

Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadczenia ludzkości
/.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena zł. 4000.—

a

4

nr 4 (42) 1990

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



W numerze m.in.

Erotyka w literaturze

akcent

Redaguje kolegium

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

Redaktor techniczny
Janusz Solecki

Korekta
Jasna Hunek

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

PL ISSN 0208-6220
NR INDEKSU 35207

Copyright 1990 by „Akcent”

a

rok XI
nr 4 (42) 1990

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki:
Mel Ramos: *Orangutan*, 1971, olej.

Na czwartej stronie okładki:
Tamara de Lempicka: *Portraits de Mrs. Alan Bott*, 1930,
olej.

Fotografie barwne:
Czesław Herda

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

Materiał nie zamówionych redakcją nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo do wycofania okładki.

Informacji o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają
oddziały RSW „Prasa-Książka - Ilustracja” i urzędy pocztowe.

Ponadto sprzedaje „Akcenta” prowadzi i prenumeruje w przymocie „LIBEL-
LA” — Księgarnia Poln i w Paryżu (12, Rue St-Louis-en-l'Île, 75004 Paris,
tel. 43265109). Koszt rocznej prenumeraty wynosi 160 franków. Cena
pojedynczego numeru 40 franków.

Wydawca: Lubelskie Wydawnictwo Prasowe
20-001 Lublin, ul. T. Żana 30c

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne, Ławno, ul. Umiecka 4
Zam. 773,900 Prób zamów do drukarni 9 lipca 1990 r.
Druk zakończony w styczniu 1991 r.
Nakład 5000 egz. Cena zł 4000

SPIS TREŚCI

Erotyka w literaturze

- Lech Kowalewski: „Milość, która obudzi śpiącą w tobie śmierć”
(*Mickiewicz — Leśmian — Wojacek*) /7
Waldemar Dras: *wiersze* /28
Tadeusz Zubiński: *Epizod na plebanii* /32
Jacek Dąbala: *Erotyka w poezji Czesława Miłosa* /42
Urszula M. Benka: *Siedem czarnych panter* /53
Tadeusz Olszewski: *Noce* /59
Ewa Dunaj-Kozakow: *Miłość jasna i ciemna* /61
Jerzy Żelazny: *Ucieczka na kogucie* /66
Maria Bigoszewska: *wiersze* /77
Andrzej Falkiewicz: *Ciało Marianny Bocian* /80
Maja Brick-Jurkowska: *Kobiety* /86
Andrzej Sosnowski: *Wiersz dla Becky Lublinski* /91

- Janusz Drzewucki: *Uwięziony w świecie. O nowych wierszach Tadeu-
sza Nowka* /98
Czesław Mirosław Szczepaniak: *ballady* /106
Być poetą w Ameryce. Rozmowa z Carlem Dennisem /109
Carl Dennis: *wiersze* /115
Iwona Lipińska, Janusz Kowalski: *Chińskie pogranicza — przenika-
nie kultur* /118
Ernst Stadler: *wiersze* /126
Andrzej Lam: *Ernst Stadler, czyli droga do ekspresjonizmu* /129

FILIZOFIA

- Jan Hartman: *Bóg — drażliwe miejsce filozofii* /135
Janusz Marianański, Zbigniew Narecki: *Indyferentyzm religijny — po-
znany czy nieznanym?* /140

PRZEKROJE

- Realizm, racjonalność, relatywizm* —
Antoni B. Stepień: *Nadal filozofujemy* /150; Marek J. Siemek: *Drogi
współczesnej antropologii* /152; Tadeusz Buksiński: *Wielki Łańcuch
Bytu i historia idei* /153; Jan Such: *Granice racjonalności* /155; Jerzy
Kmita: *Logika a literatura* /157; Tadeusz Kwiatkowski: *Problemy
z nieostrością językową* /159; Jerzy Topolski: *Co to jest historia
teoretyczna?* /163

PLASTYKA

Tadeusz Pulcyn: *Jedyna. (W galerii Antoniego Rząsy) /166*

Lechosław Lameński: *Bertel Thorvaldsen — rzeźbiarz duński w Rzymie /173*

Tadeusz Szkolut: „*Nowi dżicy*”: kryzys sztuki czy pożegnanie awangardy? /177

TEATR

Magdalena Jankowska: *Póki co /181*

FILM

Marek Nalikowski: *Film jako skandal /189*

NOTY

Bogusław Wróblewski: *10 lat Deutsches Polen-Institut i „Biblioteka Polska” w wydawnictwie Suhrkamp /200*, Jan Miziński: „*Papiół i diament*” /202, Anna Nasalska: „*Warschauer Tagebuch*” Kazimierz Brandysa /204

Informujemy Czytelników, że sprzedaż dawnych numerów AKCENTU prowadzi następujące księgarnie:

Księgarnia Wojewódzka w Lublinie
ul. Krakowskie Przedmieście 68
20-076 Lublin tel. 208-25

Księgarnia Ośrodka Rozpoznawania
Wydawnictw Naukowych PAN
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin tel. 37-54-13

Antykwariat Naukowy
ul. Dąbrowskiego 8
20-189 Lublin tel. 278-27

Tu do nabycia m.in. numery zawierające listy Edwarda Stachury (1/1988), prozę Jerzego Koscińskiego i Danuty Mostwin oraz „Listy do ojca” Andrzeja Bursy (3/1988), prezentację Józefa Lobodowskiego i prozę Johna Bartha (1/1989), nowe piosenki Bulaia Okudźawy (2/1989), *Wielką Naukę Konfucjusza* (3/1989), piosenki George'a Brassensa i sylwetki Aleksandra Wata i Marii Kunowiczowej (4/1989) oraz numer 1-2/1990 pod hasłem „Na pograniczu narodów i kultur” (Amerykanie, Arabowie, Litwini, Niemcy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi. Księgarnia ORWN i Antykwariat realizują wysyłkę zamówionych numerów AKCENTU za pobraniem pocztowym.

