

Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadomienia ludzkości

/.../

Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena zł 150.—

a

3

nr 3 (33) 1988

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



Danuta Mostwin — Odkrywanie Ameryki
Andrzej Bursa — listy do ojca
Jerzy Kosiński — Pomalowany ptak
Włodzimierz Wysocki — Ballada o dzieciństwie
Zbigniew Puchalski o Virtuti Militari

AKCENT nr 3 (33) 1988

a

akcent

rok IX

nr 3 (33) 1988

akcent

literatura i sztuka

Wydawnictwo

akcent

a

rok IX
nr 3 (33) 1988

akcent

literatura i sztuka

Janusz Korczak (Zdzisław) powieść (zakończona) / 133
Mariano José Martí / 137 w kalendarz / 138
Dariusz Marzec: Słowa powieści / 139
Andrzej Sosnowski: „Współczesna sztuka węgry w „Ziemi” / 141
Dariusz Huci: Sztuka / 142
Włodek Kozłowski: „Złoty wiek w sztuce” / 143
Janek Dębala: Zarys sztuki węgry, powieści / 144
Kalendarz / 145

PLACZKI

Tomasz Pająk: Oł węgry / 146

PLASTYKA

Janusz Korczak: Sztuka / 147
Mariano José Martí: Sztuka / 148
Dariusz Marzec: Sztuka / 149
Janek Dębala: Sztuka / 150

kwartalnik

Redaguje kolegium

MONIKA ADAMCZYK-TRUBNAJA
IZABELLA GRABECKA-ADAMCZYK
TUBUŁA KWIATKOWSKA-UGOŁ
WIDEMAR MICHUŁSKI (sekretarz redakcji)
DOMINIK OPOJSKI (TRANCZYK PIŁKOWSKI)
BOGUSŁAW ROBITUSIAJ (redaktor naczelny)
BOHDAN ZADURA

Wydawca: Wydawnictwo
Akcent, Sobótka

Współpracują w dziedzinie artystycznej: Instytut Sztuki

Lech Wasilowski

Konkursa

Janna Hanack

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

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 15207

© Copyright 1988 by „Akcent”

SPIS TREŚCI

- Danuta Mostwin: *opowiadania* / 7
Janusz Styczeń: *wiersze* / 39
Stefan Symotiuik: *Ejdetyka „obcości”* / 43
Czesław Mirosław Szczepaniak: *wiersze* / 55
Ryszard Sadał: *Nowe Jeruzalem* / 58
Andrzej W. Guzek: *miniatury* / 72
Jerzy Lukasz: *Terapia jako duchowa forma życia* / 75
Zbigniew Strzałkowski: *Otwieram miasto* / 82
Ewa Nawój: *wiersze* / 85
Bogusław Bakula: *Człowiek jako dzieło sztuki* / 88
Jacek Giszczak: *wiersze* / 102
Jerzy Kutnik: *Kariera Jerzego Koscińskiego* / 105
Jerzy Kosciński: *Pomalowany ptak* / 113. *Kroki* / 122
Dlaczego „The Painted Bird” nie może być
„Malowanym ptakiem” / 127
Włodzimierz Wysocki: *Ballada o dzieciństwie* / 129

PRZEKROJE

- Jerzy Jarniewicz (Rzekoma) *poezja (rzekomych) hippisów* / 133
Stanisław Jan Królik: *Raj, w którym żyjemy* / 135
Dorota Mazurek: *Słowo, poznanie, etyka* / 139
Andrzej Sosnowski: *„Najmniejsza utrata uwagi to śmierć”* / 142
Dorota Heck: *Szklanka* / 146
Piotr Szewc: *„Tylko wiara jest w nas”* / 149
Jacek Dąbala: *Poezja codzienności, autoironii i bezkresu* / 151

FILOZOFIA

- Teresa Pękala: *Od estetyki twórczości do estetyki moralności* / 154

PLASTYKA

- Jerzy Snopek: *Szervatiusz* / 164
Sandor Csöri: *Rzeźba Tibora Szervatiusza* / 167
Istvan Kovacs: *Tryptyk rzeźbiarski Tibora Szervatiusza* / 172
Laszlo Nagy: *Endre Ady z andezytu* / 177

TEATR

- Magdalena Jankowska: *FalSTART?* / 178

Andrzej Bursa: *Listy do ojca* ; 184

HISTORIA

Zbigniew Puchalski: *Order Virtuti Militari* i 197

Jerzy Falicki: *Obrona I odsiecz Wiednia w oczach walonskiego wierszoklecy* ; 208

DANUTA MOSTWIN

ŚCIANA

Siedział na dachu i udawał, że mnie nie widzi. Przykładałam dłonie do ust i nawoływałam raz po raz:

— Panie Jasiu! Hecej! Panie Jasiu!

Nawet nie odwrócił głowy. Cofnęłam się na drugą stronę Krymicznej, do tegożradkiego lasku, w którym pani Maria zobaczyła ducha Macka. Stąd widać było lepiej dach i Jasia

Akacje w lasku przekwitły w ostatnich deszczach. Ale pachniały jeszcze miodowo, jak dawna łąka, a może to tylko tak mi się wydawało! Tam gdzie się przerzedzał akacjowy lasek i dalej aż do Wału Miedzeszyńskiego zbieraliśmy na łące kaczeńce i liłowie, dzikie storczyki. A teraz tylko młocze i twarde, sztywne łopuchy, bo wszystko skopali pod te rowy przeciwlotnicze. Tylko łopuchy trwają i mlecze, jak uparte pustynne osty. Przetrzymały

Wspinałam się na palce, przyczałam się, nie spuszczałam go z oczu. Coś tam latał, uklepywał kóło kominu. Modra koszuła wylazła mu przez dziury w zgniozieliwnym, powojkowym swetrze. Czapek miał w kratę nijakiego koloru, za dużą, jakby chciał sobie nią zasłonić uszy. Tyle ludzi wolalo go teraz.

Wyprostował się nagle, utarł nos ręką, odsunął czapkę z czoła i spojrzal przed siebie, gdzieś aż za Wisłę, potem zniżając głowę na akacjowy zagaj i nagle zobaczył mnie, spotkaliśmy się wzrokiem. Wtedy wykrzyknęłam na całe gardło:

— Ściana, ściana się wali!

— Zara! — odrzyknął — Zara tam oj przychodze!

— Zaczekam!

— No ni ma co czekać! Mówię, zara bede!

Ale ja mu nie ufałam. Wiedziałam, nie przytrzymam go teraz, umknie. Głos mu się me zmienił od czasów Mulego Bazaru, kiedy matka moja zatrudniała go najpierw do zamiatania sklepu, a później awansował do nalewania nafty. Głos miał piskliwy, chłopakowaty, ja kony nie wyrośnięty, ale teraz jeszcze jakby urazony i pewniejszy siebie. Dawniej głos Jasia, mimo piskliwości, był pokorny. Dawniej, to było we wczesnych latach trzydziestych, kiedy nie wszyscy jeszcze mieszkańcy Saskiej Kepy mieli elektryczność. Ludzie przychodzili z gąsiorkami i butelkami po naftę. Kolor miała słomkowożółta i pachniała rześko i świętecznie, jak świeżo woskowane parkiety.

Ale od Jasia zawsze zalatywało. „Leje w spodnie — mówił o nim mój ojciec — portki ma sztywne od moczu”. „No to co ja zrobię? —

Pamiętaj o prenumeracie „Akcentu” na rok 1989!

Tylko prenumerata jest gwarancją otrzymania każdego numeru naszego kwartalnika!

Warunki prenumeraty podajemy na ostatniej stronie.

denerwowała się moja matka — kogo dostanę do sprzątania sklepu?"
Ojciec mój ofiarował się pomówić z Jasiem. Po żołniersku, prosto z mostu, bez owijania w bawełnę.

— Co z wami jest? — pytał — chorzy jesteście?

— Jaś stał z głową spuszczoną, miał czapkę w rękę

— Zleście się znów dzisiaj.

— Nic, panie kapitanie.

— Jasiu, z takich rzeczy trzeba się leczyć. Pójdźcie do Kasy Chorych. Co się śmieje? Ty nie ma co śmichy-chichy. Przyszląbicie do mnie do kompanii, to bym wiedział co robić z takim rekrutem.

— Tak jest panie kapitanie

Jaś obiecywał, że pójdzie do lekarza, w tym się kończyło. Miał wtedy pewnie z osiemnaście lat. Przez te dziesięć lat zmienił się niewiele. Stojąc blisko niego trzeba było powstrzymać oddech. Był tak samo nieduży, krępowy i jakby skręcony, z krzywymy nogami, niesymetryczny. Tylko teraz, po tych dziesięciu latach, jakby to wszystko pogrubiało, chociaż przecież Jaś nie utył. Tylko wydawało mi się, jakby cała Jasia sylwetka obrysowana była ciemną, grubą krechą, jakby Jaś wystąpił do przodu, zaznaczył się swoim skrzywieniem i niedorodnością, i wcale mu to nie przeszkadzało, tak, jak nie przeszkadzała mu ściana, która nam wydawała się krzywa.

— Leć po Jasia — prosiła moja matka. — Ta ściana jeszcze komu na leb spadnie! Co on narobit? Co ten chłopak tu wybudował?

Generalowa wchodząc do Nowej Gospody chwytala się za głowę. Co ten człowiek to postawił? Przecież to się łąda dzieje! Nie zgępliśmy pod okupacją, to teraz zginiemy pod gruzami. Nie rozbierała się nawet w przedpokoju tylko dreptała przedko do kuchni, stawiała przed stołnicą i lepila swoje pierożki. Miała do tego talent. Może wołala być tu, w kuchni, gdzie tyle krzątani i ścisiku i coraz „Dwie porcje pierożków!”, „Jedna zupa tylko bardzo gorąca!”, „Dwie pieczenie z kluszczkami i kapustą!” — może wołala być tu niż czekat w domu na list od generala. Listonosz jakby ją omijał. Ale ona słysząc jego kroki wybiegala na klatkę schodową i tylko patrzyła wyczekująco, i jakby z wyrzutem. A on w wruszając ramionami: Nic... może jutro... I czasem dodawał: „pani generalowo”. Bo przecież znali się od dawna, był starym listonoszem w tej dzielnicy. I przetrwał.

Nikt tak nie potrafił robić pierożków jak generalowa. Wszystkie zgadzały się: artystka. Pierożki były maleńkie, równiutkie, układała je na stolnicy jeden obok drugiego, jak sznureczki koralków.

Klimcia przechodząc obok krzywej ściany wdychała tylko: „Ojej!”. Żadna woina nie dala jej rady. Była przysadzista, szerokokobra, okrągła. Turula się do kuchni, gdzie była już generalowa. Opasywała się fartuchem i zaczynała swoje szatkowanie kapusty na bigos.

Zaleska sprawdzała ścianę ręką i tylko podnosiła brwi, jej rozczapierzone włosy i tak stały dęba w nicustannym zdziwieniu. Szła obierać ziemniaki. Nikt nie miał pretensji do pierożków. Piękne! Ale każda kucharka miała pretensje do ściany: żeby tak spaskudziła, tak pokrzywie! Tylko goście, którzy wystawali w kolejkach przed Nową Gospodą, którzy potem gęsiego korytarzem wlewali się do dawnego gabinetu i dawnej sypialni, nie zwracali uwagi na ścianę. Dla nich ta ściana była

częścią restauracji, jedynej na Saskiej Kępie. Co tam! Jedynej? Pierwszej, prawdziwej restauracji z obrusami i porcelaną w całej popowstaniowej Warszawie. Przychodzili pracownicy ambasady francuskiej, angielskiej amerykańskiej, urzędnicy z nowo powstających biur, przejezdni i uciekinierzy. Jedni zupy Klimci; kapuśniaczek, krupniczek, jarzynowa, zmiatali pierożki generalowej, wsuwali rybę w galarecie, którą co wieczór przygotowywała moja matka i jeszcze przedtem paszteciki z możdżkiem i z mięsem, które przynosiła co rano wysoka, obfita ale gętką w talii Mesalka

Nowa Gospoda była jedną z pierwszych oznak budzącego się życia. A ściana, krzywa czy nie, była też częścią nowo tworzącej się rzeczywistości. Wyrosła, wybiła się z gruzów i z popiołu. To tylko my, którzy pamiętaliśmy nasze dawne mieszkankie, które teraz stało się Gospodą, tylko my widzieliśmy różnicę i niebezpieczną kruchość ściany. Moze dlatego, że nie była to ta sama ściana pomiędzy przedpokojem a pokojem sypialnym. Tamta runęła kiedy pod koniec powstania „krowa” wałnęła w nasz dom.

Jaś schował się za komin. Zniknął mi sprzed oczu. Już się przykowałam do skoku, żeby mu zabiec drogę od tylnej alejki, kiedy drzwi balkonu na drugim piętrze otworzyły się i pani Maria przechylała się przez poręcz zawalona:

— Dr-jęcko, dlaczegoż ty tu do mnie nie zajdziesz?

Przeciągała śpiewnie krymskim akcentem i wyciągała do mnie rękę, jakby chciała mnie dosięgnąć po drugiej stronie Krynicznej i przygarnąć do siebie. Była duża i rozbujala, jak szumny, sutoliściasty krzak bzu. Na ramionach miała swój jedwabny ciężki szal z frędzlami, a na szyi odgadywałam bardziej niż widziałam jej długi, aż po piersi, rzeźbiony łańcuch pełen tajemniczych, zaczarowanych amuletów. Przeskakiwałam poszrapnelowe leje na jezdnim i poprzez rozwalony parkan, który niczego już nie chronił, do ogródka, gdzie na zrytm odłamkami trawniku żółciało kilka odważnych mleczy.

— Czekam na Jasia — powiedziałam — ściana nam się wali w mieszkaniu. — I zaraz poprawiam: w Nowej Gospodzie. Krzywo ją postawił.

— Daj-że mu ukończyć — uśmiechnęła się — Niech nam tylko tę dziurę zalała. Woda nam się do sypialni przelewa. A on i tak do mnie zaniejść po pieniądze. Chodź na herbatkę. On sobie tymczasem pokonczy

Przechylała się z drugiego piętra, a ja stałam na resztkach trawnika z zadartą do góry głową i myślałam, że cudem ten dom nie runął, na wprost Wisły, pięć minut od Walu. Tylko opasła tu i tam odłamkami

— No chodź!

— Dobrze, dziękuję.

Drzwi na klatkę schodową były otwarte, ale mimo to wilgoć ostatnich deszczy przyległa do ścian zbutwiałym zapachem starej, wyschłej już, spleśniałej studni. Znalam ten dom. Mieszkałmy tu na samym początku zanim jeszcze wyprowadziliśmy się na ulicę Francuską. Podzielony klatką schodową na dwie bliźniacze połowy wydawał się nieskomplikowany wobec szalonej architektury domu na Francuskiej. Miałam chyba dwadzieścia lat kiedy opuściliśmy ten dom. Stałam tam

jeszcze na każdym stopniu, wychylona poprzecz poręcz, to dzwoniąc do drzwi, to biegnąc zadyszana pełna różnych wrażeń, które teraz już uschły, ale jeszcze czepiwe, jak wczesnojesienne październik chwytaly się, czepialy mnie nachalnie, nieustępliwie. Na prawo, na parterze mieszkał policjant. Był nieduży i miał ogromne, siwe włosy opadające aż na brodę. Właściwie nie on był ważny, ale gęs. Zwykła, biała, gęgająca, kolebiąca się na swoich czerwonych nóżkach turlała się za nim wiecznie i dumnie. Jak adiutant przez Kryniczną i Zwycięzców, przez całą długość Francuskiej aż do Ronda. Granatowy mundur policjanta przesuwał się pierwszy, a za nim ta gęs. I zjadł ją. A może to tylko takie plotki? Może gęs po prostu zachorowała i umarła? Bo na samym początku okupacji policjant chodził już sam. A potem i on zniknął. W czasie powstania nikt już nie widział policjanta. W mieszkaniu na parterze ludzie nowi, nie znani mi. Szedł stamtąd zapach mydlin i kwilenie dziecka

Na drugim piętrze, po prawej stronie, było dawne nasze mieszkanie. Balkon z pokoju stołowego wychodził na ogrody ulicy Zakopiańskiej. Przez te ogrody krzyżaliśmy do siebie z Lilką, która była moją rówieśniczką i córką przyjaciela mego ojca jeszcze z okresu POW. Staliśmy obie na balkonie i staraliśmy się przekrzyć chłopca, który grał na trąbie. Nazywaliśmy go „trąbą” i chichotaliśmy ilekroć pokazał się na przystanku tramwajowym na Wiadukcie. Doprowadzało to do pasji naszych ojców, sztywnych w oficerskich mundurach, którzy odprowadzając nas do szkoły na ulicę Mazowiecką nie mogli zrozumieć o co chodzi. Ale Wojtek, młodszy brat Lilki, który chodził do Górskiego na Hortensję, rozumiał. Albo może rozumiał tylko pół-na-pół, ale chichotał razem z nami szczęśliwy, że dopuściliśmy go do konspiracji.

Na klatce schodowej było cicho. Tylko z parteru dobiegał żaloszny, słaby płacz dziecka i zapach mydlin, i chłodnej pleśni, i butwiejącego drzewa. Nikt nie ćwiczył na trąbie

Niedługo przed powstaniem Lilkę i jej matkę zabrało gestapo. Wywieziono je do obozu koncentracyjnego. Nigdy już ich nie zobaczyłam. Ostatni raz spotkałam Wojtkę w czerwcu 44 roku. Siedział na wysokim brzegu Wisły. Dzień był gorący, prażyły odbite od wody promienie słońca. Wyrosnięty, opalony, pochylał do mnie głębię, ciemno blond czuprynę.

— Wiesz — szepnął — przyjęli mnie...

Patrzył na mnie dorosłym, dumnym wzrokiem, bo zawsze liczył się jako młodszy, smarkacz, przypuszczany laskawie do mniej ważnych sekretów. Niedługo potem zatłukli go w Alei Szucha. Nasi ojcowie byli wtedy na Zachodzie: jego — jeszcze w niewoli, mój — w Anglii.

Pani Maria stała w otwartych drzwiach.

— Pamiętasz, jak tu mieszkaliśmy?

Skinęłam głową

— A pamiętasz, jak kochaliśmy się w „trąbie”?

— To pani wiedział?

— Cały dom wiedział

Moje sobowtóry zsięknęły się prędko po poręczach razem z Lilką i Wojtkiem, „trąbą”, gęsą i policjantem. Spłoszone, czekały, aby mnie dopaść. Ale dla mnie ważniejszy był teraz Jasio

— Żeby mi ten Jasio tylko nie uciekł! Bo, jak ta ściana pęknie...

— Chodź na małe pół godziny.

Wszedł do niewielkiego, ciemnego przedpokoju, bo w oknach jeszcze dykta, tylko to balkonowe oszklone, ale zapach zapraszający, zapach pastowanej podłogi i ciepły aromat świeżo pieczonego ciasta, przylutnie. Jakby to mieszkanie wisiało osobno i nie dotykało stęchłej klatki schodowej.

Wiesz — mówiła wciągając mnie za rękę do pokoju z fortepianem — major do Warszawy popłynął. Płynęłaś ty na tym promie? Nie bałaś się?

Na skrzydle fortepianu kwiecisty szal. Tu, akompaniując sobie, matka pani Marii śpiewała rosyjskie romanse. Wszystko się tu przez wojnę zachowało. Mieli szczęście. Pani Maria na laweczce przed fortepianem położyła ręce na klawiszach.

— Pamiętasz, zawsze grałaś tę serenadę Schuberta? Co z waszym pianinem?

— Ukradli

— Ach, tak, prawda.

Ręka od klawiszy powędrowała do naszyjnika. Były tam bibeloty z kości słoniowej, z bursztynu, z sandałowego drzewa: słonie rzeźbione i korale o misterne naciętych wzorach wielkości włoskich orzechów. Opowiadała mi kiedyś historię tego naszyjnika. Zapamiętałam tylko, że pochodził z Krymu gdzie urodziła się i wychowała. „I nie mogę, nie mogę przywyknąć” — skarzyła się śpiewnie. A ten naszyjnik, ten talizman chroniący ją magicznym zaklęciem, był, być może, czymś co ją wiązało z Krymu gdzie ojczyzna. Bo chociaż nie mówiła nigdy „ojczyzna” jakby słowo to należało się tylko Polsce, to jednak, uśmiechem, wydawał się ważny. Zawsze nakładła na szyję ten klejnot, jakby bez niego bała się ruszyć.

— Podziwiam twoją matkę — powiedziała — ile ona ma pomysłów! Zawsze zaczyna coś nowego. I teraz ta „Gospoda”.

Zgadzały się bardzo z moją matką. A przecież były tak różne od siebie. Pani Maria rzadko kiedy występowała poza krąg spraw ją otaczających. Każdy drobiazg życia, który mojej matce wydawał się mało ważny, ona rozdmuchiwała do wielkich, osobnych spraw. W ten sposób jej malenki świat — gniazdo ulepione na krawędzi zgośń, do czego przywyknąć nie można — mienił się i puszył nadzwyczajnościami udanej sernej paschy, nowego „kawałka” na fortepian, klarownością wiśniowej konfitury, humorami majora i tym wszystkim co dotyczyło Maćka. Mówiła o nim: Maciejatko. Aż dopiero wojna, okupacja, powstanie...

Ludzie, których otaczała sympatią nie mieli wad. Egzaltowana, rozpromieniona zachwycała się teraz zdolnościami handlowymi mojej matki. Jej twarz miała łagodną leniwosć południowego kwiatu, tych wielkich aksamitnych kielichów o ciężkim, głębokim zapachu. Ogromne, głęboko osadzone, ciemne oczy napływały łatwą mgłą wilgotnej słodyczy.

— Ach, jak ja pamiętam kiedy otworzyła ten pierwszy sklep na Saskiej Kępie. Mam to przed oczami. I potem drugi, i trzeci... A teraz ta

gospoda! Powiedz sama, ile tam kobiet pracuje, ile zarabia! Gdzie by się one podziały! Z czego by żyły! A Mesalka jeszcze wam dostarcza paszteciki?

- Przynosi co rano
- I jeszcze, powiedz, taka ładna?
- Śliczna

— Ach, no mój Boże, przecież tam się woda gotuje: — podskoczyła Pofalowała do kuchni kołysząc się, jak wielki ptak. Skrzydła szła na ramionach. Naszyjnik z amuletami odnalb się od piersi i talii o lmi dziewiętnastowiecznych sztychów. Nosila jeszcze, wiem, gorset. Był sznurowany. Na miarę. Zamawiały je razem z moją matką u gorsciarki niedaleko Placu Teatralnego. Jędziliśmy czasem z nimi i nudziłam się, podczas gdy one, we trzy, prowadziły niekończące się narady.

Szłam teraz za nią przyglądając się mieszkaniu, w którym nie się nie zmieniło. Tylko dykta w oknach i mały, szklany otwór, żeby chociaż trochę światła. Ale mieszkanie nie tylko nie zmieniło się przez wojnę i powstanie. Nie zmieniło się prawie nic od czasu jak wyprowadziłyśmy się z Krynicznej. Czas wydawał się trwać nieruchomo pielęgnowany krzątliwymi rękami pani Marii. Więc gdyby nie Maciek... Bo major też trwał, też się jakby nie zmieniał

— Major stara się o szyby — powiedziała — okropnie tak bez okien.

Wniosła herbatę na tacy, ustawiła na stoliczku w pokoju z fortepianem. Herbata była w kryształowych szklankach i w srebrnych koszykach z uchwytem. W plecionym ze srebrnych drutów cacku — ciasteczka.

- A tatuś — spytała — nie wraca?
- Nie wiem.
- To co? — ściszyła głos — Wy tam do niego? Do Anglii?
- Wyjechać z Kraju? Teraz? Teraz kiedy się wszystko zaczyna?

Zostaw?

- Ludzie jadą
- Nie, nie, ja sobie nie wyobrażam życia poza Krajem.
- Podobno — pochyliła się ku mnie — ludzie znająć z ulicy Wiesz, ja się czasem tak boję. Boję się o majora. I jeszcze więcej o Macka, żeby on tylko... Ty wiesz, od tego czasu z Maciejkiem, to z moim sercem jest gorzej. Di-jecko, co ja przeżyłam!

Wiedziałam. To było w pierwszym dniu powstania. Oddział otrzymał rozkaz zdobycia Parku Padreńskiego. Byli w tym oddziale i harcerze: Maciek, Rysiek i inni smarkacie po trzynastoletnie, czternastoletnie — wszystko z Saskiej Kępy. Zbrali się gdzieś nad Wisłą, a potem uliczkami do Alei Zielonickiej i pojedynczo dziurą w płocie, do parku na oddziały pancernej dywizji niemieckiej. Szli bez osłony. To wtedy został ranny powstaniec z A1, którego dziewczęta-sanitariuszki przydzwigaly nam na noszach do szpitalika na rogu Obrońców. Była to szkoła — dwupiętrowy budynek. Sale operacyjną zaimprovizowałyśmy na parterze, przy wysokim, sifitu sięgającym oknie. Asystowaliśmy młodej lekarce usuwającej zmiążdżone pociskiem oko powstańca. Potem ciocka moja, Halina, która mieszkała na Obrońców oddała swój pokój rannemu.

Do pani Marii przybiegł ten mały Rysiek, którego ojciec był administratorem domów na Saskiej Kępie. Jeszcze do niedawna latał za mną, wydrzeźniał i pokazywał mi język. A teraz był już powstańcem. Przybiegł zadyszany i ochryplym szepetem do pani Marii:

— Maciek zabity!

I uciekł! Pani Maria zachwiała się w otwartych drzwiach, zakoiysala ciężko. Przywarła obiema dłońmi do amuletów drszynika, scisnęła, zawołała:

— Rysiu! Rysiek! Rysiek!

Zbiegła za mną po schodach. Wołała, ale tylko ciemność. Zza Wisły odgłosy wybuchów i strzałów. Szła w tę ciemność przez ogródek przed domem, przez jezdnię, aż do akacyjnego zagaju, do rowów przeciwlowniczych. Wsunęła się w ten rów gliniasty i położyła ogłuszona scierpnięta, nie płacząc, niewzruszona nawet, że major tam nawołuje szuka jej przerażony. Leżała niby w śnie kateptycznym, nie myśląc. I dopiero, jakby obudzona z omdlenia wilgocią ziemi i dudnieniem ziemi wstrząsanej zżawianymi wuchami, uświadomiła sobie, że syn jej, Maciek, poległ. Zabity w pierwszych godzinach powstania

— Modliłam się wtedy — powiedziała — żeby Bóg pozwolił mi umrzeć. Wiesz przecież — spojrzała na mnie wahając się, jakby oceniając moją gotowość przyjęcia zwierzenia, bo chociaż zachowała formę „per ty”, a ja niezmiennie zwracałam się do mej „pani Mario”, byłymy równe sobie w naszej kobiecej dojrzałości — wiesz przecież teraz i ty już wyszłaś za mąż i ty już mozesz mieć dziecko, wiesz przecież się zbliżyć. Major tak formalny, taki surowy. I wiesz, że przędź ja za niego, że ten drugi raz me wysłał za mąż z miłości. Lubiałam go myślałam: oiciec dla Maciejka, bo wiesz przecież co się stało z Macka oicem, z doktorem...

Za dekoltu sukni wyciągnęła małą, koronkową chusteczkę i półodwrocona do fortepianu wycierała oczy. Plac nie umował jej urody, przeciwnie, dodawał słodczy. Zaróżowiona od placu, rozdergana wspomnieniami tamtej nocy, odwróciła się ku mnie:

— Leżałam w tym rowie i prosiłam tylko Boga, żeby umrzeć. Tiukłam głową o ziemię nad swoją głupotą. To ja powinnam była pójść a nie to dziecko tak puścić samo. Broń tylko nosiłam. A jak przyszła potrzeba, to zneruchomiłam, nie mogłam nie zrobić. A Maciejtko wiesz, jak to on. Ubrał się w swój harcerski mundurek. Cieszył się. Powiedział: Mamo, pobłogosław. Pobłogosławiłam. A potem w tej norze, w tym rowie wiałam się z bólu, nie wiem ile godzin, bo straciłam rachubę czasu. Wszystko mi było obojętne. I nagle patrzę, zaczyna już licetuko wiać, a w tym świaniu, nie mogłam, bo detonacje jakby ucichy, widzę moje dziecko. W tym samym mundurku, tylko rekawek trochę podarty i pokrwawiony. Ukłękłam i zdawało mi się, że już umarłam, że to na drugim świecie spotkałam się z Maciejkiem. A on do mnie: Mamo... co ty tutaj? Mamo...

I tak mnie szlochającą, półprzytomną, powalana ziemią zaprowadzi do oomu. Pod rękę, jak ranną. Major stał już w drzwiach, usłyszał nasze kroki, twarz aż szarą miał, spojrzał na Macka, otworzył usta, chciał krzyknąć i... zapłakał. Wszyscy z całego domu zbiegli się, żeby Macka

ogłądać. A on sam — nic. Trzymał się dzielnie. Opowiadał, jak przeleżał w krzakach, jak przeczołgał się, przemknął rowami, tam koło sliżgawki. Dopiero, jak zostaliśmy sami, jak mu pościeliłam na tapczanie w stołowym pokoju, bo sam mnie prosił, że tam chce spać, to buchnął płaczem. Pytam: Synku, co ci? Boli cię coś? Żle się czujesz?

A on do mnie: Mamusi, nie zdołabymy parku

Więc mówiał ci, że major i Maciek nie mogli się do siebie zbliżyć, ale ta noc, to świtanie jakoś ich do siebie otworzyło. Chociaż inaczej, nie tak, jak myślałam.

Major był nieduży, sięgał pani Marii do szyi. Rękaw marynarki obwisał go amputowanym ramieniem. Niegroźny inwalida: Nikt go nie ruszał i on też się nie rzucał. Może miał już dość po pierwszej wojnie? Nie wdawał się w konspirację, albo może tak, że nikt z nas nawet się nie domyślał. Bo przecież komunikaty przynoszone przez moją matkę czytał zachłannie. Ale poza tym — nic. Głowę miał mocną, nieproporcjonalną do nikłego korpusu i gdy siedział za stołem wydawało się, głowa należy do postawnego, wysokiego mężczyzny. Szczęki miał zarysowane wydutnie, a w zacięciu miał uspekt dla dyscypliny i rzeczy dziejących się według planu. Dla Maćka był surowy. Traktował go z wysokości swojej szarży, jak rekruta. Ale Maciek nie poddawał się ojcymowi. Przechodził mimo groźnych błysków w oczach majora, lekceważył nakazy i instrukcje.

Odpowiadał: Tak jest, panie majorze. Dobrze, panie majorze. Ale odpowiadał coraz mniej uległy, coraz bardziej buntując się, powstrzymywany tylko przez błagania matki: Przecież on na nas pracuje. Maciejku. Przecież on nas utrzymuje. Postaraj się, nie irytuj go. on tak chciałby cię pokochać.

I nagle major zapłakał. Przed Mackiem. Zobaczył w drzwiach jego piegowatą twarz i niebieskie oczy w długich, jasnych rzęsach i zobaczył, że harcerski mundurek, który mu matka sprawiła tak niedawno, ciasny już był i przykrótki. Major chciał krzyknąć, wydać komendę, ale nie mógł. Bo to, co długo w nim tamowane, wybuchło i stłumiło krzyk, a objawili się płaczem. Maską majora pękła. Twarz wolna od maski postarzała, miękka kurczyła się w płacz. A Maciek pochylił się nad nim, bo był już o całą głowę wyższy od majora i powtarzał łagodnie, uspokajająco: No już... już jestem... no przecież nie się nie śtało... niech pan tylko już nie płacze, panie majorze.

— I od tego czasu wszystko się zmieniło — mówi pani Maria.

— Ale ja zrywam się niespokojnie: Jasio, Jasio mi uciek!

— Nieceee... nie uciek! Przyjdzie po pieniądze, zobaczysz. No weź jeszcze ciasteczko.

Nadsłuchiwałam: pracuje jeszcze na dachu czy nie? Otwieraliśmy drzwi sprawdzając: a może już idzie? Widziałam całą ścianę w gruzach. Nie tylko ścianę. Całe nasze marzenie odnowy, pragnienie odbudowy domu na przekór architektem miejskim, którzy przeznaczili go na rozbiórkę. Walczyliśmy o ten dom zaciekle, jak o życie. Kiedy betonowy dach-taras rozryty szrapnelem nie chromł już przed deszczem. Stał podstawiał pod dziurę ogromny, metalowy lej, dołączony do niego rurę, która wodę deszczową odprowadzała na zewnątrz. Ale jeśli runie ściana, to zawali się sufit, to gruz zasypie korytarz i pokoje, zniszczy się

prowizoryczne urządzenia elektryczne, znów podskoczą w górę sfałowane wilgocią parkiety i trzeba będzie zamknąć Nową Gospodę.

Jaś przyszedł. Zanim nacisnął dzwonek u drzwi usłyszeliśmy jego człapanie. Przedpokój zaraz napenił się Jasiową obecnością.

— Proszę, niech pan wejdzie dalej, panie Jasu.

Pokazał na buty, że obłocone, na spodnie, że poplamione wapnem. Nie chciało mu się nawet mówić. Był zmęczony. Stał, nieco zgarbiony i jakby w półprzysiadzie. Czapy nawet nie zdjął chociaż wchodząc zrobił coś w rodzaju półruchu w stronę czapy, ale zmienił zdanie, opuścił uniesioną rękę. Więc siedziała na nim ta czapa, jak kapelusz grzyba, przypłaszczła go i przesłaniała mu twarz i wydawało się, jakby Jasio w ogóle twarzy nie miał. Wzrostu był majora, ale wydawał się niższy Banknoty, które mu pani Maria wręczyła odliczał skrupulatnie poruszając wargami. Oparł się o drzwi, odsunął czapę z czoła nie dlonią, a przedramieniem i przez chwilę zobaczyłam go. A on, nieświadomy mego wzroku, uważnie liczył pieniądze. Twarz miał szeroką, czło wysunięte ku przodowi, zmarszczone teraz w skupionej koncentracji, wąskie wargi poruszały się niewyraźnym szepcieniem. Pociągał noskiem, miał widocznie katar. Był to nosek, nie nos, ale nosek poddarty i niewielki, który podjeżdżał w górę pociągając za sobą wargę i wtedy twarz Jasia przybierała grymas niby bólu, a niby niechęci. Cała ta twarz niedorodna wydała mi się zbiedzona, godna pożalowania i litości, aż póki Jasio nie spojrzał. Spojrzył nagle i aż się wzdrygnął, bo spojrzeliśmy na siebie oko w oko i zaraz Jasio spojrzeniem odskoczył na sufit, na buty, na słomiankę. A we mnie też wzdrygnięcie, jak od ukłucia — dreszcz. Bo w tym spojrzeniu małych, niebieskich oczek wszystko w Jasiowej twarzy nabrało innego wyrazu. Jasiowa twarz ze zbiedzonej, wywołującej odruch współczucia, stała się nieprzyjazna. Usta wygięły się niechętnym łukiem, brwi zsunęły nad noskiem, jakby Jasio dla jakiegoś tylko jemu wiadomego powodu nie chciał mieć ze mną nic do czynienia.

Nasunął czapę na oczy, półobrót w kierunku kłamki, już... już za kławkę chwytą a ja tylko to jedno: ściana! Przylapałam Jasia za rękaw swetra.

— A ściana? To co? Nie idziemy zobaczyć ściany?

— Co ni mom iść? — mruknął obrażony — Mówilem, przyjdę, to przyjdę.

— Ale teraz, zaraz.

— Możemy iść w tamto strunę.

Pani Maria usmiechnęła się, przejęła w tali.

— Mmm, pan Jasio to teraz waażny...

Jasio wzruszył ramionami, nie odpowiedział. Pożegnałam się z panią Marią. Jaś już na klatce schodowej, ale ja zaraz za nim. Schodami po dwa w dół, ja za nim. Na Krynicznej szłam uważając czy mi gdzie nie czmychnie. Milczeliśmy. Jasio pogwizdywał. Ręce w kieszeniach spodni. Odchrząknął, splunął. Zapytał nagie:

— To co ta ściana? Zawalała się?

— Jeszcze nie. Ale tak wygląda, że się zawali.

— Una się nie zawali. Una niejednego jeszcze przetrzyma. Nie wierzyłam mu. Ta ściana!

— Czekamy na pana, panie Jasiu i czekamy. Obiecywał pan wczoraj, że dziś rano, obiecywał pan w zeszłym tygodniu...

— Ja mam robotę.

Wiedziałam, czekało na niego kilkanaście innych zaczętych, albo pół wykonanych prac na Saskiej Kępie. Wszędzie pobierał zadatki, począł, wszystko przyrzekał i znikał. Szukał wiatru w polu. Uganiał się za nim: tropiliśmy go na dachach, w porozbijanych domach i nawet na łąkach u Kozńskiego. Na całą dzielnicę tylko ten jeden totufakci Jasio. Mężczyźni zaczęli dopiero powracać, a on się jeden z nielicznych uchował. Przesiedział najgorsze u Kozńskiego w ziemiankach, to w cieplarniach gdzie Kozński hodował gladiole i chryzantemy. Zresztą kto by go tam znalazł na tych łąkach? Przed samą wojną, kiedy matka moja nie zatrudniała go już w sklepach, bo sprzedala i Mały Bazar, i Współpracę zostawiając tylko jeden z galanterią na ulicy Francuskiej, Jasio zgodził się u Kozńskiego. Wywoził razem szambo

— Gdzie pan teraz mieszka, panie Jasiu?

— A tam loj, na łąkach! — wskazał brodą kierunek, gdzie zieloność rozciągała się daleko aż za zabudowaną Paryską

— To gdzie, u Kozńskich?

Wzruszył ramionami, jakby znicierpliwiony moim natręctwem. A szedł tak, jakbym w ogóle nie istniała, nie starała się iść obok niego. Zataczał koła nogami, przystawał, żeby zapalić papierosa, czasem się na coś zapatrzył, zakładał ręce w tył i kolebał się z nogi na nogę. Ociągał się. Ale ja byłam czujna.

— No to chodźmy już, chodźmy!

— Idę, co mi mom iść?

Patrzyłam tylko pod nogi, bo tu, na Krynicznej już blisko Zwycięzców wszystko było poryte, powywracane. I kto wie, ile tu jeszcze leży ukrytych niewypałów?

— A jak Kozński? — spytałam

— No, wrócił.

— Wrócił I co?

— Co ma być?

— Będzie sadził w tym roku pomidory?

— A bo ja wim?

— Może ma inną pracę?

— Przyszłed jego czas — powiedział Jasio.

Znajomość z rodziną ogrodnika Kozńskiego sięgała naszych początków na Saskiej Kępie. Francuska istniała wtedy tylko do Zwycięzców, a potem już łąki i pola z wysokim zbożem i wazriutkie między zagonami ścieżki, jak tunel, a po bokach maki i chabry, i liliiowe kąkolke. Za tymi polami — ogrodnicy, Kozńscy byli blisko Wisły i mieli tam sporo gruntu, ale tylko małeńką lepiankę na ich troje. Wlecie, mały ich synek, Zbyszek, bawił się przed tym domkiem z kociakami, których zawsze był pełno i z psami, które strzegły dobytku Kozńskich. Wokolo tej chaty-samotnicy, chaty bez wiejskiego wdzięku i stylu, obitej byle jak papą, Kozński wybudował komórkę dla kozy. Pokopał ziemianki. Najładniejsze były jednak oszklone, długie cieplarnie. Kwiaty miał w tych cieplarniach przepiękne: dale i chryzantemy, całą tęczę

sutych, mięsistych gladioli i goździki puszyste o urzekającym zapachu. Bardzo się nad tymi kwiatami rozkładał i kiedy wchodząc do cieplarni aż odmiewaliśmy z zachwytem, Kozński promieniał. W innych sprawach milczał. Był chudy, ziemisty, zamknięty w sobie ale oczy miał pogodne. Chociaż nie mówił, domyślaliśmy się, że jest w pracy.

Chodziliśmy do niego po kwiaty, pomidory i po melony. Chodziliśmy przez całe lata i przez wojnę, a w czasie powstania pomidory Kozńskiego ratowały nas od głodu. Bo Kozńska, która zawsze lubiała z moją matką rozprawiać szykowała dla nas cały wózek. Najważniejsze tylko, trzeba było pod kulami dobiec, dojść do tych łąk i wrócić na Francuską. Kozński nocami wydział szambo, Szambiarze wtedy w naszym dzieciennym świecie traktowani byli z lekką pogardą. W grę szambiarzów o zawodach przyszłych mędzów włączaliśmy też zawod szambiarza. I dużo było śmiechu, jeśli któraś z nas wyciągnęła numer odpowiadający szambiarzowi. Ale Kozńska wcale na tym mędz szambiarzu źle nie wyszła. Była zawsze zadolowana, zdrowa, a po zakończeniu wojny żoną ważnej osobistości, bo Kozński, jako stary i pewnie zasłużony komunista, otrzymał państwowe stanowisko. Mówiono też, że Kozński bardzo się na tym szambiarstwie dorobił. Wojnę przeżył na swojej ogrodowiznie i dopiero zniknął podczas powstania.

Ilekró szliśmy po pomidory, Kozńska zatrzymywała moją matkę na polityczne rozmowy. Stawały rozdzielone wózkem, albo koszem pomidorów, brały się pod boki, albo z założonymi na piersiach rękami, z brwią zmarszczoną, z oczami w brach przejęcia dyskutowały różne możliwości zakończenia wojny. Nie brały w tych dyskusjach pod uwagę ani różnic politycznych, ani klasowych. Wolność to było wypędzenie Niemców, spokój na ulicach, bezpieczny sen i powrót mędzów, ojców i braci z niewoli, z lasu, z zagranicy.

— Niech pani idzie z Bogiem! — wołała za moją matką Kozńska, rumiana, jasnowłosa i jasnotoka potrząsała w powietrzu opalonym ramieniem. — Niech Bóg się opiekuje! Żeby tylko to najgorsze przeżyć, a potem już będzie dobrze.

Jasio włóki się opornie. Czape jeszcze głębiej wsunął na uszy, jakby nie istniały żadne pory roku, albo może, żeby mnie nie słyszeć. Towarzystwo moje najwyraźniej mu nie odpowiadało. Dowleliśmy się tak do rogu Zwycięzców i Krynicznej. Na lewo ulica podbiegała w górę aż do Walu. Do Wisły stąd pięć minut w piętnym krokiem. Tędy szli na przeprawę Berlingowcy. To było w nocy z sierpnego na szesnastego września. Tej strasznej nocy w dom nasz wałęsa „krowa” i przeleciała przez betonowy dach-taras rujnując wszystkie pietra. Zachowało się tylko na parterze, w rogu nasze mieszkanie i tylko padła ściana między przedpokojem i sypialnym pokojem rodziców, a na wieszaku, tuż przy wejściu wisiała nienaruszona, jak przez wszystkie minione lata wojny oficerska rogatywka mego ojca.

Powstania już wtedy na Saskiej Kępie nie było. Ludzie na Zwycięzców pomagali Berlingowcom i opatrywali rannych. Ale samo powstanie zaczęło się i padło pierwszego dnia. Była to jednak akcja, o której historia nie powinna zapomnieć.

Pierwszego sierpnia, o tej samej godzinie piątej, o której wybuchło powstanie w śródmieściu, miało się rozpocząć natarcie w dwóch

kierunkach: na Most Poniatowskiego i na Park Padarewskiego. Oddział powstańcy od strony Pragi miał zaatakować przyczółek Mostu Poniatowskiego. Rozkaz mobilizacyjny nakazywał zbiórkę nad Wisłą, na widocznym miejscu, w polu niemieckiego ostrzału. Zebralo się kilkudziesięciu ludzi. Mieli kilka granatów, kilka rewolwerów i czekali na karabin maszynowy, który miał przynieść kapitan Młot. Ale kapitan nie stawiał się na miejsce zbiórki. Zgromadzeni nad Wisłą czekali na pomoc kompanii z Grochowa. Kompania ta, zebrana na grochowskich błoniach na próżno oczekiwała na broń ze skoordynowanego rzutu lotniczego. Rzutu nie było. Oddział więc ostrzelany przez Niemców i bez dowódcy, wycofał się. W drugiej akcji, nie wiem czy powiązanej z poprzednią, inny oddział otrzymał zadanie zdobycia Parku Padarewskiego. W parku okopane leżały doborowe oddziały pancernej dywizji niemieckiej. Powstańcy szli gęśmią Aleją Zieleniecką i później dziurą w płocie przedostawali się do parku. To w tym oddziale był zastęp harcerzy, Maciek i Rysiek i kilkunastu jeszcze trzynasto- i czternasto-latków z Saskiej Kępy.

Natarcie na Most Poniatowskiego nie udało się. Nie udało się też nawiązać łączności ani z Warszawą, ani z Pragą. Saska Kępa została odcięta. Wtedy Staś, Tygrys i Oliwa -- dwaj wysłannicy Montera do nawiązania kontaktów z Armią Rokossowskiego, których wybuch powstania odciął na Saskiej Kępie, major i jeszcze kilku innych zebrał się na naradę w mieszkaniu na ulicy Krynicznej. Staś ujawnił się wtedy jako kurner polityczny, Bask, zrzucony 9 maja białemu Nadleśnictwu Lubień, w trójkącie Kazimierzów-Tomawa-Zerechów, z wiadomościami od Rządu Londyńskiego dla Delegatury w Kraju. I jego też nagły wybuch powstania unieruchomił na Saskiej Kępie

Na naradzie postanowili ukryć rdz, nawiązać kontakt z AK w Warszawie albo na Pradze dla ustalenia dalszej akcji i podzieleni pomiędzy sobą prace na Saskiej Kępie. Oliwa objął kierownictwo

Akcja zdobycia parku też się nie udała. I może wszyscy by tam zginęli, gdyby nie to, że frontowe oddziały niemieckie widząc dzieci, strzelaly w górę na postrach. Więc tylko został ranny powstaniec z AL i jedna łączniczka-sanitariuszka. W nocy z piętnastego na szesnastego września Staś został na Zwycięzów i pomagał opatrzyć rannych Berlingowców z przepyrawy. Ale jeszcze przed tym przybiegł do naszego domu, szedł na dół do piwnicy, gdzie wszyscy siedzieli w schronie. Powiedział, że ma złe przeczucia, takie, jakie czasem miał pod Tobrukiem. Mówił „Czuję, że ten dom nie przetrwa”. Nalegał, żeby wszyscy wyszli, zaraz, natychmiast, żeby sobie poszukali innych schronów, ale nie zostawali tu, na Francuskiej. I wszyscy wyszli. A chorego, który był w schronie, wywieźliśmy na wózku do domu blisko Alei Waszyngtona. Ktoś zapomniał tylko kanarka w klatce, tak się śpieszyli, taka wszystkich nagle ogarnęła panika.

Pamiętam Berlingowców. Pamiętam, jak szli w pojedynkę, w dużych odstępach ulicą Francuską. Przyszli w kilka godzin po ostatnim, wycofującym się Niemcu. Niemiec ten przysiadł za murkiem naszego ogródka i wydawało nam się: padł, umiera. Więc wyjrzelśmy ostrożnie czy może ranny, może naprawdę umiera, może mu pomóc. Nasza nieważność narastająca z każdym dniem okupacji, nasza chęć zemsty

potęgująca się z każdym dniem ginącej Warszawy, osłabła nagle. Albo nie, rozstąpiła się tylko, dając ujście litości dla rannego człowieka. Ale Niemiec nie był ranny, nie umierał. Zostawiał tu tylko, maruder, wlokąc się za wycofującym się oddziałem, swój ludzki, prozaiczny łód. Po tym ostatnim Niemcu, który mimo odrotu, jeszcze umundurowany, jeszcze w pełnym rynsztunku, bo śledziliśmy go, jak zniknął w ulicy Francuskiej, wpadli na chyłych, małych koniakach dwaj jeźdźcy sowieccy. Nie mieli lejców tylko sznury, mundury obszarpane, ale spojrzenie czujne, przegalopowali ulicą Francuską Znikli. A potem dopiero, po tym patrolu wywiadowym, szli Berlingowcy. W rogatywkach, z orzelkami. Szli posepni, wydręczeni i przerażeni, i jacyś opuszczeni i samotni jakby nie zupełnie przekonani o powodzeniu tej przepyrawy i jakby już widzieli czyhającą na nich nad Wisłą, nieublaganą śmierć. Witaliśmy ich wstrzymując płacz, bezsilnie, zrozpaczeni, że nie możemy ich witać tak, jakbyśmy chcieli. I odczuwaliśmy po raz pierwszy głęboki palący ból sprzeczności. I tragizm rozdziału. Na zawsze porażeni niezrozumiałą dla świata polską schizofrenią

Natarcie na Wisłę szło przez ulicę Zwycięzów. W naroznym domu, gdzie mieszkała Zaleska, był jeden z punktów sanitarnych. Tu opatrzywaliśmy rannych i tu odpoczywali żołnierze przed przepyrawą. Szli potem na Wał Miedzeszyski i już schodząc z Wału na plażę, wpadali w szaleństwo niemieckiego ognia. Miny, karabiny maszynowe, moździerze waliły w nich. Na wrzniętym niebie ponad Wisłą jak ogień bengalskie coraz to pękały pociski. Szli bez wsparcia artylerii. I ginęli. Padali już na plaży, a mimo to wchodziłi w strumienie ognia i lodziami płynęli w sam ostrzał niemiecki. Wisła też nocy czerwona była od blasków niemieckiego ognia i krwi Berlingowców.

O świtanu ucichło. Tylko tu i tam pojedyncze strzały i wybuchy. Biegłam od strony ulicy Berezyńskiej w kierunku naszego domu, od drugiej strony, od Zwycięzów szedł Staś. Spotkaliśmy się przed ruinami domu. Ponad błoniami Pragi rżotowo wchodziło słońce. Beronowe balkony leżały na resztkach zrętego szrapnelami ogródka, piwnica była zupełnie zawałona. Tylko nasze mieszkanie ocalało. Weszliśmy przez rozwarłe na oścież drzwi. Ściana w gruzach. Potrzaskane okna, odlamki na podłogach.

Z Berlingowcami rannymi w przepyrawie spotkałam się później w Szpitalu Ewakuacyjnym w Lublinie. Pracowałam tam jako studentka medycyny nowo utworzonego wydziału medycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Żołnierze byli to młodzi chłopcy, chłopcy znad Buga i zza Buga. Pamiętam jednego z nich: miał ostre zapalenie stawów, wszystkie tragicznie opuchłe. Wstrzykiwałam mu salicyl. Nieustannie nawracał do tej najważniejszej opowieści swego życia: „Trzy razy przepływałem Wisłę. I kto by tam na lodzi? Ja, wplaw! Karabin w zęby, a tam Niemcy walo. Ustrzelili nas wszystkich cośmy płynęli. Ja tylko zostałem. Za trzecim razem tośmy nawet mały przyczółek stworzyli na tamtej stronie, ale trzeba się było cofnąć, puścili na nas latające miny”.

Z Jasiem o przepyrawie nie mówiłam, Bo Jaś w niewielkiej swojej części był dla mnie dostępny, tylko na powierzchni, tylko sprawy codziennej rzeczywistości. A sprawa Berlingowców i przepyrawa to była

studnia niezbadana, pełna oparów historii, osadów znanych przez lata i pokolenia. Więc chociaż domagała się sondy i oczyszczenia, i pogłębienia, nie czas był na to, ani miejsce, ani też Jaś, ani ja nie byliśmy na to gotowi. Odwróciłam głowę od wspinającej się ku wianemu nasypowi ulicy Zwycięzów i spojrzałam na drugi róg ulicy, na dom Lentza.

Właściwie to domu nie było. Tylko ruiny. Bo dom zapadł się od pocisków artylerii, a może i od „krowy” niemieckiej i tylko kikuty ścian i skrzypiąca żaluzja na wietrze framuga okna dawnego salonu.

Na samym początku, jak tylko Lentz wykończył ten dom i zanim go jeszcze otynkowano na jasnokremowy kolor, matka moja wynajęła od niego wszystkie sklepy. Bo dom, który zajmował całą narożną parcelę miał w półokrągłym frontonie pomieszczenia na kilka sklepów. Z rogowego, trzywstawowego lokalu zrobiła ogromny sklep spożywczy, a że był to pierwszy sklep spożywczy na Kępie na taką skalę, i z takim rozmachem, więc stał się nie lada sensacją. Z mniejszego lokalu powstał Mały Bazar.

Od ogródka wejście na pierwsze piętro prowadziło do mieszkania Lentza. Był wdowcem. W domu przebywał niewiele, bo pracował w jakichś zagranicznych liniach morskiej żeglugi i stale gdzieś rozjeżdżał. Dwie jego córki, Esther, którą nazywaliśmy „Estą” i Ruth, którą wolałyśmy „Ruta” mieszkaly w domu pod opieką gospodyni. Była to rodzina protestancka, prawdopodobnie pochodzenia duńskiego. To w domu Lentza po raz pierwszy dowiedziałam się o konfirmacji i o tym, że istnieje inny niż rzymskokatolicki kościół, a obrządki celebryje pastor.

Przystanąłam przed zwalonym budynkiem. Przestrzeń pusta, jak wielka, zatechła dziupla i tylko płacz framugi okiennej na pierwszym piętrze, tam gdzie stał fortepian i gdzie Ruta i Esta codziennie ćwiczyły Hanona.

— Niech pan patrzy, panie Jasiu, co się z tym domem stało!

— No! — Jaś odsunął daszek czapki z czoła, wpatrzył się — „krowa” musi być walnął w niego w tamtoi noc co szli na przeprawę. Albo i „szafa”. Kto wie?

— To był pan tu przy przeprawie?

— Łe, gdzie ja nie był!

— Może się jeszcze ten dom da uratować.

Jaś wziął się pod boki, przeciął do tyłu, głowę zadarł, wargę dolną wyduł, zastanawiał się, oznajmił dom

— Dać to się da. Ale kto tu będzie wracać?

— Ludzie wrócą, już zaczynają wracać.

Jaś nie odpowiadał. Skręcił papierosa, nie spiesząc się, jakby miał teraz właśnie czas, osłonił zapalarkę dłońią, zapalił, zaciągnął się niebieskim gęstym dymem aż poczułam mdłać-gryzącą machorkę. Odwrócony nieco bokiem, nie patrząc na mnie, z tamowanym ledwo-
ledwo widocznym uśmiechem, spytał:

— A pan kapitan kiedy wraca?

Drgnęłam, a tak, jakby się we mnie zapalił sygnał ostrzegawczy. Jakbym usłyszała zgrzytliwe, zardzewiałe szorowanie naciągającej „szafy”, po której tylko wybuch i przyspieszone bicie serca jeśli ominie, albo kalectwo, albo śmierć jeśli dosięgnie.

A on czekał. Butem kopnął kawałek cegły. Potoczyła się, wpadła w wyrwę chodnika. — Nie wiem — szepnęłam. A czułam się jak po biegu, prawie że bez oddechu, kiedy w pierśiach aż boli od wysiłku, aż zatyka i poczułam, że to strach, że się nagle Jasia przestraszył. A staliśmy przecież przed miejscem znanymi, zapisanym w Jasia i mojej pamięci czasem łagodnym i dobrymi dniami. Więc widocznie tamten czas był tylko we mnie. A czas Jasia dopiero nadszedł, tak, jak czas Koziańskiego. Ale czy mógł nie pamiętać?

Patrzyłam na nieistniejący sztyl nad wejściem do sklepu. Moja matka lubiła akcję spółdzielczą i ten sklep nazywał się „Współpraca”. Szłam wzdłuż resztek muru płacząc się w czasie, którego nikt już nie chciał. Jaś ułóknął się z mną, mruzczał:

— Puciekwały, Kraj zostawily, to teraz im nijak wracać.

Nie odpowiadałam, udawałam, że nie słyszę, ale słowa zapadły we mnie, drażyły, bolały

— A tu, pamięta pan, panie Jasiu, był Mały Bazar.

— Był, był i ni ma. Ni ma i tu.

Przeszedł obok ruin sklepu obojętnie.

W Małym Bazarze malarze kupowali farby do powstawiających przed wojną domów na Saskiej Kępie. Ślusarze przychodzili po śrubki, świdry, młotki, klucze i kłódki. Stolarze po klej, gwoździe, szklisty papier, politure. Dzieci wpadały po zeszyty i bruliony, po kredki i kalkomanie, po atrament, stalówki i temperówki. Przed Bożym Narodzeniem wszyscy kupowali papier glansowany na łańcuchy, główki aniołków i arkusze gwiazdek, bibulki na beldenete, złotą farbę, zimne ognie i świeczki.

Było tam pełno gablotek ze śrubkami, śrubkami, były różnorakie pędzle malarskie, worki cementu, narzędzia i farby. Moja matka podchwytowała potrzeby dzielnic. Zapisywała życzenia klientów. „Będzie — mówiła — wszystko będzie”. Było to nie tylko dodatkowe źródło dochodu rodzinnego, była to przede wszystkim pasja mojej matki. Najszczęśliwsza czuła się uczestnicząc w życiu zbiorowości i miała rad gromadzenia ludzi wokół siebie. Ale nie dla niej przyjęcia, nie dla niej rauty i bale, tylko to zanurzenie się w życiu prawdziwym pod prąd, na przekór, pionierskie wyrabywanie nowej ścieżki. Ubóstwiała pochody i manifestacje. Na początku września 39 roku wciągnęła mnie silą w pochód, który nas wmiotł, wcisnął aż pod ambasadę francuską i angielską, kiedy Francja i Anglia przystąpiły do wojny. Dusila się w rozentuzjzmowanym tłumie, a moja matka promieniowała.

Tu, w ruinach pobazarowych, w tej ceglanej ranie zaczęła się wtedy dzisiejsza kariera Jasia. Tu odmierzał nafę, stąd biegł na budowy dostarczając pędzle, farby i gwoździe i przyglądał się fachowej robocie majstrów. I tyle o nim wiedziałam. Ja chodziłam do gimnazjum z tarczą numer 13 na ramieniu, a Jaś zamiatł sklep i ulicę przed sklepem, nosił wory kartofli, kapusty, mąki i kasz j nie słuchał pouczeń mego ojca, że powinien się leczyć. Skąd przyszedł? Gdzie się urodził? Kim była jego matka? Czy miał ojca? Czy miał dziewczynę?

Jaś nie należał wtedy do mego świata, chociaż zajmował w nim jednak pewne drobne miejsce. Przyczyl się murarki i szambiarstwa, ale czy miał jakieś wykształcenie? Czy umiał czytać? Węc co to można

wymagać od takiego chłopaka? Czy można się było spodziewać, że postawi tę ścianę prosto? Może trzeba mu było pomóc? Wymierzyć razem z nim? Albo samemu trzeba było stawiać ścianę, wziąć się do murarki. Ale my byliśmy jacyś ogłuszeni, odrętwieli, półprzypitomi, zrozpaczeni, że nasz czas nie nadszedł, że może minął i przegapiliśmy budowanie tej ściany kręcąc się półśpiąc. Jak chochoły w weselnym tańcu. Dopiero teraz budziliśmy się, dopiero teraz nabieraliśmy energii i pędu do odnowy, teraz, gdy ścianę postawił już Jasio.

Szliśmy obok siebie, ale jakby osobno. I doszliśmy tak do tej dużej, brzydkiej kamienicy na rogu Zwycięzców, gdzie Francuska przechodziła już w Paryską. Mieszkała tam Zaleska z dwoma córkami. Posyłała cały czas paczki do męża, do niewoli. A teraz czekała na jego powrót. Ale kapitan Zaleski nie wracał. Podobno, dowiedzieliśmy się później, wybrał się z tej niewoli w podróż do Argentyny, no bo kiedy będzie miał okazję zwiedzić świat? Tej kamienicy na Zwycięzców ftoś stał, ale chociaż pogruchołata, okna pozabijane deskami i widać, że ludzie mieszkają.

Kiedy szłam po Jasia było jeszcze pogodnie. Przedpołudniowe słońce dogrzewało i późnomojowa wiosna wydawała się już rozkwitać w lato. Ale teraz, w drodze powrotnej, zerwał się wiatr. Niebo poszarzało. Od Wisły ciągnęły wolne, brzuchate chmury. I zaraz wszystko zziębło, cofnęło się wstecz ku ziemie. Z ruin sypał się gruby, raniący kurz i trzeba było zasłaniać twarz od kawałków gruzu i drobin szkła.

Byliśmy na Francuskiej, szerokiej, przewiewnej, a teraz nierównej, sfaldowanej, jak wertyce. Nasz dom był po prawej stronie tuł przed skrzyżowaniem z ulicą Obronców. Ale stale go nie rozpoznawałam. Bo gdzie murek przed domkiem? Gdzie niskopienne krzewy różyczek, które teraz już powinny na dobre zieleńić? Tylko kucharz-reklama z dyktu stał przed naszym dawnym mieszkaniem z szyldem: Nowa Gospoda. Poderwane wiatrem strzępy gazet, listów, fotografii zakreśliły się powietrzem lejem i szymbowały w szaleńczym pędzie całą szerokością Francuskiej aż do Ronda, jakby spiesząc się na tramwaj, który zaraz, zaraz nadjedzie. Ale Rondo było ciche, budka gazetowa z wodą sodową i „krowkami” zapadła się i żaden tramwaj nie odchodził do Warszawy.

Poprzez wirujący z wiatrem kurz widać było ludzi wracających pieszo z Pragi. Ktoś ciągnął mały wózek z węglem. Kobiety dzwigały w siatkach ziemniaki i chleb. Stanęliśmy przed domem. Jaś zadarł głowę do góry, patrzył.

- Mówilem, dach drewniany na to postawić.
- Nie ma co teraz myśleć o dachu. Lejek pracuje.
- Długoć on tam pracować nie będzie. Jak się dobry deszcz ruszy...

Phi!

Pociągnęłam go za rękaw swetra.

— Później, nie ma teraz pieniędzy na dach. Najpierw ściana

Przeszliśmy obok wyciętego z dyktu reklamy-kucharza. Jego wesola, okrągła twarz nie pasowała do otoczenia. I już kilka kroków do drzwi naszego dawnego mieszkania. Przylepione do rozwalanego domu wyglądało jak gniazdo ulepione na gałęzi drzewa rozłupanego piornem. Pchnęłam drzwi i zaraz w korytarzu, przylutym, pełnym zapachów jedzenia, złapała mnie moja ciotka, Halina. Nawet me

zdążyłam zerknąć na krzywą szyję ściany, chociaż przecież czyhała tu na mnie przecząc bezpieczeństwu.

— Słuchaj — pochyliła się nade mną Halina i poczułam na skroni jej rozpalony policzek. — Idź zaraz do stolowego. Idź sama, prędko! — I do Jasia: Oj, Jasiu, Jasiu, jak to dobrze, że pan przyszedł! Ale najpierw dam panu zupy, niech pan tu sobie siada, tu, przy stoliku.

Pokój stolowy, nie używany na restaurację, był jedynym pokojem, który jeszcze pozostał z naszego dawnego mieszkania. W głosie Haliny, w jej ruchach, w podnieceniu wyczułam konspirację. Coś się stało! Coś ważnego! Czyżby ojciec? Czy możliwe, aby ojciec wrócił? Jadalnia już przygotowana do wydawania obiadów: małe stoliki nakryte serwetkami, bufet z zakąskami na wędzonym od wilgoci parkiecie. Na ścianie, pod tekturową palisadą zasłaniającą dziury po szrapnelach — palną, wycy-nem artystycznym Stasia — mój ulubiony obraz arabskiej tancerki.

Uchyliliam szklane drzwi oddzielające restaurację od naszego prywatnego pokoju, który i teraz ze stołem, kredensami i resztką nie zrabowanych obrazów był dawnym pokojem stolowym.

Przy stole siedziała cała załoga kuchni: Klimcia, Zaleska, generałowa i nawet Zosia Kiokowa, która pracowała tylko od czasu do czasu. Wszyscy związane latami konspiracji. Na wprost mnie, obok Stasia i mojej matki, a tuż przy swojej żonie, Loli, siedział pułkownik. Podniósł się, wyciągnął do mnie rękę. Oboje mieliśmy oczy pełne łez. Kucharki przy stole wycierały oczy, generałowa płakała cichutko.

— Pan Wicek — powiedziała moja matka — przywiózł wiadomość od ojca.

— Wrócił wczoraj z niewoli — powiedziała żona pułkownika — i zaraz przyszedł tu, do was.

Stalam oparta o drzwi i wdychałam nastrój tego pokoju: tajemniczy i jakby brzemienny w następstwa. Widziałam pułkownika, przyjaciela mego ojca z Legionów, i nie mogłam go odnalźć. Gdzieś mi się zapodział, zagubił, odchylił od zapamiętanego obrazu. Był, jak aktor, którego przywycailiśmy się oglądać w roli zdobywczego bohatera i który nagle objawia nam się w zwykłym ubraniu, bez giori reflektorów.

— Przywiózł pan list — szepnęłam. — I co? I kiedy on wraca?

Stal usmiechnięty łagodnie smutnym, wilgotnym uśmiechem i patrzył. I ja też patrzyłam na niego. Ale było to patrzenie, jakby do lustra. Bo, wydawało mi się, byliśmy, jak dwa ustawione na wprost siebie zwierciadła. On poprzez mnie widział siebie dawnego, takiego, którego ja pamiętałam: dziarskiego pułkownika, w długich butach lśniących jak tafla. Prowadził pułk na defiladzie, dwoma palcami salutował do daszka czapki, a orkiestra grała Pierwszą Brygadę. Widział poprzez mnie swoje dawne życie, które sięciała wojna i nad tą przeszłością mnie znana, wchłaniana od dziecka, pielegnowaną w pamięci, aż do chwili zobaczenia go znów, do chwili, w której tamta pumić, tamte obrazy zaczynały blednąć ustępując miejsca rzeczywistości, wpatrzony w moją pamięć, nad przechowanymi w niej obrazami samego siebie — zaplakał.

— Przywiózł wiadomość i list — powiedział

— Jaką wiadomość?

— Siedzi — powiedziała moja matka, a w głosie jej wyczułam

drzenie, które starała się opanować stanowczością. — Posłuchaj, to są ważne sprawy.

Usiadłam obok pułkownika. Zaczynałam go z wolna odnajdywać. Nie był zniszczony niewolą. Jego dorodna twarz zaczerwieniona teraz wzruszeniem wydawała się niezmienną. Ciemne, lśniące włosy, delikatne usta, rzeźbiony zarys czoła i policzków. Ach, jakże pięknie wyglądał w mundurze, przy szabli. Już nie ten sam w cywilnym ubraniu. Nie ten sam. Ale Lola, jego żona, patrzyła na niego z miłością.

Z sąsiedniego pokoju-restauracji słychać już było głosy i szuranie krzesel. Zaczynała się pora obiadu.

— Więc co? — szepnęłam.

— Ojciec — powiedziała moja matka pochylając się nad stołem — zawiadania nas, że do Kraju nie wróci.

Tworzyliśmy zamknięty krąg przy stole. Stół zawsze nas gromadził, na uroczystości rodzinne, na święta. A w czasie wojny stał się miejscem narad, wspólnych postanowień. Tu zapadały decyzje, tu przy stole obmyślano się plany. Siądłmy przy stole — mówiliśmy — trzeba to przedyskutować, trzeba się nad tym zastanowić. Stół podtrzymywał nas, łączył, tworzył krąg sprzyjający poczuciu ważności i bezpieczeństwa. I teraz przy tym stole... Spojrzałam na pułkownika. Nie unosząc głowy, szepnął:

— Napisal do mnie, ażebyście starali się przedostać do niego

— Gdzie?

— Do Anglii.

— Ja nie wyjadę z Kraju. Ja z Kraju nie wyjadę!

Moja matka uderzała rozpostartą dłońią o blat stołu.

— Zaczekaj... zaczekaj...

Drzwi od korytarzyka prowadzącego do kuchni uchyliły się. Ciotka moja wsunęła głowę, zawołała:

— Klimciu, Klimciu, trzeba podawać zupę, trzeba już porcjaować

Klimcia podniosła się, ale jeszcze odwróciła się do pułkownika:

— To pan na pewno nie spotkał mego męża? Major Klimowicz,

major Kazimierz Klimowicz?

— Niestety proszę pani, bardzo mi przykro, niestety. — Pułkownik wstał, skłonił się. Generalowa westchnęła:

— Ja już się nigdzie nie wybieram. Ja już na nie nie mam energii.

— Dlaczego nie wraca... pytałam — Przecież pan wrócił, więc

dla czego mój ojciec, dla czego?

— Ja byłem w niewoli. On jest tam w ministerstwie...

— Czy mógłbym się jeszcze z panem zobaczyć? — spytał Staś —

Czy mogliśmy porozmawiać?

— Proszę, naturalnie. Ale kolega? Kolega zostaje?

Staś uśmiechnął się. Pułkownik pokiwiał głową. Ciotka moja znowu wsunęła się do pokoju.

— Jasio — szepnęła w stronę mojej matki — nie chce wyjść. Mówi, że po niego posyłałaś. Pyta co z tą ścianą i chce ciebie zobaczyć, chce coś tam przbudowywać, przestawiać.

— Ze ścianą? — ocknęła się moja matka. — Z jaką ścianą? A... prawda, z tą ścianą...

Patrzyłam na nią zdumiona. Przecież tak mnie pędziła po tego Jasia, tak się za ścianą denerwowała, przejmowała

— Idź, powiedz mu, że już idę. I zaraz trzeba do kuchni... wydawać obiady.

Podniosła się i znowu opadła na krzesło. Broda jej drżała, jakby chciała coś powiedzieć, a może zaplać, krzyknąć. Atmosfera pokoju była ciężka, jak oczekiwanie na burzę, na wielki zbiorowy krzyk, który może przyniosłby ulgę, wyzwoliłby naszą rozpacz. Bo była w nas rozpacz pustki, niepewność jutra i bezdecyzji. I nawet ten stół — krąg bezpieczeństwa — nie mógł nas ocalić. Staliśmy na zakręcie historii, szarpani jej wichrami, bezsilni wobec jej mocy.

— No i niech pan powie, panie Wicku, odezwała się moja matka gardziwym, zduszonym głosem — chroniłam tak to mieszkanie. I po co? Po co?

Porwała się energicznie i zaczęła pośpiesznie żegnać przepraszając, że musi dopilnować kuchni. A za nią wysunęły się Zaleska, Zosia i generalowa. Zaraz też pułkownik i jego żona podnieśli się, żeby zdążyć przed deszczem. Wyprowadziłam ich korytarzem i chciałam nawet pokazać pułkownikowi ścianę, ale chociaż zatrzymał się przed nią, nic nie zauważył.

Było już gwarno w Gospodzie i wszystkie stoliki zajęte. Wolali też mnie z kuchni, żeby pomagać przy serwowaniu. Wyszedł przed dom. Miało się dobrze na deszcz, zimny wiatr poderwał mi włosy, pułkownik podniósł kolnierz burki, a Lola bobrowy kolnierz swego karakulowego futra. Nie rozstawała się z nim przez całą wojnę i teraz też me wierzyła wiosennej pogodzie.

Pożegnaliśmy się z mną i poszli w górę ulicy Obrońców, w stronę wiaduktu skąd odchodził prom do Warszawy. Spoglądałam za nimi i nagle przechodząc już na drugą stronę ulicy Francuskiej zobaczyłam Jasia. Stał i patrzył na mnie. Pewnie niezauważony obserwował nas trzy, jak żegnaliśmy się na rogu ulicy. Podszedł do mnie, grył papierosa w kąciku ust.

— Co to ja chciałem... aba... tego tam pana — wskazał brodą na znikającego w ulicy pułkownika — to ja tak skądś znam.

Nie odpowiadałam. Poczulałam znowu ciepło w krtani, jak po biegu

— Nie zachodził on czasem do pana kapitana?

Spojrzałam na Jasia. Spostrzegłam, że zapuścił sobie wąsika i że był starszy, dużo starszy niż myślałam, tylko, że taki mały, taki nieszczerliwie pokraczny, że wydawał się Jasiem, po prostu Jasiem.

— Czy ja wiem, panie Jasiu? Czy ja pamiętam? Tyle ludzi przychodziło zawsze do moich rodziców,

ODKRYWANIE AMERYKI

Dom był latarnią. Był jak latarnia morska, której nikt nie dostrzeżę gdyż światło jej nie przywołało żadnych okrętów, nikomu ani wskazywała, ani nie oświetlała drogi. Tylko krzyk mew i szum fal morskich za oknami przypominały, że jest to jednak latarnia. Ale nie

widomo było jakiego koloru jest morze ani o wschodzie słońca, ani nad wieczorem, a śpiew morza był niezrozumiały.

Prędko zatrzaszkiałam za sobą drzwi, aby znaleźć się w przytulnym wnętrzu. Klaska z „bluebird”¹ o zwiniętym skrzydle, wierne, zalawione psie ślepia, książki i listy. Psy witaly mnie kładąc swoje grube łapy na moich ramionach i liżąc po twarzy ciepłymi językami. Myślałam wtedy: czyż nie jest to najdoskonalsza przyjaźń na świecie? Bezgranicznie oddana, wierna, odczuwająca najłżejszy cień nastroju. A każdy z nich inny, inne ma usposobienie, inny temperament. Są wrażliwe, czule, zazdrosne. Są indywidualności demonstrujące swoją wyjątkowość i bezprezjensjonalne, szare istnienia.

Ludzie przychodzili do mnie z książek. Zabierali mnie z sobą na dalekie wypadki i odpływałam z zamkniętymi oczyma. Najważniejsze: nie bałam się rozczarowań. Znalam ich od początku do końca i wiedziałam, jak postąpią. A kiedy zadawałam im pytania nie spoglądali ironicznie. Czasem mówili: szuka! Kiedy żegnaliśmy się, a ja znów wracałam do mojej latarni mówiałam: czytałam Conrada, albo Prousta, albo czytałam Steinbecka i to było realnym, krótkim sprawozdaniem z wycieczek.

Dyskusje w latarni prowadziłyśmy odwieczne. Były miękkie, wygodne, jak przeciąganie się na trawie, w słońcu: Mickiewicz czy Słowacki? Żeromski czy Prus? Kończyły się deklamowaniem fragmentów „Wesela”.

Z pism, które nadchodziły z Londynu i z Paryża wyglądał świat ludzi dawnych, ten świat, w który nie zdążyłam jeszcze wejść i dziwiłam się, że było tak, a ja nie wiedziałam widząc i rozumiejąc maczej. Z listów z Polski nadpływało życie, które nie stało się już moim życiem. Zamyślałam się czasem, że oni płyną, a ja ciagle stoję w miejscu otoczona okrągłymi murami latarni.

Wieczorami uczyliśmy fruwać „bluebirda”. Podnosiłam go na wysokość ramienia i zachęcałam do lotu. Bał się. Obejmował kurczowo pazurkami mój palec. Przyplaszczał się, przytulał do dłoni.

— No dalej! dalej! — mówiłam — odważ się! Ale sama nie miałam odwagi. Bałam się wyfrunąć z latarni.

— Boję się ludzi — tłumaczyłam — drażnią mnie, denerwują. Nie rozumiem ich.

A zresztą, Amerykanie! Co oni wiedzą o bólu przeszczepienia, rozdarcia, samotności. Wiem jak zacznie się rozmowa. Znam ich uprzejme spojrzenia, ich współczujące kierowanie dyskusji na tematy, które nie są dla nich ani aktualne, ani ciekawe. Nigdy ich nie zrozumiem. Nigdy. Ale czasem, gdy wsłuchiwałam się w szum morza wokół latarni, ogarniała mnie ciekawość i pragnienie zrozumienia. Jak to by było, gdybym rozgarnęła palcami wodę, zanurzyła się, popłynęła? Jaki smak zostawi na wargach słoność tego morza? Wejść, zanurzyć się, popłynąć. Ale jak?

Ulitsę za korytarzami o zamkniętych drzwiach. Drapacze chmur rania niebo. Czy wyjeżdżając wędną na najwyższe pietro lepiej usłysze melodie morza? Czy zabłąkana w tłumie, na chodniku, wypatrującym

sunący jezdnią kolorowy wąż „parade”, zrozumieć szept wody? Czy stojąc w ścisłu dopiero co poznanych osób na „party” odczuje prawdziwą słoność otaczającej mnie wody? Było to tylko patrzeć przez okna latarni.

Kiedy pochylałam rękę, „bluebird” rozwinął skrzydła, zatrzępotał nimi. Sfrunął.

— Umie fruwać! Nauczył się! — cieszyłam się. Trzeba było tylko pochylić rękę.

Młoda kobieta, która siedziała za biurkiem i która, wiem teraz, nazywała się Helen, ale wtedy jeszcze była zupełnie obca, spytała mnie dlaczego chcę tu pracować.

— I want to get into American life! — odpowiedziałam.

Wtedy spytała mnie jeszcze czy się nie boję, czy nie przerażają mnie ludzie chorzy, kalecy, starcy, sieroty, nieszczeniwi? Czy nie będę czuła obrzydzenia wchodząc do domu nędzarzy?

Tak się zaczęło.

Teraz zamykając drzwi mojej morskiej latarni, otwieram szeroko okna i słucham morza, którego śpiew zaczynam rozumieć. A wypływając codziennie zanurzam się głęboko, głęboko i wracam otoczona nowymi przyjaciółmi. Są to milczące twarze ludzi. Każda jest zrazu maską przysypaną grubą warstwą morskiego piasku i widziane tak twarze wydają się jednakowe. Ale gdy zanurzam ręce w wodzie i ostrożnie palcami zrywam piasek, dostrzegłam różnice, wyjątkowość i niepowtarzalność każdej z nich.

Błądzą krętymi zaułkami miasta, uliczkami, gdzie wśród rozrzuconych puszek na śmieci karmią się bezpańskie koty i psy. A czasem przemknie gruby, ciemny szczur. Pukam do obdrapanych drzwi. Siadam na obdartych fotelach przyglądając się zalanym wilgocią, ścianom. Wędruję pustymi, mrocznymi schodami do nędżnych pokoi-ków, do mieszkań, których schludność ociera się o brzeg ubóstwa. Odkrywam tragizm samotności i szaleństwo opuszczenia. Poprzez zamglone, błędne oczy staram się dotrzeć do dna prawdy. Z nerwowego drżenia rąk uczyć się rozumieć milczenie. I czasem zabieram z sobą uśmiech. Czasem wrogość ostra, jak odłamek lodu, topnieje. Ale tylko na chwilę. I znów krzepnie, zastyga, twardnieje w zacięciu ust. Ale nawet przez ten ułamek sekundy, tę chwilę, w której łagodniejsi oczy i miękka warga: — widzę.

Zawsze zabieram z sobą twarz. Otaczają mnie coraz ciśniejszą gromadą, wędrują za mną rosnącym korowodem. Jakże dziwnymi ścieżkami docieram do ludzi, których świat nazywa: Amerykanie.

Życie nierozłączne związane jest ze śmiertcią. A jednak jak trudno o niej mówić. — Nie wiem jak o to zapytać? Jak mówić z żyjącym o pogrzebie? — zwierzalam się instruktorce, która przygotowywała mnie do funkcji opiekuńczej społecznej. Instruktorki były dwie. Mrs. S., która przed nazwiskiem podpisywała się „von” i pewnego dnia odwożąc mnie do domu swoim samochodem spytała czy nie słyszałam czasem o pruskim mieście Toruń, które podobno leży w tych samych stronach co

¹ Bluebird — niebieski ptaszek śpiewak, wielkość małego gołębia.

² Chciałabym wejść w życie amerykańskie (dosłownie).

Polska. Nie, nie powiedziała Polska, tylko „your old country”. Druga, Miss M. była dużo starsza. Rodzice jej przywyrodniali do Stanów z Anglii. W każdym jej ruchu, w uśmiechu, w skinięciu głowy zachowała się delikatna, angielska wytworność. Pomiędzy nimi dwoma stawałam pierwsze kroki w moim odkrywaniu Ameryki. Trzymały mnie mocno za rękę, śledziły użniewne odrucho, notowały reakcje.

Mrs. von S. powtarzała nieustannie: Uwważaj! Sprawdzaj! Obliczaj zanim zdecydujesz się czy możesz, czy wolno ci przyznać zasiłek, czy możesz pomóc. Bądź pewna, po stokrot pewna. Ludzie nie zawsze są uczciwi, nie zawsze mówią prawdę. Miss M. podnosząc pomarszczoną twarz z nad ogromnej księgi prawa społecznego, ustaw i formulek, znalazł arkuszy podan i formularzy, uśmiechając się mówiła:

— Najważniejsze jest „human understanding”.

Kiedy zdecydowały, że mogę już iść sama, poczułam lęk graniczący z przagnieniem ucieczki. Uciec — myślałam — zamknąć się bezpiecznie w mojej latarni. Ale były to już ostatnie obawy przed startem. Potem nie miałam nawet czasu na lęk, a dni potoczyły się niepodobne do siebie.

A jednak patrząc na te dni teraz, z oddalenia, widzę, jak bezładna, wydawałoby się mieszanina doznań i reakcji, kolorów i kształtów, zapachów, dźwięków, mimiki, niedopowiedzeń, tonu głosu i milczenia układa się w powtarzające się wzory.

Wzór śmierci, którego tak bałam się dotknąć, tak trudny wtedy dla mnie do rozpoznania, okazał się najłatwiejszy.

Ponura, o kanciastej twarzy, zamknięta w sobie Murzynka ożywiła się gdy nieśmiało spytałam ją jakie ma plany co do swego pogrzebu. — Ale naturalnie — zawolala — wszystko mam ustalone. Odkładam pieniądze na „insurance”. Uzgodniłam z moją przyjaciółką wszystkie szczegóły.

Pewnego dnia przyszła do mego biura inteligentna, siwa pani. — Chciałam powiedzieć — zaczęła drzącym głosem — że rezygnuję z waszej pomocy pieniężnej. Moja emerytura, do której mi dopłacacie wasz zasiłek społeczny, jest bardzo skromna. Ja wiem, nawet wy, wydział miejskiej opieki społecznej uważacie ją za nie wystarczającą do życia. Ale dam sobie radę. Nie chcę waszej pomocy i waszych warunków.

Byłam zdumiona. Nie zdarzyło mi się dotychczas, aby ktoś dobrowolnie zrekał się zasiłku pieniężnego i to ktoś tak słaby, samotny i stary.

— Mam sto osiemdziesiąt sześć dolarów — tłumaczyła podniecona — sto osiemdziesiąt sześć dolarów odłożono na mój pogrzeb, a wy pozwalacie mi zatrzymać tylko sto pięćdziesiąt. Jeśli zrezygnuję z tych trzydziestu sześciu dolarów, dajecie mi pomoc pieniężną do końca życia. Ale niech pani powie — spojrzala na mnie szukając we mnie sprzymierzeńca — przecież za sto pięćdziesiąt dolarów nie można mieć uczciwego pogrzebu?

Tłumaczenia moje nie pomogły. Nie mogłam zmienić rygorystycznej ustawy społecznej. Nie próbowałam nawet przekonywać jej zbyt długo

„Insurance” — ubezpieczenie, w tym wypadku specjalne ubezpieczenie pokrywające wydatki związane z pogrzebem

Odeszła rozżalona i dumna. Wydawało mi się przez chwilę, jakby mignęło mi widmo starej Agaty-zębracki z „Chłopów” Reymonta. Agata wydawała się rozumieć lepiej niż ja. Ponad czasem, odległością, dźwiękiem języka i miejscem urodzenia samotnie polskie Agaty i opuszczone amerykańskie staruszki łączy wspólny frasunek o śmiertelne wiano.

Najtrudniejszy do odczytania był wzór rodziny. Często natrafiałam na pustkę. Ludzie, których poznałam zwykle wędrowali samotnie. Widziałam matki z niemowlętami w rękach, w ciasnych mieszkanach spotykałam małżeństwa rączkujące na podłodze lub ucepięone matczynej sukienki. Widziałam rodziców prowadzących za ręce kilkuletnie dzieci. I nagle wszystko to się urwca. Rozdziela, przecina, jakby pięć życia amerykańskiego uderzała w rodzinę podstępnie, zniecacka, a trafnie. Gdy starcy schorowani i apatyczni przychodzą do mnie, mało już wiedzą o swoich dzieciach. Rozprasząją się, rozpylają. Ameryka jest tak rozległa, barwna, obliczająca, taka „tylko dla młodych”, wpatrzone w przyszłość, zafascynowana przyszłością. Dzieci odchodzą. Początkowo piszą rzadko, potem wcale. Z drzewa co niegdyś kwitło zostaje tylko samotny kikut: matka lub ojciec, albo wspierają się we dwoje i gdy wspomnieć im o dzieciach zamysłają się na krótko. Wzruszają ramionami. Nie chcą wspominać. Albo przyznają się, że je opuścili, oddali do przytulku, zostawili u obcych ludzi. Ale wiem, to nie cała Ameryka. To Ameryka, którą ja odkrywam. Ameryka mało znana cudzoziemcom, przemikająca na zewnątrz, Ameryka, w którą trudno światu uwierzyć.

Kobięcy głos w telefonie brzmiał błagalnie:

— Niech mnie pani ratuje! Nie mogę już trzymać mego ojca u siebie. Mój mąż, moje dzieci mają tego dość. A on... leży w „sitting room”. Nie mam miejsca. Przywieźli go po wypadku ze szpitala. No i gdzie! Naturalnie wprost do mnie.

Spytałam o nazwisko jej ojca. Drgnęłam: imię i nazwisko było czysto polskie.

— Czy — zaryzykowałam nieśmiało — pani mówi po polsku?

— Och nie! nie! To tylko mój ojciec. Niech go pani zabierze! Wszystko jedno gdzie... czy ja wiem! Do domu starców. Tylko niech go pani zabiera. Jak najprędzej! Proszę!

Wyszukałam grubą plik akt: życie Michała T. Od dawna utrzymywał się z zasiłku społecznego. Podczas gdy uderzony samochodem osiemdziesięciodwuletni starzec, ze złamaną kością biodrową jechał w bawialnym pokoju swojej córki, czytałam suche zapiski: historię jego życia.

Jako młody chłopiec przyjechał do Ameryki. Odnalazł tu dziewczynę z rodzinnej wioski. Pobrali się. Przyszły dzieci: trzy córki i dwóch synów. Harował gdzie popadło jako niewykwalifikowany robotnik. Czytam: Nationality: Austrian, Race: Polish. Dzwonne określenie polskości: rasa. A więc aż tak silna jest więź pokoleniowa, że amerykański urzędnik określił ją jako rasę? Czytam dalej: Jest to chudy, schorowany, siwy, bardzo schludny człowiek, który mówi „broken English”. Następują zeznania Michała T. i zeznania jego dzieci, które po długich poszukiwaniach udało się opiece społecznej odnaleźć. Dzieci

zmieniły nazwisko. Jest teraz krótkie, brzmiące po amerykańsku i niczym nie przypomina niewygodnego „ski”, które wlecze się za Michalem T. Matka umarła gdy dzieci były jeszcze małe. Michał T. po wypadku w fabryce, w którym zламаł kregosłup, na całe życie pozostał inwalidą. Żadne z dzieci nie chciało się nim zająć. Pisali, mówili, że ojciec się nimi nigdy nie opiekował, że jest dla nich człowiekiem obcym, narażał je na śmiech ludzi, nie czują żadnych więzów rodzinnych. Michał T. bronil się; póki pracował — tłumaczył — starał się, dbał o dzieci. Samemu, po śmierci żony, nie było mu łatwo. Ale przecież cóż mógł zrobić innego, cóż dać im więcej niż dolary, rezultat codziennej harówki. Odczodlał jedno po drugim. Wymykał mu się z rąk. Uciekały na ulicę. A gdy schorowany w wypadku zupełnie, dzieci nie było. Zdumiał się: jak to, miał ich pięcioro. A teraz żadnego. Wegetował sam zdziwaczal, kałeka na zasłku opieki społecznej.

Zatelefonowałam do córki, u której w salonie (sitting room) leży przywieziony ze szpitala Michał T.

— Pani ojciec — mówię — może być zabrany do domu starców. Ale próbuję — czy me można by... czy nie udałoby się... przecież to ojciec.

— Zawsze przychodził do mnie kiedy był chory! Ale nigdy, nigdy nie był naprawdę ojcem dla mnie.

— Proszę w takim razie niech pani przyjdzie do mnie do biura. Trzeba będzie zalarwić formalności.

Poznaję ją: młoda, dobrze ubrana, energiczna — taka wdzięczna

— Dziękuję — mówi — dziękuję pani stokrotnie, że go pani od nas zabierze.

— A on — pytam — czy chce odejść?

— Nie — szepcze. — Plakał. Chciał zostać z mną. Ale on zawsze tak... przecież ja nie mogę... przecież jednak ważniejszy mój mąż i dzieci.

Mr. R. był pod każdym względem dziwakiem. Kiedy przyszedł do mego biura zaczął natychmiast rozpowiadać z rozczuleniem o swoich synach. Był tak suchy i drobny, jakby nie istniał wale i tylko sztywno od brudu i moczu spodnie, dziurawy, niechlujny płaszcz deszczowy wydawały się rozpięte na drewnianym, krzywym wieszadle zakończonym ludzką głową. Nie, nie głową, główką. Była jak stare, pomarszczone jabłko. W główe tej twarzyczka wąska, przedłużona szpiczastą, siwą bródką, nos ostry, kościsty i małe, ciemne oczka, które przesłaniały zawieszoną na sznurku okulary pęknięte i z jednej strony nadbite. Kiedy mówił odsuwałam się instynktownie, bo pochylał się ku mnie i czułam kropelki śliny na twarzy i na rękach. Z nagich dźwięł sterzał jedyny, ciemny, długi ząb, jak harpun wzmiesony do ataku.

