panstwo radzieckie zadania kulturouwego. Tak też został oceniony przez Lenina, Lunacarskiego, Woronskiego i innych realizacyjnie myślących działaczy kultury tamtych lat. Ale przekonanie, przebijające z rozważań Arwatowa, iż demokratyzacja kultury w społeczeństwie socjalistycznym nie polega bynajmniej na uprzyśtępnianiu masowemu odbiorcy „gotowych” i „sprawdzonych” wartości dotychczasowej „wysokiej” kultury świadczyło o przenikliwości badacza, który już w polowie lat dwudziestych dostrzegł pewne niepokojące symptomy w polityce kulturalnej coraz wyraźniej orientującej się na tradycyjne, realizacyjne formy sztuki.

Według Arwatowa, przepięczenie na grunt nowego ustroju społeczno-politycznego „starej” sztuki, będącej, jak sądził, nosicielem indywidualistycznej ideologii burżuazyjnej (zabiegie te określał mianem „restauratorstwa artystycznego”), stanowi zagrożenie dla całości kultury socjalistycznej, albowiem hamuje kulturotwórczą aktywność klasy robotniczej, przeszkadza w osiągnięciu przez nią pełnej podmiotowości kulturalnej. Autentyczna masowa kultura socjalistyczna winna być wytworzona siłami samego proletariatu, a nie reglamentowana „odgórnie” przez wąskie grupy specjalistów, traktujących klasę robotniczą jedynie jako obiekt ukulturalniających oddziaływań. Możliwość masowego szerzenia kultury i sztuki proletariackiej stwarza rozwój nowoczesnych środków przekazu, jak kinematograf, radio, fonografia, poligrafia, które robotnicy z rąk swych stałych kontaktów z najnowszą techniką skłonną są zaprobować szybciej niż inne klasy społeczne. Tylko w ten sposób — twierdzi Arwatow — może wykształcić się „organiczny styl” proletariacki, styl na miarę współczesnej industrialnej

¹ B. Arwatow: *Inkwizycja i proletariatus*, s. 96.

² Tamże, s. 96-97.

³ Tamże, s. 32.

⁴ B. Arwatow: *Ob gigit i proletariatusie*. Moskwa 1930. Można by dostrzec się tutaj pewnych analogii z koncepcją teatru epickiego B. Brechta, chociaż Arwatow (na co trafnie zwraca uwagę B. Owczarek) w odróżnieniu od Brechta uważa realizm za relikwiotową formę sztuki w warunkach socjalizmu. Por. B. Owczarek, *Borya Arwatow: Kultura i produkcja*, w: *Marksizm, kultura, literatura*. Warszawa 1982, s. 146.

epoki. Można zarzucić Arwatowi, iż proponowany przezeń idealny wzorzec kultury proletariackiej jest jedynie innym wariantem owego modelu zunifikowanej kultury, który narzucono w latach trzydziestych — pięćdziesiątych. Trudno zaprzeczyć jednak, iż przynajmniej w odniesieniu do architektury czy zwornictwa przemysłowego „technologiczno-funkcjonalne podejście” produkjonistów było podejściem ze wszech miar nowoczesnym. Idee Arwatowa i pozostałych produkjonistów współbrzmiały tutaj z programem W. Gropiusa i znacznej części twórców „Bauhausu” oraz Corbusiera i grupy „Nouveau Esprit”. Tym też chyba należy zliczać fakt, iż koncepcje produkjonistów odżyły na nowo w Związku Radzieckim w latach sześćdziesiątych na fali krytyki deformacji w kulturze artystycznej okresu kultu jednostki. Przywołanie idei „sztuki inżynierskiej” wzmacniało argumentację zwolenników industrialnego stylu współczesnej epoki, obrońców zasad funkcjonalizmu i celowości w architekturze i sztuce użytkowej, a pośrednio uderzało też w normatywną estetykę socrealizmu, sankcjonując fałszywy monumentalizm i dworsko-pompacyjny styl w budownictwie.

Z wyłożonych wyżej powodów przypomnienie koncepcji sztuki „produkcyjnej” wydaje się rzeczą ważną dla zrozumienia początków kształtowania się marksistowskiej refleksji estetycznej w Kraju Rad, wzbogaca intelektualną panoramę lat dwudziestych. Okazuje się, że w owym okresie istniały różne możliwości rozwoju sztuki socjalistycznej i realizm socjalistyczny w zgodnym zwanym postaci z lat trzydziestych — pięćdziesiątych nie był bynajmniej jedyną perspektywą. Produkcjonizm w wydaniu Arwatowa odcinał się wprawdzie od tradycji sztuki „sztalugowej”, która pochopnie kwalifikował jako „burżuazyjną”, lecz z drugiej strony dostrzegał przecież w poszukiwaniach ówczesnej awangardy wiele cennych elementów, które powinny być przyswojone przez artystów-produkcjonistów.

Tadeusz Szkolur

Artykuł ten jest częścią cyklu poświęconego portretowemu estetyce radzieckiej. W poprzednich numerach „Akcentu” prezentowaliśmy poglądy A. Lunaczarskiego (nr 1.15.1984), L. Wygotkiego (nr 2.24.1986) i L. Trockiego (nr 3.25.1986), w przygotowaniu tekstu na temat M. Bachina.

STEFAN SYMOTIUK

Filozoficzny sens sztuki portretowej Witkacego

Trzy typy portretów występują przemienne w twórczości S. I. Witkiewicza: portret „realistyczny”, w którym niepokojąca atmosfera i „aura” kryje się za przedstawionym obliczem; portret zdeformowany, „wykrzywiony”, w którym twarz osoby jest przedstawiona w stanie napięcia, wyrażonego przez dysproporcje jej części (twarze takie bywają uzupełnione „odwlokami” owadów czy zwierząt, zaś łło nie jest tu zapełnione) i, najbardziej interesujący, typ portretów wykonanych „jarzemyi liniami”, w których następuje „stopienie się” twarzy z tłem, od którego odzieliła się ona tylko owymi pasmami „jarzeń”. Ten ostatni typ portretu w twórczości Witkacego pojawia się bardzo wcześnie, gdyż widać tę technikę już w *Portrecie oficera* (1917). Wymienionej triady technik portretowych nie można ująć chronologicznie, ilość rysunków „jarzeniowych” wzrasta w miarę upływu czasu, ale występują one również w dziełach „deformujących”, zaś portret „realistyczny” bynajmniej nie niknie — widzimy go jeszcze w *Autoportrecie* z 1938 r. Fakt, że występuje tu jako obiekt sam artysta, świadczy iż nie nadawał on tego rodzaju sztuce charakteru najmniej wartościowego, co mogłoby sugerować określenie takich portretów w *Regulaminie Firmy*, jako „ulizanych”. Jednak w historii malarstwa światowego wkracza Witkiewicz głównie ze swoim portretem „jarzeniowym”. Ponieważ ta technika posiada znacznie głębszy kontekst historyczny i wiąże się z fundamentalnymi kwestiami filozoficznymi, można sądzić, że portret ten stanie się „lokomotywą”, która wciągnie za sobą w krąg odbioru światowego również pozostałe części składowe twórczości tego artysty i myśliciela. Wskażemy tu niektóre ważniejsze fragmenty kontekstu historycznego i filozoficznego tej koncepcji portretowania.

¹ Prezentowany „komentarz filozoficzny” powstał z okazji wydania wydawnictwo ukazania się pierwszego albumu malarstwa S. I. Witkiewicza (*Witkacy — Malowc*, oprac. I. Jakimowicz, Warszawa 1985) — niepełny, niepełny, szeregi dzieł Witkiewicza nie zostały przedstawionych. Jednocześnie wyszedł drugi album (tu nie komentowany): *Siamulaw Ignacy Witkiewicz — Zginięte obrazy i rysunki sprzed roku 1914 według oryginalnych fotografii ze zbiorów Konstantego Pazury* Oprac. W. Sztaba, Warszawa 1985. Obydwa wydawnictwa zawdzięczamy ogłoszonemu przez UNESCO Rokowi Witkiewicza. Szerzej zakresowo i inne interpretacyjne opracowania malarstwa Witkiewicza zawierają prace: W. Sztaba — *Gra ze sztuką. O twórczości Siamulawa Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, oraz P. Piotrowski — *Metafizyka obrazu. O teorii sztuki i postawie artystycznej Siamulawa Ignacego Witkiewicza*, Poznań 1983. Z rozległej twórczości Witkiewicza pozostały do prezentacji dwa działy: fotografia oraz zbiór (ponad tysiąc) listów do Jony.

²⁸ Por. S. Morawski: *Warianty interpretacyjne formuły „smierci sztuki”*, „Studia Socjologiczne”, 1980 nr 4, s. 239.

Portret i sztuka witrażu

Światło lampy (...) filtrowało się w łączonych barwach przez kryształiczne ślony szkła. Ież wspomnień cudownych miał Zycieo związanych z tą łączową gamą tajemniczych lśnieli. Tymi słowami artysta opisuje w *Niezasyceniu* swoją fascynację witrażem. Fascynacja ta nie jest tylko wynikiem przypadkowego zetknięcia się z doznaniem, które miewa człowiek spoglądający na otoczenie przez przypadkowo spotkane kolorowe szkła. Młodość Witkacego przypada bowiem na okres, gdy witraż staje się czymś więcej, niż tylko elementem architektonicznym i dziełem plastycznym.

W 1905 r. Witkiewicz wstępuje na krakowską Akademię Sztuk Pięknych, która jest wówczas ośrodkiem sztuki secesyjnej — neoromantyzmu, przywracającego właściwy romantyzmowi kult architektury i sztuki gotyckiej, z jej pelną napięcią „strzelistością” i „plomiennością” a jednocześnie elegancją i delikatnością form. Secesja nie była jednak historyczną konwersją — sięgła w przeszłość, by nadać jej formę stylizowaną i znaleźć w niej inspirację do wielowariantowej twórczości. Toteż symbolika gotycko-romantyczna staje się przedmiotem stylizacji, czyli wtórnego symbolizowania. Secesyjny modernizm pragnie odzwierciedlić przede wszystkim sztukę jako całość integralną i dlatego sięga głównie do architektury i urbanistyki, by ukształtować ramy i „miejsce działania” się życia w otoczeniu artystycznym. Dopiero w tych ramach występuje modernistyczna plastyka (ornament, plaskorzeźba, witraż, metaloplastyka), a następnie bardziej „wolne” gatunki sztuk: malarstwo, poezja, muzyka, teatr. Wskutek „podwójnej symbolizacji” sztuka secesji przybrała formy barokowo-rokoka. Jednak gdy barok swoim bogactwem i syntetycznym narzucał kostium na prostotę sztuki klasycystycznej, to w dziedzinie rokoka narzucono jej na linie architektoniki gotyckiej, pełnej napięć, niepokoju, „pędu”; na smukłość, strzelistość jej ostrołuków, ścian, dachów, okien itp. Secesja pragnęła upowszechnić ten styl aż po sztukę użytkową, a nawet „wnieść w lud” poprzez propagowanie budownictwa „zakopińskiego”, zaś w literaturze i muzyce chętnie lansowała obraz „gotyckiej przyrody” górskiej. Ta artystyczna epoka (jej całościowo, totalistycznie ekspansjonizm pozwala właśnie mówić o „epoce” mimo krótkości trwania) zwróciła się ku linii jako elementowi artystyczno-duchowemu, zarzucając płaszczyzny i bryły. Nawet w powojennym „formizmie” mamy nadal do czynienia z kullem linii (wyrażającej się w grafice), gdyż świat płaszczyzny jest tu pokazywany jako „popękany”, strzaskany. Witkacewskie próby zbudowania estetyki opartej o pojęcie „linii kierunkowych” i „napięć kierunkowych” są wyrazem tego ducha artystycznego.