LECH KOWALEWSKI

„Miłość, która obudzi śpiącą w tobie śmierć”

Trzy transgresje erotyczne:
Mickiewicz — Leśmian — Wojczek

Pisanie o miłości jest jak odczytywanie swego odbicia w oczach drugiego człowieka. Roztopieni w ponadjednostkowym My, szukamy siebie i swoich granic. Nie wiadomo, gdzie kończą się ja, a ty zaczynasz. Czy mówię jeszcze sobą, czy może już tobą? Wbrew wszelkim regułom gramatyki i zdrowego rozsądku, ja jestem my! Przekraczam swoje granice, jednocząc się z tobą. Docieram do siebie innego, nieznanego.

Miłość jest nie tylko poznawaniem drugiego człowieka, transgresją jego odrębności i nieprzejrzystości. Umożliwia również transgresję „ja” i nowe doznanie świata dzięki osobie ukochanej, spełniającej funkcję medium. Ona jest dla kochanka *przejrzystością świata* (...). *Jest to istota pełna, nieograniczona, której nie ogranicza już osobista nieciągłość. Słowem, jest to ciągłość bytu postrzegana przez kochankę jako wyzwolenie. Jest w tym obrazie jakiś absurd, jakieś straszliwe pomieszczenie, ale poprzez tę absurdalność, pomieszczenie, cierpienie, przeciera cudowna prawda. W prawdzie miłości bowiem nic nie jest złudą: dla kochanki — i tylko dla niego, lecz: cóż to ma za znaczenie — istota ukochana jest prawdą bytu. Przypadek chce, że poprzez nią złożoność świata znika i kochanek widzi istotę bytu, prostotę bytu¹.*

Każda granica pomiędzy kochankami zawiera w sobie prowokację do jej przekroczenia. Erotyzm musi więc żądać bezwzględnej i całkowitej wolności, gdyż nigdy nie może się spełnić. Jest drogą nie mającą kresu, ponieważ pragnie zniesienia bliskości osoby ukochanej. Bliskość, która wydaje się łączyć, wyznacza bowiem granicę uniemożliwiająca roztopienie się w sobie dwóch odrębności. Cóż z tego, że była ona przekraczana, skoro nie można pozostać po tamtej stronie. Destrukcja bliskości może być tylko autodestrukcją kochanków. Dlatego miłość graniczy ze śmiercią. *Wszelki erotyzm ma na celu osiągnięcie istoty w najczulszym punkcie, tak, by zamarło w niej serce. Zbliżenie od stanu normalnego do stanu erotycznego pożądaną zakłada względne roztopienie, rozprężenie bytu ustanowionego w porządku nieciągłym. (...) Zasadą wszelkiego aktu erotycznego jest zniszczenie struktury zamkniętej, jaką jest partner gry w stanie normalnym². Śmierć jest szansą osiągnięcia permanentnej ciągłości, poprzez unieruchomienie jednoczącej chwili i jej zamianę w wieczność. Jest nadzieją trwania w pełni. Stąd miłość musi być zgodą na cierpienie i śmierć. Musi przyjmować je i zadawać w imię rozkoszy i szczęścia. *Nawet namiętność szczęśliwa powoduje tak gwałtowny nielad, a szczęście, o które idzie, jest tak wielkie, że bardziej niż do rozkoszy podobne jest do swego przeciwności, do cierpienia. Jego istotą jest zastąpienie cudowną ciągłością między dwojgiem ludzi ich**

¹ G. Bataille: *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*. Przeł. M. Ochab. (W.) *Obmierny*. Wybor. opracowanie i redakcja M. Janion i Z. Majchrowski. Gdańsk 1982, s. 344-45.

² Op. cit., s. 341

uporczywej nieciągłości. Ciągłość ta jednak daje się wyczuć przede wszystkim w udręce, bo jest ona nieosiągalna, bo jest poszukiwaniem w niemocy i drzeniu. (...) Prawdopodobieństwo cierpienia jest tym większe, że tylko ono objawia całkowite znaczenie ukochanej istoty. Posiadanie ukochanej istoty nie oznacza śmierci, wręcz przeciwnie, ale śmierć ma swój udział w jej poszukiwaniu¹. Gdy związek dwojga kochanków jest wynikiem namietności, przyzywa on śmierć, pragnienie zbrodni lub samobójstwa. Namietności towarzyszy aura śmierci. (...) Tylko w pogwałceniu — na miarę śmierci — indywidualnego odosobnienia pojawia się ten obraz: ukochanej istoty, który dla kochanka posiada sens wszystkiego, co istnieje². Wynika z tego, że każdy erotyzm dążący do spełnienia, ma charakter sadomasochistyczny. Cierpienie, bez względu na to, czy dotyka ciała, czy też ducha, pozostaje tragiczne. Zakochany jest na nie skazany, zarówno doznając wzajemności, jak i nie posiadając jej, bowiem w obydwu przypadkach apatryuje samorealizacji w śmierci. Dalsze rozważania pokażą zresztą, że i to przeświadczenie jest złudne. A zatem miłość świadoma jest zawsze miłością tragiczną.

Akt erotyczny ujawnia granice, ale i zaciera je w chwili omdlenia świadomości. Dzieli i łączy. dystans niknie w bliskości. Podobnie, w pisaniu o miłości, opisujący podmiot utożsamia się z przedmiotem swego opisu, ale i oddziela od niego. Powstający tekst jest wynikiem dialogowego starcia dwu subiektywizmów, w którym nie zawsze można wyodrębnić głosy jego uczestników. Zjawisko to ulega jeszcze wielokrotności, gdy powstają erotyki, sam staję się przedmiotem analizy.