— Proszę pana — spytałam. — Jak to się stało, że pan człowiek z wyższym wykształceniem, kiedy pastor dopuścił, aby trzej pana synowie byli w więzieniu?

Staruszek uśmiechnął się. Wydawało mi się, aby z politowaniem nad moją naiwnością. Wyciągnął z kieszeni listy i próbował, aby mu przeczytać.

— Ten — mówił — jest od mego „baby boy” najmłodszego. Widzi pani, chłopiec nie jest winien. Skazał go za błądanie. Ożenił się siedem

razy. Lubiły go kobiety — Mr. R. zachichotał. — Ale kochany chłopiec „Czterdziestoproletni „baby boy” pisał: „Dear Daddy, jak się czujesz? Co porabiasz?”

— Co pan robi całymi dniami Mr. R.? — spytałam.

— Siedzę w fotelu, słucham radia i... myślę. Wie pani, ja jestem filozofem. Proszę niech pani czyta dalej list. Te okulary nie pozwalają mi...

— Dlaczego nie przyjedzieś mnie nigdy odwiedzić, daddy? — czytałam.

Mr. R. spojrzal na mnie, jego wąska twarzyczka była smutna. Powiedział:

— Autobus kosztuje czterdzieści centów, a pieszo nie dojdę. To bardzo daleko. Ale ja nie proszę o żadne dodatkowe pieniądze — zechnął się, odskoczył, jakbym inu nieświadomym gestem wtykała do ręki pieniądze. — Ja tylko przyszedłem, bo pani do mnie napisała.

— Czytałam list. „Czy nie mogłbyś mi przysłać paczki na święta, daddy?” List kończył się zapytaniem o Mr. R. „church activities”, a kiedy przeczytałam: „Twój kochający syn James”, staruszek miał łzy w oczach.

Gdy odszedł, zaczęłam obliczać ile dodatkowych pieniędzy mogę przysłać panu R. Szukałam odpowiednich formułek. Znalazłam. Podpisywałam upoważnienie na wystawienie czeku wyobrażając sobie rozpromienioną twarzyczkę staruszka. Może zdąży jeszcze przed Bożym Narodzeniem, może pojedzie do więzienia i zawieszę swemu „baby boy” paczkę?

Polepiony niezręcznie korpus starci, rozbitej lalki. Krzywy, wsparty na szcudle. Rozczochrane siwe włosy.

— It was so sweet of you to come! — żegna mnie.

— Przysłał pani lekarza — mówię. Zamykał z sobą drzwi. Już jasno, ulica, ale ciemne wspomnienie domu wlecze się za mną. Niedolężna siedemdziesięciolletnia inwalidka mieszka z siostrzenicą, jej mężem i sześciorgiem dzieci. Chociaż oboje pracują, siostrzenica jako nauczycielka, mąż jej jako robotnik fizyczny nie są w stanie utrzymać ciotki. Otrzymuję zasiłek z opieki społecznej, ale prawo domaga się, aby złożyła pisemne oświadczenie, że nie może trzymać ciotki w domu za darmo. Szara smuga domu ciągnie się za mną. Jednopietrowy, wąski, w szeregu innych na ruchliwej ulicy. Na ulicy tej bawi się sześcioro dzieci, bo matka i ojciec pracują. Bawią się z innymi w podobnej do nich sytuacji. Ulica wychowuje.

W saloniku pamiętającym lepsze czasy miękkie fotele, ale już podarte, pokrzywione. Długi, owalny stół w pokoju jadalnym przykryty dzurawą serwetą. Wszystko kupione niegdyś, na raty, z optymizmem, że życie uda się pokierować, pokonać. Obdrapanie ściany, postrzępiona pościel na nie zasłanych kółkach. Rzucone w pośpiechu ubrania, zapach biedy. W faldach zakurzonych firanek, w sparach po odpadłym tynku dostrzegam rezygnację.

⁴ „Church activities” — zabawa związana z kościołem, przeważnie zebrania towarzyskie dobroczynnych.

⁵ „It was so sweet of you to come” — Jak to miło, że pani przysłała.

— Niech pani zrozumie — zwierzała mi się staruszka. — Moja siostrzenica ma „college education”. A jak ona się męczy! Pracuje. I ten dom! To sześcioro dzieci. Ona nie może, nie jest w stanie mnie utrzymać.

— Przepisy wymagają, aby obwiedczyła, że nie może pani trzymać w domu bezpłatnie

— Lady! Lady! Ona tego nigdy nie zrobi. Jest dumna, ambitna. To tylko ja sama proszę o tę pomoc. Przecież pani widzi kim my jesteśmy. Straciłam wszystko. Żle umieściłam pieniądze. Straciłam na akcjach. Zrujnowali mnie.

Podtrzymałam ją, posłałam jej szczudło. Poruszała się przytrzymując łożka i ścian.

— Lady, czy me kupiłaby pani tego wazonu? Bardzo piękny wazon, prawdziwy kryształ. Sprzedam tanio, za dolara.

W moim „odkrywaniu Ameryki” napotykałam opuszczonych. Opuszczonych raczej, gdyż są to przeważnie kobiety. Wydają się istnieć tylko na granicy dawnego życia, wobec której biednie teraźniejszość. Posuwają się po linii, której nie umieją przekroczyć; tam i z powrotem. Gdy rozmawiam z nimi, w ich półobłądnych oczach natrafiam na ów mur graniczny.

Odszedł — mówią — pewnego dnia zniknął. Nie zabrał nawet swoich rzeczy. Nie uprzedził. Przepadł. W dniu tym umarły. Patrzą na mnie błagalnie: czy pomogę im go znaleźć?

Drobna, przezroczysta Mrs. Mc D. prowadziła mnie ponurymi schodami ciemnego domu do swego mieszkania na trzecim piętrze

— Cicho — szeptała — cicho. Niech nikt nie słyszy. ONA nie lubi hałasu. Odnajmuję mi tak tanio to mieszkanie, ale zamknęła mi elektryczność i gaz. Tam, po drugiej stronie ulicy jest szpital. W nocy nie mogę spać. Te syreny ambulansów takie przeraźliwe. Boję się. A ONA nawet nie pozwala mi zapalić świecy. Ja wiem, ja o razu przeczułam jak tylko zobaczyłam panią tam, na dole, że pani przysłała mi powiadzić o NIM. Czy GO znaleźli? — Chwyta mnie oburącz za rękę. Zagląda w twarz. Odczuwam ulgę gdyż puszcza moją rękę.

Pokój jest chłodny i przerażający, dziwny, jak dotknięty przez Mrs. Mc D. Nie przysłałam jej powiadzić o NIM. Nie nic wiem. Próbuje ją namówić do przekroczenia linii granicznej; zmiany mieszkania, znalezienia pracy, zacementa innego życia. Kręci przecząco głową: Nie! Bo wie pani, wczoraj widziałam GO. Siedział tam, na ławce, na skwerku. Poznałam jego palto i kapelusz. Ale kiedy zbliżył się do niego policjant, odszedł. A później biegł, uciekał. Niech mi pani pomoże, niech mi pani pomoże... Pomoże mi pani, prawda? Nie! — zatrzymuje mnie — jeszcze proszę nie odchodzić! Jeszcze chwilkę! Telefonuje na posterunek policji. Szukam. Sprawdzam dokumenty. Wiem jednak, jeśli ktoś znikł — nie wraca. Zaczynam odkrywać Amerykę.

Pewnego dnia przyszedł do mnie głuchoniemy. Był podniecony, niecierpliw się. Wyciągał fotografie, rozkładał je przede mną, pisał coś chaotycznie na pomiętych skrawkach papieru. Chciał czegoś ode mnie. Pomocy? Rady? Nie mogłam go zrozumieć. Zaczęłam wreszcie pisać pytania, na które odpowiadał. Początkowo były to pytania jak

najprostsze: jak się nazywa, ile ma lat, albo takie, na które odpowiadał tak lub nie. W miarę jak dialog nasz zaczął się zawiązywać pytania stawały się coraz bardziej skomplikowane. Była to gra, która zaczęła nas cieszyć. W ten sposób opowiadał mi o swoim życiu. Był sierotą, głuchoniemy od urodzenia. Matka, która się nim opiekowała, umarła. Po zwolnieniu ze szpitala, gdzie przechodził operację, skierowano go do „boarding home”. Mieszka tam teraz. Dzieli z innymi dużą, wspólną salę, ale jest tam bardzo nieszczęśliwy. Wiedzą o nim za plecami, śmieją się z mego i jego kalectwa. Jest głodny. Upokorzony. Nie chce mu się żyć. Czy mógłbym mu pomóc stamtąd się wydostać? Czy mógłby zamieszkać w pokoju, który wynajdzie sobie sam? On przecież potrafi znaleźć sobie pokój, sprzątnąć go, umie sam sobie ugotować. Tylko czy może być sam? Czy mógłby sam zamieszkać? Napisałam, że mu pomogę. Rozemiał się. Wybelkotał coś niezrozumiale, były to dziwne, gardłowe dźwięki. Twarz mu jaśniała. Chwylił ołówek i napisał trzęsącą się ręką: „Wiedziałem, że mi pomożesz. Wiedziałem, że mnie zrozumiesz. Dziękuję!”

Długa, płaska twarz kobiety. Czworokątny rysunek szczęki. Usta zacisnięte, jakby w mściwym postanowieniu. Oczy szklane, bez wyrazu puste. Pamiętam tę twarz przyklepioną do fasady wielkiego domu towarowego. Pamiętam wśród tłumu „downtown” na świętecznych bożonarodzeniowych ulicach. Wyciągała rękę. Chciała coś sprzedać: sznurowadła, agrafki, nici. Ponura „dziewczynka z zapalkami” wyżyta andersenowskiej poezji. Uciekałam od niej, balam się jej spojrzeń i jej wyciągniętej ręki. A teraz siedzi przede mną na krześle wyprostowana i patrzy w przestrzeń poza mną

— Miss Moan — pytam — czy dobrze się pani czuje?

— Yes ma-m, yrs ma-m — krótkie obojętne stwierdzenie, jakby nie miała czasu. Znowu popada w zamyślenie. Patrzy przeze mnie. Nie dostrzega mnie.

Sprawdzam jej datę urodzenia. Jest w moim wieku. To stwierdzenie przeraża mnie, jakby ta identyczność wieku w jakiś sposób upodobniała mnie do siedzącej przede mną kobiety.

W rozmowie pomaga mi kuzynka Miss Moan, która ją tu przyprowadziła i u której ona mieszka. Trzyma na rękach śpiące dziecko. Jakik kontrast! Te dwie twarze żywe i prześwietlone otaczającym je życiem. I twarz Miss Moan nieruchoma, nicobecną, nieobudzoną, zajęta intensywnie, do bólu obcowaniem z jej tylko znaną rzeczywistością. Czasem zwracam się do niej, usiłuję nawiązać kontakt. Nie więcej ponad krótkie, bezbarwne: Yes ma-m. Podczas letnich miesięcy sprzedaje na ulicach drobne przedmioty: wyciąga rękę z tekturowym pudełkiem, w którym są sznurowadła, nici, agrafki. Doktor radzi, aby jak najwięcej chodziła. Szybki ruch przed siebie — jedyne lekarstwo. Jeśli nie chodzi w dzień, nie sypia nocami. Któręś dnia idąc ulicami „downtown”, widzę ją: biegnie przed siebie szybkimi, wielkimi krokami, w zacisniętych palcach tekturowe pudełko z „towarem”. Wpatrzona w przestrzeń, zamyślona. Przez chwilę walczą z chęcią zatrzymania jej, zapytania jak się czuje. Ale zaraz rezygnują. Otoczona murem nigdy nie

otworzy bram swego świata. I ja nigdy naprawdę świata jej nie zrozumieć.

Przeglądając akta podopiecznych, błędąc po coraz to nowych mieszkaniach, poznając codziennie nowe twarze szukałam podświadomie polskich nazwisk, Polaków. Jak szperacz w starej antykwarni przeczulałam zakurzone, obdartę z okładek „files” w poszukiwaniu polskobrzmiących nazwisk. Nie zawsze trafiałam. Nazwiska na „ski” i „cz” nieraz lądują.

Dzielnica emigrantów położona w najniższym punkcie miasta graniczy z zatoką. Małe domeczki, ciasne podwórka, wąskie przejścia. Tu też zaczynają się „slums”: rudery zaniedbane, wilgotne i cuchnące. Amerykanie przedstawiają tę część miasta na afiszach, jak obydnego plaża o rozczapierzonych maczkach. Pod rysunkiem gada wezwane: „Wypowiadamy walkę „slums””.

Wdrapuję się na trzecie piętro domu krętymi, drewnianymi, zawałonymi odpadkami schodkami. W pokoju lepkim i dusznym, na którego suficie wymalowane są cztery symbole kier, kier, karo, pik i trefl — dziwaczna, nieudolna rozeta — dwoje ludzi: bezpłenna, stara kobieta i chudy, głuchy mężczyzna. Nazwisko mężczyzny kończy się na „ski”. Kobieta pierze w zlewie. Jej nagie ramiona zaczynają drżeć febrycznie. Jest przerażona moją wizytą.

— Czy to pani mąż?

— In a way...

Mężczyzna dźwiga się z łóżka. Jest wysoki i pocięty osobliwie niby zarzewiały, bezużyteczny drut. Ma pięćdziesiąt lat, a wygląda tak, jakby żaden wiek nie pasował do niego. Jest przejęty moją wizytą, wywiadem, który z nim przeprowadzam. Odpowiada głośno na moje pytania. Odpycha brutalnie kobietę, która zbliża się aby coś dopowiedzieć, pomóc. Coraz to rochoce krótkim śmiechem. Uprowadza odpowiedzi moje pytania. Zna je na pamięć. Ma przygotowane wszystkie potrzebne mi przy wywiadzie dokumenty. Ponad dziesięć lat otrzymuje zasilek z opieki społecznej. Skarży się płacząc wiało na serce, na owrodzone nogi, na ból oczu, na duszność. Z diagnozy lekarskiej wiem: chroniczny alkoholizm

— Czy pan mówi po polsku?

— Nie... nie... — rochoce.

— A rodzice pana? Skąd przyjechali pana rodzice?

— Z Niemiec.

— Z jakiego miasta?

— Miasto? Ach cóż znowu! Skąd mam wiedzieć z jakiego miasta?

— A więc pan mówi po niemiecku?

— Nie — śmieje się — nie! Nie! Póki żyli chodzilem do niemieckiej szkoły przy luterzańskim kościele. I trochę tam mówiłem, uczyli mnie niemieckiego. Ale starzy umarli tak dawno. Więc skąd mam mówić — rochoce. — Co za pytanie!

Z Mr. W. nie można się porozumieć po angielsku — przeczytałam w sprawozdaniu z wizyty domowej poprzedniej opiekunki społecznej — wydaje się, że ma silny akcent polski. Ucieszyłam się. Była to pewnie radość podobna do uczucia archeologa, który dokopuje się nareszcie do źródeł swoich poszukiwań.

Dwóch ich odnajmowało pokój w małym domku u gospodyni Amerykanki. Wysoki, suchy siedemdziesięcioletni chłop z kresów wschodnich i przygarbiony, ciężko chory na serce Ukrainiec. Przywitani mnie nieśmiało łamaną angielszczyzną. Podsunęli krzesło, a Ukrainiec wytarł je rękawem z kurzu. Polak poszedł po gospodynię, która zwykle służyła im za tłumacza. Wtoczyła się zaspana. Siadła na tapczanie. Obaj mężczyźni patrzyli na nią wyciekająco.

— Oni niewiele rozumieją — powiedziała — ja już tu zawsze tłumaczę.

— Yes... yes... — przytaknęli. Zamilkli. Gospodyni mówiła za nich. Czasem Polak próbował czemus oponować, coś wyjaśnić, ale przerywał zaklepotany w polowie koślawego zdania. Ukrainiec siedział z głową wciągniętą w ramiona, z oczami wlepionymi w stół.

— Proszę mówić po polsku — powiedziałam.

Podnieśli głowy. Spojrzeli na mnie nie rozumiejąc. Nic dowierzali. Odpowiadali nieśmiało, jakby ukradkiem, a potem coraz szybciej, jeden przez drugiego. W ziemście, zastępyje twarzą Ukrainca zapalili się ciemnie, zgasłe do niedawna oczy. Twarz ożyła. Mówił wolno, z trudem, jeszcze się broniąc przed szczerością, nie dowierając, że to może jaki podstęp.

— Będę mogła przyznać wam więcej pieniędzy — powiedziałam.

— Na ubranie?

— Tak. Na ubranie i na jedzenie.

Milczą. Mówią tylko ich oczy. Kiedy odchodzę nie umieją się zdobyć na łatwe dla anglosasów słowo „dziękuję”. Chociaż przyszedłem do nich nie oczekując niczego i ten sam akt przyjęcia, stwierdzenie, że mogę im pomóc, wystarcza, a jednak...

Tylko wysoki, żyłasty chłop z kresów wschodnich odprowadzając mnie na dół stromymi schodami mamrocze pod nosem:

— Kobite tak wysyłają... tak biegać w niepogodę... w takie zimno tłuć się po mieście... po takich tu dziurach. Chłopów by trzeba zapędzić...

— Oddajemy pod pani opiekę polski dom dla starców — powiedziano do mnie w biurze — dla nich tak wiele znaczy rozmowa we własnym języku

Dom prowadzony przez zakonnice — Siostry Służki — jest przytulny, bliższy czystości, swojski. I jakże inny od amerykańskich domów dla starców. Przychodzę tu wysłana przez urząd amerykański, a tak jakbym stawiała ogromny krok z Polski wprost do ludzi, o których Polska wie tak mało. A ja sama? Przecież jadąc tu wyobrazałam sobie wszystko inaczej. Nie wiedziałam o nich nic. I teraz siedząc przed uieruchomioną w fotelu staruszką, patrząc w jej wilgotne oczy i zaróżowioną podnieceniem twarz, zaczynam uczyć się pierwszych liter historii polskiej emigracji.

* Notatki, na których oparł ten to opowiadanie pochodzą z lat pięćdziesiątych i wczesny ich kształt „stał” (ch. Opatow, w roku 1987, dzielnica nad zatoką już nie istnieje). Znaki „slums”. Dzielnica emigrantów stała się otoczonym opieką zabytkiem historycznym

— Jak przyjechałam, to nie tak tu było, jak teraz. Żle. A najgorzej Polakom. Bezdomni, starcy, chorzy gnieźdźdźli się w piwnicach miejskiego szpitala. Nie znali ani pieniędzy. Plakali, że chcą z powrotem. A który się ożenił z Amerykanką, odchodził. To już był dla nas stracony.

— A potem — przerywa mała, gorliwie drepcząca wokół mnie starszuszka — tośmy się zebrały we dwie: ona i ja. I tak żeśmy myślały: jak tym ludziom pomóc, jak zarządzić, ką własny najlichszy, ale własny znaleźć. Myślałyśmy, jak? Chodziliśmy po fabrykach. Jak mówiliśmy, że pieniądze do Polski, to nie było Polaka, żeby nie dał.

— Do Polski? — dziwie się — przecież to chodziło o tamtych, bezdomnych.

— Najpierw do Polski! Najpierw trzeba było wysłać do Polski.

Przekrzykują się teraz jedna przez drugą, terkocząc szybko, żeby jak najwięcej powiedzieć.

— Kilka tysięcy dolarów zebrałyśmy do Polski na dom dla tych sióstr co się opiekują umysłowo chorymi. A dopiero później dla tych tutaj...

W pokoju, przed świętym obrazem papierowe róże, jak w wiejskiej chacie. I jak w wiejskiej chacie sęta puchowych poduszek na łóżkach. Podłoga pachnie terpentyną, a szyby tak przejrzyste, jakby powietrze zgęstniało w prostokącie okna.

— Trudno było na początku. Tak trudno. Nie wiadomo, jak zaczynać. Nikt nie poradził. Przyjechał jeden ksiądz na misję. Padliśmy przed nim na kolana: Doradź!

— Doradził?

Przytakują obydwie gorliwie.

— Powiedział: Co ciężko przychodzi, na pożytek wyjdzie. I wyszło! Jest ten dom.

— To pani była gospodynią na plebanii? — zwracam się do uneruchomionej w fotelu starszuszki.

— Czterdzieści pięć lat! Spadłam z drabiny, nogę złamałam. operację robili i... tak. Nie mogłam już chodzić.

— A proboszcz odwiedził panią czasem? Przychodzi tu kto z plebanii?

— Nie. Nigdy — szepcze. — Nikt nigdy nie przyszedł.

Ochodzę już, ale przywołują mnie jeszcze.

— Proszę pani, jeszcze jedno pytanie. To ważne, jeszcze chwileczkę.

Zatrzymuję się. Wpatrzono we mnie oczy.

— Proszę pani, jak tam w Polsce? Jak tam jest teraz naprawdę?

Jadę do dwojga samotnych ludzi, Amerykanów. Do mieszkania przerobionego z dawnego sklepu wchodzi się wprost z ulicy. Kobieta siedzi na krześle. Jej usta drgają nerwowym tikiem. Z usz sączy się ślina. Spogląda na mnie oczyma przerażonego ptaka. Przez zaklejone papierem szyby widać wiatr. Wielkie plamy wilgoci na ścianach. Mąż kobiety drobny, ruchliwy opowiada, że musi się nią bez ustanku opiekować: prznosić na rękach, karmić, myć.

— A może trzeba by żonę oddać do kliniki? — proponuję cicho. — Przecież jest chora, potrzebuje opieki lekarskiej.

Dygocząca na krześle kobieta usłyszała. Jej pomarszczona twarz

kurczy się placzliwie, z zaczerwienionych, wystraszonych oczu płyną łzy.

— Ona nie chce się ze mną rozstać. Nie chce opuszczać domu — tłumaczy mąż.

Starszuszka płacze bezgłośnie, uporczywie. Zapewniam ją, że jej nikt nie zabierze, ale nie wierzy mi. Płacze. Płacze i drży. Odchodzi przynębiona. Na schodach goni mnie jej płacz.

Dwudziestoletni chłopiec, Murzyn, siedzi na wprost mnie milcząco. Znam go tylko ze sprawozdań moich poprzedników: sierota, chory na cukrzycę, ustosunkowany wrogo, nic nie chce, nie ma żadnych ambicji, nie odpowiada na pytania, trudno z nim pracować.

Siedzi milcząco. Głowa opuszczona. Taki inny niż mali Murzyni kołyszący w tak jazzu swoje smukłe, muskularne ciała, rozbiegani po ulicach, pokrzykujący hulaśliwie wysokimi głosami. Brak mi teraz tego krzyku. Czuje, jakbym trzymała w ręku zwiedły egzotyczny kwiat.

— Czy nie masz kolegów? — pytam.

Chłopiec kręci przeczącą głową. Jest wysoki, szczupły, o delikatnej twarzy. Traci wzrok. Jego oczy z białkami przekrwionymi, oczy, w których źrenice gasną, są rozpacziwie smutne.

— Czy to oni nie chcą się z tobą przyjaźnić?

— Nie patrzy na mnie. Nie odpowiada. Z jednego oka wolno toczy się łza.

— Słuchaj — mówię szybko — czy wiesz, że jesteś sympatycznym, ładnym chłopcem?

Spogląda na mnie zdziwiony.

— Czy nikt ci tego nie powiedział? Nikt?

Kręci przeczącą głową.

— Więc ja ci to mówię. Wyglądasz na rozumnego, zdolnego chłopca. Chcę ci pomóc. Chcę, bo naprawdę warto ci pomóc. Pomyślmy razem czego mógłbyś się nauczyć. No powiedz, czego chciałbyś się uczyć?

Przypatruję mu się niespokojnie. Czy nie za daleko zabrnęłam? Kogo przekonywałam, jego czy siebie? A może to Miss M. doświadczona, stara instruktorka zaszczerpiła we mnie tę iskrę, że najważniejsze jest zrozumienie człowieka. A może teraz wbrew logice, wbrew nawet własnym chęciom staram się zrozumieć? Odpowię? Czy też będę musiała powtórzyć w sprawozdaniu: „Not willing to cooperate. Not ambitions, hostile”.

Uniósł ciężkie, zaczerwienione powieki. Spogląda na mnie. Mówi:

— Nie chcę się uczyć szewstwa. Próbowałam reperacji butów, ale mam rany na rękach od cukrzycy. Jak matka umarła, to tak zostałam sam. Bez nikogo. A co mógłbym robić?

— Czy chciałbyś pójść do szkoły? Są szkoły dla takich co tracą wzrok. Szkoły dla niewidomych. Ale powiedz mi, czy naprawdę chciałbyś się uczyć?

— Tak — mówi — tak — powtarza poważnie, przejęty. — Tak. Chciałbym pójść do takiej szkoły.

Podnoszę słuchawkę dyktafonu, przekazuję sprawozdanie: „Skierowałam chłopca do szkoły dla niewidomych. Chce się uczyć. Jest

przyjacielski, chętny, ale bardzo wrażliwy, jeszcze w stanie depresyjnym po stracie matki”.

Dom jest latarnią. Latarnią morską, której się nie dostrzega, gdyż światła jej nie przywołują żadnych okrętów. Dom jest latarnią, gdyż skoro raz poznało się urok samotności, powraca się. Poprzez otwarte okna słyszę melodię morza. Zaczynam rozumieć jego śpiew. Ale czy starczy mi odwagi i sił, aby zgłębić jego tajemnicę?

Psy witają mnie radosnym skowytom. Ich wilgotne nozdrza wężą obce zapachy. Ale nie ma już „bluebirda”. Przez całą zimę gdy śnieg i deszcz za oknami, gdy wiatr szarpal okiennicą — żył. I zdawało się na wiosnę — wylucnie. Ale kiedy wiosna objawiła się ciepłym, wilgotnym tchnieniem — osłabił. Coraz częściej jego szare powieki podnosiły się z dołu ku górze. Kołysał się sennie na drewnianym pręcie klatki. Nigdy nie nauczył się fruwać. A może nie miał odwagi? Może czuł, jak trudno będzie mu żyć ze zwiniętym skrzydłem?

A jednak, jak dobrze jest odpływać na dalekie wędrówki łodzią, której zagłem jest rozpięta stronica książki. Czyż to nie książki mego dzieciństwa i wczesnej młodości ukochane, odczytywane po wiele razy, stały się kompasem wiodącym mnie na drogę odkrywania Ameryki?

Danuta Mostwin

DANUTA MOSTWIN z Pietruszkowskich ur. 31 sierpnia 1921 r. w Lublinie. Młodość spędziła w Warszawie. Podczas okupacji rozpoczęła tajne studia medyczne. Brała udział w Powstaniu Warszawskim. Po wojnie zamieszkała w Szkolicy, gdzie ukończyła szkołę medyczną im. Ignacego Paderewskiego w Edynburgu. W 1951 r. wyemigrowała do Stanów Zjednoczonych. Jej praca doktorska na temat emigracji polskiej w Ameryce uzyskała nagrodę Fundacji Kościuszkowskiej w Nowym Jorku. W latach 1969-1980 była profesorem Katolickiego Uniwersytetu w Waszyngtonie, gdzie wykładała terapię psychosocjalną. Od 1980 r. pełni funkcję dyrektora sekcji zdrowia psychicznego rodziny w Loyola College w Baltimore.

Pierwsze lata życia na emigracji opisała w książkach *Dom starej lady* (1959) oraz *Ameryko, Ameryko!* (1961, wyd. krajowe 1981). Jest także autorką następujących powieści: *Asteroidy* (1965), *Olivia* (1965), *Ja za wodą, ty za wodą...* (1972), *Odechodzą moi synowie* (1977) oraz wydanej ostatnio w kraju pt. *Czeki księżca Platira* (PAX, 1985). W Polsce ukazała się ponadto jej książka *Trzecia wariacja. Formowanie się nowej tożsamości polskiego emigranta w Ameryce* (Wyd. KUL, 1985).

Prezentowane w „Akcentach” opowiadania nie były dotychczas drukowane i pochodzą z tomu przygotowywanego do druku przez Wydawnictwo Literackie.

JANUSZ STYCZEN

Powiernicy

księżyc zabiera serce, całą przeszłość,
księżyc zabiera „wszystko,
powinien zabierać wszystko,
coś to byłby za księżyc, gdyby nie zabrał niczego,
i gdyby odszedł, sam duch bez ciała,
to, co księżyc zabiera, składa się na jego ciało,
w którym się ukrywa przed chcącą go pochłonąć
jąwą dnia,
staje się wtedy osobą, zyskuje serce,
w ciągu dnia przeżywa to wszystko, co zabrał,
wytęcza do przeżywania to, co najistotniejsze,
w nocy wszystko zwraca,
przetworzone jako księżycowe światło,
przy otwartym oknie właśnie czeka mężczyzna,
aby wszystko mu zwrócił,
ale tej nocy księżyc nic nie zwraca,
ostatnia miłość mężczyzny była tak absurdalna,
i mężczyzna nie dziwi się, że księżyc
jeszcze nie zdolał jej do końca przeżyć,
mężczyzna będzie co noc czekał,
aż księżyc znów zaśnieć na niebie
i zabije mu w sercu,
i księżycowe serce mężczyzny ostatnią miłość
pozna i zamknie w sobie całą jej ciemnością

Snieżny kochanek

mężczyzna wciąż nie przyjeżdża,
dziewczyna otwiera okno, by go wypatrywać,
nie czuje zimna, wszystko jest zimne,
wszystko będzie jeszcze zimniejsze,
śnieg na włosach dziewczyny tworzy welon,
to śnieg zaślubia dziewczynę, zaślubia ją długo,
powoli, ze wszystkich stron,
jej serce bije miarowo, powoli, tym śniegiem,
i nie chce być niczym innym, i nie chce inaczej być,
najlepszy mężczyzna to ten, który właśnie śnieżnym
ciałem ją obejmując

i z nim w objęciach przechodzi przez pokój,
kładzie się z nim nie zdejmując sukni,
bo na tle sukni jej biały mężczyzna
jest widzialny,
on potrzebuje materii, by istnieć,
okno jest wciąż otwarte, bo ukochany potrzebuje
okna otwartego między realnością a marzeniem,
on musi wciąż siebie z marzenia czerpać,
i na materii sukni siebie formować
w tak dotkliwe życie, że ślubu dopełni,
nawet poprzez suknię, płacząc, że może
zaistnieć tylko na czas aktu,
dziewczyna o tym wie, zbiera te lzy,
starannie, by żadnej nie stracić,
i gwałtownie, z bólem, swojemu ciału
lzy kochanka ofiarowuje,
lzy należą się ciału,
niewidzialne oczy należą się duszy,
dziewczyna zamyka okno,
kochanek nie musi już z okna czerpać,
spełnił się, i jest w niej,
i ona swoje ciało i duszę mu zostawia

Róże weselne

ukłula się różą w dzień ślubu,
różę podał jej mąż,
rozumiała ten gest,
podawał jej to piękno ze swojego wnętrza,
chciał ją swoim pięknem ukłuć i ukłuciem
związać,
wyznać jej, że jego piękno kluje,
że będzie ją przez całe małżeństwo klulo,
rozumiała to i nie opatrywała ręki,
pozwoliła krwi kapać,
obdarzała ślub swoją krwią w nadmiarze,
by mąż mógł się nasycić,
by mógł się poczuć krwiożerczy,
by mógł się poczuć mordercą,
by w domu weselnym mógł kroczyć śladami
jej krwi,
by podczas ślubu zanurzył się w jej krwi,
by miał wrażenie, że to jej krew dziewczica,
której mu nie dała,
z tej krwi hodowała swoją różę,
leżącą pokornie na podłogach weselnego domu,
którą nie tylko mąż, ale wszyscy weselnicy
mogli deptać.

chciała być jeszcze bardziej pokorna,
chciała zamienić się w krew ciała i płynąć,
i całe wesele w sobie zanurzyć,
i wszystkich weselników utopić,
i męża pochłoniąć,
i nad pochłoniętym mężem zebrać się w sobie,
zatrzymać, różą dla samej siebie zakwitnąć

Narzeczeni

Ubrała białą sukienkę, by podczas tego upału
być platkim śniegu.
Upał to mężczyzna, rozplomieniony,
dyszący od żądz, aż senny i otepiały
od pożądania.
Niermordowanie krążący koło niej,
otaczający ją ze wszystkich stron.
Ale nie dotknie jej spocnymi rękami,
nie nachyli się, by ją pocałować.
Biała sukienka przeniesie ją nad tym
gorącym ciałem, zamknie ją w niebie,
a niebo zawsze potrafi nad ziemię się unieść.
Była coraz bardziej siebie pewna.
Tak bardzo, że położyła się na łące.
Ale nie była to łąka, była to gorąca ziemia,
było to gorące ciało, maskujące się zielonymi szatami.
Upalny mężczyzna położył się i udawał sen,
by ona ośmieliła się do niego podejść.
Przykrył się zieloną łąką, i ona zrozumiała,
że dotyka upalnego mężczyzny, bezkarnie,
bo upalny mężczyzna nie może jej dotknąć.
Była bezpieczna, zimne niebo nie wypuszczało jej
z siebie i nie mieszało jej z ziemią.
Czyniła ziemię sobie poddaną leżąc na niej.
Pomyślała, że mężczyźni się to podobają,
i okrycia ziemi długo nie zrzuci.
Dotykałnic czuła, że mężczyzna marzenie,
i że robi to specjalnie dla niej,
by zaimponować jej swoim dystansem,
by mógł takim dystansem do niej się zbliżyć.
Zaprzęgnęła, by mężczyzna bardziej pokazał,
że mu na niej zależy, żeby zgasił upał.
I widzi, że mężczyzna właśnie to czyni,
zrzuca okrycie ziemi, wstaje nagi,
by bardziej marznąć,
ale żeby jej nie przetrześci, narzuca na siebie
mrok.
Jest niewidzialny w nocy, ale jego oddech

ona czuje, podobny do jej oddechu. Nie wie, czy mężczyzna jest blisko, czy daleko. Wciąż by w nocy drogę do niej widział, półkule swoich piersi z wysokiego nieba zniża, i by świeciły nisko nad ziemią, rękami je podtrzymuje. Ona naprawdę nie wie, co mężczyzna teraz zrobi. Noc jest ogromna, taką ogromną noc mężczyzna wziął na siebie, by swoją nagością jej nie przestraszyć. W takiej nocy zasłanach mężczyzna się gmatwa. Nie tylko o dziewczynie, ale i o sobie zapomina. Ona wie, że nie zniży się do najgłębszej nocy i z jej wielkich zasłon mężczyzna nie ujawni. Mężczyzna jest delikatny, gdy niewidzialny. Niech śpi spowity swoją nocą. Gasi półkule swoich piersi, oblokami białej sukienki zasłania i że sobą ją zabiera.

Janusz Styczeń



Tibor Szerviziusz: *Milosa' Boga Słodka* (marmur)

STEFAN SYMOTIUK

Ejdetyka „obcości”

Sedatis: sobie, człowiecze, w ogromnej sali restauracyjnej, nie znasz nikogo, ciebie nikt nie zna i mimo to nie czujesz się obco. A tutaj wszystkim znasz i ciebie też wszyscy znają, aleś obcy. Obcy i samotny

Caschow, Trzy siostry

Istotą „polityczności”, dowodził ongiś C. Schmitt, jest społeczne odczucie obcości. Ono integruje zbiorowość w sposób aktywny: przeciw czemuś. Integruje chwilowo, gdyż ostatecznie obcość musi przystoczyć się we wrogość a ta w agresję. Ostateczną konsekwencją obcości jest wojna. Przeciwnieństwem obcości jest swojość. Ta dotyczy jednostek z własnej rodziny i narodu. Jest jednak czymś podrzędnym, gdyż swojością nie sposób objąć wszystkich. Zatem ostatecznie przeważa obcość, a wojna jest nieuchronnym przeznaczeniem wszystkich zbiorowości.

Choć sformułowana radykalnie, a nawet w tej postaci wykorzystana przez faszyzm, doktryna Schmitta jest dość umiarkowana w stosunku do filozofii społecznej (lub „aspolecznej”) Hobbesa. Ten uważa poczucie obcości za zasadnicze. Ono jest źródłem nieustającego lęku przed światem, zaś lęk rodzi agresję. Atak jest najlepszą obroną.

W tej dyskusji zabiera też głos Camus w opowiadaniu *Obcy*. Obcość, dowodzi, nie jest bezpośrednio źródłem ani agresji, ani lęku. Jest to raczej stan „odstawania od świata”, połączony z tym „chłodem” lub „ozębnością” emocjonalną, której konsekwencją jest „nieczułość moralna” (moral insanity) wedle angielskich cytówk. Człowiek taki jest równie podatny na dobro i zło, lecz czyny jego powstają poniekąd ex nihilo, nie jest on w pełnym tego słowa znaczeniu ich autorem. Częściej jest w swym działaniu przez coś „pochwiany”, niż „przyciągnięty”.

Ta psychologia „obcości” zakotwiczona była w nominalistycznej ontologii: rzeczy są absolutnie zindywidualizowane, zatem zawsze i wobec wszystkich: „inne”. Skoro inne — dopowiada Sartre — to znaczy: obce. A w tej wzajemnej obcości sobie — wstrętne. Wstręt jest pierwotniejszym uczuciem od lęku. Ale na równi z tym ostatnim jest źródłem agresji — lub samoagresji. To bowiem — dopowiada Sartre wórew poprzednikom, mającym „instynkt samozachowania” za fundament egzystencji ludzkiej — jest równie mocne w człowieku: negacja siebie. Instynkt jest „wilkiem samemu sobie” mówił to przed nim Platon). Zatomizowany świat Sartre’a spowity jest zatem oparami wstrętu. On przestawia się w agresję wobec innych i wobec siebie. Władza i polityka jest ze swojej natury obca człowiekowi (wedle Schmitta), straszna (wedle Hobbesa) i wstrętna (wedle Sartre’a). Śród ludzka negatywność kumuluje się w odosobnioną siłę nad zbiorowość i samą tę wzmoczoną mocą przynęta samotne atomy ludzkie, czyniąc je kalekami. Freud potwierdza tę diagnozę dziełkiem *Das Unheimliche in der Kultur* („straszanie” lub „skrepowanie” w kulturze)

Negatywność — zauważa na to C. Levi-Strauss — jest najniezbędniejszą potrzebą biologicznego trwania zbiorowości. Zakazy i przymus pewnego typu powinniśmy traktować z uznaniem, gdy istnienie wyłącznie „swojości” jako przesłanki związków biologicznych pogrzyźłoby wspólnotę ludzką w degenerację biologiczną. Tylko zakaz kazirodztwa i inne z nim związane oraz surowe zasady związków matrymonialnych gwarantują zdrowy rozwój populacji. Chwała różnorodności! Nowsza etologia (V. B. Dröschler: *Cena miłości. U źródeł zachowań godowych*, Warszawa 1980) konstatuje nawet zmiany mechanizmów psychologicznych: tam, gdzie utrwała się bliskość jednostek w postaci przyjaźni, tam zablokowane zostają instynkty erotyczne. Te ostatnie uruchamiane są wobec jednostek „obcych”. Przyjaźń, sympatia, „swojskość” eliminują miłość. Obcość zatem, wbrew Schmittowi, leżałaby nie tyle (lub: nie tylko) u podstaw agresji, ale i miłości. Wedle danych statystycznych tylko niewielki procent małżeństw zawierany jest między jednostkami bliższymi sobie już od dzieciństwa. Dodajmy do tego uwagę również dystansującą nas od Schmitta: czy nie najbardziej zaciekłe właśnie wywodzą się właśnie ze „sporów rodzinnych”? A dalej: czyż obcy we wszystkich społeczeństwach pierwotnych nie są najmiliej widzianymi gośćmi?

Na temat poczucia „obcości” mamy odnotowane liczne świadectwa bodaj na przestrzeni całych dziejów kultury. Zwróćmy uwagę, że są one odmienne zarówno co do charakteru, jak i zakresu przedmiotów emanujących z siebie obcość. Dla Platyna obcością jest wszystko co „ograniczone”, od obiektów fizycznych (naturalnych i cywilizacyjnych) po własne ciało. Wstydił się on — jak piszą świadkowie — własnego ciała i nazywał je przygodnym hotelem, w którym zatrzymuje się dusza. To, co obce, budzi wstyd i wstręt, lecz obce to nie tylko „dalekie”, lecz również tak bliskie, że aż „chwytające za gardło”: to własne ciało. Liczni ascetycy średniowiecza idą dalej jeszcze tym śladem. Świat jest obscyrny, Co prawda w tym ocenie obcości zarysowuje się kontyent „swojości” — to Absolut. Lecz wkrótce odezwie się „teologia negatywna”, dowodząc, że ten ostatni jest — ale niepoznawalny — a więc obcy. Teraz pozostanie już tylko ocean obcości. I nic poza nim.

Z tego wszechobjęającego ducha obcości i wyobcowania wylamują się nieliczni autorzy, najczęściej panteizujący, wśród nich zaś najbardziej chyba ruch francuszczyński, zapowiadający J. J. Rousseau. Ten przywraca światu pierwotną intymność i swojskość. Ale z pewnym zastrzeżeniem. Gdy już renesansowy kult przyrody odnosi się jednocześnie do „wspaniałości dzieł ludzkich”, to Rousseau te ostatnie wylęcza ze świata intymności. Każde dzieło rąk ludzkich to obcy wtręt w harmonię przyrody, to żalony efekt upadku i „wypchnięcia” człowieka na zewnątrz przez przyrodę. Opiekunów dobroć przyrody została naruszona przez jej okresowy kryzys i osłabienie. Człowiek jednak raz osamotniony otoczył się sztucznym murem cywilizacji i odpycha coraz dalej od siebie naturę, poddając się okiełznaniu i spaceniu w obcej sferze cywilizacji. Każda rzecz nosząca piętno ludzkiej ręki to cień wbity w przyrodę, wtręt obcy i rażący. Świat rzeczy odpycha w dal przyrodę a przykrywa sobą prywatność ciała. Ubioru, przedmioty użytkowe „oblepiają” ludzkie ciało, maskując je i krępując.

Rousseau zatem „ocean obcości” wieków poprzednich przemienia w ocean intymności, lecz obcość zachowuje w postaci wyspy. Na niej właśnie żyjemy. Rozwiązanie to poprzedzone było nieco inną wersją przez Dawida Hume'a. Swojskość — obcość, powiada on, to kwestia stopniowania tego samego. To coś, to świat zjawisk, danych zmysłom. Te ostatnie ślepe są na jakiekolwiek „esenje” czy „sily” tradycyjnej metafizyki. Widzą świat bez „sil” i „istor” a więc: bezsilny i nieistotny. Jest to świat widm. Te zaś, skoro występują nieobcy, są dla nas obce,

dzwine i niepokojące. Gdy powtarzają się części, wywołują przyzywanie. To, co częste lub stałe, jest zwyczajne, co nierzadkie — „nadzwyczajnie”. Pierwsze — „swojskie”, drugie — „obce”. Lecz to tylko kwestia częstotliwości. Tak i w zbiorowości ludzkiej: być bliskim innym, to często u nich i wśród nich bywać. Być zwyczajnym i przestrzegać zwyczajów. Wyjść z tego poglądu różne koncepcje XX-wieczne: „się” Heideggera, jako dezindywidualizująca siła kolektywu, lecz również pogład Saint-Exupery'ego o potrzebie „oswajania” świata przez stała troskę oń.

Natomiast wersja rousseauwska zostanie przekształcona przez Hegla. Natura? — mówi on — ależ to kartezjański bezduszny automat; obracający się z przerażającą regularnością. Powtarzalność? — ależ to cecha tego, co bezduszne. To, co regularnie, nie oswaja nas ze sobą, ale razi swoją monotonią. Najbardziej kiepski dowcip — rzuca z emfazą — jest jaśniejszy od blasku słońca, bo przejawia się w nim duch ludzki. Ten zaś jest w stanie tworzyć „nowe”. Jakoż, choćby częściowo, musimy uznać tę krytykę za słuszną. To, co monotonne, może przyprawić o szaleństwo, wśród repertuaru tortur wymyślono przecież torturę „kąpiących kropel wody”. Ale i nie ma tu racji absolutnej: pewna powtarzalność rzeczy uspokaja. Cywilizacja zatem — decyduje Hegel — jest światem prawdziwie ludzkim, jest ona tworem historii, a historia to dom człowieka. Im dalej idzie historia, tym dom ten staje się wygodniejszy i dostosowany na ludzką miarę. Cel dziejów zaś to osiągnięcie stanu, gdy człowiek będzie się czuł w świecie „jak u siebie w domu”. To ostatnie sformułowanie jest tyleż ważne, co zagadkowe. Bez trudu stwierdzimy bowiem, że nie w każdym domu czujemy się „u siebie”. A znowuż, nie wszędzie tam, gdzie czujemy się „u siebie” uznajemy istnienie swojego domu. Czy „swojskość” jest obiektywną cechą domu, którą też w sobie emanuje — czy odrotnie: swojskość jest cechą subiektywnie przez nas czemuś nadawaną i mają ją to, co otrzymują ją od nas?

Jak widać — niedaleko zaśliśmy idąc cudzymi śladami. A skoro tak, trzeba nam wyjść „od początku, inaczej”. Głównie: inaczej.

Obcość a przestrzenność

Dwa zupełnie różne układy przestrzeni występują najwyraźniej jako komponent układow charakteryzujących się „obcością”. Każdy z nich eksponuje jakąś rzecz jako samotną. Czy samotność jest tożsama z obcością, czy też pewne rzeczy samotne nie są obce, zaś pewne obce nie są samotne — tego na razie rozstrzygać nie będziemy. Przyjrzyjmy się natomiast pewnym obrazom: oto rozległa pusta sala i stojące na jej środku krzesło. Oto pusta szosa z samotnym na niej człowiekiem. Oto pustkowie i dom pośród niego. Oto drzewo wysunęte osobno przed linią lasu. Rzecz pojedyncze, lecz nie dość że pojedyncze. Jeszcze wyeksponowane w swojej pojedynczości. Jedne z wielu identycznych, a więc nienaturalne w swoim odosobnieniu. Czy jednak sytuacja zmienia się zasadniczo, gdy dodamy kilka rzeczy identycznych do tych odosobnionych? Rząd krzesel w pustej sali, grupka ludzi na pustej szosie, kilka domów na pustkowie, kilka drzew stojących przed linią lasu. Samotność i obcość tych rzeczy zmniejsza się — lecz nie znika. Powróćmy zatem do przedmiotów pojedynczo egzystujących. Co jest takiego dziwnego w tej ich odosobnieniu? Odpowiedź jest prosta: demonstrując one brak i to, bynajmniej nie brak przedmiotów tej samej klasy co one (choćaż to też: czemuż to bowiem krzesło, człowiek, dom i drzewo są w swoim miejscu pojedynczo? Co tą swoją pojedynczością sygnalizują lub demonstrują? Co — za czym — i przeciw czemu?) Istnieje pewna desperacja w bycie jednostkowym, pewna rozpaczliwa manifestacja, która każe pozostać nam przy tym przykładzie.

Rzeczy samotne obwieszają brak kontekstu. Ten zaś nie musi być po prostu zestawem identycznych obiektów. Krzesło może demonstrować brak człowieka, nie zaś innego krzesła. Gdy zaś chodzi o „właściwy” kontekst, to demonstracja może dotyczyć jednego z dwojga: albo, że rzecz nie jest gdzieś indziej, na właściwym sobie miejscu, albo też, że właściwego jej kontekstu nie ma tu, gdzie jest ona. Nie zawsze jest to łatwo rozstrzygalne: widząc samotne dziecko można mieć wątpliwość: czy ono powinno znajdować się gdzieś, przy matce — czy matka powinna znajdować się tu, przy nim. W każdym razie: przestrzeń, na której znajduje się rzecz samotna, jest „ziemią obcą” lub „ziemią niczyją”. Jej zaś istnienie jest jawne, nie ukryte, jest ono nabrzmiałe jakimś oczekiwaniem, zawieszone jakby w ciszy przed burzą, zapowiadające, że coś musi tu nastąpić. Drzewo wysunięte przed linę lasu jest aroganckie i uparte. Zdać się wybiegać z szeregu aby czemuś stawić czoło. Jest nie tyle z lasu „wyrzucone”, co nie znajduje w nim swojego „miejsca”. Jest w awangardzie drzewnej, nie w artergardzie.

Zatrzymajmy się przy miejscu. Samotne krzesło w pustej sali nie jest takim przez brak innych krzeseł, lecz przez brak siedzącego na nim człowieka. Zaistnienie obok niego innych pustych krzeseł może zaś tylko spotęgować stan samotności: taki jest efekt np. sali kinowej po seansie. Może bowiem istnieć „samotność pojedyncza” ale też „samotność wspólna”. Sala kinowa — to wspólna samotność rzędów krzeseł. Tłum czekający na dworcu na pociąg jest „samotny wspólnie” (opisał to dokładnie D. Riesmann w dziele pod tym właśnie tytułem: *Samotny tłum*). Może w nim, w trakcie długiego oczekiwania wytworzyć się pewna „swojskość”, lecz będzie ona tylko dorazną i powierzchowną. Ten sam tłum, skoro wsiądnie w pociąg przestaje być samotny: wszyscy znaleźli w nim swoje miejsce, są rozlokowani, włączeni w ciąg sensownego działania się, jakim jest bieg pociągu do celu. Czy nie są już zupełnie samotni? Są — lecz wraz z samotnością pociągu mknącego przez przestrzeń. Z nim — ale nie w nim.

Skoro samotność rzeczy znika w momencie, gdy znajdują się one we właściwym sobie miejscu i kontekście, to zmienia ta jest w rzeczywistości tylko przeniesieniem się tej obcości i samotności z uśensownionych już elementów na całość, która im ten daje. Teraz powstaje kwestia jej bycia na właściwym sobie miejscu. Pociąg znajduje się zapewne na nim, gdy osiągnie stację docelową. Lecz, czy ten przeznaczony mu dworzec sam z kolei znajduje się na właściwym sobie „miejscu”? Gdzie znajduje się właściwe miejsce dworców kolejowych, skoro równie „dziwne” wrażenie robią one umieszczone w centrum miasta, co i na jego peryferiach? A samo ową miasto — jakieś ma argumenty za tym, że znajduje się na właściwym sobie miejscu?

Powróćmy do krzesła stojącego na środku sali. Chociaż jest ono samotne przez własną pojedynczość, to i pustka owej sali bierze udział w efekcie obcości, jaką ono w sobie niesie. Rzecz bowiem nie jest samotna i obca tylko poprzez brak kontekstu wokół siebie, ale i brak zawartości w sobie. Wrócimy zaraz do tej sprawy. Lecz teraz przesuśmy krzesło z centrum sali na jej ubocze, pod ścianę czy w jej kąt. Czy coś się zmieniło? Zapewne — ale niewiele. Nadal trwa demonstracja krzesła, tyle że teraz nie promieniuje ono z centrum przestrzeni, ale skulone pod ścianą, wciśnięte w kąt zdać się chować w twórdze, umyć od zagrożenia. Krzesło wciśnięte w przestrzeń skoncentrowaną czymś nie przestaje emitować protestacyjnej samotności. Posadźmy na nim człowieka, uzupełnijmy je tym, do czego jest przeznaczone. Nic się nie zmieni. Tyle, że samotność przeniesie się na człowieka: będzie to teraz „samotny człowiek na krześle”. Ale spróbujmy jeszcze innego zabiegu: połóżmy na tym krześle kapelusza. Czy i teraz nic się nie zmieniło? Teraz się zmieniło. Teraz nie krzesło ale ów kapelusza skupia na sobie efekt obcości i dziwaczności. Krzesło jest bowiem jeszcze jakoś „adekwatne” do sali. Ale co robi na nim i w tej sali kapelusza? Cała

niesamowitość samotności zdaje się skupiać teraz w tym małym punkcie nowego elementu. Weźmy teraz do ręki jakikolwiek obraz surrealistyczny. Czyż dla tego poetyka nie wywodzi się z operowania takimi nastrojami samotności i wyobcowania? Przestrzeń-pole-miejsce odgrywa więc jakąś rolę w percepcji sytuacji obcości czy samotności. Dostrzeżemy w tym doświadczeniu obcości dwa składniki emocjonalne, które korytarz się będą z treścią tego, co „obce”: lęk i wrogość. Czy można doświadczyć obcości „czystej” nie zanieczyszczonej lękiem lub wrogością? Czy możliwa jest „czysta samotność”? Ona i tylko ona? Zdać się, że tak, przynajmniej na pierwszy rzut oka.

Przestrzeń jest znanym w psychologii źródłem lęku. Znane są rodzaje lęku w zależności od rodzajów przestrzeni. Przestrzeń szeroka budzi poczucie lęku swoją otwartością, przestrzeń wąska i zamknięta — swoją ciasnością. Istnieje powiązanie, czy otwartym przestrzeniom, istnieje również pociąg ku przestrzeni ciasnej. O Spengler wyróżniał kulturowe odmienności w stosunku do przestrzeni: świat antyczny miał cechować się sympatią do form zamkniętych, stąd jego system geometrii euklidesowej i klasycyzm architektoniczny. Europa nowożytna to namiętność do otwartości, architektura gotycka, spekulacja arytmetyczna i rachunek różniczkowy, zaś w geometrii rozbieżność systemu Euklidesa na geometrii paradoksalne. Duchowi apolliniściemu przeciwstawiony duch faustyczny. Czy jest psychologicznie prawdopodobne istnienie popędu ku nieskończoności i bezgraniczności? Czy można sobie wyobrazić „swojskie” samopoczucie bytu ludzkiego w bezgranicznej przestrzeni wszechświata, czy też raczej prawdopodobny jest ów paniczny lęk, jaki miał odczuwać Pascal na widok kosmosu? Hegel odrzucał taką możliwość — miał on prostą nieskończoność za „złą nieskończoność” i przeżywanie jej przypisywał „świadomości nieszczęśliwej”. Na to można by powiedzieć, że są przecież całe gromady ludów nomadycznych, które cechuje niechęć do przebywania stale w tym samym miejscu, ciągnie je stale tęsknota do wędrowania, „ciekawość horyzontu”. Społeczności stepów, mórz lub pustyni nie mogą jakby zakorzenić się w otwartych przestrzeniach i poddane są namiętności podróży. Cechuje je — pisał M. Scheler — abstrakcyjne widzenie rzeczywistości i religijny monoteizm.

Nie można bezkrytycznie przyjąć konstrukcji Spenglera, choć zapewne nie są one czystą fantazją. Czyż bowiem kochający „granicę” antyk nie wydal mieszkających żeglarzy i nie sycił się opowieściami o Odyseuszu czy Ikarze? Czy nie zrywano się tam do podbojów sięgających centrum Azji? I dalej: czy wędrowne ludy stepów czuły się tak harmonijnie zespolone ze światem, skoro cechowało je bezprzykładne okrucieństwo wobec wszystkiego, co napotykały po drodze? Fantastyczne niszczycielstwo Mongołów jest jednym z przykładów. Więc: czy stale doświadczenie szerokich przestrzeni nie pogłębia odczuwania „obcości” i nie wzmaga wrogości do tego co „inne”? Mongołowie zresztą nie wnieśli się do żadnej finezyjnej religii, pozostają na poziomie prostackiej magii. Gdybyśmy więc dwu „lękem przestrzennym”: agorofobii i klaustrofobii przeciwstawili dwa odcucia pozytywne: agorofili i klaustrofilii, to „wielkie przestrzenie” zdają się częściej implikować agorofobie, niż agorofilie. Częściej strach — niż zadowolenie. A przestrzenie ciasne, ograniczone, zamknięte? Bardziej sprzyjają klaustrofilii, czy powodują klaustrofobię? Wszystkie doświadczenia związane z przeciętymi więziennymi wskazują, że niewielka przestrzeń jest czymś, do czego nie sposób się przyzwyczaić. Nawet naddłuższy pobyt w więzieniu nie jest w stanie oswoić człowieka z małością przestrzeni. Okno i spacernik są warunkami jego zdrowia psychicznego. To samo dotyczy też ludzi dobrowolnie przyjmujących zamknięcie w klasztorach wyciszc z cel jest nieodzownym punktem porządku dnia. Nie możemy zatem „zadowolenia” wiązać ze „swojskością” małej przestrzeni mieszkań. Lęk przed zamkniętą przestrzenią,

poczucie niewygody i skrepowania, jest tym wyraźniejszy, im ta mała przestrzeń jest bardziej pusta. Tam wszędzie, gdzie doświadczają się atmosfery opustoszałego domu, ruin, mieszkająca z nieobecnymi mieszkańcami, powstaje niesamowite wrażenie obcości o szczególnym natężeniu. Tym bardziej gdy pustka ta rozciąga się na świat dźwięków, poprzez zalegające milczenie (zwane czasem „przerzniętą ciszą”). Jest wówczas naturalnym odruchem spowodowanie halasu, lub zawołanie „Hej — jest tam kto?!” Taka przestrzeń opustoszałego gmachu straszy czymś „czającym się” w niej, czującym, utajonym. Wyjdźcie na wolną przestrzeń dajcie wyraźną ulgę.

Stwierdzmy zatem: przestrzeń pośrednia między bezgranicznością a zamkniętością, przestrzeń dająca wgląd w „dal”, ale oferująca też nisze dla skrycia się, taka przestrzeń graniczna jest „miejscem” swoim dla człowieka. Powiedźmy „przyzba” domu. Sztuczna konstrukcja takiej przestrzeni oferuje nam parki. Pełne są one „zatok” i „krzywizn”, ale otwierających perspektywę bloni. Jest to konstrukcja o tyle charakterystyczna, że stworzona wyłącznie dla „przyjemnego przebywania”. Nawet gdy zawierają one w sobie samotne „ustronia”, to łączy się w nich zawsze skrytość z jakąś otwartością. Oferują samotność, ale częściową. Spójrzmy na samotną ławkę w takim zakątku. Buzdy uczucia sprzeczne: współczucia i lęku. Samotność właśnie budzi lęk. Zarówno samotność rzeczy, jak człowieka. Obiekt samotny częściowo uznawany jest za ofiarę — ale częściej za agresora. Nie jest to „agresywność”, jaką ma w sobie myślny polujący na coś, raczej agresywność kogósł pozostającego „towarzysztwa”. Ten obiekt samotny jednak nie ucieka, a raczej poluje. Wypatruje. Czatuje. Prowokuje. Jego postawa ma w sobie coś z desperacji. Potrzebę kontaktu za wszelką cenę. Pozytywnego czy negatywnego. Groza, która płynie od rzeczy samotnej, jest emanacją trwogi, której zdaje się ona sama doświadczać. Jest to trwoga jawna. Bez widocznej przyczyny, ale z widocznym skutkiem. Nadmienmy tu, że mowa cagle o przestrzeniach dziennych. Gdy bowiem następuje świetlne deformacje przestrzeni o zmroku lub w nocy, doświadcza się „obcości” rzeczy w sposób jeszcze bardziej osłobliwy, którego to nie będziemy przedstawiać. Przestrzeń skrócona w zmroku lub sztucznie z niego wydobywana przez blask ogniska, uliczną latarnię czy reflektory samochodu to temat dla osobnej „eidetyki ciemności”. Tu znaczące tylko, że lękowy odbiór tak ściśnionej przestrzeni potwierdza prymal klaustrofobię nad klaustrofilią.

Powróćmy do myśli już sygnalizowanej: istnienie rzeczy w zbiorze jej podobnych nie eliminuje jej „samotności”. Drzewa lub latarnie stojące na brzegu ulicy, rząd identycznych domów, rząd krzeseł w teatrze czy kinie — to wspólnoty samotników. Inaczej: rząd książek lub płyt gramofonowych na półce. Ponieważ są różne — nie są samotne. Każda jest „niezastępowalna”. Samotne jest to, co da się zastąpić identycznym. To, co jest wymienne, nie uzupełnia innego, ani nie żąda uzupełnienia. Obiekty identyczne są sobie obojętne. Każda obojętność jest samotnością, nie każda samotność — obojętnością. Oddział identycznie ubranych żołnierzy ma w sobie więcej „samotności”, niż różnobarwny tłum na bazarze.

Byt „dla siebie” rzeczy obcej

Niedopasowanie rzeczy do kontekstu, niezajmowanie przez nią jej własnego miejsca — lub przeciwnie: zajmowanie miejsca cudzego — generuje doznanie obcości. Można rzecz: obcością jest każda niekoherencja, dysharmonia. Niekoherencja, niedopasowanie, odstawanie — odczuwane są jako obcość tkwiąca obiektywnie w rzeczach. Właśnie! W rzeczach a nie w ich relacji. Gdyby bowiem obcość zawierała się w związku, jaki istnieje między rzeczami, oznaczałoby to „uniemożliwienie” rzeczy od obcości. Tymczasem tę odczuwamy zawsze jako winę

przedmiotu. Obcość rzeczy jest „zasłużona”, korzeń tej obcości wpaja się w jej najgłębsze wnętrze. Oto kamień leżący na drodze. Jest on bytem obcym, ale cecha tej obcości tkwi w nim. Jest on przez-szkoda, tzn. niesie w sobie „szkodę”. Może dlatego budzi zazwyczaj agresję: ktoś widząc kamień leżący przed nim na chodniku lub ścieżce nie chciałby jego usunąć, choćby przez kopnięcie nogą? Urzeczowienie istnienia „obcości” jest kwestią dość ważną. Obcość pojmujemy bowiem najczęściej jako zaprzeczenie „swojności”. Swojność zaś, to rodzaj stanu posiadania. Można by zatem sądzić, że co obce i „nie swoje” jest tym samym nieczyście. Tymczasem obcość nie jest brakiem posiadania, owszem, ona sama jest jakością posiadaną; przedmiot obcy posiada w sobie „obcość”. Tkwi ona w nim jako rodzaj stanu wewnętrznego: skrepowanie, niewygoda, niezręczność, skonfundowanie, uwieranie. Rzecz jest obca i czuje to. Kiedy patrzy się na krzesło namalowane przez van Gogha, czuje się, że odczuwa ono swoją pustkę i samotność. Obcość nie jest zatem stanem „nieczułości”, „letargu”, braku jakiegokolwiek komunikacji. Odwrótnie: rzecz obca pozostaje w szczególnie napiętym a milczącym dialogu z otoczeniem, do którego nie pasuje. Ona się w nim zdaje zrywać i wiercić. W skrajnym niedopasowaniu rzecz obca drwi, sztydzi i uraga swojemu otoczeniu. Jest prowokująca i wyzywająca. Obca manifestywna. Już samo jej położenie w przestrzeni jest znaczące. Przywołajmy raz jeszcze obraz samotnego krzesła w sali: jest obojętne, czy swoim „przodem” zwraca się do ściany, przy której stoi, czy też kieruje go ku jej centrum. Jego zwrócenie „tyłem” do sali jest ewidentnym gestem obrażenia i pogardy. Szafa odwrócona tyłem do pokoju ma wszelkie atrybuty zawstydzenia i odmowy normalnego funkcjonowania. Ona pokoi bojkotuje. Toteż nawet w układzie rzeczy identycznych nicobjętność jest ich usytuowanie. Krzesła ustawione w jednym rzędzie nie utrzymują ze sobą większego kontaktu. Lecz ustawione przodem do siebie wchodzą natychmiast w stan dialogu. Już nie wymagają tak bardzo, aby ktoś na nich siedział. Są już jakoś samowystarczalne. Analogicznie z rzeczami, które mają w sobie przestrzeń wewnętrzną przeznaczoną dla jakiejś zawartości. Szafa, biurko z szufladami, skrzynia z wiekiem, tapczan mogą być mniej lub bardziej „otwarte” albo „zamknięte” wobec otoczenia, w którym tkwią. Czy takie „rozchylenie” jest w stanie zmniejszać lub zwiększać „posadaną” przez nie obcość? Otóż, choć wydawałoby się, że rzecz półotwarta lub otwarta jest mniej obca otoczeniu, zaś rzecz „zamknięta” bardziej — gdyż się odni izoluje i „odcina” — jest inaczej: co zamknięte jest mniej obce, co otwarte — bardziej obce. Zauważmy bowiem, że te stany „rozchylenia” powodują ruch przedmiotu. Nie tylko na tej zasadzie, że widoczna tu jest dokonana i przerwana czynność. Jest też jakiś dramatyczny zawarty w stanie otwartości, zarówno w tym, z jak szerokim „gestem” jest ono dokonane, jak i w tym, co odslania: jeśli otwarcie pokazuje obcość czegoś wewnątrz rzeczy — jest to mimiką „pyszalkowatości”. Gdy ukazany zostaje brak i pustka wewnętrzna (wybite okna w pustym domu), wraza się stan skargi i błagania. Pustka wewnątrz rzeczy jest jeszcze bardziej tragiczna, niż wokół niej. Może też w tym odslonięciu wnętrza zawierać się wyraz wrogości lub pogardy (jak w przypadku biurka z wciągniętą mocno szufladą: zdaje się ono „pokazywać język” otoczeniu). Przerwany ruch zaznaczający się w stanie otwarcia ma w sobie obcość nakażu. Otwarta szafa żąda wyjęcia z niej czegoś lub włożenia. Nie akceptuje swego status quo. Czegoś się domaga. Skarży się, zaprasza, zwraca uwagę. Absorbuje. Jest więc dodatkowo niewygodna dla otoczenia. Obca. Niekoherencja, niedopasowanie to układ dynamiczny, pełen napięć. Rzeczy obce odpychają się, skoro wrażliwa jest bezsensowność ich przyciągania się. Krzesła w kinowej sali stoją obok siebie namuszone i niechętne. Obowiązuje tu jakby prawo: skoro coś się nie może ze sobą zżyć — niechaj się rozjeździe. To, że owo rozjeżdżenie się nie następuje, jest

jakby skutkiem niepewności rzeczy identycznych: „kto pierwszy?!“ Lecz wątpliwość ta ustępuje natychmiast, skoro tylko jedno z krzeseł w tejże sali pomalowałoby nam w jaskrawo kolor: dostrzeliby natychmiast milczącą a gwałtowną solidarność tłumu: „ten!“ Jakoż niemal widoczne jest, jak wypychają one ze swego grona tego naznaczonego. Rzecz dziwna, lecz to zachowanie się, które przypisujemy rzeczom martwym, przysługuje i w pełni istocie żywym. Stado gołębi faktycznie przepędzi osobnika pomalowanego jaskrawo, choć jest mu obojętne sąsiedztwo jakiegokolwiek ptaka z innego gatunku. Jedna cecha wyraźnie „inna“ zdaje się być bardziej obca i rażąca, niż cały układ innych cech. Cóż też przeskądza stadu jeden niekoherentny osobnik? A jednak...

Subiektywne postrzeganie „obcości“

Można by przekreślić wszystkie dotychczasowe uwagi, konstatując, że są one nainą antropomorfizacją rzeczy. Swoje własne odczucia nanosimy na obiekty same w sobie „nijakie“, pozbawione mocy komunikacyjnej: ekspresji, przekazu, mowy. Zapewne dokonuje się taka projekcja. Ale czy arbitralnie?

Odwroćcie się przez człowieka tyłem do innych wyraża jego brak zainteresowania, zniechęcenie, odmowę, obrażenie. Czy takie samo położenie tyłem do pokoiu szafy ma nie wyrażać zgola nie — tyłu dlatego, że jest ona „nieświadoma“ siebie? Lecz czy gesty ludzkie nie bywają również często nieświadome? Mawia się nie bez racji, że „anatomia człowieka jest kluczem“ do anatomii małpy: pokazuje bowiem jako aktualne to, co w byciu niższym jest zaledwie potencjalne. Tu formułę tę rozszerzamy tylko dalej: zachowanie się człowieka jest kluczem do zachowania się rzeczy. W końcu: człowiek jako byt fizyczny, bryła materii, nie ma tak nieskończone większej możliwości manewrowania w przestrzeni niż inne bryły materii. Nawet pod pewnym względem może mniej niż one — nie może np. równie „otwarcić“ ukazując swego wnętrza jak rzeczy. Gdyby wymieniona formuła odrzucić, trzeba by przyjąć inną: człowiek stwarza całkowicie inny świat znaków, ekspresji i znaczeń, niż inne istoty żyjące lub obiekty fizyczne. Byłoby to formuła nie do utrzymania. Czy tylko człowiek zawiera określony przekaz w swojej postawie „wyprostowanej“ (inny niż w: leżącej, kłęczącej, siedzącej, pochylonej itp.)? Czy nie ma tego samego przekazu w wyprostowanej postawie zwierząt tocących walkę lub odbywających taniec godowy? Czy wzrost wwyż roślin nie jest zachowaniem konkurencyjnym w ich walce o dostęp do światła? Czy dlatego, że góry stworzone są przez nieświadome siebie ruchy tektoniczne skorupy ziemskiej, mamy odmawiać znaczenia ich „wysokości“, lub nadawać znaczenie przeciwko powszechnie odczuwanemu, np. mówić o „Giewoncie pokornie wznoszącym się ku chmurom“?

Po tej dysgresji wracamy do analizy pojęcia „obcości“, już gdy chodzi o samoogład ludzi, jako składnika ludzkiej subiektywności. Choć pojęcie to zdaje się towarzyszyć powstawaniu w umyśle pojęć dotyczących statusu zewnętrzności („przedmiotowość“, „obiektywność“), to obcość nie może być sytuowana tylko w rzeczach. Również w samym człowieku zakorzenia się ona głęboko w jego intymności. Gdybyśmy poprzestali tylko na obcości przysługującej obiektom fizycznym, to dojdź do jej „istoty“ byłoby łatwo drogą prostego stopniowania doświadczenia „zewnętrzności“. To, co mocniej odczuwano jako „zewnętrzne“, byłoby zarazem tym bardziej „obce“. Ponieważ zaś najmocniej odczuwa się zewnętrzność tego, co sprawia ból — obcość trzeba by utożsamiać z doświadczeniem wrogości i rzeczy.

Sprawy są jednak znacznie bardziej skomplikowane. Trzeba zgodzić się z G. Simmel'em, gdy mówi, że poza dychotomią tego, co zewnętrzne i wewnętrzne, trzeba jeszcze wstawić układ bardziej złożony, a mianowicie: „wewnętrzną zewnętrzność“ oraz „zewnętrzną wewnętrzność“.

Znaczy to tyleż, co stwierdzenie, że w każdym podmiocie musi istnieć coś przedmiotowego („substancjalnego“), zaś w każdym przedmiocie coś „podmiotowego“ (dynamicznego). Tu zatrzymamy się wyłącznie na określeniu, czym może być ta „wewnętrzna zewnętrzność“. Musi to być coś, co wewnątrz samej psychiki jawi się jej jako „obce“, „cudze“, „oporne“. Można wskazać jako najprostsze źródło tej intymnej „sfery cienia“ w psychice odczuwanie własnego ciała. Człowiek w kierowaniu nim ma rozliczne kłopoty, które zakorzeniają się w psychice jako pewna sfera bezradności i „kłopotliwości“.

Lecz od razu zwrócić też uwagę i na socjologiczny wymiar tego skrytego wewnętrznego poczucia obcości. Oto człowiek stwierdza wielokrotnie odczuwanie samego siebie przez innych, głównie nieznanymi, jako „innego“, „obcego“, „nie naszego“. Dzieje się tak w sklepie, na ulicy, w pociągu, przy pierwszym wejściu ucznia do klasy czy pracownika do zakładu pracy. Jest to sytuacja przykra, sytuacja niedostosowania, dystansu lub nawet spontanicznej repulsji. Jest on przez innych obserwowany we wzmógłony sposób, czuje na sobie skoncentrowaną „badawczość“ otoczenia, uwagę i nieufność. Jego istnienie krócej lub dłużej jest dla otoczenia czymś „uwierającym“ jak grudka żwiru wpadła do buta. Otóż, ukształtowanym przez intensywny trening zachowaniem ludzkim jest „skrywanie swojej obcości“. Taki sposób bycia, aby możliwe najbardziej promieniować swoją „swojskością“, zaś ukryć możliwie głęboko potencjalną „obcość“. Ukryć — gdzie? Wewnątrz (choć chyba nie aż w „centrum“) swojej intymności. Obcość zostaje tam złożona jako rodzaj depozytu, na zasadzie: mam w sobie coś drażniącego, wywołującego czujność i nieufność innych, muszę to wessać w głąb siebie, ukryć i zasłonić. Jednocześnie zaś depozyt ten, stworzony sztucznie, uwewnętrzniony na skutek pragnienia adaptacji, wpasowania się w grupę, wygody i komfortu, zdaje się być używany. A to wtedy, gdy takie wpasowanie się w grupę nie jest konieczne, lub już nie jest konieczne, np. gdy jednostka zyskuje sobie nad nią dominację. Wówczas to „obcość“ wypuszczaona jest z owej wewnętrznej klatki, jak zło z puszki Pandory. Przesiąka ona z wnętrza na oblicze i całą sylwetkę w postaci jakiejś „nieprzenikliwości“, „sztywności“, „toporności“, gestu: nie zbliżacie się do mnie. Nasiąknęty nie nagle osobnik staje się „wyniosły“, „oziębły“, „nieczuły“, „obojętny“ i odrzucający wszelkie próby kontaktu, które obecnie — przy jego wyniesionej pozycji — mogą być dlań wyłącznie dyskomfortem. „Obcość“ ma zatem zdolność wsiąkania we wnętrze i „przesiąkania“ z niego powrotnie na zewnątrz. Zdolna jest do kurczenia się i puchnięcia, tak jak camera obscura dawnych aparatów fotograficznych, które dawały się „wysuwać“ do przodu lub „składać“ w cienki kształt. Wraz z taką oscylacją „obcość“ i „swojskość“ wchodzi w stan pulsacji występującej na krócej lub dłużej na przemian. Ten sam człowiek promieniujący żywotnością, przy nagłym zwrocie ku innej osobie może momentalnie oziębnieć się i emanować „oficjalną“ obcość. Dodać trzeba, że współtowarzyszająca jego obcości „swojskość“ nie jest tożsama z demonstrowaniem „mojności“. Jest to raczej stan „naszości“, wypisywanie się w pewne „MY“, z którym osobnika tego łączy „swojskość“. Natomiast stan wspomnianej „mojności“ towarzyszyć może znakomicie demonstrowaniu dominacji i wyższości. Wówczas to można usłyszeć protekcyjnie: „moi ludzie“ zrobił to, czy tamto. „Swojości“ nie może łączyć się z taką „mojnością“ — osobnik ów straciłby wówczas miano „swojego chłopca“.

I ten mechanizm ukrywania się jest żadną osobliwością świata ludzkiego, przedłuża on tylko mechanizm mimikry wykorzystywany przez cały szereg istot niższych. Chociaż następuje on na zasadzie spontanicznego odruchu, to u człowieka i mocne jest też odczuwanie obcości własnego ciała w sytuacjach „krepujących“. Uczeń wchodzić po raz pierwszy do nowej klasy, narzeczony wizytujący rodzinę swojej

wybranej doświadczają owego poczucia nie-swojności, niezręczności, skrepowania, niewygodny. Nie sam układ jest niewygodny, lecz nasze w nim przebywanie, wymykanie się ciała spod kontroli — jego toporność i nieporęczność. Ciało robi wrażenie „nieswojego” lub wręcz „cudzego”, co dość dokładnie opisał Sartre w znanym fragmencie *Młodości*: *Widzę rękę, która rozprzestrzenia się na stole (...)* Otwiera się, palce rozprostowują się i wyciągają. Spoczywa na grzbiecie. Ukazuje mi swój tłusty brzuch. Ma wygląd prześciankowego zwierzaka. *Palce to lapy. Zabawiam się ich poruszaniem, szybko, jakby to były lapy kraby, który przewrócił się na grzbiecie. Krab nie żyje: lapy kurczą się, schodzą się na brzuchu dłoni. (...)* Moja ręka odwraca się, kładzie na płask, ukazuje mi teraz: grzbiet. Grzbiet srebrzysty, nieco błyszczący (...). *Czuję swoją dłoń. Te dwa zwierzęta, które poruszają się w końcu rękę, to ja. Moja dłoń drapie jedną z tych łap paznokciem innej łapy; czuję jej ciężar na stole, który nie jest mój (...).* *Zabieram rękę, chowam ją do kieszeni. Ale poprzez materiał czuję zaraz ciepło uda. Natychmiast wyrwam rękę z kieszeni; niech zwisa poprzez oparcie krzesła. Teraz czuję jej ciężar na końcu ramienia. Ciężnie trochę, troszeczkę, miękko, mięciutkowo, istnieje. Nie opieram się już; gdzie bym jej nie położył, nie przestanie istnieć, a ja będę czuł zawsze, że ona istnieje; nie mogę jej usunąć, ani usunąć reszty mojego ciała. (Młodość, Warszawa 1974, s. 146)*

Psychiatria dostarcza znaczną ilość symptomów „obcości” występujących przy różnego rodzaju dewiacjach. Opis Sartre'a kończy się aktem agresji: uderzeniem nożem w ową „obcą” dłoń; to również jest znane w szeregu dewiacji, m.in. przy częstym u więźniów akcie „samookaleczenia” własnego ciała. Trudniej orzec w tym ostatnim przypadku, czy tak traktowane ciało jest odczuwane jako „swoje”, „cudze”, „niczyje”, lub też „swojo-cudze”, czy „swojo-niczyje”. Percepcja własnego ciała jest w ogóle czymś złożonym. Z reguły własna twarz w lustrze lub głos nagrany na taśmie magnetofonowy zdają się należeć do kogoś „innego”.

G. Simmel zwraca uwagę na jeszcze jedną okoliczność. „Obcość” może występować w pewnych sytuacjach jako pożądany stan rzeczy. Oto — powiada on — dawniej handel był grą subiektywności. Nie istniały stałe ceny towarów, konieczne było ich uzgadnianie, a w toku tego presja i perswazja zmierzająca już to do podniesienia ceny, już to jej obniżenia. Ten stan rzeczy, trwający do dziś w kulturze azjatyckiej czy arabskiej, okazał się krępujący dla Europejczyków. Ceny uznano za stałe, zaś decyzję ograniczono tylko do „tak” i „nie”. Wyrugowano też zupełnie presję sprzedawcy w sklepie. Ma on być chłodno-rzeczowy, obojętny, depersonalizowany. Jego uprzejmość ma być wyprana z presji i perswazji — co upodabnia go do manekina. Takim też chcą widzieć go klienci. Czuliby się oni nieswojo w sytuacji kupieckiego spektaklu, targów i przetargów, namiętności, temperamentów, charakterów i inteligencji. Nie jest, zauważmy na marginesie, całkowitym absurdem behawiorystyczne sprowadzanie człowieka do jego cielesności. Behawioryści nie kwestionują faktu istnienia psychiki, tylko tezę o konieczności jej bytu. Człowiek mógłby przecież funkcjonować jak manekin czy automat, doznając satysfakcji, komfortu, racjonalności swojego istnienia w jego „rzeczowej”, wczesnej egzystencji. To, co „odstaje” od roli, jakiego residuum indywidualności, grombrowiczowskiej „nieojarzalności” (rodem z Rousseau i Freuda), to coś niekoniecznego, nadmiarowego, bez czego — być może — można się obejść.

Oswajanie „obcego”

Obcość budzi nieufność. Nieufność daje się jednak uspić. Nazywa się to procesem oswajania. Można oswoić się „z” rzeczą obcą lub z rzeczą oswoić „ze sobą”. Można uczynić to w sposób nagły, przypominający zabiegi hipnotyczne albo powolny, ciępliwym, monotonyjnym. Program „oswajania rzeczy” sformułował Saint-Exupéry, ale jak to się robi,

przynajmniej w pojedynczym przypadku, pokazał Kierkegaard w *Dzienniku wzdzielenia*. Oswajanie ma w sobie dwie fazy działania: stopień czujność — następnie zaś wywołać delikatny stan letargu osoby. Ową letargiczność pojmuje się w dziele oswajania jako nie tyle wewnętrzną tolerancję, ile jakby rodzaj „przyjaźni”, tj. stanu zażyłej bliskości. Ogrodnik pielęgnujący różę w ogrodzie wchodzi z nią w stan takiej „przyjaźni”. Nie jest on bynajmniej czymś prostym, jeśli przypomniemy tezę Schmitta, iż wyklucza ona wrogłość — ale natychmiast i tę Dröschera, że wyklucza i erotyzm. Dziełko Kierkegaarda mogłoby uchodzić za znakomite dopełnienie etologicznych konstatacji Dröschera.

Czy takim zabiegiem oswajania, przezwycięzaniu „obcości” możemy poddać wszystkie rzeczy? Można śmiało orzec, że nie. Są rzeczy obce samym swoim rozmiarom i potęgą, do których nie można się przyzwyczaić, nie mówiąc już o ich oswojeniu. Czy rybak oswaja się z ogromem morza i przewycięża kiedykolwiek poczucie obcości? Czy można „przywyknąć” do nie-swojności, jaką niesie w sobie nuda niedzielnego popołudnia? Czy dziwna aura wczesno-rannego nieba, kropki wody monotonnie padające w ciszy lub nocne tykanie zegara mogą nie budzić poczucia obcości, przypadkowości i bezsensu? I to wcale nie swoją przypadkowością — na odwrót: zawartą w nich jakąś ogólnością, fatalnością, ogromem. Opisywał tę „dziwność istnienia” wielokrotnie Wittkacy (brak nam jednak miejsca na podażanie drogami jego rozważań). Ogólnością jako tkwiącą w rzeczy cechę obcości sygnalizował też Simmel: najbliższa, kochana osoba, uznana za wyjątkową, „jedną-jedyną” w ulamku sekundy staje się kimś obcym, jeśli tylko spostrzeże się w niej np. kobietę, był ogólny, który równie dobrze mógłby być zastąpiony kimś innym.

Kiedyż to następuje ów „błysk obcości”, w którym coś wymyka się z objęć „naszości”? Rzecz dziwna: wówczas, gdy następuje nadmiar tej „naszości” (która ma nie tyle w sobie kolektywność, co jakąś dominację), gdy „mojność” przesłania całkowicie w rzeczy jej własną „swojność”, czy też — można by rzec — jej „samostę”. Dopóki bowiem obiekt nie traci swojej „samości”, tj. pozostaje w jakiś sposób „samotny”, jest on ciągle autonomiczny, „niczyj” ale i „niemasz”, a zatem „nieobcy” i „nieswoj” jednocześnie. Taki stan rzeczy pozwala wyjaśnić, dlaczego rzeczy jak najbardziej nasze (stary, wysłużony samochód) mogą być nam dalsze, niż przedmiot prawnie nie nasz (nowe auto sąsiada), które jako obiekt zadróśności może być nam „bliższe”. Obce nie znaczy bowiem: cudze. „Nie nasze” może być nam bliższe, niż „swoje”. Doświadczając obcości tego co „niczyje” (opuszczone domy na pustkowiu, stare wraki samochodów, ponure krajobrazy) doświadczamy bardziej wrogłości i ponurności tych obiektów niż ich „niczyjności”. Jest rzeczą możliwą, że to, co „obce”, zdaje się być bardziej „nowe” i „świeże”, lub że bliskość jego wiąże się jakos z faktem głębszego skrywania w swojej prywatności poczucia osobistej „obcości”, ukrywanej przed otoczeniem.

„Obcość” jest zasadniczo relacją dystansu, lecz cel „oswajania”: „swojność” nie musi być relacją bliskości. Sugeruje to zarówno Saint-Exupéry jak i Kierkegaard. Proust zaś w początkach trzeciego tomu swojego dzieła o czasie analizuje fascynujący „sen Albertiny”: osoba śpiąca może być dla nas „bliższa”, niż ta sama w stanie pełnej przytomności i uwagi. *Gdy spala, nie potrzebował mówić, wiedziałem, że nie patrzy na mnie, nie miałem już żyć na powierzchni siebie (...)* miałem wrażenie, że ją posiadam całą, wrażenie, którego nie miałem, kiedy nie spala. Sen jako oddalenie radykalne — przybliża. Podobnych paradoksów można by przytoczyć całe mnóstwo (z Kafki, Schulza i całej niemal literatury światowej).

W osobliwy sposób kategoria obcości znalazła też zastosowanie w programach teatralnych XX w. W koncepcji B. Brechta jednym z

podstawowych elementów teatralizacji stał się tzw. „efekt obcości” przeciwstawiany intymnemu nastrojowi naturalistycznego teatru mieszczańskiego (w którym scena z widownią łączy się w mdłej „Gemütlichkeit”). Aktorzy mają oddzielać się od „ról”, przedstawiać je w sposób jakby „bezosobowy”, jako coś obcego im samym. Mamy w tej brechtowskiej zasadzie coś z opisanego przez Simmela fenomenu „zimnego sprzedawcy” — nie chce on budzić nieufności i skrępowania swoimi „umizgami” i zostawia kupujących w ich „samości” (sam na sam z towarami). Ton aktorskiej „obcości” (u Brechta osiągnięty niekiedy przez drastyczność a nawet wulgarność środków wyrazu) jest krowany czasem przez nasze znakomitości teatralne: Holoubka i Łapickiego przez lekkie „zawieszanie głosu”, jakby mówili oni o rzeczach dawno minionych i przezbrzmiałych, jakby wydobylali z trudem coś z zamierzonej i zapomnianej przeszłości, z głębi pamięci, ów ton „zamyslenia”, mówienie przewlekłe i z „ociąganiem się”, które w sumie powodują, że aktor zdaje się być nieobecny duchem, myślami przebywający gdzieś zupełnie indziej.

Koncząc, spróbujmy postawić kropkę nad „i”. Jest „obcość” czymś obiektywnym, czy też subiektywnym i relatywnym? Czy coś „jest obce” i dlatego wzbudza różnorodne uczucia (lęk, chęć agresji lub posiadania), czy na odwrót: coś wzbudza lęk, agresję, wstręt i dlatego zdaje się „obce”?

Wszystkie odnotowane spostrzeżenia wiodły nas ku „obiektywnej obcości”. Obcość nie jest cechą przypisaną przez człowieka rzeczom. Istnieje obiektywnie „w nich”. Rzecz obca musi budzić lęk, wstręt, agresję, ale i pożądanie. Najbardziej fascynujące są rzeczy niekomunikatywne i „obce”: wąż w terrarium, hala fabryczna pełna dziwnych maszyn, książka w obcym języku. Rzecz „obca” budzi wstręt, ale i fascynację. Choć i na odwrót: wstręt odnosi się do rzeczy obcych, ale i zbyt bliskich (wstrętnych swoją „lepkością”). Krótko mówiąc, obcość istnieje obiektywnie, ale nie powodując jednoznacznych przeżyć w podmiocie. Z kolei zaś żadne „jednoznaczne przeżycie” nie biegnie ku jednemu rodzajowi rzeczy: równie dobrze i ku przeciwnym.

Jeśli zastanowić się nad sensem fenomenologicznego hasła: „Z powrotem do rzeczy samych”, to możemy nadać mu sens ustalony powyżej: badanie rzeczy powinno uchwycić ją w jej samotności (samości). To zaś poprzedzone być może (musi?) ejetycznym doświadczeniem „obcości”. Natomiast sprawą dalszą jest ustalenie dokładniejszej owcej samości: jak istnieją one same „w sobie”, same „dla siebie”, same „dla kogoś” itd. I czy są takie zawazy czy czasami, częściowo czy całkowicie.

Sztuka dawna operowała przedmiotami „pożądanymi-dalekimi” (doskonalsymi ale nieosiągalnymi). Piękne ciała kobiet renesansowego malarstwa miały za sobą dalekie krajobrazy: symbol próżności marzeń. Sztuka nowsza operuje przedmiotami „bliskimi”, ale w ich „obcości” sytuując nieosiągalność. Dalekie krajobrazy okazały się zbędne. Jakimi środkami „wszczepia się” obcość w rzeczy — to temat odrębny. Nie ma dziś sensu uznawanie sztuki za działanie „oswajające” człowieka ze światem, znosząc jego „drażniącą obcość”. Ogłoszony przez Saint-Exupéryego program „oswojenia” świata jest nieracjonalny. I niepotrzebny.

Stefan Szymotuk

CZESŁAW MIROSLAW SZCZEPANIAK

* * *

W Kopanie przed zimą kwaśno-ciepło
 góra-dół —
 baby targają siaty ze sklepów
 kolyszą biodrami jakby pozdrawiały
 chłopcy lypią zza krzaków i
 nie mogą oderwać się od szyjki
 butelki —
 Bogdan P. który zachorował
 na jesieni nosi klatki przety to i
 tarza się w błocie mówi że idą
 gorące dni —
 Stara O. na miedzach wywołuje
 zmarłych —

Godzę się pod Jabłonią na oczach domu
 wrośniętego w sad

Błaźniak — listonosz
 nic sobie z tego nie robi
 puszcza nosem i uszami dym
 pyta: jaksiamaszmyr?
 i odjeżdża z torbą
 na pełnym gazie

wyszczek 1986 r.