Nie jest prawdą — dodajmy — że kres secesji nastąpił wskutek „przesady” i „przeladowania” jej stylu, wskutek nadmiaru syntetyzmu i ornamentyki, które jakoby „ośmieszyły” tę sztukę (najwcześniej — poezję). Odwrotnie: epoka neogotyku i neoromantyzmu pękła wskutek nadmiaru kryjących się w niej inspiracji. Można bez trudu wskazać na wiele kierunków powojennej awangardy, aż po sztukę aktualną, które są efektem eksplozji, jaka dotknęła neoromantyzm (byłyby to: dadaizm, formizm, surrealizm, taszizm, konceptualizm itp.).

Sztuka portretowa Witkacego zatrzymuje nas przy kwestii witrażu. Ten rodzaj dzieła artystycznego wywodzi się ze starożytnego fresku. Sztuka fresku rozpadła się, począwszy od średniowiecza, na dwa nurty. W kulturze bizantyjskiej Wschodu przekształcił się on w sztukę ikony. Na Zachodzie — w witraż. Rozdział ten nie był przypadkowy. Stały za nim zasadnicze rozstrzygnięcia światopoglądowe i filozoficzne. Ikona

stała się wyrazem światopoglądu głoszącego obecność Absolutu w rzeczywistości ziemskiej (gdzie ikona sama była przedmiotem świętym, częścią świętości) a przez to „czyszczący” uosabianie Absolutu dokonywała całkowitej deprecjacji świata realnego, ukazując, że jest on wartościowy tylko częściowo, i to nie z własnej mocy, lecz z jej partycypacji w świecie. Światopogląd ten niósł zatem w sobie efekty nihilistyczne, przeciw którym podnosił się sprzeciw w postaci ruchu ikonoklastów (burzycieli ikon). Ruch ten wskazuje na istotne sprzeczności wschodniej religijności.

O ile niszczone ikony — to nigdy nie niszczone witraży. Te stały się wyrazem odrębnej filozofii, zwanej od czasów średniowiecza (choć przesłanki jej stworzył Plotyn) — metafizyką „świata” (Roscelin, Grosseteste i in.). Absolut wyrażał się tu nie w uchwytniej substancji („złoto” ikon), lecz w świetle. Fascynacja światłem — jako czystym i odległym, i bliskim, widocznym, lecz nieuchwytnym — wpłynęła na odmienne pojmowanie przestrzeni w światopoglądzie Zachodu: od trójwymiarowości malarstwa, przez artystyczne wykorzystanie szkła (witraż, szyba, lustro), po inspirację nauki (astronomii i fizyki — Kopernik, Newton, Goethe, Einstein). Fascynacja ta przeniosła się także na utopie społeczne: u tych myślicieli, którzy przyszłość widzieli w powstaniu nowej cywilizacji i urbanistyki pojawia się wiza „szklanych miast” (Czernyszewski w *Co robić?*, a za nim Żeromski i Żmianin w *Mł* — pierwszy w nastroju optymistycznym, ostatni — pesymistycznym).

Do kwestii tych jeszcze wrócimy. Witraży trafił do Akademii Sztuk Pięknych wówczas, gdy Kraków ogarnięty był modą witrażu. Nurt ten (m.in. Mehoffer, Wypsiański) spełniał z jednej strony zamówienia kościelne (odnawiając tradycyjne, sakralne funkcje barwnych okien), z drugiej zaś strony prznosił witraż do mieszczańskich budynków, korytarzy, klatek schodowych itp. nadając mu funkcje użytkowe. Ponadto zmierzano do uczynienia tej sztuki nośnikiem treści narodowych, czego wyrazem stały się wykonywane przez Wypsiańskiego projekty witraży przedstawiających postacie królewskie. Witraż secesyjny stał się jednocześnie nową jaskinią w dziejach tego nurtu artystycznego, gdyż wprowadził, miast tradycyjnych kombinacji barwnych płyt i szkielec, powierzchni szklane zdobne liniovym ornamentem i dekoracją.

Owe liniove elementy sączące światło słoneczne witraży — to właśnie „prototyp” jarzeniowego portretu Witkacego.

Ideologia tego typu malarstwa odbiega od wszystkich poprzednich manipulacji za „światłem”, jakich dokonywano w malarstwie ostatnich dwu stuleci. Malarstwo to wiodło spór z renesansowymi ujęciami światła widzianego jako coś „beźródłowego”, wypełniającego świat

¹ Szczególną rolę przypisać to należy J. Mehofferowi, który w 1895 r. zdobył jako zwycięzca Międzynarodowego Konkursu na witraże zdobiące Katedrę Fryburską, wśród kilkudziesięciu konkurentów. Realizacja projektu trwała wiele lat. W tych witrażach, uznanych przez jury konkursu za „genialne” znalazły się fragmenty architektury Krakowa i postacie znane w tym mieście. M.in. otoczona analfabazą sławą wybitna aktorka Irena Salka (lina Wawerodowa) z powieści „ata życia” autorstwa J. Mehoffera (jego życia) znalazła się w tej Katedrze jako Helweta, symbol Ojczyzny — Szwajcarii. J. Iwanickiewicz tak opisuje wrażenia współczesnego widza: *Wziliśmy do środka i doznaliśmy olśnienia: wszystkie okna katedry paliły się ogniem żyjącej barwy (Por. T. Adamowicz: *Witraże iżyburskie Józefa Mehoffera. Monografia zespołu*, Warszawa 1982, s. 127). Mehoffer wprowadził też najpiękniejszą gamę barwną: fioletry, czerwienie, intensywne tony niebieskie, ażeby zdjąć odnowioną treść nowożytnej dramaturgii: atakując wida (T. Adamowicz, s. 124). Witraży do katedry w latach 1904-1905 wykonał J. Mehoffer i in. wstąpił na wystawę „Artyści” cztery portrety oraz *Kompozycja na tle dramatu *Immer Morgens* (Por. Józef Mehoffer) i jego wspomnień *Katolaj w Wiedniu*, Kraków 1938. Tytuł „uczniów”, dodajmy, zebrało się aż 43). Kolorystyka witraży Mehoffera sugerowała jur krytykom inspirowanie Witkacego z okazji wielkiej wystawy Mehoffera w 1964 r. J. Stajuda pisał w recenzji *Wokół wystawy Witkacego „Współczesność” 1965*, nr 4): *du nowocześnie witraż Mehoffer wyrażał wrażeń meł *Burne-Jones* (...) Wspólna awangarda, przepych, matematyka jako piękność (Witkacy z „Czystą Formą” jest tu).***

² Pierwszy raz — czytamy dalej — zobaczył mu się *zobserwował* znany jaki, że ta sama rzecz tak różnie może się przedstawiać w zależności od zabarwienia całego i kompleksu w którym się znajduje (S. I. Witkiewicz: *Niezasycenie*, Warszawa 1982, s. 169).

spokojną jasnością. Impresjonizm rozszepił światło na wielość pojedynczych refleksów, u Gauguina jest ono przyklejone do soczystych barwnych powierzchni (właśnie „tradycyjnie” witrażowych), u van Gogha „pełza” po powierzchni obrazu, zaś w ekspresjonizmie zostaje ściśle związane z obrazem jego źródła — słońca. Pojmowanie światła w malarstwie Witkacego, od początku, jest przeciwne tym ujęciom. Światło jest u niego „zasłonięte”, „zakryte” — uwężone i obraz jest jego „uwolnieniem”, wydobyciem, odslonięciem. Malarstwo ma uwolnić światło. Ta idea najlepiej wyraża się w jednym z pierwszych obrazów olejnych artysty: *Pejzaz nocny* (1901-1902). Słońce „wydobywa” się tu zza lasu i jego uwolnione światło odbija się w chmurach, oraz na powierzchni wody. Światło lampy „rozświetla” również wnętrze chaty stojącej w mroku drzew, smugi światła wyrwyją się z chaty poprzez szczeliny w drzwiach i przez okno, kładąc się liniowo na polnej drodze.

Niepokojący nastrój i aura obrazów Witkacego (może z wyjątkiem serii „gauguinowskiej”) wynika właśnie z obecności w jego obrazach „uwężonego światła”, które apeluje do widza i „przyzywa” go. Obrazy te nie tyle są „przedmiotem” do oglądania, na którym wzrok może się „zatrzymać” w swoim intencjonalnym pędzie na zewnątrz, nie tyle nawet mają aktywność w postaci „przywoływania” uwagi do siebie, co właśnie cechuje je apelujący ethos, przy czym nie jest zbyt jasne ku czemu wzywają i o co apeluja do widza. Zawarte jest tu jednak pewne „napięcie uwężenia” i apel zdaje się dotyczyć aktu wyzwolenia, oswobodzenia. Można domniemywać, że znane trudności „dogadania się” Witkacego z R. Ingardenem mają związek z odmiennym pojmowaniem sztuki przez obydwu myślicieli. Dla Ingardena jest ona bytem „konstytuowanym”, toteż np. istotne jest tu „dopelnianie” i przez odbiorcę „miejsca nieodkrytych”, luk, braków w strukturze i treści dzieł. Natomiast w sztuce Witkacego jeśli istnieją luki i „szczeliny” w świecie przedstawionym, to są one właśnie tymi miejscami, poprzez które wycieka, wytryskuje, wyrwa się na zewnątrz coś, co jest „ukryte”, przesłonięte przez tę treść zewnętrzną. To nie uwaga odbiorcy musi „biec” ku obrazowi; to coś z tego obrazu wyrwa się i „biegnie” ku niemu. Jednym z fragmentów tego kunsztu artystycznego jest „jarzące” się światło w portretach

Portret i psychologia

Psychologia Witkacego czyni wrażenie wyjętej z naukowego lamusa. W momencie, gdy upowszechnił się już ekstrawertyczny, dynamiczny model psychiki (intencjonalność, „ped życiowy”, ekspresyjność, popęd erotyczny, itp.) Witkiewicz używa w roli głównej kategorii psychologicznej starowwieckiego, „nawignego” pojęcia uczucia (uczucia metafizyczne, życiowe itp.). W swojej apoteozie biologizmu zdaje się pozostawiać na dziewiętnastowiecznym poziomie pozytywizmu Comte’a, który głosił nieistnienie psychologii jako osobnej dziedziny, zaś „zjawiska psychiczne” spychał bądź to do poziomu fizjologii, bądź wznosił je do poziomu socjologii. W końcu: jeśli nawet Witkacy-psycholog istnieje „ponad Comte’em”, to chyba tylko na nikłym poziomie rozbieżności, który wobec Comte’a zapoczątkował J. S. Mill i W. Wundt: psychologii asocjacyjnej. Prawdziwym uznaniem Witkacego cieszy się fizjologista Kretschmer ze swoim podziałem ludzi według „budowy ciała” (jego terminologia pojawia się w powieściach Witkiewicza), a Freud także pąsujecie go przede wszystkim w aspekcie fizjologicznym i nigdzie nie rozwija typowych freudowskich momentów: teorii snu, sublimacji, kompleksu, itp. Natomiast entuzjastycznie jest faktycznie psychologia H. Corneliusa, kontynuującego nurt millowsko-wundtowski. Jak na rewolucjonistę i nowatora w sztuce — tradycjonalizm i konserwatywność psychologii są tym bardziej widoczne.