Może więc jedynie błysk transgresji umożliwia pisanie o miłości, które jest jak próba oswajenia ognia? Jeśli określić jego granice — to przekroczy je lub zgasi.

Marzenie ponad śmierć

*Szukałem, ach! szukałem tej boskiej kochanki,
Którą na podłonecznym nie bywało świecie,
Którą tylko na falach wobraźnej pianki
Wydęło tchnienie zapala.
A żąda w swoje własne przystroila kwiecie.³*

„Gdy rozum śpi, budzą się upiory.”

Wyobraźnia jest królową nocy. Noc przynosi negację dnia. Okrywając ciemnością świat rzeczy, zaciera fizycznie jego egzystencję, odrealnia jego kształty. Zmienia się sposób percepcji. To, co rzeczywiste jest tym, co widzialne w świetle dziennym. Z zapadnięciem zmroku rzeczywistość podlega więc zakwestionowaniu, a jej miejsce wypełniają twory wyobraźni. Wzniciągają one bunt przeciwko porządkowemu wszystkiemu rozumowi. Każdy bowiem porządek jest ograniczeniem, to znaczy zniewolaniem. Fantazmat przekracza wszelkie zakazy i granice. Jego moc transgresyjna płynie z anarchii wobec racjonalizowanych praw. Przeciwstawiając się im, uwalnia nas od wężów prawdopodobieństwa. Odtąd wszystko staje się możliwe, dlatego noc jest czasem upiórów i marzycieli. Dlatego upiory są dziećmi marzycieli. Są owocem niespełnionej miłości, nienawiści i lęku. Dlatego miłość najbardziej czuje się w nocy. Jest ona bowiem postrzeganiem subiektywnym. Człowiek zakochany stwarza obiekt swego uczucia na obraz i podobieństwo własnych marzeń

i ideałów. Dzięki temu osoba ukochana nosi cechy wyjątkowe, niepowtarzalne, które równocześnie nie są dostrzegane przez innych. Jej życie można określić jako egzystencję fantazmatyczną, z zaszereżeniem, że określają ją fantazmaty serca, a nie umysłu.

„Miłość romantyczna” wyposazona jest w siłę magiczną, przemienia rzeczywistość nie do poznania, stwarza inny wymiar, inne życie, przekracza nieznosną płaskość codzienności. To hazard, upojenie, narkotyki. Uczucie kruszy to, czego rozum nie zlamie, cud miłości odmienia świat, wymyślony przez medków, ludzi bez wyobraźni i bez serca. Wszystko może się zmienić w każdej chwili, wszystko może się stać, los może się odwrócić za sprawą spadkowej — niby to przypadek — osoby⁴.

Wyobraźnia Gustawa, bohatera IV części *Dziadów* Mickiewicza, nie steruje rozumem, lecz uczuciem. To ono tworzy obraz kobiety niepodobny do tego, jaki widzą inni. Ono również uśmierca ją w momencie, gdy jej życie należy już tylko o do świata, bo przecież świat już nie istnieje. Nie może istnieć, skoro pozostało w nim miejsce jedynie na rozsadek, ten zaś wydaje się być sztyrdierstwem urągającym cierpieniu. Nie może istnieć, bo to Ona była światem. Teraz, gdy z woli losu i śmiertelności wyobraźni nie ma jej, wszystkie miejsca, w których byli razem, wypełnione są jęczącymi wspomnieniami. Przechowując pamięć minionego szczęścia, rodzą doznanie nie-szczęścia. W tej chwili świat jest martwy, jest materią, w której wryta została historia, posiadającą, w przeciwieństwie do tej kosmicznej, swój ściśle wyznaczony początek i koniec. Zredukowany więc został wyłącznie do funkcji nosnika dawnych zdarzeń.

Utrata osoby ukochanej jest gorsza od śmierci ciała. Oznacza powolne umieranie za życia, nie można bowiem istnieć bez nadziei. Ten rodzaj śmierci, godząc w dwie osoby równocześnie, prowadzi do unicestwienia tylko jednej z nich. Pograża ją w ciągłym rozpamiętywaniu swej straty i wzbudzaniu bólu niemożliwego do opanowania.

Ciężar istnienia pozbawionego iluzji jest dla wrażliwej jednostki tak wielki, że może doprowadzić ją do katastrofy, to jest do negacji porządku tego istnienia i przekroczenia jego granic. Odkryta prawda zostaje zakwestionowana w imię innej „prawdy” — możliwej do przyjęcia. Jednak, aby uwiarygodnić tę nową prawdę, trzeba radykalnie zmienić swoją pozycję wobec świata lub usytuować się poza nim. Gustaw wierzy, że nie może zjednoczyć się z ukochaną inaczej, jak poprzez przekroczenie granic rzeczywistości, która neguje jego prawa. Staje się więc „pustelnikiem”, „umarłym dla świata”. Siła jego doznania wzmacnia się, ponieważ ich cel ulega ograniczeniu. Ukochana, zamiast łączyć ze światem, zastępuje go i wypiera na dalszy plan. Myślenie nabiera cech obsesyjnego i jęczącego samoudręczenia. Intensywność życia określa się potęgą cierpienia, którego nawet samobójstwo nie jest w stanie usunąć. Za niespełnienie życić musi przyjąć kara niespełnionej śmierci, upragniona „kara” przywracająca nadzieję na osiągnięcie pełni, poprzez zjednoczenie z ukochaną w raju. Wymierzona została wprawdzie przez Boga, lecz egzekwującym ją jest sam Gustaw, który nie chce ani nie może uwolnić się od fantazmatów dotyczących ukochanej. Są one udręką, ale i zapowiedzią przyszłego szczęścia. Wyraślają z przekonaniami, że prawa boskie muszą być rozumne, sprawiedliwe i celowe. Marzenia oddalając od świata, łączą z tą, która wydaje się być jego sensem. Łagodzą tortury pamięci, bezwzględnie rekonstruując rzeczywistość. Stanowią jedyną możliwą formę kontaktu z utraconą kobietą, bowiem nawet w obliczu śmierci Pustelnik jest samotny. Kondycja pustelnika jest wyrazem szablutowanej samotności. Skazując się na nią, Gustaw dokonuje wyboru zdeternowanego, odczytuje