* * *

Trzy wiersze nazad byłem w
 starym sadzie
 „rano przymrozek łamał georginie
 w południe słońce kolorowało owoce na słodko”
 powiedział sadownik

Siedziałem pod
 Jabłonią
 Nieopodal orzecha z którego
 wyskakiwali kaskaderzy jesieni

W 1987 roku publikowałam tegoż autora „Ejdetykę spojrzenia” (nr 1) i „Ejdetykę wsmrochu” (nr 4).

Liście lasy się do nóg
Babcie lato zaczęło po drodze
ludzi rośliny i zwierzęta
I było w sadzie tak jakby
ktoś w płaszczu chmur i szaliku wiatru
zrywał owoce
chowal za pazuchę
Długi jak wiatr
Mały jak stary sad
Pestką odwrócony w naszą stronę

Trzy wiersze nazad byłem w
starym sadzie
pod pachami drzew —

październik 1986 r.

* * *
PRZYSZEDŁEM OJCZE odpocząć po tej nocy
Znajomej jak zimno kalejące ciało
PRZYSZEDŁEM a tyle razy gubiłem Drogę
do znajomej lepki talerzy stołu wrośniętego w podłogi

PRZYSZEDŁEM OJCZE
I tak jak wtedy
ODEJDĘ OJCZE
Ale bez słów

— — — — —
Pożegnani się tylko z Jabłonią
Tak pięknie już rozkwitała tej zimy w
wierszach beżsilnych w mróz
Pisałem o pogodzie a mapa niebia siniała targana
mrozem jak odleżyna w gipsie
Myślałem że wiosną zakwitną poematy
Bez zbędnych słów Bo jakże coś powiedzieć w
Pełni radości i dumy

Jabłoń troskliwie osłaniała mnie Cieniem
Godna Jabłoń z naszego sadu

Przewlekła Jesień

Przewlekła Jesień
wiatru pełna owoców liści i
obutych wspomnień

— Synu to już tyle lat jak
przyniosła ci
kule — mówi Matka

A ja na ten tren lata
odpowiadam: jest okazja wdepnąć do
sadu i przejść się pod pachami drzew
zobaczyć jak babcie lato ślini okolice
ceruje powietrze —

Przewlekła Jesień

—
Wiatr młóci liście
Strąca owoce
Szron czatuje na miedzy
Ojciec obchodził sad
Matka mnie wolała bym wrócił
do domu bo Jesień
to zdradliwa pora

1986 r.

Czesław Mirosław Szczepaniak

RYSZARD SADAJ

NOWE JERUSALEM*

Gdy przez dłuższy czas nikt nowy nie osiedlił się w Zbydniowie, a Michał Aniol zaczął się zastanawiać czy nie wyjechać z miasta, kasztelan Dziurdziowski nabral przekonania, że aby zasiedlić Zbydniów i rozwinąć w nim handel i rzemiosło, musi zwrócić się o pomoc do Żydów. Powiedział o tym Bruyowi i ten też był zdania, że bez Żydów Zbydniów nigdy nie stanie się prawdziwym miastem. Dzierdziowski wysłał burmistrza do Samborca, żeby odszukał Chaima Alfiego, który przed pożarem był rabinem w Zbydniowie, i poprosił go o przyjazd do Batowa na rozmowę z kasztelanem. Chaim Alfi, dowiedział się burmistrz, mieszkał w Stanisławowie. Odnajdując go tam, już po kilku minutach rozmowy zorientował się, że rabin jest doskonale poinformowany o wszystkim, co dzieje się w Zbydniowie. Nawet zaproszeniem do Batowa nie był zaskoczony.

— Jak bida to do Żyda — powiedział, godząc się na spotkanie z kasztelanem.

Chaim Alfi przyjechał do Batowa z trzema Żydami, którzy poprzednio byli urzędnikami kaahu w Zbydniowie. Przed ich przyjazdem Dzierdziowski przestrzegł członków rodziny, służbę i Kozaków, żeby nie próbowali nagrywać się z Żydów. W rodzinie kasztelana nie wszystkim podobalo się, że Juliusz wchodzi w układy z Izraelitami. Najmniej matce Juliusza

— Twój ojciec przez Żydów odebrał sobie życie, a ty ich przyjmujesz w jego domu? — powiedziała z oburzeniem matka, która od śmierci Antoniego nie wychodziła z własnego pokoju, pragnąc w ten sposób odpokutować za grzech męża, jakim było targnięcie się na własne życie.

— Król i sejm chcą nałożyć wysokie podatki na miasto. Skąd wziąć pieniądze gdy Zbydniów nie przynosi żadnego dochodu. Tylko Żydzi mogą pomóc.

— Ja nie chcę ich widzieć!

— Do pokoju matki nie przyprowadzę.

Kuzynkom i wujom, którzy przed laty, jeszcze za życia Antoniego, poprzyjeżdżali do Batowa na kilka dni i już nigdzie się stad nie ruszyli, przeskądzało zawsze, że zapach czosnku przejdzie od Żydów na cały dom. Ciotka Próchnicka i ciotka Komorowska, które zostały w Batowie po pogrzebie Antoniego, doradzały Juliuszowi, żeby każdego Żyda połał butelką perfum. Wuj Sulkowski, który swoim bezustannym piciem doprowadził własną żonę do śmierci z wyczerpania nerwowego, a potem

przepił cały majątek, dowiadując się o przyjeździe Izraelitów przestrzegł Juliusza:

— Żeby nie zrobili z tobą tego, co ze mną. Sprzedawałem im tu kawałek ziemi, tam kawałek, tu trochę lasu, tam trochę lasu, aż jednego dnia dowiedziałem się, że mój dwór stoi na ziemi jakiegoś Sruła.

— Znam to wuju na pamięć — rzekł Juliusz, patrząc z niechęcią na zataczającego się Sulkowskiego. — Szkoda tylko, że wuj nie wytrzymał do dnia, w którym sprawa rozstrzygana była w sądzie.

— Gdybyś ty stracił ukochaną żonę, pamiętałbyś o czymkolwiek innym?

— Sąd pięć terminów wyznaczał

— Pięć czy dziesięć, co za różnica. Kiedy człowiek cierpi, nie patrzy na kalendarz. A co do tych Żydów, to dobrze zrobisz, jak mnie poprosisz, żebym był obecny przy twojej rozmowie z nimi. Znam tych krwiopijców.

— Lepiej jak wuj połóż się — Juliusz zaprowadził Sulkowskiego do jego pokoju.

Juliusz pomyślał, że po śmierci matki i robi porządek z rezydentami. Tylko dla nich trzyma tyle służby, a oni jeszcze zachowują się tak, jakby należało się im dwa razy więcej.

Gdy Żydzi podjechali brzycką pod pałac, kasztelan wyszedł aby ich przywitać i zaprosić do pokoje. Usiedli w małej jadalni, przy stole zastawionym potrawami z różnych ryb. Kasztelan kazał lokajowi rozlać wódkę do kieliszków i pierwszy wznosił toast.

— Aby na zbydniowski rynek powrócili Żydzi.

Chaim Alfi i pozostali Żydzi wypili po małym łyku wódki. Rabin i bez tego toastu domyślał się po co kasztelan Dzierdziowski zaprosił go do Batowa. Tylko zastanawiał się, kto w tej sprawie robi większą łaskę. Czy Żydzi, godząc się na powrót do Zbydniowa, czy kasztelan, pozwalając Żydom wrócić do miasta?

Juliusz nie zamierzał wspominać o pożarze. Chciał tak poprowadzić rozmowę, jakby Żydzi mieli po raz pierwszy osiedlić się w Zbydniowie. Ale gdy spojrzał na milczących, siedzących w oczekiwaniu Żydów, pomyślał, że nie da się nie wspomnieć o przeszłości. Jeśli nie on, to oni to uczynią.

— Panowie — kasztelan wstał, i zaraz za nim wstali Izraelci — Wpiew na wasze ręce, jako przedstawiciele Żydów zbydniowskich, pragnę złożyć ubolewanie z powodu tego, co przed laty zdarzyło się w Zbydniowie — w wyobraźnię Juliusza mimo woli wkradł się obraz grupy Żydów, którym z suchym trzaskiem palily się brody i pejsy. — To było wielkie nieszczęście. Lecz chcę was zapewnić, że to nie mój ojciec podpalił miasto. To prawda, że nie lubił ludzi obcej narodowości, najbardziej Saksonów panoszących się na dworze warszawskim, ale nawet ich nie skazywał na tak ciężkie doświadczenie. Teraz spojrzcie panowie na ten plan — Dzierdziowski pokazał na plan sporządzony przez Lampaziana. — Od rynku aż do mijąc, które pomalowane są zielonym kolorem, zabroniłem stawiać drewniane domy. Jeśli do tego dodać, że ulice będą szerokie, i jest ich dużo, następny pożar miasta jest wykluczony.

Kasztelan usiadł. Żydzi też. Juliusz pomyślał, że złością, że powinni

* Fragment powieści pt. *Aranu niedźwiedzia*

coś powiedzieć. Ale milczeli. Żeby przerwać przedłużającą się ciszę Juliusz skinął na lokaja, by napelniał kieliszki, i powiedział:

— To najlepszy trunek z mojej gorzelnii.

Chaim Alfi upił lیک i wreszcie odezwał się:

— My jeszcze nie wiemy jaki pan kasztelan ma interes do nas.

— Wydawało mi się, że powiedziałem jasno. Chcę, żebyście wrócili do Zbydniowa.

— Przenieść się z miasta do miasta to dla nas nic trudnego — rzekł rabin. — Od dwóch tysięcy lat nic innego nie robimy jak tylko przenosimy się z miejsca na miejsce.

— Czy mam rozumieć, że to jest zgoda na moją propozycję?

— Ale co my z tego będziemy mieć, że wrócimy do Zbydniowa? — zapytał Chaim Alfi.

Dzierdziowski domyślał się, że Żydom rozchodzi się o zwolnienie od podatku na dziesięć lat, które zagwarantował polskim kupcom i rzemieślnikom. Nie mógł jednak tego samego obiecać Izraelitom. Wtedy przez dziesięć następnych lat byłby niemal całkowicie pozbawiony dochodów z miasta. Dopóki Żydzi nie zaczną, postanowił nic nie mówić o podatkach.

— Pragnę uczynić Zbydniów dużym miastem handlowym, tak, żeby w przyszłości mogły w nim odbywać się kontrakty — powiedział Dzierdziowski.

— Kontrakty? — Żydzi z zainteresowaniem spojrzeli na siebie.

— Poszerzę i pogłębię Zbydniówkę i zrobię z niej kanał, którym będzie można spławiać towary do Bugaja, Bugajem do Dniestru, a Dniestrem już prosto do Morza Czarnego.

Juliusz widział po twarzach Żydów, że ten projekt spodobał się im jeszcze bardziej.

— To dobry pomysł, panie kasztelanie — odezwał się Chaim Alfi — Ale ja dalej nie wiem co, my, Żydzi, będziemy mieć z tego, że wrócimy do Zbydniowa?

— Wybudujecie domy, sklepy, warsztaty, manufaktury, będziecie się bogacić — powiedział Dzierdziowski, w ostatniej chwili powstrzymując się, żeby ze złością nie dodać: czego więcej chcecie?

— Polacy myślą, że nam, Żydom, zależy tylko na pieniądzach — rzekł rabin podniesionym głosem.

— A na czym jeszcze? — zapytał zaskoczony kasztelan.

— Wrócimy do Zbydniowa, gdyż nawet ptaki wracają do swych gniazd — nieoczekiwanie powiedział Chaim Alfi. — Na tej ziemi nikt jeszcze nie słyszał o kasztelanie Dzierdziowskim, gdy tu już mieszkali Żydzi.

— Może i mieszkali, ale co z tego? — Juliuszowi trudno było ukryć rozdrażnienie: jeszcze chwila, pomyślał, i powiedzą, że to ja mieszkam u nich.

— W Zbydniowie wielu z nas urodziło się. Jest tutaj wiele grobów naszych ojców — mówił powoli rabin. — Zbydniów jest w pewien sposób naszą ojczyzną.

— Do czasu powrotu do świętej Ziemi Izraela — wtrącił z naciskiem jeden z urzędników kahału, chcąc poprawić to, co powiedzieli rabin.

— To chyba za daleko idące rozważania — powiedział kasztelan.

— Proszę nie myśleć, iż mam pretensję, że nasza druga ojczyzna nie należy do nas — Chaim Alfi spojrział na Dzierdziowskiego. — Tak, jak polski król nie może mieć pretensji, że pieniądze wybijane w jego mennicy znajdują się w naszych kieszeniach. Jahwe tak urządził świat, że wszystko należy do kogoś i jednocześnie wszystko należy do wszystkich.

— W moim mieście będziecie zrównani w prawach z Polakami — Juliusz postanowił wrócić do konkretów.

— Czyli także zwolnieni na dziesięć lat od płacenia podatków — dopowiedział urzędnik kahału.

— Nie — stanowczo rzekł kasztelan. — Ja też muszę w tym mieście zarabiać, chociażby po to, żeby mieć za co wybrukować ulice czy pogłębić Zbydniówkę.

— Żydy płacić podatki, Polacy nie płacić. To nie są równe prawa — stwierdził rabin. — I w tej sytuacji my nie mamy żadnego interesu, żeby się przenieść do Zbydniowa.

Juliusz stwierdził, że jednak musi pójść na ustępstwa.

— Mogę się zgodzić na trzy lata zwolnienia was od podatków — powiedział.

— Sześć lat — urzędnik kahału podniósł do góry sześć palców.

Po krótkiej kłótni doszli do porozumienia: cztery lata zwolnienia od podatków i za darmo place dla Żydów, którzy przed pożarem mieszkali w Zbydniowie, a dla tych, którzy po raz pierwszy przyjadą do Zbydniowa, place o połowę tanże niż w Samborcu.

Sporządzili umowę, podpisali, i dopiero wtedy Żydzi, z Chaimem Alfim na czele, wypili wódkę z kieliszków do dna.

Wśród Izraelitów całej Rzeczypospolitej rozeszło się, że jest takie miasto w pobliżu Samborca, gdzie Żydzi mogą za pół darmo kupować place pod budowę domów, otwierać do woli sklepy, budować manufaktury i na kilka lat są zwolnieni od płacenia podatków. Z różnych stron jechali do Zbydniowa wozy z rodzinami żydowskimi. Spotykając się na skrzyżowaniach dróg dołączali jedni do drugich i czasem do Zbydniowa, Nowego Jersusalem, jak niektórzy zaczęli zwać to miasto, wjeżdżała liczna karawana wozów.

Pierwsi przyjechali ci, którzy tu dawniej mieszkali. Pojawili się w wieczór Jom Kippur, Dzień Odpuszczenia, i od razu zaczęli budować na rynku szalasy na nadchodzące Kuczki Bruy i Skolimowski, widząc z okna ratusza wjeżdżające wozy, chcieli uroczystość, w imieniu kasztelana Dzierdziowskiego powitać pierwszych Żydów. Ale nim ubrali czyste koszule i święteczne marynarki, nim wyczyszcili buty i wyszli na rynek, Żydzi byli już tak zajęci budowaniem szalasów, że, pomyślał Bruy, nie oderwałby się od tej pracy nawet gdyby osobście przyszedł kasztelan Dzierdziowski. Każda żydowska rodzina przyswoiła deski i płótno na budowę szalasów, jak gdyby to były najcenniejsze ich rzeczy, jakby wrócili do Zbydniowa przede wszystkim po to, żeby zbudować szalasy. Ci, którzy już skończyli budować, rozstawiali na stołach pod płóciennymi dachami świeczniki, wino i chały, których zapach rozszedł się po całym rynku. Bruy też się poczuł wśród świętecznej krzątający Żydów.

Trochę przypomniało mu to przygotowania do wigilii Bożego Narodzenia i jeszcze mocno odczuł brak żony i dzieci. Teraz, skoro Żydzci już wrócili, nic go nie powstrzyma przed budową domu na upatrzonym placu przy rynku. Wybuduje jak najszybciej i sprowadzi rodzinę. Z tym postanowieniem wrócił wraz ze Skolimowskim do ratusza. Wypił dwie szklanki wódki, ale uzmysłowił sobie, że tej nocy choćby wypił i kilka butelek, nie usnie. Z zadróżką patrzył na Skolimowskiego, który jak zwykle o tej porze wybierał się do domu pod kogutem. Pomyślał, że nie wysiedzi sam na ratuszu i nieoczekiwanie nawet dla samego siebie, a jeszcze bardziej dla Skolimowskiego, postanowił też pójść do domu pod kogutem. Dotąd burmistrz ani razu nie dał się namówić Skolimowskiemu, chociażby tylko na partyjkę kart u Pietrusińskiej. Uczciwy, żonaty człowiek, mówił Bruy, nie ma czego szukać w burdelu. Był zmieszany, wchodząc po raz pierwszy, nie w urzędowej sprawie, do salonu Pietrusińskiej. Przez moment zawałał się, czy nie udawać, że przyszedł w sprawie pieniędzy za plac, z którymi Pietrusińska od lat zalegała, uważając, że to nie ona miasto, a miasto jej powinno zapłacić, że zamieszkała tutaj. Ale Pietrusińska nie dała Bruyowi możliwości wyboru. Strzelił korek od butelki szampana i burmistrz już trzymał w ręku kielich napelniony złocistym, przezroczystym płynem, który musiał wypić na żądanie wszystkich obecnych w salonie, apieczkarza, Piaseńskiego, Korzonka i „córki” Pietrusińskiej. Ledwie wypił szampana ujęły go pod ramię dwie białe, delikatne ręce kobiece i poprowadziły na schody. Oszolomiony radosnym powitaniem w burdelu czuł się jak syn marnotrawny, który po wielu latach powrócił do domu. Na piętrze dowiedział się od młodej kobiety, która go prowadziła, że ma na imię Matylda. Kiedy Matylda wprowadziła go do pokoju i zamknęła drzwi, z przestrachem wyobraził sobie, że teraz jedzie do niego żona z dziećmi, a może już dobijają się do zamkniętych drzwi ratusza? Matylda szybko rozebrała się i kłęcząc na ogromnym łożu z baldachimem, które zajmowało połowę pokoju, powiedziała, że najbardziej lubi to robić z mężczyznami, którzy nie zdradzają swych żon, i że jej nieszczęście polega na tym, że z jednym mężczyzną można to robić tylko jeden raz.

— Dlaczego — zapytał Bruy, nie bardzo rozumiejąc.

— Bo za drugim razem to jest już dran i lajdarki — roześmiała się Matylda, rozchylając uda.

Bruy spojżał pomiędzy białe i delikatne jak rozgrzany wosk uda. Oczami wpil się w jasny zmierzwiony zarost na łonie i poczuł, że dzieje się z nim to samo, co w najlepszej chwili z żoną pod pierzyną. Rękami, przez spodnie, rozrzał splotyjące po nogach nasienie i zapytał ze złością:

— Ile płacę?

Matylda zarwała uda, rękami zasloniła piersi i półplacząc powiedziała:

— Panie burmistrzu, pan nie może tak wyjść.

— Widać? — Bruy odruchowo spojżał na spodnie.

— Pan to musi zrobić ze mną. Inaczej mateńka każe Parysowi zbić mnie — z oczu Matyldy potoczyły łzy. — Poza tym mnie się pan od dawna podoba, ja pana obserwuję na rynku. Mateńka nieprzypadkowo mnie właśnie poprosiła, żebym poszła z panem.

— Biją cię tutaj? — zapytał burmistrz.

— Mam jeszcze ślad — Matylda palcem przejechała po udzie. — Niech burmistrz zobaczy.

Bruy podszedł do Matyldy i znajdując się naprzeciwko znowu rozchylonych ud, gdzie spod mierzwy jedwabistych włosów kusił skrawek czerwonego ciała, uzmysłowił sobie, że na powrót czuje się tak, jak gdyby dopiero wchodził do żony pod pierzynę. Nawet nie zdjął marynarki, tylko spodnie opuszczył z pośladków i na chwilę zapomniał gdzie jest, a nawet, że w ogóle jest.

Od tego wieczoru Bruy często przychodził do domu pod kogutem. Już nie odczuwał braku żony i dzieci, a nawet obawiał się, żeby niespodziewanie nie przyjechali. Przedtem, żeby zachęcić żonę do powrotu do Zbydniowa, kłamał w listach, że w mieście, jakkolwiek jest ono wydłupione i zrujnowane, to jednak da się żyć, a w ratuszu dzieci się mogą bawić bez żadnego skrupowania. Zaś teraz, żeby zniechęcić ją do przyjazdu, odmalował życie w Zbydniowie w jak najczarniejszych barwach. Powrót Żydów do Zbydniowa opisał niczym najazd hordy tatarskiej.

W Symches Tojre, ostatni dzień Kucek, do Zbydniowa przyjechali chasydzi z rebe-cadykiem Mojsze Abakanowiczem. Chasydzi, najęściej w kapeluszach obramowanych lisim futrem, postawili na rynku największy szalas. Wewnątrz stało łóżko, na którym leżał rebe-cadyk Mojsze Abakanowicz. Gdy burmistrz wracał z domu pod kogutem, przez otwór w szalacie zobaczył trzymających się za ręce, śpiewających i tańczących chasydów. Niektórzy z nich, bardziej pijani, tańczyli przed szalaszem Bruy, ciekaw jak wygląda Mojsze Abakanowicz, o którym krążyły słuchy iż jest jasnowidzem, wszedł do szalasu. Na łóżku usłany futrami, wśród talerzy z chałą i rybami, opierając się o poduchy półleżał, półsiedział słynny cadyk. Burmistrz nie zdążył dobrze mu się przyjrzeć, gdyż zaraz został przez chasydów pociągnięty do stołu z wódką. Wypil jeden po drugim kilka kielichów wódki i na okrzyk, że nawet goje radują się świętem Symches Tojre, ręce chasydów oplotły jego ramiona i rozpoczęł wraz z nimi pływ dokola stołu. Żydzci śpiewali i tańczyli coraz szybciej i coraz rytmiczniej. Bruy upił się wódką i tańcem, tak, że po chwili w jego oczach zawirował szalas, wraz z chasydami i Abakanowiczem, i w nagle rozwartej światłości ujrzal kłęczącą na łożku nagą Matyldę.

— Kocham! — krzyknął.

— Wszyscy kochają Boga w święto Symches Tojre — odśpiewali chasydzi.

— Kocham Matyldę! — jeszcze głośniej krzyknął Bruy.

— Wszyscy kochają Boga w święto Symches Tojre — powtórzyli Żydzci.

— Kocham Matyldę bardziej niż Boga! — z całej mocy, uwalniając się z rąk chasydów, zawołał Bruy.

Zrobiło się cicho. Chasydzi przestali śpiewać i tańczyć. Słychać było tylko skwierczenie palonego wosku. Przed oczami burmistrza zniknęła światłość i Matylda, szalas wrował coraz wolniej, aż wszystko stanęło nieruchomo na swoich miejscach. Wówczas Bruy uświadomił sobie, co wyszło z jego ust. Pomyślał, że zepsuł Żydom święto i chciał wyjaśnić, że

wcale nie myśli tak, jak powiedział, że to od wódki pomieszało mu się. Ale nim burmistrz zaczął mówić, jeden z chasydów zwrócił się do rebe-cadyka z pytaniem:

— Rebe, czy to możliwe, aby on kochał kobietę bardziej niż Boga?

— Słyszałeś — odrzekł rebe i wypił kieliszek wódki, który mu podał stojący przy łóżku szmasz; Mojsze Abakanowicz był zły, że Żydzi przestali śpiewać i tańczyć.

— Słyszeliśmy. Ale to nie może być, rebe?

— Wy, Żydzi, mówicie, że coś nie może być? — Abakanowicz uśmiechał się małymi, grubymi wargami. — Jakby wasi ojcowie nie przesiłi suchą nogą przez Morze Czerwone.

Burmistrz, szybko trzeźwiejąc, uważnie przyglądał się Mojsze Abakanowiczowi. Tłusta twarz rebe-cadyka wydała mu się wielką, za wielką w porównaniu z resztą ciała. Ale ta gruba, brzydka twarz, promieniowała dobrocią i wiedzą tak głęboką, że nie można było przekazać jej za pomocą słów. Bruy widział, że rebe nie jest oburzony, tym, co powiedział, i nie ma zamiaru go potępić czy wyśmiać.

— Rebe, może ty nie dosłyszałeś — młody chasyd podszedł bliżej łóżka. — Ten go powiedział, że bardziej niż Boga kocha kobietę. Czy to jest możliwe?

Mojsze Abakanowicz wyciągnął do szmasy rękę z kieliszkiem.

— Żydzi, jest święto Symchcs Tojre. Gdy nadadzie dziewiąty dzień miesiąca Aw, będziemy oplakiwać zniszczenie naszej Świętymi Jerozolimskiej. Teraz pijcie i tańczcie.

— Rebe — młody chasyd był nieustępliwy — odpowiedź nam.

— Ilek — do młodego chasyda zwrócił się szmasz — rebe powiedział: pijcie i tańczcie.

— Jak można pić i tańczyć? — odrzekł Ilek — gdy tu stoi człowiek, który powiada, że mocniej kocha kobietę aniżeli Boga?

Bruy pomyślał, że powinien wyjść z szalasu i nie zakłócać Żydom święta, ale sam był ciekaw co odpowie Mojsze Abakanowicz. Ponadto, im mocniej nalegali chasydzi, żeby rebe dał im odpowiedź, Bruy nabierał coraz większego przekonania, że to, co wymówił w pijackiej malignie, nie było takim bluźnierstwem, jak jemu się na początku zdawało. Nawet doszedł do wniosku, że mógłby jeszcze raz powtórzyć to samo. Burmistrz kochał Boga, jakby inaczej, codziennie rano odmawiał pacierz, tylko wieczorami czasami zapominał, nie opuszczał niedzielnich mszy, przed każdym ważniejszym świętami spowiadał się i szedł do Komuni świętej. Kochał Boga odkad dowiedział się, że Bóg istnieje. I będzie go kochał do śmierci, gdyż Bóg jest po to aby go kochać. Ale nigdy nie szedł do kościoła z taką radością w sercu, jak szedł do domu pod kogutem, i nigdy ani Bóg, ani żaden ze świętych, nie ukazali mu się w światłości czy we śnie. Żydzi wciąż nalegali, żeby rebe odpowiedział. Mojsze Abakanowicz opędał się ręką, jakby odganiał muchy. Po chwili jego twarz nabrała ostrzejszego wyrazu, oczy zwróciły się niby w bezgłońnym, szyczerzym śmiechu. Chasydzi zauważyli, że rebe dał się namówić.

— Ilek — Abakanowicz zwrócił się do młodego chasyda — ty kochasz Boga nade wszystko

— Tak, rebe — potwierdził Ilek.

— A za co ty go tak kochasz?

Ilek odwrócił się do Żydom, jak gdyby mówiąc, że nie bardzo rozumie o co rebemu chodzi.

— Od dwóch tysięcy lat daremnie wypatrujemy Mesjasza — powiedział Mojsze Abakanowicz, nie czekając na odpowiedź Ileka — który ma nas wyzwolić od niustannej rulacki i zaprowadzić do ziemi naszych ojców. Od dwóch tysięcy lat przepędzają nas zewsząd jak zadumionych albo siłą chcą nawrócić na inną religię. Oby się nigdy nie rozstąpiło Morze Czerwone! Od dwóch tysięcy lat pościmy w siódmym dniu miesiąca Tamuz. Od swoich tysięcy lat oplakujemy zburzenie naszej Bejs Hamikdusz i siedemdziesiąt razy dziennie wspominamy ją. Oby się nigdy nie rozstąpiło Morze Czerwone.

— Rebe, co chciałeś przez to powiedzieć — Ilek patrzył zaskoczony na Abakanowicza.

— Mówię i nie rozumieją — rzekł znużonym głosem rebe i wyciągnął rękę z kieliszkiem do szmasy. — Ilek, ja się ciebie pytam, za co ty kochasz Boga? — I znowu nie czekał na odpowiedź. — Wygnal cię z ziemi ojców twoich i w zamian nie dał na własność ani jednej morgi gdzieś indziej. Ilek, ty nie masz żadnego interesu w tym, żeby kochać Boga.

— Ja myślę, rebe, że na niczym nie wyjdę tak dobrze, jak na interesie z Bogiem.

— A ja myślę, Ilek, że na interesach, które się robi ze strachu, nigdy nie wychodzi się dobrze. Bo ty przede wszystkim boisz się Boga. A może on już jest znużony twoim strachem, twoimi postami, twoim płaczem, twoim cierpieniem, i może właśnie chciałby abyś tak jak on — rebe pokazał na Bruya — wyzwoił się spod jego władzy. — Na ciebie spadł ciężar dwóch tysięcy lat czekania na Mesjasza. Ale ty nigdy nie pomyślałeś, że dwa tysiące lat daremnego wycekiwania jest znakiem, abśmy wreszcie krzyknęli się i sami zdobyli ziemię naszych ojców.

— Przecież jęz napisane, że przyjdzie Mesjaz, który nas zaprowadzi do Ziemi Izraela — niepewnie odezwał się Ilek

— To czekajmy — Mojsze Abakanowicz zastyl w bezruchu.

Chasydzi także nie ruszali się i milczeli, jak gdyby chcieli dosięść kroki Mesjasza.

Bruy cicho wyszedł z szalasu. Na niebie widać było błądą poświatę nadchodzącego dnia. W innych szalaszach dopalaly się świece, Żydzi kładli się spać. Burmistrzowi zrobiło się mdło na myśl, że ma wejść do opustoszałego ratusza i jeszcze bardziej pustego swojego łóżka, i skręcił do domu pod kogutem. Wszystkie okna domu były już ciemne. Bruy jednak mocno zakolał do bramy. Po chwili otworzyło się z trzaskiem okno na piętrze i sekretarz Parys, wychylając głowę, krzyknął ze złością:

— Koniec. Burdel zamknięty!

— Przyszedłem po Matyldę — powiedział burmistrz, nagle olśniony, że przecież może zabrać Matyldę do ratusza i zamieszkać razem z nią.

— Jutro — Parys zamknął okno.

W ciągu kilku lat Żydzi zabudowali Zbydniów. Dokola rynku stanęły wysokie i niskie kamieniczki z podcieniami, gdzie mieściły się

sklepy żydowskie. Za rynkiem, po zachodniej stronie, wyrosła duża synagoga, której kasztelan Dzierdziowski podarował znalezione w zgłiszczach przez mierniczych Lampzone Torę. Żydzi opawili ją w srebrną koszulę i umieścili w Arce Przymierza w nowej świątyni, jako symbol przetrwania. Na pierwszym nabożeństwie w synagodze rabin Chaim Alfi powiedział, że Żydzi przetrwali wszystkie nieszczęścia jak ten rośną, który w cudowny sposób oparł się ogniovi. Wówczas rebe-cadyk przerwał rabinowi, mówiąc, że lepiej aby Żydzi nie liczyli na cuda tylko na samych siebie. W tym czasie od Mojsze Abakanowicza odstąpiło już wielu uczniów, uznając, że rebe-cadyk wypowiada więcej bluźnierstw niż nauk, które wywodzą się z Pisma. I zgromadzeni w kościele udali, że nie usłyszeli tego, co powiedział Alfi Abakanowicz. W Zbydniowie mówiono o słabości na umyśle rabego, co miało być skutkiem nadmiernego jedzenia i picia dużych ilości wódki.

Po pewnym czasie w głębi miasta, gdzie dawniej straszły labirynty piwnic i szuczury, stanęła druga świątynia żydowska. Ponadto Izraelci wybudowali mykwe, cheder i duży budynek kaħala. Kasztelan Dzierdziowski, coraz częściej przyjeżdżając do Zbydniowa, był zdumiony witalnością tych, w większości drobnych, niepozornych ludzi. Jednocześnie z budową bożnic otwierali jeden po drugim sklepy, szynki, zajazdy, rzeźnie. Już po drugim Świątce Szłaszołw mieszkający okolic samorzutnie zaczęli się zjeżdżać co srodę na jarmarki. Przed pożarem miasta jarmarki odbywały się w ten sam dzień tygodnia. Chłopi i rządcy z majątków nad Bugajem, także szlachta, oczekiwali jarmarków. Z tygodnia na twdzień coraz tłumniej zjeżdżano się do miasta. Żydzi kupowali wszystko za ceny przez siebie ustalone. Po pierwszych kilku miesiącach trwania jarmarków pułkownik Panczer, Zapalowie, Trybowski, Żywińscy, Papiernik, pożyli się wszystkich zapasów zboża i ziemniaków. Cebuli, której co srodę przywożono pełne wozy, mogliby sprzedać kilka razy więcej niż mieli. Usiłujący zdobyć pieniądze chłopi, których nie stać było na częste wyprawy do Samborca, gdyż trzeba było mieć wóz i jeszcze po drodze płacić myto na przewoź przez Bugaj, wyprzedawali kury, gęsi, jaja, masło, ser, pierze, co tylko mieli w zagrodach. Pieniądże przepijali w szynkach żydowskich. Nikt nie słuchał przestróg Rękawki, żeby nie zwozić na jarmarki tyle naraz towarów, gdyż im jest ich więcej, tym taniej trzeba je sprzedawać.

Gdy jarmarki rozkręciły się na dobre, rabin Chaim Alfi zaproponował burmistrzowi wydać zarządzenie, że każdy chłop przyjeżdżający lub przychodzący do miasta na jarmark musi na rogatkach opłacić się kamieniami, którymi później wybrukuje się rynek. Bruy, zadziwiony tym wspaniałym pomysłem i zazdroścząc, że nie wyszedł on z jego głowy, z Polaków mieszkających w Hameryce wybrał kilkunastu rostrych mężczyzn i mianował ich strażnikami bramowymi, opłacanymi przez ratusz. Kazał im każdej srodę stać na rogatkach Zbydniowa i nie wpuszczać chłopów, którzy nie mają z sobą kamienia wielkości co najmniej głowy kapusty. Chłopi z początku śmiali się z tego zarządzenia. Dokoła miasta, nawet nie trzeba było odchodzić od drogi, leżało pełno kamieni. Co bardziej gorliwi przywozili po kilka i składali je w wyznaczonych miejscach. Ale gdy po kilku miesiącach wszystkie kamienie w pobliżu miasta zostały wyzbierane i trzeba było chodzić po

nie specjalnie do Zbydniówki i wybierać z dna, przekłinali rozporządzenie burmistrza. Tymczasem Żydzi, kolejno podług numerów domów, brali kamienie ze stosów i wykładali nimi rynek, aż jednej srodę chłopi przychodzący na jarmark z kamieniami nie spotkali na rogatkach strażników bramowych. Rynek był wybrukowany od ratusza po drewniane chodniki biegnące wzdłuż domów z podcieniami. Wówczas kasztelan Dzierdziowski zaprosił do ratusza szlachtę znad Bugaja. Choć już wszyscy z nich widzieli wybrukowany rynek, pokazal im go jeszcze raz z okien ratusza, pytając, czy znają jakieś inne miasto, w którym rynek byłby równy i czysty niemal tak jak podłogi w pałacach. Musieli potwierdzić, że sprowadzenie Żydów do Zbydniowa było jednak najlepszym pomysłem kasztelana. Bo też i wszyscy czerpali profity z odrodzonego, dzięki Żydom, Zbydniowa. Papiernik z Równiej Góry, w pierwszych latach odbudowy miasta, zbudował drugi trak, żeby zdążyć z zamówieniami na deski. Sam kasztelan nie ukrywał, że i on sporo zarobił na odbudowie miasta, gdyż już z chwilą przyjazdu pierwszych Żydów wydał rozporządzenie, że obywatele miasta Zbydniowa mogą kupować materiały budowlane tylko za pośrednictwem urzędników na ratuszu, gdzie zamówienia i pieniądze przyjmował nowo mianowany skarbnik Dionizy Mączka, jeden z oficjalistów Dzierdziowskiego. Równocześnie kasztelan wybudował drugą cegielnię i wapiarnię, w których pracowali uwolnieni okresowo od pańszczyzny chłopi. Z jego cegiel powstały niemal wszystkie domy w Zbydniowie. W ogóle wszystkim zaczęło się wieść lepiej. Nawet Polakom z Hameryki, których było coraz więcej i którzy powoli, na miejscu starych bud, stawiali coraz ładniejsze domy. Żydzi, mając wielkie zdolności do zarabiania pieniędzy, jednak nie potrafili równo układać cegiel, a przy kładzeniu dachówek na dachach dostawali zawrotów głowy, tak, że do tych prac musieli zatrudnić Polaków z Hameryki, którzy murarki nauczyli się przy stawianiu domów aptekarza, Korzonka, Pietrusińskiej. I już rozumieli, że za pracę, której nie potrafią wykonać inni, mogą żądać więcej pieniędzy.

Podczas spotkania ze szlachtą Dzierdziowski nie omieszkał przestrzec, że skończyło się już łatwe i predkie zarabianie pieniędzy, gdyż Żydzi zaspokoiili swoje najważniejsze potrzeby, i nadszedł czas aby pomyśleć o czymś poważniejszym, co dalej przynosiłoby dochód i jednocześnie uniezależniłoby ich od Żydów. Kasztelan jednak nie zdradził, co mu wyjaśnił Rękawka, że Żydzi, wykorzystując niskie ceny, nakupowali zboża i drzewa ponad swoje rzeczywiste potrzeby, aby gdzie indziej sprzedawać drożej lub czekać na nieurodzajny rok nad Bugajem, by to samo zboże sprzedawać na miejscu po o wiele wyższej cenie. Dzierdziowski, często rozmawiając ze Strommengerem, który odbudował swój dom przy rynku i jak przed pożarem dalej trudnił się pozycaniem pieniędzy na procent, powoli zaczynał rozumieć, że bym polega bogactwie się Żydów. Na ratuszu powiedział szlachcic, że chociaż przykład z krajów zachodnich, które zna z własnych podróży, zamierza utworzyć spółkę na wybudowanie dużej manufaktury, może nawet dwóch, jeżeli do spółki przystąpi więcej szlachty. Myślał, że jego projekt zainteresuje szlachtę, że wywoła burzę pytan. Ale twarze mieszkańców dworów nad Bugajem były obojętne i ich spojrzenia najczęściej

kierowały się w okna, co zaraz przypomniało Dzierdziowskiemu spotkanie sprzed lat, kiedy to tych samych ludzi namawiał do pobudowania się w Zbydniowie.

— Pamiętacie — powiedział kasztelan, hamując gniew — prosiłem was kiedyś o pomoc przy odbudowaniu miasta. Przykro mi trochę, że Zbydniów został odbudowany bez waszego udziału, choć później, nie mając żadnych skrupułów, czerpalicie profity z jego odbudowy. Chciałbym, żebyście zrozumieli, że moje projekty nie biorą się z nieba, tylko są dobrze przemyślane. I jeżeli teraz proponuję budowę manufaktur, to nie po to aby stracić pieniądze, ale zyskać. W Anglii i Francji widziałem manufaktury, w których pracują dziesiątki a nawet setki ludzi, a właściciele tych manufaktur należą do najbogatszych ludzi w tamtych krajach. Tam już nawet majątki ziemskie przekształcają na coś w rodzaju manufaktur. Na pola sypią nawozy, mają maszyny do siewu i zbioru zboża, po to, żeby zatrudniać jak najmniej ludzi.

— To co chłopci będą robić, jak ich zastąpią maszyny? — zapytał Gordziołek.

— Będą pracować w manufakturach — odrzekł kasztelan.

— Ja jestem za manufakturami — powiedział Rękawka i od razu ofiarował się przystąpić do spółki budowy manufaktur. — Tylko trzeba się dobrze zastanowić, co w tych manufakturach będzie się wyrabiać.

— Szkła i powozy.

— Można i to — zgodził się Rękawka. — Szkło od lat sprowadzamy wyłącznie z zagranicy, a ra powozy zawsze znajdują się chętni, bo to nie są domy, które buduje się raz na kilka pokoleń.

Twarze szlachciców dalej nie wykazywały żadnego zainteresowania. Najchętniej to jak najszybciej wyszliby z ratusza. Kasztelan stwierdził, że dalsze namawianie ich to strata czasu. Biorąc Rękawkę pod ramię wyszedł z sali, nie wypowiadając na pożegnanie ani jednego słowa. Po ich wyjściu młody Franciszek Zapala zapytał z namysłem:

— Może kasztelan ma rację?

Nikt mu nie odpowiedział.

Juliusz Dzierdziowski jeszcze za życia ojca myślał o wybudowaniu manufaktury szkła i zwierciadeł. Będąc w Francji, w państwie Ludwika XVI, widział Królewską Manufakturę Luster. Od jednego z majstrów, piacąc niewielkie pieniądze, dowiedział się co wchodzi w skład amalgamatu, którym polewa się szkło, aby można było przejrzeć się w nim. Wszystko, co było potrzebne do produkcji szkła i luster, a więc woda, drewno, piasek, wapno, glina znajdowało się w nieograniczonych ilościach w dobrach batowskich. Juliusz raz wspomniał ojcu, że chciałby wybudować w Batowie manufakturę szkła. Stary kasztelan nie zgodził się, wyjaśniając, że budynki manufaktury zespęściłyby tylko widok na rzekę, a poza tym po co budować taką manufakturę, kiedy za granicą można kupić szkła i luster ile się tylko zechce. Już w czasie pogrzebu ojca Juliusz zastanawiał się nad budową manufaktur, dwóch manufaktur, gdyż w międzyczasie doszedł do wniosku, że oprócz manufaktury szkła powinien zbudować manufakturę powozów. Jej budowa nie wymaga tak dużych pieniędzy, a zręcznych cieśli ma w swoich wsiach. Ale wcześniej musiał odbudować Zbydniów. Kiedy to się stało, wyjął ze szkatulki, w której trzymał najważniejsze dokumenty, kartkę gdzie miał

napisane ile trzeba części rtęci i ołowiu, żeby uzyskać właściwy amalgamat. Tylko z kolei nie mogli dogadać się ze szlachtą. Był wściekły na nich iż nie dostrzegają, że nadchodzi czas, w którym bardziej o herbu liczyć się będzie wypchana złotem sakwa. Powinni wreszcie przejrzeć na oczy, jeszcze najwyżej przez dwa pokolenia będą mogli dzielić swoje niewielkie majątki na posagi. I znowu postanowił zwrócić się do Żydów, tym razem z propozycją wybudowania manufaktur. Ale wcześniej w tej sprawie chciał na osobności porozmawiać ze Strommengerem, który, mając duże poważanie w gminie został wraz z trzema innymi Żydami wyznaczony przez kahal na raię miasta. Strommenger bardzo zmienił się w ostatnim czasie. Dalej, jak ojciec i dziadek, pożyczał pieniądze na procent, ale jako jeden z niewielu Żydów w Zbydniowie obciął pejsy i przestał chodzić w jarmulce na głowie. Burmistrz opowiedział też Dzierdziowskiemu przypadkowo podsłuchaną przez niego rozmowę pomiędzy Strommengerem a rabinem Chaim Alfim wypominał Strommengerowi, że choćby ogolił głowę i nawet obciął obrezane przyrodzenie, to i tak nie przestanie być Żydem, i na końcu zagroził mu, że jeśli nadal będzie dawał żyły przykład Żydom to go wykluczy z gminy wraz z Mojsze Abakanowiczem.

— Ten Abakanowicz to kto? — zapytał kasztelan.

— To jeden z tych Żydów, co noszą lisie futra na czapach. Mówią, że jest jasnowidzem. Jest jasnowidzem, czy nie jest, ale moim zdaniem to jeden z najmądrzejszych Żydów w mieście — Bruyowy przypomniała się noc w szalacie podczas Kuczek.

Juliusz Dzierdziowski, z tego co słyszał o Strommengerze, miał go za człowieka najlepiej znającego się na interesach. Był bardzo skrupulatny przy sporządzaniu umowy o pożyczkę i uczciwy. Pod zastaw nigdy nie brał majątku, którego wartość wynosiła więcej niż pożyczka. Ale postępował bezwzględnie, gdy któryś z dłużników nie oddawał w terminie pieniędzy. Prośby i żadne tłumaczenia nie wstrząsały go. Tylko obiecywał, że z odsprzedażą majątku komu innemu wstrzyma się jakikąś czas. Kasztelan pomyślał, że jeśli Strommenger uzna, iż manufaktury to dobry interes, inni Żydzi będą tego samego zdania.

Gdy doszło do ich spotkania na osobności, lichwiarz przyznał, że już słyszał o planach Dzierdziowskiego. Był tylko zaskoczony, że chodzi od razu o dwie manufaktury i że w żadnej z nich nie będzie się wyrabiać sukna dla wojska i biedoty, taniego i grubego, na które zawsze, jak zawsze jest wojsko i biedota, istnieje zapotrzebowanie. Kasztelan jednak przekonał Strommengerza, że sukno to nie jest taki złoty interes, gdyż tego rodzaju manufaktur jest dużo w Europie i Polsce, i buduje się ich coraz więcej. Kiedyś może dojść do tego, że ceny na sukno będą się zmieniać jak ceny na zboże. Zaś co do szkła i zwierciadeł, w Polsce nie ma ani jednej większej manufaktury a przy modzie na zdobienie pałaców i dworów lustrami nie brakuje chętnych do kupowania. Nie ma pałaców, w którym nie byłoby przynajmniej jednej lustrzanej komnaty. Przeciwko wytwórni powozów, nawet większej od manufaktury Malachowskiego w Końskich, Strommenger nie miał nic. Jedynie wolałby, przeciwnie niż kasztelan, żeby się nie rozdrabniać na wyroby bogato zdobionych karet francuskich, karet na resorach na cztery i osiem osób, różnych powozów podróży i spacerowych, tylko robić bryczki i

kolasy, które są jednakowo chętnie kupowane przez właścicieli dworów, jak i bogatszych mieszkańców miast. Dzierdziowski przyznał, iż rzeczywiście lepiej zacząć od prostych bryczek. Już na początku rozmowy kasztelan przekonał się, że Strommenger jest zainteresowany manufakturami, tylko nie wiedział czy to zainteresowanie na tyle silne, żeby zgodził się wyłożyć część swoich pieniędzy na budowę manufaktur. To było najważniejsze. Od tego, czy Strommenger przystąpi do spółki, zależało powodzenie całego przedsięwzięcia. Za przykładem najbogatszego Żyda w Zbydniowie pójdą inni. Strommenger dawał gwarancję, że na interesie, w który on wkłada swoje pieniądze, na pewno się nie traci. Nie na darmo miał opinię człowieka, który wydaje pieniądze tylko po to, aby się wzbogacić. Dzierdziowski, wykorzystując przychylnie nastawienie Strommengera do jego pomysłu, postanowił nie odkładać najważniejszego na później i wprost zapytał, czy zbydniowscy Żydzi, do spółki z Polakami, przystąpią do budowy manufaktur? Strommenger nie namyślał się długo.

— Połowę pieniędzy dadzą Żydzi, połowę Polacy — powiedział — Zyski też pół na pół.

Naturalnie — z radości mało nie wykrzyknął Dzierdziowski, tylko zaraz uświadomił sobie, że mówiąc o Polakach miał jedynie siebie i Rękawkę na myśli. I zaraz dodał — obawiam się jednak, czy nam, Polakom, wystarczy pieniędzy.

— Ma pan pieniądze w ceglach, wapnie, drzewie, koniach i wozach, i tak trzeba byłoby kupić to wszystko — powiedział Strommenger.

— Zapomniałem o tym.

— A ponadto, w razie potrzeby, pożyczę pan ode mnie pieniądze, czy od kogo innego, pod zastaw wsi.

— Nie pomyślałem — roześmiał się kasztelan, zaskoczony rzeczą Strommengera.

Dzierdziowski nie zdawał sobie sprawy, że Strommenger już wcześniej snuł podobne plany. Lichwiarz wcale nie był pewien, a nawet miał wątpliwości, czy budowanie naraz dwóch wielkich manufaktur, zwłaszcza takich, w których potrzebni są wyuczeni majstrowie i robotnicy, to dobry interes. Jeżeli na tym nie stracą, to uplynie dużo czasu nim, po zwróceniu się pieniędzy wyłożonych na budowę manufaktury zaczną przynosić zysk. Ale to Strommengera nie martwiło. Miał swoje zamysły. Gdy żegnał się z kasztelanem, poprosił go, żeby swoim urzędnikom na ratuszu powiedział w największej tajemnicy, że on i Strommenger będą budować w Zbydniowie manufaktury.

— Chce pan, żeby ta wiadomość szybko rozeszła się? — domyślił się Dzierdziowski.

— Tak — przyznał lichwiarz.

Strommenger wyszedł z ratusza w podniosłym nastroju. Po raz pierwszy w życiu zgodził się dać pieniądze na bardzo niepewny interes. Jeszcze kilka lat temu wysmiałby każdego, kto proponowałby mu chociaż wybudowanie kamienicy do spółki. Lichwa, to było zajęcie w jego rodzinie od dziada pradziada. Złoto odziedziczone po ojcu, który przedtem odziedziczył złoto po dziadku, przekonywało go, że na lichwę nie ma złych lat. Nawet podczas wojny ludzie potrzebują pieniędzy, jeszcze więcej niż zwykle. Wracal do domu okrężną drogą, ucieszony, że

zdobył się na takie ryzyko. Uśmiechał się, jego oczy weselo błyszczały. Od pożaru nigdy Strommengera takim nie widziano i natychmiast rozniosło się po Zbydniowie, że ubił nadzwyczaj dobry interes. Może nawet samemu królowi Poniatowskiemu pożyczył pieniądze, biorąc w zastaw Polskę? Nazajutrz wydało się, że ten wielki interes, z którego powodu Strommenger szedł uśmiechnięty niczym pijany chasyd z dworu rebe-cadyka Mojżesz Abakanowicza, to były manufaktury. I jeszcze tego samego dnia, wieczorem, w tajemnicy przed Strommengerem, zebrała się rada kahału, żeby omówić jego postępowanie. Żydzi postanowili nie dopuścić, żeby tymu jeden z nich przystąpił do spółki z kasztelanem i Polakami przy budowaniu manufaktur.

Ryszard Sadaj



Tibor Szervizius: Fragment pomnika Arona Tamásiego

ANDRZEJ W. GUZEK

Fundamenty

Rozmowa z głęboka, ciemną studnią. Bez fałszywego jednak wstydu, pokory lub nietolerancji. Pochyla się nad nią nisko, aby wysłuchać jej podziemnej spowiedzi a później sam zwraca się jej długo i żarliwie z odkrytego w przedniu skrzydeł udziału w zbiorowych ucieczkach, krzywoprzysięstwach luster, buntach zmarszczek i fotografii.

To pochylenie się nad konfesjonalem trwa nieskończenie długo. Nie widzi wtedy nawet swego kurczącego się w zmęczeniu odbicia, kiedy światło zachodzi na wzgórzach a zatoki chmur wypełniają się morzem.

Kłębą się w nim zatrute z góry źródła tkliwych przyjaźni, pękających bezplodnie kasztanów, wywizdanych już przed wyjściem na scenę hierarchii i zatrutych oklasków.

Obiecuję jeszcze sobie i tej pomarszczonej w perspektywie amfilad twarzy rozpocząć jutro, zaraz o świcie przebudowę składni odwiecznych fundamentów trwających do reszty, do przebudzenia ruin w zaśpieniu, kiedy noc z uśmiechem politowania zasuwa nad nim bezzeleśnie błyskawiczny zamek — dwudziestoczerogodzinnygo spiwora.

Rzeczy

Nie bój się rzeczy. Mają oddech czysty i ciepły jak dawne, teraz już unieważnione zwierzęta, jak potykane gesto w chaszczach gobelinów spłowiełe archetypy czterech żywiołów zniewolenia — ziemi, powietrza, wody i ognia.

Już teraz tylko statyczne kształty, linie i owale, porządek jasnowidzącej geometrii, kameralne, podręczne rewolucje, zderzenia i eksplozje na wykresach chwil. Sztuczne perspektywy i realny pod nogą kamień.

Nie lękaj się więc rzeczy. Całe ich plemiona nie zdołają zakłócić twójgo niepokoju, nie zagrażają w niczym autonomii twójgo łańcucha. Wierność nie jest teraz nakazem dziewiętej sekundy, ale tylko cicha demonstracją w przegniłym sztafażu. Odwiązałeś się już od zbyt płytkiej przystani. Kręcisz się w kółko wiosłując tylko pozbawioną punktu zaczepienia ślepą kotwicą.

Nie oglądaj się przed ani poza siebie. Zamknij oczy. Porządek na zbuntowanym placu i tak przywróci krzepnąca w żylastą siłę organizacja przedmiotów zjednoczonych. Poddaj się jej bez reszty. To nie będzie przecież zbyt długo bolało. Masz nawet szansę zostać ostatnim trzęszym cłochardem pod mostami słowa.

Caly jesteście swoim jedynym i wbrew umowie nie dokończonym jeszcze na czas rękopisem. Chaotyczny manuskrypt ciała, cięte z premedytacją tatuaże blizn, posępna kaligrafia żył, nakładające się na siebie geologicznymi warstwami palimpsesty skóry, graniczny kopiec nosa, ślepe termitery oczu, krzewy plonących objawieniem uszu i pomiędzy spletanymi ścieżkami oddechu nagła jak wyzwanie zapadnia ust. Oto wszystko. Caly twój dorobek i jednogarbny, wędrowny niby pustynna karawana — kapital.

Nie smuć się jednak. Nie ma powodów do rozpacy. Będziesz przecież tłumaczony po wielokroć przez obce języki rudyh mrówek, poddawany specjalnej, analitycznej wiwisekcji przez ślinę robaków i wreszcie w odświętnej księdze adresowanej zbiorowo przekładany na ponadczasowe esperanto jalowocnych korzeni, wahadła rybkich skrzeli, klucze nowego zawsze na ugorach ładu i chichot paproci.

Dźwięk i światło

On nie ukrywa się chociaż mówi do ciebie ustami wiecznie nieobecnego. Nie unika odpowiedzialności, nie wykręca się najcichszym choćby powrośtem, a jego pierwotna zbrodnia dawno już osądzona i poddana karze.

Mówi poruszając jeszcze swoimi ustami, ale całe amfilady luster przedrzeźniają jego daremne usiłowania, a język zwielokrotniony przez teatralne głoiniki nadal klasycznie obcy i nie znany nawet uczonym filologom.

Nie jest ślepy, chociaż kamera jego wędrownych źrenic rejestruje każdą rysę na murze, wernisaże pleśni i patetyczne umiowanie złudzeń, chociaż patrzy wciąż oczami nieobecnego, który wieczorem, na metalicznych wzgórzach wystąpi w tradycyjnjej, masowej imprezie (son et lumiere), aby na poczekaniu, z kamienną kartki odpowiadać na wszystkie przygotowane z góry złudzenia i odpowiedzi.

Szuflada

Tak jak z pustej, brezentowej płachty zszpalał wreszcie wszystkie słowa papierowych łąk prosto do głębokiej szuflady stołu ćwiczącego zapamiętałe w kącie pokoju krzywymi kopytkami fugi i arpeggia.

Zatrząskując ostatnie amen wpuścił je na wolność — zebrane w długą, marszową kolumnę — czcionki i alfabety. Zaopatrzył je sownie na drogę w nicograniczony zapas czarnej kalki do przeżuwania, do pomnażania czterstwych głodów, do uświęcania czystych pragnień i wynajętej na godziny odrady.

Zagwarantowałeś im jeszcze osobiste niebezpieczeństwo a twoje ostatnie, rezerwowe żrenice połknęły zaszyfrowany, nie do przetrawienia klucz. Nawet pamięć klucza. Teraz tylko uszy rejestrują ten metaliczny, spod podłogi zielonego blatu chrobot, gdy korniki ołowiu drążą cierpliwie długi, syntetyczny tunel i uskrzydłony podkop na powierzchnię czasu.

Andrzej W. Guzek



Tibor Szervátsusz. Z cyklu *Mali bożkowie*

JERZY ŁUKOSZ

Terapia jako duchowa forma życia

(o światopoglądzie Tomasza Manna)

Przy lekturze osobistych notatek Tomasza Manna trudno oprzeć się wrażeniu, że filozoficzna systemowość, której uczył się on u Kanta, Schopenhauera i Goethego, to nie opcja myślowa, lecz pochodna formy życia, jakże w tym przypadku stylotwórczej. Kształt dnia jako zamknięta w swej kompozycji, logice samocelowa jednostka przeżywanego czasu zapisany został w dzienniku intymnym o cechach rejestru.

Zamknięcie w ograniczającej formie jest tylko zewnętrznym przejawem duchowego istnienia po stronie wzorców klasycznych, „idealistycznych” — istotnym przede wszystkim u kogoś, kto porządek życia przekuwa na porządek myśli. W całej twórczości Manna nie ma jednak wyraźniejszego niż ten znak jego postawy filozoficznej, którą uznać wolno za światopoglądowy fundament. Porządek pełnego życia może oznaczać chaos; coraz mniej realna staje się wówczas ewolucja porządku, coraz prawdopodobniejsze — i dramatyczniejsze — obracanie chaosu w system. Czynność porządkowania chaosu, szukania ładu w nieładzie, odkrywania reguły w bezholowiu wspierają powinowactwa filozoficzne Manna, w niej zbiegają się jak w finale wielowątkowej powieści punkty wszystkich światopoglądowych przygód. Ład systemu, tym bardziej pożądany im mniej realny, jako podłoże drogi myślowej, właśnie w dziennikach ujawnia swą trwałość na przestrzeni całego życia, również w czasach przeciwnych deklaracji, a więc poprzedzających narodziny Republiki Weimarskiej.

W monografiach poświęconych pisarzowi różne widziano jego drogę do formacji myślowej sprzeciwiającej się demonom bezładnego instynktu oraz zawsze towarzyszącego im cierpienia. Dość powszechnie uznano, że punktem wyjścia był Schopenhauer, punktem dojścia Goethe, zaś powikłany szlak widł przez Nietzschego, Wagnera i romantyzm niemiecki. Te ewolucje uznawano niekiedy za proces zdrowienia, wychodzenia z choroby nihilizmu, antymoralizmu, irracjonalizmu. Dostřezgano jednak także — jak najsluszniej — współistnienie, a nawet antyetyczny współzrwój inspiracji obu ówczesnie najwyraźniejszych biegunów filozoficznych (powoływano się przy tym na postaci powieściowe, jak Tomasz Buddenbrook, w których dokonała się integracja filozofii Nietzschego, światopoglądu Goethego, formy życia Schopenhauera). W okresie Republiki Weimarskiej badacze stwierdzali jak Gerhard Jacob, że Tomasz Mann jako wyznawca artystycznego światopoglądu „jest i pozostanie romantykiem”, czyli kimś zbuntowanym przeciwko jasnemu dziedzictwu porządku. W emigracyjnej fazie

¹ Thomas Mann und Nietzsche. Zum Problem der Decadence, Leipzig 1926, s. 44. Prócz odsyłaczy do przypisów wywać będziemy także odsyłacze bezpośrednich (to ich

życia to ryzykowne twierdzenie pojawiało się co najwyżej w dialektycznych definicjach, w Mannie widziano już raczej humanistę przyszłości, kogoś bliższego „cywilizacyjnemu literatowi” niż „apolitycznemu” indywidualiście.

U samej podstawy światopoglądu był wszak niezmienne „cywilizacyjny literat”. Oznaczało to korzystanie z perspektywy europejskiej, potem światowej przy rozpatrywaniu spraw niemieckich, rozumowanie abstrakcyjnymi kategoriami demokracji, rewolucji, ludzkości, coraz większa podejrzliwość wobec ducha niemieckiego, jego symboli, jak muzyka, jego synonimów, jak romantyczny protestantyzm, jego imperatywów, jak osobność stylu myślenia względem „romanskich” wzorców. Tego odkrycia dokonał właściwie dziennik, czym zasłużył na miano dokumentu rozwiązującego centralną zagadkę światopoglądową Pomiędzy tu wiele złożonych konotacji Mannowej „cywilizacyjności”, jakby związanych przede wszystkim z układem politycznym i osobistym resentymentem, zajmujemy się zaś jej bardziej uniwersalnymi odniesieniami.

Jako akces do europejskiej „cywilizacji” winno się określić już samo uczynienie z życia pierwszego terenu istnienia filozofii. Z „życiem” toczyła walkę we wczesnej twórczości „apolityczna”, duchowiona sztuka, było ono wyperane przez neurotyczne półistnienie i spychane ku granicy, za którą egzystencja miała mieć już tylko tytulne cechy. Tymczasem dziennik pokazuje filozofję realizowaną jako skłość życia i, jakby manifestując swą łączność z nim, wiernie „odzworowuje” jego struktury.

Filozoficzny protoplasma będąc tu zatem ideałami realizującym życiem pewien model. Diarysta ma niemal niezmienne ideały przez całe utrwalone zapisać życie. Świat jako systemowo ograniczona konfiguracja cech i wartości jest w tym przypadku pochodną hanzeatyckiej szkoły życia. W szkole tej równomiernie sobie profesorami byli kupy i medcy, północnoniemiecy handlarze i twórcy filozoficznych traktatów. Jednym z odpowiadających tej szkole filozofów był Schopenhauer, od którego diarysta wzięł wszystko, co wzięć mógłby (i co wzięł) od swych lubeckich przodków, a więc kantowsko-pedagogiczną niezmienność i punktualność jego przebiegu dnia: (...) *mądrę pielęgnowanie zdrowia* (...), *jego dokładność jako kapitalisty* (...), *równomierność jego metody pracy* (produkował do druku wyłącznie podczas dwu pierwszych godzin porannych (...)) (Btr. 79). Na filozoficznym trakcie wiodącym do Goethego zetknął się z Wagnerem, ale nie po to, by stać się jednym z wielu czcicieli jego geniuszu, lecz dla bliższego własnemu usposobieniu umiłowania „Luksus, bogactwa i wystawności mieszczkańskiej” (Btr. 80). Dzięki dziennikowi staje się widoczne, co było najwyższym w związku duchowym parasarą z jego głównym prądowadczą światopoglądowym: również Goethe nie był dla niego przede wszystkim źródłem wzorów literacko-filozoficznych, ale życiowych. Często czytamy w diarystu, że Mann wykonał jakąś czynność „jak Goethe” (np. B. 226). Zmianicnie jest też zdanie: *Czytałem „Goethego sztukę życia”* (B. 68). Goethe to dla diarysty duchowa przystań, nie w intelektualnej jednak czy artystycznej, lecz w życiowej zawierusze *Jak w domu czuję się wciąż w sferze goethańskiej, jakże uszczęśliwia i stymuluje mnie ona* (C. 161) — pisze w czasie, gdy w notatkach do *Czarodziejskiej góry* powstaje zarys postaci

oznakiem litery w nawiasach odnozą się do następujących, wydanych przez P. de Mendelsohna, tomów dziełom Tomasa Manna: A do *Tagebücher 1933-1934* (Frankfurt am Main 1977), B do *Tgb 1933-1936* (1978), C do *Tgb 1918-1921* (1979), D do *Tgb 1937-1939* (1980). Inne wykorzystane utwory Manna oznaczamy następującymi literami bądź skrótami: Btr — *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt am Main i Hamburg 1968, tekst w pierwszym wydaniu z roku 1918 (Berlin), LuW — *Luise in Rom* (przeł. F. Kocopyk), Warszawa 1938, Sa — *Sätze autobiografische*, (w) 1) *o sobie*, Wybór pism autobiograficznych (przeł. zbiorowy), Warszawa 1971, 1. 2 — *Luise 1937-1947* (przeł. W. Jedlicka, wyd. E. Mann), 2 Warszawa 1970, Lub — *1 szkła jako duchowa forma życia*, (w) O *sobie...*, tamże. Cyfra po przecinku to numer strony.

Naphty, kogoś bardzo odpowiadającego duchowi czułu. Wybró filozoficzny to dla Tomasa Manna nie odnalezienie myśli człowieka, to odnalezienie jego losu

Bardzo charakterystyczne, że dialektyka biegunów racjonalnego i szaleńczego, jasnego i ciemnego, obecna zazwyczaj w pisanym i wierszonym dziele, nie posiada swych ekwiwalentów w życiu. Tu bowiem dominuje dobroczynny „cywilizacyjny”, mieszczkański humanizm, co przedstawiając takie refleksje, jak ta: *Romantyzm to świat nieczysty. Nie chcę go więcej znać* (B. 400). Niekiedy zmienia się tylko zawartość pojęć, jak idealizm: od „przestarzalego” (B. 350), inaczej „niemieckiego” (C. 174) — po idealizm young, nie nazwany z imienia, bezprzymiotnikowy, ale wzmiankowany scharakteryzowany: *W każdym razie nie jest on tym starym* (C. 131). Diarysta nie wydaje się zatem dialektykiem (choć pojawia się na Goethego), z każdego, wielorakim strumieniem bieżącego źródła wybiera jedynie życiodajny nurt: czysty świat, „idealną” konstrukcję, która uprzęda ciemności, szaleństwo, instynkt, cierpienie.

Twórcze zadania naglejbiej stanowią o formie życia diarysty, ale życie to nigdy nie zostało w całości złożone w offerę dziełu. Dzieło przemożnie wpływa na kształt życia, pozostając w gruncie rzeczy działaniem życiu podporządkowanym. Mann rozstrzyga tu antynomie „życie — sztuka” o wiele próczniej niż czynił to we wczesnych upowiadaniach: postępuje jak Goethe w *Lotcie*, który powiada: *Oni enią co najwyżej dzieło — życie nie cenią żaden. Powiadam wam: niech to kto robi za moim przykładem i karku nie skreśli!* (LuW, 301). Rozstrzygnięcie to przekazuje — w przypadku i naśladowanych, i naśladowującego — o konsekwentnej przynależności do mieszczkańskich form istnienia, podlegających u jednego i drugiego indywidualnym ukształtowaniom. Tomasz Mann manifestuje swą wierność pewnemu typowi artysty, różniąc niecierpliwie artystów jak Ibsen i Wagner na jednej stronie, których wszelkie zainteresowania spoczywają na dziele, i Goethe po drugiej stronie, któremu chodzi o życie, o *samokształtowanie*. Zasadniczym źródłem problemów i konfliktów wewnętrznych jest dla diarysty właśnie „życie”, nie „sztuka”, stąd gorące i działające praktycznie nad twórczym i przeniesienie tych pierwszych w centrum uwagi. Sens nadania takiego priorytetu, tak arcywyraźnie pokazującego się w dziennikach, wyraża się w postawie, którą właśnie Goethe uosabia: jest nią skupienie na sobie jako jednym ośrodku wszelkiego rodzaju działań twórczych, zbicie z poczuciem konieczności ukształtowania własnej jaźni zanim da się jej jakikolwiek wyraz.

Życie diarysty upływa w pewnym autoedukacyjnym klimacie ukształtowanym najsilniej wśród niemieckiego mieszczaństwa w wieku XIX. Formację tę trudno wprawdzie wyszczególnić w historii kultury mieszczkańskiej jako odrębną względem innych, np. tej broniącej przez narratorka *Betrachtungen* jako muzyczna, antyeuropejska, apolityczna. Niemniej można się zgodzić, że Tomasz Mann w diarystycznym autoprezentowaniu spełnia warunki mieszczczanina oświeconego (Bildungsburger), a nawet z takim impetem atakowanego w *Betrachtungen mieszczczanina oświeconego* (aufklärerischer Bürger). Opowiada się tedy za racjonalnymi gwarancjami dla poczucia bezpieczeństwa własnej egzystencji, w dziedzinie twórczej zaś za sumiennością, obowiązkowością, rzetelnością jako przeciwnieństwem wszelkiego artystycznego kółkarstwa.

Wybró postawy oświeconej, na którego granicy tykrokrót znajdowali się bohaterowie opowiadań i powieści Manna, dopelnia jakby logiki postaci diarysty. Opał on ku temu, co świadome, rozsądne, zwrócone ku światu, coraz wyraźniej oddala się od zjawisk demonicznych. Forma tej filozoficznej treści również ulega „rozjaśnieniu”. Oschły rejestr faktów, jakiego dokonuje się w dzienniku, wytwarza dystans do

¹ B. Blum, *Thomas Mann und Goethe*, Bern, 1949, s. 24

przedmiotu obserwacji. Lakonizm wyrażania się, nierefleksyjność stylu podkreślają jeszcze chłód patrzenia na otaczający świat. Stylistyczna oszczędność zdaje się nie liczyć z wymaganiami utrwalanych na bieżąco zaszczości. Styl budowany jest w imię zachowania całości: podmiotu widzenia, nie dla skuteczności poznania. Można to mówić o dystynkcji procesów poznawczych. „Ja” diaryjny jest zintegrowane, jakby na przekór wszystkiemu, co je otacza, wbrew neurotycznej epoce, rozszczeplającej jaźń. Tak oto utrwalone zostało — by użyć określenia ze *Szkicu autobiograficznego* — „życie oparte o ład i poświęcone ładowi” (Sa, 53).

Tej nocy dzięki prostemu specyfikowi calcium, z którym za-najomili nas Nikischowie, spałem nadspodziewanie dobrze i pokrzepiająco. Śniadanie zjadłem w łóżku, podobnie jak zawsze w tych dniach, następnie zaś pośpiesznie napisałem do Suhrkampa kilka zdań tysięcznych skreślenia w eseju o Wagnerze pewnej nieczynwalnej frazy na temat nacjonalizmu. Po co drażnić te zwierzęta w takim momencie? (A, 3).

Wielki upał, przerażający się w hurzową duszność, nie dopuszczający jednak do deszczu większego niż znikomy (D, 88).

Rano nerwowy, zrozpaczony i podrażniony (w następstwie awarii dopływu ciepłej wody), że musiałem prosić K. (Katie — przyp. JŁ) o wybaczenie (A, 111).

Przyjąłem wizytę K. (B, 162).

Potem Bernam i konferencja z nim oraz K. (B, 115).

Za powinowactwem z Goethem przemawia nie tylko ową klasyczna postawa stylisty, nie tylko płytko-sejmograficzna a dystygowana „kontrola” swej osoby jako bohatera dziennika Isernije uderzającej wprost podobieństwo stylu dzienników Manna po roku 1933 (główna zachowana sekwencja) do późnego diaryjnego stylu Goethego (szczególnie z *Tag-und Jahreshefte* ostatniego dziesięciolecia). Wolno zatem powiedzieć, że niektóre elementy swiatopoglądu Manna są rezultatem najpróższego wpływu, jakim była podpatrzenie.

Wszystko wskazuje więc na to, że diarysta — w porównaniu z innymi postaciami Manna (na zestawienie takie można sobie pozwolić wyszedzisz z założenia, że diarysta jest na swój sposób także postacią fikcyjną) — jest pod wieloma względami uboższy. Oto mistrz ironii w swym diaryjnym wcieleniu nie jest ironistą, żongler antytezami pozostaje niemal jednoznaczny w swych sądach. Szaleństwo wyobraźni zastąpione zostało terapeutycznym pragmatyzmem, owocna rozpiętość ducha — instynktem porządku w imię ocelenia a kosztem poznania i wyrazu.

Jaka? to przyczyna leży u podstaw takiego samoograniczenia?

Tomasz Mann świętynie panował nad całą filozoficzną dyskusją, jaka toczył współczesny mu świat, ogarniał najważniejsze wydarzenia literackie. Nie zawsze jednak był w stanie sprostać dniu powszedniemu z jego czynnicze bezparadonowym ładunkiem okrucieństwa, temu „życiu”, któremu nie sprostał także żaden z jego bohaterów. „Punkt niemożności” we współlścienniu ze światem zewnętrzny określa Mann (jak i powoływane przez niego do życia postaci) dość skrajnym w używaniu skali określeń słowem cierpienia. Nimb cierpienia został kategorycznie odrzucony. Stąd wszystkie intencje dzieła, diaryjnego i innych, w jakims sensie skierowane są przeciwko cierpieniu. Cierpienie jest dla



Tomasz Mann z Albertem Einsteinem w Princeton (USA) w 1938 roku. Poznali się trzy lata wcześniej, w Princeton mieszkał w sąsiednich domach

Manna równoznaczne z nieporządkiem (jak to ukazuje tytuł *Unordnung und frühes Leid*), stanowi zatem zaprzeczenie systemu. I właśnie system okaże się ratunkiem.

Odrzucenie cierpienia w imię systemu filozoficznego, w imię mieszczańskier szkoły życia, w imię hedonizmu, w imię Goethego i Schopenhauera zauważalne staje się nie tylko w dziennikach. W liście do Agnes E. Meyer w październiku 1941 Tomasz Mann pisał:

Ciężkie życie! Jestem artystą, to znaczy: człowiekiem, który chce się bawić — nie należy z tego powodu robić uroczyścież miny. Co prawda — i to jest znowu cytat z „Józefa” — ważne jest, do jakiego poziomu dochodzi się w tej zabawie: im on jest wyższy, tym bardziej zabawa staje się absorbująca. W sztuce mu się o czynienia z absolutem, a to nie jest dziecinną igraszką. Ale z drugiej strony staje się także i dziecinną igraszką, i nigdy nie zapomina o niecierpliwych słowach Goethego: „O cierpieniu w sztuce nie może być mowy”. A patrząc później wstecz, powiedział: „Było to wieczne łoczenie głazu, który musiał być wciąż od nowa paruszony z miejsca”. Trafna uwaga. Ale wystarczyłoby, aby nam odebrano przekłęty blok skalny, a zobaczylibyśmy, jak hycmy do niego tęsknił! Nie, o cierpieniu w sztuce nie może być mowy. Ten, kto wybrał tak w swej najgłębszej istocie przyjemne zajęcie, nie powinien wobec poważnych ludzi odkrywać roli meczennika (L 2, 282).

Na cierpienie nie ma miejsca a nie tylko dlatego, że jest się artystą, że dysponuje się wszystkimi terapeutycznymi dobrodziejstwami systemu, który porządkuje doznania. Cierpienie odrzucone zostało także w związku z wyborem roli reprezentanta, wykluczającej się — jak to wynika z wielu wypowiedzi Manna — z rolą meczennika. Jestem stworzony o wiele bardziej na reprezentanta niż na meczennika — pisał Mann w liście do Fritz'a Kaufmanna, cytując zresztą w ten sposób bądź parafrazując swe własne, wypowiedziane przy różnych okazjach słowa (L 2, 235). „Ja” diaryjny, tak ważny instrument reprezentacji, nie dopuszcza cierpienia, pojmując je jako przeszkodę w kuracji, czyli także w grze identyfikacyjnej z Goethem. Pod datą 14 marca 1934 roku czytamy:

Wewnętrzne obzuczenie meczennstwa, poczucie jego osobistej nieprzydatności, wciąż powraca, właśnie teraz ponawia się, a zostało potwierdzone oraz wzmożone przekazaniem przez Liana wzwrotem G. Benna z czasów wcześniejszych: „Znacie dom Tomasza Manna w Monachium? Istotnie, ma on w sobie coś goethańskiego” (A, 355).

¹ Fakt mistycznego upodobnienia się Manna do Goethego również poprzez styl intymnych notatek był być może najpoważniejszym wspólnym „postreżeniem” niemieckiej krytyki: zaraz po ukazaniu się pierwszego tomu. Nie dowodzony tu tego niezwykle naładowanowca zestawieniem wyników z jednego i drugiego diaryjstwa powtórzony tylko za psychologia twórczości, że nigdzie poza dziennikami intymnymi podobno ostato tego rodzaju nie są tak łatwe do ustalenia, bo przedpodobnie tylko w dziennikach unio mystyka może mieć cechy związku organicznego (w dziennikach intymnych często odbywa się coś w rodzaju identyfikacyjnej grzy z idealizm).

² Por. M. Jurgensen, *Das fiktionale Ich. Untersuchungen zum Tagebuch. Bern i München 1979* (szczegółowie rozdział poświęcony dziennikom Manna).

Wykluczanie cierpienia to proces występujący we wszystkich rejonach odczuć diarysty, w każdym planie działania. Nie bez znaczenia w tej mierze jest inscenizacyjność zapisu, który utrwala obok faktycznych cech wizerunek chętny, podretuszowany na miarę potrzeb, a niekiedy i sfalszowany. Tak samo nie bez znaczenia pozostaje celebrowanie funkcji cielesnych (czego krytyka nie mogła diaryście wybaczyć). W idei zanegowania cierpienia bezpośrednio, zaś w idei filozoficznej systematycznie pośrednio zbiegają się także wszystkie ważne właściwości „ja” diarycznego jako literackiej struktury: jego klasyczna stylizacyjność nie jest znakiem niczego innego.

I dalej pozostajemy na goethańskim trakcie: postać Goethego z *Loty* przypomina pod tym względem diarystę Tomasza Manna. W powieści tei znajdują swój paradyjny wyraz poszczególne gesty, nawyki, codzienne ceremonie, powszednie manierizmy, m. in. te wynikające z hipochondrii, ale i z roli ojca rodziny, mełdwie patriarchy, Olimpijczyka, reprezentanta. Przy jakiej takiej znajomości kulis procesu twórczego Manna mało ryzykowne wydaje się nawet twierdzenie, że postać Goethego została tu zbudowana z materiału wcześniej utrwalonego w codziennych rejestrach.

Dokądże mi już wszędzie towarzyszyła ta miękka szata — domowa nawyczka, którą się z sobą w podróz bierze, aby nią reszty swego „ja” bronić i opór stawiać obczyźnie. To samo jest to srebrny kubkiem, który sobie wyjeżdżając w każdą drogę zapakować kąsę, a to wypróbowałam wino też do tego, aby mi go nigdzie nie brakowało, i żeby pouczającą rzecz i w przyjemności obfitująca obczyzna nie okazała się silniejszą od mojej nawyczki. Ceni się siebie, trwa się przy sobie — jeśli ktoś tam coś plecie o skostnieniu, to jest to głupie gadanie, nie ma bowiem sprzeczności między trwaniem, dążeniem do jedności życia, trzymaniem w kłupie swojego „ja”, a odnową, odmłodzeniem (...) (LwW, 297).

Z chwilą opublikowania dzienników traci chyba na wiarygodność teza Ericha Hellera, że *imitatio mystica osiąga swój punkt szczytowy w Lotcie w Weimarze!* Dopiero diarysta to pełna inkarnacja Goethego.

Jednak Goethe jako światopogląd nie wyczerpuje całej zawartości duchowej dzienników. Odnajdujemy w nich także filozoficzną — nie tylko z „dziedziny praktycznej” — schedę po Schopenhauerze. Po pierwsze jako ideę „wierności i rzetelności”, po drugie jako ideę niezangażowanego postrzegania świata.

W szkicu *Lubeka jako duchowa forma życia* czytamy: *Dlatego Schopenhauer pisał do Goethego, że „wierność i rzetelność” spadek po jego kupieckich, hanzeatyckich przodkach ze starego Gdańska, to właśnie te cechy, które, przeniesione przezeń z dziedziny praktycznej w teoretyczną i intelektualną, stanowią o istocie jego poczynań i osiągnięć* (Lub., 14). W sensie filozoficznym diarystę łączy z Schopenhauerem co najmniej tyle, ile obok łączy z Tomaszem Buddenbrookiem. Świat diarysty i świat lubeckiego senatora to *hardo* trwały porządek rzeczywistości, w której każdy człowiek zajmuje preznaczone mu miejsce. Przypisanie człowieka miejscu, roli w tej „historii bez niespodzianek”, jaką jest świat przedstawiony w powieści i w dziariuszu, odsyła do sposobu pojmowania świata jako systemu. Tomasz Buddenbrook stara się, całkowicie zgodnie z radą Schopenhauera, *dzielić po dniu wyzyskiwać w swym wnętrzu wszystkie ukryte zasoby woli, woli formy bytu Buddenbrooków*, a więc wciąż powraca do prafomy życia, poza którą czeka go kłęsa w postaci „niespodzianek” coraz subtelniejszych świadomości. „Niespodzianki” te są nosicielkami sygnałów do świata

zewnątrznego, przynoszącymi cierpienie. Buddenbrook wrażliwa sobie niezmienności porządku rzeczy, nawet jeśli faktem stają się burzliwe przemiany. Tak samo diarysta nieco woluntarystycznie traktuje świat zewnętrzną, odgradzając się od niego niezmiennym schematem swego zapisanego istnienia.

Schopenhauer, podobnie jak Goethe, zaleca brak uczuciowego zaangażowania w realia, kontemplację przedmiotu z dala od niego. Z jego inspiracji odgradza się od życia Tonio Kroger, za jego radą senator Buddenbrook maskuje postępujące uświadomienie całym wachlarzem sędowych konwenansów. Ten imperatyw Schopenhauera rzutuje na wczesną nowlistykę Manna, patrolując *Czarodziejski górce* i *Doktorów Faustowi*.

Jednakże nie Schopenhauer ani nie Goethe sprowadzili te postawę dystansu wobec niosących cierpienie okoliczności do wymiaru, w którym obnaża ona — obok oceniającej skuteczności — swój kuracyjny aspekt, swą nieheroiczność. Uczynił to Nietzsche, m. in. w *Zmierzchu bogów*, gdzie czytamy: *Sprawdzając coś nieznanego do czegoś znanego, dotnajemy poczucia ulgi, spokoju, zadowolenia, prócz tego poczucia mocy. Z nieznanym łączy się niebezpieczeństwo, niepokój, troska, — instynkt zmierza przede wszystkim do usunięcia tych przykrych stanów: (...) pierwsze lepsze wyobrażenie, za pomocą którego nieznanne daje się objaśnić jako coś znanego, napawa taką łagodnością, iż „przyjmujemy je za prawdę”.* Trzeba przecież przyznać, że owa terapeutyczna strona niezangażowanej apercepcji wraz z omówioną na początku ideą „denke philosophare”, wszystkie w ogóle mechanizmy myślenia i działania (czy raczej: działania i myślenia) użyte przez Tomasza Manna ku obronie — to najważniejsza strona zagadnienia. W tej perspektywie światopogląd diarysty oczywiście traci fason wielkiej filozofii, okazując się raczej kocksem prawideł.

Pomimo wysiłku diarysty przez zapis dziennikowy przebjia jednak prawdziwa aura, w której toczy się życie Tomasa Manna: zorganizowany szereg terapeutycznych zabiegów nie jest w stanie ukryć przedostającej się do systemu demoniczności. Jej oznaką są w dziennikach nie tylko fakty pośrednio ujawniające ciężkie przeżycia, fakt towarzyszący Mannowi przez całe dojrzałe życie bezsenności i inne objawy niedobrego samopoczucia (brak apetytu, konieczność regularnych sjęst, długich i częstych spacerów, uciekanie w samotność). Demoniczność artykulowana była wprost:

Ostra reakcja nerwów na wczorajszy krok (B, 251).

Nerwowe nadwyprzedzenie (D, 8).

Wczoraj noca podniecenie, smierelny smutek i lzy (D, 423).

Męczące dni. Głęboka depresja nerwowa, lzy i wdreka (D, 419).

Śrepsja i przeniknięcie bezsennością oraz: bezreluciwizacji wszystkiego (D, 178).

Te i inne przekazane w dziennikach słowa pozwalają stwierdzić, że ów świat wewnętrzny, podstawowy uzysk sprzyjania odziedziczonemu porządkowi obywatelowemu, moralnemu i wynik wyznawania systemowej filozofii rodem z Królewca, Weimaru, Gdańska i Lubeki jest raczej wciąż osiąganym niż osiągniętym celem.

Jerzy Lukasz

¹ E. Heller, *Thomas Mann. Der iraische Deutsche*, Frankfurt am Main 1959, s. 13.

² Tamże, s. 15.

³ Tamże, s. 16.

⁴ Tamże, s. 24.

⁵ *Zmierzchu bogów czyli Jak funkcjonuje się młowie* (przeł. St. Wyżykowski), Warszawa 1909-1910, s. 45.

ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI

OTWIERAM MIASTO

(fragmenty)

Zapamiętane mimochodem

Zakątek znany tylko średniowiecznym waga-bundom — potrójne przejście odbite w lustrze negatywu. Wszyscy stojąc w milczeniu adorują profil Zielonej Madonny siedzącej pospołu za weselnym stołem, wysoko ponad brządem, tam, gdzie kończy się lękliwa otchłań oparta o chłodny namiot zmierzchu, a już się zaczyna pierwsza warstwa wiary — Madonna na kolanach trzyma przedmiocie. Pomiędzy ulicą Lubatowską a Kowalską spędziła dzieciństwo. Teraz czeka kiedy zapomniany hejnał ogłosi porę niespór: matka wyjdzie na próg i zatroskanym spojrzeniem obejme diacki wyłot ulicy — fioletowy pas gęstniejącej zieleni, za którą aniołowie nosią grube wojskowe namioty czerni.

Jeśli ktoś chce, możemy tylnymi drzwiami uciec z uczty i zanurzyć się po pas w purpurze

Jeśli ktoś chce pobiegniemy w dół Lubatowskiej aż mur echa zatrzyma nas gwałtownie, stąd zaczyna się droga nocy: na prawo — echo zasypia w krzewach porzeczek, na lewo — gwiaździsty wóz toczy się ku alejom.

Otwarcie przez zaskoczenie

Otwieram miasto purpura:

dwaj patronowie dźwigają miś — dobre i złe uczynki na dzień dzisiejszy. Bezwiednie zanurzymy w nich dłonie: pamiętamy dekalog, seminaria z etyki i ostatnie błogosławieństwo matki przed ślubem. Mimo wzniosłości jesteśmy rchórzami, szukamy usprawiedliwienia w każdej sytuacji.

Otwieram miasto kwadrans na południe:

w kawiarni „Ewa” student możłonie wykreśli na serwetce współzależność słów „jednostka” i „osoba” próbując stworzyć uniwersalny system wartości. Jego partnerka, zielonoka Uta, uparcie doszukuje się w cępciwie szyi chłopca początku linii, która wykreśliła początek ich miłości. W tym momencie student pojmuje, że może być skazany na stałe poszukiwanie definicji pojęcia „człowiek”

Otwieram miasto trzy czwarte szarości:

od strony Bazylianówki, Czechowa i Rur Jezuickich zbliża

się Satyr, właściciel niegdysiejszych łąk zapchanych narcyzami kaczenców — tak miłych jego oku — Pan, na widok którego zieleni buduje krążanki wonne, a stado chmur skryte otacza starce biodra. Idzie promienieć zapatrzony w błysk me przerywając rozmowy z patronami, aż minawszy ostatnie drzwi zmierzchu staną obok świętych melancholii ilu dostrzegło, ilu się obezrało za długim welonem fioleto — tylko ci co stoją za filarem poezji, tylko oni westchnęli cicho.

Rozmowa z Mistrzem Andrzejem

Mistrz Andrzej siedzi na ruskim stoleczku pośrodku rajy. Siedzi oparty plecami o osmókanciasty filar, który podtrzymuje całe niebo. Patrzy na ostatnią kwaterę pokrytą cienką warstwą pobiałej i myśli o rodzinnej wsi ukrytej za malwami i stepowymi bodiakami. Ma wielką ochotę namalować puszystość powietrza podmalowanego od dołu sieną, by było lżejsze od puchu alleluja albo melodii dzieciństwa. Ma wielką ochotę namalować twarz proroka Ilii Muromca, który widział ostatnią chwilę świata, twarz tak groźną jak piorun rozdzierający drzewo.

Jest dzień przed Wielkanocą, więc mieszczanie chcą, aby pokazał jak to ulicami Lublina oprowadzają osła zaplecionego w słomy, a ludziska czapkują przed procesją. Nawet ci co kończą powłóczytny krzyżem czerwonym, wyegli z gospod i kogucim krzykiem domagają się wiekuięstego potępienia dla antykrysta.

Mistrz Andrzej ma swoją ulubioną scenę ukrytą za bordowym wykotem muru bizantyjskiego. Codziennie tam chodzi i ukryty na poddaszu lzawym okiem popatruje na Madonnę zawijającą w rąbek llniany śpiącego syna. Aby tam dojść trzeba przepchać się przez tłum biczowników, odpędzić precz stado gawronów żerujących na puszkowiu i wzdłuż murów najezonych zdradziwymi otworami wbiec na dziedzińiec, gdzie właśnie Pilat rozmawia ze skazanym.

Dla własnej wygody, chrojąc nogi, uczniom rozkazał namalować podest pochyły, stąd wzmocnie widzi tłum pędzący na Golgotę, a tuż za kotarą czerni z Judaszowego żywota wypelza czarna dusza. Jeszcze chwila i sznur wisielca ze zdrańcą runie w żółtą otchłań. W trójkątnych polach sklepienia śpi cisza. Archaniołowie trzymają dłonie na głowniach — miecze jeszcze nie mają ognistych błysków.

Cherubini przygotowują znaki, którymi opieczętują bramy miasta i tym znakiem otworzą wolność sprawiedliwym. Michał Anioł czeka aż Gabriel zakończy posłannictwo, aż tamci wejdą na szczyt brązu — wbią krzyże prostopadłe, kur zapiecie na trawę, wyjdą z posadzki święte dziewice, zebracy, powinogi, eremici, dziwożony, biskupi, mędrcy, nierządnie — teraz dopiero Michał Anioł stanie po prawicy. Stanie obok najgroźniejszej twarży wszechświata: z drzeniem w palcach mistrz Andrzej otwierał oczy Władcy, misternie dobierał brązy i oliwki, sądził grubo rysował zagniwane brwi i sam zdjęty trwogą o własne zbawienie w kącikach ust połozyl odcień laskawości — Nierukotwori-

tielny zapatrzony w przeszłość ludzkiej niedoli człowieczym okiem rozsządi wszystkie nasze czyny.