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę, że w estetyce Witkiewicza znacząca się przewaga „strony przedmiotowej”, że aktywizm i dynamika odczuć tu same dzieła sztuki i z nich „emanuje” — to pasywny psychologizm tego autora okazuje się być aktem konsekwencji. Recepta jest tu pierwotna, ekstrawersja — wrotna. Wczesniej coś się czuje (a może być to stan o nieokreślonym źródle, np. czucia cielesne, nastroje) a następnie uczucia mogą się ku czemuś kierować. Najpierw zatem kształtują się podmiot jako „był w sobie”, jako pewna „przeźren wewnętrzna” konstruowana z doznań wewnętrznych, następnie zaś pojawia się „przeźren zewnętrzna” — świat. Jest to — można powiedzieć — dokładnie taki stan rzeczy, jaki możemy dostrzec stojąc wewnątrz budynku, którego przestrzeń wewnętrzna jest dla nas czymś pierwotnym wobec przestrzeni świata. Jeśli wyobrazimy sobie łącznik między tymi dwoma przestrzeniami w postaci barwnej przestrzeni szklanej, to możemy uzyskać ponadto ten pierwszy rodzaj komunikacji, jaki istnieje między psychiką a światem, gdy on jawi się jako jeszcze nie skonkretyzowany — nie widać czym on jest, podobnie jak nie widać, co jest za barwnym szkłem. Lecz ono daje już pierwszą — paradoksalną — relację dwu światów. Są to światy „na opak”. Gdy świecące za oknem słońce „unosi się” to jego świetlna struga w pomieszczeniu opada ze ścian na podłogę, gdy zewnętrzne źródło światła przesuwa się w prawo, jego refleks w wnętrzu przesuwa się w lewo, gdy odległość między tym źródłem a wnętrzem „szaleje” — ilość światła wewnątrz rośnie, itp.

W psychologii Witkacego zmysły są taką barwną przegrodą między światem a wnętrzem, zaś tymi elementami przestrzeni, które odgrywają rolę największą w tym, to dzieje się, jest „Tło”. Pojęcie „ła” występuje w związku z psychologią Corneliusa, lecz — jako pojęcie estetyczne — może być również uznane za relikwi i starowieckich rekwizytów w stosunku do sztuki awangardowej. Tło jest to „leat’ cieni” występujący zarówno w rzeczywistości zewnętrznej, jak i w psychice. Jest to wszystko to, co dzieje się gdzieś dalej, gdzieś indziej niż tu — „na planie pierwszym”. Tło stanowi z tym planem przestrzeń — by użył słów Musila — akcji równoległej. Tło nie jest tu odpowiednikiem „podświadomości” Freuda, lecz „rozmytym” wskutek oddalenia obrazem tego, co dzieje się obok nas, tyle że coraz dalej i dalej. Jest to koncepcja bliższa leibnizjańskiej. Człowiek i świat stykają się na jakims „planie pierwszym” — mając za sobą własne głębie i z tłem, w którym dzieją się jakies „równoległe zdarzenia” (polityczne, kulturowe, przyrodnicze). Ta koncepcja wielopłaszczyznowości działania się zdarzeń określa też teatr Witkiewicza, czego nie wydobyl jeszcze żaden z realizatorów jego sztuk.

Przeźren bywa określona przez Witkiewicza również jako pustka, lecz pustka taka ma swoje kontury i granice. Należy do nich „plan pierwszy” i Tło. To pojęcie pustki skontrowanej ma swoje bardziej precyzyjne określenie w słowie, które dla zrozumienia całości światopoglądu Witkiewicza musi mieć rolę zasadniczą. Jest to słowo zaczerpnięte z geologii, a do kultury i historii po raz pierwszy przeniesione przez Spenglera, słowo — pseudomorfozy. Słowo to oznacza puste przestrzenie w skałach stworzone przez kształty dawnych roślin i zwierząt, które rozspaly się w proch, lecz przedtem uformowały wokół siebie pokrywy mineralna, w której te uprzednie kształty „odcisnąją” się w postaci pustych form. Świat i człowiek są układem pseudomorfoz. Człowiek rodzi się jako gotowa pseudomorfoza i wydobywa się z niej, na podobieństwo zwierzęcia lub owada wydobywającego się z kokonu, „odwłoka”, skóry „zrzucanej” co pewien czas (np. przez węże). Typ „drugi” portretów Witkiewicza, gdzie twarze uzupełniane są owymi „odwłokami” sygnalizuje pseudomorfozytę istnienia ludzkiego. Jest to jednak sposób mówienia o pseudomorfozności wprost. Ze nie jest to „właściwy” sposób prezentacji pseudomorfozizmu świadczy istnienie dwu elementów, specyficznych już dla „jarzeniowego” typu portretu: zazwyczaj tu poza postaciami pozostawia się niewypelnione, zaś na

tych postaciach pojawiają się (śladowo) fragmenty linii jarzących. Dopiero bowiem „trzeci” typ portretowania ma u Witkacego najwięcej związku z jego psychologią i teorią pseudomorfizacji.

Można by powiedzieć, że ten najbardziej „witkacowski” typ portretowania przypomina witraż złożony z podłużnych „pasków” barwnego szkła, przez które przebiega się intensywne światło. Efekt ten pogłębiony jest właśnie przez ciemne jednolite tło, na którym zarysowane są kontury twarzy. To tło jest jakby przesłona, za którą uwieczniona jest światło i zza której wydobywa się szczytami, jakimi są właśnie „rysy twarzy”.

Deformacja twarzy u Witkacego każe zapytać o związek jego portretu z karykaturą. Związek taki daje się dostrzec, tym bardziej że właśnie malarstwo secesyjne rozwinęło szeroko sztukę karykatury, a secesja sama stała się powszechnym obiektem parodii, pastiszu itp. Trzeba jednak zauważyć, że karykatura — ta zwłaszcza, która dokonuje powiększenia głowy lub twarzy karykaturowanych postaci — nie ma sensu negatywnego. Deformacja karykaturowanych postaci, zwłaszcza gigantyzujących głowę odwołuje się przeciw do proporcji ciała właściwych dzieciom. Wedle badań etologów istoty żyjące posiadają zakodowane instynkt opiekuńczości wobec potomstwa — zakodowany właśnie poprzez tę charakterystyczną dysproporcję ciała! Skłonność Witkacego do parodii, należąca do jego codziennego stylu życia, przejawia się najmocniej w jego fotografice, pełnej wykrzywionych twarzy — fotografice mogącej najtrafniej ilustrować partie dzieł Gombrowicza poświęcone Gębici. Ta inklinacja twórcza Witkacego wiąże się zresztą z tematem częstym w jego powieści i dramacie — „człowieka z dna”, „sobowótora”, który miał wporządzić jego schizotypiczną, jak to określał (a więc schizofreniczną w skłonnościach, „dwojźniową”), osobowością.

Trzeba jednak wyróżnić w tej sztuce portretowej dwójce rodzaje deformacji. Pierwsza dotyczy powierzchni twarzy. Tu najwyraźniej zaznaczają się owe świetne smugi, pasma („chlusty” — by użyć jego słowa, dotyczącego techniki własnej gry na fortepianie). Jaki jest układ tych jarzących linii, co przedstawia ten namalowany witraż? Są to najczęściej linie mięśni. Jeśli porównamy np. *Portret Teofila Trzcńskiego* (1920) z barwnymi ilustracjami umięnionej głowy i twarzy z podręczników anatomii dla lekarzy czy malarzy, to pokrywają się one niemal ze sobą. W tym sensie twarze Witkacego pokazują jakby „podskórna” konfigurację twarzy, a więc le sznurki i nici, które układają i fałdują skórę twarzy — jako „maskę”. Współczesna technika medyczna pokazuje zresztą nieoczekiwany kontekst „realny” tej jarzeniowej techniki. Stosuje ona tzw. „termografię” do badania różnic termicznych na powierzchni skóry — jest to fotografia, która utrwała gorące i zimne punkty skóry. Użykuje się w ten sposób portrety twarzy pozwalające ustalić obecność migreny („włoska maska”), bólów naczyniowych twarzy („maska arlekina”), itp!⁴ Idąc tym tropem można by dziełom Witkacego nadać sens jak najbardziej realny, medyczny.

Skąd jednakże wywodzi się i jaki ma sens w tym malarstwie zabieg „zlewania” twarzy z Tłem? Sprawa ta najciszej wiąże się z fundamentalnymi aspektami całego „zjawiska-Witkiewicza”. Jak już wspominałem, tło wyraża istnienie pluralistycznego układu procesów, które równolegle realizują się i biegają „swoim torem”. Świat jest wielością torów, linii działania się spraw, które miejscami tylko zbiegają się. Jednostka nie jest w stanie uczestniczyć w nich wszystkich. Skazana jest na fragmentaryczność. Nie może być naraz wszędzie, nie może nasycić się wszystkim, znać wszystkiego. Świat jest nie tyle jedną rzeką Heraklita, co

wielością strumieni. Można wejść do jednego strumienia — ale nie do wszystkich naraz. Stąd też Tłem przeżywania jakiejś sprawy jest to wszystko, co może być widziane jako dalekie od człowieka, jako oddalające się, uciekające — gdy on sam „uwiązł” w jakiejś sprawie dla niego pierwszoplanowej. Tę przejmującą atmosferę psychiczną określał Witkacy mianem „Żalu za uciekającym życiem” (właściwie należałoby pisać to jako Żal za Uciekającym Życiem). Tło zawiera w sobie wszystkie przedmioty, które tymi jednostka jest „nienasycona”. Tło jest treścią nienasytania. Każdy element tła jest jednocześnie „pseudomorfizacją” tzn nie wykorzystaną przez jednostkę „pustą luką” w świecie. Tam gdzie w portretach „realistycznych” pojawia się świat realny, tam wypełniają go zazwyczaj puszkowia oraz ruiny opustoszałych budowli. Każda taka ruina jest kulturą pseudomorfizacją, analogiczną do przedpolopowych muszli, paproci, szkieletów odciążonych w skałach.

Twarze zlane z tłem. Twarze i tło, przez które „prześciwca” smugami jarzące, barwne światło Wielki obraz życia, które uwalnia się z zamknięcia, z uwiecznienia, opuszczając go w sposób niekontrolowany, niemożliwy do powstrzymania, jak nie można utrzymać wody w sicie. Portret Witkacowski jednocześnie emanuje nadmiarem energii i ukazuje jej ucieczkę i przeciekanie. Oddane jest tu poczucie niespełnienia się człowieka, sytuacja niemożliwości ogarnięcia sobą całości zjawisk, częstej „nudy”, w trakcie której „świat dziecka nam między palcami”.