¹ Op. cit., s. 343

² Op. cit., s. 344

³ A. Mickiewicz, *Dziady, część II*. (W.) A. Mickiewicz, *Dziela T. 3*, Warszawa 1955, s. 48, w. 163-167

⁴ M. Janion, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980, s. 273-274.

kierunek drogi, w którą ma się udać, z księgi przeznaczenia napisanej przez Boga. Miłość w IV części *Dziadów* przedstawiona jest bowiem jako predestynacja. Gustawa z ukochaną „tozsamie łączą niedościgła”. Został naznaczony przez Boga miłością, nim jeszcze przyszedł na świat. „Zli ludzie” rozłączają go z ukochaną, przydając jego posłannictwu cierpienia, nie są jednak w stanie zniszczyć scalającego ich uczucia. Nie zniweczy go również ona sama, mimo że przez swój ślub z innym mężczyzną przerwie boski węzeł. Przekroczenia planów Stwórcy dokonuje natomiast sam Gustaw. Jego winą jest utrata „własnej bytności”, zagubienie w kochance duszy i serca, a w konsekwencji tego, istnienie zredukowane do postaci cienia ukochanej. Nadmiar szczęścia, choć jest ono krótkotrwałe, doprowadza Gustawa do transgresji swojej egzystencji. Jego miłość staje się w tym momencie grzechem przeciwko pierwszemu przykazaniu, bowiem będąc na ziemi, już znalazł się on w niebie, ubóstwiając kobietę i oddając jej, to do czego prawił ma tylko Bóg oraz otrzymując w zamian szczęście, jakie może być jedynie udziałem zbawionych. Stwórcą, chcąc odzyskać jego duszę, musi więc powołać go do nieba razem z ukochaną. Wpierw jednak wymierza mu karę, którą jest oczekiwanie na ponowne zjednoczenie z nią, oczekiwanie spełniające się w istnieniu granicznym, istnieniu pomiędzy życiem a śmiercią, ziemią a niebem, własną a cudzą podmiotowością. Charakter tej kary oddaje wykorzystana przez Mickiewicza symbolika cienia, jako sobowótora, drugiego, „ja” czy kwintesencji duszy¹. Gustaw musi istnieć jako cień ukochanej, gdyż wskutek miłosnego zatrudnienia się w niej, nie tylko postradał własną substancjalność, ale również zapomniał o swoim przeznaczeniu, wyrzekł się powołania do męstwa istnienia. A zatem kara egzystencji niepełnej jest adekwatna do sposobu jego życia i stanowi odpowiedź na wybór, którego dokonał.

Szalona, bałwochwalczą miłość jest wyzwaniem rzuconym Bogu i ludziom. Dlatego nie ma dla Pustelnika miejsca na ziemi ani w niebie, nie ma go również w domu Księdza. Człowiek palony wewnętrznym ogniem nie chce i nie może ogrzewać się przy kominku, jak czyni to Ksiądz.

Miłość i stworzone przez nią fantazmaty posiadają zarówno moc kreacji, jak i destrukcji. Kocham, więc jesteś. Jesteś ponad ludzką miarę. Jesteś rajskim aniołem. A czym pozostaniesz, gdy odrzucisz moją miłość? „Puchem marnym” i „wyrodkiem niewiasty”. Fantazmat miłosny określa był osoby ukochanej i jest środkiem dokonującym na nim transgresji. Wyznacza granice bytu po to tylko, by przekraczać je w sposób zależny od kierunku ewolucji uczucia. Równocześnie jest on źródłem autotransgresji. Gustaw nie może pogodzić miłości i rozsądku, gdyż odpowiadające im pozycje — fantazmatyczny i realny — pozostają we wzajemnej opozycji. Żyje więc w rzeczywistości odradnionej, stworzonej z urojen. Przekracza granice rozsądku, by znaleźć się po stronie szaleństwa. Doświadcza nieznaną stroną swego „ja”, ale także niedostępnym innym tajemnic natury.

Marzenie wyobcowuje ze świata, cnotę równocześnie odkrywa jego zakrytą stronę. Sam Gustaw dostrzega tę dwuznaczność życia marzeniem, bowiem w zakończeniu IV części *Dziadów* dokonuje osądu swojego postępowania. W formie śpiewanego Orzeczenia ludowego wypowiada słowa powtórzone następnie przez Chórz:

*Bo słuchajcie i znaćcie u siebie,
Że według bożego rozkazu:
Kto za życia choć raz był w niebie,
Ten po śmierci nie trafi od razu.*

A zatem Gustaw stwierdza, że oddając się miłości i jej fantazmatom, oderwał się nabyty od rzeczywistości i swojego losu na ziemi, za co musi teraz odpokutować.