Mistrz Andrzej odchodząc na spoczynek kłęka przed królem i cerkiewnym gestem pozdrawia jeźdźca śpieszącego na nocne łowy. Ostrożnie z palety zdejmując nieostyglie kolory i chowa na piersiach. Więcej w nim smutku niż śpiewu. Jeszcze jedna kotara szczerolota, jeszcze jedna ikona — najmilsza, bo ostatnia i trzeba będzie ucałować próg maleńkiej świątyni i zwrócić twarz na Nowogrodzkie kopuły mosiężne.

Pośrodku północy ośmioboczny filar hartownym blaskiem wskazuje drogę lawicom gwiazd płynącym nad wzgórzem zamkowym za głosem nocnych halabardników

Zapukaj ponownie zmiierzchem

Zaułek, którym biegłeś w dół jeszcze wczoraj, architekt wymazał z mapy miasta. Zniknął rdzawy polysk bram, zielone sztachety wielkanocnych płotów porąbano na szczapy, nawet trawa rozsiadła dawniej pysznie i butnie wzdłuż całej ulicy — zgasała i zmalala. Naręcza biele rozwieszonych w sadach, które odbierałeś jako śnieżne chorągwie zawieszono na niewidocznej linii wiatru, zastąpiły wielopiętrowe balkony. Zniknęła żywa linia zaułka; kiedy się szło po omacku nocą stopa dokładnie wyczuwała nierówności chodnika, ciemniejsze plamy omijało się bezbłędnie, tuż za młodziutką topolą powinien zaszczeakać pies.

Człowiek, którego tak dobrze znałeś, już cię nie rozpozna, całymi godzinami stoi w oknie i czeka na sobie wiadomego gońca. Patrzy uparcie w odległy punkt ulicy Lubartowskiej — z bramy powinien wybiec chłopiec, zebrać opadłe kasztany, gwizdnąć przeciągając na palcach. Na ten znak z sąsiedniej kamienicy wybiegnie inny chłopiec, będąc razem uważnie oglądać kasztany.

Za fioletowym filarem jest wąska szrama. Zapukaj. Niech cię nie zdziwi pusta twarz ojca. Szukasz własnych śladów, jeśli tylko dostrzeżesz podobieństwo w odległym pejzażu ulicy z tamtym powidokiem — dano ci więcej niż zapamiętałeś

Jest wiele przejść nocnych. Jest wylom, którym wy dwaj mogliście uciec na drugą stronę południa, by z polnej perspektywy przyglądać się miastu również poelmemu — pod błękitną chmurą lata.

Zapukaj ponownie zmiierzchem. Jeśli otworzy ci poeta — stoisz w przedsiönku Starego Miasta: gotyckim korytarzem dojdiesz do drzwi swego domu. Jeśli powita cię kolega z garkąją kasztanów — przyszedłeś później niż on myślał, przyszedłeś na pogrzeb ulicy.

Zigniew Strzałkowski

EWA NAWÓJ

* * *

Teraz wiem, że to żaden wstyd
Ten chłopiec ukłął z taką czystą twarzą
ukrył ją w dłoniach

Nie wiedziała o co prosi, czy prosi
kradnąc gest święty, magiczny
jak on zakrywając twarz

Jedenastoletnia o pragnieniach
w których miłość jest jeszcze
słowem na modlitwę i na dotyk
tydzień później czekała na niego
przy stole ze świeconym
w zakrystii

miała tę samą sukienkę
z białej tafty w czerwone grochy
było tak ciepło
Tę dziewczynkę możesz zobaczyć w moim pokoju
na zdjęciu za szkłem biblioteczki
w sukience w czerwone grochy
w białych sandałach
z tyłu za schodami jest las
i śmieszne badyle
z których robiło się fujaiki
moja twarz jest teraz znowu
podobna do jej twarzy

1980

* * *

Pierwszy spacer odkąd wstałam z łózka
ciepła wiosna w brudnym akacjowym
lasku na Kole
na torach w lesie
stoi zardzewiała lokomotywa...
Nagle niespodziewana dziura w płocie
płaski teren zielonej trawy
kiedy widzę wartownika z bronią

boję się że po tamtej stronie
mogą nie tylko legitymować
ale i strzelać bez uprzedzenia
Wartownik daje się jednak wyminać
chwilę później rozumiem
to stadion hippiczny
w stajni uśmiechnięci żołnierze
w biało-czerwonych opaskach
dzieci wróble i psy
Koń który jest championem
wyciąga mi z kieszeni chustkę do nosa
żołnierz śmieje się mówiąc
pieszczoch szuka cukru
Najpiękniejszy koń
o długiej żyrafiej szyi
i migdałowych oczach
ma na imię Samogon
myślę wracając do domu
kupię na kartki cukier w kostkach

* * *

Następną posesją za cmentarzem
ewangelickim
jest mała pasteka
płaskie pagórki grobów
obrotńnię podróżnikiem dzwonomka
i rumiankiem
a między nimi ule
i bartnik w siatkowej przyłbicy
złamana kolumna
jedyne grobowca obrońnięta
trawą i kwiatami
To teren zamknięty
krzyczy na nas pastecznik
pospiesznie przytrzymując furtkę
jąkając się i już wąpiąc w adres pytamy
czy to cmentarz tatarski
chyba nikt od dziesięciu lat
o to nie pytał
Cmentarny strażnik z trudem
przypomina sobie nazwisko
tatarskiego pułkownika i jego dwu córek
inne ukwiecone pagórki są bezimienne
jesteśmy intruzami naruszającymi
spokój kwiatów pszczół i ludzi
Z ręki wyciskam ągdło i kropke krwi
która płami płatki rumianku
rosnącego przy zardzewiałej furtce

* * *
Droga schodzi jak zwykle kocimi łbami
w dół od szosy w stronę szkoły
potem aż do samej rzeki
po drodze zakład wulkanizacji E. Vandalli
potem lasek grabowy
Podskakuję w dół drogi po kamieniach
umarlam
jestem teraz
płomieniem oderwanym od świecy
To przyjemne więc przeskakuję z kamienia na kamień
Nie wiem jak innym powiedzieć
że nie umiera się zupełnie
Nagle z naprzeciwka nadjeżdża facet na motocyklu
w rękę trzyma gumowy wąż
ściągnie go od samej rzeki
Muszę uciec przed strumieniem wody
inaczej umrę naprawdę
Dotęga mnie dotęga strumień
tylko mała iskierka
chroni się za oponę Vandallego
jestem w niej jednak cała

Kiedy wychodzę z ukrycia
zaczepia mnie ktoś
kto ma przykurzoną twarz ubeka i przypomina
mojego znajomego Andrzeja N.
jest w nim tylko coś smutnego
zagnatwana zawartość jego walizki
nie ma znaczenia
Za chwilę wszystko odmienia się na lepsze
Stary człowiek który chyba też nie żyje
to Pablo Picasso
odtąd idziemy już razem
w stronę rzeki
Skarpa jest stroma jak nigdy tu
z trudem trzymamy się rękami
skalnych występów
idąc po urwistej ścieżce
Kiedy rozczesuję włosy syją się iskry
druciana szcrotka wypada mi jednak z ręki
i spływa rzeką
musimy trzymać się teraz mocno
Z zardrością zaglądamy
do oświetlonych jaskiń
gdzie w ciepłe i świetle
siedzą rodziny handlarzy warzyw i słodczy.
układając swój towar w drewnianych skrzynkach

Ewa Nawój

CZŁOWIEK JAKO DZIEŁO SZTUKI

Te istoty mają tylko jedno zajęcie, kulturować ideę piękna we własnej osobie... zaspokajając własne maniaki, czuć i myśleć...

Ch. Baudelaire: O sztuce

Absynt, pióln 1... kropla atramentu

Dawno już w krytyce i na gruncie teorii estetycznych zaakceptowano przekonanie, że w najbardziej wypowiadanych działaniach na polu sztuki granicą artystycznej artykulacji jest całkowita rezygnacja z tradycyjnie pojętego dzieła. Więcej nawet, w wielu dziedzinach za centralną ideę uznana została sama osoba artysty. Mimo to opisów tego zjawiska mamy nie tak wiele, nie mówiąc już o wyjaśnieniu go na tle tradycji i zachodzących w sztuce przemian świadomościowych¹. Rzecz dotyczy nie tylko artystów zarządzających kontrowersje pokazy happeningowe czy telewizyjne. Dziś i pisarz, zwykle ukryty za stołem własnych utworów i cudzych komentarzy do nich, nie zadowala się rolą wytwórcy fabul czy „pięknych zdań”, lub nawet je porzuca. Zaczyna wówczas pracować nad ekspansywną i znajdującą się w ciągłym ruchu fabulą jaką stanowi jego aktywna obecność w mass-mediach. Jest przedmiotem adoracji lub obiektem niechęci znacznie przewyższających emocjonalny stosunek do jego dzieł. Tak więc wysiłkom wielu twórców zmierzających do wyrwania artysty i efektów jego pracy spod władzy mechanizmów rządzących „globalną wioską” towarzyszą próby odwrotnie, znamionujące chęć postawienia przed publicznością twórcy jako tekstu, dzieła swoistej sztuki.

Teoretyk zjawiska D. Oppenheim sformułował tezę, iż we współczesnej, niejasnej sytuacji rozmaitych dziedzin twórczości jedynie sam artysta może być autentycznym przedmiotem swojej działalności. W ten sposób zbuduje on, nieosiągalny w żadnym innym wypadku — „pełny obieg zamknięty”, będąc podmiotem i przedmiotem, materia i kreująca jej kształt wyobraźnią oraz świadomością twórczą. Artysta podejmuje zatem ryzyko działań autokreacyjnych jak Salvador Dali, Wolf Vostell, Jerzy Bereś, Natalia Lachowicz, Ben Vautier, Tadeusz Kantor. Nazwiska, rangi i typy aktywności nader różne. Leczą wszystkich przykładowo tu wymienionych łączy wspólnie przekonanie o centralnej roli osoby artysty jako najważniejszego dzieła artysty w kulturze XX wieku. Podobnie ważną, a może nawet i silniejszą tendencję znajdujemy na gruncie literatury od Byrona i Wilde'a, poprzez Prousta i Mann'a, aż po Witolda Gombrowicza.

Myślę, że idea człowieka-dzieła sztuki współcześnie mocno zakorze-

nioma w dziedzinach znajdujących się poza bezpośrednim wpływem słowa artystycznego ma wiele z tym słowem wspólne. I tu wreszcie odsłania się cel niniejszej wypowiedzi; analiza zjawiska sytuującego się na przecięciu różnych rodzajów aktywności twórczej, poddanego wpływowi rozmaitych tradycji, zjawiska w swej istocie interdyscyplinarnego oraz intertekstualnego.

Tradycje są tutaj dawne i poważne. Część z nich przypomina E. Panońskiego w szkicu *Michał Anioł i ruch neoplatonicki*. Nie wybiegając tak daleko w przeszłość sięgnijmy po przykład bliższy wrażliwości współczesnej, a nawet patrolującej wielu doświadczeniem dzisiejszej kultury artystycznej. Pamiętajmy treścią parodiującego kaplańskie zapędy sztuki, antyandysa tworzącego poprzez sam fakt bycia pośród innych — Alfreda Jarry. Jego legenda stała się wyrazistym punktem odniesienia dla późniejszych realizacji człowieka-dzieła sztuki. U nas rozpowszechnił ją w dwudziestoleciu T. Boy-Zeleński, który pisał: *Jarry nijał wtedy, wciąż wedle legendy, ocet zmieszany do połowy z absyntem — ocet i pióln, co za „literaturą” — a mieszanie tę zaprawiał... kroplą atramentu. Jadł surową haratinę — korniszonami. W ubranii kazał ekscentryczność z niechlujstwem w niebawym stopniu. (...) Dolna część jego garderoby była stale kostiumem cyklista — Jarry, mały krep, i siny, był namiętnym cyklista — na nogach miał panofle z lysa, a czasem damskie trzewiki, które przywdziewał, aby wydatnie urodę swojej drobnej stopy. Koszula była często z kartonu, a na niej namalowany czarny krwaw².*

Ale nie tylko, jak opinuje Boy, szalenstwo pchało Jarry'ego w świat blażenstw. Uczyńniono żeń maskotkę bohemy, a i on sam miał świadomość wyłamania się z reguł gry, był żywym wcieleniem zapominanego karnawału, obalal hierarchie wartości i gustów, którym holdowała publiczność mieszczańskiego salonu. Dandyzm a rebours, manifestacja sztuczności, autokreacjonizm, silny czynnik samodestrukcyjny, obsesja sobowótora i swoisty mimetyzm (Jarry naśladował swojego bohatera — króla Ubu) — czynią z paryskiej biografii tego twórcy przypadek tyleż samo dziwny, co i powtarzając się w dziejach kultury.

Narzucanie życiu reguł sztuki to także objaw kultu artysty jako tekstu. Ow tekst jest modelem świata pełnego, składającego się z przedmiotów i dominującego nad nimi umysłu. Zawiera on elementy czystej duchowości i czystej cielesności oraz wszystkie to, co może się między nimi zdarzyć. Jego domeną jest gra, manifestacja przestawiania się na obiekt artystyczny oraz nieogarniona przestrzeń operacji intelektualno-wyobraźniowych. Wedle F. Nietzschego ów byt, człowiek-dzieło sztuki istnieje w sposób przedwzrostny, podobny do niesamowitego obrazu z bajki, który może obracać oczyma i patrzeć na samego siebie, teraz jest zarazem podmiotem i przedmiotem, zarazem poetą, aktorem i widzem³.

W tak konstruującym się „obiegu” dominują trzy czynniki: słowo — ciało — reakcja w przestrzeni teatralizowanej. To jakby nadawca — medium — odbiorca. Nietzsche sugeruje zatem literacki i teatralny rodzajów zjawiska. Pozostając przy cytacie z *Narodzin tragedii* można zaryzykować tezę, iż Jarry intuicyjnie realizował ekspansywną, ale też ciemną, doniołący odmiannę człowieka-dzieła sztuki. Ekspertymenty na sobie, samoudrażanie fizyczne i psychiczne, szalenstwo i blażenstwo, autoironia i przeświadczenie o nieuchronności samozniszczenia. Oczywiście w imię sztuki. Przeciwnieństwem byłaby apollinijska poniekąd wybita wyzoma w stylu homo dandy. Wedle Ch. Baudelaire a

¹ Zob. m.in.: J. Deryda, *Ekstazja i elita*, Moskwa 1966; E. M. Forster, *Art for art's sake* (w:) *Modern Culture and the Arts*, Nowy Jork 1972, s. 15-20; A. Kontolowski, *Eliphas Lévi — macz jaha artysta* (w:) *Interpretacje dzieła sztuki*, Poznań 1976, s. 111-147; A. Kuczyńska, *Piękno. Mu i rzeczywistość*, Warszawa 1977; B. Sadkowiak, *Homo dandy — „Mieszczyński Literacki”* 1977, nr 8, s. 80-89; S. Morawski i A. Turowski, *Dialog o praxis „Mieszczyński Literacki”* 1980, nr 3, s. 67-83.

² M. Golaszewska, *Estetyka i autystetyka*, Warszawa 1984, s. 118.

³ E. Panoński, *Michał Anioł i ruch neoplatonicki* (w:) *Studia z historii sztuki*. Wybrał, opracował i opatrzył podługiem J. Białostocki, Warszawa 1971.

⁴ T. Zeleński-Boy, *Mąż i pierś*, Pisma, ser. II, tom 10, Warszawa 1957, s. 293.

⁵ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Przeł. J. Staff, Warszawa (br.), Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, ser. Wielka Biblioteka, nr 108, s. 28-29.

dandyzm jest ostatnim błyskiem bohaterstwa w okresach upadku. Znaczą historię zagadnienia B. Sadkowska pisze: *Dandys jest twórcą i twórczym, i dziełem sztuki zarazem. Najpotężniejszym twórcą ho kształtuje siebie na miarę własnych marzeń*.

W obu przypadkach — dandysa i antydandysa — naczelnym przesłaniem jest konieczność zakłócenia lub nawet rozbicia społecznie akceptowanego statusu sztuki poprzez skrajną samoafirmację lub też nie mniej skrajne akty samodestrukcji, a w ich obrębie podejmowanie działań serio, względnie opartych na cechach ludzkości. W każdej sytuacji, pisał Baudelaire jest to *ja nigdy nie syte tego, co jest w nim, w każdej chwili oddalające i wyrażające je w obrazach hardziej żywych niż życie, zawsze niestełe i ulotne*⁶.

Czas upraszczał głębie misticznych przeżyć homo dandy i jego antywycielenia lub zmieniał perspektywę ich doświadczeń. Na przykład dawałsi i futuryści. W jednym z manifestów rosyjskich futurystów czytamy: *Malowanie twarzą w początek Inwazji... Nie chodzi o samą estetykę (...). Syntezę dekoracyjności i ilustracyjności — oto zasady naszego malowania*. Albo: *Dzisiaj towarzyszymy olbrzymiej futurystycznej wystawie (...), w której pragniemy wzięcia udział, wystawiając na niej siebie samych*⁷. Artysta jako cytat dzieła w ogóle i jako dzieło konkretne, parodia estetycznych kanonów.

We wszystkich tych zdarzeniach rozmaite składniki tworzące zjawisko, a wzięte z tradycji literackiej, ikonografii, teatru i filozofii wpisują się w krag wartości, które nazywamy antropologicznymi. Znaczą to, iż w samokrejującym się dziele sztuki, jakim pragnie być artysta, utożsamia się, przenikając i uzasadniając strukturę biologiczną, intelektualną i symboliczną (artystyczną).

Zasadniczym problemem, ściśle związanym z kwestią społecznej akceptacji tego rodzaju aktywności jest umotywowanie i utrzymanie przeświadczenia o metamorfozie, której uległ twórca. Owo przeistoczenie się człowieka produkującego artystyczne przedmioty w autonomiczne dzieło sztuki posiada w sobie tak wielką dawkę arbitralności, iż najczęściej bywa przez odbiorców odrzucone lub zlekceważone. Aby zatem rzecz całą uwyżnić, człowiek-dzieło sztuki akcentuje agresywny charakter oprawy zewnętrznej; maluje ją ciło, przywdziewa dziwaczny strój, prowokuje obyczajowości, parodiując użytkowany przez siebie „kostium” artysty, imitując cudze dzieła.

Lecz głębsza struktura przeistoczenia to świadomość, która przynajmniej sobie prawa demurgiczne. Istota metamorfioz wydaje się przede wszystkim konceptualna. A więc świat z jego centralną kategorią — człowiekiem-dziełem sztuki — jest w gruncie rzeczy uzależniony od (mogącej nadać mu artystyczną strukturę) myśli, lub umysłu. Znikliwość fenomenu samokreacji w powiązaniu z jej cerebralnym charakterem to cecha ważna z punktu widzenia odbiorcy, który w związku z tym nigdy nie jest pewien, co w aktualnym momencie postrzeże, tekst czy osobę. Nielatwo przystaje na nietrwale, psychiczny i konceptualny wymiar przemiany, która jednak właśnie stąd czerpie swój rodowod filozoficzny: *To co widzisz, jest nieczym — pisze Owidiusz — co kochasz, obróć się, a zginie. To co widzisz w zwierciadle jest odbiciem ciebie, nie ma w nim własnego, z tobą zjawia się i trwa, z tobą by znikło, gdybyś odejść z dołaj*⁸.

Podejście człowieka-dzieła sztuki do własnych celów i sposób istnienia w rzeczywistości wydają się najbardziej uchwytne na gruncie

semiotyki. Jego status bytowy tworzą przeciwieństwo obserwowalne teksty słowa i teksty ciała. Również, można powiedzieć, swoiste metafektę ciała i przede wszystkim metafektę słowa. Z jednej strony manifesty, autokomentarze, deklaracje, nawet opracowania teoretyczne — z drugiej działania parateatralne, akcentujące przede wszystkim aktywność fizyczną, parodie mimiczne lub cytaty.

Dychotomiczność zjawiska, które jest rezultatem współdziałania co najmniej dwóch systemów znakowych, wydaje się tu niepodważalna i można ją pokazać bardziej konkretnie. Na przykład jako — wynikającą z przeciwstawiania i dopełniania ciała oraz słowa — opozycję pariasa wobec kapłana, tak wyrażoną w działaniach Alfreda Jarry. Integralną dwoistość jest fundamentem świata człowieka-dzieła sztuki. „Kapłan” będzie dążył w jego świadomości do ogarnięcia rzeczywistości w słowie czy geście i podporządkowania jej nadrzędnej regule, „parias” zamyka się w swojej cierności, ona jest dlań jedynym i możliwym światem. Tak więc totalności uwikłania uniwर्सum w realizację własnych celów towarzyszy przeciwstawne dążenie — ucieczki ze świata przedmiotów i ludzi; Motyw panowania i motyw wygnania, istnienia zaledwie „śladowego”. Zależnie od tego, który pierwiastek zdobywa tutaj przewagę, tworzy się ontologiczna opozycja i zarazem dwa modele zjawiska: „człowiek totalny” w sztuce i „człowiek-śląd”. Między nimi pojawia się forma przejściowa, choć nie mniej zastanawiająca: człowiek i jego odbicie, sobowót — homo duplex. Jarry, który strzelał do swoich odbić w lustrze, ucieczki dandysa przed powtarzalnością praw społecznych i naturalnych w unikalność własnych poczynań, obawa zegara pozbawionego wskazówek. Problem człowieka podwójnego powstaje tu w rezultacie pojawienia się w kręgu działań artysty dzieła sztuki jego sobowótora, który go najczęściej niszczy.

Każdy z owych modeli mógłby posiadać cztery podstawowe warianty wyodrębnione na zasadzie łączenia wymienionych wcześniej opozycji, a więc: konstrukcji serio i buffo oraz destrukcji serio i buffo. Daje nam to typologię dwunastu sytuacji, które hipotetycznie (przy założeniu istnienia tylko trzech modeli podstawowych) ogarniają całość zjawiska. Oczywiście, jak to bywa z typologią przyjętą niejako a priori, nie wszystkie dalej opisywane przypadki dokładnie mieszczą się na swoich miejscach. Wiele z nich łączy w sobie destrukcję z czynnikami konstruującymi lub działanie serio z elementami ludzkości.

Dla jeszcze wyraźniejszego oznakowania poszczególnych sytuacji poniżej wprowadzam symboliczne, których wyjaśnienia zestawiamy następująco:

serio	buffo	konstrukcja	destrukcja
Człowiek totalny (1)	KS1	KB1	DB1
Człowiek podwójny (2)	KS2	KB2	DB2
Człowiek-śląd (3)	KS3	KB3	DB3

⁶ Ch. Baudelaire: *O sztuce. Szkice krytyczne*. Przeł. J. Guze, Wrocław 1961, s. 219.

⁷ B. Sadkowska: *Homo dandys...*, s. 89.

⁸ Ch. Baudelaire: *O sztuce...*, s. 201.

⁹ W. Woroszyński: *Życie Majakowskiego*, Warszawa 1965, s. 82.

¹⁰ H. Zemanek: *O namę sztuki*, Warszawa 1963, s. 84.

¹¹ Owidiusz: *Przemiany*, wybór tekstu i przekład A. Kamieńskiego, Warszawa 1969, s. 26.

¹² Lustrzako jako przekształcono Narcyza. Pisze o tym W. Hilsbecher w eseu *Apologia Narcyza (w: Tragiczny obłęd, parodia)*. Esay. Wybór i wstęp S. Lichańskiego. Przekł. S. Blaut, Warszawa 1972, s. 62-85.

Wszystkie te modele, np. człowiek totalny w wersji konstruktywnej serio i buffo oraz w wersji destruktywnej serio i buffo etc., posiadają kilka generalnie wspólnych cech, a najważniejsze z nich to: 1) automatyzm; 2) przekonanie o bezcelowości pracy twórczej w materiale innym niż ciało, świadomość i biografia człowieka, artysty. 3) skrajny autokreacjonizm; 4) utopijne dążenie do przywrócenia jedności sztuce, a w związku z tym, 5) intertekstualność.

Tu należy uczynić zastrzeżenie: nie będziemy śledzić zjawisk intertekstualnych dla nich samych. Idzie przede wszystkim o pokazanie funkcji intertekstualności w sferze granicznej eksperymentu artystycznego, który jednocześnie jest miejscem spotkania różnych dziedzin sztuki i rozmaitych na jej temat teorii. Intertekstualność jako znaczące nawiązanie do innych dzieł czy tekstów kultury traktujemy przede wszystkim jako rezultat wytwórczości. Po trzecie, zakładam, słowami M. Głowińskiego, iż: *W sferze intertekstualności mogą znajdować się znaczące odwołania do ustabilizowanych i skonwencjonalizowanych stylów, tak literackich jak i społecznych*¹¹. Jednakże porządk rozważań nie akcentuję nadzędności kategorii intertekstualnych nad innymi w opisywanym przedmiocie, a czyni z niej kwestię jedną spośród kilku równie ważnych.

Człowiek totalny

*Być artystą to zachowywać się w pewien sposób: (...) wszystko, co robię w sztuce to sztuka ponieważ jestem artystą, Stwarzam rzeczywistość (życie) ze świadomości, że istota ludzka jest zarazem dziełem sztuki w tej samej chwili — nieczym Bóg, który jest zarazem najwyższą metodą twórczą; Ja sam jestem niewłaściwie najwłaźniejszym i jedynym moim problemem*¹². Zgromadzone tu wypowiedzi malarzy, pisarzy zrównują życie ze sztuką. Przesłują przez nie refleksy prastarego marzenia twórcy, które straszylać się w potrzebie bycia nie tylko podmiotem, ale i przedmiotem kreacji. Wszelako nadanie sobie samemu roli kreatora nie prowadzi do całkowitej aneksji świata, do uczynienia zeń dzieła. Artysta chce wiedzieć, że istnieje nadający sens jego egzystencji obszar me-sztuki, w który może dowolnie ingerować, przekształcać go, zmniejszać, powiększać — zależnie od swej psychicznej potrzeby i wymogów chwili.

Działania kreacyjne, a więc i mitologizację „człowiek totalny” podejmuje przede wszystkim na gruncie własnej biografii. Podnosi ją do rangi tekstu artystycznego. Publiczna jawność, teatralność biografii traktowanej jako tekst wynika z faktu podejmowania przez człowieka dzieła sztuki spektakularnego aktu samokreacji. W ten sposób urzeczywistnia ideę swojego istnienia Salvador Dali. Własnemu postępowaniu nadawał on konsekwentnie znaczenie redundantne i pozapopotoczne. Taki charakter miał np. powtórny ślub artysty z żoną Galą — swoisty autocytat. Zasada powtórzenia, czy nawet swoistego rytmu łączyła się w poczynaniach artysty z procesem metaforyzacji czynności należących do zwykłej praktyki człowieka społecznego (KSJ). Obie reguły — paralelizm i symbolizacja — pełnią, wedle J. Lotmana, zasadniczą rolę formotwórczą w każdym tekście artystycznym¹³.

W tej wersji biografii okazuje się procesem uzależnionym wyłącznie od woli kreującego ją podmiotu. W tym sensie może on posiadać dowolną ilość biografii. Jest to nieskończona, wielokonfiguracyjna perpetuum mobile zdarzeń, słów, gestów. Pisał Dali: *Pewnego dnia*

*ogłoszę wzm i wobec, jak to się robi, aby błogosławionym nadmiarem uczuć zapłacić Daną. Będzie to rozdziałem nowej książki, prawdopodobnie mojego głównego dzieła: Życie Salvadora Dali jako dzieła sztuki*¹⁴.

Biografia = tekst = książka. Ostatnie ogniwo tej trjady zdaje się sugerować, że Dali w opisie szczególnych momentów swej działalności twórczej chętniej stosował pojęcia należące do kultury interakcji niżeli do sfery przedstawień obrazowych. Alisici książka w rozumieniu Dalięgo to coś więcej niżeli zbeletryzowana opowieść o własnym życiu lub, powiedzmy, dziennik, czy też inny zbiór dokumentów. Jest ona raczej pewnym stanem istnienia (to Dali jest Księgą) kształtowana wedle wzorów literackich (sfabularyzowana opowieść o człowieku ulegającym przereżnieniu bycia artystą), architektonicznych (silna dominacja czynników kompozycji przestrzennej) i obyczajowych. I taka książka to również zbiór sądów o charakterze metaartystycznym. Nic jest w ogóle łatwo wydzielić to, co w działalności człowieka-dzieła sztuki znajduje się na poziomie kreacji, a co na poziomie metaakcji, co jest ściśle autointertekstualne, a co metatekstualne. Jest bowiem tak — pisze E. Balcerzan, iż: *Ten sam przekaz może być tekstem kultury i jednocześnie funkcjonować w zasięgu jej autointerpretacji — na prawach metatekstu kultury*¹⁵.

Siedem autobiografii Dalięgo tworzy swoisty system intertekstualny, z którym współdziała, komentująca je, publiczna aktywność artysty. Ten nadmiar ma swoje znaczenie, podobnie zresztą jak symbolika powtórzeń, autocytatów, autopolemik, autoparodiń etc.: to coś w rodzaju, jak powiada L. Dallenbach — intertekstualność autarkicznej (Intertextualite autarqique)¹⁶. Dali atakował więc odbiorcę pomysłami, w których demontował niejedną obyczaj społeczną, powtarzał je aż do momentu uzyskania przez nie statusu „autonomicznej sztruczeczki”, która była jego królestwem. Zderzał ze sobą ale zasadnicze kody; przedstawiający (cielesny) i językowy, w ich obrębie tworzył systemy interpretujące się wewnątrz i zewnątrz. W ten sposób stał się żywym dziełem sztuki tworzącym wokół siebie gęstą, nasyoną przestrzeń intertekstualną, również o charakterze intersemiotycznym (np. Dali przedstawiający Don Kichota etc.).

Konstruktywny i z kaplańską powagą wypełniany mit o artyście-dziele sztuki posiada też swoje wersje ludzkie. Salvador Dali twierdził, iż przedmiotem pokazu (jako model), względnie podmiotem działania w roli tekstu artystycznego może być każdy. Na przykład jak stworzyć wizerunek współczesnej Galatei. Trzeba — komentował Dali — wziąć starą, dobrze pomarszczoną kobietę, przebrać ją za torreadora, a na jej gładko wygolonej głowie położyć wysmażony omlet posmarowany miodem. Na szczyt tej konstrukcji należy umieścić kilka franków. Kaplań w poprzednim wcieleniu — teraz staje się Każdym, ale parodiującym ideę dzieła doskonałego. W miejsce sztuki jako tajemnicy mamy skarnawalizowaną formę istnienia (torreador), drwinę z wpajającego powszechnie gustu i... smaku (omlet na głowie), deestetyzującą, ekspozycję fizycznej nieatrakcyjności przedmiotu artystycznego (brzydota „nowej Galatei”), wskazanie na sprzedajność sztuki (KBI).

W opisanej powyżej sytuacji kwestia przedmiotowości osoby, a także polemiki z kanonami sztuki i tradycji jest bardziej wyrazista niż w przypadku działań podejmowanych serio, jak chociażby takich, które realizował Chrystian Boitanski (KSJ)¹⁷. Zgromadził on, w celu wystawienia, zbiór dokumentów świadczących o społecznym istnieniu artysty-

¹¹ M. Głowiński: *O intertekstualności*. „Pamiętnik Literacki”, R. LXVII, z. 4, s. 78

¹² Wyniknie ze stwierdzenia z wytknięciem osobistego cywilnego sędziego w *Odpowiedzi na list oswiary*: *Informujemy o sytuacji światowej neowawaryzacji*. „Sztuka” 1978, nr 4, s. 21, 24, 30. Ostatnia wypowiedź nazywa do W. Gombrowicza, zob. W. Gombrowicz: *Dziennik (1953-1956)*, Paris 1957, s. 149.

¹³ J. Lotman: *Struktura chudołestwimnego teksta*. Moskwa 1970, s. 102.

¹⁴ Cyt. za: K. Hoffman, *Kunst im Kopf. Aspekte der Realisasi*, Köln 1972, s. 146 (fragen ihm w maszynopisie — Z. Stenkel).

¹⁵ E. Balcerzan: *Argi uteractimicimus. Czełownik Badacz. Temac: Płaz*. Kraków 1982, s. 137.

¹⁶ L. Dallenbach: *Intertexte et autotexte*. „Poétique” 1976, nr 27, s. 282.

¹⁷ Zob. m. in: B. Kowalska: *Sztuka epifanyjna*, cz. II, „Foto” 1979, nr 1, s. 26-33.

-działa sztuki, którym był on sam. Zbiór ten praktycznie był pozbawiony granic, a to, co widział odbiorca — stanowiło jedynie cząstkę tego, co mogło być zgromadzone. Przeszłość utraconiejsza, całość otwarta we wszystkich kierunkach, gotowa przyjąć każdy przedmiot, by uczynić z niego tekst, był nawet i włączyc go w obręb tej zarłocznej biografii rekonstruowanej jako dzieło. Biografii, którą każdy może ułożyć w dowolny sposób. Bolański stworzył niewyłącznie „Ich-tekst” subiektywizując i włączając w całość natrzoniejsze, nierzadko przypadkowe przedmioty, a także napisane w młodości wiersze, przeczytane książki. Jednakże sens wszystkich zachodzących między nimi intertekstualnych relacji wiadomy był tylko artyście. W owej całości jego osoba pełni rolę tekstu pośród innych (jak autocytat) oraz rolę metatekstu. Jest tworzona, sama nieustannie tworzy i komentuje. Staje się żywym i ruchomym centrum owego zbioru. Może zmieniać jego pojemność, kształt. Może wreszcie go zniszczyć.

Sprawa wygląda nieco inaczej w wypadku samowystawienia się artysty wyłącznie na określony moment. Tego rodzaju wydarzeniem towarzyszyły zwykle manifesty, deklaracje a nawet rozważania teoretyczne obwołujące nadzieję sztuki totalnej, bezrodzajowej i eksponującej wartość samego istnienia jako uniwersalnego modelu estetycznego. W manifestie Bena Vautier, który wystawił się w witrynie londyńskiej galerii „One” (1962) czytamy: *Jestem żyjącą, ruchomą rzeźbą we wszystkich moich chwilach i we wszystkich moich gestach na sprzedaż za 259 funtów. Wszystko czego dotykam i na co patrzę, jest dziełem sztuki. (...) Sygnuje wszystko”* (KB1). Absolutna wolność wyobraźni, nikczem nie skrepowana możliwością mnożenia lub redukcjowania ilości bytów sztuki — oto zasadnicze cechy owej totalnej podmiotowości artystycznego przedmiotu. Wszelako w rezultacie usadowienia się Bena pośród rzeczy zniszczonych i niepotrzebnych („misfits”) namaszczonej ton i cała sytuacja zyskały inny sens: groteskowy i bliźniaki. Można przypuszczać, iż wymienności owych tonacji (powaga — śmieszność) i przebywanie pośród zdeprecjonowanych tekstów (odrzucone obrazy, polamane figurki i rozmaite inne „bibeloty”) były świadomie wkomponowane w całość przedsięwzięcia. Romantyczna ideaologia twórczości wyłożona w patetycznym stwierdzeniu Coleridge’a — *Sztuka jest powiązaniem aktu tworzenia — została zdorzona tu z koncepcją bycia i kreowania pośród zjawisk zagrażających swym rozpadem konstruktywną wizję człowieka będącego dziełem sztuki. Wyraźnie zarysowują się, widoczne także w poprzednich przykładach, aluzje do mitu: Narcyz, Pigmaliot, Dedal. Te warianty podlegają afirmacji lub są wyszydane podobnie jak i romantyczna wzniosłość sztuki. Intertekstualność mityczna, wedle terminologii M. Eigeldingera²¹, w powyższym oraz wielu innych przypadkach funkcjonuje jako składnik artystycznej polemiki o sens współczesnego dzieła i rolę jego twórcy.*

Ben Vautier uświadomił, iż tworzenie tylko poprzez bycie w sztuce jest niemożliwe jako akt totalnie pozytywny. Ale jest możliwe w perspektywie destrukcji. Wówczas wymyka się konceptualizacji, znowu odzyskuje sens i swoje przedmiotowe odniesienie. Obiektem, który zajmie centralną pozycję w działaniach artysty będzie jego własne ciało.

Wiedeński akcjonista Hermann Nitsch zakładający w 1961 roku „Teatr Mistrów” i Orgii²² wierzył, iż poprzez atakowanie ciała, nagości, bólu, ofiarę sztuka uosobiona, w człowieku pojedyna się ze światem. Przypomniano więc *120 dni Sodomy*, rytuały tortur i publicznych egzekucji. Po wielokrot dokonywane akty samoagresji stały się specjalnością Güntera Brusa, Arnulfa Reinersa. Osobne miejsce zajmuje wśród nich Joseph Beuys z ideą „rzeźby ludzkiej” (DS1). Nie bez

znaczenia były tu odwołania do mitu cierpiącego za ludzkość Prometeusza. Na tym tle dochodziło do samookaleceń, malowania ciała farbą lub wycinania na nim magicznych znaków. Ciało ludzkie pełniło rolę swojego palimpsestu, w którym można było zapisywać i wymazywać zaklęcia, symbole, znaki runiczne etc. Ciało jako symboliczna pergaminowa księga. Człowiek jako Księga. Jeszcze wcześniej francuski artysta Yves Klein, ulegając wizjom A. Artauda, proponował artystyczne ludożerstwo.

Rytualne znakovanie ciała oraz ból, jaki zadaje sobie artysta, miały w intencji niwelować podział na to, co związane ze sztuką i na to, co życiowe, potoczne. *Okrucieństwem spajają się rzeczy, tworzą się nowe plany stworzenia* — pisał Artaud. Akty samodestrukcji, owo jakby rzeźbienie tekstu na tekście, nie prowadziły jednak do autentycznego unicestwienia się artysty. Były jednak traktowane jako konieczność, przeznaczenie. Nawet jeśli ofiara z siebie miałaby przyjąć charakter przeciwnicy lub graniczne skarnawalizowany. Tak jak w podkreślających seksualne obsesje człowieka-tekstu działaniach Bruce’a Naumana. Przedstawiał on szajną wersję destrukcji mitu Narcyza w sztuce, okłuwając się do seksualnego tetytysizmu i ekshibicjonizmu. Akcje te zostały zapisane na taśmie filmowej. Szerzej znane są dwa filmy Naumana dosadnie zatytułowane: *Black Balls* (1969) i *Bouncing Balls* (1969), (DB1)²³.

Inny twórca, Vitto Anconi (we własnym filmie *Hand and Mouth* przedstawiał on skramą wersję destrukcji mitu Narcyza w sztuce, iąc siebie wychającego do ust rękę i to tak skutecznie, aż zszynały działać reakcje obronne organizmu (DB1) Owo szukanie „tekstu w tekście” i próba wycięgnięcia go z człowieka-dzieła niezkie królika z kapelusza (poziom intertekstualny) można też interpretować w płaszczyźnie metaforycznej. Wówczas zapewne mogłoby ono oznaczać kpinę z „badawczego” nastawienia współczesnej sztuki uparcie penetrującej własne wnętrze aż do momentu kryzysu i wydalenia wraz z badaczem (tręka) treści zalegających w jej organizmie. Samoświadomość, przeciwnie, autematyzm, swoiście intertekstualny charakter tej struktury artystycznej jaką prezentował Anconi — owocują w rezultacie resztkami nieprzetrawionego jadła, z których jakiś wnikliwy patolog sztuki mógłby wyzyskać tajemnicę tworzenia poprzez istnienie.

Bycie jest tym, co od nas wymaga tworzenia, abymy mogli go składować — pisał M. Merleau-Ponty²⁴. Paradoks polega tutaj na tym, iż owo „bycie” artysty pojmowane jako świadoma autokreacja musi zmierzać w kierunku jego samodestrukcji. Krąg działań sprowadzających się do negacji przedmiotowego inwentarza sztuki okazały się przy tym tragicznie poróżniony z rzeczywistością. Człowiek-dzieło odczuwał swoje istnienie jako fatalizm jeśli nie wręcz niemożliwość. Stąd też naprzeciw widza zamiast kunstownego tekstu lub zbioru tekstów nierzadko stawał tylko człowiek z brzytwą lub istotą daremnie usiłującą wywróc sobie żołądek.

Jeżeli wariantowi konstruktywnemu towarzyszyła ambicja uczestniczenia w kulturze słowa lub namer dotarcia do odbiorcy poprzez uznanie toposy czy mity — to destrukcja „człowieka totalnego” zwykle dokonywała się w milczeniu względnie przy akompaniamencie nicarzynkujących krzyków. Teksty ciała ograniczają się, taka jest ich natura, do eksponowania sytuacji momentalnej, w której wszystko należy do obszaru sztuki aby za chwilę istnieć już poza nią. Napiecie między nimi tworzone jest przez opozycję zewnętrzności i wewnętrzności (nieraz w dosłownym znaczeniu). Skóra (jako tekst, karta Księgi) i nagle odsoniczone tego, co jest pod nią — tekstu żywego mięsa, ma ono

²¹ B. Kowalski: *Happening*, cz. I, „Foto” 1979, nr 3, s. 69.

²² M. Eigeldinger: *Écritures naïtives mythiques dans „Les Fleurs du Mal”* (w:) *Lumieres du mythe*, Paris 1969, Cyf. za: M. Głowacki: *O intertekstualności*, tw. s. 93.

²³ A. Artaud: *Teatr i jego submie*, Warszawa 1978, s. 108.

²⁴ W. Sharp: *Nauman interj.* „Art Magazine” 1970, vol. 44, n. 5, s. 22-27.

²⁵ C. Léfort: *Merleau-Ponty: ciało, żywioł, mądrość*, „Teksty” 1977, nr 2, s. 200.

wówczas bowiem charakter symboliczny. Urzeczanie i okrzyk bólu, malowanie ciała i wydalenie, akcja podmiotu i reakcja odbiorcy (który nierazko funkcjonuje w znaczeniu cytatu własnej roli) — oto zasadnicze elementy kształtujące dramaturgię destrukcyjnych poczynan człowieka obwieśczonego się dziełem sztuki. W dalszej kolejności powstaje się parodi czy aluzji do wzorów kultury jak i poszczególnych jej tekstów. Tworzy to drugi poziom intertekstualności nadbudowujący się nad pierwszym

Sztuka podwojów

Pisze J. Lotman, iż analogicznie do motywu zwierciadła w malarstwie, w literaturze funkcjonuje motyw sobowótora¹¹. Ta literatura inspiracja wydaje się istotnym składnikiem wielu poczynan człowieka-dziela sztuki. Podobnie jak lustrzane odbicie — sobowótór jest niezwykłym modelem zyciowego świata. Sobowótór, w tej wersji — zespół cech pozwalających obnażyć ukryte, podskórne dążenia, fascynacje i fobie pierwowzoru. Zmiana posunęć, symetrii, odwrócenie ról mogą tu otrzymać wyjątkowo szeroką interpretację w obrębie podobieństwa: martwy — sobowótór żywego, szkaradny — sobowótór pięknego, zewszerepiony jako odbicie ludzkiego, milczący — przeciwstawienie mówiącego, piszącego, sadysta — odwrotność osobowości masochistycznej. W działaniach, o których mowa, literatura zdaje się być obecna nawet wtedy, gdy nie pada ani jedno słowo.

Przedstawia najpierw wariant konstrukcyjny osobliwych ludzkich dwójtek, które będą przedmiotem opisu. Między nimi dochodzi do ukonstytuowania się idei związku jako koczowniczej bliźniaczych bytów twórczych jedno dzieło sztuki.

Jesienią roku 1977 w Bolonii w jugosłowiańskich artystów — Marina Abramović i Ulay tworzyli takie właśnie zdarzenia. Ubrani lub nady, niezwykle podobni do siebie — podporządkowywali swe działania symetrii ruchów i gestów. Przywiązywali się włosami, godzinami wpatrując w siebie, ustawiali się nady po obu stronach wejścia do galerii tak, aby każdy widz musiał przecisnąć się między ich ciałami (KS2)¹².

Człowiek i jego sobowótór — człowiek. Układ zamknięty, samozwrotny, niosący w sobie własny i nieustannie wzbogacany język modelowania. Tekst operujący wymiennością rami i wnętrza, zacierający semiotyczną odrębność tych elementów na rzecz znakowej jedności. Kto jest tu artystą, a kto jego sobowótorem. Kto jest przedmiotem sztuki, a kto znakiem znaku. Kto jest prawdziwy, a kto jest cytatem. Nie sposób osądzić. Całość działania zmierzala w kierunku uwypuklenia nie podziałów, ale do zatarcia granicy między elementami dwójki, oczywiście w pomysł. Widz wybierał to jako grę między dwoma polami semiotycznymi, których redundantne znaczenie wynikało z ich podobieństwa. Realna osoba występuje tu jako odbicie tej, która sama wydaje się odbiciem i tak w nieskończoność. W tej wersji Narcyz nie ginie, mógłby istnieć wiecznie.

Trzeba przyznać, że ów Narcyz zapatrzony w swoje odbicie posiadał prześmiewców. Ekstrawaganca para artystów Valie Export i Peter Weibel demonstrowała (1968) w Wiedniu „psekedo życia” człowieka-dziela sztuki (KB2). Export prowadziła na smyczy Weibla, który kroczył na czworakach zachowując się niczym pies. Tutaj nie było sobowótora-bliźniaka. Był sobowótór — zwierzę. Podwojenie oznaczało

rozdział i drastyczną opozycję w obrębie tego dwójki, w połowie degradację. Poszczekiwania Weibla i sadystyczne grymasy Export były antyobrazem kanonizowanych w sztuce tekstów ciała i tekstów słowa. Ich semiotyczna artykulacja stanowiła krok w stronę podwojen destrukcyjnych, odwołujących się do tradycji „teatru okrucieństwa”, w którym, jak pisał Artaud: (...) rozprząć się i wyzwolić na planie zewnętrznym, ale nie szludnym i przysuszczać — zamiatania do zbrodni, chimery, utopijny zmysł życia i rzeczy, ludocierstwo nawi”. Heinz Cibulka był przedmiotem artaudowskich z ducha eksperymentów Rudolfa Schwarzklogera (DS2). Ten niezwykły „dwójki”, w którym ważną rolę grała homoseksualna miłość, pogrążył się w rojeniach o katarakcyjnej roli okrucieństwa. Dokumentacja zdjęciowa pokazuje *Cinulę zalanego czerwona farbą, która wyląda jak krew i zasmarowanego białą pastą udającą gips, obandażowanego, zakneblowanego, oslepiętego, obwiązanego sznurami i drutami, z przewodami wychodzącymi z usi, z uszu, w pozycjach ukazujących tylko głowę i obcięta, jakby leżąca na zakrwawionej szmacie* sugerujących kastrację, sadystyczne orgie.¹³ W tym przypadku sztuka pojednała się ze śmiercią poprzez odwołanie do rytuałów zabójstwa na modłę współczesną (krzesło elektryczne), ale także i do mitu — głowa Hulofernes. Te obrzędy śmierci to teksty tworzące układ ponadregionalny i międzykulturowy. Schwarzkloger, ale także i Japończyk Junkio Mischima, prezentujący rytualne harakiri jako dzieło sztuki, popelnili samobójstwa.

I owej destrukcji wariant ludzcy. Wspomniany już Nauman prezentował w roku 1969 akcje, które nagrano na taśmie filmowej tytułując ją *Pulling Mouth* (DB2). Jest to dziesięciominutowa sekwencja pokazująca artystę w momencie, gdy usiłuje własnymi dłońmi rozdzielić usta i w ten sposób rozpolownie się, stworzyć bliźniacze dzieło sztuki. Wysiłek, z jakim to czyni, jest wszelako daremny. Z tego dążenia do drugiego siebie nie powstanie sobowótór. Zostaje więc sam wysiłek, groteskowy, pozbawiony głębszych sensów akt prózniczący chwytystosowane w farsie. Był tak rzecz, wyszczerzony otwór gębowy Naumana ulegał bowiem zasadniczej, ale tylko chwilowej deformacji, bez nadzici na ostateczny podział artysty-dziela, na wyodrębnienie drugiego tekstu. Sztuka stwarzająca nowego człowieka to faustowska chimera, przywziedzenie umysłu doprowadzającego się do ostateczności artysty. Taka destrukcja pozostanie zawsze tylko udawaniem — pokazywał Nauman i wtedy, jeśli nie jest zamierzone, może nieoczekiwanie przerodzić się w porażkę. Nie przekona odbiorcy, co najwyżej zdegustuje go lub rozśmieszy.

Wzór i jego ślad

Praktyki artystyczne skupiające się na traumatycznym aspekcie bycia dziełem sztuki aktywizują rolę ciała. Staje się ono zasadniczym czynnikiem ekspresji. Wszelako akcje te zbliżyły twórcę do granicy, po której przekroczeniu nadmiernie ekspozycyjna cielesność jakby zanika, traci swoje dotychczasowe znaczenie. Przeszcząca się w symbol rzeczywistości szerszej; religijnej, magicznej, świata kosmologicznego. Staje się jej „śludem” tu i teraz¹⁴. W ten sposób totalności i prezentywności działań Daliego czy Bena przeciwstawia się idea części wskazującej na całość, właśnie „ślada”, hipotezy czy przesłanki powiadającej o pełnym, totalnym istnieniu człowieka-dziela sztuki rzeczywistości transcendentnej.

Pozostawienie śladu ma być zatem czymś w rodzaju talizmanu, którego znaczenie zrozumieć mogą nieczym, oraz miejscem spotkania

¹¹ J. Lotman: *Teksty w tekście (w:) Trudy po znakowym systemie*, XVI, Tartu 1981, zwi. s. 13-18.

¹² E. Kurjula: *Podróż do granic sztuki*, „Projekt” 1979, nr 4, s. 30-35; J. Pawłowski: *Happening*, Warszawa 1982, S. Morawski: *Neofeminiizm w sztuce*, „Sztuka” 1977, nr 4, s. 57-63.

¹³ A. Artaud: *Teatr i jego sobowótór*, in., s. 120.

¹⁴ E. Kurjula: *Podróż do granic sztuki*, in., s. 32.

¹⁵ R. Ciełewicz: *Człowiek i jego ślad*, „Projekt” 1975, ar. 1, s. 54.

obu światów. Tutaj mamy: odlew twarzy, odcisk palca, pukiel włosów, kawałek plastikowej nogi, wzór galki ocznej — zmaterializowaną, tzn. uprzedmiotowioną część człowieka-dzieła sztuki. Znika więc piramida dokumentów czy przedmiotów, biografia totalna, znika też żywe ciało, rozplywa się jego sobowót. Człowiek-dzieło jest bytem istniejącym w sferze pozamyślowej. TAM — trwa niewyczerpywalna, niepojęta i nieprzekazywalna pełnia. Tutaj — mamy tylko jej ślad.

Bywa, iż kieruje on wyobraźnię odbiorcy w stronę romantycznej eschatologii i metafizycznej ofiary będąc, jak w pracach A. Szapocznikow, materializacją rzeczywistych cierpień i nadziei. Obiecując też magiczne odzrodzenie i wyzwolenie, daje złudę obcowania z doskonałością — *materia jest bardziej magiczna niż życie* — powiada R. Barthes⁸⁰. W jednym z wierszy tak pisze H. Heine:

*A kto rękę w ofierze złoży,
Temu zagoi się rana na ręce,
A kto nogę z wasku w ofierze złoży,
Temu odzdrowieje noga⁸¹.*

Tekst-śląd przesuwa osobę artysty w inny wymiar, dematerializuje to, co dotychczas było fundamentem istnienia człowieka dzieła sztuki. Byłby to zatem powrót do przedmiotowej koncepcji utworu, a zatem porażka po dojściu do granicy odporności na zadawane ciosy, ból, czy też do kresu wytrzymałości psychicznej. Pozornie tylko — gdyż znalazł się on po drugiej stronie, a znak, który zostawił, wskazuje na jego konsekwentne zmierzanie w kierunku spraw ostatecznych.

Tak było w słowno-plastycznych demonstracjach Yvesa Kleina, który utrzymywał, że wytopiony w piasku Hiroszimy cień człowieka spalonego przez atomowy wiatr, być może artysty — to właśnie dowód istnienia sztuki w obu sferach jednocześnie (KS3). Wszelako pełnia owego bytu jest zagwarantowana jedynie w transcendencji. Klein tworzył więc serie śmiertelnych całunów, które symbolizowały żywe istoty-dzieła sztuki zatopione w wiecznej kontemplacji, nieważliwe na zmienności świata⁸².

Z kolei ludzyczną wersję tej koncepcji odnajdujemy w działaniach P. Manzoni, który wystawiał i sprzedawał „oddech artysty” (do spożytkowania) lub prezentował „magiczny kokół” czyniący na moment dziełem sztuki każdego, kto nań wstąpił (KB3). Poczynania te stawały na aspekcie zabawowej sytuacji posiadania we własnych płucach oddechu kreatora, oddechu, jak głoszono — mającego pewne właściwości przestarczające i transcendujące. Odwoływały się też do ludzkiego poczucia próżności „Magiczny kokół” mógł uczynić każdego konkurentem Giocindy czy posagu Augusta. W ten sposób Manzoni wykazywał łatwość wpisania się w intertekstualną przestrzeń kultury artystycznej, najczęściej wszakże poprzez parodię jej tekstów kanonicznych. Owi szczeniwi samowystawcy byli także swoistym śladem czy dowodem własnej bytności w świecie sztuki czystej.

W powyższych przypadkach przedstawiane kategorie konstrukcji i destrukcji funkcjonują odrotnie niżeli dotychczas. Ekspansywny i konstruktywny charakter mają te realizacje, które eliminują osobę artysty działającego w obrębie sztuki przemierzającej pełnię jego istnienia TAM, „na drugą stronę”. To odlewy czy odciski ciała, ślady ludzkie A. Szapocznikow, Y. Kleina.

Natomiast destrukcyjna wersja śladu człowieka-dzieła sztuki: to właśnie człowiek, całkowicie, być może zdolny komunikować się z tym samym światem, poprzez odmienne stany świadomości, lecz zarazem

deformujący obraz dzieła zawarty w doskonałym wzorcu. Powstawało pytanie — czy we śnie, pod wpływem halucynogenów, w stanie mśnięcia, gorączki, agonii czy nawet już w strefie „życia po życiu” możliwa jest pełna komunikacja, współbytność śladu i jego odhodzącego w transcendentne światy autora. W tym kierunku podążała Natalia Lachowicz prezentując cykl „śnień” i następnie opowiadając publiczności o wdrórkach swojej wyobraźni (DS3). Podczas snu, pobudzony umysł opuszcza ciało. Tworzy poza nim i bez związku z nim w tajemniczej rzeczywistości. Tam powstaje właściwe dzieło — totalny, transcendentny człowiek-dzieło sztuki.

Publiczność oglądała artystykę śniącą pod wpływem lekkich środków odurzających. W tamtym momencie jej ciało było tylko śladem dowodzącym istnienia pełnego dzieła w rzeczywistości magicznej senni, niewytulmalnej. Zderzenie tych dwóch tekstów — TU i TAM — wzbudzało przestrzeń intertekstualną istotną jedynie dla owego „śladu” — nasyconą wartościami, które wyłącznie on mógłby zidentyfikować i określić. Dla widza, poza celebrowaniem samego momentu usypiania, najatrakcyjniejsza była część ostatnia — opowiesć o przeciwnych bohaterki zdarzenia. Koniec i początek należały tu do żywiołu słowa, ale metafizyczne doświadczenie stawało się trudne w opisie.

W owych latach artysta chętnie oddzielał swoją świadomość od fizycznego nosnika — ciała — choć najchętniej, zamiast malować czy rzeźbić, po prostu mówił lub pisał. Niektórzy zapadali w narkotyczne sny. W tych snach byli wszystkim — to sfera nowej totalności człowieka dzieła sztuki. Byli więc atrybutami snu i twórcami wypełniających go sytuacji, wcielali się w dowolny tekst kultury, byli całą kulturą. Poddawali się odczuciom przerażenia, nawet bólu. Zanurzeni w przestrzeniach barwnej nieświadomości, uzależnieni od imaginacji niekontrolowanego umysłu ulegali kreacjom. Nijeden artysta też udawał, mistyfikował odmienne stany świadomości. Tak czy inaczej, dziełem sztuki stawała się wewnątrzkreacji działalność umysłu i wyobraźni nie dająca się przełożyć na żadną inną. Znikały teksty ciała i teksty słowa.

Znajdujemy tu również poczynania wybitne lub w każdym razie obiecujące poszerzenie obszaru penetracji artystycznej. *NAPRZECIW nich, co pozostali po tej stronie, stanął CZŁOWIEK LUDZACO PODOBNY do nich, a mimo to (przez jakąś tajemniczą i genialną operację) nieskończenie ODLEGLY, wstrząsająco OBCY, jak UMARŁY, odclepy PRZEGRODA niewidzialną — a nie mniej straszliwą i niewyobrażalną, której sens prawił: i groza jawi się nam jedynie w śnie!* Był to fragment przesłania Teatru Śmierci I. Kantora ludzko biskierski wiodo dokonaniom i deklaracjom ludzi skrajujących po tej i tamtej stronie doskonałości i pojmujących, jak w sumie złudne zadanie stało się ich celem. Wedle teatru snu czy teatru śmierci twórca zawsze przebywa na granicy spajającej wielość światów, doświadczeń i tekstów. Nie jest jednakże możliwe obalenie ani potwierdzenie podejrzania, iż sen czy halucynacja to stan sprzyjający wdrórkom; po tamtej stronie lub że ktos rozdził się lub umierał tysiąc razy jako twórca i dzieło sztuki zarazem.

Tego typu działania, przemysłowe, deklaracje będąc reakcją na kryzys kultury stały się metodą walki artysty z jej chorobowością. Nierzadko sam twórca wywoływał w sobie ostre objawy tej choroby — po to by im ostatecznie ulec, jak w ostatnim przypadku: ludzkiej destrukcji „śladu”. Wartości tego typu wprowadzał wspomniany P. Manzoni czyniąc to z pomocą chwytów właściwych brutalnej grotesce czy farsie (DB3). Zamiast człowieka penetrującego nieweryfikowalną

⁸⁰ R. Barthes *Mit i znak. Eseje*. Wybór i słowo wstępne J. Błoński, Warszawa 1970, s. 80.

⁸¹ Cyt. za J. E. Lipa: *U źródeł cywilizacji*, Warszawa 1957, s. 161.

⁸² P. Wember: *Yves Klein*, Köln 1969, s. 18.

⁸³ K. Miklaszewski: „Umarła klasa” *Tadeusza Kantora czyli Nowy Traktat o Mankmach*, „Magazyn Kulturalny” 1976, nr 1, s. 28.

świat transcendencji, tworzącego tam biblioteki i muzea. Manzoni wystawiał i opisywał jego ekskrementy tu i teraz. Ślad dzieła sztuki, nic sen ani halucynacja, tekst jako rezultat „pracy” tekstu — po prostu „Merda d'artista” czyli, jak to tytułowano, „Gówno artysty w puzkach”.

Przedstawioną tu historię współczesnego homo dandy i jego rozmaitych antycydenów łączyć można z ostatnim etapem rozłożonego w czasie, kryzysu sztuki awangardowej. Na dobre od lat dwudziestych naszego wieku ukonstytuowało się przeciwstawienie o artyście myślącym zarówno o podstawach własnego procesu twórczego, jak i o pewnych ogólniejszych przesłankach sztuki, obejmujących przeżycie artystyczne i odbiorcze oraz wytwór czyli dzieło. Dysonanse i kolizja pomiędzy tym, co twórca czyni, a tym co o swoich dziełach myśli, przerost refleksji teoretycznej prowadziły do zastępowania przedmiotowego rezultatu działań artystycznych płynną masą cytatów, fragmentów i polemik. Sztuka rozmiąta się z życiem. Stąd radykalna koncepcja pogodzenia wszystkich czynników składających się na dzieło sztuki w osobie jego twórcy. Równoległe dokonywały się przemiany w obrębie literatury; inwazja autotematyzmu, biografizmu i dokumentacji paraliterackiej. Stąd też niedaleko do „pisania życiem”, zastępowania dzieła legendą bycia, mitem środowiskowym. Do działań samokreacyjnych, które będą aktywizowały kilka kodów — a poprzez nie wielość tekstów. Niewątpliwie, w analizowanych latach 60 i 70 ulega zmianie struktura procesów twórczych, co będzie nadal rzutować na zasady istnienia i funkcjonowania różnych dziedzin sztuki.

Kim jest więc dzisiejszy homo artifex, ku czemu zmierza? Pragnie on przywrócenia sztuce jej sensu całościowego, chce odnaleźć więzy łączące niegdyś wszystkie dziedziny artystyczne. Znajduje je w sobie organizującym wielkie zbiorowości tekstowe (człowiek totalny), w poszukiwaniu i kontemplowaniu własnego odbicia lub jego antyobrazu jako dzieła sztuki, lub w rozważaniu i kreowaniu semiotyk niejakiego potencjalnych, jak ów człowiek-ślad odwołujący się do platońskich idei świata doskonałego.

W każdym przypadku jest on krytykiem sztuki, jak i całej kultury artystycznej. Poprzez współlestwowanie fizycznego (przedstawiającego) i językowego stylu komunikowania, jego działalności, immanentnie dialogowa, przenika wszelkie możliwe płaszczyzny kultury: od pojedynczego tekstu po wielokrotnie złożone nocemy metawypowiedzi. Jest to inscenizowanie dialogu kultury, albo raczej monologu odwołującego się do artykulacji werbalnej, obrazowej, teatralnej, nawet filmowej czy muzycznej. Człowiek-dzieło sztuki sięga też po mir i „miejsce wspólne” kultury, aktywizuje ich znaczenie w nowych kontekstach; zwykle ulegają one tam destrukcji.

Odwołuje się on zatem do trzech sankcji, które pozwalają mu na dokonywanie aktów samokreacji oraz istnienia w sztuce. Są to: 1) sankcja quasi-teologiczna — człowiek jako dzieło Boga, artysta jako Bóg, stwórca; 2) sankcja estetyczna — człowiek jako główny temat sztuki; 3) sankcja instrumentalna — człowiek jako model do pokazywania, oglądania, przebierania w warunkach konkretnego obyczaju i wartości społecznych.

Większość podejmowanych przez współczesnego dandysa praktyk intertekstualnych zmierzała właśnie w tych kierunkach: a) poprzez odniesienia do mitu i Biblii, odwołania do idei dzieła doskonałego istniejącego w transcendencji, b) poprzez cytowanie, lub otaczanie się dziełami własnymi, cytowanie dzieł cudzych, ich fragmentów, fabuł, struktur głębiokich, względnie parafrazowania środków jednego kodu

tekstów pochodzących z innego sposobu artykulacji; c) poprzez parodiowanie lub imitowanie poświadczonych w kulturze sposobów bycia artystą, poprzez prowokujące publiczne atakowanie własnej cielesności, malowanie, samookaleczanie, eksponowanie czynności fizjologicznych w sferze działań artystycznych.

Intertekstualność jako sfera, w której obręb wchodzi wyłącznie relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym lub — jeśli ktoś woli — znaczeniowym (czy semantycznym) relacje „zamierzone” — trzeba tu traktować szeroko. Nie tylko jako parodię czy stylizację, i nie wyłącznie w płaszczyźnie jednego sposobu artystycznej wypowiedzi. W świecie człowieka-dzieła sztuki równoprawne są relacje intersemiotyczne (słowo-ciało), o charakterze międzyjęzykowym (S. Dali przedstawiający dom Kichota) oraz międzyjęzykowe w płaszczyźnie tylko werbalnej względnie przedstawiającej. Związki te mogą dotyczyć tekstów szeroko znanych publiczności i w ten sposób zadowalać jej potrzebę parodii czy w ogóle komizmu, ironii lub też mogą dotyczyć tekstów stwarzanych ad hoc, niemniej jednak pełnących istotną rolę w strukturze całości zjawiska. Wyodrębniłem cztery modele takich związków między tekstami, współtworzące trzy osobne formy bytów człowieka-dzieła sztuki, konstrukcja intertekstualna serio, konstrukcja intertekstualna buffo oraz analogicznie — destrukcja intertekstualna serio i buffo. Sens tych operacji zależy od materii, którą organizują artystę, preferowany typ związków ze sferą wartości tkwiących w kulturze artystycznej, przedmiotowy obszar sztuki zastanej lub nawet jej obszary potencjalne. Trzeba podkreślić, iż sposób istnienia człowieka-dzieła w dwunastu podstawowych wariantach jest zawsze rodzajem autokomentarza w sztuce. Towarzyszą mu teksty słowa będące tak samooceną, jak i polemiką teoretyczną. Teksty słowa są starsze niż teksty ciała, wyprzedzają i programują działanie.

Na koniec trzeba by zapytać o ogólniejsze przesłanie antropologicznej koncepcji współczesnego tekstu artystycznego. Pisze A. Hauser w *Společnej historii sztuki*, że: *W świecie, w którym wszystko ma albo wielkie, albo jednakowe znaczenie, człowiek traci swe miejsce, a psychologia swój autorytet*¹⁴. Ta degradacja, dehumanizacja, jak by powiedział Ortega y Gasset, zauważana nie tylko w dziedzinach plastycznych, ale i w literaturze zyskuje znaczące przeciwstawienie. Homo dandy to właśnie próba odrodzenia ludzkich funkcji sztuki w okresach dekadencji i schyłku. Ten nurt, czyniący z osoby ludzkiej żywe dzieło, wspomnianie dehumanizacji byłby się sprzeciwiał. Degradacji człowieka jako obiektu przedstawiania towarzyszy więc kreacja człowieka jako podmiotu i przedmiotu artystycznego jednocześnie.

Bogusław Bakula

¹⁴ M. Głowacki, *op. cit.*, s. 71.

¹⁵ A. Hauser, *Společna historia sztuki i literatury*, t. II, Przekł. J. Ruszczykowski, pol. I. Starzyńskiego, Warszawa 1974, s. 372.

JACEK GISZCZAK

Skrucha

czarne kawioiry w „Tour d'Argent”
szalone kapelusze
i Dior
i Chanel
i ho ho
homo i transwestyci

świeci na niebie „Tour d'Argent”
z mostu de la Tournele
padają wprost
w Sekwany noc
lzy moje
i armuzelle

rankiem po przebierańców z „Tour”
przyjeżdża złoty cielec
kapie na bruk
likier twych ust
słodka modelko
z „Eile”

jest inny kraj któremu wciąż
nadają Boże Dary
tam złoty chleb
gdy kruszy się
kruszec jest całowany

Eustachy

orkiestry grają nam na uszach
grają na trąbkach kawalerzy
cały się zagon zwinął w trąbkę
wieś jak na polu muszla leży

ktos gwiazdozbiory poroziewał
na pogibane nieboskłony
i nieba niepodomykane
szumią melodię przedpokojów

niepokój gorzko mi doskwiera
kurzy się z garnków rosół z kury
to wieś to matka nieskonczona
(że też wyszedłem z takiej dziury)

niebo się obojętnie buja
nad tą sielanką w chłopskie pasy
i suną trąbki custachego
moje podsluchy
moje strachy

(W-Z) Błoto

trasa W-Z
to wspomnienie z dziecinnych fotografii
dziecinada
W-Z
to
trasa
pasy
wrzeczona aut rozpedzonych (aż!)
prasa

To Majakowski w fokach
nasz Fogg

gromady
ludu
polskiego
w domu chłopca

a trasa dla nas to złoto
to lśniące błotniki aut
to błoto
co to?

Majak oto

Grzybiór

lasy zdębialy o świtaniu
zatłił się w gąszczu pierwszy promyk
o porze takiej uroczystej
grzybiór się zjawil gajowemu

zjeżył się i uszami strzyże
grzybem go czuć na tysiąc loków
fruną przez listki i gałązki
światła cząsteczki i popiołki

grzybiór na boki chyłkiem zerka
i w swe dziwaczne rusza tany
puszcza się jeszcze raz dziewczęcy
gajowy milczy zadumany

Ostrożnie. Krucho

Natura od początku sprzyjała naszej kruchej cywilizacji. Drzewa w typie ogrodowym, natura dawała się łatwo okiełznać. Nic nie było bujne. Trzeba było to wszystko uwewnętrznić — ekspresję przełać na intelekt. Faworyzować głowę. Marzenia... Zignorować ostatecznie naturę, przenieść się w inne rejony. Zwierzęta robiły się coraz mniejsze. Do odstrzału, do rzucania okruchów, do trzymania na smyczy. Bóg robił się coraz bardziej abstrakcyjny. Został nawet człowiekiem. Jaki przewrót matematyczny!

Na dole pieniała się czekoladowa Afryka. Drzewa stały jak baobaby wyginają w górę czarne ramiona. Szły pędem. Światło lało się na morze. Błyszczały plaże mąki, soczyste liście, czarne kobiety

Technika pożegnań

Na postcożwie są ruiny greckiego teatru. Schodzą tarasami w dół, do sceny w podkówkę. Porasta je obojętna zielen trawy. W górze błyszczą techników morza. Ku scenie schodzi para. Dziewczyna tłumaczy coś, gestykuluje. Potem nagle wyciąga parasolkę i otwiera ją nad głową. Wtedy od razu zaczyna padać.

Gdy po raz drugi biorę ją do ręki, kartka jest cała zasnutą zwienną materią deszczu. Poprzez ulewę można chwila mi dojrzeć drugą, białą stronę:

z datą

z podpisem

Przed wyjściem zostawiam ją na brzegu stołu. Daję jej się wyplakać. Do końca.

Jacek Giszczak

JERZY KUTNIK

KARIERA JERZEGO KOSIŃSKIEGO

Jerzy Nikodem Kosinski urodził się w 1933 roku w Łodzi, gdzie jego ojciec wykładał filozofię klasyczną na uniwersytecie. Z chwilą wybuchu wojny, przewidując los, jaki miał w pierwszym rzędzie spotkać z rąk faszystów ludność żydowską, Kosinscy wynajęli dla swojego syna opiekuna, któremu zapłacili za wywiezienie chłopca na kresy wschodnie i umieszczenie go w zastępczej rodzinie na czas trwania wojny. Człowiek ten wywiązał się z powierzonych mu zadań tylko połowicznie, bowiem istotnie sześciolatek dziecko znalazło się w sercu zapadłej wsi ukraińskiej, ale pozostawione bez opieki i żadnego zabezpieczenia. Podejrzliwie lub wręcz wrogo traktowany przez miejscową ludność ze względu na swoje wyraźne semickie pochodzenie, chłopiec spędził lata wojny tulając się od wsi do wsi, często zmuszony ukrywać się zarówno przed Niemcami, jak i przed przesadnymi wieśniakami. W ciągu tego okresu wielokrotnie był świadkiem i ofiarą zabobonów, sadyzmu, wynaturzeń seksualnych i innych aktów barbarzyństwa. Ukarany przez parafian pewnej wsi za upuszczenie ciężkiej księgi liturgicznej w czasie mszy wrzuceniem do dołu kloaczno, stracił mowę na skutek stresu fizycznego i psychicznego. Podstawową lekcją, jaką miał wynieść ze swych dziecięcych doświadczeń, było przekonanie, że jednostka jest zawsze samotna i aby przetrwać w społeczeństwie, musi z całą determinacją i bezwzględnością walczyć o zachowanie swojej niezależności, a z dwóch rodzajów mentalności — niewolnika i pana — tylko ta druga pozwala osiągnąć pełnię człowieczeństwa poprzez podporządkowanie własnym dążeniom przypadku rządzącego światem.

Brutalna i tragiczna w swej wymowie nauka ta pozwoliła jednak przetrwać lata wojny porzuconemu na pastwę losu chłopcu, choć pozostawiła w jego psychice trwały ślad. Po wyzwoleniu trafił do domu dziecka w Łodzi, gdzie po kilku miesiącach odnalazli go rodzice, którzy jako jedyni z kilkudziesięciotysięcobożnego rodu uniknęli zagłady. Po nieudanej próbie wyjazdu do Izraela, w 1947 roku Kosinscy przenieśli się do małej miejscowości w górach, aby stworzyć fizycznie i psychicznie zmaltretowanemu dziecku maksymalnie korzystne warunki powrotu do życia w społeczeństwie i rodzinie. Był to opatrznościowy krok, gdyż chłopiec nie tylko nadrobił zaległości edukacyjne, ale przede wszystkim odzyskał mowę. Wróciwszy z rodzicami do Łodzi, bez żadnych oznak zapóźnienia intelektualnego, rozpoczął naukę w liceum, a po jego ukończeniu wstąpił na Uniwersytet Łódzki, gdzie studiował historię i nauki polityczne. Z połączenia tych dwóch specjalności zrodziły się jego zainteresowania socjologią, co znalazło odbicie w interesujących publikacjach wydrukowanych w *Przeglądzie Nauk Historycznych i Społecznych* i *Zeszytach Łódzkiego Towarzystwa Naukowego* w latach 1954-55. Jako obcujący aspirant, Kosinski wyjechał w 1957 roku na krótkie stypendium do Moskwy (niektóre źródła podają Leningrad). Jednakże już w tym czasie perspektywa kariery naukowej przestała go chyba pociągać i zaczął poświęcać coraz więcej czasu swoim pozaakade-

mickim pasjom, zwłaszcza fotografice. Przebywanie w zaciszu ciemni bardziej odpowiadało jego temperamentowi i było bezpieczniejsze niż bierzenie pozycji ideologicznych, co do słuszności których nie był wcale przekonany. Jak twierdzi Kosiński, jego zdjęcia zostały wysoko ocenione i wkrótce stał się czołowym fotografikiem swego pokolenia, laureatem licznych nagród w kraju i za granicą oraz najmłodszym autorem indywidualnej wystawy w jednej z warszawskich galerii.

Jednak ani praca naukowa, ani fotografika, ani nawet jazda na nartach, której oddawał się z zamiłowaniem jako instruktor, nie były prawdziwym celem jego życiowych dążeń. Kosiński postanowił bowiem wyjechać na Zachód. Według jego wersji, okoliczności tego wyjazdu były bardzo dramatyczne — aby uzyskać zgodę odpowiednich władz, wymyślił fikcyjne stypendium do Stanów Zjednoczonych i uzyskał poparcie nie istniejących autoritetów naukowych, a wsiadając do samolotu, który miał go zwieźć do Ameryki, z kilkoma dolarami w kieszeni i mniej niż bierną znajomością języka angielskiego, znalazł się w Nowym Jorku, gdzie po raz kolejny miał rozpocząć samotną walkę z obcym sobie środowiskiem. Nie wtemy, czego oczekiwał, z całą pewnością jednak nie zamierzał czekać bezczynnie na to, co mu przyniesie los. Jak większość emigrantów, zaczynał od ciężkiej pracy fizycznej jako niewykwalifikowany i nielegalny robotnik. Później był dozorcą na parkingu, operatorem w kinie, kierowcą ciężarówki i szoferem czarnego mafiosa z Harlemu. Jednocześnie ubiegał się o stypendium, które pozwoliło mu na kontynuowanie studiów. W niespełna pół roku po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych stypendium takie uzyskał z Fundacji Forda i został przyjęty na kurs doktorancki w nowojorskim Columbia University, jednej z najświetniejszych uczelni amerykańskich.

Od tego momentu losy Kosińskiego potoczyły się szybko, a sukces, jaki osiągnął w ciągu następnych lat zadziwił nawet Amerykanów, wychowanych przecież na micie pucybuta dorabiającego się milionów dzięki pracowitości i przedsiębiorczości Najpierw, zachęcany przez kolegów ze studiów, zawarł korzystną umowę z dużym wydawnictwem na napisanie książki o Związku Radzieckim. Klimat zimnej wojny i autorytet akademicki autora, po partym jego bezpośredniej znajomości realioŹ życia społeczeństwa kolektywistycznego, sprawiły, że książka, wydana w 1960 roku jako *The Future Is Ours, Comrade* (Przyszłość należy do nas, towarzyszu), została wysoko oceniona przez zawodowych sowiologów i odniosła niebywały sukces komercyjny. Oprócz głównego wydania, ukazała się także w odcinkach w popularnym tygodniku „Saturday Evening Post”, w specjalnych wariantach licznych w Ameryce klubów książki oraz, w skróconej wersji, w wydawnym w osiemnastu językach i wielomilionowym nakładzie magazynie „Reader's Digest”. Ocenia się, że Kosiński zarobił na tej i następnej książce, wydanej w 1962 roku pod tytułem *No Third Path* (Nie ma trzeciej drogi) i będącej kontynuacją pierwszej, okrągłą sumę stu pięćdziesięciu tysięcy dolarów. Inną, mniej wymierną ale chyba istotniejszą korzyścią był sukces towarzyski, jaki zawiądywał znajomości z pewną zamożną Amerykanką, którą zafascynowała jego książka. Wracając z wycieczki do Związku Radzieckiego, Mary Weir, wdowa po niedawno zmarłym magnacie stalowym Ernieście Weir, przeczytała w gazecie fragment *The Future Is Ours* i zapragnęła poznać tajemniczego autora. Znajomość przerodziła się w zażyłość i w 1962 Kosiński poślubił o sześć lat starszą od siebie kobietę.

Mając do dyspozycji domy i apartamenty w Nowym Jorku, Paryżu, Londynie i Florencji, prywatny samolot i pełnomorski jacht z załogą, mógł się teraz w pełni poświęcić swojemu zainteresowaniu bez konieczności zaprzatania sobie głowę sprawami materialnymi. Po raz drugi

porzucił karierę naukową i postanowił zostać pisarzem. Liczne kontakty z przedstawicielami wyższych sfer Ameryki i Europy Zachodniej przekonały go o powszechności w tych krajach sceptycznego stosunku wobec pewnych wydarzeń ostatniej wojny, a zwłaszcza wobec warunków, w jakich żyły i okoliczności, w jakich ginęły miliony Żydów i przedstawiciele innych narodowości w okupowanych krajach Europy Wschodniej. Zamiast kolejnej książki socjologicznej, postanowił tym razem napisać utwór oparty wprawdzie na własnych doświadczeniach z lat wojny, ale mający status fikcji literackiej. Zauważył bowiem, że tak jak polityka idealizuje przyszłość obiecując utopijne wizje, tak nauki społeczne „ideologizują” przeszłość naginając fakty do teorii, a tylko fikcja literacka jest w stanie oddać rzeczywistość zgodnie z doświadczeniem współczesnego człowieka poprzez dotarcie do pokładów świadomości i sumienia niedostępnych dla kategorii naukowych. W efekcie refleksji pisarza nad własną przeszłością i aktualnym stanem zbiorowej świadomości społeczeństw świata zachodniego powstała jedna z najgłośniejszych powieści lat sześćdziesiątych, *The Painted Bird* (Malowany ptak). Wydana w 1965 roku, powieść ta opowiada o czasach wojny, choć nie dotyczy bezpośrednio samej wojny. Kosiński oparł jej treść na doświadczeniach własnego dzieciństwa i stworzył wstrząsającą wizję holocaustu widzianego oczami dziecka, dla którego wojna stanowi w najlepszym razie odległe tło, ale nie bezpośrednią przyczynę ukrucenia i zbrodni, których pełne jest życie otaczających go ludzi. Akcja książki umieszczona jest gdzieś w odcyetych od świata rejonach jednego z nie nazwanych państw Europy Wschodniej, a bohaterem jest bezimienny Chłopiec wysłany przez swych rodziców z wielkiego miasta w centrum kraju na prowincję i pozostawiony tam samemu losowi. O toczącej się cały czas wojnie przypominały tylko dudniące nocami kolejowe transporty wiozące żołnierzy i sprzęt na front wschodni oraz zwłoki wyrzucane z pociągów jadących w przeciwnym kierunku. Prawdziwa wojna toczy się jednak pomiędzy kilkulentim Chłopcem a społecznością, która nie chce go do siebie przyjąć i otoczyć opieką, gdyż jest inny, ma śniadę cerę, czarne włosy i oczy i mówi językiem wykształconych ludzi z wielkich miast.

Malowany ptak stał się głośny, a rozgłosowi temu towarzyszyła istna burza, jaka rozpałała się na wielu frontach. Wśród licznych zarzutów pod adresem Kosińskiego, najczęstszy dotyczył nadmiernej ilości drastycznych scen, tym bardziej szokujących, że świadcami i częstą ofiarą aktów gwałtu i przemocy opisywanych w książce jest kilkulentne dziecko. Co więcej, sprawcami i ofiarami tych wszystkich okrucieństw są przedstawiciele narodu, który w tym samym czasie sam doświadczał w najwyższym stopniu przesładowań ze strony okupanta. Natomiast jedynymi postaciami budzącymi prawdziwy podziw i szacunek Chłopca są żołnierze niemieccy, którzy, oprócz wspianego, cywilizowanego wyglądu, zdolni są do litosci i wspaniałomyślności, uczuć nie znanych prymitywnym i ciemnym wieśniakom. Schwytany przez nich i wydany Niemcom, Chłopiec zostaje skazany na śmierć, ale żołnierz, który ma wykonać egzekucję, wyprowadza go do lasu i tam puszcza wolno. Innym razem, schwytany przez Niemców, Chłopiec zostaje przekazany pod opiekę miejscowego proboszcza, który swym autorytetem chroni go przed nienawiścią i sadyzmem miejscowych chłopów, choć tylko do pewnego stopnia. Prawdziwym bohaterem w oczach dziecka staje się jednak żołnierz radziecki, który po cichu i skutecznie mści śmierć towarzyszy zamordowanych w czasie wiejskiej zabawy. Przykłady te ilustrują, jak Kosiński podważa nie tylko pewne konkretne sądy na temat ostatniej wojny, ale, w znacznie szerszym zakresie, również podstawy zasad moralnych i etycznych obowiązujących w tak zwanym cywilizowanym świecie. W świecie tym, jak zdaje się dowodzić pisarz, zemsta i hojność są przywilejem panów, a poniżenie i śmierć — kara za błąd, głupotę i uległość. Każdy porządek społeczny skazony jest

piętnem nazizmu, bowiem wszyscy ludzie mają ukryte skłonności do sadyzmu, okrucieństwa i bestialstwa, a różnicę ich tylko zdolność bądź niezdolność do panowania nad sobą i innymi. Tracą więc swoją jednoznaczność kategorie dobra i zła będące podstawą rozróżniania pomiędzy bohaterem i złoceńcą, ofiarą i prześladowcą czy kochankiem i gwałcicielem. Tej przerażającej, ale nie pozbawionej odpowiedników w aktualnej rzeczywistości wizji podporządkowany jest kalkowiec styl Kosńskiego, który pisze w tonie chłodnej relacji, językiem prostym, konkretnym i bezsilnie, wręcz nieludzkim, bezamiętnym

Biorąc to wszystko pod uwagę, nietrudno zrozumieć, dlaczego część zaskokowanej publiczności przyjęła tę powieść z jawną wrogością i oburzeniem, oskarżając autora o fałszowanie historii, profanację, antypolskość i inne grzechy, które łatwo dawalo mu się przypisać stojąc obiegowe, ale często tylko pozornie słuszne, poglądy na temat postaw ludzkich wobec drugiej wojny światowej i zbrodni przez nią sankcjonowanych. Z polskich reakcji na tę książkę tylko nieliczne zasługują na uwagę. Nieodstępna na ogół w kraju prasa emigracyjna używała sobie bez ograniczeń i, w zależności od orientacji politycznej, zarzucała Kosńskiemu nienawiść do Polski i powiązania z określonymi kołami w Izraelu, Niemczech Zachodnich, Stanach Zjednoczonych, a nawet Związku Radzieckim. Za to w Polsce pisarza umieszczono natchmiast na czarnej liście wrogów państwa i narodu bez wdawania się w dłuższe polemiki. Poza paroma krótkimi notatkami prasowymi i felietonami opartymi raczej na doniesieniach prasy zachodniej niż na lekturze powieści, jakie ukazały się między innymi w „Polityce”, „Twórczości”, „Prawie i Życiu”, „Kulturze” i „Forum”, jedyną próbą rzetelniejszej analizy *Malowanego ptaka* był artykuł Hanny Wydzgi i Jana Zaborowskiego, który ukazał się w 1966 roku w „Odrze” (numer 6). Mimo celności niektórych uwag, autorzy jednak zbyt jednostronnie koncentrują się na dowodzeniu antypolskiego i sadoerotycznego „na akteru” książki, w czym upatrują jedyne źródło jej sukcesu w Ameryce i Europie Zachodniej, gdzie została ona uhonorowana nagrodą Prix du Meilleur Livre Etranger.

Następna książka Kosńskiego, krótka powieść zatytułowana *Stoś* (*Kroki*), wydana w 1966, została przyjęta w podobny sposób, zyciwnie przez krytyków i czytelników na Zachodzie, wrogo w Polsce, gdzie poświęcono jej znacznie mniej uwagi niż poprzedniej, a symptomatycznym przejawem stosunku do pisarza był list otwarty Jarosława Iwaszkiewicza wydrukowany w „Twórczości”, w którym pisarz w niezbyt wyrafinowany sposób zbesztal autora *Malowanego ptaka* i *Kroków* za to, że, choć może utalentowany, jest młody i głupi i przestrzegli go, że może kiedyś skończyć jak inny pisarz emigracyjny z Europy Wschodniej, który poderzał swoje gardło w podrzędnym hotelu na Riwierrze. Reakcje tego rodzaju były oczywiste w świetle wcześniejszej oceny pisarstwa Kosńskiego, bowiem *Kroki* opisują jak gdyby dalsze losy tego samego bohatera, lata jego młodości i studiów w czasach stalinowskich oraz okres adaptacji do rzeczywistości Ameryki późnych lat pięćdziesiątych. I tutaj bohater przedstawiony jest w opozycji do społeczeństwa, choć mniej jako ofiara, a bardziej jako bezwzględny pogromca słabych i uległych wobec różnych form totalitaryzmu. I tutaj czytelnik otrzymuje dużą dawkę okrucieństwa i brutalności połączonych z erotyzmem, choć ton książki jest na swój sposób liryczny. W 1969 roku Kosński otrzymał za *Kroki* najwyższe wyróżnienie literackie Ameryki, National Book Award i na stałe zajął miejsce wśród czołowych pisarzy USA jako twórca oryginalny, nowatorski i bezkompromisowy. Jego precyzjnie nadal zarzucał mu odwoływanie się do niskich instynktów, manipulowanie własną biografią i cynizm, ale on okazał się znakomitem apologetą swiej twórczości i w chętnie udzielanych wywiadach dla popularnej prasy, pism literackich

i telewizji z niezwykłą elokwencją, celnością i precyzją bronił swoich poglądów i prawa do wyrażania ich w takiej a nie innej postaci. Napisał również dwie broszury, w których szczegółowo wyjaśniał intencje, jakie przyszywały *Malowanemu ptakowi* i *Krokom* oraz omawiał specyficzność swojej sytuacji pisarskiej jako cudzoziemca piszącego po angielsku.

W 1968 roku, po długiej i ciężkiej chorobie, zmarła na raka Mary Weir, a majątek jej męża powiódł do jego spadkobierców Kosński zmuszony był znaleźć sobie twarde źródło utrzymania. Znalazł przede wszystkim nową towarzyszkę życia, mniej zamożną ale za to utytułowaną baronową Katherine von Frauenhofer, oraz przyjął propozycję profesury w Yale, gdzie został wykładowcą literatury. W ciągu kolejnych pięciu lat wykladał również na dwóch innych renomowanych uczelniach, Princeton i Wesleyan. Pracując nad kolejną książką, udzielał się towarzysko i publicznie. Stał się częstym gościem popularnych programów telewizyjnych, imprez kulturalnych i politycznych, spotkań dyplomatycznych i towarzyskich. Dał się poznać jako czarujący człowiek, zajmujący gawędziar i niepoprawny żartowniś. Znalazł przyjaciół wśród wielu przedstawicieli świata polityki, sztuki, nauki i sportu, do których zaliczają się między innymi Zbigniew Brzezinski, Henry Kissinger, Jacques Monod, Leopold S. Senghor, George Harrison, Warren Beatty, Tony Bennett i Roman Polański. Z tym ostatnim wiąże się wydarzenie, które ukazało wielu krytykom Kosńskiego, oskarżającym go o epatowanie publiczności zbroczeniami, sadyzmem i innymi okropnościami rodzącymi się w jego chorej wyobraźni, że współczesna rzeczywistość potrafi być jeszcze bardziej brutalna i drastyczna niż najbardziej makabryczna wizja literacka. 8 sierpnia 1969 roku Kosński miał być na przyjęciu w domu Polańskiego i Sharon Tate w Los Angeles, ale na skutek zaginięcia jej bagaży na lotnisku spóźnił się na samolot i w ten sposób uniknął losu ofiar bandy Mansona, wśród których był między innymi jego kolega z lat szkolnych, Wojtek Frykowski.