Mala Filipika przeciw P. Florenskiemu

Paweł Florenski (1882-1943) należy do wybitnych przedstawicieli rosyjskiej, prawosławnej teologii i teorii kultury początków XX w. Zbiór jego prac, wydanych już dwukrotnie (1981, 1984) przez IW PAX pt. *Ikonoślas i inne szkice* wywołał duże zainteresowanie, poprozdorne, popularyzującą ikonę przez J. Nowosielskiego. Ikona, jako rodzaj sztuki (w przeważającej mierze portretowej) jest dla Florenskiego przejawem zasadniczego rozłamu w kulturze chrześcijańskiej między Wschodem i Zachodem. Ujmuje on znaczenia sztuki plastycznej na poziomie tak fundamentalnym, że pozwala to dostrzec istotne, filozoficzne aspekty estetyki Witkiewicza w obrębie „długiego trwania” historycznego kultury.

Intencje Florenskiego są nie tyle jakie, jeśli zważymy na usytuowanie ideologii „prawosławnej” na to innych kierunków myśli rosyjskiej XIX i początków XX w., myśli usiłującej dokonać samookreślenia się Rosji wobec Zachodu. Do kierunków tych można zaliczyć kierunki mniej lub bardziej partykularyzujące znaczenie tego kręgu kulturalnego. Izolacjonistyczny charakter miała ideologia „pocziwników”, usiłujących odnaleźć rdzeń „rosyjskości” w osobliwościach „ducha narodowego” Rosji z okresu przedchrześcijańskiego. Izolacjonizm o nieco szerszym zakresie głosiła ideologia „słowianofiliska” dążąca do uchwytności roli Rosji w ramach całości historycznej „Słowian” jako grupy narodów. „Orientalizm” był kierunkiem głoszącym związek Rosji ze starymi kulturami wschodnimi, z tym, co określano mianem „Azji”, natomiast „okcydentalizm” opowiadał się za związkiem z Zachodem i postulował cywilizacyjne, kulturowe i polityczne naśladownictwo tego kręgu kulturowego (czego zaczęciem miały być reformy Piotra I). Inteligencja rosyjska skupiona wokół kościoła prawosławnego głosiła zaś teorię, o której partykularności trudno by było mówić. Myśl główna była tu mianowicie taka: u podstaw kultury europejskiej leży Grecja, najcenniejsze elementy kultury greckiej przeżywa w Bizancjum, skąd przeniesione zostały wraz z prawosławiem do Europy Wschodniej. Kultura europejska jest bocznym i rachitycznym pędem, oddzielającym się od tego głównego pnia. Kultura prawosławna nie ma powodów, aby separować się od kultury zachodniej, bud zmierzać do integracji z nią.

⁴ Por. V. B. Drocher, *Reguła przetrwania. Jak zwyciężyć przetrzymującą niebezpieczeństwa ze strony środowiska*, A. D. Tauszyńska, Warszawa 1982, s. 320-323.

⁵ Por. *Migrena usiłowana*, opr. jd. (w): „Kultura” 1985, nr 18.

To właśnie ona jest najcenniejsza, a odgałęzienie zachodnie jest tylko ubocznym prądem kulturowym, biegnącym obok głównego nurtu.

Portret w postaci ikony nie jest — twierdzi Floreński — „odzwierciedleniem” rzeczywistości sakralnej, on sam „jest nią”, jest fragmentem „innobytu” zawartego w świecie zjawiskowym. Jest on kontynuacją tej „rzeczywistości” realnej, którą w świecie antycznym stanowiła plaskość rzeźba a następnie fresk, traktowane nie jako ozdoba, lecz fragment architektoniczny wchodzący realnie w skład świata ludzkiego. Od triady: plaskość rzeźba — fresk — ikona odbiega zachodnie malarstwo olejne (domena katolicyzmu) i zachodnia grawiura (domena protestantyzmu). Szczególną obcość prezentuje grawiura, która nie tylko nie „tworzy” rzeczywistości (jak te i one „odzwierciedla” jej (jak malarstwo olejne) Grawiura swoją techniką linii (klasyczną postacią jest tu Durer) ujawnia postawę rozbijania i niszczenia, przecinania i „zlobienia” świata zjawiskowego. Grafik zachowuje się jak chirurg, który kraje płaszczyznę, a linie przezeń zestawione są podobne do „ran” zadanych rzeczywistości. *Grawiura jest schematem obrazu zbudowanym wyłącznie w oparciu o prawa logiki — tożsamości, sprzeczności, wyłączonego środka — i w tym sensie wiąże się ściśle z filozofią niemiecką (...) czyż Kant, Fichte, Hegel, Cohen, Rickert, Husserl i inni zajmowali się czymś innym niż grawiura Durer’a?* Iluzoryczność świata grafiki, świata liniowego, bierze się z faktu, że linie te narzucone są z zewnątrz przez umysł poznający, naniesione na świat podobny do „tabula rasa” (co w filozofii czyni Kant), zaś nie mają one związku z tym, co kryje się „pod powierzchnią” zjawisk. Ten świat „podpowierzchniowy” oddaje natomiast powłoka barw w ikonie. Kolor i pofaldowanie ukazuje pulsującą pod zjawiskami energię i moc.

Jak widać, tezy Floreńskiego mają jak najściślejszy związek z portretowym kunstem Witkacego, którego technika ma właśnie charakter zbiczny z grafiką, tyle że stosowana przy użyciu farby olejnej. Zarzut subiektywizmu i agnostycyzmu, jaki Floreński wypowiada pod adresem tego nurtu artystycznego, sprzeciwia się jednak wrogości Witkacego wobec wszelkiego relatywizmu i sceptycyzmu, który przypisywał on „protagorejskiemu typowi umysłowości”.

Przepaść wykopana przez Floreńskiego między sztuką linearną i płaszczyzną jest — przede wszystkim — nieuzasadniona, co do swojej genety. Nie da się bowiem zaprzeczyć, że dominacja płaszczyzny w antyku jest pozorna — niemal każda waza grecka zapełniona jest różnorodnością form graficznych, począwszy od ornamentu do scen mitologicznych, które są tam przedstawiane. A zatem nie nurt protestancki, nie Durer, nie filozofia niemiecka są tym kręgiem duchowym, w ramach którego wyłania się sztuka liniowa: źródła jej tkwią w Grecji, lub wcześniej. Można by, co prawda, dowodzić, że w kulturze Zachodu linia nabrala wyjątkowego znaczenia (Spengler wiązał to z obecnym tu „duchem faustycznym” uwarżliwionym specjalnie na pojęcie „nieskończoności”), szczególnie w architekturze gotyckiej (strzelistość budowli, oraz charakterystyczne wertykalne żebrowania) i malarstwie. Jednak strzelistość architektometryczna jeszcze wcześniej pojawia się w kulturze arabskiej (minarety), nie jest więc czymś całkowicie osobiwym dla Zachodu. Natomiast osobliwość tę można by widzieć właśnie w sztuce witrażu wykorzystującej w celach artystycznych światło, jednak i tu trudno mówić o całkowitej osobliwości, gdyż podobne wykorzystanie światła zaznaczył się w sztuce chińskiej (teatr „cieni”) mającej jednocześnie znaczny element „grafiki” w swoim malarstwie.

Nie tyle geniza sztuki zachodniej jest istotna dla jej losów i charakteru, co konsekwencje, jakie zostały tu wyciągnięte z tradycji.

Trzeba przede wszystkim zauważyć, że wykorzystanie światła (m.in. witrażu) stało się przesłanką powstania techniki fotografowania, jaką rozwinęła cywilizacja europejska, przekształcając ją następnie w sztukę filmu. Istnieje ściśły związek między modą na „witraż” w kulturze przelomu stuleci (w tym w modernizmie polskim) a równoległym powstaniem aparatury braci Lumiere. Można też domniemywać, że powstała sztuka fotografii i filmu była tym noworodkiem, który przytłmił i skazał na uwiędnięcie fascynację witrażem, który jeszcze przez pewien czas miał swoją imitację w technice tzw. „kalejdoskopów”. W tym też nurcie za naturalne można uznać uprawianie przez Witkacego sztuki witrażowej i fotografii jednocześnie, choć zapal do fotografowania nie jest powszechny w środowisku malarstwu.

Konsekwencje zaznaczonej tu osobowości ewolucji sztuki zachodniej idą jeszcze dalej i nadal nie bez związku z malarstwem Witkacego. Operowanie światłem — z ram sztuki fotograficznej i filmowej — wyzwała się ku formie jeszcze bardziej znaczącej (choć niekiedy również monstrualnej), jaką w cywilizacji i sztuce użytkowej tego kręgu kulturowego stwarza neon. Linie neonowego światła stwarzają fascynującą szczyt reklamowych i informacyjnych obrazów, których tłem stają się ściany budynków, wieże, dachy, ulice, itp. W lśniących liniach splatających się w twarze portretowanych osób Witkacego, możemy dostrzec świat neonowych lśnień i graficznych symboli, które w okresie międzywojennym stały się składnikami codzienności życia wielkomiejskiego, symbolem rozmachu, dynamizmu, prężności. Ta wielka eksplozja sztuki świetlnej (kojarzącej się też z gigantycznymi budowlami wznoszonymi w Ameryce) przeniosła na zewnątrz tę osobliwość sztuki witrażowej, która w jej prostych formach kojarzyła się z „wewnętrznością” przestrzeni izolowanej. Barwne neony odcinające się nocą od ciemnych brył gmachów, to witraż, który „wyzwała się” z uwięzienia w ramach okiennych, witraż pokrywający sobą całe gmach i przyćmiewający go swoim blaskiem „Wynosi” on na zewnątrz to, co w budowlach jest ukryte, ogłasza i reklamuje jej funkcję, zawartość, produkcję. Neon jest symbolem produktywności, ekspansji, twórczości. Można by pod tym względem zauważyć też, iż Witkacy techniką „jarzeniową” maluje z reguły twarze twórców, a technikami „realistycznymi” postacie przeciętne.

Stefan Symotiuk

¹ Por. P. Floreński, *Ikonoasty i inne szkice*, t. 2, Podgórzec, Warszawa 1984, s. 156.

LECHOSŁAW LAMENSKI

50 LAT MINĘŁO

Skrupulatny kronikarz życia kulturalnego w Lublinie odnotuje zapewne pod datą 18 października 1986 roku fakt otwarcia wystawy pt. *Plastyka lubelska*, przygotowanej z okazji 50 rocznicy powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie. Sponsorzy i organizatorzy ekspozycji (Wydział Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego, Biuro Wystaw Artystycznych i Muzeum Okręgowe) podzielili ją na dwie części: historyczną — na którą dołożyły się sztuki 37 natchynięcych akt artystów, prezentowane w sali wystaw czasowych Muzeum Okręgowego na Zamku oraz na część współczesną — obejmującą malarstwo, grafikę, rzeźbę i „inne media” 77 twórców, pokazane w galerii BWA przy ul. Narutowicza.

Otwarcie części historycznej na zamku, a zwłaszcza wernisaż w BWA, przyciągnęły rzadko spotykane tłumy widzów, wśród których prym wiodli sami artyści, na czele z nestorem plastyków lubelskich Teofilem Kosiorowiczem. Nie brak było przedstawicieli instytucji kulturalnych i politycznych miasta oraz regionu, sporo otwarczego fermentu wnosiła swą obecnością młodzież PLSP i studenci (nie tylko historii sztuki), a także... krewni autorów ekspozowanych prac.