Gustaw jest szalony marzeniem, stąd jego pomieszanie nie ma charakteru ciągłego i trwałego. Tym również można tłumaczyć gwałtowną zmienność opanowujących go uczuć — od miłości do nienawiści. Czulości towarzyszą wybuchy gniewu i ironii, określane jako „wściekła” lub „dzika”. Śpiewa, mówi „z łagodnym uśmiechem” bądź „poważnie”, choć jeszcze przed chwilą owładnięty był „największym obłąkaniem”. Zaraz potem płacze i znowu śpiewa. Na przemian racjonalizuje i ulega porywom serca.

*(...) sam urojone żywiłem mamidła,
Sam przypyłem jady, od których szaleję!*

— przyznaje Gustaw w chwili autorefleksji. Ksiądz określa jego stan jako chorobę. Nie ma ona jednak charakteru somatycznego. Gustaw cierpi z powodu „chorej wyobraźni”, jak to określają ludzie o zdrowym rozsądku.

Choroba powstaje z braku lub z nadmiaru i w nich się objawia. Jest przekroczeniem dokonanym na zdrowym organizmie, zaburzeniem jego normalnych funkcji. U bohatera *Dziadów* wywołuje ją potęga wyobraźni stymulowana nieodwzajemnioną miłością. Bąkyle wspomnień obездławniają jego wolę, a tym samym uniemożliwiają wyleczenie. Gustaw traci w gorączce poczucie rzeczywistości. Znajduje się na granicy pomiędzy życiem a śmiercią. Żyje w dwu światach — realnym, gdy gorączka opada, i urojonym, gdy się podnosi. Wspomina, że śmiał się kiedyś z kobiety dotkniętej obłędem, podobnym temu, w który sam obecnie popadł. Swoją stronę interpretuje w związku z tym jako pomieszanie rozumu przez uczucie bądź jako karę boską. Gustaw znalazł się w niewoli fantazmatu, który niegdyś kwestionował z pozycji rozumu i któremu się sprzeniewierzył. Jednak ona „nielowa” jest dla niego wyzwoleniem od rzeczywistości. Nie mogąc podporządkować jej marzeniu, ani wyrzec się go, Gustaw musiał dokonać jeszcze jednej transgresji. Popenił samobójstwo, licząc, że będzie to ostateczne przekroczenie granic egzystencji, umożliwiającej zjednoczenie z ukochaną w innym wymiarze. Równocześnie jego czyn z chrześcijańskiego punktu widzenia stanowi transgresję praw boskich. Śmierć, która miała przynieść ukojenie, okazała się śmiercią niemożliwą. Gustaw umiera tak, jak kochał. Niespełniona miłość prowadzi do niespełnionej śmierci. Owładnięty marzeniami pozbawił się życia aby... dalej marzyć.

Marzenie o miłości jest ważniejsze od niej samej. Roznica i podsyca jej płomieni, by w chwilę potem zmrozić go wybuchem nienawiści. Stwarza anioły, które straca do piekiel. Koi rany, by tym głębiej je rozjrząć. Znosi prawa rzeczywistości i przekracza obowiązujące w niej zakazy. Jest zwielokrotnionym, wciąż powtarzanym szczęściem lub cierpieniem, Gustaw, rezygnując z życia realnego i unicestwiającej je, równocześnie ocala i umacnia życie fantazmatyczne. Jest ono silniejsze od śmierci, gdyż nie tylko trwa dalej, ale konstatuje zarówno swój podmiot, jak i przedmiot. Tworzy Pustelnika i jego ukochaną, jego — martwego, lecz żyjącego, ja — żywą, lecz umarłą. I tak krąg egzystencji realno-fantazmatycznej jest zamknięty. Gustaw-Pustelnik jest tym powołanym do istnienia przez

¹ Jak wiadomo, terminem „krajna cieni” określa się Hades, miejsce, w którym według wizerunku starogreckich przebywają dusze zmarłych. W powieści Adalberta von Chamisso *Przedwzrostowa historia Petera Schlemhla*, tytułowy bohater sprzedaje swój cień diabłu, co narzuca na szarykany ze strony innych ludzi. Gdy Schlemhli nie może ich zmusić, diabeł proponuje mu zwrot ceny w zamian za duszę. Inne znaczenie egzystencji w postaci cienia wiodbywa z danie z *1 Ks. Kronik*, 29, 25: *Jestem tylko bowiem pielgrzymem przed Tobą i przez wchodzenie, jak byli wszyscy przodkowie nasi, dziś nazywam jak cień na ziemi (miejscu) bez żadnej nadziei*. Przekład wg Biblii Tysięcioletniej, Poznań-Warszawa 1971. Tu cień oznacza egzystencję skazaną na obcość i przemijanie.

marzenie zabijające Gustawa. Jest pośmiertnym wcieleniem fantazmatycznym marzącego, wcieleniem ludzko realnym. Objeży żyją i umierają na miarę jednoczącego ich fantazmatu. Gustaw nie posiada samoistnego „ja”.

*Bo kto na ziemi rajske doznawał pieszczoty,
Kto znalazł drugą swojej połowę istoty,
Kto nad świeckiego życia wylatując kraniec,
Duszą i sercem gubi się w kochance,
Jej tylko myślą myśli, jej oddycha tchnieniem.
Ten i po śmierci również własną bymość traci,
I przyczepiony do łubej przestaci,
Jej tylko staje się cieniem.*