W 1971 roku ukazała się najkrótsza i najmniej kontrowersyjna powieść Kosńskiego, *Being There* (Wystarczy być). Mająca formę przypowieści, książka ta jest satyryczną, czasem dowcipną, a czasem zbyt natrętnie dydaktyczną, opowieścią o głupocie politycznego establishmentu Ameryki i roli telewizji w dokonywaniu intelektualnej i emocjonalnej kastracji społeczeństwa. W 1979 roku, w oparciu o scenariusz Kosńskiego, Hal Ashby nakręcił, znany również w Polsce, film, za który autor otrzymał nagrodę Best Screenplay Award w Anglii. W międzyczasie, w regularnych dwuletnich odstępach ukazały się kolejne powieści: *The Drivl Tree* (*Diabelskie drzewo*, 1973), *Cockpit i Kabina pilota*, 1975), *Blind Date* (*Randka w ciemno*, 1977) i *Passion Play* (*Gra namiętności*, 1979). Zachowując cechy stylu i języka typowe dla wcześniejszych książek Kosńskiego, powieści te są dowodem pewnej komercjalizacji jego pisarstwa, choć nadal zawierają interesującą treść intelektualną. Bohaterem *Diabelskiego drzewa* jest syn magnata finansowego i zaloczyliwa hutniczego imperium, który żyje w cieniu swego zmarłego ojca (pietrowozem jest oczywiście Ernest Weir) Szuka ucieczki w podróżyach, narkotykach, seksie i zbrodni, w końcu zapada na niezidentyfikowaną chorobę, która być może przyniesie mu upragnione wyzolenie. *Kabina pilota* jest z kolei opowieścią o tajnym agencie pracującym dla bliżej nieokreślonych organizacji decydujących o losach świata. Jako mistrz kamuflażu i mistyfikacji, dokonuje czynów, wobec których szpiegowskie i erotyczne sukcesy Jamesa Bonda mogą budzić tylko pobłażliwy uśmiech. Okrucieństwo i bezwzględność, z jaką eliminuje swe ofiary szokują i napawają czytelnika odrazą, którą Kosński przewrotnie kieruje przeciwko własnej osobie obdarzając swego bohatera własną biografiją. To samo dotyczy *Randki w ciemno*, której główną postacią jest również uciekinier z Europy Wschodniej, a

obecnie niezależny biznesmen oddający się z pasją przygodzie. Jego ulubione „sporty” to kazirodztwo, gwałt i samogwałt, szantaż, podpalenie i zabójstwo, a do grona jego najbliższych przyjaciół oraz partnerów intelektualnych i seksualnych zaliczają się takie postacie jak Svetlana Stalın, Charles Lindbergh, Wojtek Frykowski, Jacques Monod, Leopold Senghor i Mary Weir (występująca tu jako Mary Jane Kirkland). W przeciwieństwie do wymienionych książek, w których Kosinski wykorzystał wiele epizodów ze swego życia znanych opinii publicznej z jego własnych wypowiedzi i doniesień prasy i telewizji, w *Grze namienności* dokonał zabiegu odwrotnego – napisał powieść o mistrzu gry w polo i dopiero po jej opublikowaniu ujawnił krytykom, zaskoczonym jego biegłą znajomością tańków, tego elitarnego sportu, że od lat sam uprawia z zamiłowaniem tę dyscyplinę. Jednak, choć książka ta należy do jego najlepszych powieści z tego okresu pisarstwa, nadmiar brutalności i erotyki rodem z popularnych powieści sensacyjnych i pornograficznych wywołuje znudzenie, a całkiem antydemokratyczna fascynacja międzynarodowymi wyższymi sferami jest wręcz irytująca. Jak zauważa pewien krytyk, w *Grze namienności* liczbę luksusowych samochodów przewyższa tylko ilość prywatnych helikopterów.

Największym grzechem powieści Kosinskiego z drugiego okresu jego twórczości pisarskiej wydaje się być jednak nie ich nadal kontrowersyjna i często bulwersująca treść, lecz przegadanie i zbyt nachalnie pouczanie czytelnika tonem publicysty o zagrożeniach, jakie dla integralności jednostki niesie totalitaryzm, zarówno ten wschodni, jak i zachodni. Jego retoryczna sprawność coraz bardziej pozbawiała jego styl cech oryginalności. W tym kontekście warto wspomnieć o specyficznym charakterze sytuacji pisarza, który, jak twierdzi, posługuje się wyłącznie językiem angielskim. Uważa bowiem, że jego wypowiedzi w tym języku są z konieczności mniej spontaniczne i mniej zabarwione emocjonalnie niż miałyby to miejsce, gdyby pisał po polsku. Wysiłek związany ze zmaganiem się z obcym przeciw językiem zwala na nieosiągnięcie pewnych szczególnych efektów. Jego styl jest bardziej kontrolowany, celowy i ekonomiczny, co z kolei znajduje odbicie w precyzyjnym formułowaniu myśli. Ponadto brak śladów emocjonalnego stosunku autora do opisywanych postaci i zdarzeń daje jak gdyby większe pole do popisu czytelnikowi. Jednakże na podstawie lektury ostatnich książek można odnieść wrażenie, że po dwudziestu latach pobytu w Ameryce pisarz osiągnął taką biegłość w posługiwaniu się angielskim, że coraz trudniej jest mu to czynić w sposób artystycznie kontrolowany i coraz częściej wyrzeka czytelnika w wydawaniu sądów wartościujących na temat zagadnień, które porusza w swojej twórczości. Mimo tych krytycznych uwag, należy stwierdzić, że w latach siedemdziesiątych pozycja Kosinskiego była ustabilizowana, a miarą tego było między innymi wybranie go przez amerykańskich pisarzy na prezesa PEN Clubu w 1973 roku, którą to funkcję pełnił przez dwie kadencje, dając się poznać jako żarliwy obrońca praw pisarzy i innych twórców do integralności ideologicznej i artystycznej. W tym samym okresie na dobre porzucił posadę wykładowcy i postanowił poświęcić się całkowicie pisarstwu i działalności w różnych krajowych i międzynarodowych organizacjach działających na rzecz obrony praw ludzkich i obywatelskich. Wpływy ze sprzedaży książek zapewniają mu stały dochód na poziomie wystarczającym do zaspokojenia jego skromnych, jak twierdzi, potrzeb, a także na pomoc pisarzom przesładowanym za swą działalność w różnych krajach świata.

W lata osiemdziesiąte wkroczył Kosinski odnosząc kolejny sukces, tym razem jako aktor, grając rolę Zinowiewa w nagrodzonym trzema Oskarami filmie *Reds* (Czerwoni, 1981), a jego przynależność do panteonu sławy miał potwierdzić artykuł, który w lutym 1982 roku ukazał się w niedzielnym dodatku magazynowym do colowego

amerykańskiego dziennika „New York Times”. Kolorowe zdjęcie na okładce, dziesięć stron tekstu i ilustracji z różnych okresów życia pisarza — wszystko to miało przekonać przeciętnych czytelników, że Kosinski jest jednym z najwybitniejszych przedstawicieli elity intelektualnej współczesnej Ameryki i świata. Choć wrzawa, jaka rozgorzała wokół jego osoby po tej publikacji z pewnością przerosła najmielsze oczekiwania autorki, znanej dziennikarki Barbary Gelb, nie był to jednak wcale ten rodzaj zainteresowania, jaki zamierzała ona wzbudzić. Ołów w czerwcu tego samego roku w konkurencyjnym dzienniku nowojorskim „Village Voice” ukazał się artykuł dwóch dziennikarzy, którzy najwyraźniej uznali, że miarka się przebrała. Gromadząc od jakiegoś czasu materiały na temat polskiej przeszłości Kosinskiego i przebiegu jego kariery w Ameryce, stwierdzili istnienie wielu nieścisłości, nieścisłości i różnych ukrywanych przed opinią publiczną faktów.

Pewne przedstawione w „Village Voice” rewelacje potwierdzały tylko to, co było od dawna znane w Polsce, na przykład, że Kosinski wyjechał do Ameryki całkiem legalnie jako stypendysta Polskiej Akademii Nauk, albo że w *Malowanym piaku* posłużył się przedwojenną pracą profesora Biegeleisena *Leccznictwo ludu polskiego*, która jest w istocie kompendium wiedzy na temat różnych praktyk i zabobonów ludów wielu krajów świata. Wśród licznych pytań, jakie postawili dziennikarze z „Village Voice” była kwestia dotycząca faktycznych kompetencji językowych Kosinskiego w okresie, gdy pracował nad swymi dwiema pierwszymi książkami. Wprawdzie pisarz powoływał się na korespondencyjną pomoc osoby, który szczegółowo wyjaśniał mu nawile problemy gramatyki angielskiej, oraz na pomoc innych, anonimowych czytelników rękopisu (na przykład panienek z centrali telefonicznej, do których dzwonił po nocach i czytał im fragmenty pisanej akurat książki prosząc o komentarze na temat stylu i języka), nie wyjaśnił to jednak do końca, w jaki sposób był w stanie przygotować do druku napisany bezbłądnie angielszczyzną i w pełni zredagowany tekst bez fachowej pomocy edytorskiej. Inna kwestia dotyczyła okoliczności, w jakich udało mu się nawiązać kontakt z komercyjnym wydawnictwem Doubleday i zapewnić odpowiednią promocję swym książkom. I tu okazało się, że na przykład lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych rząd USA, a konkretnie CIA, finansowała po cichu publikacje książek o tematyce antyradzieckiej, że Kosinski przez trzy lata otrzymał w pokazne stypendium z Fundacji Forda i że w publikację jego książki były zaangażowane osoby trzecie, powiązane z CIA.

Fakty te nie miałyby może większego znaczenia, gdyby nie okazało się, że również artystyczna wiarygodność pisarza stoi pod znakiem zapytania. Dwaj wicypisze dziennikarze dotarli do osób, które przyznały się, że udzielały Kosinskiemu znacznie szerszej pomocy w jego pracy literackiej, że faktycznie opracowały stylistycznie i językowo krótsze lub dłuższe fragmenty jego powieści, których treść pisarz podawał im w formie szkicu bądź luźnych pomysłów. Znalazła się również kobieta, która utrzymywała, że na krótko przed ukazaniem się *The Painted Bird*, Kosinski poszukiwał tłumacza, który zgodziłby się dokonać anonimowego przekładu polskiej wersji tej powieści na język angielski. Tak jak w przypadku powiązań pisarza z CIA, zarzuty podważające literacką autentyczność wczesnych książek Kosinskiego nie zostały do końca potwierdzone, jednakże jego wiarygodność jako pisarza i osoby publicznej doznała poważnego uszczerbku.

Zarzutów było zresztą więcej, a ponadto dołączyli się też inni. Pewien znany krytyk, który wcześniej w znacznym stopniu przyczynił się do uznania Kosinskiego za czołowego przedstawiciela amerykańskiego postmodernizmu, eksponując nowatorski charakter jego prozy, teraz był „muszony” przyznać, że był wielokrotnie manipulowany przez

pisarza, który z premedytacją podsuwał mu różne, nie zawsze prawdziwe, informacje. Z kolei pewien mało znany pisarz z Kalifornii przyznał się do przewrotnego eksperymentu, jaki przeprowadził posługując się jedną z książek Kosńskiego. Mianowicie, przepisany na maszynie tekst *Kroków* rozesłał jako swój własny do kilkunastu wydawnictw, w tym oczywiście również do wydawnictwa, w którym ukazało się oryginalne wydanie tej powieści, i ze wszystkich otrzymał negatywną odpowiedź, często uzasadnianą niskim poziomem literackim utworu. Na domiar złego, nowa powieść Kosńskiego, *Pinball*, która ukazała się w tym samym czasie, została chłodno przyjęta nawet przez zyciela na ogół nastawionych krytyków. Powieła ona w zasadzie stereotypy wykorzystane przez Kosńskiego w poprzednich powieściach, choć motywy autobiograficzne mają tu charakter raczej intelektualny, czy duchowy, niż faktograficzny. Nowym w stosunku do poprzednich książek elementem jest swoiste rozdzielenie literackiego alter ego pisarza, który przeciwstawne aspekty swej artystycznej osobowości przypisał dwóm osobnym postaciom — zbliżającemu się do kresu swej kariery wirtuozowi muzyki poważnej i pnącemu się ku sławie muzykowi rockowemu. Dla krytyków Kosńskiego autorefleksyjny charakter tej powieści był tylko kolejnym dowodem chłodnego i wykalkulowanego podejścia do pisarstwa. W toczącej się batalii prawoswej, do której wkrótce dołączyły i inne pisma, Kosński znalazł jednak wielu obrońców, a z czasem uwaga opinii publicznej została skierowana ku ogólniejszym kwestiom dotyczącym manipulowania społeczeństwem przez środki masowego przekazu. O pierwotnej roli Kosńskiego w całym tym zamieszaniu szybko zapomniano.

Pozostało pytanie, czy i w jakim stopniu cień skandalu wokół osoby pisarza padł również na jego dzieło. Wydaje się, że niezależnie od rzeczywistych motywacji Kosńskiego i stosunku, w jakim jego powieści pozostają do jego biografii, przynajmniej dwie pierwsze mają niezaprzeczalną wartość literacką jako utwory oryginalne i nowatorskie. Zarówno pod względem treści, jak i formy stanowią również swego rodzaju prowokację intelektualną, choć niestety są też prowokacją emocjonalną w stopniu trudnym do zaakceptowania przez wielu czytelników. Ich lektura zmusza do refleksji nad tymi aspektami indywidualnej i zbiorowej świadomości, do których nie zawsze jesteśmy skoryzy się przynajmniej. I aczkolwiek profil moralny pisarza może budzić poważne wątpliwości, na jego usprawiedliwienie trzeba stwierdzić, że każdy twórca jest niejako z definicji mistyfikatorem. Kosński przecenia czasami tolerancję przeciętnego czytelnika i przekracza pewne ogólne przyjęte granice, ale nie powinno to dyskwalifikować jego książek. Zwłaszcza *Malowany piak* i *Kroki*, choć z pewnością nie są to „przyjemne” książki, szczególnie dla Polaków, są znaczącymi dziełami i może ich nie całkiem niewątpliwa antypolskość nie przeszkodzi dostrzec w nich wartości poznawczych o bardziej uniwersalnym charakterze. Dobrze się stało, że po wielu latach stworzone zostały warunki pozwalające na oficjalną prezentację twórczości Kosńskiego w Polsce i że nie potrzeba już używać wybiegów takich jak ten, którym redakcja „Razem” musiała się posłużyć w 1978 roku chcąc przedstawić swoim czytelnikom fragment *Kroków* — dla uniknięcia ingerencji cenzury, trzeba było zmienić pisownię imienia i nazwiska pisarza (na George Kosinsky), a notę biograficzną sformatować w odpowiedni sposób (numer z 1 października)

Jerzy Kunik

JERZY KOSIŃSKI

POMALOWANY PTAK

(fragmenty)

W pierwszych tygodniach II wojny światowej, jesienią 1939 roku, sześciolletni chłopiec z dużego miasta w Europie Wschodniej wysłany został przez swoich rodziców, podobnie jak tysiące innych dzieci, w bezpieczne miejsce do odległej wsi.

Pewien człowiek podróżujący na wschód zgodził się za godziwą opłatą znaleźć dziecku tymczasowych przybranych rodziców. Rodzice nie mając wielkiego wyboru powierzyli mu chłopca.

Wysyłając tam swoje dziecko rodzice wierzyli, że jest to najlepszy sposób zapewnienia mu przetrwania wojny. Ze względu na przedwojenną antynacjonalistowską działalność ojca chłopca, sami musieli się ukrywać, by uniknąć przymusowych robót w Niemczech lub uwieszenia w obozie koncentracyjnym. Pragnęli oszczędzić dziecku tych niebezpieczeństw i mieli nadzieję, że w końcu się z nim połączą.

Niestety, wydarzenia pokrzyżowały im plany. W zamęcie wojny i okupacji, ciągłych przemieszczeń ludności, rodzice stracili kontakt z człowiekiem, który umieścił dziecko na wsi. Musieli liczyć się z prawdopodobieństwem utracenia syna na zawsze.

Tymczasem, przybrana matka chłopca umarła w dwa miesiące po jego przybyciu, a dziecko zdane tylko na siebie, musiało wędrować od wsi do wsi, gdzie czasem udzielano mu schronienia, czasem zaś przepędzano.

Wście, w których miał spędzić następne cztery lata, różniły się etnicznie od regionu, gdzie się urodził. Mówił językiem klasy wykształconej, językiem prawie niezrozumiałym dla chłopców ze wschodu.

Uważano go za cygankiego lub żydowskiego przybłądę, a udzielanie schronienia Żydom lub Cyganom, których miejsce było w gettach lub obozach koncentracyjnych, narażało na najgorsze kary z rąk Niemców zarówno poszczególnych mieszkańców, jak i całe społeczności.

Od wieków nikt nie zaglądał do wiosek w tamtych stronach. Niedostępne i odległe od jakiegokolwiek miejskiego ośrodka należały do najbardziej zacofanych obszarów wschodniej Europy. Nie było tam szkół ani szpitali, zaledwie kilka brukowanych dróg i mostów, brak elektryczności. Ludzie żyli w małych osadach w taki sam sposób, jak ich pradziadkowie. Chłopi walczyli się o prawa do rzek, lasów i jezior. Jedynym prawem było odwieczne prawo silniejszego i bogatszego dominującego nad słabszym i biedniejszym. Dzieliły ich wiara: rzymskokatolicka i prawos-

lwna, łączyły zaś jedynie niezwykle silne przesady oraz niezliczone choroby trapiące tak ludzi, jak i zwierzęta.

Byli brutalni i ciemi, choć nie z własnej woli. Gleba była tu nędzna a klimat surowy. Rzeki, znacznie ogolone z ryb, często wylewały na pola i pastwiska, zamieniając je w hagna. Rozległe moczary i trzęsawiska wznosiły się w okolicy, a gęste lasy od lat kryły bandy buntowników i przestępców.

Okupacja przez Niemców tej części państwa pogłębiła tylko jej ubóstwo i zacołanie. Chłopi musieli dostarczać dużą część swych nędznych zbiorów regularnym oddziałom wojska z jednej strony, a partyzantom z drugiej. Odmowa mogła znaczyć karne najazdy na wsi, pozostawiające je w łacych zgliszczach.

Rozdział 5.

Moim obowiązkiem było zastawianie sidła dla Lecha, który sprzedawał ptaki w kilku sąsiednich wsiach. Nikt nie mógł się w tym z nim zmierzyć. Pracował sam. Przygarnął mnie do siebie, bo byłem bardzo mały, bardzo chudy i lekki. Właśnie dlatego mogłem zastawiać pułapki w miejscach, do których sam Lech nie mógł dotrzeć: na wiotkich gałęziach drzew w gęstwinach pokrzyw i ostów, na podmokłych wysypkach bagien i trzęsawisk.

Lech nie miał rodziny. Jego chata była pełna różnorodnego ptactwa, od pospolitego wróbla do mądrej sowy. Chłopi wymieniali ptaki Lecha na żywność i w ten sposób nie musiał się on martwić o podstawowe rzeczy: mleko, masło, śmietanę, sery, chleb, kielbasę, wódkę, owoce, a nawet ubrania. Wszystko to dostawał w pobliskich wsiach, obnosząc swoje uwięzione ptaki, zachwalając ich piękno i umiejętność śpiewania.

Lech miał twarz upstrzoną krostami i piegami. Chłopi twierdzili, że takie twarze mają ci, którzy wykradają jajka z jaskółczych gniazd; sam Lech zapewniał, że to z powodu lekkomyślnego spluwania do ogniska w czasach młodości i utrzymywał przy tym, że jego ojciec był wiejskim skrybą, który chciał, żeby Lech został księdzem. Ale jego ciągnęło do lasu. Studiował ptaśce drogi i zazdrościł im sztuki latania. Pewnego dnia uciekł z ojcowskiej chalupy i rozpoczął włóczęgę od wsi do wsi, od lasu do lasu niczym dziki i osamotniony ptak. Z czasem zaczął łapać ptaki. Obserwował zadziwiające zwyczaje przepiórek i skowronków, umiał naśladować bezrozkie wolanie kukulki, skrzek sroki, pohukiwanie sowy. Znal godowe zwyczajnie gila, szal zazdrości derkacza krążącego wokół gniazda opuszczonego przez samiec i smutek jaskółki, której młodzi chłopcy bezmyślnie niszczyli miejsce lęgu. Rozumiał tajemnice lotu jastrzębia i podziwiał cierpliwość bociana w polowaniu na żaby. Zazdrościł słowikowi jego śpiewu.

W ten sposób spędził młodość wśród ptaków i drzew. Ostatnio zaczął gwałtownie łysieć. psuły mu się zęby, skóra twarzy obwisła w fałdy i powoli stawał się krótkowidzem. Dlatego osiadł na dobre w zbudowanej przez siebie chacie, w której zajmował jeden kąć, resztę zaś wypełniały klatki na ptaki. Na samym dnie jednej z nich znalazło się wąskie miejsce dla mnie.

Lech często mówił o swoich ptakach. Chciałem słuchać wszystkie-

go, co miał do powiedzenia. Dowiedziałem się, że stada bocianów przylatują zawsze zza dalekich mórz na dzień św. Józefa i pozostają we wsi dopóki św. Bartłomieja nie zagna chmielowymi tyczkami wszystkich żab w błoto. Szlam zamula żabom pyszczki i bocianyi, nie mogą usłyszeć ich rehotu i nie będąc w stanie ich złapać, zmuszone są do odlotu. Bocianyi przynosiły szczęście tym domom, na których zakładały gniazda.

W całej okolicy jedynie Lech wiedział, jak zawczasu przygotować bocianie gniazda i gniazda te nigdy nie pozostawały bez lokatorów. Drogo sobie liczył za ich budowanie i tylko najbogatsi gospodarze mogli pozwolić sobie na korzystanie z jego usług.

Lech zbierał się do budowania gniazd z wielkim namysłem. Najpierw umieszczał w połowie wybranego dachu bronę, stanowiącą szkielet całej konstrukcji. Brona pochylona była zawsze lekko ku zachodowi, aby uniemożliwić czystemu wiatrom dotkliwe uszkodzenie gniazda. Potem Lech wbił w bronę długie gwoździe, do połowy, zapewniając tym samym zacep dla gałązek i słomy, które bocianyi gromadziły już same. Tuż przed przybiciem bocianów umieszczał na środku brony strzęp czerwonego płótna, aby przyciągnąć tym ich uwagę.

Widomo było, że dostrzeżenie pierwszego wiosennego bociana w locie przynosi szczęście, natomiast widok takiego samego bociana osiadającego na czymś zapowiada rok pełen kłopotów i nieszczęść. Bocianyi naprowadzały także na trop tego, co działo się we wsi. Nigdy nie wracały na dach, pod którym za ich nieobecności dopuszczono się niegodnego czynu, lub pod którym ludzie żyli w grzechu.

Były to dziwne ptaki. Lech opowiadał mi jak został podziobany przez samicę wysiadującą jaja, w chwili gdy próbował poprawić ustawienie gniazda. Zemdlił się podrzucając do bocianich jaj jedno gęsie jajo. Gdy wykluły się pisklęta, bocianyi w zdumieniu patrzyły na swoje potomstwo. Jedno z nich było niekształtne, na krótkich, kabłąkowatych nogach, z płaskim dziobem. Ojciec Bocian oskarżył żonę o cudzołóstwo i chciał z miejsca zabić bękarta. Matka Bocianica czuła, że dziecko powinno pozostać w gnieździe. Klótnia rodzinna ciągnęła się przez kilka dni. W końcu samica sama zdecydowała o ocaleniu życia gąsiątka i ostrożnie sturlała je na strzechę, skąd spadło w słone nie robiąc sobie krzywdy.

Wydawało się, że to zamknęło całą sprawę i że małżeńską harmonia zostanie przywrócona. Lech kiedy nadszedł czas odlotu, wszystkie bocianyi odbyły jak zwykle naradę. Po debacie zdecydowano, że samica jest winna cudzołóstwu i nie zasługuje na to, żeby towarzyszyć mężowi. Zapadł prawomocny wyrok. Zanym ptaki wleciały w idealny sztyku, zaatakowały niewierną żonę dziobami i skrzydłami. Spadła martwa, blisko domu pod strzechę, na którym mieszkała z mężem. Chłopi zanalęzi przy jej ciele brzydkie gąsiątko roniące gorzkie łzy.

Jaskółki również wiodły interesujące życie. Ulubione ptaki Maryi Dziewicy, przybływały jako zwistany wiosny i radości. Przypuszczano, że jesienią odlatują z dala od osiedli ludzkich, aby usadowić się, zmęczone i sennie, na trzcinach porastających odległe bagna. Lech twierdził, że odpoczywają na trzcinach, dopóki nie zlamia się one pod

ich ciężarem i nie zatopił jaskółek w wodzie. Mówiono, że pozostają pod wodą przez całą zimę, bezpieczne w swoim lodowym domu.

Głos kukulki mógł znaczyć wiele rzeczy. Ten, kto usłyszy go po raz pierwszy w roku, powinien natychmiast zabrzęczać monetami w kieszeniach i policzyć pieniądze, aby zapewnić sobie przynajmniej te samą ich ilość przez cały rok. Złodzieje powinni dokładnie zapamiętać, kiedy usłyszeli pierwszą kukulkę w roku. Jeśli stało się to zanim liście pojawiły się na drzewach, lepiej było porzucić plany rabunku, który skończyły się i tak fiaskiem.

Lech miał szczególne upodobanie do kukulek. Uważał je za ludzi przemienionych w ptaki — panów wielkiego rodu, na próżno błagających Boga o przywrócenie im ludzkich postaci. Śladów ich szlachetnej przeszłości doszukiwał się w sposobie, w jaki wychowują małe. Kukulki, mawiał, nigdy same nie podejmują się edukacji swoich młodych. Zatrudniają piszki by karmić i opiekowały się piskletami, same zaś latają dalej dookoła lasu, prosząc Pana by na powrót zamienił je w szlachetnie urodzonych.

Na nietoperze Lech patrzył z obrzydzeniem, mając je za pół-ptak i pół-myszy. Nazywał je emisariuszami złych mocy, szukającymi nowych ofiar, zdolnymi wciągnąć się ludzimi we włosy i zatrąć ich mózgi grzesznymi gądzami. Jednak nawet nietoperze mogły się do czegoś przydać. Lech złapał raz nietoperza na strychu. Okręcił go w sieć i włożył w mrowisko koło domu. Do następnego dnia pozostały już tylko białe kości. Lech zebrał skrupulatnie szkielet i wyjął z niego „kość życzeń”, którą odtąd nosił na piersi. Po zmieleniu reszty kości na popiół, zmieszał je ze szklanką wódki i dał do wypicia kobiecie, którą kochał. Miało to, jak twierdził, zapewnić mu jej rosnące pożądanie.

Lech uczył mnie, że człowiek powinien zawsze obserwować ptaki z uwagą i wyciągać wnioski z ich zachowania. Gdy widziano je licznie lecące, w bogactwie różnorodnych gatunków, na tle czerwonego zachodu słońca, było oczywiście, że to złe duchy pedzą na skrzydłach w poszukiwaniu przeklętych dusz. Kiedy wrony, kruki i kawki gromadziły się razem na polu, spotkanie to było zwykle podstępem Złego, usiłującego wpoić im nienawiść do innych ptaków. Pojawienie się długoskrzydłych, białych wron zwiastowało ulęwe; wiośnią lecące nisko gdzieś gęsi wróżyły deszczowe lato i nędzne zbory.

Tuż przed świtem, kiedy ptaki jeszcze spały, wypuszczały się by podkraść się do ich gniazd. Lech kroczył na przedzie, ostrożnie przeskakując zarośla i krzaki. Ja szedłem tuż za nim. Później, gdy światło dnia osiągało nawet najbardziej ocienionych zakamarków lasu i pół, wydostawali się przerażone, miotające się ptaki z pulapek zastawionych poprzedniego dnia. Lech wyjmował je ostrożnie, raz przemawiając do nich uspokajająco, to znów strasząc je śmiercią. Następnie wkładał je do obszernej torby przewieszonej przez ramię, w której szamotały się i walczyły, dopóki nie opuściły ich siły i nie uspokoiły się. Każdy nowy więzieniec wepchnięty do torby wносil w nią nowe życie, wprawiając ją w drganie i kołysanie na plecach Lecha. Przyjaciele i rodzina więźnia zataczały koła nad naszymi głowami, świergocząc przekleństwami. Lech patrzył wtedy spod swych siwych brwi i motał obelgi. Jeśli ptaki nie dawały za wygraną Lech stawiał torbę,

wyjmował procę, umieszczał w niej kamień i celując dokładnie, wystrzeliwał go w stado. Nigdy nie chybiał; nagle z nieba spadał nieruchomy ptak. Lech nie raczył nawet spojrzeć na martwe ciało.

Gdy zbliżało się południe, Lech przyspieszał kroku i coraz częściej ocierał pot z czoła. Nadchodziła najważniejsza dla niego godzina dnia. Kobieta, przewzana w okolicy Głupią Ludmiłą, oczekiwała go na jakiejś odległej polanie, znanej tylko im dwójgu. Ja dumnie dreptałem za nim z torbą szamoczącą się ptaków przewieszoną przez ramię.

Las stawał się coraz bardziej gęsty i posępny. Obślizgłe, pasiaste pnie grabów w kolorze węzowej skóry wystrzeliwały prosto w chmury. Lipy, które według Lecha wszystkie pamiętały jeszcze same początki rodzaju ludzkiego rozpościerały szeroko ramiona, a ich pnie przypominały kolczugi zdobione girlandami szarej patyny mchów. Konary dębów wychylały się z pni, niczym sztyje wylodnialnych ptaków, szukających pożywienia, i ponurymi koronami zasłaniały słońce, usuwając w cień sosny, topole i lipy. Od czasu do czasu Lech zatrzymywał się i milcząco wpatrywał w ślady pęknięć na próchniejącej korze, w sęki i galasy pełne czarnych, intrygujących dziur, z których wnętrza przeświecało nagie, białe drewno. Przechodziłymi przez gaje młodych brzoźek o smukłych, delikarnych pedach, nie miałośno przecznych gałązki i paki.

Przez przejrzystą kurtynę listowia spostrzegaliśmy nas stada siedzących ptaków, które przerażone wlatywały wysoko, bijąc skrzydłami. Ich szczebiot mieszał się z chórem pszczoł brzęczących wokół nas jak ruchoma, błyszcząca chmura. Lech osłaniał twarz rękoma i uciekał od pszczoł ku gęstym zaroślom, ja zaś biegłem tuż za nim, przywierając do torby z ptakami i kosza na pulapki, machając ręką by odpychnąć mrowy i dokuczliwy rój.

Głupia Ludmiła była dziwną kobietą i bałem się jej coraz bardziej. Była dobrze zbudowana i wyższa od innych kobiet. Najwyraźniej nigdy nie strzyżone włosy spadały jej kaskadą na ramiona. Miała obfite piersi, które zwisały jej niemal do brzucha i silne, muskularne łydki. Latem chodziła tylko w wyblakłym worku, odsłaniającym piersi i kępe rudych włosów w kroczu. Mężczyźni i chłopcy rozpowiadali o szaleństwach, jakie wyczyniali z Ludmiłą, gdy była w odpowiednim nastroju. Kobiety ze wsi nieraz próbowały ją złapać ale — jak mawiał z dumą Lech — Ludmiłe wiatr wiał w plecy i nikt nie mógł pochwyć jej wbrew jej woli. Znikala w przysiały lasu jak szak, by wychodzić się gdy nikogo nie było w pobliżu.

Nikt nie wiedział gdzie jest jej legowisko. Czasem o świcie, gdy chłopci szli na pola z kosami na ramionach, widywali Głupią Ludmiłę wymachującą ku nim miłośnie z daleka. Zatrzymywali się wtedy i odpowiadali jej także machaniem, przeciągając się leniwie, bo nagle miał ich zapal do pracy. Jedynie nawoływania żon i matek, nadchodzących z sierpami i motykami, przywołyły ich do opamiętania. Kobiety często szczyły Ludmiłę psami. Największy i najniebezpieczniejszy z tych, które kiedykolwiek na nią spuszczone, postanowił nie wrócić. Ludmiła pojawiała się później trzymając zwierzę na sznurze. Inne psy uciekały z ogonami podkulonymi pod siebie.

Mówiono, że Ludmiła żyje z tym olbrzymim psem jak z mężczyzną. Inni przepowiadali, że pewnego dnia da ona życie potomstwu o ciałach

porośniętych psią sierścią, wilczych uszach i czterech łapach, i że potwory te będą żyć gdzieś w lesie.

Lech nigdy nie powtarzał tych opowieści o Ludmie. Wspomniał tylko raz, że kiedy była bardzo młoda i niewinna, rodzice kazali jej posłubić syna wiejskiego organisty, znanego ze swej brzydoty i okrucieństwa. Ludmila odmówiła, rozwścieczając swojego narzeczonego tak bardzo, że zwabił ją poza wieś, gdzie cała horda pijanych chłopów gwałciła dziewicę, aż straciła przytomność. Po tym wszystkim stała się inną kobietą, rozum jej się pomieszał. Jako że nikt nie pamiętał jej rodziny a uważano ją za niezbyt rożgarniętą, przewzano ją Glupią Ludmilą.

Mieszkała w lasach, zwabiła mężczyzn w zarosła i tak dalece zaspokajała ich swą lubieżnością, że potem nie mogli nawet patrzeć na swoje cuchnące i tłuste żony. Jeden mężczyzna nie był w stanie jej zadowolić; musiała mieć ich kilku, jednego po drugim. Mimo to, była wielką miłośnicą Lecha. Tworzył dla niej czule pieśni, w których była niezwykle ubarwionym ptakiem, lecącym do odległych światów, niezależnym i szybkim, mądrzejszym i piękniejszym niż inne stworzenia. Lechowi wydawało się, że należy ona do tego pogańskiego, pierwotnego królestwa ptaków i lasów, gdzie wszystko jest nieskończenie obficie, dzikie, kwitnące i pełne majestatu w swym niustannym upadku, śmierci i odrodzeniu, sprzeczne z ludzkim światem i rządzące się własnymi prawami.

Każdego dnia w południe szliśmy wraz z Lechem ku polanie, na której miał nadzieję spotkać Ludmilę. Kiedy przybywaliśmy na miejsce, Lech pohukiwał naśladując sowę. Glupia Ludmila wylaniała się z wysokich traw, z chabrami i makami wplecionymi we włosy. Lech z zapalem spieszył ku niej i stał tak razem, kołysząc się lekko niczym otaczające ich trawy, niemal zrośnięci ze sobą, jak dwa pnie wyrastające z jednego korzenia.

Przyglądałem się im ze skraju polany, spoza liści paproci. Ptaki w mojej torbie zaniepokojone nagłym bezruchem, zwiergotaly, szamotały się i nerwowo bily o siebie skrzydłami. Mężczyzna i kobieta całowali swoje włosy i oczy, pocierali policzki o policzki. Byli odzruzeni zapachem i dotykiem swych ciał, a ich ręce stawały się powoli coraz swawolniejsze. Lech wodził swoimi wielkimi, stwardniałymi łapami po gładkich ramionach kobiety, a ona przyciągała jego twarz ku swojej. Objęci osuwali się w wysoką trawę, która drżała teraz ponad ich ciałami, kryjąc ich częściowo przed ciekawskim spojrzeniem ptaków krążących nad polaną. Lech mówił później, że gdy tak leżeli w trawie Ludmila opowiadała mu historię swego życia i cierpienia, odsłaniając zakamarki i sekrety jej nieopiętych i nieokielzanych uczuć, wszystkie dróżki i tajemne ścieżki, po których błagał się jej nadwzrężony umysł.

Było gorąco. Nawet najmniejszy powiew wiatru nie poruszał stojących sztywno wierzchołków drzew. Brzęczały pasikoniki i ważki; motyl zawiś na niewidzialnym podmuchu wiatru, unoszącym się nad pobielającą od słońca polaną. Dzieciółki przerażał stukanie, ucięcia kukulka. Zasnąłem. Po pewnym czasie obudziły mnie jakieś głosy. Kobieta i mężczyzna stali przywierając do siebie jakby wrośli w ziemię, mówiąc do siebie niezrozumiale dla mnie słowa. Niechętnie się

rozstawali. Glupia Ludmila machała ręką na pożegnanie. Lech zmierzał ku mnie z tęsknym uśmiechem na ustach, raz po raz potykając się i odwracając przy tym, by na mą spojrzeć.

W drodze powrotnej do domu zastawialiśmy jeszcze więcej pułapek, a Lech był zmęczony i zamknięty w sobie. Wieczorem, gdy ptaki zasypiały w klatkach, ożywił się. Bez końca opowiadał o Ludmie i całe ciało mu drżało gdy chichotał, zamykając oczy. Jego blade, pokryte krostami policzki oblewały się rumieńcem.

Czasem miały dni, a Glupia Ludmila nie pojawiała się w lesie. Lecha ogarniała wtedy niema wściekłość. W skupieniu wpatrywał się w ptaki w klatkach, mamrocząc coś do siebie. Wreszcie, po skrupulatnej obserwacji, wybierał najsilniejszego ptaka, przywiązywał go sobie do nadgarstka i przygotowywał cuchnące farby różnych kolorów, które sporządzał z najrozmaitszych składników. Gdy już uzyskał pożądaną barwę, obracał ptaka i malował mu skrzydła, głowę i pierś w tężowe kolory, aż ptak stawał się bardziej jaskrawy i pstrokaty niż bukiet dzikich kwiatów.

Potem szliśmy w gęstwinę lasu. Tam, Lech wyjmował pomalowane ptaka i nakazywał mi trzymać go w ręce i lekko uciskać. Ptak zaczynał świergotać i przyciągać uwagę stada samego gatunku, które zaczynało nerwowo latać nad naszymi głowami. Nasz wzięcie, słysząc że wyrwał się ku nim coraz głośniej szczebiocząc, a jego małe serduszko, zamknięte w świeżo pomalowanej pierś, biło gwałtownie.

Kiedy nad naszymi głowami zebralo się już wystarczająco dużo ptactwa, Lech dawał mi sygnał do wypuszczenia więźnia. Ptak wlatywał wysoko, szczęśliwy i wolny, plama tęczy na de kurtyny chmur, a potem nurkował w oczekujące brunatne stado. Przez chwilę ptaki nie były zdecydowane. Pomalowany ptak krążył od jednego końca stada do drugiego, na próżno starając się przekonać swój ród o tym, że jest jednym z nich. Onć jednak, oślepienie błyszczącymi kolorami, krążyły nieprzekonane wokół niego. Gdy pomalowany ptak starał się włączyć do szeregów stada, odpychano go coraz dalej i dalej. Wkrótce potem wdzieldzieliśmy jak ptaki, jeden po drugim, ścierały się w groźnym ataku. Po chwili, wielobarwny kształt tracił swe miejsce na niebie i spadał na ziemię. Gdy wreszcie znajdowaliśmy ptaka, był zwykle martwy. Lech z uwagą liczył liczbę ciosów otrzymanych przez ptaka. Krew sączyła się z kolorowych skrzydeł, rozpuszczając farbę i plamiąc Lechowi ręce.

Glupia Ludmila nie wrażała. Lech, ponury i posępny, wyjmował z klatek jednego ptaka po drugim, malował je coraz jaskrawiej i wypuszczał w powietrze, aby zostali zabite przez własne stado. Pewnego dnia złapał dużego ptaka, któremu skrzydła pomalował na czerwono, pierś na zielono, a ogon na niebiesko. Kiedy nad chatą pojawiło się stado kruków, Lech uwoiñł pomalowanego ptaka. Rozpaczliwa bitwa rozpoczęła się, gdy tylko dołączył do stada. Odmieńca atakowano ze wszystkich stron. Czarne, czerwone, niebieskie pióra poczęły spadać do naszych stóp. Oszalałe kruki latały po niebie i nagle pomalowany kruk spadł na świeżo zoraną glebę. Żył jeszcze, otwierając dziób i daremnie starał się poruszyć skrzydłami. Miał wzdziobane oczy, a świeża krew tryskała na pomalowane pióra. Podjął

jeszcze jedną próbę poderwania się z lepkiej ziemi, ale siły go już opuściły.

Lech chudł i coraz częściej zostawał w domu, pociągając bimber i śpiewając pieśni o Ludmili. Bywało, że siadał okrzakiem na łóżku, nachylając się nad brudną podłogą i rysując coś długim patykiem. Powoli zarys stawał się wyraźny: była to sylwetka długowłosej kobiety o pełnych piersiach.

Gdy nie było już więcej ptaków do pomalowania, Lech zaczął wleńczy się po polach z butelką wódki, wystając spod ubrania. Niekiedy, gdy wędrowałem nic opodal, bojąc się, że mogłoby mu się coś stać na bagnach, słyszałem jak śpiewał. Męski, głęboki, pogrążony w żalu głos spowiadał bagna smutkiem, niczym ciężką zimową mgłą. Pieśń niosła się wysoko wraz ze stadami wędrujących ptaków, ale oddalała się dosięgając przepastnych głębin lasów.

Po wsiach ludzie śmiali się z Lecha. Mówili, że Glupia Ludmila rzuciła na niego urok i rozpalila jego łądźwie ogniem, który doprowadził go do szaleństwa. Lech zaprzeczał, ciskając w nich najohydniejsze przekleństwa i strasząc, że wyśle przeciwko nim ptaki, które wydziobią im oczy. Raz podbiegł do mnie i uderzył mnie w twarz. Krzyczał, że to moja obecność odstraszyła jego kobietę, ponieważ bała się moich cygańskich oczu. Przez następne dwa dni leżał chory. Gdy wstał, spałował swój plecak, wziął bochen chleba i poszedł do lasu, polecając mi zastawianie nowych sidel i łapanie nowych ptaków.

Mijały tygodnie. Pułaki, zastawiane przeze mnie na polecenie Lecha, łapały zwykle jedynie wiotką, przejrzystą mgłę pajęczyń, chwijających się na wietrze. Odcealiły bociany i jaskółki. Las opustoszał: pleniły się jedynie jaszczurki i węże. Siedzące w klatkach ptaki nadymały się, a ich skrzydła szarały i nieruchomiały.

Aż nadszedł pewien pochmurny dzień. Chmury o ledwo dostrzegalnych kształtach zasłoniły niebo grubą pierzą kryjąc anemiczne słońce. Wiatr smagał pola niszcząc zdżbła traw. Skulone ku ziemi chaty otoczone były nagim ścierniskiem, szerniałym i zrudziałym od pleśni. W podszyciu lasu, gdzie kiedyś baraszkowały beztroskie ptaki, wiatr beztrosko nekął i mierzwił starą gęstwinę wysokich ostów i przetrzwał gniące lodgy naci kartoflanej z miejsc na miejsce.

Niespodziewanie pojawiła się Glupia Ludmila, prowadząc na sznurze swojego wielkiego psa. Zachowywała się dziwnie. Pytała ciągle o Lecha, a kiedy jej powiedziałem, że wyszedł wiele dni temu i że nie wiem gdzie jest, płakała i śmiała się na przemian, chodząc z jednego końca chaty do drugiego, obserwowana przez psa i ptaki. Spozstrzegła starą czapkę Lecha, przycisnęła ją do policzka i na nowo wybuchnęła łzami. Potem gwałtownie rzuciła czapkę na podłogę i podeptała ją nogami. Znalazła butelkę wódki, którą Lech zostawił pod łóżkiem. Wyszuszyła ją do dna, później odwróciła się i, patrząc ukradkiem na mnie, kazala mi pójść ze sobą na pastwisko. Próbowałem uciec, ale spuściła na mnie psa.

Pastwiska rozciągały się tuż za cmentarzem. Parę ków pasło się w pobliżu, a kilku młodych wieśniaków grało się przy ognisku. Aby nas nie zauważyli, przecięliśmy szybko cmentarz i wspieliśmy się po wysokim murze. Po drugiej stronie, gdzie nie mogliśmy być widziani,

Glupia Ludmila przywiązała psa do drzewa, zagroziła mi psem i rozkazała mi zejść spodnie. Zrzuciła swój worek i naga, przyciągnęła mnie do siebie.

Po chwili walki i szamotaniny przysunęła moją twarz blisko do siebie i kazala mi położyć się między jej uda. Próbowałem się uwolnić, ale uderzyła mnie psem. Moje wrzaski przycięgnęły pasterzy.

Glupia Ludmila zauważyła zbliżającą się gromadę chłopów i szerzej rozstawiła nogi. Mężczyźni podchodzili ku niej powoli, wpatrzeni w jej ciało.

Otoczyli ją bez słowa. Dwóch z nich natychmiast zaczęło spuszczać spodnie. Inni stali niezdyscyplinowani. Na mnie nikt nie zwracał uwagi. Ugodzony kamieniem pies zaczął liżać zraniony grzbiet.

Wysoki pasterz dosiadł kobiety, a ona wyla się pod nim, wyjąc przy jego każdym ruchu. Mężczyzna uderzał ją otwartymi dłońmi w piersi, pochylał się nad nią, grzał jej sutki i uciśkał jej brzuch. Kiedy skończył i podniósł się, następny zajął jego miejsce. Glupia Ludmila pojękiwała i drżała, przyciągając do siebie mężczyznych rękami i nogami. Pozostali mężczyźni przyklejali opodal i przypatrywali się, naśmiewając się i chichocząc.

Za cmentarza wyłonił się tłum wiejskich bab z widłami i szpadłami. Na czele szło kilka młodszych kobiet, krzyczących i wymachujących rękami. Pasterze podciągnęli spodnie, ale nie uciekali; przeciwnie, przytrzymywali rozpaczliwie walczącą Ludmilę. Pies szarpał się na smyczy i warczał, ale gruby sznur nie puszczał. Wieśniaczki były coraz bliżej. Ja ustadeł w bezpiecznej odległości, blisko muru cmentarnego. Dopiero wtedy spozstrzegłem Lecha, biegnącego przez pastwiska.

Widocznie wrócił do wsi i dowiedział się, na co się zanosi. Kobiety były już teraz zupełnie blisko. Ostatni mężczyzna uciekł w kierunku cmentarnego muru, zanim Ludmila miała czas się podnieść. Kobiety pochwyliły ją. Lech znajdował się wciąż daleko i był już tak wyczerpany, że musiał włożyć. Potykał się i powłóczył nogami.

Chłopki przytrzymywały Glupią Ludmilę płasko rozłożoną na trawie. Siadły na jej rękach i nogach, i zaczęły dźgać ją widłami, rozrywając jej paznokciami skórę, wyrwijając włosy, plując w twarz. Lech usiłował przedrzeć się przez nie, ale zagroziły mu drogę. Próbował walczyć, lecz zwaliły go z nóg i brutalnie pobity. Zaprzestał walki i grupka kobiet obróciła go na plecy, siadając na nim okrzakiem. Potem kobiety zabiły, zaciekłymi ciosami szpadli, psa Ludmily. Wieśniacy siedzieli na murze. Odsunąłem się chyłkiem, gdy zbliżyły się do mnie, w każdej chwili gotów do ucieczki na cmentarz, gdzie byłbym bezpieczny wśród grobów. Oni bali się duchów i upiórów, które miały tam podobno swoją siedzibę.

Glupia Ludmila leżała krwawiąc. Na jej umęczonym ciele pojawiły się błękitne śluzki. Głośno jęczała i drżała, wyprężając swe ciało w luk i na próżno usiłując się wyswobodzić. Zbliżyła się teraz jedna z kobiet, trzymająca zakorkowaną butelkę brunatnoczarnej gnoiówki. Przy wtórze rubasznego śmiechu i głośnych zachęt ze strony innych, ukięła między nogami Ludmily i wbiła całą butelkę w jej żelazo, poturbowane łono, a Ludmila zaczęła jęczeć i wyć jak dzikie zwierzę. Pozostałe kobiety przyglądały się ze spokojem. Nagle, jedna z nich z całej siły

kopnęła w dno butelki wystającej z krocza Ludmiły. Rozległ się stłumiony odgłos trzaskającego wewnątrz szkła. Na nowo wszystkie kobiety poczęły kopać Ludmiłę, a krew tryskała wokół ich butów i tydek. Gdy ostatnia kobieta przestała ją kopać, Ludmiła była martwa.

Dawsy upust swojej wściekłości, kobiety odeszły do wsi głośno gadając. Lech podniósł się, twarz mu krwawiła. Siłował się na słabych nogach i wypuł kilka zębów. Łkając rzucił się na nieżywą kobietę. Dotknął jej pokałeczonego ciała i przeżegnał się, mamrocząc opuchniętymi wargami.

Siedziałem na murze cmentarnym, skulony i przemarznięty, nie śmiąc się ruszyć. Niebo poszarzało i pociemniało. Umarli szepotali o bląkającej się duszy Głupiej Ludmiły, błagającej teraz o litość za grzechy. Wszedł księżyc. Jego blade, zimne światło sącając się, rozświetlało jedynie ciemny kształt klęczącego mężczyzny i jasne włosy martwej kobiety leżące na ziemi.

Zasypiałem i budziłem się na przemian. Wiatr szalał nad grobami, wieszając wilgotne liście na ramionach krzyży. Duchy pojeżdżały, i słychać było wycie psów we wsi.

Kiedy się ocknałem, Lech wciąż jeszcze klęczał przy ciele Ludmiły, a lkanie wstrząsało jego zgarbionymi plecami. Przemówiłem do niego, ale nie zwrócił na mnie uwagi. Byłem zbyt przerażony, by wracać do chaty. Postanowiłem odejść. Nad nami krążyło stado ptaków, szczebiocząc i nawołując ze wszystkich stron.

KROKI (fragmenty)

Epizod I

A gdyby on został moim kochankiem? Musiałbyś zniszczyć go, żeby zabić tę myśl, prawda?

Nie wiem. Nie jestem pewien.

Raz: gdy kupowaliśmy dla mnie płaszcz, podszedł do mnie sprzedawca, by pomóc mi go przymierzyć. Gdy chcąc poprawić mi kołnierz, położył rękę na mojej szyi, podszedłeś do niego, bez słowa wzięłeś jego rękę i zdjąłeś ją — tak jakby to był przedmiot. Musiałeś mu ją straszliwie mocno ścisnąć, bo on aż zamarł. Miał prawie siną twarz: a usta otwierał tak jakby miał zamiar krzyknąć.

Zdjąłem jego rękę z twojej szyi, ponieważ nie chciałem, żeby cię dotykał.

Z pewnością nie miał na myśli nic złośliwego.

Nie wiem, co miał na myśli i ty tak: że nie wiesz. Myślałem o tym, co ty mogłaś czuć w chwili, gdy cię dotykał.

Żeby zabić tę myśl, musiałeś aż — zdjąć jego rękę z mojej szyi?

Tak.

Czy mogłbyś zabić człowieka? To znaczy: z jakiegoś ważnego powodu?
Nie wiem.

Epizod 2

Kiedy studiowałem na uniwersytecie, odbywały się tam liczne obowiązkowe zebrania wielu studenckich organizacji politycznych. Podczas ciągnących się w nieskończoność posiedzeń, Partia wymagała od studentów oceny siebie i innych. Atmosfera zebran była napięta, a często miały one wręcz dramatyczny przebieg: jeżeli oceniono negatywnie postępy lub zachowanie jakiegoś studenta, Partia mogła usunąć go z uniwersytetu i przydzielić go do pracy na jakiejś głuchej prowincji. Czuliśmy się tak jakby każde z nas było kamieniem umieszczonym w katalupcie — nigdy nie wiedzieliśmy, kto i dokąd nas wystrzeli.

Tuż przed jakimś zebraniem poszedłem do ubikacji. Tam wpadłem na innego studenta przezwanego „Filozofem”, który wyglądał mizernie i właśnie zaczął wymiotować w nieopahamowanych konwulsjach. Gdy spostrzegł mnie, próbował się usprawiedliwić i nawet usiłował się uśmiechnąć.

Uważał, że te zebrania są nie do zniesienia; był zbyt nerwowy by wytrzymać panującą na nich napięciu. Powiedział mi, że pomieszczenie zatłoczone ludźmi wzbudza w nim panikę i często spędza samotnie długie godziny na korytarzach, próbując się uspokoić przed powrotem do sali.

Pewnego dnia spóźniłem się na umówione spotkanie. Wyjaśniłem mu, że zatrzymała mnie wizyta w nowym banku państwowym, który właśnie otworzył swój oddział w centrum miasta. Powiedziałem mu bezceremonialnie, że są tam na parterze imponujące ubikacje, wszystkie czystyutkie i, jak dotychczas, rzadko używane. Dodalem, że tam byłem.

Mój przyjaciel żywo się tym zainteresował, pytając o dokładną lokalizację banku. Kiedy mu wyjaśniałem, wyjął z kieszeni mały plan miasta i pieczołowicie zaznaczył położenie banku. Zauważyłem inne znaki na planie i zapytałem, co one oznaczają. Odrzekł mi, że zaznacza położenie swoich „świątyn”. Nie zrozumiałem. Zapytał, czy wiem dlaczego nasi koleżdy, studenci, nazwali go „Filozofem”. Zaintrygowało mnie to. Kazal mi iść za sobą.

Doszliśmy do jednego z miejskich muzeów etnograficznych. Wprowadził mnie do środka i zesłaliśmy prosto na dół, do ubikacji. Wczesnym popołudniem były opustoszałe — ciche i czyste. Odwrócił się do mnie i z nutą dumy rzekł: — Można zamknąć się w jednej z tych kabin i nikt ci nie przeszkodzi przez długie godziny! Wiesz, jak rzadko udaje nam się wymknąć z zebran. Widzisz, tutaj można całkowicie zapomnieć o rzeczywistości, można rozmyślać i cieszyć się własnym światem. Z dumą pokazał mi swoją mapę. — Odkryłem ponad trzydzieści budynków użyteczności publicznej w różnych punktach miasta, wszystkie ze świątyniami jak ta, wszystkie czekające na mnie.

Zaczął je opisywać w najdrobniejszych szczegółach. Niektóre z nich, szczególnie te zbudowane ostatnio, były imponujące: wykończone białym marmurem, ze zdobieniami z brązu i srebra, z dekoracyjnymi mozaikami na podłodze, wyszukаныmi systemami wentylacji. — Siedzisz w swojej kabince... i myślisz — mówił dalej. — I słyszysz jak twoje myśli unoszą się wokół ciebie, niczym greccy bogowie nagle uwolnieni z podręczników. I nikt cię nie podsluchuje. Jaka to radość być

wreszcie pozostawionym samemu sobie, nie troszczyć się o to, co mówią inni, jak patrzają na ciebie, albo jaki im się wydajesz, bez konieczności wyglądania poza białe ściany swego prywatnego sanktuarium.

Zjawiał się jakiś starszy mężczyzna i wszedł do jednego z ustępów. Chwilę później wyszedł, a my wsluchiwałam się w szept spuszczonej wody. — Jest jednak jedna rzecz, którą trzeba zrobić, jeżeli chce się siedzieć w środku przez jakiś czas — powiedział mój przyjaciel. Wyjął z kieszeni kłębek waty. Krył on jeszcze małą buteleczkę rozpuszczalnika. Tutaj są wszelkiego rodzaju napisy — tłumaczył — informacje, hasła bazgranne na ścianach toalet. Większość z nich to oczywiście robota kontrrewolucjonistów. Świątynie są, najwyraźniej, jedynym miejscem gdzie mogą oni bezpiecznie wyładować swą nienawiść do reżimu, do spółdzielni produkcyjnych, procesów pokazowych i czystek, do polityki zagranicznej, a nawet do kultu naszego wszechmocnego wodza. Widzisz — ciągnął — muszę być przygotowany na to, że każdy może mnie oskarżyć o nabażgranie tych herezji podczas przesiadywania tu dłużej niż normalnie. Zaczynam więc od ścierania każdego słowa ze ściany. Wtedy, gdybym został zapytany przez milicjanta czy śledczego, dlaczego spędziłem tyle czasu w ustępie, mam przekonującą i niewinną odpowiedź. Zresztą, to filozof kiedyś napisał: „Niełatwo jest ustanowić bogów i świątynie; słusne ich powołanie to zadanie dla potężnego umysłu”. Wytarcie wszystkich napisów jest niską ceną za posiadanie własnej świątyni, nie sądzisz?

Mimo swych obaw i zastrzeżeń, wiernie uczęszczał na wszystkie zebrania i seminaria. Pamiętam jedno wydarzenie, kiedy profesor poprosił go o skomentowanie doktryny politycznej niedawno przyjętej przez Partię. Podniósł się błądliwy i obłąany potem, mimo że usiłował zrobić wrażenie opanowanego i obojętnego; odpowiedział, że pewne aspekty doktryny wydają się być doskonałym odbiciem wielu aspektów ucisku państwa totalitarnego i dlatego brak tej doktrynie człowieczeństwa. Zapadła cisza. Profesor bez słowa nakazał mu gestem, by usiadł. Wśród studentów powstało poruszenie: kilku członków Partii wstało i opuściło salę z hałasem. Wiedzieliśmy, że jego los jest przesądzony.

Studiowaliśmy jeszcze razem do końca semestru, a potem straciłem z Filozofem kontakt. Został usunięty z uniwersytetu za antyspołeczna postawę. Jeden z pracowników uniwersytetu powiedział mi później, że ten człowiek już nie żyje. Prawie sztywny, gdy relacjonował obrzydliwe okoliczności samobójstwa Filozofa w ustępie. Milczałem.

Epizod 3

Nikt nie mógł poszczycić się tym, że jest jej chłopakiem; wzbierała się od stałego towarzystwa. Była podziwiana, lecz nigdy do nikogo nie należała.

Na początku semestru wybrano mnie naczelnym redaktorem pisma wydawanego na uniwersytecie. Zaproponowałem jej redagowanie cotygodniowej kolumny teatralnej, dając swobodę recenzowania dowolnych sztuk i wydarzeń literackich, takich które mogłyby ją zainteresować. Była to bardzo atrakcyjna posada, więc przyjęła ją natychmiast.

Jako redaktor pisma, otrzymywałem wiele zaproszeń i starałem się aby, kiedy tylko było to możliwe, chodzić na te spotkania razem z nią. Niektórzy z moich kolegów zazdrościli mi, że żaden z nich nie miał pojęcia o prawdziwych stosunkach między mną a dziewczyną.

W miarę upływu semestru, zauważyłem jej zaabsorbowanie własnym ciałem. Przed wspólnym wyjściem, spotykaliśmy się w jej mieszkaniu. Często obserwowałem z małego saloniku, jak przygląda się sobie w lustrze toaletki, badając swój profil, wyciągając szyję, wodząc dłońmi po biodrach. Jej szlafrok, niedbale zarzucony na ramiona, nie zawsze był szczerline zapięty. Czasem ryzykowałem dwuznaczną uwagę lub przypadkowo dotykałem jej talii, podając jej szczołkę, sukienkę, czy parę pończoch. Zachowywała się tak, jakby niczego nie zauważała. Po dwóch czy trzech nieudanych próbach zbliżenia się do niej, pogodziłem się z jej rezerwą.

Pewnego dnia, gdy ubierała się na koncert, siedziałem tuż przy biurku. Dolna szuflada była otwarta i kiedy zerknąłem w dół na jakieś stare notatniki i kilka sztuk zdekompletowanej sztucznej biżuterii, zobaczyłem plik jej zdjęć, na pół przykrytych papierową tecką, w której były schowane. Spojrzałem w stronę sypialni, ale nie było jej przy toalecie. Chwilę później, usłyszawszy wodę lejącą w łazience, schyliłem się, wyjąłem garść fotografii i wsunąłem je do kieszeni. Po koncercie odprowadziłem dziewczynę do domu i wróciłem do swojego pokoju, gdzie spokojnie je sobie obejrzałem. Zdjęcia ukazywały ją rozebraną. Pozy, oświetlenie, niedoskonała ostrość nasuwały przypuszczenie, że stała przed aparatem wyposażonym w samowyzwalacz. Wszystkie fotki musiały być zrobione zupełnie niedawno, bo papier nie utracił swojej sztywności. Przypominałem sobie, że parę razy zostawała po godzinach w małej ciemni przy redakcji mówiąc, że chce przejrzeć materiały do gazety. Przypuszczalnie właśnie wtedy wywoływała swoje zdjęcia.

Nie wspominałem jej o moim odkryciu i nie wróciłem jej zdjęć. Przez następnych kilka dni w jej zachowaniu nic się nie zmieniło i przyjąłem, że nie zauważyła straty.

Za każdym razem, gdy oczekiwałem wizyty znajomych, wybierałem dwa lub trzy zdjęcia i umieszczałem je niedbale wśród swoich gazet i książek. Byłem całkowicie pewien, że będą oglądane w czasie, gdy opuszczałem pokój by przygotować im coś do picia czy jedzenia. Po kilku tygodniach przekonałem się, że ci którzy nas znali sądzą, iż jesteśmy kochankami, a kilku z moich bliższych przyjaciół od czasu do czasu zagadywało mnie o nasze plany małżeńskie.

Na krótko przed końcem semestru dziewczyna i ja zostaliśmy zaproszeni na przyjęcie wydawane w hotelu w pobliskiej miejscowości. Proszono nas wszystkich, byśmy zostali na noc i spędzili następny dzień na pływaniu. Ponieważ miałem następnego ranka egzamin, odmówiłem. Dziewczyna została, wystarczająco szczęśliwa, że jest wśród wielbicieli.

Tamtego dnia po zdaniu egzaminów, zostałem wezwany do naszego opiekuna. Stosując się do polecenia, udałem się do gabinetu profesora. Wstał, kiedy my się przedstawiłem, zaproponował mi papierosa i przynębnym głosem, kazał mi przygotować się na silny wstrząs. Dziewczynę znalazłono martwą w łazience przy pokoju, który zajmowa-

ła w hotelu; świeca w piecyku gazowym była włączona, ale nie paliła się.

Następnego dnia wieść o śmierci dziewczyny rozeszła się po uniwersytecie. Gdziekolwiek poszedłem, wpatrywano się we mnie lub wtykano mnie palcami. Dwóch z moich najbliższych przyjaciół powiedział mi o powszechnie panującej opinii, że jej śmierć była samobójstwem. Później, w ciągu dnia, zdalem sobie sprawę, z tego, że wniosek ten jest bardziej oparty o wymysł wyobraźni niż o fakty, bo kiedy wszedłem do auli na popołudniowy wykład, znalazłem masę anonimowych listów na mojej ławce. W każdym z nich autorzy oskarżali mnie o uwidzenie dziewczyny, zmuszanie jej do seksualnych ekscesów, fotografowanie w wyuzdanych pozach i w końcu, o porzucenie jej gdy zaszła w ciążę.

Przez następne dni skazany byłem tylko na własne towarzystwo. Przylapałem się na tym, że jadam samotnie w stołówce i siadam w sali bez sąsiadów. W dzień jej pogrzebu prawie cały mój rok uczestniczył w nabożeństwie.

Na cmentarzu żałobnicy stali wokół grobu w trzech rzędach tworząc coś co mogłoby być kółem, gdyby nie oczywiście luki po mojej prawej i lewej stronie. Odczuwałem to nagłe odosobnienie tym silniej, że moi najbliżsi przyjaciele stali naprzeciw mnie, obrzucając mnie szybkimi, nieprzyjaznymi spojrzeniami. Grób był otwarty; ziemia usypana po jednej stronie; po drugiej stała na darni trumna, przybrana kwiatami. Kapelan uniwersytecki zatrzymał się u zewłogwia trumny, rodzice dziewczyny stanęli milcząc u jej stóp.

Prawdopodobnie byli to chłopcy lub drobni kupcy. Nagle zdalem sobie sprawę z tego, że nigdy nie rozmawiała ze mną o domu czy rodzinie. Układkiem patrzyłem na znoszony garnitur tego człowieka, na jego bladą, zbolalą twarz. Chłodny wiatr rozdmuchiwał mu rzadkie, siwe włosy. Nogi jego żony były groteskowo kabłąkowate. Aż trudno było uwierzyć, że ona i ten styryny mężczyzna u jej boku zaczęli dziewczynę, którą znalazłem. Ktoś szepcząc pochylili się ku mim. Podnieśli głowy i spojrzeli na mnie. Wszyscy obecni, którzy dotąd ich obserwowali, teraz przenieśli wzrok na mnie. Gdziekolwiek popatrzyłem, napotykałem wrogie spojrzenia. Przez pomyłkę spojrzałem prosto na ojca dziewczyny.

Przylądał mi się przez chwilę. Potem odpechnął żonę, która zachwiała się tak, że aż dwaj grabarze musieli ją powstrzymać od upadku. Nie bacząc na nic, przedarł się przez tłum. Wiedziałem, że zanosi się na coś gwałtownego, że stary uderzy mnie, lub obrazi. Tłum wydawał się zagrażać mi jak wielki kamień, w każdej chwili gotowy spaść na mnie z góry, przy najmniejszym ruchu z mego strony. Nie byłem w stanie się ruszyć.

Tłum zastąpił się. Stary człowiek podszedł do mnie sapiąc i dysząc, wargi wykrzywał mi grymas zaciekleści. Zatrzymał się przede mną i z trudem podnosząc głowę, splunął mi w twarz. Czekalem. Jego oczy zdawały się tonąć w oczodolach, ręce zwisały mu bezwładnie po bokach. Odwrócił się, milczący, znużony, stary.

Epizod 4

Pamiętam, że zaraz po wojnie miałem zwyczaj łapać motyle. Jedna z dzielnic miasta została doszczętnie zbombardowana i ludzie już tam nie mieszkali. Wśród ruin, w cuchnących lejach na pół wypełnionych bezkształtnymi przedmiotami, które kiedyś do czegoś służyły, zgraję kotów toczyły wojnę przeciwko hordom zgłodniałych szczurów. Gdziekolwiek, między zwalami gruzu i gnijącym drewna, pośród zgłiszcz spalonych domów, chwasty i kwiaty usiłowały oswojzić się z zapleśniałymi kopców gliny i cegły, wybuchając nagle kaskadą zieleni. Motyle, niczym zbuntowane promyki tęczy, roily się na tle szczeriałych murów. Łapaliśmy je z przyjaciółmi tuzinami we własnoręcznie zrobione siatki. Łatwiej je było złapać niż zdziczałe koty, ptaki, czy nawet groźne, zgłodniałe szczury.

Pewnego dnia wpuściliśmy kilka motyli do dużego szklanego słoja i postawiliśmy go do góry dnem tak, że jego otwór zachodził na róg starego, zdezolowanego stołu. Szczelina była dostatecznie szeroka by wpuścić powietrze, ale zbyt wąska by motyle mogły uciec. Starannie wyczyszciliśmy szkło. Z początku motyle niewiadomo niewoli próbowały przefrunąć przez ścianę słoja. Zderzając się, odrzuwały jak świeżo ścięte kwiaty, które pod czarodziejską ręką odłączyły się nagle od łodyg i zaczęły życie na własną rękę. Powstrzymywała je jednak niewidoczna bariera, tak jakby powietrze wokół nich zeszywniało.

Kiedy prawie całkowicie wypełniliśmy słoje motylami zaczęliśmy podkładać od spodu zapalone zapalki. Błękitny dym powoli dosięgał kwiatów pulsujących w słoju. Najpierw wydawało się, że każda nowa zapalka dodaje nie śmierci, lecz życia masom żyjących ptaków, ponieważ owady latały coraz szybciej, zderzając się ze sobą, strzepując barwny pył ze swoich skrzydeł. Za każdym razem, gdy dym przyćmiewał szkło, motyle powtarzały swój szaleńczy taniec. Zakładaliśmy się, który z nich będzie zmał się z dymem najdłużej, ile zapalek przetrwa jeszcze każdy z nich. Bukiet pod szkłem stawał się coraz bledszy, a kiedy ostatni z ptaków upadł na stos trupków, podnieśliśmy słoje, by uwalnić paletę martwych kruszynek. Podmuch wiatru rozwał dym — mieliśmy wrażenie, że niektóre martwe ciała drżą, gotowe znów zerwać się do lotu.

przełożyła *Malgorzata Jamroz*

Dlaczego „The Painted Bird” nie może być „Malowanym ptakiem”.

Właściwy przekład tytułu powieści Jerzego Kosiniękiego „The Painted Bird” pozostaje wciąż przedmiotem dyskusji. Sam autor w wypowiedziach prasowych zdecydowanie opowiada za „Pomalowanym ptakiem” — zastrzeżając jednocześnie, iż własną wersję tytułu traktuje jedynie jako sugestie, pozostawiając tłumaczom pełną swobodę w wyborze. Tymczasem niejako oficjalnym tłumaczeniem miał się „Malowany ptak” — ponieważ wszelkie wzmiarki dotyczące tej książki ukazujące się w Polsce nieścisłownie podają tę właśnie wersję tytułu. Oczywiście były też inne, znacznie bardziej oryginalne pomysły, jak „Farbowany ptak” Mariana Hemara czy „Ptak admierten” Witaa Tarnawskiego, ale najważniejszą się nie przyjęły jako zbyt odległe od pozornej jednoznacznej wersji angielskiej.

Mylę, że dla wszystkich, którzy przeczytali tę powieść jest oczywiste, że tytuł książki ma wyraźne uzasadnienie w całej powieści, a szczególnie w rozdziale V, gdzie mowa o kolejnym etapie wojennej rólności Chłopa, który, znalazłszy schronienie u łowcy dzikich ptaków: staje się świadkiem tragicznych losów niektórych z nich jego „pracodawca”, w chwilach melancholii i tęsknoty za ukochaną kobietą, maluje żywe ptaki kolorowymi farbami i wypuszcza je na wolność, na rozpaczyli i mierniejszy ból z ich własnym stadem. Nie wierzę w przypadek, iż fas pomalowanych ptaków jest metaforycznym obrazem losów Chłopa, on tak że jest jednym z pomalowanych ptaków, dlatego z nimi w spadku niedole, której przyczyną jest ich niezawiniona odmierność. Nie jest to odmierność natury psychicznej, czy wyrażona fizyczna słabość, ale — tylko i jednocześnie at — kolor oczu, włosów i odzieży skóry, upodabniającego Chłopa do Żyda lub Cygana — odmierność symbolizowana pomalowanymi piórami ptaków. I ptaki, i Chłopiec skazani są z racji swej inności na ten sam los: czeka ich brutalne i całkowite odrzucenie.

Czy słusze jest zatem tłumaczenie tytułu jako „Malowany ptak”? Miano to brzmi najlepiej ze wspomnianych wyżej propozycji, musimy pamiętać, że nie zawsze najlepiej brzmiąca wersja tytułu jest najtrafniejszą. Przymiotnik malowany tworzy, lub wchodzi w skład wielu związków frazeologicznych, szczególnie głęboko zakorzenionych w polskim folklorze i zakononowanych w podświadomości każdego polskiego czytelnika. Właśnie te związki frazeologiczne stały się dla mnie głównym argumentem przeciwko ogólnie przyjętej wersji tytułu. Malowany ptak zbyt jednoznacznie kojarzy się z malowaną lalką — piękną, lecz bezduszną i próżną, czy też chłopakiem jak znalazł onie — również urodzonym co bezstrachem bohaterem ludowych przypowieści i przypowieści. Podobnie często słyszy się o laskach jak malowane dziewczynach wiejskich, a jedną ze stałych pozycji polskiego radia jest audycja programu II, seryjowana „Z malowanej dziewczyny”. Zadałam sobie pytanie, czy malowany ptak nie kojarzy się w pierwszym rzędzie z drewnianym cudzikiem, zdobionym pedzłem ludowej artystki? Jestem przekonana, iż znakomite wieszaki czytelników może wrobiać: sobie takiego ptaszka namalowanego na sztyb, czy desec, skrzydła lub szary w chacie. Malowany ptak przynosi na myśl laski i martwy przedmiot. Taki ptak nie ma nie! Wądnego z ptakami Jerzego Kosztkińskiego.

Pragnąc znaleźć bardziej odpowiedni tytuł, pamiętając o autorzkiej sugestii Jerzego Kosztkińskiego, zdecydowałam się na dokonaną formę imiesłowu — pomalowany. Pomalowany sugeruje przede wszystkim pełną odmierność — tu w wyglądzie — tak istotną dla wymowy całej powieści. Ponadto, nie kojarzy się z martwym przedmiotem, tak jak ptak malowany. Nierównie zarówno „Farbowany ptak”, jak i „Ptak odmieniec” miały w sobie słabsze odwołanie: zasadniczego przesłania powieści — chociaż Herbar nie wzięł prawdopodobnie pod uwagę, iż „farbowany” ma zdecydowanie pejoratywną wymowę. Jeśli zaś chodzi o „Ptaka odmienca” (tytuł, który najwięcej wprawi do inności Chłopa) to wydaje się, że Kosztkiński, gdyby chciał jednoznacznie opowiedzieć się za takim tytułem inaczej nazwałby swoją powieść.

M. J.

WŁODZIMIERZ WYSOCKI

Ballada o dzieciństwie

Czas poczęcia nie bardzo pamiętam, mam w tym względzie w pamięci luk sporo, wiem, że nocą mnie czarna począto i przyszedłem na świat w samą porę.

Pierwszy wyrok był lekki i gładki: równe dziewczę. Miesiący nie lat, odsiedziałem więc go w lonie matki i wyszedłem na biały, na świat.

Dziękuję Świętym Pańskim, że pełnęli i dmuchnęli wraz, by rodziciele moi mnie poczęli właśnie w tamten czas, w ten czas pogodny, cichy tak, dziś prawie legendarny, gdy wyroki wieloletnie w świat długimi etapami szły, a brano ich w poczęcia czas i wcześniej często brano ich, lecz przecież żyje, jest wśród nas kompania równych kumpli mych...

Dalej niechaj myśl w słowo się zmienia: jam na wolność, raczkując niezgrabnie, pierwszy raz wyszedł w myśl zarządzenia z trzydziestego ósmego dokładnie.

Żebym wiedział czyj pomysł mnie drański tak przetrzymał — w leb radnym go bić, ale w końcu na Pierwszej Mieszkańskiej świat ujrzałem by przeżyć i żyć!

Mej izby ściankę w oczach mam, ścianeczkę cienką, że aż strach, sąsiedzi się z wódeczką tam po całych zabawiali dniach, i równał wszystkich w tamte dni korytarzowy system nasz, trzydzieści osiem było izb

i na to wszystko jeden sracz,
nie grzała kurtka, ani gaz,
przenikal mróz na wskroś, do lez,
tam zrozumiałem pierwszy raz
po czemu kopiecczka jest.

Matka jęła brać przykład z sąsiadek,
kpiła sobie z lotniczych alarmów,
kpiłem z nią, wyrosnięty trzylatek,
w stary dzban nabierając piach czarny.

ot, nie wszystko co z nieba od Boga
— mówił człowiek i me bał się bomb,
nie raz dzban mój i dłoń dopomogła
ludziom, którzy gasili swój dom.

Świeciło słonko z góry na
sąsiadów, co lubili mnie: Jewdokima Kirylycza
i Gisię Meistejwę
ona Żydówka, pyta: jak?
Mów, co o synach swoich wiesz?
Przepadli Giśka, wieści brak,
a ciebie ukrzywdzili też,
bo synów twych z więziennych bram
nim puszcza — zruszcza w parę lat,
bez winy twoi siedzą tam,
a mych bez wieści ukrył świat...

Porzuciłem pieluchy i smoczek
i na świat spoglądałem zdumiony,
przezywali mnie tam „niedonoszek”,
choć byłem jak trza donoszony.

Rwałem papier, co szyby maskował
jęhców pędzą więc o co ten krzyk?
Wracać jęli do domów ojcowie,
ci do swoich, a ci nie do swych.

Już ciocia Zina bluzkę ma
w japoński malowaną wzór,
a ojciec Wowki rzucił na
podłogę cały fantów wór,
Z Japonii to! A z Niemiec śmo!
Zdobyczne wszystko, w to nam graj,
kraj pełnych waliz nastal w kraj,
bajeczny, cytrusowy kraj,
na stacji ojciec mi do rąk
pagony do zabawy dał,
z ewakuacji biegiem w kraj,
cywilów tłum do domu gnał.

Rozejrzeli się, rozkrochmalili,
wódkę pili, trzeźwieli, plakali,
a najbardziej ci, co doczekali
razem z tymi co nie doczekali.

Ojciec Witka ryl metro co rano,
gdy go pytał ktoś — Po co? aż bladeł,
korytarze — rzekł — kończą się ścianą,
a tunele wychodzą na świat

A Witek mądrych ojca rad
nie słuchał tylko śmiał się w głos,
dlatego z domowego wpadł
w więzienny korytarzyk wprost,
do końca przewędrował go
i jeśli ciut się na tym znam,
spryt lisi mu nie pomógł, bo
pod ścianką także skończył tam,
ojcowie mieli rozum swój,
a co się tyczy nas, no cóż,
myślenie nasze miało króć
zupelnie samodzielny już,

Handiowało się w krąg czym się dalo
w tamte czasy dalekie i znojne,
w suternach, piwnicach dzień cały
małe dzieci bawily się w wojnę

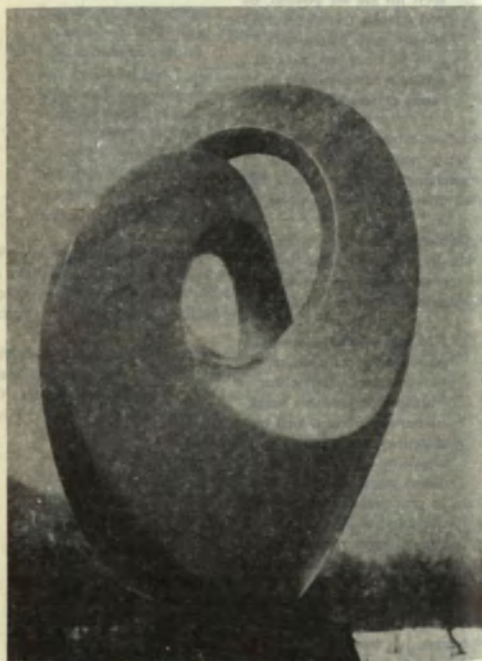
|| niejeden się trząsał jak osika,
|| kto śmiałek, miał gorzej niż rechorz,
Ale zawsze się znalazł ryzykant,
który pilnik przerobił na nóż.

Nóż taki widział sporo pluc
od nikotyny czarnych aż,
gdy serce się przestaje tłuc
i bladeść przyozdabia twarz,
trójbarwny trzonek miał ów nóż,
szczęśliwy, kto go w dłoni czuł,
niemieccy jęcy to go już
dawali nam za chleba pół,
aż grać przestali w fanty czy
w pikuty, w „siała baba mak”
i poszli precz romantycy
z podwórek na złodziejski szlak.

Były czasy i były piwnice,
ceny rosły, a potem spadały,
wytyczano jak trzeba uice
|| gdzie trzeba wpadały kanały.

Dzieci byłych żołnierzy połączyl
los jednaki i prosty jak drut:
gdy korytarz się ściana nie kończył,
wiódł, gdzie wieczna zmarzlina i lód.

przełożył Wojciech Młynarski



Tibor Sterevtiusz. Przebudzenie Boga Słodka (marmur)

przekroje

JERZY JARNIEWICZ

(RZEKOMA) POEZJA (RZEKOMYCH) HIPPIŚÓW

Zycie w drodze. W podtytułe książka obiecuje poezję hippisów. Pamiętając, że hippisi podejrzliwie odnosił się do słowa, wypowiadał się za pomocą muzyki, tańca i plamyki, sądzić można, że mamy do czynienia z interesującym przedsięwzięciem, pionierskim pod kilkoma co najmniej względami. Niestety, czeka nas rozczarowanie. Ten, kto podczas lektury tej książeczki oczekiwałby przeżyć poetyckich, nie znajdzie ich — co jeszcze można uznać za rzecz zrozumiałą. Jednak także i ten, kogo zainteresowałyby subkultura dzieci-kwiatów, rozczaruje się, gdyż wiersze zebrane w antologii w swej warstwie tematycznej niewiele z tym zjawiskiem mają wspólnego.

Obraz polskich hippisów, jaki wylania się z antologii, budzi zdziwienie, zwłaszcza jeśli pamięta się, czym naprawdę był ruch hippies. Wydaje się, że ideologia tej formy kontrkultury sprowadzona została do starego jak świat buntu dzieci wobec rodziców, do „świeżych problemów związanych z przepiękłą pokoleniową. O autorach zamieszczonych w tomie wierzyć nie wiemy nic, poza imieniem i nazwiskiem, niekiedy paradoksalnym. Nietrudno jednak stwierdzić, że w większości są to ludzie bardzo młodzi, gdyż obracają się oni w kręgu rozterek i konfliktów, jakie przeżywają nastolatki, a — co więcej — ich opłoty nie wykracza poza zrozumiałe skądinąd, lecz jakże typowe, powąsy okresu dojrzewania.

W zebranych w antologii utworach, młodzi poeci-hippisi budują obraz zantagonizowanego świata, na który składają się jakby dwie rzeczywistości: idealna i realnie istniejąca, rzeczywistość „nasza” oraz świat, w którym żyją „oni”. Najczęściej chyba używaną figurą stylistyczną jest tu paradoks, wyrażający zdziwienie, że świat, o jakim nas uczono, jest inny od rzeczywistego, a nawet więcej, jest jego zupełnym zaprzeczeniem. Innymi słowy, że *czarna jest biało* (s. 32), lub w nieco bardziej wypracowanej wersji: *tylko człowiek może być słowakiem, nie będąc nim* (s. 75). Autorzy zebranych utworów wyrażają więc przekonanie, że świat, w jakim przyszło im żyć, nie jest światem z bajki (s. 65), lecz jego odwróceniem. Brak w nim zrozumienia, tolerancji, a przede wszystkim miłości (*oni nawet nie wiedzą, co znaczy miłość, dla nich to jest puste słowo*, s. 67). Straszny w nim niesawność (s. 57), samocność (s. 63) i konformizm, nie istnieje nadzieja. Symbolem tego świata stała się drzwi bez klamek i zakratowane okna. Nic dziwnego, że większość tych utworów to nie tyle buntownicze deklaracje, co gorzki lament nad utracionym obrazem idealnego, bajkowego świata. Dominuje nastroj gorzkości i rozczarowania, które znajdują uścisłe w melancholii i cierpiętniczki postawie. W takim też kontekście ujmowana jest postać Chrystusa, który pojawia się w kilku wierszach.

Ten ten rozpacz, gorzkości i cierpiętnictwa, jakkolwiek w tym miejscu psychicznie i społecznie usprawiedliwiony, nie występował jednakże w ruchu hippies. Hippisi ias wszelkich gatunków to nie rozczarowane nastolatki, których niezgoda na daleki od ideałów świat wyzerpuje się w miżanropię, ale ruch, który z młodzieńczego w smych źródłach buntu i naiwnego czystokroć idealizmu wyryłby potrafił tworzyć energię. Ruch hippies to przede wszystkim propozycja alternatywnego stylu życia, odmiennej hierarchii wartości, to propozycja budowy kontrkultury, z której — według założenia — wyeliminowane miały być niekorzystne zjawiska współczesnych społeczeństw, a więc (hasłowo): autorytaryzm, różne

formy agresji, poczucie wyobcowania i utrata własnej tożsamości, ciady racjonalizm i materializm, ideologia sukcesu, kariery i współzawodnictwa, zmniejszenie erotyki. Wynurcy popatrzą na *Hasz* czy na filmy z ówczesnych festiwalu rockowych, by uświadomić sobie, że dzieci ery Woodstock nie czuły się grupą młodych ludzi pokrzywdzonych przez los, owładniętych zmagającym poczuciem rozpacz. Wprost przeciwnie, pełni entuzjazmu uwadzi siebie za Nowy Narod, któremu dane było dostąpić objawienia prawdziwych wartości. Jeli Chrystus pojawił się w sych syntetycznym pantonie, to jako apostoł miłości, prorok, który też nosił długie włosy, wybierając życie w drodze i materialny ubiór, a także, o chyba najważniejsze, jako zalcodicy wpiódn.

Świat pokolenia Woodstock uderza klimatem entuzjazmu i biologicznej niemal radości życia. Podstawą zaś rodzennego doświadczenia świata miała być nieskrępowana, wyzwolona z ograniczeń kulturowych, religijnych, społecznych erotyka. Emancypacja właśnie tej sfery miała mieć decydujące znaczenie w programie przebudowy życia społecznego, gdyż źródło wielu niekorzystnych zjawisk takich, jak deformacje psychiczne, czy też — w planie społecznym — autoritaryzm, wyzyk, agresja, upatrywano w represjonowaniu seksu. Zgodnie z koncepcjami Reicha czy Marcusego hippis wierzyli, że wiele zła w życiu społecznym znikądowało miłością poprzez wyzwolenie Erosa, stąd też rewolucja obyczajowa sprężyną została w ich mniemaniu z rewolucją społeczną. Drogi do świata bez wojen i agresji wiodła przez wolną miłość, co znalazło swoje najrzędziejże sformułowanie w popularnym hasle *Czyście miłość, nie wojnę*. Zamaczyć przy tym trzeba, że w hasle tym chodziło jednocześnie o uprawianie miłości, o seks, a me o ewangeliczną postawę czystej miłości, choć i ten aspekt powszechnego, koniecznego nawet, braterstwa pełnił ważną rolę w hippisowskiej ideologii.

Emancypacja ciała i sfery seksu była też zważona i z innego, psychologicznego względu, gdyż umożliwiać miała bezpośredni kontakt między ludźmi: była formą autentycznej komunikacji, której prawdziwość gwarantował młody szczerzy i spontaniczny charakter powstających więzi. Nagłe ośala kojarzona była bowiem z nagłością psychiczną jednolici, która w seksie stawała się autentyczną, nie wymuszoną osobowością, otwartą i ufna wobec drugich. Wolna miłość utrudniała poczucie strachu, wyzdu, które stały na przeszkodzie stworzenia prawdziwych więzi między ludźmi.

Wyzwolenie seksu było przejawem bardziej ogólnej tendencji: kultu naturalnej zmyślności. Pojawiał się on jako wynik zniechoczenia jednowymiarowym racjonalizmem ówczesnego świata, był także w sposób naturalny związany z kultem młodości; jako taki przeciwstawiał się aparycznemu światu „ukweroń”. Przeważał się on w rozbudowanych praktykach pielęgnacji wrażliwości zmysłowej. Komunikacja słowna ustąpiła miejsca komunikacji pozawerbalnej: spożyczenia, a zwłaszcza dotyk, były nowymi sposobami porozumiewania się. A dźnało się to znouwu w imię takich wartości jak szczerokość, spontaniczność, bezpośredniość. Ciało wyzwolone z więzów, jakie narzuciła mu tradycja moralna, stało się źródłem nowej radości: przyjemność, której hippisi przyznali ważną rolę w swej koncepcji życia.

Próżno szukać w tych trzech wstęd zgromadzonych w antologii utworów. Najbardziej zadziwia całkowity niemal brak tematyki erotycznej, nie mówiąc już o świadomych prowokacjach obyczajowych. Gdzie tu „celebracja” ciała, gdzie radość z wyzwolenego seksu, gdzie tak charakterystyczna dla hippisów otwartość i bezpośredniość w traktowaniu tej sfery życia, gdzie typowe dla nich, a bulwersujące mieszczucha słownictwo erotyczne? Niemal każdy z utworów zebranych w książce przeczytać można uczniom szkoły podstawowej, a nawet łatwo gorzącym się oocim bez obawy, że je to zaszkodzi. Nie domagam się tutaj skandalizujących treści, ale brak powyższej tematyki stawia pod znakiem zapytania reprezentatywność wybranych tekstów, bądź też rodowodów zjawisk, które dzisiaj nazywa siebie ruchem hippis.

Jeli słowo „hip” oznaczać ma człowieka, który ma kolorową fantazję, z przynurzoną oka traktuje sprawę, o którejś inu mówią z kimerlującą powagą, członkiem pełnego honoru i zmyślności, to wśród prawie 30 autorów zbioru *Życie w drodze* ewentualnie 4-5 odpowiadałoby powyższej definicji. Jeli ruch hippis to nie tylko bunt młodych przeciw starzemu, młodzieńcza niegoda na świat, tęsknota za idealnem, lecz także pozytywizm, choć może utopijny, program stworzenia koninkultury i alternatywnego społeczeństwa oparte go na życiu we wspólności, wtedy treści zawarte w utworach Jungo trudno uznać za charakterystyczne dla tego ruchu. Jeli pojawienie się dzień-kwiatów było wyznacznym ruchom społeczeństwu konsumpcyjnemu i jego kulturze, to dźni z tego wyzwanie pozostałe parę pustych i ogólnikowych frazesów, ostudzonych do temperatury polojewci.

Letnia kontracja, nieobecność erotyki, nuta rozczarowania i czepięctwa zamiast radości istnienia i atmosfery zabawy, uniemożliwiają identyfikację poglądów wyrażonych w zbioru z ideologią ruchu hippis. Do tego stwierdź trzeba brak innych typowych cech subkultury hippisów takich jak fascynacja Orientem, przeżyciem, mistycyzm, wiara w możliwość poszerzenia świadomości i — mimo tego, co pisze się we wstępie — zaangażowanie w konflikty społeczne i polityczne (Warto pamiętać, że ruch hippis przekształcił się po ceremonialnym pogrzebie w Międzywarodową Partię Młodych Y.P.P.).

Charakterystyczne jest i to, że wiersze z antologii są w większości szablonowe, konwencjonalne — pisane w taki sposób, w jaki dźni patrzy „się” wiersze. Poza nielicznymi wyjątkami są to rozpacze na wylądowanie na wyspach, w których nie ma miejsca na grę wyobraźni bądź czystą fantazję. Wiersze do siebie podobne, niemal bezosobowe, pełne abstrakcji i stereotypów, oczywiste i jednoznaczne symboliki. Wrażenia tego nie zmienia wiersze ciekawsze, z elementami przewrotnej groteski, swojego surrealizmu, pisane w tonie ożywczej nonszalancji; jak chociażby wiersze Michałewskiego, Juszcgi czy Suszki.