Po pierwszych emocjach, związanych z wręczeniem kilkunastu najbardziej zasłużonym twórcom i działaczom kultury medali pamiątkowego Związku Artystów Plastyków w Lublinie, wypicie lampki czerwonego wina, odbyciu kilku „obowiązkowych” konferencji z zaprzyjznanymi osobami, przystąpiono do percepcji zgromadzonych dzieł. Już pierwszy — pobytowy — ogląd, wywołal mieszane uczucia. Ze kćian wnięto miękkość, prowincjonalizm i przeciętność. Nieobecność indywidualności i brak wyrazu prowokowały do postawienia zasadniczego pytania: czy to, co pokazano na Zamku i w BWA jest reprezentatywne dla inwencji i poszukiwań twórczych miejscowego środowiska artystycznego, czy daje obiektywny obraz całości?

Sędzę, że w znacznym stopniu — nieestety — tak. Niestety, ponieważ z ekspozycji wynika iż w 20-lecie międzywojennym, w pierwszych latach po 1945 roku, a nawet w latach późniejszych, prawie wszyscy uprawiali malarstwo przedstawiające (tematyczne) o silnych inspirowaniach kolorystycznych, niemal całkowicie widone — typowo komuncyjne — wobec inspirowania tego nurtu (np. Józefa Pankiewicza i jego uczniów: Jana Cybisa, Józefa Czapskiego, Artura Nach-Samborskiego czy Piotra Potworowskiego). Podobnie przedstawiciele młodszego pokolenia, którzy wprawdzie zwrócili uwagę na bardziej awangardowe tendencje malarstwa europejskiego i światowego, widone wszystkim na abstrakcję (zarówno geometryczną, jak i liryczną), surrealizm z jego odmiannami, malarstwo materii czy hipertekstualizm... nie potrafili jednak — z małymi wyjątkami — przepuścić zapożyczeń przez filtr własnej osobowości, nadać swoim dziełom cech indywidualnych i niepowtarzalnych.

Stan frustracji i niespełnienia pogłębia jeszcze fakt, że tendencje i kierunki fascynujące twórców lubelskich przez ostatnie pół wieku, nie zostały ukazane na wystawie — jak należało oczekiwać — w logicznym ciągu rozwojowym, od wczesnych poszukiwań formalno-kolorystycznych, a na najbardziej spektakularnych działaniach skłóczywszy. Niestety szczyty podniósł na żywych i martwych (część współczesna i historyczna), właściwy dawno minionym (słownie XIX-wiecznym) pokazom obrazów na tzw. wystawach nieustających, wprowadził nieopóźniony zamęt i chaos we właściwym zrozumieniu i poznaniu dorobku środowiska lubelskiego. W efekcie obrazu Jana Popłusa, bliskie pop-artowskiemu poszukiwaniom młodych Amerykanów, wręcz „brzydzą” się z platanami typowych kolorystów: Jana Karmalskiego, Zenona Kononowicza czy Władys-

ława Filipaka, wystawionymi w tej samej sali Muzeum Okręgowego na Zamku. Z kolei kolorystyczne pejzaże Teofila Wiktora Kosiorowicza, Stefana Sarneckiego, Jana Tomczaka i Jana Skopa, utrzymane w postimpresjonistycznej atmosferze końca XIX wieku, wydają się anachroniczne wobec ciekawych abstrakcji Tomaza Zawadzkiego, ekspresyjnego, pełnego wyrazu aktu Elżbiety Jungowskiej, bądź hiperrealistyczno-fotograficznych kompozycji Andrzeja J. Kapiey i Marka Mazanowskiego, ekspozowanych w dużej sali galerii BWA.

Inny — również ważny — aspekt wystawy, to sprawa, czy znaleźli się na niej wszyscy ci, którzy znaleźli się powinni i czy ekspozowane prace pozwalają zrozumieć istotę ich twórczości?

Gdy kartujemy dził niewielki, starannie opracowany i wyłoczoną w miejscowej drukarni (Lublin, ul. Orła 3), katalog pierwszej wystawy Związku Artystów Plastyków w Lublinie w sali Gimnazjum im. Unii Lubelskiej — który był do kupienia, bądź obejrzenia, już w momencie jej otwarcia w dniu 26 września 1937 roku, podczas gdy katalog omawianej wystawy ujrzy światło dzienne być może, „jak dobrze późne”, dopiero za... rok?? — możemy zauważyć że z 34 tzw. członków czynnych Związku (byli bowiem jeszcze członkowie popierający, w liczbie dziesięciu) wystawili obrazy i grafiki: Maksymilian Brożek, Witold Chomczak (figuruje w katalogu zarówno jako członek, jak i gość Związku), Władysław Filipak, Józef Głuszny, Jan Karmalski, Irena Karpńska, Przemysław Kocowski, Edward Kopećki, Juliusz Kurzkowski, Zofia Kwapińska, Adam Nowiński, Witold Olpiński, Janina Rybińska, Czesław Stefanski, Tadeusz Śliwiski, Wiktor Turczyński, Władysław Ukleja, Zenon Waśniewski, Karol Westfal, Krystyna Wiercieńska, Kazimierz Wismielny, Jadwiga Wyszynska i Michał Ziolkowski. Razem 23 artystów. Dzisiaj ilu z nich mogliśmy zobaczyć na Zamku lub w BWA Anno Domini 1986? Załóżmy sekcję: W. Filipaka, J. Głuszny, J. Karmalskiego, J. Kurzkowskiego, T. Śliwskiego i K. Westfala. Co się stało z pozostałymi? Wprost trudno uwierzyć, że wojna i trudne lata odbudowy tak skutecznie zmniejszyły ich dorobek, iż nic z niego nie pozostało, nie co można — co należało — pokazać młodym pokoleniom widzów.

Co się wrzesca stało z obrazami olejnymi Wandy Aruiewicz-Młodotensek, temperami Hanny Jasińskiej Żulańskiej, akwarełami i olejami Bohdana Kelles-Krauze, olejami na szkle Stanisława Kostynowicza Kuby, akwarełami Heleny Krajewskiej, rysunkami kredką Zbigniewa Lengrena, eslibriami Adama Półtawskiego, akwafortami i rysunkami Hieronima Skurpskiego, olejami Stanisława Szczepańskiego, drzeworytami Alfreda Stelgi, olejami Jerzego Wolffa, barwnymi drzeworytami Marii Wołkiewicz-Berezowskiej czy też olejami Jacka Żulawskiego i Piotra Zygiewa, którzy uczestniczyli w jednej z pierwszych — jeżeli nie pierwszej — powojennej wystawie Artystów Plastyków Okręgu Lubelskiego ZPAP (dawny ZPAP) w czerwcu 1945 roku w lokalu przy ul. Spokojnej 5? Czyżby i do ich dorobku nie można było dotrzeć? A może fakt krótkotrwałej — przelotnej — przynależności do Okręgu Lubelskiego ZPAP w drugiej połowie gorących lat czterdziestych, nie wystarczał na zapewnienie sobie udziału w obecnej, retrospektywnej wystawie?

Dłaczego z najbardziej twórczego i inspirującego zjawiska jakim była w powojennym życiu artystycznym Lublina działalność grupy „Zameł” (lata 1956-1960) pokazano na wystawie jedynie prace Tytusa Dźmudzińskiego, Krzysztofa Kurzkowskiego i Jana Ziemskiego, a pominięto na przykład plówa Włodzimierza Borowickiego, Jerzego Durakiewicza i Ryszarda Kiwernskiego?

Nazwiska nieobecnych artystów i tytuły ich nieobecnych prac, można by mnożyć w nieskończoność. Tymczasem nie wszyscy ze starsz. — przedwojennej — gwardii, których pokazano na Zamku, bluzyceli jak za dawnych czasów. Co prawda mił rozczarował Jan Karmalski z autorportretem i kamerskim pejzażami (notobnie nie można podawać w podpisie do obrazu *Uliska w Kazimierzu*, że powstał w 1957 roku, skoro czytelna sygnatura wykonana ręką artysty informuje, że w 1936 roku), szczystymi i mocnymi w kolorze oraz zdecydowanymi w sposobie budowania elementów krajobrazu prosił, nieskomplikowaną bryłą, ale wszacę nieco dalej plówa Zenona Kononowicza nie prezentują się już tak dobrze. Czuję się niewątpliwie ogromny temperament artysty — dwie *Kwintę jankona* — jego mieważna walk z malarzką materią, coraz większą gruzolatką i abstrakcyjnością powierzaną, ale brak tego ostatecznego, mistrzowskiego... akordu, który można znaleźć chociażby w trzeciej wersji *Kwintę jankona*. O dziw obraz ten nie znajduje się na wystawie lecz wisi piętro niżej, w ramach stałej ekspozycji działu polskiego malarstwa nowoczesnego.

Z kolei rzekł różnych obrazów Władysława Filipaka, świadczy o równie dużej — co nie wykorzystano do końca — skali możliwości tego twórcy, chociaż odnowić się straszenie, że zostały one wybrane dosyć przypadkowo, że brak wśród nich tych najlepszych. Podobnie rzecz się ma z Antonim Michałakem, którego bogata i osobliwa twórczość sygnalizują załودية dwa — niezbyt udane — portrety. A przecież żył krewną obuw artystów, którzy dysponują, mam nadzieję, o wiele ciekawymi, bardziej dojrzałymi płótnami, które pozwoliły spojrzeć na dorobek twórców pełną i obiektywną.

Znacznie ciekawiej prezentuje się malarstwo Edwarda Nadalskiego, którego *Kompozycja* (w trzech wersjach) składa do refleksji nad solidnością warsztatu i skalą wypowiedzi, pozornie wąską i monochromatyczną ale jakże sugestywną i prawdziwie malarską. Odmiennymi środkami wypowiedzi posługuje się Eugeniusz Waleczyński, mający również wiele do powiedzenia w realium widzowi co człowiek przedstawiającemu nuty syntetyczne w malarstwie połamanej jego programowo skromne (pod względem treści, koloru i formatu) martwe natury zaskakują głębią psychologiczną. Przy całej prostocie w posługiwaniu się podziałem i farbami, artysta jest mistrzem w budowaniu nastroju osamotnienia, wewnętrznej pustki i niepokoju. Podobnie jak czyni to — na swój sposób — Konrad Szurawski, autor *Martwej natury*, *Wnętrza pracowni* i *Pejzażu z domkiem*, trzech niedużych płócien, przeszyconych ciepłym płynącym ze zrozumienia malarstwa dawnych mistrzów holenderskich i włoskich XVI-XVII wieku. Historyk sztuki z wykształcenia, artysta z powołania, dysponuje Szurawski nowoczesną techniką, swobodnym wyciuciem koloru, materii i lekkim, refleksyjnym spojrzeniem na utrwalonej kadry ulotnej i złudnej rzeczywistości.

Na ile zbyt poważnie, ciężko traktowany pejzaż, portrety czy martwych natur, obrazy Juliusza Kurzątkowskiego radują oczy żywą kolorystyką i świadomością greckoskandynawskim ujęciem tematu (*Don Ascher* w *Lublinie*, *Balu w Saugusach*). Artysta jest także autorem dobrych, sugestywnych linyoriów z widokami zabytkowej architektury starego Lublina.