Erotyczne zespolenie kochanków prowadzi do wyobcowania z otaczającego ich świata, który ulega redukcji. Głos natury wzywa do utraty kontaktu... z naturą, do roztopienia się i zagubienia w sferze czystej rozkoszy. Dusze wiedzione uczuciem dążą do przekroczenia granicy ciała i wchłonięcia się. Ciało jest więzieniem ducha, ogranicza jego swobodę. Uniemożliwia trwałą komunę dusz, przeznaczonych sobie przez Stwórcę. Aby do niej doszło należy więc dokonać transgresji własnej cielesności. Pomaga w tym literatura, pobudzająca do pracy wyobraźni. Literatura i wyobraźnia poszerzają granice egzystencji, a gdy to nie wystarcza, przywołują śmierć, która wprowadza w przestrzeń nowego życia. Jednak i ono nie ma charakteru czysto spirytualnego. Pamięć przechowuje obraz fizycznego świata, zapewnia mu wieczne trwanie. Ocala ziemskie doznania. A zatem ciało jest dla ducha sensem istnienia, a nie tylko przeszkodą. Będąc źródłem wlotów i upadków, określa jego wartość i dalsze losy. Może stanowić medium „wspólnej duszy” kochanków, zwierciadło ich myśli i uczuć. Dzięki temu miłość przeżywana jest jako współodczuwanie. Jednak dwa ciała nigdy nie staną się jednym, więc w uścisku i drzeniu dusze kochanków uwalniają się ze swych granic.

*Dusza wionie w duszę... niebo, ziemia pryska
Roztopiona dokoła nas fala!*

W płomieniach rozpalonych przez zmysły byt osiąga swoją pełnię.

Ogień, którym płoną Werter i Abelard, roznieca pożar w wyobraźni Gustawa. Otdąd musi on kreować swoją biografię, według projektu dostarczonego przez poetów, musi podążać śladami ich bohaterów. Kochać icn miłością, cierpieć ich cierpieniami, zabijać się ich śmiercią. Gustaw nakłada fantazmatyczny kształt „boskiej kochanki” na osobę spotkanej kobiety. Dokonuje pewnych retuszy podpowiedzianych mu przez zmysły, tak, by stworzyć koherentną postać o cechach zindywidualizowanych, choć modelowych. Następnie komponuje swoją miłość z materii, „przez sen tylko widzianych mamedel” i podsyca żarem wspomnień, tych poetyckich i tych realnych. Wspomnienia bowiem są śladem egzystencji, jedynym sposobem bycia z osobą ukochaną. Równocześnie jednak, są preklenstwem miłości, jadem zatruwającym spokojne życie. Tylko, czy bohaterowie romantyczni rzeczywiście pragną tego spokoju, skoro zarówno Werter, jak i Gustaw „nie cierpią rzeczy ziemskich nującego obrotu”? Burzliwe namiotności i cierpienia zawierają w sobie energię, która umożliwia im transgresję swego „ja”. To one pogłębiają ich wrażliwość na świat, choć wyobcowują z „życia czynnego”, jak określa nudną i płaską egzystencję mieszczańska Goethe słowami swego bohatera. „Wracam w siebie i znajduję świat!”, bowiem „życie ludzkie jest tylko snem” — pisze Werter. A zatem fantazmaty

Wertera i Gustawa są przebudzeniem ze snu, są życiem prawdziwym. Tylko w sobie można odnaleźć świat pełny i autentyczny. Doświadczenie wewnętrzne to doświadczenie sięgające kresu *Możliwego*. *Albowiem siękanie kresu znaczy co najmniej że granica, jaką jest poznanie traktowane jako cel, ma być przekroczona*⁸. Ulatwia ten proces marzenie, które jest prawdą bytu, jest szansą na osiągnięcie utraconej w realnym życiu ciągłości. Marzenie ponad życie i ponad śmierć!

Oddaleni na odległość oddechu i jednego życia

Miłość w wierszach Leśmiana nie jest sposobem na życie, raczej — na przeżycie. Jest to „przeżycie” w całej wieloznaczności tego słowa, bo nie tylko doznanie, wrażenie, ale i przetrwanie, przepędzenie życia w sposób optymalny. Czy jednak rzeczywiście optymalny? Już bowiem z powyższego zdania wynika, że tak traktowana miłość jest w praktyce zjawiskiem czasowo efemerycznym, zaś w sferze oczekiwań próbą znalezienia azylu, osiągnięcia szczęścia, które przetrwałoby aż do śmierci, a nawet poza nią. I tak, pojawia się ona nagle, bywa zachcianką, kaprysem zależnym od... pogody i pory dnia. Dostarcza szczęścia, ale ulotnego, przepelnionego obawami, że w każdej sekundzie może zniknąć, jak znikną pomruki zachodzącego słońca. *Przyjętej miłosci / Mogą i musza i chcą być złamane!*, więc pojawia się kolejna miłość „jako śmierć, jedyna”. W każdej nowej miłości jest jednak odbicie poprzedniej. Można powiedzieć, że dokonuje się cały czas rozpaczyliwej transgresji pierwiastki miłości, chcąc odzyskać utraconą czystość, tak by nie obciążać nowego związku wcześniejszymi doświadczeniami. Proces ten jest szczególnie dramatyczny, gdy są to doświadczenia negatywne, które mogą nawet całkowicie zniweczyć obecnie przeżywaną miłość. Nie sposób bowiem zwyciężyć pamięci. Im większe zatracenie się w kochance, tym bliższa staje się ta miniona. Raz jeszcze okazuje się, że przekraczając granicę nie można jej obalić, a im bardziej dynamiczny jest akt transgresji, tym wyraźniej rysuje się wieczna linia ludzkich możliwości. I tak, miłosne zespolenie, które miało być próbą pokonania obojczy świata samo rodzi obojczy. Zamiast oczekiwanego zjednoczenia się kochanków, dochodzi jedynie do ich zatracenia się w sobie i utraty jednostkowej odrębności. Nie jest to miłość integrująca, gdyż wspólnie osiągnięty cel ulega alienacji. Utracie indywidualności nie towarzyszy zatem budowanie wyższej całości połączonych „połówek”. Racjonalizacja owego stanu rzeczy mogłaby doprowadzić bohaterów wierszy Leśmiana do swoistego traumatyzmu miłości. Byłby on tym bardziej uzasadniony, że może mu towarzyszyć traumatyzm śmierci, w rozumieniu zaproponowanym przez Morina⁹.