Publikacja antologii hippisów nie stanie się więc wydarzeniem. Dostaliśmy zbiór utworów mało ciekawych formalnie i treściowo, a przede wszystkim niewiele mający wspólnego z ruchem dzień-kwiatów sprzed dwudziestu lat.

Życie w drodze. Antologia hippisów. Jeli? W Warszawie 1984, nr 118, nakład 1000 egz.

STANISŁAW JAN KRÓLIK

RAJ, W KTÓRYM ŻYJEMY

Wiersze zawarte w *Spalonym raj*, antologii w wyborze Jana Sochoła, drukowane były (poza kilkoma) od 1977 roku. Wydaje się, że w polowie lat siedemdziesiątych powstała nowa sytuacja, która miała wpływ na zanierstowanie i realizację poetyckie jako pewną granicę trzeba wyznaczyć „samizdatowe” wydanie w 1974 roku poematu Stanisława Barańczaka *Sztucznie oddychanie*, którego fragment udostępnił Jan Sochoł w *Spalonym raj* za wydaniem londyńskim z 1978 roku. Sprawa datowania wiekcia tekstu w obieg krytyczny jest o tyle istotna, że nie chodzi jedynie o to, kto był wcielający (co samo w sobie ważne) ale — przynajmniej na początku antologii — data powstania utworu ustawałaby go wśród innych w odpowiedniej kolejności.

(...) *Ojciec nasz, którego nie ma,
którego imienia nikt nawet nie wywiera
przed dydaktycznych broszur piszących Cię z mojej
litery, na świat
radzi sobie bez Ciebie,
bóg!*
*ten człowiek, który kładzie się spać i przelicza
wszystkie swe dziennejże klaszarna, łki, zabawy,
wszystkie hobby konieczne i uprawiane
musi wierzyć, że jest, aby przepadł
jezycze jedną noc.*

(N.N. podobało przygotowanie takich słowno-matrycz):

Miała wówczas raka pozukiwać awangardowych, ukrywających z zasady rwe dopowazania z tradycją. Percepcja utworów Czesława Malosza (przed Nagrodą Nobla) i Zbigniewa Herberta w „młodych” kródominacjach literackich ułatwiła zbliżenie poezji do ról. Najpóźniej przejawiało się ono w zakresie etyki (tytuł książki Barańczaka złożony z powiasek wówczas zśkód brzmii *Etyka i poetyka*). Z drugiej strony wspomnieć trzeba i otypcie poetykiatu Jana Pawła II, jego encykliki społeczne, oraz kolejne ujawnienie kocholizmu ludowego, który wiąże się z powstaniem NSZZ „Solidarność”.

(...) *Wszyscy jesteśmy dziełami,
włec mamy wierszyć*

w światło światłej szali

(...)

W jamość co nie odlepi

kicz otwarczy oczym

(Kawczyński Bronisław *Rozważania o literaturze polskiej*)

Równoległe w drugiej połowie lat siedemdziesiątych postępowało uszywanie mecenasa państwowego. Mówienie od ludzi do ludzi (od „dobu” do „góry”) uniemożliwiała tzw. „zapasy”, coraz częściej obejmujące władzę autorów, tematy itd.

Zakłócenie „pisma nadzorca” na przełomie lat 1981/82 wzmogło związek kultury z Kokołkiem. Siegnijmy do drugiej części *Listu do matki Jerzego Czarnoty*:

W telewizji same proste pytania obok
nowych słów odmiennych w codziennych gazetach,
miernotami, skazani, dystrydenci, promieniści
i: *zdanie filmu z Otydanką*

Za to w kociołkach coraz więcej parafian

— przychodzi się wykryczyć

w polbitajnych pielnianach. (...)

Autor jest kłędzem, w cytowanym fragmencie wypowiada się jednak jak socjolog analizujący motywację ludzką. Uwody datowany jest na 1982 rok. Zatem kociołki i Kokołki jako szły, ostatek Kokołdecie prawo szły obowiązywało już w średnowieku, tym razem była to powtórka z wieku dziesiętnastego, z pełną świadomością powtarzalności sytuacji. Krzysztof Pochowicz w utworze *Na zamknięcie kociołków w 1861 roku pisze*:

(...) Jakby zapomnieli

Ze przez drzwi

Zamknięte

Wchodził

Duchem przecie!

Nie tylko

Przecie! i Ciałem

Józef Baran w *Zabliku polski im 1864...* (napis na grobie nieznanego powstańca) dopowiada:

(...)

3

Ze naród duszę ma

zapomnieliście

4

na cół pleczęcie

i straci wokoło

5

(które zaprawdę

nawet o tym wiedzcie)

6

pasto grobu

nie zamiećcie strzęgę!

7

w tę wieńcówką

na ławieznogrudniową

Zatrzymajmy się na chwile. Do tej pory dokonaliśmy przeglądu antologii Socobnia jednostronnie, odstępując w jej zawartości: reżiserzacja zapisy przemian, którym to podkłada związek „młodej” poezji z religią. Takich przekrojów tematycznych *Spółnego ogno* a nie aby dokonać jeszcze kilku, aby ukazać bogactwo tomu. Jednak zamiast uogólnień sięgnijmy do jednego wiersza, pióra Jana Polkowskiego, który to poeta w *Spółnym* napisu jest — słusnie — wyróżniony aż szesnastoma utworami:

Modliłomy się dzisiaj za tych,

którzy zgineją za ojczyznę

Kociołki wypieliniali kobiety i starzy mężczyźni.

(Czybyłomy młodzi byli na froncie?)

Głupsi w tej chwili?

Obok nasie kobiera w cięży szepiała modlitwy

nie: wniebnie osławiające brucha.

Mówiłem do Ciebie! mech śpiących w jej bruchach

śobierzy nie dobiegnie wierzchnia

tej modlitwy

XII 80

(W obłąkach kobierka Niepokalanej Poręczy)

Tytuł, oczywiście, nawiązuje do Zygmunta Krasińskiego i nie nic wskazuje na to, aby Polkowski miał coś przeciwko tej tradycji. Chociażbyśmy zwrócili uwagę, że mamy tu do czynienia z modlitwą w modlitwie. *Modliłomy się dzisiaj za tych, którzy zgineją za ojczyznę* — słowa te oddają intencję zgromadzenia wiernych, opisują sytuację znaną. Uzupełnia ją przegląd zebrańcy: kobiety i starzy mężczyźni. Pytanie: Czybyłomy młodzi byli na froncie? Wypowiada nas poza światygnię. Następnie zbliżenie niewiasty ciężarnej, wreszcie mamy modlitwę włączną: *niech śpiących w jej bruchach*. Zatem uogólnienie ciężarnej ku „każdej ciężarnej”, ale zarazem ku Matce Boskiej, której to Dzievic „dobiegnie wierzchnia”. Można wiersz zapisać schematycznie w ciągu: *Niepokalane Poręczy — zgineją za ojczyznę — wierzchnia i tej modlitwy*. Wewzrzir też klamy (narodziny i śmierć Chrystusa) znajdujemy nie ci, którzy zginęli za ojczyznę. Zginęli jak Chrystus. Sądzę tu tylko krok do symbolu: Polska na krzyżu. Ale to nie wszystko. Włączna modlitwa, to uczwanie do przerwania cyklu martyrologii *niech śpiących w jej bruchach i śobierzy nie dobiegnie wierzchnia i tej modlitwy*.

Wiersze Jana Polkowskiego, jednego z młodszych autorów antologii, omawiając najchętniej do tych „starszych”, zwłaszcza Ryszarda Krynickiego. Współbrzmiają zarazem z głosem najmłodszych, chociaż ten (np. u cytowanej K. Borus) wydaje się dosyć „jednowymiarowy”. Każdy autor jednak, każdy wiersz, uzupełnia tematykę, demonstruje inny ton wypowiedzi.

Porą zajęć się koncepcją całości „antologii młodej poezji religijnej”. W *Przedmowie* czytamy: *Książka ta pragnie służyć porównaniu. Jest darem miłości, z jakim zwracam się do mojego pokolenia porażonego wydarzeniami grudnia-wiosny. To ianki rodzaj książki, która nie ma (i mieć nie może) wyrażonego założenia. (...) Oto powmyślniejszego zbioru. Pokazuje, jak na terenie objętych nieprzeżytych nazwą meloda poezja funkcjonuje: sąadnie wstary; spróbowała włączyć i poezję najmłodszych znaleźcie się w starze i trudzie modlitwy; opayetł o przynależnego Boga każdego z nas. Gdyby autor wyboru i przedmowy ograniczył się był do tych ogólnych sformułowań oraz do stwierdzenia (które, nawiasem mówiąc, padnie), że kierował się własnym gustem w wyborze — me byłoby sprzeciwu. Tymczasem pretensje są i tożecze. Zaczynają od samego terminu „początek religijna”. Jeżeli sięgnąć do średnowieczia przez jest monokowo prosta (przynajmniej tak może się wydawać ludziom wykształconym na kolejnych podprekcnikach historii literatury), z jednej strony poezja religijna — z drugiej świecka: Im dalej w lata — tym trudniej. Wystarczy wspomnieć, że chociaż i *Boże, coś Polsko!* i *Rosa* są dzisiaj pielnymi kociołkami („religijnymi”), jako takie nie powwały. Zamiast mnożyć trudności oddajmy głos Stefanowi Sawickiemu: *Badania nad nurtem religijnym w literaturze nigdy nie były prowadzone u nas w sposób systemowy i wytrwały; choć właśnie literatura polska dostarcza pod tym względem bardzo szerokiej możliwości (Wstęp do: Polska liryka religijna. Red. Stefan Sawicki i Piotr Nowaczyński. Lublin 1983 Wyd. TN KUL s. 7). Dalej, już w *Polskiej liryce religijnej* autor mówi: *Ale jest też rekonstrukcja badawczym a charakterze metodologicznym (dotychczasowym) w temie różnych próby badawczego ujęcia podstawowego reżiserji: poezja — religia. Ze szczerym żalem przeżywać przytaczanie. Wszystko jako, przeżywanie. Jak zwykłe u tego autora.***

Cóż z tego, że w przypisach Socobnia wymienia Jana Białoskiego, Stefana Sawickiego i Krzysztofa Dybińskiego (s. 6), czy najnowszą, już z lat osiemdziesiątych, literaturę przedmiotu (s. 7)? Otóż z tych wszystkich możliwości metodologicznych Socobnia —

nieszty — nie korzysta. Gdy stara się wyjaśnić swoje rozumienie terminu „poezja religijna” — czyni to w sposób arwastwie zawiły, „naukowy”, mieszając różne języki. Czytamy: *Obecnie tworzone realizacje modalitwne wyraźnie odbiegają od orwóww często skłownocładowanych, powstają na bazie (podkr. moje — St. J. K.) poetyki, kadriwnej. Jeśli nie jestem przeważliwowy, to wdarda się tu nowomowa, sągądająca z innymi „językami”.*

Wydaje mi się, że nie tu (w przedmowie) było miejsce, aby to co i tak skomplikowane widać jeszcze bardziej? Jeżeli nie stało gotowego wzorca, do którego moglibyśmy dopasować wyliczanie z piśmiennictwa przykłady, to musimy go sobie sami przygotować. Wybrać utwory spełniające ogólne założenie (godzące się również z gustem wybierającego), a dopiero następnie starać się wyłowić zasady szczegółowe. W ten sposób (z praktyki) powstawały najbardziej nawet normatywne poetyki.

Abym tak było, trzeba pouczyć się sprawie wódw przegładanych zjawisk. Mam jednak obawę — i jest to dla mnie sporym zaskoczeniem — że Jan Sochoń tej sprawy nie okazuje.

Zacznijmy od perspektywy. Jeżeli nie będziemy pamiętali, że zjawiska poetyckie (podobne religijne) wprawdzie składają się z pozostających wierszy i modlitw, ale — przede wszystkim — stanowią pewne systemy, to będziemy nieustannie zagubieni. Sochoń takie warianty zachowane prezentuje, co doprowadza mnie do stwierdzenia, że postępuje zarówno wobec religii, jak i poezji naszymi siofiata. Można by darować, że nie uwzględnia z jednej strony wytworów Kościoła (wspominając wczelnie) cykliczki, we Francji Editions du Dialogue, w Polsce publikacyjna ks. Józefa Tischnera, rola „Tygodnika Powszechnego”, „W drodze”, „Przeglądu Powszechnego”, a z drugiej tych, którzy byli poza Kościołem (...). Trudno się jednak zgodzić na zbyt daleko idące uproszczenia w odniesieniu do życia literackiego. Uproszczenia, które wypuszczają obraz całości, gdyż literatura reaguje zawsze (nie jest ważne czy spróbuję, czy odrzuciła) na to, co było przedtem.

Z czego zatem buduje J. Sochoń obraz literatury? Odró, odzysła aas najchętniej do manifestów poetyckich. Jest to błąd dosyć powszechny. Nie tu miejsce na dokładniejszą analizę zagadnienia. Powiem tylko, że od czasu futurystów manifest literacki jest przede wszystkim gatunkiem literackim. Dosłowne rozumienie jego bazeł prowadzi badacza często do wniosków fałszywych. Przykład w przypisie (wzruszanie spraw trudnych) do przypisów jest tu reguła) czytamy, jakoby Nowa Fala występowała przeciwko poezji lingwistycznej. Cóż w takim razie zrobić z Ryszardem Krynickim, Adamem Zagajewskim (tobaj potowiceli spora mielica twórczości; Pietera, czyli wrzacił niejako do żródeł poezji lingwistycznej)? Co ze Stanisławem Barańczakiem, co ze Stanisławem Goskawkim (wychodził ze „aktów” Tymoteusza Karpowicza — lingwistycznej)?

Pytał setki Co z *Drugim oddziałem* Zagajewskiego (pomijamy nawet teksty opublikowane na emigracji, bez którego to tomu autor *Komunikatu* strzyżmany jest w roku 1974, przynajmniej jako teoretyk)? Co z *Nierównymi: zadziwnym* Barańczaka? Gdzie w tłumaczeniu tego: *Wiersze i portrety* Jozefa Brodzkiego (1979; Nobel dla Brodzkiego — 1987). Dlaczego *Półw wiersze* Opa Mandelstama w tłumaczeniu Barańczaka w *Spalonym rapu* mają przekreślony tytuł?

Sekłpy myślny (Kraków 1974) Adama Zagajewskiego zostały przez Sochońa wydane do *Paryża* i w lata osiemdziesiąte. W rzeczywistości Ryszard Krynicki urodził się w 1943 roku, a nie w 1946. Na s. 299 nazwisko jednej z autorek „Wierszy pominiętych” winno brzmieć: Rena Marcjanek Antoni Pawlak i Tomasz Jastrun, jedni z bardziej płodnych poetów w latach osiemdziesiątych, mają bibliograficę arkusz, ale za to doprowadzone do 1984 roku. Niepełna bibliograficę są *zasada*.

Sochoń w twódnice używa albo nie używa słowa „arkusz” w odniesieniu do bardzo różnych form druku. To samo słowo ma charakterystyczne ukłote poetyki Stanisława Goskawkiego z 1974 roku i tegoż autora blok wierszy *Podwójnym uchwyci* (z „Nowego Wyrzutu”, dotyczy także druku smojistego Wacława Ostajczy *Zamyśli* (48 stron), ale nie dotyczy *Adreku zwinowego* Wita Jawonkiego (32 strony) wydane w mniejszym nakładzie i również w serii. Wynika to prawdopodobnie z tego, że Sochoń zbyt chętnie i często korzystał z gotowych opisów. Notabene wódw „Wierszy pominiętych” (katalog ten sugeruje kompletność ogłodu „mlodości” poezji — bez podziału) znajdujemy tytuły wybranych z kolejnych *Debiutów poetyckich* Leszka Korperskiego i Walskiewicza, co świadczy o uczynności wybierającego, ale nie o jego pracowitości.

Przaje powyższe słowa pamiętałem przez cały czas, aby nie występować w *uznieniu* autorów i tekstów pominiętych w *Spalonym rapu*.

Sumując: dobre i znakomite teksty sągądają się słabymi w niezbyt starannie redagowanej książce. Mimo to — dobrze, że książka ta się ukazała.

Spisany na: *Analizy młodości poezji religijnej*. Wybór, przedmowa i opracowanie ks. Jan Sochoń. Wydawnictwo Archidiecezji Warszawskiej, Warszawa 1986 (listopad 1985), s. 312, nakład 10 300 egz.

DOROTA MAZUREK

SŁOWO, POZNANIE, ETYKA

Ostatni tom poetyki Bohdana Zadury pt. *Starzy: znajomi* jest w doobku tego autora kontynuacją stylizacji już znanej, a jednocześnie zjawiskiem nowym. Zadura skłania się ku formie klastyzującej, opieruje złożoną składnię, a przy tym łączy reguły rozbudowanego opisu z próbą relacjonowania zdarzeń o charakterze powzednim. Przez precyzyjny opis odnajduje w tym, co zwracając i powzednie istotę czegoś, co narwał by można niezwykłością estymacji. W najnowszym tomie poeta nie rezygnuje z tendencji poznawczej i stylizacyjnej charakterystycznej dla jego dotychczasowej twórczości. Tendencja ta ma źródło w humboldtowicki tradycji: zrównując akt poznania z aktem nawniania. Teta, iż „znawca to poznac”, która była i jest Zadurze blińka, w tomie *Starzy: znajomi* ulega transformacji. Owa transformacja wnosi do twórczości Zadury ton nowy w stosunku do poprzednich książek. Zmiana polega na obudowaniu rdzacji słowo — rozumie i tkanki emocjonalnej i intelektualnej. Problem nadokładniej wyłożony został w tytułowym wierszu zbioru:

*Jeśli chodzi nie o to aby opisać
ale o to by: zmierzić taka cebula na przykład
nie opisanie twisato raczej opajale
tamą nrdzie warstwa po warstwie
haśka po haśce
rozbiurając ją nie znajduję
niczego co tak obudowuje
i chrani*

*pód wmmetrzując spódnica
nie kryje się nic
ale cebula zmienia twisat w cebule*

*Czerna mniwie o cebuli? To z powadu
tych twisat bez: która hawstwie jednak nasz
opajnie mi: zmienięją*

Poeta głęboko związany z tradycjami kultury europejskiej przylwując obraz cebuli jako symbolu siłowni, czyni to w sposób nieco przewrotny. Cebula jako symbol siłowni pojawia się w *Pierw Gynicji* i jest znany motywem naszej kultury. Problem zastrowyony w materii wiersza dotyczy zarówno poznania, jak i aksjologii. Zrozumieć albo zferbalizować (co przecież stanowi jedno) można go następująco: istotą kultury jest konwencja. Ludzkie zachowania ulegają konwencji i jest to niezmielne od naszej woli, odbywa się jakby bez naszego udziału. Jedynie byty prymitywne chociaż symbolizować mogą abstrakcje, w istocie swej mogą byty niedrokwalne do niczego innego poza samym sobą — „cebula zmieni twisat w cebule”. Świat ludzki natomiast drzeje się „poprzez” szereg zapośredniczających konwencji. Hunt przeciw konwencji szybko może się stać konwencja.

Nie udaje, że opytka Zadury jest tożsama z perspektywą Gombrowicza, dla którego jak wiemy nie ma ucieczki przed gręjk jak tylko w inną gręjk. Dla Zadury ludzki konwencjonalizm i nieuczynliwizm (to owi „starczy znajomi”), na których owsem można się zżymać, czy narzekać, ale tak naprawdę to nie sposób obrwać się do końca. Jeśli taka interpretacja tytułowego wiersza nie jest mylna, byłby on pewnego rodzaju samoobroną własnego stylu poezjowania. Zadura brani bowiem prawa prety do wiary, iż język,

nazywanie świata może być kracją, ponieważ jest jednocześnie aktem poznania świata. Wprowadze uwikłany w konwencję, ale czy mówienie jest poznanie czyści, intuicyjne, poza wszelką konwencją? Jeśli tak, jest ono poza poezją, której żywiołem jest słowo. Swoisty wariant tej tezy i zarazem jej potwierdzenie przynosi zakończenie wiersza Krzyżewika.

*Wolisz mój język niż moje słowa
Jakbyśmy się widzieli pierwszy i ostatni raz
skoro mamy to zrobić zrobimy to w milczeniu*

Jest to potwierdzenie bardziej w duchu Wittgensteina, niż Humbolta. Sytuacja liryczna wiersza przypomina bowiem znaną formułę surtyckiego logika, która brzmi: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”, co znaczy, że jeśli niemożliwe jest poznanie, zbędne są również słowa. Zadura relatywywie wprowadza ten sąd logiczny do sytuacji satwy emocjonalnej, jednak ogólna przesłanka sytuacji tej towarzysząca przypomina bardzo sens wittgensteiniowskiego sformułowania, jest jakby jego swoistym przekształceniem, brzmącym, jak można założyć, następująco: jeśli nieważne jest poznanie, nieważne są również słowa. Ironiczne ujęcie tego problemu w wierszu (zwłaszcza przez opozycyjne wyryskanie sensu wyrażań język-słowo, gdzie „język” ma konotacje anatomiczne, natomiast „słowo” przywołuje skojarzenia o charakterze abstrakcyjnym) wcale nie umniejsza roli, jaką Zadura nadaje relacji język — poznanie.

W kontekście tego rodzaju ustaleń wyróżniają się wspomniany gest autorki samoobrony. Wskazane parantele filozoficzne sytuują twórczość Zadury w opozycji do dwudziestowiecznych tendencji literackich. Schyłek naszego wieku przyniósł bowiem w literaturze potężny nurt braku zaufania do słowa jako nośnika znaczeń i medium poznawczego. Źródła owego kryzysu miały w dużej mierze, jak wiadomo, charakter postliracki, jednak efekt końcowy to zmiana języka literatury, także zmiana języka poezji, swoista metafizyka kultury, z procesem podważania języka czyniąca temat literacki twórczości.

Nie jest tak, aby autor *Starych znajomych* był nieuczny, czy niewrażliwy na aspekt skoliogiczny słowa — jego uwikłania w fałszywe konteksty. Zadura też sferę funkcjonalności słowa czuje znakomicie, jego twórczość nie jest wolna od gestów metafizycznej autoironiczności, na przykład:

*Porównał pociąg racjonalny krajolok:
Z suwaka w blyskawicznym zamku Wern wleję
nił potrafił nazwał
W tym przypadku akurat bo bywa odrobinie
Nigdy nie miałem skłonności do awangardy
Chciałbym być dobrze zrozumiany
Nie sądzić żeby to była replika Ani krakleci*
(Jolita Adamiak i inni)

Akt metafizycznej interpretacji jest jednak w przypadku Zadury znamienny. Powiada — „Wiem więcej niż potrafię nazwać”, ale zaraz dodaje „bywa odrobinie”.

Z ufać do słowa, czy też wiara w jego kreacyjność oznacza w przypadku Zadury poczucie zwiększonej odpowiedzialności za słowo, próbę takiego nim operowania, by było wartygodne, by lokalizowało się w kontekstach autentycznych. Stąd może wynikać tendencja do operowania waligazem, słownictwem specjalnym, czy bymogliśmy mowy żargonowej, wszystko to funkcjonuje w Zadury na prawach cytatu, jako odwołania do sprawdzalnych językowo kontekstów społecznych.

Konsekwencje owej wyczuwalnej u autora odpowiedzialności za słowo, tym razem za jego możliwości znaczeniowe, wiąga się ze sposobem budowania składni wiersza. Dla poety, który z opisu czym usop operacji poezjowórczych, składnia ma znaczenie nader ważne. Rozbicie międzywersowe zdania, bezinterpunkcyjne łączenie zdań w wersie, przerzucanie słów poza granice frazy zdaniowej, stosowanie zdań wtrąconych — oto podstawowe reguły poetyckiego dyskursu Zadury. Reguły te przyjęła wydobywając głębszych znaczeń i konotacji. Słowa. Poetyka nadwykła znaczeń rodzi się u Zadury poprzez wykorzystanie składniowych uwikłań słowa. Kilka przykładów.

O zmierzwiachstania tych dnu karpni milczy Plan Stworzenia
(Liliana Mólak)
*Uścisł dłoń normalny Tylko uśmiech akimujący do rachunku
zamienia Dniący albo normalny Słaki*
(Otwarcie)

Wspomniał uprzednio klasycyzm autora *Małych muzów* nie jest na pewno powtórzeniem klasycystycznej manery stylistycznej, meliki się on raczej w przyjęciu opacji filozoficznej, zakładającej poznawalność świata, a więc też możliwość jego uporządkowania. Bliskie jest również Zadurze klasycystyczne poczucie tragizmu, polegające między innymi na dostrzeganiu wyraźnego rozróżnienia przesiłki a teraźniejszości.

Zadura jest poetą cząbnie reawizującym te momenty z biografii własnej i biografii swego pokolenia, czy też osób bliższych albo po prostu znaniych, gdzie teraźniejszość w sposób mniej lub bardziej sugestywny oddala się od przeszłości. Może to być konwencja wspomnianowa, np. z wiersza *Tren na śmierć Janiny P.*

*Nie ma Janiny P. Najlepszy ubraniej
kobiety w naszym mieście Powoli ją Pan
(...)
Kilka tygodni temu w niedzielę
widziałem ją przed Delikatessenami
z czarnym pudłem i cudzoziemcem
(...)
nie zamieniliśmy nawet słowa
ja postąpiłemą poezja
ona stawiała
pierwsze kroki w niekierowanym zrwiole*

Albo też refleksja na temat szczególnego momentu w biografii własnej lub kogoś z własnego pokolenia:

*Kiedy usłyszę odpinać na listy sżycy
głogłą maczki Planety szaleję
(...)
Bliźniaczki z pariera budzą w nim nieskonone
myśli Nieokreślone jak inny świat
(...)
Ich koledy trwają na klacie schodowej
w obywatelium Zapalasz światło i widzi
Ich niewidzące oczy Obłąkają cię strach
Kiedy przesiłkiś had się dorosłych i zaczęł
had się wyszoków? Inym razem włączasz radio
i wykorzystujesz do własnych celów system zapamiętania.*

(Krzysztof Jaki)

Socjologiczny aspekt konfliktu pokoleń, uobecniony przez imność obydwu (zupełnie różne manipulacje z radem) — jest tu kolejną wersją konfliktu między tym co przysła a tym co teraźniejszość. Odkrywano różnic między tym co teraźniejszość a przewle jako konfliktu bezcie się z potrzebą ludu, z niezgodą na chaos, nieskładność od tego, czy jest to tylko chaos kolejących miod pokoleńiowych, czy też bardziej dramatyczny chaos zdarzeń, porząd których przemijamy. Z takiej też potrzeby ludu rodzi się spora ilość wierszy Zadury, które wcale słów Szymborakiej są „zematą ręki i mierniej”, zau ymaniem w czasie i emocjonalnym uporządkowaniem okruczeń, odprysków zdarzeń, sytuacji zapamiętanych i wyrywanych z potoku życia i potoku historii. Nie sposób przywołać, czy choćby w części wykorzystaw wszystkie wszystkie rodzaje tekstu. Sądzie, że na specjalną uwagę zasługuje utwór *pt. Wiersz dla Semana Deane a*, irlandzkiego poety, którego *Powrót* umieszcza Zadura w części przekładowej tomu *Szczególną rolę w tym wierszu Zadury pełnią zdania wtrącone. Są one jakby porządkującym komentarzem do opisywanych wydarzeń. Oto fragment początkowy:*

Przymykając się boczny
 znikłami Starego Miasta
 odręci śladą gwiazd
 gazowych granatów — jak dźwięk
 to trwa — patrz w górę
 widać w oknie dwie starszaki
 i Piotr pokazuje im
 literę V
 (ach co za kraj gdzie
 pokazami po zderzeniu się
 :naukiem zwycięstwa)

Spotkanie z poezją Zadury jest spotkaniem zarówno z kręgiem doświadczeń codziennych i zwyciężajcych, jak i doświadczeń wkraczających w sferę najsobowzistej historii. Jest to bowiem krąg spraw typowych dla egzystencji inteligenta drugiej połowy XX wieku, zamkniętej formułą „tu i teraz”. Ma to, jak się wydaje, związek z wczesnym sygnalizowanym stosunkiem Zadury do pojęcia konwencjonalności. Przed konwencją nie sposób uciec, jest ona w nas i w życiu społecznym wazeboczną (stad też pewna typowość prezentowanych doświadczeń). Nie znaczy to jednak, iżby nie próbował kadorozowe rozpoznawać na jakim systemie wartości dana konwencja jest zbudowana, po to by wiedzieć, co zgoda na nią oznacza, czy z tkwiącym za nią systemem wartości można się identyfikować. Poetycki akt czytania jest w ostatecznym rachunku działaniem tykdy poznawczym, co estetycznym. Poezja Zadury jest więc swego rodzaju światopoglądową tryadą, z trzema wzajemnie dopełniającymi się elementami: słowo — poznanie — dykta.

Tom *Stary* zamyka zamyka ciągłę przekładowa. Znajdują się tu przekłady z języków angielskiego i węgierskiego. Świadczą one o bocznych stajacjach literackich autora, jak też o próbach szukania toż, co blińkie i jakby stające w różnorodnych obszarach kulturowych.

Biuletyn Zadury: Stary zamyka... „Czerwinski”, Warszawa 1986, nr. 66, nakład 5330 egz.

ANDRZEJ SOSNOWSKI

„NAJMNIEJSZA UTRATA UWAGI TO ŚMIERĆ”

Personalizm i abstrakcja Frank O'Hary

Trzeba chwilić Piotra Sosnowa i PIW za tę książkę, która w rękawce okładce, czyta i dziesięćmi kolorowymi i blisko czterdziestoma czarno-białymi świetnej jakości ilustracjami, są doskonałym papierce, pokazuje, że poezja wcale nie musi ukazywać się chylikiem w starzonych broszurach widocznych jedynie przez grube szkła antywariumicznych szperaczy. Okazuje się, że zakup książki może być miłym wzruszeniem i to estetycznej natury. Dobrze o tym wiedział Frank O'Hara, autor przedłożonych przez Sosnowa wierszy. W pewien piątek 1959 roku, „trzy dni po rocznicy zburzenia Bastylii”, poeta energicznie powąsa się ulicami Nowego Jorku zaletwiający rozmaite sprawunki i, jak to u niego bywa, notując w myśl jeden z utworów typu „robie to, robie tamto”. Po wizycie u banku wchodzi do kawiarni, wiesz nabiera rozpedu, bo autor, młolnik malarstwa i rzeźby, zdaje sobie sprawę z intensywnie obecności otaczających go pięknych przedmiotów:

I tu GOLDEN GRIFFINA kupuje paszy maltego Verlaina a
 z rytmikami Bernarda chociaż walczyć myśle o
 Herzkodzie i tłum. Richmonda Lattimore albo o nowej
 strace Brendaana Behnema albo o Les Balcon lub Les Negres
 Genria, ale nie, trzymam się już Verlaina po tym
 jak niemal przeszedłem się przeszedł z dyamentem

(Dziś w którym zamyka Lady Day)

(Chwile spędzone w kawiarni są tematem sporej części wiersza. Nastroj takiej poezji może udzielić się blyskawicznie, wzmożeniom edytora jakolwiek publikacji. Utwór inspirowany do (choćby tylko żartobliwie) zmiany sposobu odczuwania: chce się żyć w świecie, w którym książki nabierają takiego znaczenia. Czemu by nie zmienić mylu na chwilę i nie rze:

a potem wchodzę do PIW na Faktal i z mierną
 dostrzegam Franka więc biorę pięć egzemplarzy dla siebie
 i zmęczonej chudą iimą znużonym wrzucam
 twarde posiadające tomiki do torby razem z papierosami
 i piwem i młżę na ciepło po Nowym Świecie
 w stronę naszych wierzycnych rozmów
 które stypną jak niedooczekany listek
 z starego nieba Warszawy

(Dziś w którym i tydzień O'Hary)

Potowarzyszmy jednak poecie w jego wędrowce po Nowym Jorku, jednej z wielu, które zmiotował w wierszach, bo nie tyle o drobności i such chodni, ile o uściwieniu poetyckiego wzruszenia. W tamten piątek, po rozwiązaniu dylematu: Verlaine czy Herzd, wtopiło on „po postou do monopolowego na Park Lane” po butelkę Seregi, a później, znow na paluszkiż życiem licy, kupuje dwa kartony papierosów i „NEW YORK POST z jej towarą na wierzchu”. Wiesz najpierw zwalnia, potem mierzochomie, poaciezny spocer zostaje przerywany:

I pot już leże się ze mnie i myślę o tym jak
 w 5 SPOT oparłem się o drzwi kłbia
 gdy ona nad klawiaturną szepiała Mel Waldenowi
 piosenkę i wzywałim i mnie na chwilę zamorł oddech

Bilie Holiday nie żyje. Utwór, który z początku był jakby chaotyczną rejestracją wzmiankowanych detali, niemożliwie w tragicznej epifanii, która go scala. Takie są właśnie wiersze O'Hary typu „robie to, robie tamto”: zazwyczaj przynajmniej częściowo okolicznościowe, zaczynają od nieokreślonego entuzjazmu, który szuka dla siebie oparcia w zachłanie przeczytanyw świecie. Ten stan „podwyższonej gotowości” nerwów poprzedza domanie i wierz jaw jakby porzucaniem dominującego tonu, emocji na tyle silnej, że mogłaby sprostać oczekiwaniom improwizującego autora i zderzonego z nim systemka. Improwizującego, bo O'Hara niespodokrotnie przypomina muzyka jazzowego, potrzebującego mądrowie tonów i fraz, aby w końcu znaleźć punkt, który swoją prostotą i nieoczekiwanym pięknem pozostawi słuchaczy w osłupieniu:

cinhave czy choć jedna osoba z tych 8 000 000 myśli
 o mnie kiedy wyciągnę do La Roia rękę na pożegnanie
 i kupuję sobie pserek do zerkania i wracam
 do pracy szczęśliwy na myśl że może tak

(Wiersz napisany)

Jest to więc poezja, która wychodzi od względnie bezpośredniego zapisu osobistego przeżycia w całej jego emocjonalnej różnorodności. W istocie jedynie osobiste doświadczenie zdaje się interesować poetę, chociaż słowo „doświadczenie” może przywrócić na myli myślenie wyobczające ze względu na swój ciężar znaczeniowy. Nie jest bowiem poezja O'Hary spowiedzią z brzemienianych w skutki doznac, me da się jej odwrócić biografii i statora. Jest ona raczej zwykłym malowanym portretem wrażliwości pochłaniającej potrawszą rzeczywistość: nie o pojedyncze doświadczenia w meł chodzi, ale o bezustannie doświadczone świata. Każdy fakt, każde zjawisko zostaje przetworzone przez spólną, oryginalną i niepowtarzalną wrażliwość pracującego w wysokim napięciu emocjonalnym artysty. Jako bezpośredni wyraz tej wrażliwości jest to więc poezja tak osobista, że, jak mówi jej autor w wspomnianym na początku tomu zamieszczonej manifestacji pt. *Personalizm*, „pierwszy raz w historii poezji ociera się o prawdziwą abstrakcję”.

Oba pojęcia, „personalizm” i „abstrakcja”, posiadają określić pozycję poety w powojennej poezji amerykańskiej, pozwalają również pokazać właściwość jego sztuki

Pomimo osobnego charakteru tych wierszy nie jest O'Hara w żadnym stopniu spokrewniony z autorami konfesyjnymi, takimi jak Robert Lowell, John Berryman czy Sylvia Plath. Właśnie przeciwnie ma stanowić dla niego bolesną przypomnienie kształtującej rodzaj „modelowego doświadczenia” współczesnego, udrożnionego obywatela, człowieka. Żaden z jego utworów nie pretenduje do miana „a life study”, studium życia. O'Hara jest jakby beztrocki i nonstalarci, nie zajmują go „stytucje graniczne”, ani moralne przesłania. W swoim miłym orientacyjnym epikurezmie nakierowanym na „rozdzigną chwilowość” (określenie Franka Sommera) jego wiersze wydają się na pierwszy rzut oka kolosalną reklamą zbrodnią podważenia, jak drugocześnie do poetów konfesyjnych, życia. Życie to, życie każdego z nas, zawsze nieopowiadane i pojedyncze, podnoszenie zostaje do rangi wartości absolutnej zarówno w sferze etycznej, jak i estetycznej. Istotność jednostkowego intencjonalności „moja pojedynczość” Franka O'Hary, twórcy wierszy, w których ta pojedynczość jest manifestem i wyznawcą oraz „swoja pojedynczość”, pojedynczość czytelnika lub i adresata wiersza, jako że utwory O'Hary nie poprzestają w swoim „personistycznym” nastawieniu na akcentowaniu lirycznego „ja” autora: są one jakby fragmentami intensywnie rozmowny i polegają „na zwracaniu się do jednej osoby (innej niż sam poeta), co pozwala ewokować odcienie miłości bez mżeczenia jej życioidalnych wulgeryzmów”. Poetza jest więc zapieczętowany i intensyfikującym unikalni wrażliwość jej twórcy; ewokuje ona również pojedynczość odbiorcy.

(...) Do musisz się obudzić
i schować swe ciepło w ten drogi wizerunek
bez względu na to czy jest martwy czy tylko znika,
jak znika przestrzeń i twoja pojedynczość.

(S. m. w. l. w. l.)

Nie chodzi więc O'Harze o zbawianie narodów, ale jedynie o świadectwo jakości życia kulturalniejszego artystów mieszkających w nowojorskiej dzielnicy Greenwich Village w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, (jest to także *Władca światła* z 9-tej Avenue, jak na rysunku Saula Steinberga, który Sommer umieścił na okładce tej pięknie wydanej książki. Wyobraźmy sobie na chwilę poezję warszawskiego Ursynowa, dla której to, od której się na Pradze jest już w zasadzie abstrakcją, a rozumiemy osobliwość punktu widzenia O'Hary.) I nie Ludzkości jest przedmiotem troski autora, ale John Ashbery, Larry Rivers, Grace Hanigan, Joan Mitchell, Patsy Southgate, Morton Feldman, Allan Ginsberg, Le Roi Jones, Kenneth Koch i wielu innych przyjaciół poety, którzy pojawiali się w wierszach tylko niekiedy pod swoimi mniej lub bardziej sławnymi nazwiskami, najczęściej zaś znajdujemy jedynie ich imiona, albo też nazdy zawierające do nich aluzje. Ten „pojedynczościowy” aspekt swojej poezji akcentuje O'Hara dobitnie i stypowym dla siebie, jakby nieco grombowiczowskim humorem:

a ja jestem taki sam jak inni, jeżeli zadawaję się nadciągające
trzęsienie ziemi i polknę na raz cały Madryt w tym rzęku
Mazanarosa a na drzewy wszystkie krowliwie grobowce Escorialu
skłonny będę do niejkiej historii w związku z jedną tylko osobą
ja to nie Wolter

(T. „Abstrakcyjny”)

Wyraża natęczyła obecność autorskiego „ja” w tych utworach, czy to w postaci przekształcającej wszystko, względobylskości wrażliwości, czy też w postaci rozróżnienia używanego zamka osobowego, odmiennie O'Hare od amerykańskiej tradycji modernistycznej. „Abstrakcja” w jego poezji nie ma więc nic wspólnego z bezosobowością w sztuce słowa zalecana przez T. S. Eliota. Trudno byłoby też szukać niesłychanie wypracowane warzatu modernistów, jego wiersz jest wolny, rytmizowany kapryśnie przez mowę potoczną i odczek, którym rządzi emocja Dykja ta, której źródła tkwią chyba w gwałtownym, wyzwolonym języku Wala Whitmana, zbliża nasdo O'Hare do Allena Ginsberga, chociaż od poetów Beat Generation różni go zasadniczo brak głębszego zainteresowania polityką i kwestiami społecznymi i uśredniony brak ułożenia z egzystencjalnymi problemami własnego pokolenia. Nie można powiedzieć, by zwrócił się do Wallace Stevansowi. Wolny wiersz frazowany zgodnie z rytmiką mowy potocznej jak również nacisk na lokalny kolorysty w obrazowaniu przywodzą na myśl Wilbama Carlosa

Williamsa. Być może niewielką inspiracją stanowił Pound, a zwłaszcza bardzo osobista liryczna, migawkowa pięta część jego *Pieśni. The Pisan Cantos*.

Był więc O'Hara autorem o głosie bardzo wyjątkowym w amerykańskiej poezji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Pozostaje takim do dziś, bowiem głos, instrument poetycki wrażliwości, który nadaje spójność tym wierszom złożonym z wielu i wielu heterogenicznych elementów, jest to własność poety, którą przechrzyć najtrudniej. Obecny modernizm, poetom konfesyjnym i beatnikom zdawał się mieć O'Hara pewnie odcinek jedynie z czwartą z ważnych „szkół” amerykańskiej poezji XX wieku, Black Mountain, chociaż i w tym przypadku można chyba mówić tylko o bardzo dalekich pokrewieństwach, jako że nie ma u niego ani erudycyjnego przepychu (harles Olsona, ani analitycznej powściągliwości dykcji typowej dla Roberta Creeleya. Jest natomiast u O'Hary zalecany przez Olsons gwałtowny ruch wyobraźni poetyckiej od jednego spostrzeżenia do następnego, nie porostawiający miejsca na komentarz i retorykę, jest chyba również przekonanie, że wiersz to „pole siły”, co jak „pole bitwy”, na którym artysta wydławuje swoją energię w chwilowym starciu ze światem. Takie przekonanie implikuje z grubszą spontanicznością, uprzedzonym charakter aktu twórczego. Wiersze O'Hary są prawie zawsze pełne ruchliwych obrazów i towarzyszących im emocji:

Chrząstawkę przytuliła władczyemu dnia!

silny wiatr spycha

oblażeniwem chłodem światło z ogromnych szklanych przystani
i wyszako jest zmierzwiem, gena i pędzi przed siebie
ten kraj

ma wszystko oprócz politesse, młni postawiająki takidukar:
i pańi różnych dziewcząt które widać

widzę jak Piechle Gimbel

z swymi blond włosami też zmierzwiawymi,

ho tak wyglądana

który białym jej córceczkę na trawie też: było wiecznie

(Wiersz)

Ta wielość zrzuconych na ekran wyobraźni wrażeń i twarłów, poprzez wiersza jako „pola energii”, na którym artysta realizuje siebie w gwałtownym akcie twórczej ekspresji przywodzi jednak na myśl nie tyle „proletyckie wiersze” Olsons, ile najbliższą O'Harze sferę sztuki, a mianowicie obrazy abstrakcyjnych ekspresjonistów należących do tzw. nowojorskiej szkoły malarstwa „Personistyczna abstrakcja” w utworach O'Hary to właśnie abstrakcja „action painting”. Dzieło nie jest wynikiem chłodnej kalkulacji twórcy, która to kalkulacja w postaci szkiców i brudnopisów, zostaje następnie usunięta, aby nie mogła interwować w sakończony produkt obraz jest samym procesem swojego powstawania, a wiersz O'Hary „kronika aktu twórczego, który go tworzy”, jak mówi John Ashbery, przyjaciel poety i jeden z najlepszych komentatorów jego poezji. Nie więc dziwnego, że reprodukcje Willema de Kooninga, Jacksona Pollocka, Michaela Goldberga czy Barnettta Newmana obficie zdobią karty tej książki O'Hara, zapisując przygodny, asocjacyjny wiersz w samym źródłu burzliwego przysięcia, biłki jest chłobuszącego obraz farbą de Kooninga, czy Jacksona Pollocka z pająk wędrującego po płótnie na rowerze.

Już tytuły takich wierszy jak: *Po obchodzie w Museum of Modern Art plimna Larry Riversa. Waczygnym przeprowia się przez Delaware*, *Dygnacja na temat „Numeru 1”*, *Dlaczego nie jestem malarzem świadczą o zainteresowaniu, jakim O'Hara darzył malarstwem swoich znajomych. W samych utworach obrazowanie jest niejednako różnym z abstrakcyjnego ekspresjonizmu, powtarzane, zamiatane, zaskakujące. W wierszu *Pokój* elementy „malarzkości” łączą się z surrealizmem i tworzą coś jak muzyka „złowych”, przypadkowych dźwięków budująca skojarzenia z pewnymi pomysłami Johna Cage'a:*

Stałki parowe zatopły w rzecce

i wsięknęły nad tym pomarżawczowa legenda

„Krzyszka! Krzyszka! Dlaczego musicie tonąć?”

Nim jesien pucyła na loterie swoje ródz

wyślęgnęłam a! do boi i zaniem się

jak wówczas xdy porocowałem jednorozca

*Ulamy w swetry i sportowe spodnie kupilem sobie
rzędy. Jej włoski uśmiech należał wrzucić do mojej
zawieszki zarządzał mi ze szczerą.*

Surrealizm widoczny tu i ówdzie w wierszach O'Hary to nie tylko kwestia obrazowania (Piotr Sommer chyba zresztą słusznie zrezygnował z pomieszczenia w tomie dłuższych utworów poety, takich jak *Easten*, w których wpływy nadcałkowicie się rozczłowiły bardzo wyraźnie i może trochę zbyt natrętnie) Surrealizm to przede wszystkim postawa życiowa, pewien rodzaj angażowanej, zawiadającej ciekawości. Ten typ buntowniczo, prowokacyjnego stosunku do świata sięga chyba aż Rimbauda i w istocie echa „treba być absolutnie nowoczesnym” pobrzmiwają w całej twórczości O'Hary. Jest nawet wiersz, nieobcy w tomie Sommera, w którym słychamy *A teraz: czekam spotkanie / na zędatki mojej osobowości / żeby znowu wydać się piękny, / interesującym / nowoczesnym* Modna by się zastanawiała, czy ta „chłopięcość” odrobnie nie razi, zwłaszcza, że jest tak „wieczna”, tak ostentacyjna: *I oto ja, centrum / wczaję się piękna / paszycę te wiersze / Pomylilię tylko: / Ta agresywność kwietyzerna młodzieńczość O'Hary jest jednak zawsze podjęta ironią, a ponadto widać w niej oczywiście świadoma autokreację, jakby gombrowiczowska „młodzież”, bunt przeciw skostnieniu w ustalonych formach. Nieoczekiwanie ma więc poezja O'Hary również swoją wymowę etyczną: jest ona pochwałą osobistej energii, ciekawości, aktywnej, wzdobylskiej inteligencji, jest imperatywem życiowym, twórczego przyzwania. To przesłanie doskonale ustrzaja się w wypowiedzi Franka O'Hary o rzeźbach Davida Smitha: *Przedstawiają stan naglejęcej napęcia uwagi i chęci ci pokazać, że właśnie tak należy żyć. Czujcie. W porównaniu sensu są ci żyźniwie, bo ofiarowują siebie żeby móc z nich przyjąć. Ale pod ich dobroć i witalność kryje się ostrzeżenie, nie bądź leniwy, nie bądź irrealny, nie bądź domni. Najbardziej rozpatrzcie uwagi to bierni.**

Powiększy zatem pochodzi z esaju Billu Berksona *Frank O'Hara i jego wiersze* zamieszczonego w tłumaczeniu Haliny Cieplakowej w „Literaturze na Świecie” (7/1986) poświęconej „Szkole Nowojorskiej”. Ten numer i aż pierwsza obszerna prezentacja poezji O'Hary w Polsce; bogaty w ilustracje, esaje i noty wyjątkowo zawierał to wszystko, co najlepsze z translatorskich przedsięwzięcia Piotra Sommera. Są to przedsięwzięcia zakrojone na dużą skalę; co pewien czas otrzymujemy sporę porcji najlepszej powojennej poezji anglojęzycznej. Twój pojedynczy tomik Franka O'Hary jest kolejną publikacją z tej „serii”, publikacji luksusowej, podobnie jak o kilka lat wcześniej, przełożona wspólnie z Jarosławem Anderssem i Bohdanem Żadurą, *Amalgam nowej poezji brytyjskiej*, wzbogacona później o *Zapiski rozmów. Wywady i poematy brytyjskimi*. Przekłady Sommera są najwyżej próby; w jego osobie znalazł O'Hara tłumacza wyjątkowo odpowiedniego, wtemnie czującego się w żywiole energicznej mowy potocznej, żywiole intensywniej codziennoci, o czym świadczą również jego własne wiersze z *Kolejnego świata i Czynnika lewiczego*.

Frank O'Hara: *Teżak Paktowca* / Wybrał, przygotował i pod redakcją wstępny Piotr Sommer. Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1987, m. 128, nakład 5000 egz.

DOROTA HECK

SZKLANKA

Tytuł półmiernie wydanej tomiki poezji Mieczysława Jastruna *Fuga temporum* jest cytatem z ody III 30 Horacego *Essegi monumentum...*, o nieziemczolności sławy poetyckiej *Fuga temporum* — bieg chwili — pęd czasu to jednak także obawa przed mijaniem epok. W wierszu *Śmierć i narodziny* Jastrun wydaje się nawiązywać do takiej fugi wyrażeniem przypominającym przekład Naruzewicza: „przeciąg czasu”; nie jest to ono stylistycznym lapsusem

*Przeciąg czasu — tak — nieomal materialnie
czuje się tem kwalitowny pęd idący przez sygnalizację
między jawą a snem*

Zawieszenie w czasie, umiowanie — to jakby kara za hybris, psychę gęganą po to, co należy do bogów. Tom *Blysk obawu* wydany w roku 1975 zawierał wiersz z tytułowym jakoby tytułowym tomem

*Dwa słowa słome jak wół Faetona
Fuga temporum*

Faeton, syn Heliosa, zginął powalony rydwanem słońca. Śmierć pojawiła się w wyniku pierwszego grzechu. Nieudolne są wyśiki, żeby żyć jak bogowie. W *Blysku obawu* Jastrun zakwestionował dołatkowo przedwieczność Horacego o tym, że dopóki będą trwały modły na Kapitolu, „nie wyzwyk umrze”

*Dawno już tymi schodami nie wchodził
Ponifex z czerką wesołą —*

Nie jest już oczywiste, na czym polega moc poezji. Katastrofy historyczne nie pozwalają wierzyć w niezmienny ład kultury.

Ostatnie wiersze Jastruna pełne są dziecięcego zdziwienia: To na pewno tak? Na pewno jest śmierć, wina, bezwzględność, krzywdy! Na pewno! Może da się powstrzymać znaczenie wierszem-zaklęciem, przeciwnie: postać była złąką bogów. Przestanie zdarzać, nieodwracalne przepadanie w młoko! — to jak „platek śniegu na dion”. Unosi się w powietrzu. Coraz wyżej. W „lekkie tchnienia”, jak czytamy w *Śmierci*, której remissione, taką właśnie, przynosi wczesniejszy tomik Jastruna.

Według teorii atomistycznej Epikura atomy leżą, doskonałe, miały tendencję odrodkową. Odlatywały w „lekkie tchnienia”. Najlepiej były bogowie. Śmierć jest przeobowieniem. Metaforowo, która zbliża do doskonałości. Może — jedną z wielu takich przemian. Powrotem. Myśli takie zjawiały się w poezji Jastruna już wcześniej. Na przykład w okupacyjnym wierszu *Skażony*, rozstrzelany miał się stać *muszyką*. *Nie rozlaną na dźwięki*. Dusze znających uboczniają się w postaci „punktów świecznych”. Zmarli są obecni. *Cóżka* w omawianym tomiku opowiada o wierzcie we wlecie duszy w piaski. Ten przesąd o pogasłych przekształci, spotyka się i dzisiaj: „Ja naprawdę wierzę” — to argument nie do odparcia. Tak kruchy. Tak lekki, że ulatuje w „lekkie tchnienia”. Tam nikt go nie dotknie.

Empiria — przede wszystkim doświadczenie zbiorowe, doświadczenie historyczne — jest kosztmarem. Lekki, brutalność, niesprawienie

*Jeżeli nie ucieknę zabiję raz wdrę
leci nie od razu napierem wozem na tortury
wyprawdaj na ścieżkę śmierci szkielet moją
żak przal po mej na szronach na kłamark
albo zrywaj ze słowami schodów*

(Śmierć i narodziny)

Tworze polityków, naznaczone demoralizacją — to ostrzeżenie. Dla faryzeusza? Tego pytania Jastrun nie stawia wprost. W *Spokojnym życiu* wyklucza bierną zgodę na cierpienia innych. Wydal po okresie stalinowskim dwa tomiki (*Gorący popiół*, *Porcja i prawda*) uwatane za rozrachunkowe, jednak sąrd, że poezja jest dla niego najważniejsza. To nie eskapizm. To jedyny grunt prawdy buntu przeciw złu. Nie ma dostatecznej racji obrony przed totalizacją świadomości, zaszczepieniem, zubożeniem, obłądą, jeśli nie uczynimy się w dobru.

Jak wskazuje wczesniejszy wiersz o freku Michała Anioła, nie tylko poezja, lecz wszelka twórczość jest, według Jastruna, udziałem w wolności Boga-Stwórcy.

Zróbdeł dobra, podstawą życia w prawdzie, wyzwoleniem wrażliwości jest miłość. „Szklanka” z dawniejszego wiersza pod tym tytułem, szklanka przetrzyście łączące w początku przez przeczczoną wodę... na krawędzi śliki”, stała się *Szklanką II*, szklanką obejmującą swoją krągłością całe stworzenie. Bogactwo żyłoweego spotrzeżania, wszelkie pełne wrażeńa zamyka w sobie, oczyszcza, nadaje im linieiny i kształt, otulone kruchą, cienką powłoką, ku gorze. W światło. Szklanka jest delikatna. Mieszko się w dionach Szklanki me kalozji, Symbolizuje ład, miłość i tkliwość. Łagodność Szklanki podaje Szklko, a natomiast, na cętar. Bywa grube. Niefortem. Było przyjrzyte, ale jest

brudne Łęzy na ziemi. Na posadzce. Szkoło jest groźne, jakby agresywne. Szkoło spada. Tłucze się, kaleczy, halasuje. Szkołem się rani. Szkoła towarzyszy indywidualnemu doznaniu jedności istnienia i wzajemnej miłości. Szkoło — to oddalenie. Rzucanie. Bóg. Z prostotą dziecka poeta cieszy się miłością. Ona jest bliższa niż tożsamość. Pewniczka. W pewnie sposób trwałość, przysmagiem — poprzez wiarę.

*Najkobiecej bezinteresowna —
Ty — co powiesz więcej?
Jestem
I ja przez ciebie jestem cały (...)*

*I nogły zamazany w ciemnej ciemności
Zmarły chwystały
(...)*

*Ja ... forma pustą wewnątrz
Kiedy wieram do szkła
Swoją przeszłość obronił twój*

(Bezinteresowna)

„Poculunek” jest pełną wdzięczności Technieniem. Lekkim i tycącym. Nadzieja jest niezmiana. Śmierć zabiera przesłanie i rład obrusa, pod którym leży siano. Zapytany dziennikar. Czy Bóg zawsze stoi z tyłu? Skoro Go nie widzę? Odszedł i nie wrócił. Śmierć pewnie jest takim odcięciem. „Pewnie” Jeszcze trzeba jednak coś powiedzieć, zostawić kogoś o czymś uprzedzić.

*Napisalem list — i podarłem
Wielkich spraw nie zalewa się listownie*

*Napisalem wiersz — i podarłem
Iwii lepiej powiedzą to po mnie*

Nie odczytany odczyta

(To wiersz)

Wiersz ten nie został podany. Czeka ufnie na odczytanie. Poetę charakteryzuje postawa dziecka. Poetę jest zawsze pierwsza, swoim jawieniem się, niemal niewiarą w śmierć, natarczywymi pytaniami zmusza do zdrwienia. Dziecko nie wierzy w bezsens, bo jest bardzo ważne. Jedynie. Uwrocy o synu czy wnuku, o jak gdyby ucieleśnionej nieśmiertelności, miłą szerzej znaczenie niż synu zwrucenia.

Fragmenty, w których wola się otwarcie do Wazchmogącego. „Nie zabijaj”, w których, podobnie jak w całym tomiku, szuka się uniwersalnej formuły, kamienia filozoficznego, są ascetyczne, porzucione poetyckich odbiór. Prawdę wieczności i miłości ci, którzy się wszystkich wywrzeli. Poeta milknie. Potrzeba doskonałego, mistycznego poznania:

*nie krajobraz wzięty moją wyobraźnią lecz
niezaspokojone pragnienie wyższej szkoły
mówienia wprost jak drzewo mówi kłoni
nraz z korzeniami*

(Wier moim omni) Janina)

Zbieżności z mistyką spofatyżną zauważa się w niejednym wierszu o obecności Niewdzielnego.

Kontakt z Absolutem uprzytamnia się w konfrontacji ze śmiercią. Jastrun stałe o mi przypomnia. Wobec niej konstytuuje się sens. W napięciu między rodzeniem a — codziennym — umieraniem. Przez śmierć, przez całkowite wyzucie z jakiegokolwiek posiadania, zyskuje się pewne wyobcowanie Absolutu: samej tożsamości i tajemnicy. Wyobrażenie Absolutu, który nie daje drobiazgowych trytyfakcji. Objeżdżany Niedogadnomy. „JESTEM, KTÓRY JESTEM” (Wj 3, 14) — tym tylko może mówić, jeśli zostanie przyjęty.

„Bóg jest miłością: kto trwa w miłości, trwa w Bogu, a Bóg trwa w nim” (1 J 4, 16). Leska udziału w bóstwie — miłość jest darem udzielanym wewnętrznie ubogim. Tak małym, że przeda przez ucho igielne, żeby podać kubek wody, nie zauważywszy, że mogłoby się nie zmieścić. Miłość zmierzających oraz ich chrwanie nad żyjącymi są wypełnieniem owej miłości. Miłość — nieposiadający, niezdolny do posiadania jest całkowicie darem (por. I. Botos. *Iskanie wyzwolenie. Mysterium morit*. Warszawa 1985).

Wobec śmierci jedynie, co może być naprawdę, niemiśszalnie — to zmartwychwstanie. Znakiem nadziei, zmartwychwstania dzięki miłości jest Chrystus — najbardziej spowierany, obciążony pretensjami o niezrozumiałe. To niepojęte, jak w świecie wojen, krzywd, chorób, zagrożeń, przejawia się dobroć Wazchmogącego.

*Każde nieprawdopodobieństwo
może zawieść prawdę
Prawdą o człowieku o twarzy Boga*

(Zdjęcie kłoni)

Bóg Jastruna jest Bogiem, który przetrwałby próbę Apokalipsy. Nie jest bożkiem poczytycikiem. Objawia się w nędzy i upodleniu, przez ból i śmierć. Jest tajemnicą. Z północnej polskiej Jastruna znika wirujący w słoncu krąg bibliotek. Zostaje prawda przekroczenia wewnętrzznego, najpowszechniejsze motywy ewangeliczne. Mojeż, który rozmawiał z Bogiem. Jak najmniej. Młoczenie. Przejrzystość i ulonność, ledwie zauważalnych, chących wierszy. Odłot w „lekkie technienia”.

Maczydam Jastrun: *Agła anowomur. Pabstowpory Janowitzy Wpływomur*. Warszawa 1988, ss. 115, nakład 5000 egz.

PIOTR SZEWIC

„TYLKO WIARA JEST W NAS”

Opatrywanie poetów etykietami bywa złym przyzwyczajeniem krytyki. Etykieta tyłek rozjaśnia, co mać, tyłek porządkuje, co wprowadza miary fabryczne. Ułatwiając życie krytykowi, szkodzi poeci. Tworzy wiedzę pozorną, ponieważ układa ją z gotowych formuł, jest domową merceyami i niechęci do wszystkiego, co oryginalnie, złożone, bogate. Wertuje stranic najnowszego tomu Waldemara Michalskiego, *Pod znakami wagi*. Krytyk, który rodnaje etykiety, dość znajduje w tym tomo dowodów, iż jest to poezja. Najprościej powiedzieć, że Michalski to poeta południowo-wschodniego pejzaju. Należałoby się zgodzić, że jest ten poeta nurtu religijnego, wypływającego z inspiracji mylą chrześcijańską. Już w otwierającym tom utworze *Zaprosz nas Czarnoleski Janie* — można przeczytać:

*Na wszystkie rany łęki umowy zlamane
odwagę prawdy i siłę zwycięstwa
daj nam Czarnoleski Janie*

co — w świetle innych zgromadzonych w książce wierszy — porwoliłby dostrzec w Michalskim twórcę poezji obywatelskiej, opcyjzowanej. Każda z tych konstatacji mogłaby posłużyć — nie jako klucz, raczej jako wytrych — jako formuła określająca tom *Pod znakami wagi*. Redukująca komo takiej poszczególnie formuły zdolna jest przekreślić i unieważnić różnorodność książki Michalskiego, widzieć jej wątków i ich konkretnie rozwiązania, zabić jej indywidualny charakter.

Jeśli cierpliwość nie czyni krytyki, spróbujmy nazkocować kilka uwag o najciekawszych miom daniom motywach interesującego nas tomu. Gdyby zgodzić się z opinią, że poeci wywodzą się z Lubelszczyzny stworzyłby coś, co można by nazwać lubelską szkołą poetycką (jej nawiąbytniejszym przedstawicielem byłby bez wątpienia Józef Czechowicz), w Waldemarze Michalskim widzielibyśmy najciekawszego działającego kontynuatora tej szkoły. Dwa krótkie przykłady ilustrujące to spostrzeżenie:

*Kąpiąc nad Kręnągą woli wodę w czapie
ogniem skrzy się w niebo w łękach grzmot ciekady.*

(Złoty wstęgi)

*Uchamie — białe aniołów muszki
dławiące w macierki oddechu
zdradzany wieczoru chłód
otwieram piersi
łęki dymią wolaniem pędzącym
i czajki lotne w hagniu wznoszą
Kochanków bojących.*

(Chłamek)

„Pamięć melodii, słów i krajobrazów” — chciałoby się powtórzyć za Andrzejem Kuśniewiczem („Znak” 1987, nr 390-391), zapytano o pojęcie polskości. Przemyt, zapamiętany; na nowo wykrojony pejzaż południowo-wschodniego regionu wydaje się w tej rzeczywistości jednym z synonimów tego, co dla poety jest polskic. Pejzaż jest dem terri poezji i jej naturalnym zapleczem, w nim bnie źródło poezji Michałskiego, z niego wypływają liczne motywy i inspiracje. Co ważne — czytelnik odrzuca jakąkolwiek myśl o performatywności tego źródła, o jego małej wadze Lubelszczyzna, jej ukazana przez pejzaż postać wzdłużna, a także formacja duchowa, związana z miejscową kulturą, jest u Michałskiego ową „prywatną ojczyzną”, niejaczem zarówno ofiarowanym, jak przyjętym, wartościową ważką i przydatną. liryczny opis wyraża tu ponad domowę poetyki, za każdym fragmentem krajobrazu stoi człowiek. Na nic — zdaje się mówić poeta — zwrócić w przyrodzie piękno, jeśli poza nim umiemyślnie ludzkie doznania, jeśli radości odczuwania kwiatów odejmujemy towarzyszące jej cierpienie. Natura zbliża człowieka poprzez swą prawdomówność, bywa bowiem odzwierciedleniem losu. „W laszcie wody swoje drogi czytamy” (*Nad Łabą*). Pejzaż nie stoi poza kulturą, ale jest jej częścią, należy do niej tak jak historia i sztuka; dlatego wart jest namysłu i uwag.

Wprawdzie poeta chciałby skrócić kosmiczną odległość „między słowem a czynem” (*List do przyjaciela*), jednak potoczna obserwacja odbiera wiarę, że słowo zdolne jest odmienić kwiat. Sprawcze działanie poezji należy zatem do rodzaju szlachetnych, choć nieistotnych praktycznie utopii. Wiedza wywniesiona z dzieł literatury prowadzi do akceptacyjnego, choć odpowiadającego prawdzie wniosku

*słowo niełatwo poddaje się czasom
lecz kto poezji szuka?*

(*Nowe dwa rzyły kwiat i partezgi*)

Sens każdego zapasu wykracza jednak poza znaczenie doraźne, słowo bywa więc testamentem lub świadectwem przeżył, mała przeszłość lub pouczeniem. Nieprzypadko- wo poeta przepisuje odwołanie w wiejskim kociuku wyznaczenie:

*milicjcie ponad barierę czasu — trawienie
ponad materii znakomosci — życie jest walką
o stanowanie w Bogu.*

(*Ponad barierę czasu*)

Ustnowiony przez wiarę i rozsiany w jej pniących źródłach kodeks porządku ludzka doczesność, ustanawia ramy pań i namerotki, przypomina człowiekowi prawdy codzienność i śmierć, poucza jak zapiek ufartowany pomiędzy nimi czas. Skala wartości, ku którym odwołuje się podmiot liryczny Michałskiego, a także jego zmyśl etyczny wyrażają z myśli chrześcijańskiej, Wiera weryfikuje trafność wyborów, wiara wyklada normy i powinności. *Wszystko jest w nas* — mówi poeta w tytule wiersza, w jego zakończeniu zaś zauważa: „tylko wiara jest w nas”. Odkrycie Michałskiego nie jest nowe, aczkolwiek dla jego poezji ma znaczenie pierwszorzędne: przypomina podmiotowość człowieka, z całą obfityścią jej przyjętym i zobowiązanym. Żarliwość, emocja zbliżana do do przesłania tej poezji, są jakby jego pochodną. W *Próbie* Kaparcina młody młoch mówi: „spal mnie zanim się spał”; i jego słowa odwołują się do tej żarliwości, jaka bywa ukrytym pragnieniem podmiotu poezji Michałskiego.

Odana w służbę prawd metafizycznych żarliwość byłaby jedynie piękną abstrakcją Tymczasem Michałskiemu chodzi o jej użyteczność na co dzień, o znaczenie, którego wartość potrafi ocenić spełniające się w konkretnych warunkach życie. To przecież w nim „moja wieczna powieść ojczyzna; całą sobą się cinnie do gardła” (*Mamy dzisiaj*). Michałski mógłby powtórzyć za Julią Hartwig, że to „czego człowiek nie doznał, nigdy nie jest jego własnością. Dlatego naprawd być znaczy tu przeżyć zarówno nieuczynka losu, jak i chwile, kiedy „nasz nad dzień i odskutany w nas malowane drewno” (*Nasz dzień*). Ale życie nie spełnia się bochenem, nie jest bezwolnym i bezgłównym trawieniem. Życie spełnia się w uczestniczeniu, w dochodzeniu do praw własnych i w obronie praw cudzych. To one spominają się o białą sukienkę i przepiękną kokardę, które są „gdzieś za górami; za murami”, one wywołują pytanie: proteżca

*Doprawdy dłońcie kamie; w plażu mi nie stoję
co jest we mnie — blyskawica na burzę
czy burza która nurse grzm?*

(*Przejazd; Jaskółki*)

Mówię, że „każdy z nas buduje swoje szaleństwo” (*Tajemnikom znad Morskiego Oka*), Michałski jakby intencjonalnie wyraża nadzieję, że będzie to szaleństwo na miarę ludzkie, opowiadające się po stronie prawd własnych i wartości powołanych. Szaleństwo jako idea ma wówczas szansę wyzwolić się ze sprzącznej niemożności utopii, stać się rozumne i pomocne, czyste i pewne swoje racji.

Wskazuje Michałski: *Pod znakami snogi w północnym Łublinie, 1. lutego 1997, w 90. urodziny 600 ogz*

JACEK DĄBALA

POEZJA CODZIENNOŚCI AUTOIRONII I BEZKRESU

Adam Hollacek — znany głównie jako naczelny redaktor „Fantastyki” i autor kilku powieści — zadebiutował jako poeta tomem pt. *Pakuty*. W szkic rozdzielny, zarytutowany kolejno: *Gady, Młoty, Pakuty, Wilcze doly, Grzeszki i Minusy*, poeta wpisal kwiat swojej niezwykle wyobraźni. Wierze ta — poza niechciami — uderzają dojrzałością refleksji oraz oszczędnością stylu. Poszczególne części nie stanowią integralnych całości, kompozycja jest raczej okazją do zwrócenia uwagi; na pewne akcenty w wierszach autora, struktury miały prawdopodobnie uwarunkować odbiorcę na określony kierunek interpretacji.

Człowiek w *Pakutach* prezentowany jest co chwila w innej perspektywie. To jakby wędrowka (mającą często charakter wykładu) przez codzienność, z autoironicznym poczuciem dystansu niekiedy przechodzący w gorzki sarkazm, ku zagadnieniom głębszym, metafizycznym, ku odległym horyzontom ludzkiego spełnienia. Wokół tych perspektyw rysuje się w tomiku także pewna hierarchia wartości.

Wyjdzie się — gdybyśmy chcieli dokonywać — tuż najdalszych punktów — ze teksty nawiązując do wspomnień, codzienności, nie zawsze przysięg do poziomu, jakim odznacza się w całym zbiorze wewnątrznie akceptuje i refleksja poety. Za najniższe można chyba uznać trzy wiersze — *Do Warszawy, Władca i Pożycie okna*. Szczególnie pierwszy z nich sprawia wrażenie banalnego w swej prywatności, wrażenia poety podczas powrotu samochodem z zagranicznego urlopu w żaden sposób się nie uniwersalizują. Z kolei w metafizycznym tekście *Władca* głębokie znaczenie jest tylko pozorne. Wzięta poety byłaby tutaj może spólna, gdyby nie absurdalna, zupełnie „obok” egzystencjalnego klimatu wiersza, reakcja podmiotu w zakończeniu, „wyjaśnienie chobacem szpile i wykłudem oko Ufa”. Nawet w kontekście ironicznego, niekiedy groteskowego humoru Hollacka, sformułowanie to brzmiałaby; jest jakby z innego planu. Podobnie „nieproporcjonalne” zakończenie ma wiersz *Pożycie okna*. Tu jednak można mówić o znacznie większej subtelności. Metafizyczna tektność zostaje zakłócona biologicznym odwołaniem — zwykłym bólem zęba, pointa, w której pojawia się aspiryna, „miała biała gerazda na

boryzancie mego podniebienia", jest jednak niewspółmiernie niska do „złożoności” wymowy tego utworu.

Pozostałe wiersze z tego zbioru, oparte na wspomnieniach, codziennych przystęchach się zdecydowanie lepiej, pozostawiając trwałe wrażenie istynnego kontaktu z doświadczeniem drugiego człowieka, jego zwięzłością i poczuciem dystansu wobec świata (np. *Porównania w Widnia*, *Na Kwiatówce*, *Wiersze oświadczają trzy i dwóch wreszcie*). Człowiek z codzienności bywa więc również mocną stroną twórczości Hollanka.

Właśnie z dystansu wobec świata wyrasta u Hollanka specyficzne poczucie humoru, autonomiczny stosunek do siebie, do fenomenu życia i własnej niedokonalości: chwila! powiem się tu bolesny odzieni sarkazmu. *Wiersz Na Kwiatówce* to przede wszystkim wspomnienie, gest w kierunku przeszłości, do młodości, do frywolnej chwili spędzonej z „niewiadzą krotchwila” na wzgórzu, na Kwiatówce. Utwór ten jest swojego rodzaju żartem z samego siebie, z własnej słabości. Ironia Hollanka wynika momentami z niemalże filmowej obrazowości artystycznej wizji. Autonomiczny dystans ujawnia się także w tekstach, które konfrontują ludzką „zwierzęcość” z wytworami cywilizacji, z miastem, potrafiem tylko odgrządnającym od natury. Ten właśnie motyw konfrontacji: cywilizacja — natura, jest u poety stale widoczny, wokół niego koncentruje się uosnia, kształtuje kontakty z rzeczywistością. Tak dzieje się również w *Transplantacjach*, utworze znacznie bardziej dramatycznym, chwila! nawet prowokującym. Motywem przewodnim jest wyalenie: nie człowieka ze świata przyrody, pograżenie w rzeczywistości totalnie technicyzowanej, w otoczeniu tylko pozornie sprzyjającym życiu, a w istocie obcym i nieczułym. Ten sam temat porusza *Wiersz Młga*. Poeta drwi z możliwości cywilizacyjnego polepszenia świata, z „nową moralnością”, w której człowiek staje się przedmiotem, doskonałym robotem. Sarkazm narasta aż do bólu w utworze — *I trach* jest to dobitne wyzwanie własnej bezsilności, przetwarzającej niemoicy i poczucia egzystencjalnej samotności. W zderzeniu ze śmiercią, która wyraża tragiczność i „trach” szczególnego znaczenia nabiera stwierdzenie, że „duszy / nie ma nie było / i nie będzie”. To chyba jeden z najlepszych wierszy w zbiorze Hollanka — pesymistyczna kwintesencja ludzkiego losu podana z refleksyjnym uśmiechem.

Poetę interesuje głównie problem ludzkiej natury, jej złożoność i tożsamość, jego uwagę zwraca skomplikowana moralność, jej źródła i głębokość sensu. Moralność może mieć różne oblicza, może dopuszczać życie w zakłamaniu, kiedy człowiek uświadamia sobie ile istnień ludzkich zginięło i cierpiało, aby świat przetrwał, aby on sam w nim się narodził. Tak właśnie dzieje się w wierszu *Tajemnicze gatunek ludzki* znajdując się w zamknięciu kole zbrodni a życie „bez winy” staje się możliwe tylko poprzez omijanie spraw bolesnych i kłopotliwych. Obiektywnie jednak wina pozostaje i wciąż „odkłada się” na nie narodził się jeszcze pokolenia. *Gdzie indziej (Duszy)* powiemy się bardziej optymistyczna myśl. Tym razem poeta przynajmniej historii rolę „kompasu moralnego”, świadomości wpływającego czasu (w związku z rodzinnym miastem) wzbudza poczucie odpowiedzialności. Z jednej strony jest więc nieomówione do czasu poczucie winy, z drugiej potrzeba wewnętrznej doskonałości, się, wydobycia poza krąg zła, potrzeba uania się podwójnie: „milionów serc / dawno umarłych”. Wreszcie w *Kawczyfobii* rozważany jest mechanizm „buntu moralnego”. W naturze ludzkiej — zdaje się mówić poeta — kryje się nieakceptowany „kręgosłup” moralny, odruch prawdy, który po latach układania się z życiem, nasilającego się konformizmu, dochodzi nagle do głosu.

Poeta stara się odwieść z różnych stron wybrane zagadnienia metafizyczne. W *Słownikach kawałkowych* mamy do czynienia między innymi z nagłym doświadczeniem obecności Boga, z potrzebą jego metafizycznego sensu, w *Wierszach dwugłowych* rodzi się podziw dla fenomenu istnienia, dla mikrocosmosu zamkniętego w obrębie pismokliki. W *Kierzu* pojawia się pozornie paradoksalny wniosek, że właśnie egzystencjalna i ontologiczna niedokonalność człowieka, ustawiczna walka dobra i zła, „stwarzają” osobę ludzką, stawiają ją w absolutnej czystości przed Bogiem. Poeta Hollanka sprawia wrażenie „bezkresnej” nie zadowolonej się doręcznymi odpowiedziami, penetrującej rejonów, w których człowiek czuje się pyłkiem i tylko instynktownie wybiera kierunek poszukiwań. Spotykamy tutaj metafizyczny lek przed nieznanym, przed katastrofą, śmiercią (*Gody*), lek przed pozahawaniem człowieka z ludzkiej (*Nieruchki*), refleksję o pozornej tylko wiedzy jednostki o sobie (*Mójna obliczyć*), uwagi o paradoksalnej ludzkiej naturze, która może ucrnąć człowieka obcym samemu sobie, np. w wymyku sukcesu (*Wyprawa*), o starość, która zbliża do rozumienia natury, ale nie pozwała leku przed śmiercią (*O Amice*).

Styl wierszy Hollanka jest skrótowny i lakoniczny, momentami staje się dialogowy, nie pozbawiony pozorów oraz instrumentalnej głębi. Niekiedy dążenie poety do maksymalnej kondensacji wypowiedzi nie daje pożądaných efektów i wtedy trafiają się zwroty banalne, jak np. „samochody głodne benzyny”, „z metafizyki kipi piki niki” albo nawiązanie do *Pana Tadeusza* w wierszu *Zielono*. Na szczęście rzadko. Większość utworów przemawia językiem bardzo obrazowym i w swej skrótowności komunikatywnym, wrażliwym. W najlepszych wierszach znajdujemy się sekuncje głęboko poruszające syntetyczną wrażliwość:

*Kłęka moich powroźów gdy ułice Hofmana i reja
zanki i cytuje w pamięci zastaly
tym czym był dla mnie nigdy nie są w stanie
a tylko przez ich pamięć jeszcze w ogóle jestem*

(Kłęka)

*zenną czułą ikrypieniem drzwi
uchyłę je dajmy na to lekko
czy zmienni to mój kwiatopogodę
czy :ona odchylająca głowę od pocałunku
byłże wina od tej
kieda parzyła mi w oczy
czy będą były wszędzie na stół
i krzyknęwszy idę z uśmiechem do drzwi*

(Lśmił ma mowę rapu)

*(...) czy przyjdzie nam
od z techniki kłoda i nieba kruszce
poślęga na kółkach dla naszych dzieci*

(Nieruchki)

*nie się nie zmieniu
widok gdy już wonie nie będzie
ten sam zostanie jakbym nie istniał
i zawsze był przezroczyzny
dla blasków i dla dalekich
zastępy łód na fali i piasku*

(Pisma Sublimu)

Niektóre z nich szczególnym tonem refleksji przypominają twórczość Czesława Miłosza, odstępują do najlepszych tradycji polskiej poezji.

Adam Hollank: *Podręcznik* Wydawnictwa Wszechnicy, Warszawa 1988, w. nr. nakład 1330 egz.

TERESA PEKALA

Od estetyki twórczości do estetyki moralności

Kłopoty z określeniem fenomenu twórczości artystycznej wiążą się z poważnymi i trudnościami metodologicznymi w badaniu osobowości artysty i procesu twórczego. Do niedawna problematyka ta pozostawała głównie w kręgu zainteresowań filozofii, zwłaszcza metafizyki. Obecnie zagadnienia te rozważane są raczej na gruncie socjologii sztuki i psychologii twórczości. Materiałem źródłowym są wypowiedzi artystów, zapiski na marginesie twórczości, np. pisma Leonarda da Vinci, notatki Delacroix, pamiętniki Berliozy; listy artystów: Van Gogha, Chopina, Słowackiego, Staffa; dzieła teoretyczne Witruwiusza i Dürera. Szczególnego charakteru nabierają wypowiedzi twórców sztuki współczesnej, np. teoretyka concept-artu Kosutha, będące rodzajem komentarza do dzieła sztuki. Stosunkowo niedawna, bo w szerokiej skali rozwijająca się dopiero od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, forma wypowiedzi są filmy artystów i o artystach, np. znany film Clouzota *La mystère Picasso*. Film jako forma zapisu określonej działalności artystycznej wykorzystywany bywa przede wszystkim w happeningu, sztuce ziemi i sztuce konceptualnej. Pierwotnym narzędziem analizy osobowości twórczej były badania związków autora z dziełem w teorii twórczości literackiej. Wszystkie wymienione tu metody rekonstrukcji procesu twórczego wymagają subtelności i ostrożności analizy, albowiem ich wyniki mogą być zawodne ze względu na brak możliwości bezpośredniego wglądu w przebieg procesu artystycznego. Niemniej jednak estetyka korzysta ze wspomnianych materiałów, aby ustalić istotę badanych faktów, wyjaśnić zależności między przeżyciami, przedmiotami i ich wartościami. Tak ukształtowane badania są z kolei podstawą tworzenia teorii twórczości artystycznej.

Osobowość twórcza

Zagadnieniem wyjściowym wszelkich analiz zmierzających do wyjaśnienia tajników twórczości artystycznej jest pojęcie osobowości twórczej. Już Roman Ingarden zwracał uwagę na wieloznaczność tego terminu. Maria Golaszewska kategorię podmiotu sprawczego odnosi do konkretnego dzieła sztuki, natomiast pojęcie osobowości twórczej do całokształtu artystycznego.¹

Czy pojęcie osobowości twórczej jest użytecznym narzędziem badawczym? W koncepcjach Ingardena, a zwłaszcza Golaszewskiej

samo rozumienie tego terminu obwarowane jest tyłoma zastrzeżeniami, że można mieć co do tego wątpliwości. Osobowość twórcza nie jest, przede wszystkim, dana bezpośrednio, jej istnienie sygnalizują określone właściwości dzieł, nie zawsze dające się zrekonstruować. Jako pojęcie, którego treść wyznaczają pewne wspólne cechy dzieł danego artysty, zakresowo zbliża się ono do pojęcia stylu. Kłopoty z usturowaniem kategorii osobowości twórczej we wspomnianych koncepcjach wynikają z ogólnych założeń ontologicznych i gnosjologicznych. Teorie te (zwłaszcza Ingardenowska) można by włączyć do nurtu tzw. teorii eidologicznych. Koncentrują się one w badaniach sztuki na istocie wytworu artystycznego, na strukturze wewnętrznej przedmiotu. Z zakresu badań eliminują sprawców owych wytworów, gdyż nie są one rozumiane jako ekspresja postaw. Inaczej to zagadnienie ujmują teorie ekspresyjne!² Zajmują się one podmiotem, jego czynnościami twórczymi, jego wyrazem lub ekspresją w wytworach, jak również osobowością twórczą. W teorii kultury przeciwstawność koncepcji eidologicznych i ekspresyjnych zarysowała się wyraźnie w okresie przełomu antypozytywistycznego w obrębie „filozofii życia”. Wpływ obydwu nurtów, myślenia filozoficznego na teorie twórczości artystycznej najbardziej widoczny jest w estetyce literatury, co wiąże się także z dynamicznym rozwojem językonauzawstwa w tym okresie. Typowym przykładem rozwiązania wychodzącego z założeń teorii ekspresyjnych na tym gruncie, jest strukturalistyczna „sztuka interpretacji”. Problematykę indywidualnej wypowiedzi literackiej podejmują u nas prace D. Hopensztanda, J. Sławińskiego i K. Troczyńskiego. Jak w tym nurcie rozumiana jest osobowość twórcza? W interpretacji socjologicznej Hopensztanda osobowość jest świadomie konstruowaną rolą społeczną. Sławiński wprowadza pojęcie „podmiotu czynności twórczych” jako czynnika pośredniczącego między warunkowaniami socjalnymi twórcy a strukturą przekazu literackiego.

Prekursorem zastosowania w badaniach literackich w Polsce kategorii podmiotu twórczości artystycznej jest rzadko w tym kontekście przywoływany Troczyński. Stworzył on oryginalną koncepcję podmiotu czynności twórczych i jego miejsca w strukturze utworu, a przede wszystkim uzmysłowił relacje zachodzące między tą kategorią a rzeczywistym autorem. Podmiot może, na przykład, konstytuować się jako uczestnik sytuacji fikcyjnej. Dzieje się tak dlatego, że artysta w akcie twórczym przenosi cechy swojej osobowości na sytuację fikcyjną. *Artysta po prostu ratuje swoją osobowość w sytuacji przedmiotową swojej twórczości, w sytuacji własnego tworzywa artystycznego. W swej wizji artystycznej odnajduje siebie jako jeden ze składników istotnych!* Ujęcie tego zagadnienia bliżkie jest formule „obrazu autora” W. Winogradowa. W wyjaśnieniu roli podmiotu twórczości artystycznej w strukturze utworu Troczyński pisze o specjalnej reprezentacji autora „jako jednego z pośrednich składników utworu”. Znamienne dla współczesnej świadomości metodologicznej w zakresie estetyki literackiej rozróżnienie kategorii „autora” jako podmiotu czynności twórczych i jako realnego twórcy znajduje wyraz w słowach: *Podmiot ten nie występuje iu bowiem w tym sensie, jak występował przy badaniach historycznych, genetycznych czy psychologicznych tradycyjnej szkoły filozoficznej. Nie występuje iu jako konkretna osoba, ani jako osobowość społeczna, ani jako podmiot pewnego określonego zespołu cech psychicznych. Występuje natomiast w charakterze podmiotu myślanego, fikcyjnego, rzutowanego!* Koncepcja podmiotu twórczości artystycznej Troczyńskiego nie daje się w całości włączyć do nurtu zwanego

¹ R. Ingarden: *O różnych rozumieniach „Prawdziwości” w dziele sztuki*, (w:) *Studia z estetyki*, Warszawa 1966, s. 408, 409.

² Por. M. Golaszewska: *Zarys estetyki*, Warszawa 1984, s. 175.

¹ Por. M. Janion Świątopoległ i osobowość, (w:) *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk 1972, s. 214.

² K. Troczyński: *Elementy form literackich*, Poznań 1936, s. 18-20.

³ Tenże: *Artysta i dzieło. Studium o „Próchnie” Wacława Berliozy*, Poznań 1938, s. 14.

ekspresyjnym. Kategoria podmiotu czynności twórczych łączy w pojęciu indywidualnej osobowości twórczej zarówno konkretną osobę autora, jak i rolę składnika struktury utworu, co zbliża tę koncepcję zarówno do rozwiązań ejdologicznych, jak i ekspresyjnych.

Interesującą, a zarazem typową, ilustracją teorii ekspresyjnej w odniesieniu do twórczości literackiej jest koncepcja Michała Bachтина. *Jednostkowy człowiek — podmiot tylko w sztuce przeżywa siebie jako twórcę. Subiektywna w pozytywnym sensie osobowość twórcza jest konstytutywnym składnikiem formy artystycznej. Autor jako konstytutywny czynnik formy jest zorganizowaną, wewnętrznie kierowaną aktywnością pełnego człowieka. Tak ujęta osobowość twórcza jest składnikiem przedmiotu estetycznego i tylko jako taka może być przedmiotem badań w obrębie estetyki.*

Oprócz koncepcji inspirowanych przez fenomenologię i strukturalizm podejmowano jeszcze inne próby rozwikłania problematyki osobowości twórczej. Psychoanaliza i psychopatologia rozszerzają przedmiot badań estetyki o nowe obszary wyznaczone pytaniem o psychologiczne warunki niezbędne do zaistnienia procesu tworzenia. Wbrew potocznym opiniom, nie dają jednak rozwiązania problemu swoistości osobowości twórczej. Mówią o genecie twórczości, nie stanowią jednak jej opisu fenomenologicznego. W słynnych szkicach o Leonardzie da Vinci Freud pisze: *Chętnie stwierdzilibyśmy, w jaki sposób psychiczne przepady dają początek działalności artystycznej, gdyby właśnie tu nie zawodziły nas nasze narzędzia badawcze. (...) Patografista w ogóle nie stawia sobie za cel zrozumienia osiągnięć wielkiego człowieka.*

Teoria twórczości artystycznej

Teoria twórczości artystycznej są z reguły częścią ogólnych systemów naukowych, zwłaszcza filozoficznych. W związku z tym podstawą ich konstrukcji stają się immanentne założenia badawcze, nie zawsze pogłębione empirycznie znajomością pracy twórczej. Wyjaśnienie aktu twórczego wiąże zwykle autorzy teorii twórczości artystycznych ze zrozumieniem genety twórczości. W historii estetyki wyróżnić można dwie podstawowe grupy czynników warunkujących zarówno genety twórczości, jak i podjęcie aktu twórczego: czynniki irracjonalne (pozanaturalne i nieświadome) i czynniki racjonalne (psychofizyczne, kulturowe i społeczno-historyczne). Teza o irracjonalnym charakterze twórczości artystycznej odnosi się do twierdzenia, że zasadniczymi determinantami twórczych działań i dokonań artystycznych są czynniki niezależne od świadomych zamierzeń i wiedzy podmiotu. Teorie wyjaśniające czynniki twórczy czynnikami irracjonalnymi posługują się często terminem „geniusz” w opozycji do terminu „talent”. Można by nawet powiedzieć, że historia tych teorii to dzieje pojęcia geniuszu.