Z dorobku graficznego niezapomnianego Wiktora Ziolkowskiego (twórca szaty topograficznej wspomnianego katalogu pierwszej wystawy ZAP w Lublinie), pokazano kilkanaście przeciętnych karyktur lubelskich księży oraz profesorów i kolegów autora z czasów studiów w krakowskiej ASP, wykonanych w latach 1915-1917 (?), a więc na wiele lat przed powstaniem Związku Artystów Plastyków w Lublinie. Podobnie rzecz się ma z dwoma portretami Adama Dremosta (z 1901 roku), pejzażami Witolda Boguskiego (z końca lat dwudziestych), ciekawym obrazem olejnym Lucji Bałzukiewicz z widokiem paryskiej pracowni Olgi Bornańskiej (z 1910 roku), płótnami Stefana Dylewskiego (z 1919 roku), pejzażem Tadeusza Siwińskiego (z 1918 roku), grafikami ilustracyjnymi Władysława Żurawskiego (z 1930 roku) oraz jednym z portretów wspomnianego już Antoniego Michałaka (z 1929 roku) i *Autoportretem* Zenona Kononowicza (z 1931 roku).

Gdy patrzymy na wymienione obrazy i grafiki, nasuwa się nieodparte użec, że organizatorzy potraktowali 50 rocznicę powstania Związku Artystów Plastyków w Lublinie jedynie jako pretekst do ukazania plastyki lubelskiej, w znaczeniu szerszym — nie pięćdziesiąt ostatnich lat — wymiarze czasowym. Jeżeli tak, to dlaczego nie sięgnąć do prac twórców XIX-wiecznych, a nawet wczesnych, dzisiejszych w Lublinie i na Lubelszczyźnie w XVII czy XVIII wieku? W tej sytuacji rodzi się istotne pytanie: co rozumiemy pod określeniem *Plastyka lubelska* i od kiedy można go użycić oraz w odniesieniu do jakich artystów? Czy impresjonistyczne pejzaże kuznierskie Józefa Pankiewicza (z końca XIX wieku), rodowego lublinianina, żyjącego i tworzącego przez dziesiątki lat poza granicami Polski (twórca we Francji), przysłał do plastyki lubelskiej? Jeżeli jednak wyznaczyćmy tęplę plastyki jest rok 1936 — rok powstania Związku — to nie można pokazywać obrazów — grafik z 1901 bądź 1917 roku, nawet gdyby ich autorzy zostali po latach członkami Związku.

Tym bardziej cięższ — z jednej strony — ciekawe całbrisy Henryka Zwolankiewicza i jego tradycyjne lecz pełne wyrazu linyori i drzeworyty (np. *Wnetrze* i *Kreśce S.ambelanka* z 1960 roku), a — z drugiej strony — musi zastanawiać obecność elementów eklektycznych, me wspaniałych wyrażonej osobowości twórczej projektów scenograficznych Jerzego Toroczyka.

W trzech salach wystawowej galerii BWA nie było co prawda problemu dat — bo je po prostu w niepokojących podziałach pominięto, podobnie jak większość tytułów — ale pozostał problem wyboru prac. Jak wynika z treści rozmów kulturalnych, organizatorzy przyjęli zasadę przyjmowania na wystawę i ekspozycję tego wszystkiego, co dostarczyli

im sami twórcy. Nie wiem czy można i należy polemizować z artystami na ten temat, ale jestem przekonany, że w bardzo wiele przypadkach było to wybór niewłaściwy, chybiłby Głównie w przypadku twórców starszego pokolenia, nieznając zagubionych w zbyt szybkim nurcie współczesności. Mam nadzieję, że powołano komisarzy działań po to, aby służyli swoim kolegom radą i pomocą. W tym też celu funkcjonowała — jak sądzę — komisja kwalifikacyjna (jury), która decydowała (bądź powinna decydować), które z nadesłanych prac wystawić, a które ze względu na niski poziom artystyczny — odrzucić. Uwaga ta dotyczy głównie obrazów, które mimo że — jak powiedział w 1890 rok Maurice Denis — są *przed wszystkim powierzchnią płaską pokrytą farbami w określonym porządku*, to jednak drażnią żyły oczywistym pojęciem na ławirze, na zewnętrzny efekt, nie znaczący blisheit. Wybrać należało prace, które przemawiały do widza zarówno indywidualnym językiem znaków plastycznych, jak i własną, może nieświąną ale niepowtarzalną filozofią sztuki. Stąd potrzebna wzmiana dzieł mających na celu ukazanie nie tylko interesującej malarzkiej ale także przekazanie myślicielowi widzowi określonych treści, zmuszającej go do chwili refleksji i zadumy. Warunki takie spełniały — w mniejszym lub większym stopniu — nieliczne tylko z ekspozycyjnych w galerii BWA prac, m. in.: Stanisława Pokrzyński o grubolotno-figuralej strukturze, fakturze monochromii Władysława Lisa, surrealistyczne pejzaże Teresy Lidii Gorzałskiej, literackie kompozycje figuralne Waldemara Skurko, czy też dwa płótna Andrzeja Byro oraz preżiszenie obrazu geometrycznego Jana Ziemskiego i Krzysztofa Kurzątkowskiego.

Znaczną ciekawą, a zarazem jakby jednolicie zaprezentowali się graficy lubelscy, którzy mając wiele do powiedzenia, starali się nie tracąc z pola widzenia poziomu artystycznej wypowiedzi, przy zastosowaniu w mare różnicowanych technik graficznych m. in. litografii, litorytu i drzeworytu, tetragrafi, kilku technik metalowych oraz LW, technik własnych. Od mistycznych, pełnych tajemniczości kompozycji bliskich nadrealizmowi widzeniu światła (prace Zbigniewa Siuzalskiego, Marka Piątkowskiego, Barbary i Stanisława Bałdógo oraz Piotra Lecha i Maksymiliana Snoch), po sugestywne portrety Grzegorza D. Marzuka, proste, sięgające korzeniami awangardy 20-lecia międzywojennego, geometryczne linery Henryka Szuka oraz wynikające z doświadczeń amerykańskiego i europejskiego pop i op-artu rastery Zofii Koppel-Szuk, a także osobiste, przeszycone erotyzmem „autoportrety” Krzysztofa Klepki.

Wyjątkowo skromnie i eklektycznie zaznaczyli swoją obecność na wystawie rzeźbiarze, z których — w części historycznej — pokazano tylko i wyłącznie prace Józefa Gosławskiego (busty i medale), a w części współczesnej drobne rzeźby Bogdana Markowskiego, Sławomira Hapowskiego, Marii Góreckiej, Stanisława Strzyżńskiego i Józefa Ciechanowa (realistyczne ujęcie busty) oraz Piotra Kmiecica, łączącego — niezbyt zgrębnie — drewno z płótnem (rzeźby-obrazy)?, czy wręcz prace Stanisława Gosławskiego, autora trzech ulagodzonych o charakterze ilustracyjnym, metaloplastyk.

Niczym pojedyncze krople wody na bezkresnej pustyni, stały z boku na niewielkim postumencie szkieł Grażyny Uńold oraz wisiały na ścianie tradycyjne (w formie i treści) tkaniny Urszuli Rybińskiej i Alicji Kulmierczyk-Maniewicz.

Ostatnia sala BWA zdeterminowana przez „inne media” pozwoliła unocnić wszystkim zainteresowanym — raz jeszcze — jak bardzo trudno jest zaakceptować współczesnego widza działaniami prawdziwie twórczymi, opartymi na nowych — nie powołanych — koncepcjach i pomysłach, po których przostaloby coś więcej niż kupka łmoci i białego pierza, mało komunikatywny tekst „teoretyczny”, kilka amatorskich fotografii barwnych i białe płótno z różową plamą powstałą w wyniku rzuconej i rozbicia o jego powierzchnię szklaniczy z czerwonym płynem (być może winem), na koniec „bapenninowego” (?) sensu jednej z egzaltowanych artystek.

W tym niepelnym, choć niewątpliwie bardzo zróżnicowanym przeglądzie plastyki lubelskiej, o którym — bez solidnego katalogu — nie można powiedzieć czy jest niespełnioną próbą monograficznego ukazania dorobku środowiska, czy też po prostu zwykłą wystawą „za okazji i przy okazji”, zabytko — jak sądzę — prawdziwie historycznej części, na którą powinny złożyć się archwalne plakaty, afisze i katalogi wszystkich kluczowych (a było ich kilka, jelli nie kilkanaście) wystaw Związku Artystów Plastyków w Lublinie (począwszy od pierwszego pokazu w 1937 roku) oraz nieco stylowych fotografii i dokumentów.

Zaprzeczono jedyną i niepowtarzalną okazję do zaprezentowania malarstwa, grafiki, rzeźby i rzemiosła artystycznego regionu lubelskiego w sposób maksymalnie pełny i wczehstronny. Nie wykorzystano bowiem wszelkich dostępnych środków, aby pokazać

najlepiej dzieła, które powinny zawierać zarówno w galerii BWA, jak i w pojemnych salach Muzeum Okręgowego na Zamku, przeznaczonych na cele ekspozycji stałej, a nie w jednej niewielkiej salkie wystaw czasowych. Nie udało się zorganizować i zobaczyć w Lublinie wystawy z prawdziwego zdarzenia. A może plastyka lubelska nie dojrzała jeszcze do takiego pokazu?

Lechosław Lamark

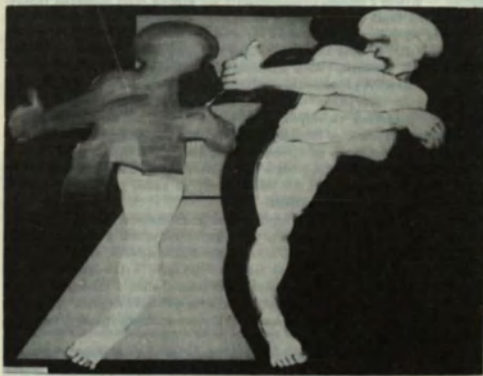
URSZULA OLBROMSKA

Jubileuszowy Salon Przemyski

Od ponad dziesięciu lat mieszkańcy Polski południowo-wschodniej mają możliwość zapoznawania się z twórczością artystów plastyków profesjonalnych przy okazji powtarzalnego konkursowego przeglądu prac, zwanego Salonem Przemyskim. Organizatorem Salonu jest BWA w Przemysku działające przy wsparciu finansowym szeregów instytucji fundacyjnych nagrody lub zakupujących nagrodzone prace.

Otwarcie jubileuszowego X Salonu Przemyskiego dnia 12 grudnia 1985 roku odbyło się w... krytarzu, bo tak chyba należy określić pomieszczenie o wymiarach 7x2 m noszące sumiennie nazwę Galerii „Płuniec”, mieszczącej się w Wojewódzkim Domu Kultury. O pojemności krytarza z pewnością może liczyć wystawianych tam eksponatów, zawierająca się w 74 realizacjach plastycznych 26 artystów. Na ścianach, od sufitu aż po podłogę zawieszono obrazy, rysunki i grafiki. Posadków i przy drzwiach ustawiono podesty, a na nich dużą i małą rzeźbę oraz szkło. Fakt ten jest o tyle przykry, że taki sposób ekspozycji bardzo utrudnia percepcję i ocenę przedstawianych obiektów.

W ubiegłorocznym Salonie wzięły udział trzy generacje artystyczne — twórcy dorobek, posługujący się pewnie wypracowanymi metodami, artyści młodzi, kontynuujący poszukiwania wśród tajemnic świata sztuki oraz ci, którzy dopiero wkraczają na twórczą drogę. Artystki wystawiali indywidualnie i grupowo (Grupa Przemyska). Poziom, jak wszędzie, różny — od prac na pograniczu amatorszczyzny, poprzez solidne rzemiosło do realizacji o dużym stopniu dojrzałości świadczącej o talencie twórców.