Nie, według Leśmiana, nie łączy dwojga ludzi tak jak pieszczota. Oparta na takiej podstawie miłość jest ufa, choć niepewna swej prawdziwości. Erotycznej powierzchowności wzajemnych kontaktów towarzyszą ciągle wątpliwości i obawa przed utratą partnera. Próba analizy uczuć, o ile w ogóle zostaje przez bohaterów wierszy podjęta, nasuwa pytanie, czy obiektem zakochania jest osoba w całej swej pełni, czy też jej ciało? Prowadzi to do dezintegracji, w wyniku której kobieta przeciwstawia się swemu ciału, jako czemuś odręb-

⁸ G. Bataille, *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. M. Ochab. (W:) *Osoby*. Wybór opracowane i redakcją M. Janina i S. Rosiek. Gdańsk 1984, s. 271.

⁹ Maim na myśli książki E. Morina: *L'homme et la mort dans l'histoire* (Paris 1976), w której dowodzi on, że traumatyzm śmierci wynika z lęku przed utratą indywidualności.

nemu i obcemu, co wszakże konstytuuje ją w roli kochanki. Przymuszczenie właśnie rozterki te sprawiają, że oddaje się mężczyźnie jedynie ciałem, mając równocześnie żal do niego o „miłosny rozboj”. Znamienne są przy tym rzecza, że „rozboj” ów odnosi się przede wszystkim do sfery fizycznej, a nie duchowej. Nawet bohaterka *Nieznanej podróży Sindhadą-Zeglarza* mająca duszę „dwoigiem basni czynną”, z chwilą, gdy kochanek unicestwia połowę jej duszy, czyni mu wprawdzie z tego zarzut, ale kończy go słowami:

*Tys (...) bezmiłosnej pieszczoty kradzież
o cały błękit pierś moją zużył!*

Zarówno z tego, jak i z innych wierszy wynika zresztą, że dusza osoby ukochanej istnieje substancjalnie i na równi z ciałem podlega percepcji zmysłowej, a nawet zalicza się do obszarów erogennych. Być może jest to jedna z przyczyn sprawujących, że w ciałach kochanków połączonych w akcie miłosnym nie znajdujemy „nic (...) prócz pieszczoty”. Mamy tu do czynienia z typem doświadczenia mistyczno-erotycznego, w którym sfera „duchowa” znalazła się w domenie erotyzmu, a właściwie została przez nią zawładnięta. Kiedy indziej znowu doznaniu Boga towarzyszy smak „słodkiej krwi dziewczęcych ust!” Zmysłowość jest więc u Leśmiana elementem aktu mistycznego obecnym w różnych jego odmianach. Podlegają jej istoty z czystej pneumi — aniolowie, a także zmarli, których dusze nie są całkiem wolne od elementów cielesnych, skoro na przykład płaczą, całują czy tańczą. Aniłowiem będąc szczególnie predestynowanymi do miłości, zostali skazani na jej nieznanie. Podporządkowują się zakazowi, choć są najbardziej zdolni do przekroczenia go.

*Bo nie zna granic ich żądy przewina,
Prócz tej, gdzie nagle szczęście się zaczyna...*

Nawiązując do twierdzenia Bataille'a, że *Transgresja nie stanowi zaprzeczenia zakazu, lecz jego przekroczenie i dopełnienie*¹⁰, a zatem podtrzymanie, można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z transgresją niemożliwą, spełniająca się jedynie w snach, doznajmy — snach duchów. Ale nawet owa istniejąca potencjalnie miłość anielska ma formę jak najbardziej zmysłową i cielesną. Paradoksalnie: duch cierpi, gdyż jest pozbawiony rozkoszy dostępnych istotom obdarzonym materią, te ostatnie zaś są na tyle niedoskonałe, że nie potrafią zabsolutyzować swoich doznań tak, aby wnieść je do poziomu możliwego dla aniolów. W obydwu przypadkach odczuwany jest niedosyt, wynikający z braku Miłości, która jako jedyna posiada moc scalania pierwiastków spirytualnych z materialnymi. Alternatywa miłości niespełnionej może być miłość własna, ucieczka w narcyzm i autoerotyzm. A jeśli okazać się by miało, że w ogóle skazani jesteśmy na kalektwo namiastkowości, na nieustanne pragnienie nieosiągalnej doskonałości, zdeterminowane przez porządek świata, w który wpisane jest metafizyczne, ponaddosłobowe niespełnienie?

Przekonanie, że własne życie było pozbawione miłości, bądź też nie była ona świadoma siebie i osoby ukochanej zyskuje się czasem dopiero po przejściu w inny wymiar, na przykład w życiu pozagrobowym lub po odejściu kochanki, gdy pusztka zostanie w pełni unoczniona. Śmierć może również, choć nie musi, wyznaczyć kres ziemskiego zakochania. Jednak nawet spotkanie po śmierci, gdzie,

jak się wydaje, nic już nie jest w stanie zagrozić umarłym czy rozdzielic ich, nosi piętno bólu i niespełnienia. Kiedyś oddalało ich od siebie życie, dziś — śmierć. Pozostaną więc zanurzeni w wieczności, bliscy zakochaniem i odlegli miłosnym niedokonaniem.