Czy istnieje różnica jakościowa między geniuszem a talentem? Wśród badaczy teorii twórczości artystycznej są zwolennicy twierdzenia o nieprzekraczalnej granicy między talentem a geniuszem, są też teoretycy mówiący jedynie o różnicy stopnia. Reprezentanci obydwu stanowisk powołują się na pogląd Kanta, według którego geniusz tworzy pod wpływem natchnienia, niejako nieświadomie, podczas gdy jednostka utalentowana, jeśli chce tworzyć dzieła wartościowe, musi świadomie realizować reguły artystyczne. W podobnym duchu wypowiedział się Brentano uważając dzieła talentu za wynik świadomej pracy, geniuszu zaś — za efekt szczególnego zmysłu estetycznego. Pełną koncepcję geniuszu tworzy estetyka pokolenia „burzy i naporu”. Wśród

jej przedstawicieli dominuje przekonanie, iż twórca jednostka, geniusz, tworzy w sztuce nowy świat. Shaftesbury mówi o artyście, który niczym drugi Bóg stwarza swój własny świat, a E. Young stwierdza, że geniusz w przeciwieństwie do talentu tworzy dzieła nie dzięki teoretycznej wiedzy o prawach rządzących sztuką, lecz wyłącznie dzięki natchnieniu. Koncepcje te znajdują się zarówno w utworach literackich, jak i pismach estetycznych J. W. Goethego. Prawdziwa sztuka jego zdaniem, rodzi się z subiektywnych potrzeby tworzenia, jest niezależna od bezpośrednich, zewnętrznych uwarunkowań. Słynną od nawiązującą do mitu Prometeusza rozpoczyna Goethe słowami *Siedź tu oio i lepij ludzi! Podług mojego obrazu* Wzięj zbudowanego, twórczego Prometeusza jako symbolu artysty znajdziemy także u Shelleya, Byrona, Nietzschego, który w *Naradziach tragedii* pisze: *Tyraniczny artysta znajdował w sobie przekorną wiarę, że może być twórcą, a bogów przynajmniej niszczyc — i to mocą swej wyższej mądrości, za którą oczywiście zmuszony był pokutować cierpieniem wiecznym. Mechanizm twórczości w różnych koncepcjach geniuszu opiera się na zjawisku inspiracji — swoistej duchowej aktywności, podczas której artysta eksternalizując pewne treści nieświadome traktuje je jako głos sil pozanaturalnych, wobec których czuje się pośrednikiem. Stąd rozwijany już od starożytności mit artysty nawiedzonego, utrzymującego kontakt z siłami duchowymi, artysty — szaleńca o profetycznych właściwościach czy artysty zawierającego pakt z diabłem.*

Koncepcje, w których podstawą jest kategoria natchnienia, pojmowanego jako zewnętrzny bodziec do pracy twórczej, M. Beardsley nazywa teoriami impulsu, zaś W. Tomas pisze o „pchnięciu” artysty we właściwym kierunku przez zewnętrzne źródło inspiracji. Obaj teoretycy uważają inspirację za element ważny, ale niewystarczający do podjęcia procesu twórczego. Teoria impulsu ich zdaniem wyklucza możliwość współistnienia tak silnego natchnienia z samokontrolą artysty. Do tej samej grupy należą też teorie, zwane przez M. Beardsleya, finalistycznymi, które głoszą, że artysta kształtując twórczo odwarza po prostu pewien wzór mentalny. Wizja artystyczna ma w tym przypadku charakter nagłego oświecenia, podczas którego twórca widzi w wyobraźni gotowe dzieło. Pogląd ten budzi wątpliwości ze względu na ujęcie roli artysty jedynie jako wykonawcy, technika i sprawnego rzemieślnika.

Współczesne teorie wychodzące z założenia o irracjonalnym charakterze twórczości artystycznej odwołują się najczęściej do ustaleń z zakresu psychoanalizy i psychopatologii. W pewnym sensie teorie te podtrzymują obraz artysty „niemoralnego”, innego niż reszta społeczeństwa. W znanej pracy G. Lombroso *Geniusz i obłąkanie* zjawisko twórczości rozpatrywane jest poprzez analogię z chorobą psychiczną. Lombroso zwraca jednak uwagę na różnicę między patologią a genialnością. *Między fizjologią człowieka genialnego i patologią obłąkanego istnieje niemalł punktów stychnych. Są genialni szaleńcy i obłąkani geniusze. Ale było i jest wielu ludzi genialnych, którzy oprócz pewnych anomalii wrażliwości, nie wykazywali ani śladu choroby umysłowej.* Podobnie Freud, przeprowadzając we wczesnych pracach analogię pomiędzy procesem twórczym a nerwicą i pomiędzy nerwicowcem a artystą, nigdy jednak ich nie utożsamia. W ogólnej refleksji o sztuce większe znaczenie mają dwa inne modele psychoanalitycznej myśli estetycznej, powstałe w oparciu o recepcję dzieł Freuda. Są to: wzorzec „głociny” i wzorzec onirycznej estetyki psychoanalitycznej.¹ Zgodnie z modelem egocentrycznym dzieło sztuki powstaje w procesie sublimacji nie zaspokojonych popędów poprzez świadome kształtowanie wytworów

¹ Por. W. S. Hamrick: *Insight and the creative artist*, „Studia Estetyczne”, t. XIII, s. 21.

² C. Lombroso: *Geniusz i obłąkanie*, Warszawa 1887, s. 255.

³ Z. Rożńska: *Psychoanalityczne myślenie o sztuce*, Warszawa 1985, s. 15

⁴ M. Bachтин: *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 79

⁵ Z. Freud: *Lomardo da Vinci wspomniany: z dzieł artysta*, (w:) *Poca pamięci przyjemności*, Warszawa 1975, s. 437, 440

fantazji. W modelu onirycznym zasadą metodologiczną jest twierdzenie, że dzieło sztuki to rodzaj zapisu snu poety, malarza itp. Mechanizm jego powstawania ma charakter nieświadomy. Znanemu dla obu przedstawionych modeli estetyki psychoanalitycznej jest sprowadzenie procesu twórczego do zjawiska strukturalizmu, które występuje w różnych dziedzinach kultury nie przesądza o odrębności sztuki. Mimo iż obserwuje się ewolucję w wyjaśnianiu twórczości artystycznej (od nieświadomości jednostkowej według Freuda, poprzez nieświadomość zbiorową jako układ archetypów według Junga, do składników „wypartych” do nieświadomości według Fromma) koncepcje psychoanalityczne w niewielkim stopniu pomocne są estetyce w rozwiązywaniu problemów teoretycznych.

Wychodząc z założenia o racjonalnych determinantach działań twórczych również konstruowano kilka teorii twórczości. Postępują one w wyjaśnianiu genezy i charakteru twórczości różnymi metodami. Są to: socjologiczna metoda wskazująca na społeczny charakter procesu twórczego (Comte, Durkheim, Ossowski); kulturowa metoda — wychodząca z założenia, że sztuka jest funkcją stanu rozwoju kultury (J. Huizinga, a w Polsce interpretacja humanistyczna szkoły poznańskiej — J. Kmita, W. Ławniczak, T. Kostyrko); historyzm jako metoda wyjaśniania zjawisk twórczości warunkami społeczno-ekonomicznymi (np. M. Kagan), metoda fizjologiczna — wysuwająca tezę, że sztuka wpływa z nadmiaru energii posiadanej przez człowieka (F. Schiller, K. Gross); metoda psychologiczna — analizująca proces twórczy w ścisłym powiązaniu z problemem osobowości (częściowo teorie psychoanalityczne, a także ekspresyjne teorie twórczości wywodzące się od Crocego i Bergsona, reprezentowane dziś przez Collingwooda i Osborne'a).

Osobne miejsce wśród teorii racjonalnie tłumaczących proces twórczy zajmuje teoria twórczości w estetyce zorientowanej empirycznie, reprezentowana u nas głównie przez M. Golaszewską. Teoria ta stanowi próbę unikięcia jednostronności płynących z absolutyzacji istotnych, ale niektórych tylko, uwarunkowań procesu twórczego. Teoretycy nawiązujący do założeń estetyki zorientowanej empirycznie rozpatrują twórczość artystyczną w obrębie sytuacji estetycznej, a więc w ścisłym powiązaniu z dziełem sztuki, odbiorcą i wartością estetyczną. Zwracają uwagę na potrzebę uwzględniania zarówno warunków indywidualnych, osobowościowych, jak i społecznych w wyjaśnianiu postawy twórczej, twierdząc, iż w dziele sztuki pozostaje ślad zamierzeń twórcy, jako tzw. założenia artystyczne, które odnajduje odbiorca. W tym przypadku wartość estetyczna pozostaje genetycznie związana z osobowością twórczą. Przyjęcie, tak istotnego dla teorii twórczości założenia nie oznacza jednak wyraźnego ustytuowania osobowości twórczej w teoretycznym modelu sytuacji estetycznej. Mówi się raczej o postawie, czy dyspozycji twórczej, która odnosi się do sfery motywów twórczości. To, na czym miałyby polegać ukierunkowanie na wartość w samym procesie realizacyjnym, najlepiej wyjaśnia teoria Ingardena. Jak zwana emocjonalna odpowiedź na wartość pełni w tej koncepcji funkcję samokontroli artysty.

Zaprezentowany model sytuacji estetycznej stwarza duże możliwości wprowadzania skutecznej metody badania przebiegu pracy nad dziełami sztuki właśnie ze względu na koncentrację uwagi na zasadach konstytuowania wartości estetycznej. Niemniej jednak pojęcie osobowości twórczej — istotnego elementu takiej koncepcji — by mogło stać się użytecznym narzędziem badawczym wymaga ujednoznacznienia.

Struktura procesu twórczego

Estetyka, analizując psychofizyczny charakter procesu twórczego, wyróżnia w nim dwie zasadnicze fazy: przeżyciową i realizacyjną. Faza przeżyciowa obejmuje złożony proces wewnętrzny krystalizowania się

koncepcji twórczej. Faza realizacyjna prowadzi do urzeczywistnienia wizji twórczej i ukończenia dzieła sztuki. Zgodnie z podziałem sztuk w starożytności na artes liberales i artes vulgares działalność manualna właściwa realizacji dzieła w materiale uchodziła za mniej godną. Ten sposób myślenia zachowała kultura chrześcijańska, o czym świadczą chociażby estetyka św. Tomasza z Akwinu, której echa przetrwały do dziś.

Teorie determinujące twórczość artystyczną czynnikami irracjonalnymi wiążą pierwszą fazę procesu twórczego z silnym natchnieniem, natomiast teorie racjonalistyczne odwołują się raczej do świadomej pracy intelektualnej. Zgodnie uznaje się, że większość teorii procesu twórczego bądź poprzestaje na analizie fazy przeżyciowej, bądź fazy realizacyjnej przyznaje drugorzędne znaczenie. O zjawiskach towarzyszących pojawieniu się wizji artystycznej pisali: B. Croce, V. Tomas, H. Raleigh, M. Arnaudow, a w estetyce polskiej S. I. Witkiewicz, M. Sobeski, K. Troczeniński. Realizacyjna faza wizji artystycznej, z pozoru bardziej dostępna obserwacji, nie budzi takiego zainteresowania. Problem ekspresji twórczej właśnie w procesie kształtowania dzieła sztuki podejmuje jako nieliczni — M. C. Beardsley i R. Ingarden. Na podstawie wypowiedzi teoretycznych wspomnianych estetyków spróbujemy zrekonstruować poszczególne etapy procesu twórczego.

Stanowisko być może skrajne, ale nie odosobnione w historii estetyki, reprezentuje B. Croce, utożsamiający cały proces twórczy wyłącznie z fazą przeżyć. Wykonanie dzieła jest czynnością dodatkową o charakterze odtwórczym. Ilustracją takiego poglądu może być współczesna sztuka konceptualna. Częściej jednak wyraża się przekonanie, że proces twórczy jest dwuetapowy, przy czym faza przeżyciowa jest jego najważniejszym elementem. Cóż wtedy dzieje się w umyśle artysty? Według S. I. Witkiewicza u twórcy pojawia się metafizyczne poczucie własnej jedności w wielości, znajdujący wyraz w wizji (Czystej Formy). Wizja może mieć charakter przedmiotowy jak i bezprzedmiotowy, ale jej wykonanie nigdy nie będzie całkiem abstrakcyjne, ponieważ w procesie twórczym bierze udział cała psychika. Wtkacy nie próbując jednak odpowiedzieć na pytanie, jakie zjawiska zachodzą między pojawieniem się wizji Czystej Formy a jej realizacją¹¹. Trudnego zadania odtworzenia przeżyć artysty podejmuje się inny polski estetyk M. Sobeski, który wyróżnia w procesie twórczości następujący twórczy, koncepcję i kompozycję. Nastroj twórczy jest stanem szczególnego napięcia, skupienia, niepokoju i wzburzenia, trwającym do momentu pojawienia się wizji artystycznej. Świadomość pojawienia się wizji — jej nagłość oraz niewielki udział świadomości twórcy — pozwalają Sobeskiemu porównać rolę nastroju twórczego z natchnieniem. Świadome i celowe kształtowanie wizji zachodzi łącznie w dwóch procesach kompozycji: wewnętrznej (w wyobraźni) i zewnętrznej (w materiale). Podobny opis procesu twórczego przedstawia estetyk radziecki M. Arnaudow. Jego zdaniem, podstawową kategorią fazy przeżyciowej jest zamysł twórczy. Pojawia się on przy koniecznym udziale czynników emocjonalnych. Jest pierwszą całościową ideą twórczą, nie dającą się jednak wyrazić przy pomocy pojęć ogólnych. Jej rozwój wymaga od artysty koncentracji, opierającej się na pracy umysłowej i wyobraźni. Urzeczywistnianie idei twórczej w materiale jest już mniej istotnym elementem procesu twórczego¹².

Z reguły poza ogólnymi uwagami dotyczącymi przeżyć we wstępnym etapie procesu twórczego, wspomnianym rozważaniem teoretycznym nie towarzyszy refleksja nad charakterem twórczości artystycznej, taka refleksja, która pozwoliłaby wyjaśnić jej stosunek do innych czynności

¹¹ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, Warszawa 1959, s. 271.

¹² M. Arnaudow, *Psychologia literaturnego twórczości*, Moskwa 1970, s. 457.

ludzkich. Na tym tle pozytywnie wyróżnia się koncepcja czynności artystycznej K. Troczyńskiego. Podstawowym jej założeniem jest przekonanie, że działalność artysty ma charakter świadomy i celowy, mimo iż przebiegowi całego procesu twórczego towarzyszą silne przeżycia emocjonalne. Zdolność do nadprodukcji przedstawień, świadome korzystanie z ich treści, zbliża twórczość artystyczną do myślenia dyskursywnego. Czynność artystyczną odróżnia jednak umiejętność deracjonalizacji doświadczenia, co pozwala na właściwą tylko twórczości artystycznej umiejętność strukturalizacji treści doświadczenia w nową, fikcyjną rzeczywistość. Twórczość artystyczna, opisywana pojęciami teorii czynności artystycznych staje się syntezą trzech form aktywności twórcy: poznawczej — dostarczającej w procesie deracjonalizacji określonych treści wizji artystycznej; emocyjnej — oceniającej te treści nie jako element rzeczywistości realnej, ale poprzez wewnętrzne zasady kształtowania wizji; estetycznej — konkretyzującej wizję artystyczną w określonym materiale. Zasługą tej teorii jest zwrócenie uwagi na potrzebę wyjaśnienia prawidłowości procesu twórczego jako szeregu działań poznawczych, trudnych niekiedy wyborów moralnych i zabiegów formalnych, wymagających od artysty wiedzy i doświadczenia.

Prezentowane koncepcje w niewielkim jednak stopniu dopuszczają możliwość modyfikacji wizji artystycznej, podczas formowania materiału. Jedyne K. Troczyński nadaje znaczenie temu elementowi procesu twórczego. Szerzej to zagadnienie ujmują A. Sandauer. Podkreśla on, że *wizja artystyczna nie jest z góry ułożonym planem, lecz formuje się jednocześnie z dziełem sztuki. Praca artystyczna należy zatem do kategorii prac twórczych, których plan modyfikuje się w zekwilności z materiałem¹¹*. Na rolę realizacji wizji artystycznej wielokrotnie zwracał uwagę R. Ingarden: *Przy tworzeniu fizycznego fundamentu hyloowego dzieła sztuki może się zdarzyć, że artysta, który w wyobraźni jeszcze nie skomponował w zupełności swego dzieła a jedynie posiada pewien jego zarys poruszający go jednak estetycznie (...) zmienia kompozycję dzieła, udoskonala je a czasem zniechęcony w ogóle je zarzuca¹²*. Artysta w procesie twórczym jest zarazem percepcorem własnej pracy. W teorii Ingardena mamy więc do czynienia z wprowadzeniem przeżycia estetycznego w obręb procesu twórczego. Ośrodkiem krystalizacyjnym tego przeżycia jest konstytuująca się wartość estetyczna. Uzyskanie możliwe bogate i wartościowego zestroju jakości estetyczne doniosłych jest w tej koncepcji ostateczną zasadą tworzenia i istnienia przedmiotu estetycznego. W procesie twórczym, tak jak w procesie odbioru, dochodzi do spotkania przeżywanego i działającego podmiotu (artysty, odbiorcy) z ulegającym zmianom przedmiotem (dziełem sztuki), czyli do sytuacji estetycznej. Charakterystyce jej występowanie faz aktywności i bierności, w czasie których artysta jako obserwator dokonuje oceny własnej pracy ze względu na wartość konstytuującą się przedmiotu estetycznego. Ukierunkowanie na wartość w fazie realizacyjnej dowodzi, iż wszelkie działania artysty zarówno poznawcze, wartościujące, jak i te związane z kształtowaniem tworzywa mają równorzędne znaczenie w nadawaniu ostatecznego kształtu koncepcji twórczej.

Warto zastanowić się na ile założenie zgodności z istotą badanych faktów realizują przedstawione teorie twórczości artystycznej w stosunku do zjawisk sztuki współczesnej. Ich związek ze sztuką tradycyjną jest oczywisty, autorami teorii były niejednokrotnie artyści. Przykład sztuki współczesnej nie jest przypadkowy, wobec coraz liczniejszych głosów o

krzyście metodologicznym estetyki. Powróćmy na moment do refleksji nad zagadnieniem, czym jest twórczość artystyczna w życiu człowieka. Wspólnie obserwujemy ponowny zwrot w pojmowaniu twórczości rozszerzającej jej zakres poza dziedzinę ściśle artystyczną. Jest to postawa, reprezentowana przez teoretyków happeningu lat sześćdziesiątych i późniejszych, która można podsumować słowami ówczesnych deklaracji: *wszystko jest sztuką a sztuka jest życiem*. Akcją happeningu, wychodzącego z takiego założenia, jest przedstawienie „rzeczywistości przez rzeczywistość”, kontakt z życiem poprzez czynności proste i konkretne. Happening może być też przekształcaniem życia, realizowanym „na żywo” zdarzeniem, wykonywanym przez nieprofesjonalistów, z użyciem istotnych dla danego społeczeństwa symboli politycznych, religijnych i obyczajowych. Jeden z jego teoretyków, A. Kaprow, twierdzi, że granica między happeningiem a codziennym życiem jest płynna i nieokreślona, przy czym autentyczności happeningu należy do ścisłej izolacji od środków przekazu właściwych sztuce tradycyjnej. Sztuka współczesna wychodzi na ulicę, dokonując jak to formuluje Vostell w swoim manifestie *nie wleczki poza rzeczywistość lecz w rzeczywistość*. Sztuką nazywane są różne formy działalności człowieka, w tym polityka. Cele społeczne a nie estetyczne przysięgają głównie ruchowi fluxus. Jego programem jest antyprofesjonalizm sztuki zmierzający do wyeliminowania z życia tradycyjnych sztuk pięknych. Dążenie do zlikwidowania granicy między sztuką a życiem idzie w parze z kształtowaniem nowej koncepcji syntezy sztuk. Happeningi stanowią kombinację filmu, tańca, audycji radiowych, recytacji poetyckich, koncertów muzycznych. Odbiorca w tej formie artystycznej jest współkreатorem dzieła sztuki. Jak widzimy, granice między sztuką a nie-sztuką są tu trudne do zdefiniowania.

Wśród wymienionych uprzednio teorii twórczości artystycznej, te, które opierają się na założeniu o irracjonalnych determinantach twórczości mają w dzisiejszej refleksji nad sztuką niewielkie znaczenie. A model sytuacji estetycznej? Czy może stać się skuteczną metodą w badaniach twórczości artystów Wiekłej Awangardy — sztuki II połowy XX wieku? Kim jest artysta dziś? Artysta, albo włącza się w ogólny nurt cywilizacyjny, albo wyszłada jego przejawy. Atak na sztukę autonomiczną, przy równoczesnym dowartościowywaniu „rzeczywistości codziennej” powoduje utratę przez artystę szczególnej pozycji społecznej. Z drugiej strony ewoluowanie sztuki ku wartościom pozaartystycznym nadaje wymiar artystyczny życiu twórcy. Przykładem twórczości „totalnej”, łączącej życie codzienne i twórczość artystyczną w jedną dziedzinę, jest postać E. Stachury. Na proces indywidualny, jako ważny cel kulturowy, powiązany z koniecznością odbudowy życia duchowego, w zdominowanej przez myślenie racjonalne kulturze współczesnej, zwraca uwagę program J. Grotowskiego. Koncepcja życia-sztuki przekonuje, iż badania osobowości twórczej powinny iść w kierunku całościowego jej ujęcia. Ponieważ twórczości nie można oddzielić od życia artysty pojęcie osobowości przestaje być jedynie wewnętrzną kategorią dzieł sztuki, tak jak tego chciały teorie egiptologiczne. Blizsze dzisiejszemu rozumieniu osobowości są koncepcje ekspresyjne, powstałe na terenie estetyki szczegółowych. Dodatkową komplikacją, w odniesieniu kategorii osobowości twórczej do sytuacji w sztuce współczesnej, jest zjawisko uspołecznionej czy grupowej osobowości twórczej. Tradycja kultury europejskiej wiąże twórczość artystyczną z działaniem jednostkowym, tymczasem Living Theatre i inne kontrkulturowe prądy w sztuce preferują grupową metodę pracy twórczej.

Rozszerzenie zakresu pojęcia osobowości twórczej na różne formy aktywności nasuwa pytanie: czy każdy może być artystą? Cechą charakterystyczną artysty jest niezwykła aktywność, postawa odpowiedzialności za każdy czyn, nadająca życiu charakterystyczny styl. Żywym

¹¹ A. Sandauer: *Plama o sztuce. Teoria i historia*, Kraków 1973, s. 37.

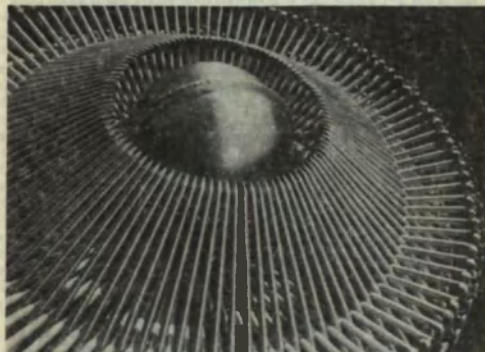
¹² R. Ingarden: *O estetyce fenomenologicznej*, (w:) *Studia z estetyki*, Warszawa 1970, t. III, s. 33.

dziełem sztuki może być, tak jak w przypadku Living Theatre, ekspresja stałych postaw ludzkich. Oczywiście, nie można tu zastosować koncepcji dzieła o względnie trwałym materiale. Samo pojęcie dzieła sztuki ulega podobnej zmianie znaczeniowej co kategoria osobowości. Wspólna owym procesom-dzielim i tradycyjnym dziełom sztuki jest cecha ekspresyjności, wyrażania przekonań, zwłaszcza gdy odwołują się one do znaczeń symbolicznych. Aby ocenić użyteczność tradycyjnego pojęcia dzieła w sztuce współczesnej można posłużyć się teorią Ingardenowską, tak jak to zrobiła M. Brach-Czajna. Według Ingardena, do dzieła nie należy autor wraz z jego przeżyciami. Dziś natomiast istnienie dzieła ściśle związane jest z istnieniem autora. Podstawą bytowa dzieła bywa, inaczej niż według Ingardena, procesy psychiczne, czego dowodem może być sztuka konceptualna. W myśl jej założeń dziełem jest sama koncepcja, która nie musi być zrealizowana. Jeśli konceptualista w ogóle używa materiału, to tylko w celu wizualizacji koncepcji, nie jest to nigdy dzieło skończone. Stanowisko to podtrzymuje przekonanie o drugorzędnej roli fazy realizacyjnej. Pojawia się w związku z tym problem funkcji tworzywa w procesie twórczym. W modelu sytuacji estetycznej wybór materiału i sposób posługiwania się nim ma istotne znaczenie dla ostatecznego kształtu dzieła. Według minimalistów i konceptualistów artysta nie musi swego dzieła wykonywać własnoręcznie, jest jedynie pomysłodawcą, nie mającym bezpośredniego kontaktu z twórczym (skrajnego przykładu dostarcza pomysł „sztuki przez telefon”). Od czasów M. Duchampa zasadniczą rolę przysługują decyzji artysty, o tym, które z otaczających nas przedmiotów podniesione zostaną do rangi dzieł sztuki. Dzieło przestaje być celem działalności artysty, zdolności manualne, mistrzostwo formy nie mają znaczenia wobec zamiaru artystycznego. Może być nim także przedmiot wyprodukowany seryjnie, o ile artysta nada mu taki status. Odejście od wartościowania przedmiotu, charakterystyczne jest także dla „sztuki-ziemi” i „sztuki zgrzebnej”. Teoretycy sztuki do tego właśnie nurtu działań stosują pojęcie sytuacji estetycznej. Artysta zajmuje wobec wybranych elementów natury postawę estetyczną i takiej domaga się od odbiorcy.

Sądzę, że pojęcie sytuacji estetycznej obejmuje większość zjawisk sztuki współczesnej ukierunkowanych na kontakt z przedmiotem a nie na sam przedmiot. Pojęcia osobowości twórczej, procesu twórczego i samego dzieła wymagają jednak ponownego opracowania, by mogły odnosić się do przedstawionych tu kierunków sztuki współczesnej. Dotychczasowe koncepcje, w tym Ingardenowska, są niewystarczające, gdy chcemy przy ich pomocy wyjaśnić wartość estetyczną dzieł chociażby konceptualizmu. Przesunięcie czynności wartościowania na proces twórczy, przy jednoczesnej redukcji jego roli do jednorazowego aktu wyboru lub rozmyciu w całości doświadczeń życiowych twórcy, wymaga bądź uwzględnienia innych wyznaczników wartości estetycznej, bądź zmiany znaczeniowej tej kategorii. Nie można też pominąć milczeniem faktu, że istnieje w nowej awangardzie wiele sytuacji i obiektów wyraźnie nie posiadających wartości estetycznych. Antyestetyzm jest otwarcie deklarowany przez artystów. Czy tego typu działania należy uznać za nie-sztukę, czy też poszerzyć obszar sztuki? Odchodzenie od działań specyficznie artystycznych nie oznacza odwrócenia się artystów od kreowania wartości. Jeśli nie-estetycznych, to jakich? M. Brach-Czajna wymienia kilka spośród wartości, ku którym zmierza nowa awangarda Są to: a) wartości ekologiczne; b) wartość zespolenia jednostki z grupą, pojmowana jako wartość autoteliczna; c) wartość indywidualnego rozwoju; d) wartość współodpowiedzialności za zdarzenia rozgrywające się w świecie; e) wartość transcendowania własnych działań¹¹. Wartości te są ogólnokulturowe, właściwe nie tylko sztuce.

Potrzeba kreacji tego typu wartości, właśnie w sztuce, wynika z żywnego przez artystów współczesnych przekonania o potrzebie dokonania przemiany kultury. Jednostka powinna traktować siebie i swe otoczenie jak dzieło, które dopiero ma być stworzone. Jest to tzw. koncepcja moralności estetycznej, opartej na pojmowaniu aktu twórczego jako najwyższej wartości ludzkiej. Naczelną kategorią estetyczną, według twórcy zasad moralności estetycznej, E. Souriau, jest „wniosłość” rozumiana w sztuce współczesnej jako „godność”, „sens istnienia”. Estetyka moralna i ukierunkowane na jej wartości działania współczesnej awangardy artystycznej, dążenia do integracji sztuki i umiędzynarodowienia jej języka odbierają twórczości artystycznej specyfikę decydującą o jej odrębności. Stwarza to kolejny problem metodologiczny dla estetyki, mianowicie konieczność głębszej niż dotychczas analizy twórczości artystycznej w kontekście innych form działalności kulturotwórczej człowieka. Próby takie podejmowane są w ramach teorii kultury artystycznej przez T. Kostyrko i innych autorów ośrodka poznaskiego. Estetyka ma do wyboru dwie drogi: albo odciąć się od opisywanych tu zjawisk nie-sztuki, albo przystosować istniejące w obrębie modelu sytuacji estetycznej narzędzia badawcze i wprowadzić nowe, przydatne do opisu nurtu sztuki współczesnej. Pierwsze rozwiązanie pozostawia sztuce autonomię opartą na wartości estetycznej, drugie mogłoby przyczynić się do zbliżenia estetyki do sztuki, teorii do działań artystycznych.

Teresa Pękala



Tibor Serecsutisz: System Boga Słotca

¹¹ M. Brach-Czajna: *Eros nowej sztuki*, Warszawa 1984, s. 201.

JERZY SNOPEK

SZERWATU SZ

Gniazdem rodzinnym Szervátuszów był Siedmiogród. W najslawniejszym z miast tej krainy — w Kolożwarze — urodził się 26 lipca 1930 roku Tibor Szervátusz, żyjąca legenda, jeden z największych rzeźbiarzy w dziejach sztuki węgierskiej. Obywatelami tego miasta — stolarzami, kowaliami, kotodziejami — byli od wielu pokoleń przodkowie artysty. Wybitnym rzeźbiarzem był ojciec Tibora — Jenő Szervátusz. Wywarł on duży wpływ na rozbudzenie wrażliwości syna, na ukierunkowanie rozwoju jego osobowości. Oddziaływanie ojcowskie na wyobraźnię chłopca wykraczało poza mury pracowni. *Prawdziwe przeżycie z dzieciństwa* — wspominał później Tibor Szervátusz — *przemierzyliśmy z ojcem Siedmiogród, doliny, góry, wieś i miasta. Piłem z czystego źródła, poznałem ud siedmiogrodzki, jego baśniową przeszłość i teraźniejszość, radości i troski.*

Po siedmiogrodzkim dzieciństwie przyszła młodość i wojna przetrzyta w Budapeszcie w oderwaniu od rodziny. Potem powrót do Kolożwaru. Ciężko zaczął pracować jako lekarzem, tam i takich chłopięce zabawy z dżetem w ojcowskiej pracowni były właśnie tylko zabawami dziecięcymi, z których się wyrasta. Ale widocznie pisany był mu los rzeźbiarza. Na początku lat pięćdziesiątych znalazł się w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Równocześnie już wtedy, i później przez długie lata, rzeźbił razem z ojcem, pomagał mu w niektórych pracach, wykując przy tym powoli swoją własną, odrębną drogę. Był niezmiernie żelazny i nie miał dla siebie pobłażania. Ogromny posąg Adegę, który wykonał jako pracę dyplomową, porzucał wkrótce na kawkali w przytyłym zwątpieniu i rozpacz.

Niebawem różnice osobowości twórczych ojca i syna stawały się coraz wyraźniejsze. Udowodniliśmy się zaś nie tyle w technice obróbki materiału, co w sposobie ujmowania rzeczywistości i w tonie uczuciowym. Dla starego mistrza charakterystyczna była — jak to określił stvan Solymar — balladowa, spokojna opowieść, podczas gdy cechą rzeźb Tibora Szervátusza jest dramatyczne napięcie. Bardzo mu zresztą zależało, sam to po latach wyznał, by nie przejmować tego, co w pracach ojca najbardziej było swoiste i oryginalne.

Dla Węgros siedmiogrodzkich, przywiązanych do tradycji rodzimej, a coraz mocniej zagrożonych oderwaniem od korzeni i rozplynięciem się w „morzu rumuńskim”, dwaj wybitni rzeźbiarze, ojciec i syn, byli duchową opoką. Tak jak swego rodzaju apostołami mowy węgierskiej stawali się w tych okolicznościach żyjący tam pisarze i poeci: Sandor Kanyadi, Andras Sütő, Geza Paskandi, Domokos Szlávay.

A jednak Tibor Szervátusz przeniósł się na Węgry. Było to w tym

samym mniej więcej czasie, kiedy porzucił Siedmiogród również Paskandi, a Szlávay popełnił samobójstwo. Ale każdy z tych przypadków miał zapewne swoje osobne motywacje i przyczyny. Nie wiem, co zmusiło Szervátusza do porzucenia domu w Siedmiogrodzie i pracowni pełnej rzeźb (tylko niektóre zdolał przywieźć), choć wielokrotnie miałem okazję, by go o to zapytać. Skoro jednak sam o tym nie mówił, mogę sobie tylko wyobrazić, że niełatwa była to dlań decyzja i że jeśli ją podjął, to widac musiał tak zrobić.

Na szczycie jednego z budzińskich wzgórz, wówczas jeszcze prawie nie zamieszkałego, wybudował nowy dom na obraz i podobieństwo tamtego, który pozostawił w Kolożwarze. Dzisiaj ten drugi dom Tibora Szervátusza jest już ważnym punktem na mapie współczesnej węgierskiej kultury, miejscem skupienia i promieniowania jej cennych wartości. W pracowni artysty można podziwiać jego sławne dzieła. Są to rodz nich pełne wyrazu rzeźby: *Chrystus Kolożwarski*, *Petöfi w Siedmiogrodzie*, *Śmierć Györgya Dóczy*; są wspaniałe sugestywne wizje: *Więźni* i *Na ognistym tronie*, kompozycje solarne w marmurze i metalu, niezwykłe „portrety” Bartoka, Nemetha, Adegę, tajemnicze figury nozoków i madonn czy wreszcie słynne kolumny leż z brązu i wiazu.

Dzieje sztuki węgierskiej ostatnich dziesięcioleci obfitują w wybitne talenty rzeźbiarskie. Można tu wymienić nazwiska tak świętnych twórców, jak: Miklós Borsos, Bem Ferenczy, Margit Kovács, Miklós Melocco, Erzsébet Schaar, Imre Varga. Ale Szervátusz jest jeden i niepowtarzalny. Na tle jego — „pięknej plejady” jego gwiazda blizszy własnym, mocnym światłem.

Osobowość artysty spowita siedmiogrodzką legendą w równym zapewne stopniu przyciąga gości do jego pracowni, co chęć obcowania z jego sztuką. Twarz rzeźbiarza sama przypomina piękną rzeźbę. O wyrazistych rysach i płonących oczach, emanuje żywiołowości i spokojem. Spokojem, który wypływa z opanowanego napięcia, z przezwyciężonego niepokoju, z powściąganých emocji i uczuć. Czyż nie taki sam charakter mają jego rzeźby? Pozbawione patosu, krzykliwego gestu barokowej przesady, a przecież ich spokój to stlumione z wysiłkiem napięcie. I w tym wadze źródło ich dramatycznej ekspresji i zniewalającej siły wyrazu.

W naturze Tibora Szervátusza jest coś, co budzi ufnosć. Być może ta sama cecha przejawia się jako rzetelność w jego sztuce. Nie ma w niej nawet śladu polowania na efekt, nie ma strojenia min i popisywania się. Każda kompozycja, każdy detal narzuca się absolutną koniecznością istnienia w takiej a nie innej formie. Rzetelność artysty widzę też w tym, że nie szuka łatwizny. Nie stara się ominąć problemów, ale stawia im czoła i stara się im sprostać. Jak sam wyznał, kocha materiały. Zależnie od potrzeb, od artystycznego zamyślu, poddaje się żelazem, brązem, marmurem, rozmaitym gatunkami drzewa i odmianami kamienia. I anuje nad tym różnorodnym tworzywem z mistrzostwem wielkiego rzemieślnika. Całą drogę wiodącą do prawdziwej sztuki Szervátusz pokonuje bowiem z godnością i o własnych siłach; nie szuka forteli i nie zaczyna budować „od dymu z kolumna”. Można powiedzieć, że jego sztuka jest głęboko zakorzeniona, wyrasta z ziemi, tak jak jego syntetyczne wyzki i metafory wyrastają zawsze z konkretnego. Stąd ten brak próżności i choćby cienia pozpy, stąd naturalność i spokojna pewność. Przy tym wszystkim rzeźba Szervátusza jest prawdziwie nowoczesna (jest to coś istotnego znaczy), mało — jest nowatorska i oryginalna, ratując na nią mas się wszakże wrazenie, iż w nieodgadniony sposób zawiera w sobie całą historię sztuki rzeźbiarskiej.

Jedną z cech osobowości twórczej Tibora Szervátusza i — jak sądzę — siłą jego talentu można określić jako dar skupienia. Pozwala mu to odrzucić wszystko, co niekonieczne i nieistotne, a wypowiadać tylko to, co musi być powiedziane (tzw. „co” oznacza oczywiście również „jak”).



Azter Tibora Szervatiusza w Kolozsvár

mecenasem własnej twórczości, prędzej czy później opadnie z sił. W Rumunii, nie licząc stojącej w Szamosujvár rzeźbionej fontanny, oficjalnie nigdy nie chciano, by ten wybitny, wielki artysta, samodzielnie, kierując się własnym wyczuciem, wyrzeźbił pomnik oczekiwany przez ponad dwa miliony rodaków. Tibor Szervatiusz nigdy bowiem nie opuściłby ojczyzny, gdyby przyjęto go na niej jako węgierskiego rzeźbiarza.

Mówiłem o warunkach życia, lecz teraz — przechodząc do szerszego niejako zagadnienia — chciałbym uzupełnić swe słowa kilkoma spostrzeżeniami natury estetycznej, jak też zwrócić uwagę na chronologiczne wydarzenia.

W Siedmiogrodzie od czasów braci Kolozsvárich, autorów pomnika świętego Györgya, nie było ani jednego wybitnego rzeźbiarza. Działali jedynie snyczerze. Jenő Szervatiusz, ojciec Tibora, początkowo również uważał się za snyczerza, choć to właśnie dzięki jego twórczości siedmiogrodzka rzeźba wkroczyła na drogę dwudziestowiecznej odnowy. On był tym, który nie tylko rzeźbił pomniki, meble i reliefy, ale stworzył swój własny artystyczny świat. Świat ten, balladowy i do głębi węgierski, podobnie jak surrealizm i ludowość Arona Tamásiego, pozornie wydaje się należeć do minionej epoki. Jednakże Jenő Szervatiusz zatrzymał się w czasie świadomie i w ten szczęśliwy dla swej twórczości sposób wkroczył na inną drogę, niż ta, którą poszła zmierzającą ku abstrakcyjnym formom rzeźba europejska. Owo zatrzymanie się w czasie stało się dlań fundamentem, pozwoliło mu odbudować nie dostrzeganą przedtem tradycję.

Tibor Szervatiusz poszedł właśnie drogą przez tę tradycję wytyczoną. W ludowości odkrył nade wszystko ostoję wartości moralnych zafrapowały go w niej nie ballady, obrazy z życia czy historie, lecz to, czego człowiek wypowiedzieć nie potrafi. Los wspaniałego, co węgierskie — wszystko co w nim wielkie i wszystko, co w nim tragiczne. Zamiar ten, choć w swej istocie szlachetny, mógłby się łatwo okazać prowincjonalnym, jednakże Tibor Szervatiusz, podobnie jak starożytni Grecy, poprzez katharsis przydał naszej tragedii znajomości uniwersalności.

Do czegoś takiego przed nim zdolny był tylko Ady.

Zaskakujące to porównanie? By me brzmiało ono bezpodstawnie posunę się więc dalej. Wszyscy bez mała węgierscy poeci, poza właśnie Adym próbowali naśladować starogreckie metrum czy rytm zanedo-

nioeuropejskiej poezji jambicznej. Sylabotoniczne wiersze Adyego były natomiast krokiem zbliżającym jego poezję ku oryginalnemu brzmieniu naszego języka. Wracając tedy do rzeźby mogę powiedzieć to samo: dotychczas wszyscy węgierscy rzeźbiarze przejmowali świat form znany zachodnioeuropejskiej rzeźbie opartej na starogreckiej tradycji, zachowując bądź odrzucając jej anatomiczne schematy Tibor Szervatiusz poszedł inną drogą. Nawet w jego maskach, noszących jeszcze znamię europejskiej tradycji ujawniają się już owe odmienne zainteresowania. Chociażby w andezytowym portrecie Adyego z daleka możemy rozpoznać znaną z fotografii ziemską twarz poety, lecz gdy przyjrzymy się mu z bliska ogarnia nas wrażenie, że to głowa boga, co zstąpił między ludzi i mierzy nas swym wzrokiem. Boska twarz, przed której oczyma, ani nam, ani naszemu losowi nie dane będzie się ukryć.



Tibor Szervatiusz. Pomnik paszara Arona Tamásiego w Farkaslaka

Nie bójmy się przyznać: Szervatiusz nie jest ironiczny i nie jest groteskowy, jego rzeźby niczego nie tłumaczą, wyzwalają jedynie sobą jakąś magiczną siłę. Wystarczy byłymy przyjrzeć się twarzy Dózsy, choć martwej, pełnej nieprzejednania, a przykuje nasz wzrok emanująca z niej groza historii i obróconego w ruinę kraju. To twarz — apokalipsa Sępy śmierci zdają się przelatywać przez jej czaszkę, przysiadują na zapadłych kościach. Dwuznaczna to groza, czujemy w niej napomnienie siły, która łatwo położyć może kres naszemu bytowaniu. Niczym król Edyp, co samoosłepieniem nauczył człowieka widzieć, wstrząsa nami Dózsa: poprzez codzienność i kłesi kłeszącą do zrywu. Kiedy po raz pierwszy ujrzałem ten pomnik, przeszło mi przez myśl, że taka wizja Dózsy, jaką stworzył Szervatiusz, mogła powstać tylko po drugiej wojnie światowej. Po ostatecznym rozrachunku wypalonej historii, wypalonych domów i zerwanych mostów.

Czy istnieje inny węgierski pomnik, który przy rezygnacji ze wszelkich historycznych gestów tak dogłębnie wyraża naszą historię? Który stojąc ponad życiem i śmiercią tak potrafiłby działać na nasze umysły, jak właśnie ten? Spoglądamy na żelazną koronę zaciskającą się na głowie Dózsy i zapominamy o myśli, że można się poddać. Od początku prześladowała mnie utopijna idea, że pomnik ten powinien stać gdzieś na górskim szczytzie, by bil weń grad i smagały wiatry, lecz ludzie zewsząd mogli go widzieć.

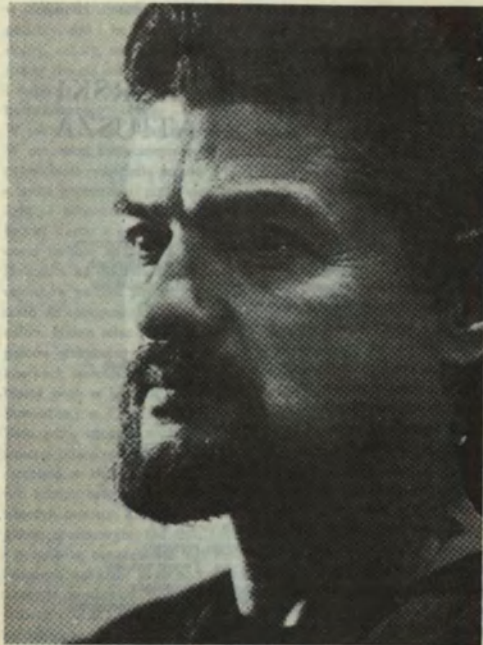
Dwudziestoczworoletni Petőfi, po pierwszym spotkaniu z Aranyem te słowa napisał w liście autorowi Toldyego: (...) *jak w ogóle śmiesz myśleć, że ja inaczej niż ty oceniam Dózse. Dla mnie Dózsa jest jednym z najchwalebniejszych mężów węgierskiej historii i świecie wierzę, że nadejdą czasy (jeżeli dożyje ich naród węgierski) kiedy Dózsy postawią wspólny pomnik, a obok niego może będzie stał... i mój.*

W Szervatiuszu tak głęboko zapadła owa myśl, że wśród swych dzieł, jak gdyby wypełniał testament, ustawił obok Dózsy — Petőfiego. Pomnik Petőfiego, żywego i martwego równocześnie, pomnik ducha poety, który po segesvarskich kłeskach i piętnastych marcach tragicznym głosem rozbrzmiewa w naszym życiu. Głosem tragicznym, lecz pełnym wstrząsającej dyscypliny.

Obraz tych wszystkich pomników, rzeźbionych, kutych i spawanych, obalili raz jeszcze często głoszący zarzut, iż nam Węgom brak daru dramatycznego myślenia. Czy może jednak to siedmiogrodzkość Tibora Szervatiusza jest czymś tak różnym od istoty węgierskiego ducha, że dramatyzm jego sztuki należy uważać za zjawisko wyjątkowe? Nie wydaje mi się jednak, aby tak było, rzecz polega na tym, iż dotknął on najgłębszych, najmocniej udręczonych warstw owego ducha. Potwierdzają to nie tylko wspomniane tu prace, lecz także inne dzieła, jak choćby *Pieta: Madefalva*, czy projekt pomnika *Ostateczna zagłada* wykorzystany w filmie *Guernica*.

Owo połączenie w jedno dramatu i obrzędowości okazało się samo w sobie niepodważalną, nową wartością węgierskiej rzeźby. Tak jak w muzyce Bartoka współistnieją ze sobą szamańska przeszłość i beethovenska wzniosłość, tak Tibor Szervatiusz łączy w swojej sztuce różne wartości. Ogarnąwszy wzrokiem cztery odmienne style, nie czujemy wcale, by przypominających posągi bożków rzeźb czy geometrycznych prac z cyklu *Słońce i Chrystus* nie łączyła wspólna koncepcja.

Najbardziej niezłym reżyserem tej niekompletnej, okaleczonej wystawy — poza projektantami, których nazwiska mógłbym wymienić — był sam los, okoliczności trawiące od wewnątrz środkowoschodnią Europę. Z trudem więc opieram się pokusie, by dokonać oceny, krytyki tego losu. Otwierając wernisaz świadomie jednak zrezygnowałem z raniącego i napawającego wstydem analizowania polityki. Dlatego przede wszystkim, iż miast czynić sprawiedliwość i wyzwalac namiętności chcę przynieść zebranym tu radość. Tak, chcę się



Tibor Szervatiusz (1986)

cieszyć, ze ten godny naszej uwagi, wielki węgierski rzeźbiarz wreszcie stanął przed publicznością i swymi czarnymi, wypalonymi posągami powie nam i światu to wszystko, czego i tak nie potrafiliśmy zawrzeć w słowach.

przełożyła *Elżbieta Sobolewska*

Tekst wygłoszony na otwarcu wystawy rzeźb Tibora Szervatiusza w Budapeszcie w 1986 roku

ISTVÁN KOVACS

TRYPTYK RZEŹBIARSKI TIBORA SZERVÁTIUSZA

I *Rząd bożków życia*

Początek jest oślnieniem, oślnieniem grzechem pierworodnym...
Kłoda morwy rzeźbiona światłem — w ciepłych dloniach
życia. Madonna w chuście na głowie pośród pogańskich
posągów z Wyp Wielkanocnych... Kłoda morwy
rzeźbiona światłem: małżonka faraona w piramidę
na wieczność zakłeta, w kostkach ciemności szli-
fowanych piaskiem... Kłoda morwy rzeźbiona światłem —
figurki strzegące stepowych kurhanów do wieczoru-
-progu nocy przytwarzają księżyc... Twarz
Wciąż jedna i ta sama twarz człowieka — rysy
twarzy rozmnożone w lustrze przysłoniętych oczu.
Twarz miłości: precyzja i wieczność. Twarz
matki błogosławiającej swój płód: drzewo życia.
Twarz matki boga odprowadzającej syna do krzyża
naszej ery. Średniowiecznego świętego twarz w
obręczy blasku, mrugająca płomiennymi rzęsami.
Geniusza rewolucji twarz w masce snu. Twarz wiodą
po męczyźnie zaginionym w wojnie, przekopująca
groby — krecia i przebóstwiona. Twarz dwudziestowiecznej
pięty — przepalona, o wybitych zębach, w wieńcu z
włosów cesaranych kolczastym drutem... Oniemiałego
czasu twarz-muzyka. Oczyma zaświatów o kształcie
pszenicznych ziaren patrzy na nas życie. Oczyma
życia o kształcie pszenicznych ziaren zaglądamy
w zaświaty. Nasza twarz — krąg słoneczny wyrzeźbiony
ostrzem początków. Wstajemy za granicą oczu i
za granicą oczu zachodzimy... Wystąpienie: ży-
wiący życie prąd — patrząc stamtąd. Przeniknięcie
cieplem: sztywność żywiąca śmierć — patrząc spoza.
Żyj życiem życia...

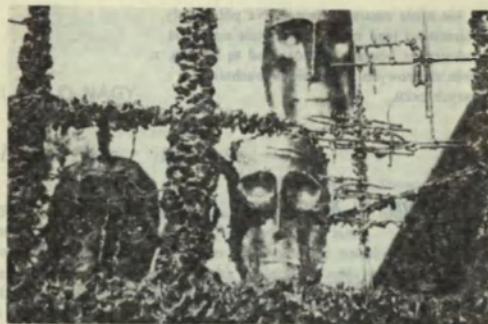
II

Chrystus Kolożwarski

Wzruszenie — jego grudki mogą wypełnić serce
człowieka, wzruszenie swoją ciszą może przebić
blony bębenkowe, gryzącym kwasem odlepić macającą

w ciemności opuszki palców. Jego chwile — minuty,
godziny, dni i lata mogą zalać rodzinne miasto:
domy, szkoły, wieże kościoła, trójkąty wzgór,
osadę zbiegłą na szczyt Araratu. Wzruszenie własne
i wspólne z przeszłości i przyszłości, z czasu i
bezczasowości — teraz i w naszej obecności
W jakimś domu wielokrotnie na nowo budowanym.
W pracowni kościelnego wnętrza. Chrystus Kolożwarski
przed białą wapienną ścianą. Przed rozłożonymi kartami
czasu i przestrzeni, przed nieodgadnionym rysunkiem
krat — wiecznością. W każdej rzuconej kostce, na
każdej karcie z ich rosnącego stosu objawiają się
coraz to inne znaki. Ile z nich możemy rozpoznać?
Ile czeka na odczytanie? Jak gdyby od niezliczonych
odcisków palców powietrze, w którym stoi Chrystus,
stało się chropowate. I czekający zmartwychwstania
całun. Nasza ściana placzu. Setki, setki tysięcy
palców wskazujących i paków serdecznych w wapiennych
kostkach śmierci. Setki, setki tysięcy zastępych
białek oczu w białych kaflach obozu śmierci.
Powiedzmy w Treblince. (Wybór jest nieograniczony!)
Tam gdzie słońcyli niezliczone dusze, w hal
śmierci udającej łaźnię. I żeby wykorzystać każdą
szczelinę, w tłum wykładany ludzkimi głowami wci-
nęli jeszcze dzieci. Niemowlęta z Biblii. Potem
włączyli motory. Zabijali przestarzałą metodą —
gazem spalinowym. Od tego czasu woda jest skażona
i pragnienie nieugaszone. Od tego czasu miłość
bliźniego nakazuje brać pod uwagę, mieć na uwadze
naszych morderców. Improwizatorów, których nagli czas.
Którzy z braku czasu nie są w stanie wytworzyć
sytuacji na tyle sielankowej, by „elementy nie-
pożądane” — ludzie, rodziny, środowiska — skończyły
ze sobą własnymi rękami. By *siebie* tak czy inaczej
unicestwiły, po prostu — by się unicestwiły. Do tego
— podstawowy warunek — trzeba zabić nawet najmniejszą
nadzieję, świecąca jak robaczek świętojański,
należy rozbić rytm pór roku, słońce wypchnąć za
kratę. Do tego — podstawowy warunek — potrzebny
jest czas, czas rozległy jak Amazonka... potrzebne
też jej namulisko — ciepłowość. *Niespiesznie*
uśmiercający, ich u innych nie spotykana szatańska
wiara w siebie, ich dokładny, na osiągnięciach
morderców, *Co zabijają natychmiast* oparty chytry
rachunek i oczywiście żołądek: wyhodowanie skłonności
do swostego trawienia. To też wymaga stałej goto-
wości, nawet jeśli przez lata i dziesięciolecia
trzeba czekać. Zawsze w pogotowiu, aktywne wy-
czekwanie. Potrzebna jest możliwość. Przestrzeń
Arena kraju, kontynentu, części świata. Z tłumem

widzów ślepo bezczynnych i zaślepionych w czynie. Odwieczny sprzymierzeniec i obłudny kibic zabijających natychmiast i uśmiercających niespiesznie — obojętność. Ci, którzy zabijali w Treblince, mieli wszystko, nie mieli tylko czasu. Mordowali w obłudzie bez chwili spoczynku. Z własnej woli, z rozkoszą. Ale tę rozkosz jedynie niespiesznie uśmiercający potrafią naprawdę odczuwać. Mają na to czas, przecież nieludzko długi jest gra wstępna, wiodąca do poświęcenia wypatrzonych ofiar, do ich ofiarowania się. Zabijających natychmiast naglił czas — coraz częściej podjeżdżający i coraz dłuższy rząd wagonów. Zabijający natychmiast morderca wiedział, że zabija. Uśmiercający niespiesznie udaje, że nie ma nic wspólnego ze swymi ofiarami: zmiażdżonymi na torach kolejowych, leżącymi pod wysokimi domami, przekręcającymi kurki od gazu, zaciskającymi sobie pętlę na szyi. Niespiesznie uśmiercający wtedy się tylko odkrywa, kiedy rezygnuje — przeważnie — ze swego zdalnie sterowanego rytuału, kiedy traci cierpliwość, kiedy z jakiejś przyczyny czas nagli także i jego. Ofiara nie chce być ofiarą, nawet złożoną Bogu. Nawet w największej beznadziei ma czelność mieć nadzieję. Może dlatego, że odważa się odkryć pod solenną maską mordercy, uśmiercającego niespiesznie wyszczerzoną gębę mordercy, który zabija natychmiast, może dlatego staje z nim twarzą w twarz... (Jak ów więzień z Treblinki, który w przedśmiertniej minucie nóż utopił w swoim mordercy) Niespiesznie uśmiercający tylko jedno może wówczas zrobić: zamknąć do więzienia, gdzie — prócz podwórza pokrytego palami trupów — jest i łaźnia, którą łatwo można przestoczyć. Ale przecież więzienie, dopóki jest więzieniem, jest mimo wszystko życiem, stanem laski, odroczeniem śmierci. Dlatego tylko pod naciskiem sytuacji bez wyjścia wolno rzucić się do wyjścia. Bo to niezmiernie niebezpieczne. Albowiem ten co niespiesznie wysyła ludzi na śmierć, utraciwszy cierpliwość i poczucie czasu łatwo przekształca się w mordercę, który zabija natychmiast, a potem już nietrudno się przekonać, że jest nim w rzeczy samej. Bo niespiesznie uśmiercający kiwa głową, przewraca oczami, okazuje współczucie, umywa ręce. Tylko w głębi serca raduje się, administruje. On wie: cierpliwość matka śmierci. Zabijający natychmiast morderca zamknął drzwi wahadłowe wbudowane w ścianę łaźni, tak jak na początku zamknął drzwi od wagonów.



Tibor Serwátusz: *Więziowie* (fragment)

Chętnie by obserwował śmierć zadławionych dymem. Znudził go już widok ofiar walących się po strzałach karabinowych, zatłuczonych na śmierć bykowcem, o zmiażdżonych łopatą główach, o rozdeptanych obcasami gardłach. Chciałby ujrzyć to jak zabija, w jaki sposób dym wypełnia przestrzeń życia, dym który z taką rozkoszą wciągał w nozdrza w dzieciństwie, biegnąc za automobilem. Ale przez szybkie judasza nie widział nic. Wszystko pokryła ciemność, lecz nie była to ciemność dymu kłębiącego się ponad śmiercią, była to ciemność ciała. Z metalowych płyt i taśm, i z metalowych lez stopionego ciała Chrystusa. Kiedy otwarto drzwi wielkości ściany, aby do rowów wykopanych przez buldożery wrzucić umarłych i zalać ich wapnem lub spalić, w hali błyskającej oczami kafil widać było tylko Chrystusa. I jakby w każdej jego cząsteczce była ludzka zwęglona dusza, tłum dusz zwęglonych: dla siebie wzajem i w sobie trwały spalając się, zniekształcając, sztywniejąc i marniejąc, splaszczając się, skrecając i kostniejąc, garbiąc się i roztapiając, klejąc się, wyciskając, wijąc się i tężejąc — istotniejąc. Jak w zbiorowej mogile człowiek, jak w przetrawionych bibliotekach, w galeriach, archiwach, szkolach, kościołach duch przemieniony w popiół. Chrystus Kołozwarski powstał z wszystkich żyjących i zamordowanych ofiar historii. Z każdego żużłka wczoraj-dzisiaj — jutro życia i z niesprawiedliwej śmierci. A więc nie wyobrażajcie sobie za nim krzyża.

On nie może zmartwychwstać. Na pół umarły.
Spójrzcie na jego twarz. Wpatrujcie się w nią
zamkniętymi oczyma. Dopóki pod tą koroną, z
głębin zbiorowych mogił nic wybuchnie żar
waszych oczu.

III

Rzeźbiony w kamieniu

(Bartok)

Skrzypiący walec wpija ci się w serce meta-
lowymi zębami. Przebil je kołec katarynkowej
śmierci. Tak, jak seryjnie wyprodukowany gwóźdź
przebil otwierającą się pięść Chrystusa, jak
atomowy zegiel przebija ulomną pamięć o naszym
stworzeniu — ciszę. Stoimy na ziemi niczyjej
upokarzającego kraju, ojczyzny stworzonej na
nowo przez twoją tęsknotę. Przez ciebie wzboga-
ceni, i z twą „pełną walizką” — ograbieni. Na
wapiennym ściernisku bezbronności chwiejna Ω :
oddala się wystygły wóz Proroka... prochem jesteś
otoczony, wirującym śnieżnym pyłem. Unosi kogoś.
Jako ostatnie słowo. Jako nieuchwytnie echo
Nigdzie pnia drzewa, nigdzie źdźbła trawy. Ki-
kuty krzyży rozpięte w pejzażu zakreślonym li-
niami wysokiego napięcia, na karcie pokrytej
nutami bezradności. I czego ma się trzymać czło-
wiek, jeśli jego nadwęglona pięść może być tylko
nutą samobójczą i tak zalamuje się na tle nie-
ba, że nie wiadomo, czy do raju zmierza, czy
do piekła. Jakis zwapniony głos w swawolnie
gniącym oddechu ludzkości. Wyjęta z niego two-
ja czaszka. Twoją twarz wierną w rysach i w
duchu — nie z powodu czegoś, lecz dla kogoś —
zaklęła drżąca ręka w skałę wapienną. Twoje
obroncze gesty pochłonął zaświat z głębi two-
ich oczu: podwójny krater, przebijający nawet
przestrzeń kosmiczną. Stoimy na ziemi niczyjej
upokarzającego świata światów w twoich snach
stworzonego. Z opuszczonymi głowami.

przełożył Jerzy Sznepok

LASZLO NAGY

Endre Ady z andezytu

Dedukując Tiborowi Szervatiuszowi

Spragnionymi, splekanymi ustami nie czekać nam już nigdy
manny z nieba historii, bo nie rozchmurza się zenit,
nigdy nie zaznać nam słodkiego snu, nigdy nie poślubić jednej
z czterech niestałych stron świata, o ile nie przyjdą wszystkie!
Lepiej w popiół obrócić młyn modlitw
i biblię cisnąć w kął niby zdechłą sowę,
jak to w końcu uczynił Ady. Już cyt, skargi i żale,
jeśli ściana żalu jest głucha, jeśli na niej szyderczy czas
dawno wyryl nieprzyzwoite znaki, promienistość ołtarzy,
znaki bardziej zdobycwe niż ostrze szabii, bardziej magiczne niż krzyż
zwyćpizysz pod tym znakiem, o milczący natręcie, ale jestem
żałobnym godłem walczących — tak mówi i już w zawstyżeniu
opuszczamy oczy, a na zewnątrz rozkłada się gwiazda. Dokąd teraz?
Zwróćmy do czarnego kamienia nasze twarze i czeladnicze dłonie,
zaczniemy rzeźbić boga, który nigdy nas nie opuści!

Ile razy wojowniczy anioł — nie tylko wyobrazony —
przeleciał ci obok skroni, a ty widzieliśmy kilofem
uderzałeś w kamień! Ile klęsk przez te lata
i ile pod okapem krwawych śladów twoich zmagañ
z losem! Czy było ciężko? Wszak i to było mało,
bo kto jest błogosławiony, ten bywa bity podwójnie.
Z dwóch stron. Rozlano ci przed oczy bryl — przeszłość, teraźniejszość
na pół przecięcie i dolina pokryta nie światłem, lecz
odpryskami zeber, nie zapachem dzikiego bzu, lecz śledziony, wtrąbny
i żółci, i wycisnąć można po kolei wszystko, co z ludzkich trzewi.
Co się stało? Wznosisz pełne czaru oczy, ale niebo jest puste,
ośnieżone szczyty osuwają się płótnem w doliny, niewinnie
wjmują z ciebie jelita — na struny. Ile razy trzeba jeszcze umrzeć?
Dźwięczy wysoko muzyka i oto nawet lisy parzą się nastroższywszy
sierść, oto rude wieńce, ale pozabawiony nasienia
Endre Ady milczy w kamieniu, nie śpiewa, nie pisze listów,
nie podaje po raz drugi ręki, jeśli onegdajszy uścisk dłoni
plonie upokorzony, jeśli słowo jak międzynarodowy ekspres
zostało wykoljeżone o zachodzie słońca. Ale żarzy się jego czarna twarz,
w krążankach skwaru i wierności przemieniona gorącą w kwiat.
Rycerski bóg, wyczarowany z najtrwadszego kamienia, patrzy —
aż w końcu zmieknie los i zaczniesz z nami rozmawiać.

1973

przełożył Jerzy Sznepok

MAGDALENA JANKOWSKA

FaSTART?

W dniach od 25 do 28 lutego br. w Poznaniu odbył się XV Festiwal Młodego Teatru START 88 — impreza z długą tradycją, sięgającą 1970 roku (przerwana w swej ciągłości w latach 1982-84). Reaktywowany w 1985 roku START zmienił wyraźnie formułę. Będąc uprzednio przeglądem grup studenckich, do którego dopuszczano kilkakrotnie teatry niestudenckie, bliskie kształtem tej kulturze, stał się w rezultacie festiwalem teatrów amatorskich organizowanych przez instytucje akademickie. Tak było i w tym roku. Akces zgłosiły 33 zespoły. Pięć z nich zrezygnowało z zaprezentowania do oceny kwalifikacyjnej swego spektaklu. Pozostałe 28 grup i indywidualnych twórców przedstawiło przygotowane realizacje sceniczne. Spośród nich dziewięć zostało zaproszonych do udziału w festiwalu. Tylko jeden tworzyła młodzież uniwersytecka. Przytaczam konkursową statystykę, gdyż ona wymownie świadczy o kondycji kultury studenckiej, dla której cezurą był rok 1981. *Do udziału zaprosiliśmy — wyjaśniają organizatorzy kryterium uczestnictwa — przede wszystkim zespoły, dla których głównym powodem uprawiania teatru jest pragnienie przedstawienia krytycznej wizji świata, które w tym celu dąją do zbudowania własnego oryginalnego języka teatru. Niemalże do oczekiwania, a spełnienia... Dla zobrazowania ich zaczęło o konać, czyli od omówienia werydyku wydanego przez jury w składzie: Zygmunt Duszyński (kierownik Teatru KANA ze Szczecina), Zdzisław Hejduk (kierownik Teatru 77 z Łodzi), Paweł Konic (krytyk teatralny — „Dialog”), Jerzy Moszkowicz (dyrektor artystyczny festiwalu, kierownik Teatru Jan z Poznania), Juliusz Tyska (krytyk teatralny), Jacek Zembruski (reżyser). Panowie ci ukonstytuowani w jury, w przeciwieństwie do lat ubiegłych, kiedy to ciału opiniodawcze zwało się Radą Artystyczną i ogłaszało na zakończenie umiotywowany komunikat, szeregując dokonania zespołów, tym razem krótko zapoznali wszystkich z kolejnością przyznanych miejsc. Przy okazji odczytywania informacji ujawnili się dopiero z imienia i nazwiska oraz zawodowej specjalności, gdyż dotąd pozostawali anonimowi dla większości uczestników. Może stać też nie było, wzorem lat minionych, rozmów między oceniającymi i zespołami. W ogóle z trudem nawiązywano kontakty, chyba właśnie na skutek niedopolenia przez organizatorów obowiązków przedstawiania sobie uczestników na początku, co dla debiutantów mogło być istotnym czynnikiem deprymującym. Tlum festiwalowy podzielili się po prostu na młodzież i starszych panów, o których można było pomyśleć, że są to weterani studenckiego ruchu kulturalnego albo dziennikarze lub opiekunowie nieletnich uczestników... Może to znak czasu, że kontakty międzyludzkie trzeba specjalnie aranżować, ułatwiać? Nikt nikogo, tak zwyczajnie, nie interesuje. Nikt o*

nikogo nie zamiezać zabiegać, jeżeli przedsięwzięcie ma się sprowadzać do wymiany myśli jedynie. Dopiero ostatniej nocy po odkryciu who is who ludzie zaczęli podchodzić do siebie — najpierw niedocenieni do ferujących wroki z dytamiemi „dlaczego?”, ale to już zawsze coś...

Tymczasem powracam do wyników. Nagrodę główną (niezbyt wysoką — 75 tys. zł) przyznano Studiu Centrum z Krakowa za przedstawienie *Wszystko było tak dobrze i...* wg S. I. Witkiewicza. Ten jedenosobowy zespół tworzony przez uczniów szkół średnich i osoby pracujące, już od pierwszego występu stał się festiwalowym faworytem. Urzekli publiczność swoim widowiskiem, bo słowo to najlepiej oddaje istotę tego, z czym się zetknęliśmy. Spełniło ono wobec oglądających witkiewiczowski postulat: *Wychodząc z teatru, człowiek powinien mieć wrażenie, że obudził się z jakiegoś dziwnego snu, w którym najpospolitsze nawet rzeczy miały dziwny, niezgłębiony urok, charakterystyczny dla marzeń sennych, nie dających się z niczym porównać. Nie pierwszy to raz młodzi ludzie odwołali się do poetyki teatru Czystej Formy, ale Studiu Centrum udało się — jak chciał autor sztuki — „wystawiając ją odpowiednio, stworzyć rzeczy niebywalej dotąd piękności”. W całej znakomitej inscenizacji zdumiewających urodą wizualną miejsc jest wiele. Szczególnie wysmakowana plastycznie wydaje się wizyta zmarłego matki. Zjawia się cała w biele, z białą parasolką, w słonecznych okularach. Staje nad swoimi małymi córeczkami, które grają głopsy niedbale „zrobieni” na dziewczynki i mechanicznym ruchem chłopcze ich główki. Na chwilę zastępują w bardzo piękny obraz. Rozmaite elementy kostiumów wzięte z różnych epok i sztylstyk tworzą tu niezwykłą, lecz zgodną z klimatem dramatu, całość. Duży walor plastyczny i ogromną siłę oddziaływania mają pojawiające się w pustej ramie postaci. Ukazują się jakby malarskie portrety typu psychologicznego z doskonale uchwyconymi cechami poszczególnych osób — zdziwaczem i egzaltacją, zmysłowością bądź naiwnym dziecięctwem. Przykłady podobnie znakomitych efektów, osiągnęte dzięki współgraniu wielu elementów sztuki scenicznej z istotnym udziałem światła, można by mnożyć.*

Na baczniejszą uwagę zasługuje wszechstronne aktorstwo większości wykonawców. Niewątpliwie najlepsza okazała się odwrotności roli arystokratki i zakonnicy, mistrzowsko posługująca się głosem w pseudooperowych solówkach. Takta sprawność mogłaby zaskoczyć także w teatrze profesjonalnym. Istotne znaczenie dla osiągniętego efektu ma w tym przedstawieniu starannie opracowany ruch sceniczny, zaś duży udział tańca sytuuje spektakl gatunkowo w okolicach wodevilu. Jego atrakcyjność podnosi również świetna muzyka Janusza Stokłosa, która reguluje rytm akcji. Na jej ile, szybko zmieniające się surrealistyczne wizje nakładają się na siebie, tworząc absurdalną fantastykę pełną podświadomych treści psychicznych. Pozornie niespójne światy łączą się w autonomiczną nadrzeczywistość wyrażającą „dziwność istnienia”. Ten spektakl zachwycił. Długo nie milkły brawa. „Zawodowcom się od nich uczyć. Pokazać witkacologom!” — słyszano się entuzjastyczne zdania. Przyznano im pierwsze miejsce. A potem, już po występie zwycięzców, którzy z jurorów powiedzieli: „Malpia żręczność i co z tego...?” Pytanie zawisło nad festiwalowym sądem.

Wy różnicę przypadło Teatrowi Na Skraju z Tarnowa, który wystawił *Zaproszenie na egzekucję* Vladimira Nabokowa, napisane jeszcze po rosyjsku w Berlinie, na długo przed amerykańskim bestsellerem *Lolita*. Podstawą scenariusza stały się fragmenty powieści rozproszone w polskich periodykach literackich (m.in. w „Akciecie” nr 3 z 1986 r.), gdyż książka nie docekalą się jeszcze u nas wydania. *Zaproszenie na egzekucję* to sztuka o uportni wizji świata, w którym zatary się granice między sprzecznymi wartościami, metaforyczna wizja skarlałego totalitaryzmu, reprezentowanego już tylko, przez starc

rekwizyty. Obraz takiej rzeczywistości twórcy spektaklu zbudowali w „produkcji” bardzo długiej i prowadzonej w rozległej przestrzeni scenicznej, anektując dla swoich potrzeb ogromną salę. Było kilka podestów na różnych poziomach. Część akcji przebiegała wśród widzów, część za ich plecami i na sięgającej niemal sufitu konstrukcji. Takie bogactwo przestrzenne stanowiło do pewnego momentu źródło korzystnego w teatrze zakłócenia. Z czasem zaley pomysły malały, aż wreszcie zaczął męczyć (pod koniec drugiej godziny). W pamięci pozostało wrażenie monotoni i mroku nie tylko w koncepcji świata, ale i w kategoriach optycznych, na skutek rozgrywania scen w skąpom oświetlonej przez postaci ubrane na ciemno. Prawda, że w koncepcji reżyserskiej widać próby objawienia i ubarwienia spektaklu, ale nie były to szczęśliwe pomysły. Na przykład powinności ścięcia Cyncynata kat dokonuje z całą celebrą. Szczegółowe przygotowania do zabiegu niby budzą dreszcz emocji, jednak nie wnoszą niczego do zrozumienia dramatu kat jednostki, jak i społeczeństwa. Chyba lepsze byłoby zawieszenie akcji w pół drogi, bez epatowania publiczności pozorowaną naturalistycznie egzekucją. Aktorzy grali w duchu realizmu scenicznego, co, niestety, dawało mizerne efekty. Ten rodzaj ekspresji w teatrze amatorskim szczególnie łatwo obnaża braki warsztatowe. Zatem wysoka pozycja Teatru Na Skrajku wydaje się być adekwatna do ogromu pracy włożonej w zrealizowanie jego zamierzenia artystycznego, nie zaś jego ostatecznego kształtu.

Wyróżnienie drugiego stopnia otrzymał Teatr Strefa z Poznania, który z przedstawieniem *Dom*, a właściwie jego próbą otwartą, został w ostatniej chwili wprowadzony do festiwalowego programu. Prezentacja odbyła się w nietypowych godzinach, stąd też mało kto ją widział. Równorzędna pozycja jury przyznało wrocławskiemu Teatrowi Próba za *Próbę otwarcia II*. Do tych honorów dwóch studentów przybła nagroda kierowników teatrów. Od prezentowanych przedstawień realizację tę odróżnia fakt posłużenia się własnym tekstem. O tym kameralnym dziełku teatralnym najłatwiej powiedzieć, że bezpretensjonalne i bardzo oszczędne w formie scenicznej. Wrocławianie, sięgając do tradycyjnej rekwizytorni teatru studenckiego, wzięli zeń dwa wielofunkcyjne prostopadłościany. Z tych białych kubików zbudowali całą rzeczywistość — dom, okno, łóżko. Robiło się coraz ciśnień od zdobywania śpiżówek. Coraz więcej energii pochłaniało przesuwanie ich, dostawianie nowych. Aż zaczęły żyć w klatce z przedmiotów, wśród wzajemnych wyzutań i pretensji. Serdeczną rozmowę dwójga bliskich ludzi zastąpił banalny dialog o sprawach bytowych. W kobiecie rodzi się wtedy głód nowych wartości. Nakłania mężczyźna do próby wyjścia, ich poszukiwania. Podejmują wspólnie ten trud, ale odpowiedź na pytanie czy osiągną cel nie jest rzeczą spektaklu. Podstawową wartością pracy Teatru Próba jest udział w rozmowach nad doświadczeniem człowieka i teraz, współczesnego Polaka uwikłanego w procesy degradujące jego psychiczną naturę. Intymność zarysowanego dramatu, przy całej jego powszechności, zawiązujemy tu wyciszonej grze aktorskiej, której można przeciwstawić złą nadekspresję tak często spotykaną w tego typu teatrach.

Specjalną nagrodę za inscenizację otrzymał Paweł Dąbek z Pily, który wykonał monodram *Ukrzesłowanie wg Aleksandra Marisa Heimera Keppharda*. Trochę dziwni ten werdykt, ponieważ adaptacja i reżyseria — jak czytamy w programie — jest dziełem Zbigniewa Cholewickiego, czy więc nie powinien on zostać współautorem? Ponadto rzecz nazwana monodramem chyba znacznie przekracza jego wymiary i łączy w sobie działania parateatralne z elementami plastyki — sztukę akcji, assemblaż. Są w nim potwierdzenia dokonaj artystów Fluxusu, bodąże sprzed dwudziestu lat, jak choćby kierowanie publicznością czytająca gazety wykonane przez Alison Knowles.

Oczywiście z faktu posilkowania się czymimi pomysłami dla zbudowania nowej formy nie można czynić poważnego zarzutu, zwłaszcza wobec debiutanta. Integralną częścią tego rozbudowanego przedstawienia jest ostra muzyka w wykonaniu występującego na żywo zespołu. Przejmujące wokalizy solisty budują napięcie, podnoszą temperaturę emocji. Skonstrastowane z brzmieniem skrzypiec stanowią doskonały komentarz do stanów psychicznych bohatera, utrzymujących się na granicy obłądłu. W strukturę spektaklu wchodzi również projekcja filmu o różnych okrutnych wydarzeniach i brutalnych zachowaniach ludzi. Sam aktor gra kilka swóicze filozoficznych skeczy, np. przekraczanie progu lub mierzenie butów, przeplecionych wyżej wspomnianymi „atrakcjami”. Wkład aktorski, jaki jest udziałem Pawła Dąbka, wydawał się zbyt skromny w porównaniu z tym, jaki bywa zazwyczaj udziałem odwórcy monodramu. W sumie jednak całość prezentowała się — co najmniej — dość interesująco.

Ostatnia z nagród — „Dar Jana” — przyznawana za najwyższej rangi niewypały artystyczne STARTÓW. Tym razem wziął ją W. A. Mozart za opracowanie muzyczne spektaklu *Piękna historia* wystawionego przez Teatr Maya. Nagroda była w postaci okładki do paszportu oraz planu Europy Zachodniej. Nickwestionowana pozycja jej zdobywcy i rodzaj festiwalowego upominku jest zrozumiałą dla tych, którzy zdołali wystąpić na przedstawieniu bodaj do połowy. Rzeczywiście muzyka stanowi jego jedyną wartość, ale wiąże się z nią pewna delikatna sprawa. Teatr Maya używa, ba po prostu nadużywa, Mozarta i wydaje się nie być dziełem przypadku fakt, że wybrał jego *Requiem*, które tak znakomicie funkcjonowało w przedstawieniu *Ach, jakże godzinie żyłymi* ich wielkich poznańskich poprzedników Teatru Osmego Dnia. Plagiat jest tu zbyt grubymi nićmi sztyty, ponadto obliczony na zbyt mechaniczne działanie w dowartościowaniu artystycznym tego tworu. I wyzło jak w dowcipie: jadąca na grzbieczie słonina mrówka mówi — ale tupie! Teżnoty za umiędzynarodowienie sztuki tego zespołu domyślił się Jan min. z maniakalnego używania obcych słów wypowiedzianych przez aktorkę w komunikacji: a czekam. Jakis malpoulu w nieporadnych podskokach przemierza scenę w tę i z powrotem, zaś drugi ludzki osobnik wykonuje trochę popisów gimnastycznych. Między tym któreś z trójki aktorów rozlewa wodę a to z gumowego węża, a to ją przyszykuje ustami. Nie wiadomo jak to czytać — czy freudowska symbolika? Całość nieskoordynowanych ruchów połączona z recytacją truzimów na temat piękna, wiary, nadziei, życia i śmierci przyzობiona jest takimi chwytami jak wykonanie *Raty i gra* na grzebienu. W pewnym momencie ze sceny padają słowa wyrzutu: „nikt mnie tutaj nie rozumie”. Fakt — z pozycji widza przyznaje rację. Wiara, że to wszystko kiedyś nabierze sensu, okazała się złudna. Z nieudolnie stwarzanych pozorów intelektualnej zadumy nie wyłoniła się żadna myśl.

Gdyby „Dar Jana” był nagrodą podzielną, to zgłosilibym jeszcze jednego kandydata. A może należałoby ufundować festiwalowe różgi i dać w tym roku Teatrowi I alek „Skraz” z Knurowa za zmontowanie widowiska *Szczuczny O...*. Z dużym zainteresowaniem oczekiwano teatru tej formuły, zgadując wybraną konwencję. Widownia była pełna. Na środek sali weszli, pchając przed sobą szpitalne łóżko, bardzo młodzi ludzie w lekarskich kitlach z wielkimi głowami-maskami. Każdy z nich miał założoną rękawicę-kukielkę — symbol reprezentujący jakiś zmysł. (Robota scenograficzna Bronisława Trytki wymyślenia.) Wykonywali wokół łóżka choreograficzne ewolucje, którym towarzyszył rytm wystukiwany na szpitalnych naczyznach wstydliwego zastosowania. Akcja oparta była na fragmentach *Clovnady* A. Strzeleckiego. W walce zmysłów o prymat w organizmie człowieka można dopatrzeć się pewnych paraleli wobec życia społecznego i tym podobnych nadkodo-

wań. Pojawił się śpiew, choć mizerny, dał się jednak zaakceptować podobnie jak wpleciona w spektakli treść ułotki o zasadach higieny sztucznego oddechu. Wiadomo, „młodzi lubią szokować”... Wścibełość ogarniała dopiero wtedy, gdy na zakończenie rozległy się słowa wiersza, mniej więcej w tym sensie: Panie me uczyniłeś mnie ślepcem, niemową, garbusem, dlaczego stworzyłeś mnie Polakiem? Staliśmy zgorzsnieni tanią sztuką zdemoralizowanej artystycznie młodzieży, tym łatwym gestem „podwiązania się” do poważnego nurtu w teatrze polskim. Żadnych hamulców, żadnej świadomości, co można wyartykułować przy pomocy tak używanego głosu. W miejsce prostoty i wdzięku samo ządęcie i chciejstwo. Wszystko było tak dobrze i... — pozostaje westchnąć z żalem za Studiem Centrum.

Występy zespołów Teatr „Cytryna” z Łodzi i „Parabuch” z Warszawy, które posłużyły się prozą Mrożka (drugi dodał jeszcze *Sakramentą ulewę* Krzysztonia), da się skomentować wspólnym pytaniem: a może wystarczyło nagrać słuchowisko? Fakt wypowiedzania tekstu literackiego przez kilka osób stojących niemal biernie na scenie jeszcze nie czyni teatru.

Duże bogactwo pomysłów zaprezentował Teatr im. Alberta Tisona ze Żnina przy wystawieniu *Plutkwy* Majakowskiego. Większa ich selekcja pozwoliłaby wyeliminować chociażby nachalne symbole. Sporo w tym przedstawieniu było różnorodnych rozwiązań formalnych w zagospodarowywaniu sceny, budowaniu wizji plastycznych, wielofunkcyjnego wykorzystania rekwizytu. Prawda, żadne z nich nie było nowe i w sposób widoczny wiodło od sceny studenckiej poprzez teatr zawodowy, choć istnieje znaczne prawdopodobieństwo, że pewne koncepcje zrodziły się w zespole, bez świadomości, jak są już wyeksploatowane. Wyważanie otwartych drzwi często bywa udziałem zaczynających.

Ostatnią pozycją konkursową był monodram Aliny Kosteckiej z Wągrowca *Podróż do kraju Kronopiów i Fam* wg Julio Cortazara. Wielka proza została tu przykrojona do wymiarów bajeczki o fantastycznych istotach z dziwnymi przyzwyczajeniami, co odarło ją z piękna i walorów filozoficznych. Wykonawczyńi jeszcze trochę „surowa”. Kiedy mówiąc, wykonuje rozmaite ewolucje wokół krzesła, które jest jakby małą sceną, trudno oprzeć się wrażeniu, że realizuje polecenia ukrytego gdzieś reżysera. Ruchy te są zbyt wystudiowane, nie wynikają z potrzeb ekspresji, ale ze świadomości, że inaczej będzie nudno.

Swoją relację poświęcam wyłącznie przedstawieniom współzawodniczącym ze sobą przed jury. Pomijam m.in. występy zespołów towarzyszących imprezie: Teatru Provisorium (*Dziedzictwo*) i Akademii Ruchu (*Kariagina*), które pokazały prace z lat ubiegłych, mające obszerne omówienia prasowe: prezentację laureatów dwu poprzednich STARTów: Trzeci Teatr W Drodze (*Revolucja, rewolucja...*), Teatr TAKO (*Pustynia*) z odnotowanymi wcześniej widowiskami; spektakle Teatru Wznwołonego (*Dnia powszedniego sakramentu*) i Romana Radomskiego (*Hotel Pana Boga*).

Festiwal okazał się ciekawszy od ubiegłorocznego. Było w nim mniej ewidentnych nieporozumień ideowych i estetycznych, a zaistniałe wyjątki potwierdzają regułę nadziei, że z każdym STARTem będzie lepiej. Skończyła się jednak epoka teatru pokoleniowego, o czym poznańska impreza zdaje się dobitnie zaświadczać. Zmieniła się istota „robienia teatru”. Miejsce intelektualnej wspólnoty przyjaciół, posiadających w swojej grupie charyzmatycznego lidera — rówieśnika zajęła formacja uzdolnionych estradowo ludzi pod wodzą opiekuna — reżysera. Stąd przedstawienia są częściej realizacją autorskich koncepcji niż kreacją zbiorową. Dla opisu rzeczywistości i sporów z nią zespoły nie poszukują dziś własnych słów, ale sięgają po gotowe teksty. Spośród dziewięciu występujących aż osiem wykorzystало teksty literackie (prozę, poezję, najrzadziej — dramaty). Oczywiście kwestia wyboru dzieła, zestawienia go z innymi jest rodzajem interpretacji i świadect-

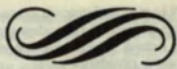
wem samookreślenia. Nawet w najlepszych czasach teatru alternatywnego (studencki lat siedemdziesiątych) znajdowały w mm miejsce dzieła pisarzy i poetów, rzecz jednak w sposobie ich użycia, w proporcjonalnym udziale w konstrukcji przedstawienia.

Na podany sygnał rozpoczął się bieg. Na mecie czekały laury. Wszystko w porządku, tylko kibice zaczynają podejrzewać, że trasę biegu maratońskiego skrócono o połowę, ale wyskanego czasu nikt przecież nie będzie dzielił na dwa.

Małdalena Jankowska



Tibor Szervátiusz: Z cyklu *Mali bałkowie*



archiwum

Listy Andrzeja Bursy do ojca

Listy Andrzeja Bursy do ojca, Feliksa Bursy, pisane były w latach 1948-54. Przechowywane przez adresata i przez Niego odstępnie nam do wykorzystania, na krótko przed jego śmiercią (wiosna ubiegłego roku) oddane zostały w depozyt Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie (sygnatura 3372).

Korespondencja obejmująca sześć lat z życia poety. Pierwsza grupa listów (teksty I-XI) pochodzi z okresu nauki w szkole średniej, następne (XII-XVII) mówią o przygotowaniach do eksternistycznej matury, studiach, założeniu rodziny i pierwszych publikacjach poetyckich. W kilku wypadkach listy zawierają rysunki, będące najcenniejszą integralną częścią tekstu, tworzące rodzaj oryginalnego komiksu. Reprodukujemy niektóre z nich. Część listów opatrzona została przez matkę i siostrę poety dopiskami, których zdecydowaliśmy się nie publikować, gdyż dotyczą najczęściej spraw prywatnych i rodzinnych, nie mających bezpośredniego związku z osobą i twórczością Andrzeja Bursy.

Treść listów do ojca skupia się w kilku wątkach tematycznych. Na pierwszym miejscu wymienić należy skargi, utyskiwania na dotkliwie odczuwany przez Bursę przymus nauki w szkole, odbieranej jako jałowy proces odtwórczy a nie twórczy, przeszkadzającej mu w rzeczywistej pracy wewnętrznej. Dalej wymienić można kształtowanie się świadomości twórczej i umacnianie się w roli poety, informacje dotyczące napisanych wierszy i nowel i prób ich publikowania, aluzje do rozmów i dyskusji światopoglądowych i wreszcie wiadomości o codziennych kłopotach bytowych rodziny.

Daty listów, tam, gdzie nie oznaczył ich autor ani adresat (koperty nie zachowały się) ustalono w przybliżeniu na podstawie informacji w tekście.

Listy I, XIII, XIV, XV i XVI były wcześniej publikowane w „Razem” nr 1 (21), styczeń 1986 r. Pojedyncze zdania z niektórych listów były cytowane przez E. Stanucha w pracy *Andrzej Bursa*, z serii „Portrety współczesnych pisarzy polskich”, Warszawa 1984. Celowe wydaje się jednak zaprezentowanie całości zachowanej korespondencji do ojca a nie tylko pozostałej części.

Publikowana korespondencja Bursy pozwala na uściślenie pewnych szczegółów biograficznych, będąc zarazem swoistym uzupełnieniem i autokomentarzem do jego twórczości poetyckiej. W okolicznych zdarzeniach i refleksjach można odszukać źródła jego postawy poetyckiej, przyczyny jego buntowniczego nastawienia do świata oraz podejrzliwości, niechęci, a nawet wrogości wobec wszelkich autorytetów.

Listy dokumentują też wyjątkową rolę ojca w życiu młodego poety.

Ojciec jest powiernikiem, wywiera wpływ na kształtowanie się postawy ideowej Bursy i na wiele decyzji życiowych. Dużo ciepła i czułości, wiele autentycznego szacunku i miłości synowskiej znajdziemy w tych listach. Ale ileż tam zarazem złośliwej ironii, przekory, pasji, naiwnego rozczarstwa i autentycznej niezgody. Ten złożony stosunek do ojca świetnie określa postawę podmiotu poetyckiego wielu wierszy Andrzeja Bursy.

Szczególną rolę w życiu Bursy odgrywała najbliższa rodzina, matka, siostra a później żona i syn. Zawsze przedstawiani byli w jasnych, ciepłych barwach; nawet trudności i kłopoty codziennego życia młodego małżeństwa (mieszkanie „za kotarą”) pokrywane są kpiną i lekkim żartem.

Wnikliwej uwadze czytelników polecamy ostatni list. Jest to chyba notatka „człowieka szczęśliwego”. Bursa odnajduje swoją drogę w życiu. Jest mężem i ojcem, jego rodzina stała się dla niego źródłem satysfakcji i radości. Również sprawy „zawodowe” — prawda, że na krótko — przybierają korzystny obrót: Bursa kontynuuje studia, pozytywnie zdaje egzaminy, jest pełen weny, pisze, tłumaczy, ma za sobą pierwsze publikacje i obietnice kolejnych. Ten wakacyjny list tchnie spokojem i zadowoleniem. Aż trudno uwierzyć, że napisał go „przeklęty poeta”, przedstawiciel „czarnej poezji” w polskiej literaturze powojennej. List ten może być wskazówką, by geny „przekleństwa” Bursy szukać głębiej, nie upatrywać jej jedynie w subiektywnym poczuciu krzywdy i w nadwrażliwości młodzieńczej poety.

Opracowując teksty zachowano wierność zapisu autorskiego w zakresie interpunkcji, stosowania dużych liter oraz ortografii, z wyjątkiem kilku rażących odstępstw od dzisiaj obowiązujących reguł. Obecność rysunków zaznaczono w tekście w miejscu ich umieszczenia. Stan listów nie jest dobry. Kartki są zżółkłe i przetarte w miejscach częstego składania. Trudności w odczytaniu treści spotęgowane są nieczytelnym piśmem oraz dużą ilością skreśleń i poprawek dokonywanych przez autora.

Ewa Dunaj-Kozakow

I.

[Kraków:] 21.XI.1948 r.

Kochany Tatusiu!

Już od kilku dni zabierałem się do tego listu ale „nie miałem pary”. Zaniołem ten wiersz do „Dziennika Literackiego” ale opowiem Ci o tym od początku. Więc jakieś 3 dni po powrocie z Wrocławia po szkole tłumiąc w sercu lęk posiadłem do „Czytelnika”. Tam skierowano mnie do p. Zbigniewskiej. Ta pani Zbigniewska oświadczyła że moje nazwisko jest jej „nane z „Młodej Rzp.”¹, wzięła wiersz (nie przeczytawszy go zresztą) i powiedziała że odda go do działu poetyckiego i żebym przyszedł za kilka dni. A ja nie przyszedłem bom się bał. Nie wiem czy Ci mówiłem że w Katowicach prosił mnie jeden kolega Jurka, b. zdolny muzyk i kompozytor jazzowy żebym mu napisał operetkę a właściwie krótką komedię muzyczną która by się kołczyła rewlią. Ostatnio udało mi się napisać tę rzecz i napisałem o tym Jurkowi. Ale on idiota jeszcze nie odpowiedział. W szkole idzie mi marnie. Niedawno byłem na zabawie a wczoraj na „Wyspie Pokaju” w „Starym Teatrze”. Napisałem tekst do jednego słow-foksa angielskiego który nie ma jeszcze polskich słów. Tatu proszę Cię odpisz mi zaraz. Co do tej miary na buty, to mamusia mówi, że trudno jest znaleźć szewka który by wziął tylko miarę i że najlepiej jest kupić od razu buty nr 43. Tatusiu odpisuj prędko. Całuję Cię i ściskam, twój Jędrk

Ps. 1. Pozdrowienia dla p. Siasi.²

Ps. 2. Z moją nauką nurnie. Mamusia ma mi wziąć lekcje i powiedziała że jak się do Świąt nie poprawię, to nie pojedę do S-klarskiej Poreby. Wobec tego będę się uczył.