Janusz Cywicky: *Sytuacja — incydent IV*, technika mieszana, 1983

Jury rozpatrywało prace w trzech grupach gatunkowych: oddzielnie potraktowano malarstwo, grafikę i rysunek połączone w jedną dziedzinę, w trzeciej znalazła się rzeźba i szkło. Oprócz jury swą nagrodę przyznawała także publiczność. Najliczniej reprezentowaną dziedziną było malarstwo.

Pierwszą nagrodę otrzymał, nagradzony już wielokrotnie, Janusz Cywicky za cykl obrazów *Incydent „IV-V-VI”*. Artysta rozwinął od lat motywy postaci zatrzymanej nagle w momencie obłąkowego pędu, utrwalał przypadkowość ruchu akcentując zaistniałą sytuację swoistą deformacją sylwetki wypełnionej agresywnym, momentami lokalnym kolorem. Brak tu ocena estetycznej, tego co sprawia, że obraz jest „ładny”. Przeciwnie — te obrazy są drażliwe, agresywne, budzą niepokój. Cywicky uzupełnił swą wypowiedź malarczą 3 rysunkami z *Urojenego nośnika*, stanowiącymi bardziej osobisty obraz rzeczywistości: ujętej w pierwszy, emocjonalny zapis.

Wicelub Tadeusz Wodnicki, członek Grupy Przemyskiej, przedstawił w Salonie cykl *Kompozycja „A — B — C”*. Artysta uprawia malarstwo realistyczne, o tendencjach surrealistycznych. Zaprezentowany zestaw nie ma zaskakująco spokojnym, tak rzadkim dotychczas u tego malarza. Dawną dynamikę odnajdujemy jednak w kompozycji przedstawiającej tancerkę z rozwiniętym ponad głowę jasną ocerwanym szale. I chyba za ten właśnie obraz Wodnicki, realizujący swą indywidualną wizję świata środkami warstwowymi doprowadzonymi niemalże do perfekcji, otrzymał drugą nagrodę.

Trzecią nagrodę przyznano Jerzemu Lisowi, realizującemu szereg transformacji pejzażowych, w których zbliża się on do pogranicza abstrakcji. Ten niezwykle wrażliwy twórca, posługujący się płamami barwnymi o zróżnicowanym naświetleniu kolorystycznym, potrafi nadać swym pejzażom, co pozór zupełnie nieaktualnym, wrażenie eteryczności i ulotności, a nawet pewnej romantyzmu. Klimat płócien Lisa odwołuje się do emocji i tylko przy ich udziale może być odbierany.

Na tegorocznym Salonie pojawiły się prace kilku młodych artystów, wystawiających tutaj po raz pierwszy. Uwagę jury (wyróżnienie) zwrócił tryptyk składający się z obrazów *Julca, Śmiechociek, Czarki*, wykonany przez Janusza Szyba, opowiadający się programowo za kontynuowaniem malarstwa realistycznego, nawiązującego do dzieł dawnych mistrzów. Trzy, niewielkie rozmarami obrazy tego młodego malarza utrzymane w przytłumionej, ugrzewonej tonacji, w sposób niekonwencjonalny, z dużą wnikliwością i dozą humoru uzyskano przez karykaturalnie pojęte eprody, realizując tematykę rustykalną.

Również po raz pierwszy pokazał w Salonie swe obrazy Andrzej Kmiecik. Tryptyk *Podróże*, utrzymany w odrealnionej atmosferze, budując formy przypominające elementy szorstkiej, gotyckiej architektury. Bliższy on płasko połączonym złoćmi i zielenią, po której wędrują nieokreślone stwory.

W przeglądzie wzięła udział duża ilość twórców, których wieloletnie postukiwania artystyczne widzący szereg realizujących tę samą ideę prac. I tak Wiktor Śliwiński (abstrakcja geometryczna) pokazał pełen baśniowego uroku i poezji *Pejzaz* nocny, a twórczy w realistycznej koncepcji *Cezariusz Kotowicz 33 wiosł* z *oknu*, stanowiący kolejne zrealizowane malarstwie.

Przedstawione w Salonie obrazy stanowią w zasadzie przekrój polskiego malarstwa współczesnego, prezentując style i postukiwania charakterystyczne dla najnowszej plastyki.

W dziedzinie grafiki i rysunku było najwięcej nagród, co wynika z ilości przedstawionych prac, jak i ich poziomu artystycznego. Grafika i rysunek traktowane były przez artystów przeważnie jako dziedzina równorzędna z malarstwem.

I tak Tadeusz Nuckowski (pierwsza nagroda) uprawia przede wszystkim grafikę (linoryty), ale wypowiedział się również w malarstwie i rysunku. Artysta wystawił tu 3 linoryty. Są to kompozycje abstrakcyjne tworzone przez drobne, nie posiadające odpowiedzialności w rzeczywistości, struktury — zaskakująco wypełniające skrajnie całą płaszczyznę. Paradozem jest, że Nuckowski wystawia głównie za granicą, otrzymuje nagrody na międzynarodowych konkursach, zaś w kraju jego twórczość jest bardzo mało znana. Jury przyznało także nagrody i wyróżnienia za rysunek. Otrzymały je Halina Płoszaj-Wodnicka, Jerzy Matuszewski, Jan Ferenc i Grażyna Zajac-Sowa.

Wśród prac w dziedzinie grafiki i rysunku odrębnością zarówno w zakresie posługiwania się tradycyjnymi środkami technicznymi (piórko, tusz), jak i formy (konwencja realizacyjna) a przede wszystkim narracyjnej tematyki, wyróżniają się rysunki Henryka Cebuli połączone w cykl *Igraszki*. Jako miejsce dla dążących się w rysunkach



Marcin Blajerski: *Bust*, brąz, 1985

wydarzeń przyjął artysta umownie potraktowany glob ziemski ze szczególnym zaskoczeniem obecności na nim dzieł.

Najmniej licznie reprezentowaną dziedziną była rzeźba. Pierwszą nagrodę jury przyznało Stanisławowi Tobiszowiczowi za realizację *Panny* (odlew gipsowy), konspiracyjny o charakterze abstrakcyjnym składający się z rytmu wertykalnych układów ze schematycznie zaznaczonymi elementami anatomicznymi. Drugiej nagrody nie przyznano a trzecia przypadła Marcewi Blajerskiemu za niewielkie rozmiarami brązy, przedstawiające sylwetki ludzi o nieco stylizowanych formach.

Publiczność swoją nagrodę przyznała trzem artystom: Jerzemu Luowi, Jerzemu Matuszewskiemu i Tadeuszowi Nuckowskiemu

X Jubileuszowy Salon Przemyski stał się przeglądem najciekawszych prac zrealizowanych przez artystów przemyskich w ciągu 1985 roku. Wystawa była imponująca i nawet „korytarz” nie potrafił zniewolować wrażeń, jakie wywrzeć musiał zespół tak różnorodnych realizacji plastycznych. Po ekspozycji w Galerii „Płunice” część prac będzie prezentowana w innych galeriach województwa oraz w zaprzyjaźnionych placówkach poza regionem.

Żalować należy, że twórczość artystów przemyskich, nawet tych najbardziej utalentowanych, jest tak mało znana poza terenem ich działalności, zasługuje bowiem na większą uwagę. Organizatorów Salonów Przemyskich warto wesprzeć w przygotowaniu tych politycznych przeglądów w przyszłości

Urszula Ołbomska

Postscriptum. Salon rok później

Inauguracja XI Salonu Przemyskiego odbyła się 14 XII 1986 r. w salach Muzeum Narodowego Ziemi Przemyskiej. XI Salon zgromadził 52 prace 18 artystów z województwa przemyskiego

Dziedziną traktowaną najszerzej było malarstwo, następnie połączoney w jedną dyscyplinę z grafiką — rysunek; rzeźba, szkło i ceramika reprezentowane były jedynie przez trzech artystów

Najbardziej ubohonorowanym twórcą na tegorocznym Salonie został Janusz Cywicki uprawiający malarstwo i rysunek

Uznane zostały rysunki Jerzego Matuszewskiego oraz debiutującego tu absolwenta Wydziału Grafiki w Katowicach Krzysztofa Krzycha, charakteryzujące się, mimo zastosowania suchych zasad symetrii, dużym ładunkiem lirycznej nastrojowości

Wokół Salonu Przemyskiego jako najważniejszej, choć lokalnej imprezy plastycznej, od lat narastają spreczne opinie i komentarze. Zwykle tego rodzaju atmosferę tworzą osoby z zewnątrz, jednak w tym przypadku, jak twierdzi dyrektor przemyskiego BWA Tadeusz Nuckowski, niezadowolone wyrażają przede wszystkim sami uczestnicy. I to zarówno nagradzani, jak i ci spoza czołówki. W naturze każdego człowieka tkwi potrzeba konfrontacji, a w przypadku artystów biorących udział w Salonach ogranicza się ona do stałego grona rywali. W efekcie utworzyła się od lat prawie niezmienna „czołwka salonowa”. W wyniku takiego stanu rzeczy zaczyna brakować artystom motywacji do wystawiania swoich prac. Część z nich rezygnuje z udziału w imprezie ze względu na jej „zakątność”, o czym świadczy m. in. ostatnia ekspozycja, znacznie uboższa ilościowo i jakościowo od jubileuszowej

Istnieje projekt, aby od przyszłego roku w celu zwiększenia konkurencyjności zaprzestać do udziału w ekspozycji osoby spoza Przemyskiego. Na opracowanie nowego regulaminu Salonu kierownictwo BWA ma przed sobą cały rok 1987

U. O.

EWA WÓJTOWICZ

I BIALSKIE PREZENTACJE PLASTYCZNE

Biała Podlaska w połowie lat siedemdziesiątych została stolicą nowego województwa. Przybyło nieco bezbarwnych i pozbawionych wyrazu bloków mieszkalnych, wybudowano reprezentacyjną siedzibę władz administracyjnych, zwiększyła się liczba stałych mieszkańców, na ulicach starego królestwa ludzie śpieszą się, stoją w kolejkach i przechodzą obopojnie obok plakatów i planów informujących o kolejnych wernisażach w miejscowym BWA.

W tym nierozbudzonym plastycznie środowisku, znalazła się jednak grupa kilkunastu twórców, w zdecydowanej większości twórców młodych, głównie absolwentów Instytutu Wychowania Artystycznego UMCS, którzy uprawiając — przede wszystkim — malarstwo sztalugowe i grafikę warsztatową, postanowili zmienić istniejący stan rzeczy. I chociaż Biała Podlaska podobnie jak wiele analogicznych miast polskich — nie dysponuje salonelem wystawowym z prawdziwego zdarzenia (BWA mieści się w pomieszczeniach domku stróża (?) dawnej rezydencji Radziwiłłów), grupa nieopornych optymistów związanych z BWA i Wojewódzkim Domem Kultury, wbrew „źródłom rozgadłom”, doprowadziła do zorganizowania w dniach 7-31 maja 1986 roku I Białskich Prezentacji Plastycznych.

Tylko młodzieńczej fantazji; zapawał Mieczysława Skalmowskiego, Jacka Spisackiego i kilku innych równe „zwarłowanych” amatorów kultury, należy zawdzięczać, że w kluczowych punktach miasta miały miejsce pokazy indywidualne i zbiorowe obrazów i grafik miejscowych artystów, uzupełnione działaniami o charakterze happeningowo-

konceptualnym oraz scenarzem filmów o sztuce. Wszystkim tym poczynaniom towarzyszyła starannie przemyślana (i właściwie wykonana) reklama, na którą złożyły się proste, przyciągające wzrok cytelną grafiką plansze oraz ulotki i foldery (z zdjęciem autora, krótką notą biograficzną, charakterystyką jego twórczości i wykazem prezentowanych prac).

Można stwierdzić, że zdemontrowane mieszkańcom Białej Podlaskiej po raz pierwszy w tak dużym wyborze wspólnie dzieła plastyczne były utrzymywane w bardzo różnych konwencjach. Obok popularnych pozostawały kolorystycznie, bliskich doświadczeniom kapistów z okresu 20-lecia międzywojennego, równie liczne okazały się prezentacje surrealizmu i abstrakcji (starożytno-geometrycznej jak i aluzyjnej), wiodące także w wystawowych grafikach. Nie znaczy to jednak, że plastycm białskim zabrakło oryginalności twórczej. Nie hardziej błędne. Jak już stwierdzaliśmy to ludzie młodzi, a niekiedy bardzo młodzi (20-letni), dla których Prezentacje stały się okazją do debiutu artystycznego, a dla pozostałych szansa — i to jak sądzę szansa wyjątkową — do pokazania w szerokim wyborze tego wszystkiego co w ich dorobku najlepsze. To, że krytyk dopatruje się pewnych podobieństw i analogii do tendencji i kierunków panujących w sztuce europejskiej i polskiej w latach minionych, jest czymś naturalnym i świadczy jedynie o ich żywotności oraz o wychowaniu kolejnego pokolenia twórców na dobrych wzorach i tradycji. Nie wstyd szukać podmiot (może niekiedy w sposób niezamierzony), a nawet wbrew woli twórcy) w obrazach Pierre Bonnard'a i Józefa Pankiewicza, Jana Cybasa i Piotra Potworowskiego, Jonasza Sierny, Władysława Strzemińskiego i Kazimierza Malczewicza, Wasyli Kandinskiego i Marka Rothko, czy też we współcześnie powstających płótnach Zdzisława Bekuskiego. Problem w tym aby nie było to nicolowicze powielanie doświadczeń innych, lecz twórcze interpretowanie oparte na własnym tańcu i wyborze, popartej solidnym przygotowaniem warsztatowym.

I Białkie Prezentacje Plastyczne wykazały, że chociaż w grupie plastyków (z których kilku — w co trudno uwierzyć oglądając ich dojrzałe prace — to autentyczni amatorzy), brak jest abakwelowo Akademii Sztuk Pięknych, to jednak są wśród nich twórcy na tyle interesujący, że warto ich prace pokazać szerzej — ogólnopolskiej — publiczności.

Niewątpliwie ozdoba najlepszych galerii i salonów wystawowych Warszawy, Krakowa, Wrocławia czy Poznania mogą się stać grafiki Stanisława Oleśnjuka, który z niebywałą wprawą wirtuozerską kreśli nadrealistyczne, pełne dramatycznej ekspresji formy biologiczne, fascynujące trafnością kreski i zmysłowością kształtów. Nle mniejsze wrażenie na oglądających wywierają obrazy Jacka Spisackiego, pełne sennych wzrów o zdecydowanym podtekście psychologicznym, zdominowane formami aluzyjnymi, oddany z zastanawiającą biegłością warsztata, utrzymane w jednolitych — potwornych — gamach kolorystycznych, stwarzających atmosferę tajemniczej i wręcz przeraźliwej sytuacji.

Z kolei linotyty Ewy Borowskiej i Kazimierza Nekandy-Trepki (z zawodu lekarza medycyny, parającego się również akwatełką, porwałaję zrozumieć utytę tej pozornie prostej techniki, która operując kontrastami czerni i białej wyczerpuje na mewałkich — tjku lub kilkumilimetryowych ptykach, uloiny świat przyleży wewnątrz, inspirowanych z jednej strony naturą, a z drugiej stanowiących ilustrację określonych sytuacji ludzkiej rzeczywistości.

Radok tworzenia, zabawa materią malarzką, emanuje z pogodnych i dowcipnych kompozycji Mieczysława Gajosa, któremu Artur Kulik przeciwstawia precyzyjne, sterylne kryste układy geometryczne, bliskie konstruktywistycznemu widzeniu człowieka i jego środowiska.

„Taszym kontrolowany” reprezentują płótna Malgorzaty Borowiec, o żywych, kładzionych z rozmachem plamach barwnych Monochromatyczne „martwe natury” Mieczysława Skalmowskiego to próba nowego odczytania płaskiego, dwuwymiarowego obrazu w trójwymiarowej przestrzeni przez ustawienie ułożonych — pomalowanych na neutralny szary kolor — busieki, kubków, talerzy i atrap owoców na pokrytych białą draperią postumentach i ujęcie ich od przodu gładkimi, profilowanymi ramami.

W I Białkich Prezentacjach Plastycznych wzięli ponadto udział Zbigniew Maciejuk, Waldemar Wyrzykowski, Ewa Falkowska, Janusz Maksymiuk, Zbigniew Pawluczuk, Edward Mikołajczyk i Joanna Sztępa-Kuk.

Osobny — równie ważny — dział Prezentacji stanowiły akcje plastyczne. Adresowane głównie do dzieci (m. in. *Autobus* — J. Skalmowskiego, *Ślad frazy* — *ład ciwowa* — S. Kolo i *Koska* — J. Spisackiego) spotkały się z akceptacją i zrozumieniem najmłodszych i najbardziej wymagających widzów. Mali uczestnicy Prezentacji wykazali przy tym o

wiele większą wrażliwość i zrozumienie dla działań plenerowych niż dorośli, którzy nie tylko z rezerwą oglądali poczynania A. Kulika (akcja *Medytacja*) i performance S. Marca (z warszawskiej ASP), ale również z dużą nieufnością przechodzili obok siedmiu smarczanych postaci ludzkich stojących nieruchomo, jedna za drugą u wejścia do parku (akcja M. Skalmowskiego i J. Spisackiego *Katejka*).

I Białkie Prezentacje Plastyczne używane za przedsięwzięcie udane, warte kontynuacji w latach następnych. Mimo — początkowo — niewielkiego zainteresowania wystawionymi obrazami i grafikami piętnastu twórców, wyższej nieufności widzów do akcji plenerowych, organizatorzy osiągnęli chyba zamierzony cel. Na pewno nie znacznicy obecnok sztuki na skromnej mapie kulturalnej miasta, które jakby ożyło, nabrało numerków. Wzję obecnie na cykliczne pokazy do BWA przychodzi więcej widzów, poszerzył się także krąg odbiorców sztuki najnowszej.

Ufaję z operatywności animatorów kultury z Białej Podlaskiej — oczekujemy z nadzieją na II Białkie Prezentacje Plastyczne.

Ewa Wójciewicz

W następnym numerze:

„Na pograniczu narodów i kultur”

ZOFIA GRZESIAK: *Molka* ● WACŁAW SADKOWSKI: *Mit galicyjski w literaturze polskiej* ● WŁADYSŁAW PANAS: *Literatura polsko-żydowska: pismo i rana* ● JACEK ŁUMIŃSKI: *Tańce i obrzędy żydowskie* ● TADEUSZ ŻUKOWSKI: *wiersze* ● SERGIUSZ STERNA-WACHOWIAK: *Axis Mundi Wschowa* ● JAN MIZIŃSKI: *Katastroficzna wizja przyszłości. „Szczerzywa” Güntera Grassa* ● ZYGMUNT STOBERSKI: *Wspomnienia z Litwy* ● WALDEMAR DAGILIS: *Z problematyki kulturowej narodowych na Kresach Wschodnich II Rzeczypospolitej* ● JERZY BARTMIŃSKI: *„Z ruska po polsku łagodniejsza mowa”* ● JAN SĘK: *Aktywność kulturalna wychodźstwa polskiego — spór o pojęcia* ● ANDRZEJ BUSZA: *Kohelet* ● JANUSZ KRYSZAK: *Geografia poetyckiej wyobraźni. Przykład emigrantów* ● ADAM HOCHSCHILD: *Cygan naszych czasów* ● MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Papusza i inni* ● WŁADYSŁAW MAKARSKI: *Poliszczyna żydowska* ● ALINA KOCHAŃCZYK: *Wycjcie z czerni* ● STANISŁAW J. KRÓLIK: *Człowiek — wieczny tułacz* ● JERZY KUTNIK: *Dlaczego Aleks Portnoy?* ● WALDEMAR MICHALSKI: *Pocię polsey współczesnego Wilna* ● ANDRZEJ FLIS: *Ernest Gellner. Industrialne korzenie nacjonalizmu* ● ADAM SAWICKI: *Mikołaj Bierdiajew. Pesymizm i nadzieja prawosławnego egzystencjalizmu* ● JAN SŁK: *Horyzonty lemkowskich kresów.*

Na pierwszej stronie okładki
Władysława Filipak Kazimierz

Na czwartej stronie okładki
Zenon Kononowicz Chata

Fotografie czarno-białe
J. Kolasa, R. Pawłowski, A. Polakowski
M. Snoch, F. Wargulak, Archiwum

Fotografie barwne
Sławek Ciechan

Adres redakcji
20-022 Lublin
ul. Okopowa 7, I piętro
tel. 27-460

Materiały nie zamówionych redakcją nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dobowyżyma skłaniania.

Cena prenumeraty: półrocznie 200 zł, rocznie 400 zł.

Warunki prenumeraty:

1. dla osób prawnych — instytucji i zakładów pracy:
 - instytucje i zakłady pracy zaliczane do miasteczek wojewódzkich i pozostałych miasteczek, w których siedzibą są siedziby Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch” zamawiają prenumeratę w RSW „Prasa-Książka-Ruch” i na warunkach prenumeraty w urzędach pocztowych i w dyspozycji;
2. dla osób fizycznych — indywidualnych prenumerat:
 - osoby fizyczne zamawiające na wstępie w miejscowościach gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch” opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i w dyspozycji;
 - osoby fizyczne zamawiające w miasteczkach — siedzibach Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch” opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-odbiorczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumerat. Wpłaty dokonują używając „Numerów wpłaty na rachunek bankowy miejscowego Oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch”;
3. prenumeratę za zachowaniem wypłaty do granicy przynajmniej RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Centrala Kolportażu Prasowy: wydawnictwo ul. Teatralna 28, 00-954 Warszawa, biuro: ul. B. XV Olszki w Warszawie Nr 115—201845—139—II. Prenumerata za zachowaniem wypłaty za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50%; dla zamieszkałości indywidualnych i o 100%, um. świątecznych instytucji i zakładów pracy.

Termin przeliczenia prenumeraty na kraj i za granicą:

- do dnia 10 listopada na I półroczu roku następnego oraz cały rok w następnym
- do dnia 1 czerwca na II półroczu.

Wydawca: Lubelskie Wydawnictwo Prasowe
RSW „Prasa-Książka-Ruch”
20-077 Lublin, ul. Jana 6

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne im. PRW
Lublin, ul. Ułuska 4

Zam. 2078. Przekazano do druku: 16 I 1987 r.
Druk skończony w czerwcu 1987 r.
Nakład 5000 egz. Cena zł 180.— 7 zł