List pisany atramentem na podwójnej kartce wyrwanej z zeszytu w jedno linijkę (zapisane trzy strony)

¹ Mielina i daty wzięte w tłumaczeniu z angielskiego zostały uwzględnione na podstawie informacji zawartych w notówce.
² Treść listu, o którym wspomina mamusia.
³ Biorąc delimitację w odc 4 „Wzrost Rzeszowskiej” z 1947 roku, wynika stąd, iż „Wzrost” mógł pochodzić i z innego w wydaniu „Dziennika” o teatrze i filmie.
⁴ Druga kama oca.

II.

Kochany Tatusiu!

[Kraków 1949]

Jestem już na 99% pewien że „przelezałem”. Teraz chcę jak najprędzej pojechać do tego Wrocławia, żeby zobaczyć „co i jak”. Z moim ZWM-em marnie. W ogóle nie wiem co mam robić ze sobą i z tą legitymacją, która na dodatek poszła do prania w spodniach! Postanowiłem wziąć się do pisania. Z początku chciałem wprawić się w pisanie prozy lecz że mi „nie poszło” wziąłem się do „poezji(?)”. Napisałem ostatnio dość ładny wiersz³. A w głowie mam jeszcze inne. Jeszcze przedtem posłałem do „Mł. Rzp.”⁴ fraszki! Jak dotychczas nie było ich w druku ani

¹ Biorąc — według relacji siostry — rzeczą legitymację na zbieranie, daje wizerunek obywatela na postawie jednego z kolegów. Później o samej legitymacji sprawę w kwestii siostry. W rezultacie nie chodził na zbieranie i nie przesiadł z ZWM do ZMP.

² Teksty nie ustalono.

nie przeczytałem odpowiedzi. Więc albo są w koszu albo w łecce. Zresztą teraz jest mi to prawie obojętne. Tato! Bardzo wciśnięliśmy się Twoim listem i wiadomością, że prowadziłeś biskupa pod rękę. Pisz do nas częściej... zresztą myślę że niedługo zobaczymy się. Gdy przeczytałem że masz zamiar kupić motor „Jipkalem” pół godziny. Co to będzie gdy ten zamar się zięci? Miałbym Ci b. dużo do powiedzenia ale w lście się tego nie da więc pa!

Andrzej

List niedatowany, pisany atramentem na kartce papieru listowego, białego, format 21,5 x 30,5 cm (zapisana 1 strona, na 2 — dopisek matki)

III.

[Kraków, późna jesień 1949 r.]

Kochany Tatusiu!

Długo nie pisałem do Ciebie bo nie wiedziałem, gdzie się „obracasz”. Myślałem że byłeś nad morzem gdyż wspominales o tym w liście a jednocześnie natknąłem się w prasie na felieton Jalu Kurka, który to wybitny literat pisze że spotkał w Sopocie między innymi znajomymi „byłego kuratora B.”. Więc myślałem że to o Tobie. Obecnie jestem uczniem szkoły T.P.D. im. Jana Kochanowskiego. Zakład nasz jest koedukacyjny ale naszej klasy to nie objęło. Dyrektorem jest p. Kolodziejczyk z Miechowa czy Mielca, nie wiem dokładnie. Szkołę nam pomalowali i zmienił religię. Wszystko byłoby w porządku gdyby nie to, że zmienił nam (tuż przed maturą) całe grono profesorskie w którego liczbie obok działających krakowskich belfrów (zresztą przecanych) było wielu naprawdę rzetelnych pedagogów którzy byli kochani może nie, ale serdecznie lubieni przez młodzież. Poza tym ucze się. Sam widać, że maturę trzeba zrobić więc „robię”. Tato! Napisz mi koniecznie co u Ciebie słychać i gdzie będziesz mieszkał i pracował bo to przecież śmiešno nie znać zawodu własnego ojca. Cóż jeszcze? Kraków jak Kraków. Mam bardzo dobrych kolegów. Urządzamy w budzie coś w rodzaju rewii w której biorę żywy udział. Zresztą dla mnie teraz „nauka, nauka i jeszcze raz nauka” jak powiedział Lenin. Napisz mi Tato koniecznie.

Całuję Cię serdecznie.

Twój Jędrk.

List pisany atramentem na kartce papieru listowego, białego, format 21,5 x 30,5. (Zapisane 1/3 strony, pozostał dopisek matki i siostry)

IV.

[Kraków] 8.XII.49.

Kochany Tatusiu!

Dzisiaj użył imienia Mamusi więc co się stało do listu to ktoś dzwoni. Ode mnie dostała Mamusia takie ładne kwiaty których nazwy sam nie znam. Na pierwszą konferencję wypadłem słabiucho. Nie będę Ci pisał „ile” i „z czego”. W sumie dość marnie. Chciał uczyć się nawet jak na mnie dużo.

Ale wiem że to mszczą się te wszystkie lata, podczas których nie robiłem nic (wspomnijmy Wrocław!). Nie znaczy to bynajmniej że bym rezygnował z matury. Myślę że mimo wszystko zdam. Podobno mamy mieć na Święta tylko 5 dni wolnego, ale za to na półrocze 2 tygodnie. Chętnie wyjechałbym w tym okresie na parę dni w góry bo ostatnio źle się czuję nerwowo i w ogóle. Tato! Staraj się odpaść mi jak najprędzej, bo jestem ciekawy jak Ci się pracuje w Warszawie. I napisz co właściwie robisz, bo jak muszę czasem w szkole podać zawód ojca to nie wiem czy woźny, czy minister, czy taki co rzuca papiery do kosza. Wiesz, doszedłem ostatnio do tego, że nasz system szkolny jest przestarzały i nieodpowiedni i najwyższy czas zastąpić go nowym. Moim zdaniem siedzenie w szkole to największe marnowanie czasu. Przecież wypraktykowałem już na sobie że o wiele więcej się nauczę przez 2 godziny w domu niż siedząc 6 godzin w szkole i tępo patrząc w okno. Nie tylko ja tępo patrząc w okno — reszta też. Jak to pisać, to dosyć śmiesznie wygląda, ale my jeszcze na ten temat pogadamy. Pozdrów p. Siasię.

Całuję Cię serdecznie

Twój Jędrk.

Ps. Mamusia prosi żebyś przysłał zaświadczenie z Ubezpieczalni że nie bierzesz dodatku na dzieci od 1.XI.

List pisany atramentem na kartce papieru listowego, białego, format 21.5 x 30.5 (zapisane 1/3 strony)

¹ VIII 61 — VI 61 A Bieża przebywał u siostry we Wrocławiu

V.

[Kraków, wczesna wiosna 1950]

Kochany Tatusiu!

Ponieważ mam teraz trochę czasu postanowiłem wybrać się do Ciebie (w myśl przysłowia „Nie przyszła góra do Mahometa”...). Spodziewaj mnie się w niedzielę wieczorem. (O ile naturalnie ty nie przyjedziesz w międzyczasie). A długie epistoły będziemy do siebie pisać swoją drogą. Tylko że łatwiej się porozumieć w pewnych kwestiach przez rozmowę niż przez listy.

Uczę się do matury której terminu nie wiem. Byłem 2 dni w Zakopanem. Dlaczego tylko 2 dni powiem Ci jak przyjadę. A szkoda, bo miałbym chcieć jeździć na nartach. Na razie chłonę wiedzę i myślę. Bardzo dużo myślę.

(ryś.)

Pa Tatusiu!

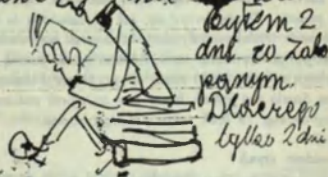
Zyczenia imieninowe złożę osobiście.

Jędrk.

Gdyby mój przyjazd był Ci nie na rękę telegrafuj, przyjadę kiedy indziej.

List niedostawiony pisany atramentem na kartce wyrwanej z zeszytu w jedną linijkę.

Kochany Tatusiu!
Ponieważ mam teraz trochę czasu postanowiłem wybrać się do Ciebie (w myśl przysłowia „Nie przyszła góra do Mahometa”...). Spodziewaj mnie się w niedzielę wieczorem. (O ile naturalnie ty nie przyjedziesz w międzyczasie). A długie epistoły będziemy do siebie pisać swoją drogą. Tylko że łatwiej się porozumieć w pewnych kwestiach przez rozmowę niż przez listy. Mnie się do matury którego terminu nie wiem.



VI.

[Kraków, wiosna 1950]

Mnie by było najwygodniej przyjechać do preventorium 1 lipca. Obecnie mamusia jest w Krakowie więc mogę z nią zrobić trochę francuskiego. Nie chcę też przerywać lekcji rysunków z Zosią Wilczkową. W ogóle w czerwcu chciałbym zostać w Krakowie. Natomiast w Drezdenu chętnie posiedziałbym 2 pierwsze tygodnie lipca (mogę się nawet tam trochę uczyć).

Pa tatusiu

Jędrk.

List niedostawiony, bez nagłówka, pisany atramentem na kartce wyrwanej z zeszytu w jedną linijkę (zapisana jedna strona, na drugiej — dopisek siostry).

¹ Zosia Korywna z Wilczką, córka Andrzeja ze strony matki

VII.

Nadawca: Andrzej Bursa
Kraków, Garncarska 9/14
Adresat: Bursa Feliks
Warszawa, ul. Bielańska 14
C.O.S.Z.Z.¹

Tatusiu!

Wyjeżdżam do Drezdenka z wtorku na środę o godz. 0.30. Zaraz stamtąd napiszę do Ciebie, może potem pojedę do Kolobrzegu ale na razie nie pewnego nie wiem.

Pa Jędrak.

Karta pocztowa pisana atramentem, datownik: 27.06.50

¹ Miałem wtedy siostrę. Lilią był dyrektorem Centralnego Ośrodka Szkolnego Związku Zawodowych Uczniów i pracował w ZG ZNP prawnik, ukończył filozoficzne i uczył się (na mi wykład ródem)

VIII.

[Zagórze k. Drezdenka, czerwiec 1950]

Kochany Tułcio!

Bardzo się cieszę że się z Tobą widziałem. Tylko gardło Twoje mi się nie podoba. Trzeba leczyć się, jak się zaniedba to czeka Cię Zagórze. Dobrze że zredukowałaś palenie bo ja teraz palę wiele więcej w związku z czym potrzebuję więcej forsy. Możesz posłać pocztą lub w liście (rys. — banknot z cyfrą 1000) mniej nie przyjmuję i dlatego odsyłam 500 zł. Pani Stasia ma jednak honor i w tej chwili pokornie daje mi 1000 zł! przepraszając za brak taktu z Twojej strony.

(rys.)

Poważnie. (rys.)

Będę czekał na Twój przyjazd choćby do śmierci tu!
(rys. z podpisem na pięciolinii: „Ja będę czekał na ciebie tu”)

Tutaj jest jak w Kanadzie
jezioro (rys.)
lasy (rys.)
i zwierzęta (rys.)
siedzimy nad Notecią i opalamy się.

(rys.)

Ciekawym czy Ci będzie do twarzy w nowym kapeluszu.

(rys.) Pan dyrektor C.O.S.Z.Z. (bez komentarzy).

Przyjeżdż koniecznie 2 dni wcześniej bo warto zobaczyć okolice.

Całuję Cię serdecznie

(rys.) Twój syn.

Pan dyrektor ogląda okolicę.

(rys.)

List niedatowany, pisany ołówkiem, na podwójnej karcie białego papieru kredowego, format 21,5 x 30,5. (Zapamiętane i wypełnione rysunkami 4 strony)

IX.

[Zagórze k. Drezdenka]. 30.VI.50.

Tatusiu!

Jestem w Zagórzu koło Drezdenka.

Okolica piękna, lasy, które podobno ciągną się aż pod Szczecin 12-kilometrowe jezioro i nudy jak jasny gwint. Jestem w dość głupiej sytuacji, bo nie wiem jak długo mam tu być i co mam po tym ze sobą zrobić. Mama z Marią przez cały lipiec będą w Kolobrzegu. Napisałem do mamy list w następnym dniu po przyjeździe (wysłałem z Drezdenka w czwartek rano) i nie wiem czy doszedł a adresu mamy w Kolobrzegu nie znam. Zresztą i tak uczyć się nie mogę tylko tak się wałęsam i tracę czas. Napisz do mnie zaraz: i przysyłaj mi trochę forsy bo mi się wszystko kończy. Tu jest całkiem dobrze ale ja dłużej niż tydzień nie wyśiedzę.

Pa Jędrak

(rys.)

List pisany ołówkiem na kartonie z bloku rysunkowego 21,5 x 30,5 cm. (Pierwsza strona zapisana w całokci, na drugiej — zakończenie listu i rysunek)

X.

[Zagórze k. Drezdenka.] 16.VII.1950]

Drogi Ojczcie!

Ponieważ nie dostałem od Was karty a znudziło mi się czekać jadę dziś tj. 16 lipca o godz. 12.6 do Kolobrzegu. Byłem tu wszystkiego ponad 3 tygodnie i było wszystko klawo ale cygańska natura pcha mnie w świat. A więc tymczasem.

Do zobaczenia w Kolobrzegu.

Jędrak

List z datą niekompletną, pisany kredkami (niebieską i — 2 ostatnie wersy — czerwoną) na kartce wyrwanej z zeszytu w jedną linię (Zapisać jedną stronę, na drugiej rysunek niebieską kredką)

XI.

[Kraków, jesień 1950]

(1950 — dopisek ojca)

Kochany Tatusiu!

Wybacz, że nie pisałem tak długo. Jestem obecnie w Liceum Plastycznym¹. Mam dużo nauki. Rysuję, maluję, rzeźbię. Przyczyną mojego milczenia był nie tylko brak czasu. Są rzeczy których ty nie zrozumiesz nigdy. Zaczęłem znów pisać. Poeta musi wiele pracować i zmagać się ze sobą aby zrobić sobie swoją indywidualną linię artystyczną. Niestety nie mam warunków. Większą część dnia zabiera mi jalowe

¹ A. Bursa po ukończeniu na egzaminie maturalnym w czerwcu 1950 (uczniem uczęszczał do Liceum Plastycznego imienia 1950 r

przesiadanie w szkole. Ale ja potrafię stawić czoła trudnościom. Czuję, że potrafiliśmy zostać Słowackim XX wieku. Nie mam do Ciebie pretensji że mnie nie rozumiesz. Jestem uzbrojony w pancerz: nie fałszywej megalomanii lecz rzetelnego poczucia własnej wartości tak grubego, że mało mnie obchodzi co inni myślą o mnie. Ciekawy jestem co powiesz: przeczytawczy ten list. Czekam na odpowiedź.

Twój Jędrk

List niedostawiony, pisany atramentem na kartce papieru listowego, białego, format 21,5 x 30,5. (Zapisane jedna strona).

Kochany Tatusiu

Ja to znam twój list. Nie wiem na nie wiadomo. Egzamin wstępny jest od 11-16 września. Siedzę w Krakowie z mamą i uczę się (cholera!). Co tam słyszałaś na „naszym” Dolnym Śląsku? Napisz mi Tato list (nie kartkę) w którym złożysz mi sprawozdanie ze swego urlopu. Wprawdzie jesteś daleko ode mnie, ale muszę mieć nad Tobą jakąś kontrolę. Nie wiem kiedy się zobaczymy, ale mam nadzieję, że wpadniesz kiedyś do Krakowa. Na razie odpoczywaj, mało pal, uprawiaj dostępne dla starszych panów sporty, a jak się zobaczymy, to „poradamy o przymierz”.



Nie wiem czy zdążyłem ci napisać list. Staram się sprządnąć cię. Takie stan żeby mi to było zupełnie obojętne. Tym że przerwiesz i chodźcie po niegdyś. Jest to zbyt oczywiste i ja tu nie mam co do niego. Na jej wyrażenie i słów nie od nauki, mój bóg, mój bóg, mój bóg. Tym przekonałem to tam sędzią, mój bóg. „Cielbun Śląski” i „Wpływ” mi Tato list (nie kartkę) w którym...

XII.

[Kraków, wiosna 1951]

Kochany Tatusiu!

Co do terminu matury to jeszcze nie wiadomo. Egzamin wstępny na ASP¹ jest od 11-16 września. Siedzę w Krakowie z mamą i uczę się (cholera!). (rys.) Nie wiem czy zdążyłem ci napisać list. Staram się wprowadzić w taki stan żeby mi to było zupełnie obojętne. O tym, że powinienem zdać nie piszę, gdyż jest to oczywiste. Niestety wynik egzaminu nie jest bynajmniej zależny od nauki, miałem możliwość już się o tym przekonać. Co tam słyszałaś na „naszym” Dolnym Śląsku? Napisz mi Tato list (nie kartkę) w którym złożysz mi sprawozdanie ze swego urlopu. Wprawdzie jesteś daleko ode mnie, ale muszę mieć nad Tobą jakąś kontrolę. Nie wiem kiedy się zobaczymy, ale mam nadzieję, że wpadniesz kiedyś do Krakowa. Na razie odpoczywaj, mało pal, uprawiaj dostępne dla starszych panów sporty, a jak się zobaczymy, to „poradamy o przymierz”.

Pa
Twój syn

P.S.1. Mamusia była w Kuratorium spytała się o Komisję. Co do składu komisji to jeszcze nie wiadomo, ale pana S. (sk...) podobno nie będzie.

P.S.2. Maria jest z Niną w Kolobrzegu, wróci za tydzień.

(rys.)
Podziwiają piękno gór!

List niedostawiony, pisany atramentem na kartce papieru listowego, białego, format 21,5 x 30,5. (Zapisane 2 strony).

¹Przewodniczącym komisji egzaminacyjnej ASP, podjął się mój przyjaciel, wybitny uczeń ASP, który w tym czasie był w Krakowie. ²Albina do obywateli często odpowiadają na listy i są bardzo przyjazni.

XIII.

[Kraków, wiosna 1951]

Kochany Tatusiu!

Chciałbym koniecznie z Tobą porozmawiać ale ponieważ mam niedługo maturę więc piszę. Uświadomiłem sobie niedawno że jestem skończony dureń. Dookoła tworzy się coś nowego a ja siedzę w Krakowie jak osioł z założonymi łapami. Przeczytałem kilka naszych nowych powieści. Dlaczego ja mam się z nich dowiadywać o przebudowie naszego życia kiedy ja sam mogę obserwować i pisać takie same. Ostatnio podczas naszej rozmowy uświadomiłem sobie że przecież w wszystkim przyznaje Ci rację tylko nie mogłem Ci tego powiedzieć przez jakąś głupią gówniarzowską przekorę, która w moim wieku nie powinna mieć już chyba miejsca. Rany hoskie! Co ja robię!!!!!! Świat idzie naprzód a ja siedzę jak struś z głową w piasku. Chcę coś robić. Chcę się wciągnąć do jakiejś roboty. Na budowę, do redakcji, czort wi gdzie a nie siedzieć jak d... za krzakami. Ten Kraków zrobił ze mnie jakiegoś romantycznego kretyna.

Najwięcej w tym zresztą mojej winy. Teraz rozumiem, że dziś kto nie jest aktywny jest reakcjonistą choćby twierdził — jak ja balwan twierdziłem — że jestem „postępowy”. Muszę na następny rok przenieść się do Warszawy (albo do Łodzi) i zacząć jakieś nowe życie do pioruna. Chyba jeszcze nie za późno. Wygłupilem się strasznie ale może jakos da się naprawić. Odpisz mi koniecznie zaraz, bardzo proszę. Całuję Cię Twój Jędrk.

List niedostawiany pisany atramentem na arkuszu papieru z bloku listowego w Kraków.
(Zapisać 2 strony)

¹ Podkreślenie autora

XIV.

[Kraków, maj 1951]

Kochany Tatusiu!

Maturę piszę 21 maja. Ustina gdzieś z początkiem czerwca. Ja zaraz po maturze pojedę do Warszawy bo już tu mam dość. Teraz jestem chory na gardło ale już dzisiaj jest mi lepiej. Tylko jeszcze jestem osłabiony. Chciałbym już jak najprędzej przyjechać do Warszawy i zacząć coś robić bo się przez te blisko 3 lata strasznie zastalem. Odkąd uświadomiłem sobie to o czym Ci pisałem mogę się uczyć bez zmęczenia dużo godzin a przedtem po godzinie kucia miałem dość, zresztą zarzuciłem już dawno metodę wykuvania tylko czytam i opracowuję tematy. Nie mogę się już doczekać kiedy zacznę się uczyć czego innego. Czekaj mnie w pierwszych dniach czerwca. Podczas tych wakacji nie chcę odpoczywać tylko pracować. I to najchętniej fizycznie. Chcę poznać przez to nowe środowiska. Jestem wypoczęty i robić mogę. Spotałem niedawno Galuszkiewicza. Poczęty książką ma 67 lat, ale jeszcze — jak zapewniał — ho, ho! — statek by przeskoczył. Taki to ten Kraków — miasto starców. Ja do tego miasta w ogóle nie pasuję. O sprawach zasadniczych pogadamy gdy przyjadę.

Na razie Pa

Całuję Cię Jędrk.

List niedostawiony, pisany atramentem, na kartce wyrwanej z zeszytu w jedną linję.
(Zapisać 2 strony)

XV.

[Kraków] 15.I.52

Kochany Tatusiu.

Z okazji imienin przesyłam Ci najserdeczniejsze życzenia. Na pierwszym miejscu pośród życzeń, składam ci życzenia abyś miał jak najwięcej i jak najprędzej pociechę z piszącego te słowa. List ten wysyłam później, bo myślałem że zaglądniesz do Krakowa, tak jak obiecałeś. U mnie wszystko w porządku. Wziąłem się ostatnio na festy do nauki. Od pewnego (mówiąc między nami niezbyt długiego bo gdzieś około

tygodnia) czasu siedzimy z kolegą całe popołudnia nad kuciem¹. Poza tym zacząłem pisać. Jak tylko przepiszę na maszynie (a idzie mi to dosyć powoli) mają nowele, posłę ją do Ciebie. Zdaje mi się że jest dobra. Uważam, że samemu nieś ją do redakcji nie ma sensu, bo na pewno odrzucą nie czytając. Tak jak wtedy w 48 bodajże roku. Napisałem jeden wiersz, ale Ci go nie wysyłam, bo muszę go jeszcze wyszlifować. W ogóle wraca mi ochota do pisania wierszy. I w ogóle do pisania. Teraz trudniej pisać niż dawniej. Złożyłem kilka rymów na temat tzw. „obojętny” potrafi każdy kulturalniejszy polonista. Ale pisać tendencyjnie, na 102 tendencyjnie a jednocześnie wytrubować jak najwyższy poziom artystyczny na to trzeba być poetą. Nie wiem czy mi się to uda. Będę próbował aż do skutku. Pracę nad większą rzeczą odkładam na później. Za młody jestem na to. Trzeba zacząć od małych: nowele, wiersze, itd. Poza tym mam zamiar przetłumaczyć coś z bułgarskiego. Tatusiu, napisz, proszę Cię, do Moskwy o słownik bułgarsko-rosyjski, bo w Krakowie nie można dostać, a mnie jest koniecznie potrzebny. Ze studiów jestem zadowolony. Ciekawa nauka². Można sobie rozwinąć kieple. Tatusiu! Napisz mi co słyhać u Ciebie. Czy (na pewno: tak) masz pracę, i czy ciekawą. Drugi mój list otrzymasz: po pierwszym zdanyim moim egzaminie (w początku lutego).

Całuję Cię serdecznie
Twój Jędrk.

List pisany atramentem na karcie papieru listowego, białego, format 21,5 x 30,5
(Zapisać 1,5 strony, poniżej dopisek strocy).

¹ Po przypisie studium dźwiękonałeczki Berta 2 listopada 51 roku przesłał mi na słowotyki

XVI.

[Kraków, marzec 1952]

Kochany Tatusiu!

Umyślnie zlekalełem z zawiadomieniem Cię o moim ślubie¹, gdyż chciałem do twej wiadomości dołączyć jakąś inną szczęśliwą wiadomość o moim sukcesie na polu literackim względnie egzaminacyjno-naukowym. Niestety jeszcze nic takiego nie zaszło. Moje opowiadanie leży w „Przekroju”²; i jeszcze nie wiem, czy co z tego będzie. Nie bardzo mam nadzieję. Byłem tam już z pięć razy. Kazali mi skrócić o połowę. Skróciłem. No a potem zobaczymy. W życiu małżeńskim czuję się bardzo dobrze.

Mieszkamy za szafą w jadalni. Tak + — wygląda nasz pokój. Jest on urządony „skromnie acz estetycznie”.

Cioteczka Inezka³ podarowała nam ogromny obraz (który na pewno znasz) Hanka. Cóż robić? Trzeba go było powiesić na ścianie. Napisałem wiersz i posłałem go do „Po prostu”. Przesyłam ci odpis⁴. W dzień kiedy odejdałeś z Krakowa byłem w Twoim pokoju i potem na stacji ale już nie zdążyłem Cię złapać. Pociąg jeszcze stał ale nie starczyło

¹ 26 tegoż popołudnia Łudwicki Sierpiński, studentki ASP w Krakowie

² 2-3 tabeli napisane

³ Jadwiga Kuszbarska — siostra babki poety

czasu na gruntowne przeszukiwanie wagonów. Zaglądałem tylko przez okna, ale Cię nie znalazłem. Wiersz o spadochronach¹ na razie trzymam w biurku. Z tym trzeba będzie poczekać do lata (w sierpniu święto lotnictwa).

Całuję Cię serdecznie
Twój Jędrk.

List nadatowany, pisany atramentem na karcie papieru listowego białego, format 21,5 x 30,5 (Zapisane 1,5 strony). Data ustalona na podstawie informacji zawartych w tekturze

XVII.

[Stryszewo k. Suchej, 1954]

Kochany Tatusiu!

Chciałem napisać przed naszym wyjazdem, ale nie było czasu bo to i egzaminy i przygotowania do wyjazdu i z Michaśm do lekarza... Mieszkamy teraz w Stryszewie. Jest tu wspaniale. Dookoła lasy. Spokój. Nikogo. Ja pozdawałem wszystkich. Maria tak samo. Maria jest teraz na miesięcznym obozie inwentaryzacyjnym historyków sztuki w Klimontowie w Sandomierskim. Ze mną na razie nie najgorzej. Po debiucie² wydrukowałem jeszcze jeden wiersz w „Życiu Literackim”³ i teraz dalem tam poemacik pt. „Szopen”⁴ który jednak nie ukaże się przedaj niż na jesieni. Michaś jest bardzo zadowolony z wakacji. Mimo deszczów biega stale na bosaka z dziećmi po polu. Wyrośnie z niego kawal łobuza. Nie podaliśmy ci wcześniej adresu ponieważ sami nie wiedzieliśmy gdzie będziemy mieszkać. Poprzednie mieszkanie zawiodło i trzeba było w ostatnich dniach szukać czegoś nowego. Ale trafiliśmy lepiej niż zeszłego roku.

Całuję Cię serdecznie
Twój Andrzej

P.S.: Nasz adres⁵ Stryszewo k. Suchej
Siewcówka (u W. Fronta)
zostawiliśmy listonoszowi.

List nadatowany, pisany atramentem na karcie wyrwanej z zeszytu w jedną linię (Zapisane 2 strony)

¹ Wiersz kontynuację jędrki studia na UJ, jako jędrka 54 przeprawił się sby rozpoczając pracę i wstąpił do redakcji „Dziennika Północnego”

² Debiut powieści Wiersz wiersz „Usta w głoszone o miłości” „Życiu Literackim” nr 19 (121) 16 III 1954, s. 6-7

³ Wiersz „Bar dla padu w miłości Wiersz” „Życiu Literackim” nr 24 (126), 29 VI 1954, s. 8

⁴ Wiersz Fajkiel

Opracowała EWA DUNAJ-KOZAKOW

historia

ZBIGNIEW PUCHALSKI

ORDER VIRTUTI MILITARI

Dzieje obecnie najstarszego na świecie odznaczenia wojskowego, jakim jest order Virtuti Militari liczą sobie blisko 200 lat. W 1792 r. podczas wojny polsko-rosyjskiej, toczony w obronie Konstytucji Majowej, król Stanisław August Poniatowski, za namową swego bratanka ks. Józefa wprowadził jako nagrodę za męstwo w boju — owalne medale z łacińskim napisem „VIRTUTI MILITARI” (Cnocie wojskowej). Celem tej szlachetnej nagrody, po raz pierwszy nadawanej również prostym żołnierzom, a więc chłopom i mieszczanom, było pokrzepienie ducha i podniesienie morale wśród wojska w obliczu znacznie silniejszego przeciwnika.

Medale wykonywane w mennicy warszawskiej w dwóch wersjach ze złota i srebra miały być tylko formą przejściową. Król Stanisław August zamierzał bowiem ustanowić znacznie efektywniejszy order wojskowy, wzorowany na istniejących w sąsiednich państwach odznaczeniach tego typu. Należały do nich przede wszystkim, cieszące się dużym uznaniem, austriacki Order Marii Teresy z 1757 r. i rosyjski Order św. Jerzego z 1769 r.

Tymczasem medale Virtuti Militari zawieszane na wstążce czerwonej z białymi paskami po bokach stanowić miały odznakę za waleczność. Okazją do ich pierwszego nadania była zwycięska bitwa pod Zielencami stoczona w dniu 18 czerwca 1792 r., pierwsza, jak pisał król „bitwa, którą wygrali Polacy bez niczyjej pomocy od czasów Jana III Sobieskiego”. Już kilka dni później, 25 czerwca król przesłał do obozu w Ostrogu pierwszą partię odznak składającą się z 20 złotych i 40 srebrnych medali „Virtuti Militari”, polecając głównodowodzącemu armii polskiej ks. Józefowi Potowskiemu rozdać je najdzielniejszym oficerom i szeregowcom. Medale złote, które przypadły generałom i wybijającym się oficerom otrzymali wówczas m.in. gen. Tadeusz Kościuszko, gen. Michał Wielhorski, brygadier Stanisław Mokronowski, a także ppłk Jan Grochowski, który „celował śmiałością w boju” i kpt. Mikołaj Bronikowski (późniejszy generał w epoce napoleońskiej), o którym napisano w raporcie: „najmężniej, jak najroztropniej się sprawował”. Ceremoniał dekoracji był skromny. Jeden z odznaczonych owego dnia, por. Seweryn Bukar, tak go opisał w swym pamiętniku: „Przyjechał do baterii mojej na koniu gen. Kościuszko, zsiadłszy z konia przystąpił do mnie z komplementem: *Milo mi zdobyć znakiem honorowym pierś ofcera, którego osobiście lubię i szanuję — to mówiąc przypiął mi medal złoty na wstążce Orderu św. Stanisława (czerwonej, z paskami białymi na bokach — Z.P.)*.”

Ponieważ nie prowadzono wtedy ewidencji nadań, nie zachowały się nieszczęśliwie nazwiska dzielnych podoficerów i szeregowców, którzy otrzy-

mali srebrne medale. Medale wykonywane sukcesywnie na koszt państwa w mennicy rozdawane były jeszcze po zakończonej wojnie. Ogółem nadano 85 złotych i 440 srebrnych medali. Dziś medale „Virtuti Militari” stanowią niesłychaną rzadkość w zbiorach muzealnych, natomiast zachowała się oryginalna matryca do ich wybijania, przechowywana w mennicy w Warszawie.

Jak już była mowa, król dążył aby znak „Virtuti Militari” posiadał kształt i formę stosowaną do swej rangi odznaczenia za waleczność Skromny medal miał być zastąpiony przez „czarnozmlecowany krzyż”. Projekt zakładał, że będzie to order o pięciu klasach. Opis jego wyglądu zachował się na dyplomach załączonych do rozdawanych medali. Stąd też, niektórzy odznaczeni przerabiali później medale na opisany krzyż, zamawiając je na własny koszt u jubilerów. Nowego projektu nie udało się jednak zrealizować. Na przeskodzie stanęła klasa militarna armii polskiej i polityczne zwycięstwo zdradzieckiej konfederacji targowickiej, która zniósła odznaczenie. Co prawda, sejm grodzieński na krótko reaktywował znowu order, lecz prorosyjska Rada Nieustająca ostatecznie go zlikwidowała w 1794 r.

W okresie insurekcji 1794 r. naczelnik Kościuszko nie skorzystał z możliwości rozdawania Virtuti Militari za czyny orężne powstańców, chociaż król przesłał mu 130 medali. Naczelnik rozłożył na Stanisława Augusta za jego akces do Targowicy, odesłał z powrotem srebrne medale do mennicy, złote zaś zostały przetopione na obrączki z napisem „Ojczyzna Obroncy Swemu” i w takiej formie rozdane najdzielniejszym uczestnikom powstania w 1784 r.

Warto też wspomnieć, że zarówno w okresie wojny w 1792 r. jak i insurekcji w 1794 r., obok nadawanych medali Virtuti Militari i pierścieni „Ojczyzna Obroncy Swemu”, zarówno król, jak i później Tadeusz Kościuszko za zasługi bojowe rozdawali również bogate podarki: zegarki, tabakierki i pierścienie. Tak np. Józef Hoene-Wroński (późniejszy znany matematyk i filozof) za celny strzał dowodzony przez niego baterii, który wznicił pożar na pozycjach nieprzyjacielskich na Woli podczas oblężenia Warszawy latem 1794 r. otrzymał od Kościuszki w nagrodę złoty zegarek.

W XIX stuleciu order Virtuti Militari pod urzędową nazwą Order Wojskowy Królestwa Warszawskiego wzmocniony został na mocy konstytucji nadanej przez cesarza Napoleona w 1807 r. Przyjęto wówczas nie zrealizowaną w 1792 r. pięcioklasową wersję krzyża, która obowiązuje po dzień dzisiejszy. Order składał się z I klasy — Krzyża Wielkiego z Gwiazdą (noszonej na szerokiej wstępie przez pierś), klasy II tj. Krzyża Komandorskiego (noszonej na wstążce na szyi), III klasy tj. Krzyża Oficerskiego, wreszcie IV Złotego i V klasy Srebrnego Krzyża, które przypinano na wstążkach do piersi. Krzyże trzech najwyższych klas miały ramiona pokryte czarną emalią. Krzyż Wielki i Komandorski posiadał ponadto złote korony przytwierdzone do górnego ramienia krzyża. Do wszystkich klas obowiązywała niebieska wstęga z dwoma czarnymi paskami po bokach. Na stronie przedniej odznaki, na ramionach krzyża umieszczony był napis „Virtuti Militari”. Na środku w okrągłej tarczy orzeł z insygniami królewskimi. Na odwrotnej stronie rozmieszczono litery „S.A.R.P.” — monogram twórcy orderu, króla Stanisława Augusta, na tarczy wizerunek litewskiej Pogoni nad datą „1792”. Ten ostatni element został wkrótce zamieniony na napis „REX ET PATRIA”, czego żądał car Aleksander I, ponieważ Litwa była od czasów rozbiorów prowincją rosyjską. Książę warszawski musiał ulec woli potężnego sąsiada, chociaż w praktyce wielu wojskowych nosiło nadal demonstracyjnie krzyże z wizerunkiem Pogoni.

W okresie Królestwa Warszawskiego miały miejsce trzykrotne masowe nadania orderu: w 1807, 1809 i 1812 roku. W okresie

napoleońskim krzyże otrzymało ogółem 2569 osób. Krzyżem Wielkim odznaczony został naczelny wódz armii polskiej ks. Józef Poniatowski oraz zasłużony dla organizacji armii Królestwa, napoleoński marszałek Louis Davout. Krzyże Komandorskie, których nadano dziesięć, otrzymali zgodnie z zasadami przynawania Virtuti Militari wyłącznie generałowie, m.in. Jan Henryk Dąbrowski, Karol Kniazievich, Józef Zajaczek i Józef Chłopczyk. Krzyży Kawalerskich nadano 504, Złotych 923, Srebrnych 1130. Godny uznania jest fakt, że o przyznaniu pewnej ilości krzyży decydowały rady pułkowe, w skład których wchodził również podoficerowie i szeregowcy.



Medal Virtuti Militari z 1792 r. (awers i rewers). Fot. Zofia Górna.

Z tytułu otrzymania odznaczenia przysługiwało dla niższych szczebli dodatkowo uposażenie. Podoficerowie i szeregowcy odznaczeni Złotym Krzyżem Orderu Virtuti Militari bierali żołd podwójny, a odznaczeni Krzyżem Srebrnym podwyższony o 50 proc. Co prawda Złoty Krzyż niesłychanie rzadko przyznawano podoficerom i szeregowcom. Taki przypadek miał miejsce 18 stycznia 1808 r., kiedy to właśnie Rada Pułkowa 5 pułku piechoty przyznała je dwóm prostym szeregowcom: Jakubowi Krajewskiemu i Szymonowi Oleksikowi. Ten ostatni w czasie walk na przedmieściu Gdańsk w dniu 9 maja 1807 r. otrzymał dziewięć ran, a mimo to nie dał się wziąć do niewoli atakującym go pięciu buharom pruskim!

Wśród nazwisk odznaczonych, poza bardzo znanymi generałami epoki napoleońskiej, odnajdujemy również nazwiska żołnierzy-poetów: kpt. Aleksandra Fredro — znakomitego komediopisarza i plk. Cypriana Godebskiego, dziadka znanego rzeźbiarza, również Cypriana — autora pomnika Adama Mickiewicza w Warszawie. Jest tu też nazwisko bohatera powieści Wacława Gąsiorowskiego Huragan, dzielnie sierzant Joanny Żuber z 17 pułku piechoty, odznaczonej za męstwo w czasie szturmów fortecy w Zamoczu.

Generała zasadę nadawania Virtuti Militari ujął pięknie w rozkazie z 22 lutego 1809 r. ks. Józef Poniatowski pisząc: *Nagroda Orderu Krzyża Wojskowego (...) należy się dziełom rządkim i wyższym nad powinność pospolitą. Dekoracje odznaczonych w okresie Królestwa Warszawskiego miały charakter uroczysty. O jednej z nich wspomina pamiętnikarz Ludwik Dembowski, który był świadkiem ceremonii dekorowania żołnierzy 1 pułku piechoty, na dziedzińcu koszar litewskich w dniu 6 lutego 1808 r.: *Książę Józef, który osobiście dekorował swoich żołnierzy, każdego z nich całował po przypięciu krzyża.* Warto tutaj dodać, że wspomniany 1 pułk piechoty bardzo dzielnie spisywał się również*

później w kampanii 1809 r. W czasie bitwy pod Raszynem 19 kwietnia 1809 r. pierwszy batalion tego pułku w brawurowym ataku na bagnety, pod osobistą komendą ks. Józefa Poniatowskiego wyparł Austriaków z wioski Falenty. Epizod ten znany jest czytelnikom *Popiołów* Stefana Żeromskiego, a także widzom kinowym ze słynnej sceny epopei filmowej nakręconej na podstawie tej powieści. Za kampanię 1809 r. pułk otrzymał 10 Kawalerskich, 19 Złotych i 32 Srebrne Krzyże Orderu Virtuti Militari.

W powstałym po kongresie wiedeńskim Królestwie Polskim car Rosji i król Polski potwierdził prawne istnienie orderu, w oparciu o poprzednio obowiązujące zasady. Po 1815 r. Virtuti Militari nadawano jedynie na podstawie potwierdzenia zasług w ostatnich kampaniach napoleońskich. Wybuch Powstania Listopadowego, a właściwie wojny polsko-rosyjskiej w 1831 r., otworzył ostatni już w XIX w. rozdział historii tego pięknego orderu.

Na podstawie decyzji sejmu powstańczego z lutego 1831 r. Rząd Narodowy, jak czytamy w piśmie z 1 III 1831 r. do Wodza Naczelnego, postanowił odznaczyć piersi wojowników *znamięm, które świadczą będzie o ich mężstwie i wdzięczności narodu*. W pierwszej liście odznaczonych z 3 marca na czele uhonorowanych Złotym Krzyżem Polskiego Orderu Wojskowego (taka była wówczas nazwa urzędowa Virtuti Militari) znalazł się bohater Nocy Listopadowej, przywódca sprzysiężenia, które doprowadziło do wybuchu powstania — kpt. Piotr Wysocki. Obok niego odznaczono przybyłego z Francji dwudziestolatniego por. Aleksandra Wakwskiego, syna Marii Walewskiej i cesarza Napoleona, późniejszego ministra spraw zagranicznych Francji. Wreszcie trzeci oficer z tego pierwszego wykazu to ppor. Władysław Hauke, syn Maurycego — generała zabitego przez żołnierzy pod warszawskim Arsenałem w noc 29 listopada, za to, że nie chciał przylączyć się do powstania. Trzy nazwiska z tej samej strony rozkazu, ten sam Złoty Krzyż, ale jak różne motywacje i drogi do tego orderu!

W okresie od marca do października 1831 r. nadano 3863 krzyże, czyli więcej niż w ciągu siedmiu lat istnienia Księstwa Warszawskiego. Przyznano wtedy tylko jeden Krzyż Komandorski (otrzymał go gen. Jan Skrzynecki), natomiast 105 Krzyży Oficerskich, 1963 Złote i 1794 Srebrne. W tej ostatniej grupie znalazły się dwie kobiety: felczka Józefa Kulczycka i kadet pierwszego pułku jazdy augustowskiej Barbara Czarnowska. Natomiast na pierwszym miejscu pod względem ilości odznaczonych uplasował się legendarny już 4 Pułk Piechoty Liniiowej „Czwartacy”, złożony w większości z warszawiaków, który otrzymał aż 214 Krzyży. Pułk ten bił się w Noc Listopadową pod warszawskim Arsenałem, później wstawił się obrońcom Olszyny Grochowskiej, walczył pod Wawrem, Ostrołęką i na Woli — podczas obrony stolicy we wrześniu 1831 r.

W czasie wojny w 1831 r. dobrze spisał się również 5 pułk strzelców konnych, którego dowódcą przez cały czas kampanii był płk Benedykt Zielenka. Pułk ten walczył m.in. w Warszawie podczas Nocy Listopadowej, w dniu 19 lutego pod Wawrem, w dniu 25 lutego pod Białoleką, a w dniu 26 maja pod Ostrołęką. Wśród 69 szaserów tego pułku odznaczonych orderem Virtuti Militari znalazł się młody, 22-letni por. Napoleon Sierawski, syn dowódcy 6 pułku piechoty z czasów Księstwa Warszawskiego. „Gazeta Polska” z dnia 6 maja 1831 r. tak pisała: *W nocy z 30 kwietnia na 1 maja porucznik Sierawski z 5 pułku strzelców konnych, w trzydziści komi obśledzł pod wsią Trzebuczą obóz całego pułku kozaków, napadł nań z tyłu niespodziewanie, część zabrał w niewolę, część trupem położył, reszta się w lasy rozsyłała. Reakcja przełożonych na ten czyn odważny i co najważniejsze zakończony pełnym powodzeniem, była błyskawiczna. Już następnego dnia, rozkazem z 2 maja, podpisanym przez gen. Wojciecha Chrzanowskiego, por*



Krzyż Komandorski Orderu Virtuti Militari gen. Józefa Chłopskiego nadany dn. 26.11.1810 r. Fot. Zofia Górna

N. Sierawski odznaczony został Krzyżem Złotym Orderu Virtuti Militari. Ceremoniał dekoracji odbył się dzień później, podczas uroczystego obiadu, wydanego z okazji rocznicy Konstytucji Majowej. Bohatera dekorował gen. Kamiński, który powiedział: (...) *poruczniku, naczelny wódz w uznaniu twej zasługi przesyła ci przez Księcia Sapiełę krzyż polski i patent nań. Jest to znak pasujący cię na rycerza, a młodzi żołnierze, co go od dawna nosimy, jesteśmy od dziś twymi kolegami. Porucznik Sierawski nie zapomniał o swoich podwładnych żołnierzach. W jego pamiętniku znajdujemy taki ustęp: *Wyjednałem na koniec pięć krzyżów żołnierz (Srebrnych Krzyży Virtuti Militari — Z.P.) dla mojego plutonu. Dostali je wachmistrz Rajlarski, kapral Dziekoński i trębacz Rejchart, dwa ostatnie poszły na losowanie między żołnierzami.**

Odznaki orderu w okresie Powstania Listopadowego wykonywane były na zamówienie Rządu Narodowego przez pracownię jubilerską,

m.in. Henryka Hildebranda i Pawła Siennickiego w Warszawie. Koszt krzyży był zróżnicowany. W zależności od klasy wahał się w granicach od 30-40 złotych za Krzyż Srebrny do około 100 złotych za Złoty i Kawalerski. Nie były to ceny niskie, zważywszy, że miesięczna pensja porucznika wynosiła wówczas około 150 złotych. Cechą charakterystyczną odznak krzyży z tej doby był symbol litewskiej „Pogoni” wygrawerowany na rewersie.

Narodowa tragedia, jaką była klęska powstania 1830/31 roku, pozbawiła Polaków resztek odrębności i samodzielności. Królestwo Polskie zostało włączone do imperium carskiego, stając się prowincją rosyjską. Równie tragiczny był los polskiego orderu wojskowego Virtuti Militari. Ukazem z dnia 12 stycznia 1832 r. car Mikołaj I zdegradował najwyższy polski order wojskowy do roli odznaki pamiątkowej, która stała się w pierwszych latach po upadku powstania nagrodą dla tych wszystkich wojskowych, którzy brali udział w jego tłumieniu. Na nowych krzyżach-odznakach nakazał car przywrócić na rewersie dewizę Rex et Patria, a dotychczasową datę 1792 zastąpić nową — 1831. Tych rosyjskich odznak rozdano bardzo dużo — ponad 100 tysięcy.

W Powstaniu Styczynowym (1863/64r.) działający w konspiracji Rząd Narodowy nie podjął rozdawnictwa orderu Virtuti Militari. Jednak w kilku przypadkach doszło do dekoracji dokonywanych przez niektórych dowódców powstańców — wykorzystano wówczas stare pamiątkowe odznaki sprzed 1831 r.

Próbie przywrócenia orderu podjęto natomiast w czasie I wojny światowej. Prawdopodobnie na przełomie 1914 i 1915 r. powstał w Legionach Polskich projekt krzyża wzorowanego na wyglądzie orderu Virtuti Militari z epoki Królestwa Polskiego, ale z polskim napisem „Cnocie wojskowej”. Wybito nawet próbne odznaki jednoręcznie emaliowane i wydrukowano stosowne dyplomy, ale ostatecznie na skutek sprzeciwu władz austriackich odznaczenia tego nie udało się wprowadzić. W zeglone formacje polskie działające przy boku państw centralnych jak i występujące jako sojusznicy przy armiach Ententy wprowadziły szereg odznaczeń i odznak, które pełniły rolę nagród wojskowych. Spośród nich na szczególne wyróżnienie zasługujące posiadające charakter bojowy odznaka „Za Wierną Służbę” ustanowiona w I Brygadzie Legionów Polskich a także wstążeczki biało-amarantowa i amarantowa ustanowione w I Korpusie Polskim w Rosji i Armii Polskiej we Francji.

Po odzyskaniu niepodległości w 1918 r. pierwszym ustanowionym odznaczeniem polskim był reaktywowany order Virtuti Militari. Prace nad jego powołaniem podjęto już w lutym 1919 r., ze względu na toczącej się wówczas walki o granice państwa i wynikającą z tego potrzebę wprowadzenia odpowiedniej nagrody za czyny męstwa na polu bitwy. Ostateczną decyzję podjął Sejm Ustawodawczy dnia 1 sierpnia 1919 r. Pierwszy artykuł uchwalonej tego dnia ustawy głosił: *Przywraca się ustanowiony władzą Królewską w r. 1792 i potwierdzony Konstytucją Sejmu Rzeczypospolitej z dnia 23 listopada 1793 r. order wojskowy pod nazwą „Virtuti Militari”*. Order przywrócony został w dawniej pięcioklasowej postaci, a w wyglądzie odznaki wprowadzono niewielką zmianę zastępując na rewersie dawny symbol Pogoni względnie napis „Rex et Patria” nową, piękną dewizą „Honor i Ojczyzna”. Ustawa określała kryteria uzyskania poszczególnych klas orderu, m.in. klasę I (Krzyż Wielki) mógł w zasadzie otrzymać naczelny wódz za zwycięstwo, które rozstrzygnęło o losach operacji strategicznej, a klasę najniższą (Krzyż Srebrny) oficer, podoficer lub żołnierz za czyn wybitnego męstwa, połączony z narażeniem życia. Kawalerom orderu ustawa gwarantowała szereg przywilejów, w tym np. prawo do rocznej pensji orderowej w wysokości 300 zł, pierwszeństwo przy nadzialech ziemi i obsadzeniu stanowisk państwowych. Nadawanie orderu przez Naczelnika Państwa

następowało na wniosek Kapituły. Ważny też był fakt, że order Virtuti Militari przysługiwać miał nie tylko za czyny męstwa spełnione w bieżących walkach, ale również za dawniejsze zasługi bojowe z okresu walk o niepodległość przed 1918 r., w tym również dla weteranów Powstania Styczynowego 1863/1864 r.

Na początku 1920 r. Naczelnik Państwa Józef Piłsudski powołał Tymczasową Kapitułę Orderu Virtuti Militari i stał na jej czele z racji pełnionej funkcji. 22 stycznia 1920 r. na Placu Saskim w Warszawie Naczelnik Państwa dokonał dekoracji 11 członków Kapituły odznakami V klasy orderu. Ponieważ Józef Piłsudski uważał się za „najstarszego żołnierza Rzeczypospolitej” order Virtuti Militari również V klasy przypisał sobie sam już wcześniej.

Nadawanie orderu praktycznie rozpoczęto dopiero w sierpniu 1920 r., w szczytowym momencie wojny polsko-radzieckiej. Przyznawano wówczas tylko V klasę orderu i to w zrywkach ograniczonych ilościach: 50 krzyży na jedną dywizję piechoty, lub trzy dla pułkowej brygady jazdy. Do nadań tych, zwanych „nadaniami na polu bitwy” uprawnieni zostali dowódcy armii, zgodnie z decyzją Rady Obrony Państwa z dnia 6 lipca 1920 r. Z powodu braku odznak orderu Virtuti Militari do jesieni krzyże zastępowali jedynie wstążeczki orderowe. Od sierpnia 1920 r. aż do połowy 1923 r., kiedy to w zasadzie zakończono odznaczanie, przyznano około 8,5 tysiąca Srebrnych Krzyży Orderu Virtuti Militari V klasy oraz stosunkowo niewielką ilość wyższych klas. Kapituła Orderu z góry niejako ustaliła, że około 3/4 wszystkich krzyży V klasy winno przypaść za zasługi spełnione w okresie wojny 1919-1920 r., pozostała zaś 1/4 część za czyny bojowe sprzed listopada 1918 r. W tym ostatnim okresie odznaczono przeto ponad 2000 osób, z tego blisko 70% (dokładnie 1360) krzyży przypało żołnierzom Legionów Polskich. Inne formacje z okresu walk o niepodległość otrzymały znacznie mniej odznaczeń, np. Armia Polska we Francji tylko 103, I Korpus Polski w Rosji — 145, Legion Pulawski — 50, pozostałe średnio od kilku do kilkudziesięciu. Te dość istotne różnice w ilości odznaczeń wynikały z faktu, że określał je również „s góry” stan bojowy danej formacji i staż bojowy, czyli ilosc miesięcy spędzonych na froncie w bezpośrednim kontakcie z nieprzyjacielem. Zaliczeni do tej grupy weterani Powstania Styczynowego otrzymali 45 krzyży, choć wobec nich zastosowano już inne kryteria.

Dużą ilość, ponad 6000 krzyży V klasy nadanych zostało za czyny męstwa spełnione już po odzyskaniu niepodległości. W tej grupie znalazły się takie działania wojenne jak „Obrona Lwowa” — 160 odznaczonych, „Powstanie śląskie” — 100 i „Powstanie poznańskie” (wielkopolskie) — 60 odznaczonych. Ogromną większość Virtuti Militari (około 5000) przyznano za zasługi z okresu wojny polsko-radzieckiej. Tutaj pod względem ilości odznaczonych prym wiodły najlepsze dywizje Wojska Polskiego: 1 legionowa, 9 podlaska, 14 wielkopolska i I litewsko-białoruska (które otrzymały średnio po 250 Srebrnych Krzyży). W dowód ich szczególnego uznania szrandary pułków wchodzących w skład tych dywizji oraz sztabdary doborowych pułków kawalerii (I p. szwoleżerów, I, 7, 14, i 15 pułków ułanów) i trabki najlepszych oddziałów artylerii, zostały udekorowane jako „zbiorowości” Srebrnym Krzyżem Orderu Virtuti Militari V klasy. Tego samego zaszczytu dostąpiły również chorągwie Bajonczyków we Francji i Żeńskiego Oddziału P O W oraz dwa miasta: Lwów za bohaterką obronę w latach 1918-1920 i francuska twierdza Verdun — symbol męstwa w I wojnie światowej. Krzyżem V klasy odznaczono też mogły Nieznanego Żołnierza we Francji i w USA.

Godny podkreślenia jest fakt, że z owoch 8,5 tysięcy krzyży orderu Virtuti Militari V klasy aż 1,8 tys. przypało na nadania pośmiertne. Szczególny charakter miała uroczystość, która odbyła się 23 I 1923 r. na

cmentarzu Rakowickim w Krakowie. Wówczas to, podczas powtórnego pogrzebu kilkunastu ułanów poległych w 1915 r. w szarży pod Rokitną (ekshumowano ich z cmentarza pod Rarańczą), marszałek Piłsudski osobiście przypyl Srebrne Krzyże do trumien poległych.

Nie sposób tutaj wymienić kawalerów orderu V klasy, nawet w minimalnym procencie. Odnotować jednak należy, że znaleźli się w tej grupie m.in. późniejsi bohaterzy II wojny światowej: Stefan Starzyński, Stefan Rowecki „Grot”, Henryk Dobrzański „Hubal”, Henryk Sucharski, Tadeusz Komorowski „Bór”, a także Zygmunt Berling i Michał Rola-Zygmierski. Wśród cudzoziemców-sojuszników, gdzie zdecydowanie dominowali wojskowi francuscy. W klasę orderu otrzymał wtedy m.in. późniejszy wybitny mąż stanu i polityk, wówczas major Charles de Gaulle.

Najwyższą klasę orderu — Krzyż Wielki z Gwiazdą, stanowiący nagrodę dla naczelnego wodza za zwycięską wojnę, otrzymali: marszałek Polski Józef Piłsudski, marszałek Francji, Anglii i Polski Ferdynand Foch, oraz ze względów kurtuazyjnych czterej władcy, królowie państw zaprzyjaźnionych: Belgii, Rumunii, Włoch i Jugosławii. Wśród kilkunastu Krzyży Komandorskich II klasy, które otrzymali generałowie „za wybitne dowodzenie armią”, znajdujemy m.in. nazwiska Władysława Sikorskiego, Edwarda Rydza Śmigłego, Kazimierza Sosnkowskiego, Tadeusza Rozwadowskiego, Zygmunta Ziełńskiego i Stanisława Hallera.

Natomiast „środkowych” klas orderu Virtuti Militari, tj. klasy III (Krzyż Komandorski) oraz IV (Złoty Krzyż) nadano kilkadziesiąt, przy czym Polacy-wojskowi uzyskali ich zaledwie 10. Wybrana w końcu 1922 r. stała Kapituła, na czele której stanął powtórnie marszałek Piłsudski uchwalila co prawda nadanie 650 krzyży klasy IV i 100 klasy III, ale postulat tego nigdy nie zrealizowano. Na przeszkodzie realizacji tych zamierzeń stało to, że Kapituła Orderu (na skutek konfliktu marszałka Piłsudskiego z generalami Józefem i Stanisławem Hallerami oraz S. Szeptyckim i T. Rozwadowskim) od 1925 r. praktycznie się już nie zbierała.

Order Virtuti Militari i jego kawalerowie cieszyli się wielkim uznaniem w społeczeństwie II Rzeczypospolitej. Najmłodszy kawaler orderu plut. Franciszek Grzybek wjechał 14 listopada 1920 r. na placu Zamkowym w Warszawie bulawę marszałka Józefowi Piłsudskiemu. Kilka lat później w 1925 r. najmłodszy kawaler orderu w okręgu warszawskim, ogniomistrz J. Buczkowski, był tym, który wylosował pobojowisko nad Wereszycą pod Lwowem, skąd ekshumowano zwłoki nieznanego żołnierza spoczywające dziś w Grobie Nieznanego Żołnierza na placu Zwycięstwa w Warszawie.

Dramatyczna, pełna konfliktów sytuacja polityczna II Rzeczypospolitej, była jednak powodem demonstracyjnego zwrotu orderu Virtuti Militari. W 1926 r., podczas pogrzebu ofiar zamachu majowego, dawny kapelan legionowy ksiądz Józef Panas rzucił swój krzyż Virtuti Militari pod nogi gen. Gustawowi Orlicz-Dreszerowi, jednemu z przywódców przewrotu. Kilka lat później, sądzony w procesie brzeskim, były legionista i peowiak Kazimierz Bagiński, wówczas znany działacz ludowy, zwrócił również krzyż na znak protestu przeciwko antydemokratycznym posunięciom władz rządowych.

W marcu 1933 r. uchwalona została nowa ustawa *O Orderze Wojennym Virtuti Militari*, która modernizowała poprzednie przepisy uściślając m.in. zasady przyznawania orderu w poszczególnych klasach. W ogólnych zarysach obowiązywały one podczas wojny obronnej w 1939 r. i później w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie.

Mimo wielu przykładów bohaterstwa i męstwa we wrześniu 1939 r., militarna przegrana nie stwarzała warunków do nadawania orderów Virtuti Militari w czasie toczących się walk. Wnioski postawione na

odznaczenia realizowane były najczęściej znacznie później, nieraz dopiero po zakończeniu II wojny światowej. Tym bardziej godzi się przypomnieć przypadki, kiedy reakcja na nadzwyczajny czyn męstwa była natychmiastowa. Tak np. 16 IX 1939 r. na przedpolach Łowicza, pododdział por. Ludwika Fliegera z 66 Pułku Piechoty zniszczył trzy niemieckie czołgi. Dowódca pułku odpuł swój, otrzymany w 1920 r. krzyż V klasy i na „polu bitwy” udekorował nim por. Fliegera. Ten nie zatrzymał orderu dla siebie, lecz przypiął go żołnierzowi, który zniszczył dwa z owych trzech czołgów. A oto inny przykład. W czasie przebijania się do oblężonej Warszawy 14 pułku Ułanów Jazłowieckich w dniu 19 IX 1939 r. pod Wólką Węglową w Kampinowie, kapral Mieczysław Czech uratował w dramatycznej sytuacji sztabur pułkowy z rąk niemieckich. Po przebiecu się do stolicy, gen. Juliusz Römmler udekorował dzielnego kaprala krzyżem Virtuti Militari, odpiętym również od własnego munduru.



Krzyż Komandorski Orderu Virtuti Militari II klasy przyznany pośmiertnie przez Radę Państwa w 1971 r. majorowi Henrykowi Sucharskiemu. 1 września 1971 r. na Westerplatte krzyżem tym udekorował strażę i prochami majora Sucharskiego Minister Obrony Narodowej gen. W. Jaruzelski. Fot. Zofia Górna

W Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie pierwsza dekoracja miała miejsce w porcie brytyjskim Dundee w listopadzie 1939 r. Z rąk gen. Władysława Sikorskiego krzyż V klasy otrzymał wtedy kpt. Jan Grudziński za wyprowadzenie internowanego w Tallinie okrętu ORP „Orzeł” i doprowadzenie go do Wielkiej Brytanii. W dniu 21 VII 1940 r. na terenie Szkolnicy Srebrnym Krzyżem Virtuti Militari udekorowany został sztabier Samodzielnej Brygady Strzelców Podhalańskich. W czasie ceremonii Naczelny Wódz powiedział: *Za to, żeś chwałę oręga polskiego rozślawili na cały świat, dekoruję was: sztabier orderem wojennym Virtuti Militari. Niechaj ten sztabier ozdobił barwanymi Virtuti Militari prowadzi nadal brygadę nad drodze obowiązku i honoru.* Odnoszonych zostało także szesnastu żołnierzy z tej brygady za męstwo wykazane w boju o Narwik. W tymże 1940 r. szczególnego wyróżnienia doczekała się zajęta przez okupanta stolica, której gen. Sikorski przyznał order Virtuti Militari V klasy, za bohaterką postawę jej mieszkańców we wrześniu 1939 r. Odniesieniem tym nagradzono męstwo żołnierza polskiego w wielkich bitwach stoczonych na froncie zachodnim, pod Tobrukiem, Monte Cassino, a także w kraju przez Armię Krajową, zwłaszcza w okresie Powstania Warszawskiego.

Analogicznie jak w okresie międzywojennym, kompetentnym organem do spraw orderu była Kapituła. W 1943 r. na jej czele jako kanclerz stał gen. Lucjan Żeligowski. Z inicjatywy władz wojskowych podległych Rządowi Polskiemu na obczyźnie, za okazane męstwo w walce z hitlerowskimi Niemcami, żołnierzom PSZ na Zachodzie, żołnierzom Września i Armii Krajowej udano ogółem 5573 krzyży orderu Virtuti Militari. Z liczby otrzymanych odznaczeń 1/5 przypada lotnikom polskich dywizyjom. Klas wyższych orderu (od IV do II) nadano 210, natomiast nie przyznano żadnej II klasy. Trzy Krzyże Komandorskie II klasy otrzymali: gen. Władysław Anders, gen. Tadeusz „Bór” Komorowski, gen. Michał Karasiewicz-Tokarzewski. Krzyże Oficerskie III klasy nadano m.in. gen. Stanisławowi Maczkowi — dowódcy II Dywizji Pancerniej walczącej w Normandii oraz gen. Antoniemu Chruscielowi „Monterowi” — dowódcy Powstania Warszawskiego. Wśród kawalerów Krzyża Złotego IV klasy znaleźli się m.in. gen. Stefan Rowecki „Grot” — dowódca ZW-AK do lipca 1943 r., a także kilku polskich asów lotniczych, takich jak płk Stanisław Skalski, ppłk Aleksander Gabszewicz, mjr Stanisław Król. Pośmiertnie te klasy orderu otrzymał Jerzy Iwanow-Szajniewicz, słynny Agent Nr 1, bohater greckiego ruchu oporu, a także poległy pod Monte Cassino płk dypl. Jerzy Jastrzębski, oraz poległy w Powstaniu Warszawskim dowódca „Brody” ze zgrupowania „Radosław” — ppłk harcistrz Jan Andrzejewski.

Od pamiętnej bitwy pod Lenino, 12 X 1943 r. order Virtuti Militari stał się również najwyższą nagrodą za wykazane męstwo dla walczących na froncie wschodnim żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego. Wśród 16 żołnierzy Dywizji im. Tadeusza Kościuszki odznaczonych rozkazem z dnia 11 XI 1943 r. za bohaterstwo wykazane w tej bitwie znalazł się m.in. st. sierżant Franciszek Kłysz, dowódca plutonu w 2 Pułku Piechoty, który zniszczył granatem gniazdo niemieckiego ckm-u, a także poległi bohaterką śmiercią: fizylierka z kobiecego batalionu im. Emilii Plater — szer. Aniela Krzyżowa, oraz ppor. Roman Paździński. W uzasadnieniu jego wniosku czytamy: *Dwukrotnie porywał wojsko do ataku i za każdym razem posuwał się naprzód. Mimo że był powtórnie ranny, nie zaprzestał prowadzić żołnierzy i zagrzewać ich do walki. Walczył bohatercko do chwili śmierci na czele swego batalionu.*

Dekretem Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego z 22 XII 1944 r. order Virtuti Militari włączony został do systemu odznaczeń Polski Ludowej. Uchylono przedwojenne przepisy i zniszono dawny główny organ orderu, Kapitułę, choć podstawowe zasady przyznawania orderu raczej się nie zmieniły. Kompetencje nadawcze przejęła Krajowa Rada Narodowa, a później Rada Państwa. W odznaczeniu dokona-

no niewielkich zmian, zgodnie z nowym, demokratycznym charakterem tego odznaczenia. Usunięte zostały w wizerunku orła na środkowej tarczy insygnia królewskie, zaś w miejsce koron wieńczących krzyże I i II klasy, wprowadzono złożoną tarczę w końcu laurowym z monogramem R.P., a później od 1952 r. PRL.

W okresie II wojny światowej order Virtuti Militari nadawany był wyjątkowo oszczędnie. Do końca 1945 r. nadano 1087 orderów, przy czym 80% wszystkich nadał tego orderu miasto miejsce w latach 1946-1976. Analogicznie jak w okresie II Rzeczypospolitej, Virtuti Militari stanowił również nagrodę zbiorową. 24 jednostki i związki taktyczne uhonorowane zostały V klasą orderu, podobnie jak i garnizon Hel odznaczony w 1969 r. za swoją bohaterską postawę we wrześniu 1939 r. Z formacji Ludowego Wojska Polskiego najwięcej odznaczonych stanowią żołnierze I Dywizji Piechoty, którzy przeszli najdłuższy bojowy szlak, od Lenino aż po Berlin. Szczególnie uhonorowany został sztabier kościuszkowców, jedyny, który został odznaczony Złotym Krzyżem Orderu Virtuti Militari IV klasy.

Ogółem w latach 1943-1987 order Virtuti Militari otrzymało 5189 osób. Z tego nadano Krzyży Wielkich — 13, Komandorskich — 19, Kawalerskich — 57, Złotych — 229, a Srebrnych — 4871. Wśród odznaczonych Krzyżem Wielkim wymienić należy przede wszystkim Naczelnego Dowódcę Wojska Polskiego — marszałka Polski Michała Żymierskiego, gen. Karola Świerczewskiego — dowódcę II Armii WP a później wiceministra Obrony Narodowej (odznaczony w 1947 r. pośmiertnie), marszałka Polski i Związku Radzieckiego Konstantego Rokossowskiego. Pozostałe pierwsze klasy Virtuti Militari otrzymali wybitni dowódcy armii sojuszniczych z lat II wojny światowej, marszałkowie radzieccy: Georgij Żukow, Iwan Koniew, Aleksiej Antonow, Nikołaj Bulganin, Aleksander Wasilewski, Andriej Greczko, Leonid Breżniew, a także marszałek Josif Broz-Tito, marszałek Bernard Montgomery i generał Ludwik Svoboda.

Krzyżem Komandorskim II klasy odznaczono m.in. gen. Stanisława Popławskiego i gen. Karola Świerczewskiego, a także dowódców sił alianckich na Zachodzie: generała francuskiego De Latre de Tassigny, oraz generała amerykańskiego Josepha Mc Barneya. Ten sam krzyż II klasy przyznano również pośmiertnie bohaterom września 1939 r.: w 1971 r. dowódcy Westerplatte mjr. Henrykowi Sucharskiemu oraz w 1982 r. obrońcy wojsk polskich w bitwie nad Bzurą gen. Tadeuszowi Kutrzebie. Wśród wielu pośmiertnie nadań w niższych klasach orderu, na przypomnienie zasługują odznaczeni Krzyżem Złotym IV klasy: poległy bohaterską śmiercią pod Budziszynem w kwietniu 1945 r. dowódca 5 Dywizji Piechoty, gen. Aleksander Waszkiewicz oraz zamordowany w Oświęcimiu Ojciec Maksymilian Kolbe. Znaczny procent nadanych krzyży przypadł za zasługi w antyhitlerowskim Ruchu Oporu. Od 1957 r. dużą liczbę tych odznaczeń nadano żołnierzom Armii Krajowej i Batalionów Chłopskich.

Od 1792 r. nadano łącznie około 26 000 krzyży orderu Virtuti Militari. Jeśli zważywszy setki biew i potyczek, w których brał udział żołnierz polski, poczynając od końca XVIII wieku do końca II wojny światowej — liczba ta wydaje się skromna. Podnosi to tylko autorytet, wysoką rangę tego orderu stanowiącego nagrodę za wybitne czyny walczne.

Zbigniew Puchalski

JERZY FALICKI

Obrona i odsiecz Wiednia w oczach walońskiego wierszoklety

Waloński dialekt języka francuskiego, którym dziś jeszcze posługują się około półtora miliona Belgów, należy do typowych narzęczy mówionych. Rozwijał się swobodnie od wieków między Brukselą, Liège i Ardenami, w pewnej izolacji od reszty obszaru francuskojęzycznego, tworząc dziesiątki lokalnych odmian, bez ustalonych form pisowni. Wyższe, lepiej wykształcone warstwy społeczne posługiwały się tu francuszczyzną, podczas gdy dialekt waloński, w swej archaicznej formie, trwał w środowiskach uboższych. Najstarsze jego zapisy są względnie świeżej daty, bo pochodzą z XVII wieku. Jeden z tych niezliczonych zabytków zasługuje na szczególną uwagę czytelnika polskiego, bowiem jest w nim mowa o Janie III Sobieskim. Nowi on tytuł *Paskelle sur le véritable Detail de Siege et Desiegement de la Generale Vienne* (Paski o prawdziwych Szczegółach Oblężenia i Odsieczy Znacznego Wiednia).

Wyjaśnienia wymaga słowo „paski”. Jest to nazwa gatunku literackiego o tym samym rodowodzie co paskiew. W literaturze walońskiej terminem tym określano w XVII i XVIII wieku poematy okolicznościowe liczące od kilkuset do kilkuset wierszy, najczęściej o rymie płaskim, drukowane jednostronnie jako piśma ulotne, przeznaczone do nalepiania na płaszcze, bramach, cokołach pomników i kłanach w miejscach publicznych. Choćaż paski często służyły polemicznie, nie miały oneciem napastliwego tonu, jaki cechował paskiewle. Niewiele takich tekstów dotrwało do naszych czasów, ponieważ wyszawione na działanie deszczu i śniegu, jak afisze i ogłoszenia, szybko ulegały one zniszczeniu, a rzetelną z chwilą treść nie skłaniała do ich przechowywania. Interesujący nas paski zachował się tylko w jednym egzemplarzu, a jego ciekawe losy otworzyć można w przybliżeniu operując się na nielicznych danych historycznych, a na domyślnych. Nie wiadomo o jego istnieniu aż do roku 1936, kiedy to brukselski antykwariusz M. Macoir nabył dziwny zarysek od jakiegoś starego kolekcjonera z Perwez. Były to rozmaite dokumenty pisane i drukowane, m.in. dotyczące polskiego dworu królewskiego, stanowiące ogół własności ostatniej przyczory klasztoru benedyktynów w Thorn opodal Maaseyck w Limburgii holenderskiej. Udało się ustalić, że przyczora żyła w latach 1741-1826 i była córką Augusta III, króla Polski i siostrą Alberta Kazimierza, księcia Sako-Czeszyńskiego, który w latach 1780-1792 władał Niderlandami jako ostatni wielkorządcą z ramienia wiedeńskiego króla Habsburgów.

Trudno dociec, jakimi drogami paski dotarł do Niderlandów. Prawdopodobnie ktoś z otoczenia Jana III Sobieskiego zabrał go z Wiednia do Warszawy jako dokument sławy. Napisał w niezrozumiałym języku, tekstu nie wrócił na siebie uwagi i przetrwał w archiwaliach królewskich aż do czasów Sasów. Z warszawskiej kancelarii Sasów mógł się dostać do ich archiwów w Dreźnie. Kiedy Albert-Kazimierz wybrał się z Dreżna do Niderlandów, ktoś zorientowany, że tekst paskiewu jest waloński, dołączył zarysek do papierów przyszłego gubernatora lub jego siostry. Po śmierci przyczory w r. 1826 klasztor w Thorn uległ likwidacji a dokumenty królowej-księżki przeszły w głąb aż do schyłku XIX wieku, kiedy to nabył je ów stary kolekcjoner z Perwez. Antykwariusz, kupując je w 1936 r. dowiedział się od starszuszka tylko tyle, że papiery były przechowywane przez spadkobierców przyczory z Thorn.

Paskiewem zainteresował się znany zbieracz tekstów i autor słownika walońskiego Jean Haut i opublikował go jako ciekawą dialektologiczną w kwartalniku „Les Dialectes Belgo-Romans” z 1 (1937), nie zajmując się pozostałymi archiwami, które prawdopodobnie rozebrał kolekcjonerzy.

Tekst tego przypadku ocalonego egzemplarza zawiera 282 wiersze ośmiozłogłowe i mieści się w czterech kolumnach na karcie formatu 34 x 27,5 cm. Jego wartość literacka jest niska. Powstał on wczesną jesienią 1683 roku, w euforii zwycięstwa, prawdopodobnie na podstawie notatek robionych w dniu samego oblężenia przez jednego z uczestników obrony. Autor dziarszaw, który przeciera przez tekst poematu i autor samego tekstu, to prawdopodobnie ta sama osoba. Anonimowy wierszokleta był zapewne żołnierzem bardziej wprawny w wladaniu bronią, niż piórem. Mógł on należeć do kontyngentu Walończyków, którzy pod wodzą księcia Karola Lotaryńskiego walczyli w służbie Habsburgów najpierw na nimie wiedeńskiej, następnie jako minierzy w oblężonym mieście.

Naczość świadectwa nie budzi wątpliwości. Rubaszny ton, zawadiacka przechwałka, ograniczenie pola obserwacji do jednego bastionu, który autor nazywa Ostrog, terminy zaczerpnięte z żargonu wojskowego, a nade wszystko ubóstwo słownictwa i składni; niewyżukane rymy przemawiałyby za proszą, żołnierską kondycją skryby, który o dowodach pisze „nailepszy oficerowie”, „pewien oficerownik” itp., a wręczącą stroną oblężenia przedstawia bardzo pobieżnie. Systematycznie, dzień po dniu, relacjonowane są tu wydarzenia chwalebne i smrotne, jakie miały miejsce od 12 lipca do 12 września 1683 r., czyli w ciągu całego oblężenia, aż do odsieczy. Opis jest przekonywający, jeśli nawet dane liczbowe mogą być tu i ówdzie przesadzone. Paski relacjonuje ciekawe i niewiśnieszne zmagania, krawce i bezsilne szturm i wycieczki. Dużo miejsca poświęca sztuce minerskiej. Rzetelnie informuje o własnych stratach i porażkach. Wynika z niego wyraźnie, że pod koniec oblężenia obie strony dysponowały znacznymi zaopatrzeniami.

Widzimy oblężony Wiedeń od wewnątrz. W pewnej mierze zasygnalizowane też zostały, oprócz militarnych, oblężniczych działań, informacje wśród żołnierz, jej obawy, przeżycia, nadzieje i radości. Brak natomiast informacji o cywilnej ludności wewnątrz samego miasta.

Byłkweśnacie natarcie wojsk Sobieskiego skwitowane zostało jednym, pełnym podziwu zdaniem, które wyrażone różni się od monotonna opisu powszechności oblężenia. Sam autor musiał być zaskoczony niespodziewaną akcją polskich bułków. Wstrząsliwość w opisie triumfu Polaków mogła też być podkorywana pewnym zabożstwem, że obrońcy sami nie dali rady turkietemu najeźdźcy. Za to patnika w obzwo Wielkiego Wezra opisana została barwnie, podobnie jak lupy zdobyte przez odsiecz.

Wbrew obiegowanemu przekonaniu, załoga Wiednia bronila się zapamiętale, a miasto było nieźle zaopatrzone. Duszą obrony był wspomniany w przedostatnim wierszu Ciocek Kapucyn. Autor ma zapewne na myśli wybitnego kaznodzieję rodem z Wenecji, o Marco d'Aviano, który niezmordowanie zagrzał oblężonych do walki. Musiał to być zakonnik wywierający silny wpływ na otoczenie, skoro autor jego modlitwom, a nie orężowi Jana III Sobieskiego, przypisuje zasługę ocalenia Wiednia.

Przełuda dokonano z oryginału walońskiego; tekst nie był dotąd tłumaczony nawet na język francuski. Starano się zachować werwne treści kolejnych wierszy. Nieliczne odespewa od tej reguły podkorywane zostały nieprzystawalnością polskiej składni do niektórych form składni oryginału. Rymowania zaniechano dla większej wierności w słownictwie. Pozostawiono językowi paskiewu jego chropowatość, powtarzenia i stylizacyjne skróty; uzupełniając jedynie interpunkcję. Zrezygnowano natomiast z pełnej archaizacji.

Reprodukcji tekstu oryginału pozwalał zdanie sobie sprawę, jak dalece dialekt waloński XVII wieku odbiegał od interakcji francuskiej tamtej epoki.

Jerzy Falicki

*Paskej
o prawdziwych Szczegółach
Obłężenia i Odsieczy
Zacnego Wiednia*

Na płacz się zbiera gdy o tym słuchamy,
Na jaką modłę i w jaki sposób
Turcy traktowali Chrzęścian
Aż do Wiednia przez całą drogę;
Kilka razy poimali ich i zabili
Ponad pięćset tysięcy.
Popelnili bardzo wielkie grzechy,
Lecz dobry Bóg im odpłacił.
Zostali pobici, o tym wiecie.
Był to oczywisty cud.
Było ich trzysta pięćdziesiąt trzy tysiące
Wraz z buntownikami z Węgier
Nie licząc innych, którzy im przygotowali drogę
Zbiegli się tak wszyscy z wsieckością
By uderzyć na Księcia Lotaryngii,
Który wycofał się w stronę Wiednia.
Rzucił on dwanaście tysięcy cudownych ludzi
Aby stawić opór tym psom,
Które trzykroć napadały
Na przedmieścia Leopoldstadt.
Zabiliśmy im ponad osiem tysięcy ludzi,
Wbrew ich Bogu Mahometowi,
Czarnych lotrów z Etiopii
Z Egiptu i Mezopotamii.
Doprawdy byli oni
Czarni jak diabliki;
Ze swoich wielkich luków
Wypuścili strzał tak pełno w powietrze
I takimi rojami,
Iż rzeklibyście — to oblok;
A na końcu miały ostrza
Jak języki węzów.
Parli naprzód wprost na mury
Spójrzcie, nie przejmują się także
Ani swą śmiercią, ani naszymi pociskami,
Jakby byli drewnianymi wiórami
Podchodzą tej samej nocy
Prawie na sto pięćdziesiąt kroków,
Od naszych walów, nic nie skłamałem.
Wtedy kazali wciągnąć
Osiem swoich grubych dział,
Które były w nasze bastiony,
Do domów i do wież.
Nigdy nie słyszano tak wielkiego łomotu
Niewiele brakowało, szczerza prawda,
A całe piekło by się rozpełtało
Biedny Wiedeń był bardzo chory,
Bowień prawdę mówiąc, palisady
Nie zostały jeszcze białe
Ani ziemia okopana i umocniona.

Na dwóch bastionach jedynie
Stały dwa liche działa.
I taka trwoga ogarnęła,
Że wszędzie był tylko lament.
Najlepsi oficerowie
Nigdy by się tam nie utrzymali,
Nawet mieli się poddać,
Jednak uznali, że lepiej się bronić
Bo Turcy nie dotrzymują słowa ani wiary,
Jak diabły z otchłani piekielnej,
Są pozabawieni Boga, tak myślę.
Turcy już się podkopali
Tak, że byli nie dalej niż na trzy kroki
Od walu. Bardzo blisko.
To zostało wykonane, wierzcie mi,
Miedzy dwunastym a osiemnastym
Dwudziestego pierwszego, drugiego i trzeciego
Odegraliśmy najbardziej diabelskie sztuczki
Oni i my. Nie da się tego opowiedzieć.
Wzięliśmy im jętców.
Pozabijaliśmy ich, oni zrobili to samo
Wystawiliśmy ich głowy, jak kto chciał
Na ostrokołce i na umocnieniach
I wszędzie pełno trupów.
Nigdy nie widziałem tak obrzydliwej dekoracji
Pragnąłbym aby wszyscy ślepy
Mieli takie oczy jak Basza
Aleksandrii albo Mustafa.
A wszyscy garbaci takie plecy
Jak Basza z El Wardjin
I wszyscy biedni chromi
Ramiona i nogi takie jak Bejberbej
A wszyscy wasale — giermków
Tak pięknych, jakich miał Kalif z Bagdadu.
Dwudziestego piątego, — szóstego, — siódmego
A było to cigle w lipcu,
Wzięliby Wiedeń, zapewne.
Gdyby dobry Bóg nie był pomógł,
Bo tak bardzo blisko podeszli.
Że zahaczaliśmy się nawzajem
Pikami za nasze hawersaki.
Lecz Turcy, ci heretycy,
Nadbiegli tak wielkimi stadami
Pod nasz bastion Zamkowy,
Że snadniej nam było się wycofać.
Na mą wiarę, byłem już jak zgryziony.
Potem ręka Pana
Przywróciła nam nieco wigoru
Wtedy jak żołnierze z żelaza,
Zepchnęliśmy te furie piekielne
Zabijając ich tyle, ucinając im głowy.
Że nigdy nie byłem na takim święcie;
Umieściliśmy te kapuściane głowy
Na szczycie naszego ostrokołu
Dwudziestego ósmego powrócili, o rety!
Dostali się podkopem
Pod czubek Ostrogi,
Na Boga, nasze palisady wyleciały w powietrze!
Rzucają bomby, czerwone kule,
Lecz nasi grenadierzy, na moją wiarę,

Rzucają im dwa tysiące granatów,
Które dobrze odpalicy za naszą palisadę.
Trzydziestego dnia nasze zuchy
Wysadzili wielką minę
Po drugiej stronie Ostrogi!
Ależ ta im dała po ryju!
Tak, że zawałita im cały wykop;
Wycofali trochę swoją szpiłę
Trzydziestego pierwszego lipca powrócili
Myśląc, że zajmą pozycje na Ostrodze.
Wydali nam trzy wielkie szturmy
Przysięgam ci, wyrządziliśmy im wiele zła!
Spójrz, tak wieleśmy ich natukli,
Że wszystkie przedpiersia były ich pełne.
Wtedy wybuchem z długiego podkopu
Wysadziliśmy w powietrze sporo tych łotrów
Wiele wyżej niż bastion.
Wrzeczeli co sil „Mahom”!
Sądząc, że lecą do rajy
W butach i w ubraniu
Lecz spadli przysypani ziemią:
Ten był tylko wół żywy,
Tamten mocno pokaleczony,
Inny spadał z podniesionymi ramiony,
Inny na nogi, inny na leb, na szyję,
A jeszcze inni tyle robili wysiłków,
Aby się odgrzebać święta prawda.
Że psa litość by zdjęła.
Naszym ludziom dostało się także
Gdybym zaprzeczył, to bym skłamał.
Bowiem w ciągu siedemnastu dni straciliśmy
Ponad cztery tysiące ludzi, wiem to dobrze.
Pierwszego sierpnia atakowali
Nasze wały z czterech stron,
Drugiego dnia te wściekle psy
Przyszły podpalić nasze palisady
Trzeciego, nasi mimerzy wysadzili ich
Ponad pięć setek za jednym wybuchem.
Wtedy, w nocy, oni znów na nas:
Wyjąc jak stado wilkolaków
Tyle granatów nam namiotali
Że ci, którzy mieli straż rozbiegli się.
Dobry Bóg dodał nam serca
Wypędziliśmy ich precz z kolei.
Jednego pułkownika przy tym straciliśmy
A oni wszystkich najlepzych swoich ludzi.
Rzekłoby się, że świat się kończy
Kiedy z dwóch stron tak strzelano.
Musielśmy, aby ich odkryć,
Spalić wszystkie nasze palisady
Czwartego dnia podnieśli swoje umocnienia
O wiele wyżej, niż Ostroga
Piątego, szóstego, siódmego, ósmego
Biliśmy się tam tak samo.
Kolejno zapraszaliśmy się wzajemnie
Do najbardziej diabelskiego menueta
Dziwiącego wysadzili minę,
Która zlapała jednego Turka
I wyniosła go aż na nasz bastion.
Ten już nie zignie i nie zaśpiewa.

Dziesiątego zrobiliśmy wypad
Aby uderzyć na umocnienia wroga.
Jedenastego dnia ostrzelaliśmy ich
Zaciekle z szesnastu moździerzy.
Dwunastego te przekłete krety
Wysadzili jeszcze jeden podkop.
I zbiegli się do szturm
Jak stado kraków
„Mahom kwił kwak!” Lecz czernastego
Zaatakowali samą Ostrogę
Po dziesięć razy, wciąż na nowo.
Myśmy im dmuchnęli jeden ładunek:
Od niego powstał taki rów,
Że wszyscy się przerażili.
Piętnastego — alarm jak nigdy:
Mnóstwo ludzi tam się umocniło
I umieścili tam kosze szańcowe.
Pomimo całej naszej kanonady,
Worki pełne drewna i ziemi
Ilość trupów zakrawała na cud.
Zrobiliśmy wypad i w mgnieniu oka
Wszystko to zostało im spalone
Wiatr bowiem wiał w taki sposób,
Z laski Boga, że Mahometanie
Zdychali od dymu, tracili odwagę
I opuścili wszystkie swoje wykopy.
Potem, jak za tamtym razem,
Nastąpiła rzeź, jakiej świat nie widział.
Od piętnastego aż do trzydziestego —
Nigdy bym nie skończył, wierzcie mi —
Gdybym miał to wszystko opowiedzieć.
Wysadzili jeden szaniec
Przynajmniej dziesięćcioma lub jedenastoma minami
Odpowiadaliśmy im taką samą muzyką:
Ciągłe szturmy za szturmami.
Nigdy żałoga nie miała tylu kłopotów!
Pierwszego września zrobiono wycieczkę,
Spalono im podkopy
Wraz ze wszystkimi koszami.
Wtedy ogromny tłum Otomanów
Przybiegł na pomoc tym drugim.
Patrzcie! Na ciasto zielonego naleśnika!
Wydaje się, że spadają jak deszcz.
Zabrali nam Ostrogę.
Czwartego, a było już bardzo późno,
Wysadzają pod wałem
Minę która miała co najmniej osiem sążni.
I natychmiast wspinają się gęsto jak szczotki
Na oślep do szturm
Zmiotaliśmy ich z góry na dół
Walać hałabardami, szpadami,
Kosami, pikami: nie było nigdy takiej rzezi
Szóstego wysadzili dwie miny,
Które odpalili jednocześnie, tak silne,
Że światła nie było widać pod kurzem.
Kamieniami, ziemią i dymem
Gdybyśmy do tego nie byli przywykli,
Zapewne byśmy się wtedy poddali
Ósmego wysadzili dwie miny.

Zepchnęliśmy ich co prędzej,
Dziwiątego, dziesiątego zagrali
Siedmioma podkopami nie wyrządzając szkody,
Dwunastego, gdy zobaczyliśmy odsiecz,
Zaprzęgliśmy ich z lekkim sercem:
Zrobiliśmy wycieczkę w pięćset ludzi,
Żeby pozabijać wszystkich Mahometan.
Nigdy nie byli tak odważni:
Strzelają nieustannie z moździerzy,
Walą także ze swoich armat
I granatami w taki sposób,
Że wydawało się, szczerza prawda,
Iż wszystko zostanie zniszczone.
Sam Wielki Wezyr tam był.
Nagle całkiem zdrętwieli,
Kiedy zobaczyli swoich ludzi uciekających
Przed Wielkim Księciem Lotaryngii.
To Król Polski z drugiej strony
Tak ich dobrze zaszedł od tyłu
Przed wszystkim, że stracili odwagę.
Porzucili wszystkie swoje okopy
Swoją proch, swe kule i działa,
Swe moździerze i amunicję,
Namioty, toboly, złoto i srebro
Nigdy nie widziano takiego lupu:
Cały tabor Wielkiego Wezyra,
Proporzec, Wielka Chorągiew,
Tyłu jeńców, szczerza prawda,
Że nie wiadzianno gdzie ich upchać.
Znaleziono minierów,
Którzy przygotowywali podkop:
Biedne diabły wylazły z dziury,
Jak wilczęta wychodzące na łowy.
Lecz kiedy znaleźli się tak sami,
Nigdy nie widziałem czegoś bardziej haniebnego!
Nie było jednego z naszych wiarusów,
Który nie chciałby kawalka ich ciała.
Siekąc na wyprzódki
Aby rozrzucić jak najdalej te strzępy.
Tymczasem pękałiśmy ze śmiechu
Widząc, jak Wielki Wezyr umyka
Z resztą Otomanów
Niby pasterz i jego owce
Otoczone przez wilki.
Biedne diabły ginęły z głodu i pragnienia,
Ponieważ, wierząc mi, pierzchały
Spuściwszy ogon i szyję
Bez kawalka chleba, bez mąki.
Nie śpiewając swoich psalmów i godzinek.
Dziękujemy dobremu Bogu w Niebie,
Że uwolnił Wiedeń w taki sposób.
Modlitwy Ojca Kapucyna
Były tego przyczyną, zapewne!

Koniec.

Przekład: Jerzy Falicki