Wieża w otchłań, czyli miłość totalna

W skazanym na nicotę świecie, opuszczonej przez Boga i Miłość, pozostał samotny człowiek. Niekochana Jadwiga oczekuje „pieszczoty choćby nawet z potworem”. A że pragnienia desperatów zostają czasem wysłuchane przez nieistniejącego Boga, więc wypelza spod ziemi gigantyczny czerw aby dać jej zaspokojenie. I otrzymuje jej Jadwiga na miarę tego nienasycenia — zostaje „skochana” aż do kości. Zamiast jednej z tysiącznych dróg wiodących do nieba znajduje potwora. Zjednoczenie z nim musi zastąpić jej zjednoczenie z Bogiem. Tańczy więc szkielet Jadwigi w zaświatach pełnych nicości i śmieje się śmiechem szalonych, którzy nie mogą nie mogą miłość wszystko, nawet złożyć ofiarę swemu pożądaniu z samych siebie.

Fizyczne i metafizyczne niedopelnienie, niecałkowitość i nieciągłość domagają się gestu transgresji. Wynika z tego, że szczególną dynamiką charakteryzują się transgresje z potworem (i potwora). Potwór powstaje bowiem wskutek przekroczenia dokonanego na normie. Między potwornością a normalnością zachodzi zarówno różnica o charakterze ilościowym jak i jakościowym: Potwór rodzi się z nadmiaru lub braku w stosunku do normy bądź z jej transformacji. Dlatego może nim być zarówno gad, czerw, bogimak, Zmierzcun, Rusalka, Poludnica, planetniczka, piła, drewniana kukła, dziadka z drewniana noga czy beznogi nędzarz.

Kalektwo jest sposobem wypowiedzenia się o braku całości i pełni. Wedle ludowego rozumienia rzeczywistości, ludzi kalekich charakteryzuje wzmozona żądra erotyczna, a równocześnie przypisuje się im świętość, naznaczenie przez Boga. Są oni reprezentantami boskości, a ich seksualność ma cechy sakralne, nawet jeśli Bóg nie istnieje. Dokonuje się więc w ich osobach zarówno nobilitacja bryzdoty jak i seksualizmu. W akcie erotycznym szpetota i ułomność zostają zrealizowane poprzez ich absolutyzację i podniesienie do rangi upragnionego celu. Wypelnione aż do bólu miłością, zbratane z pięknem i złożone mu w ofierze, wreszcie wydane dobrowolnie na pożarcie, zyskują swe uzasadnienie i dookreślenie. Horror vacui — próżnia żąda wypelnienia, bryzdoty odnalezienia w niej czaru, niemoc — potwierdzenie w seksualnym perfekcjonizmie. Erotyzm jest w stanie usankcjonować każdą, nawet najbardziej niertowną, formę istnienia, gdyż dokonuje pogodzenia życia ze śmiercią, która przynosi powszechne zbratanie. Ludzie-niedoludzy przyzwyczajają potwory, by spełniła się miłość jako śmierć. W kulturze ludzkiej mamy do czynienia z uderzającym rozumieniem grozy seksualności jako grozy śmierci, potwory natomiast są samą seksualnością. Kuszą „pocalunkami śmiertelnymi!” i „czarem mogiły”.

Ekstaza wyraża się w grymasie, deformacji, a w stopniu doskonałym poprzez okaleczenie i destrukcję. Rozkosz doznawana w akcie erotycznym z potworem osiąga stopień nadludzki, jest „trwalsza nad zgon”. Umożliwiają spełnienie się ponad własne możliwości, realizowane w przekroczeniu granicy śmierci. Szczytowe doznanie erotyczne jest transgresyjnym doznaniem granic egzystencji. Kobieta zgwałcona przez gada nie chce, żeby przemienił się on w króla. Wynika to z sygnalizowanego już przez mnie lęku przed metamorfozą, mogącą zniweczyć istniejący stan rzeczy. Lęku wyrażanego w chęci unieruchomienia świata. Jak widać jednak, transgresja, która z natury swej jest ruchem, może mieć swe źródło nawet w tej utrwalonej przez pragnienie nieruchomości. Jeszcze wyraźniej ujawnia się to w przypa-

¹⁰ G. Bataille: *Erotyzm*. Przeł. E. Wendt. (W:) „Literatura na świecie” 1973 nr 8-9, s. 454

dku Jadwigi. Pragnienie Jadwigi jest czymś elementarnym, pierwotnym, co wywołuje byt i konstytuuje go. Byt tworzy się na skutek i na miarę pragnienia, a następnie zostaje przez nie spetryfikowany. Zachowując własną niezmienność, czerw umożliwia wszakże swojej stwórczyni wejście w inny wymiar, transgresję ciała, które całkowicie nie zostaje przecież zniweczone, bo granica nie może być obojętna.

Zaspokojenie erotycznego niedosytu dokonuje się czasem dzięki zwielokrotnieniu przedmiotu rozkoszy, bez pozabawienia go jednostkowej całości (jak ma to miejsce w przypadku Poludnicy, która w dwóch osobach oddaje się równocześnie Świdrydze i Midrydze) bądź pokawkowaniu go (parobczak poszarpany przez piłę, dziadga pozbawiony drewnianej nogi przez rusalkę). Piła w ekstatycznym zapamiętaniu z parobczakiem „poszarpała go pieszczotą na nierówne części”, nadając każdej z nich samostojną i osobną egzystencję. Owo niemożliwe do przeżywania niepozobieranie staje się widocznym znakiem transgresji, gdyż przekroczenie granic zostaje utrwalone w faktie pojęcia na kawalki i trwania tych kawalków.

Życie ludzkie jest zdeterniowane pełnym trywalem oczekiwaniem na miłość i śmierć. Jest zagadką, której rozwiązanie umożliwiają nie tylko poznać ograniczenia człowieka, ale i jego niepokój przed odkryciem wyroku odpowiedzi. Erotyzm daje szansę przekroczenia granic tęsknoty, marzenia, niepokoju, rozpacy i trwogi. Nie znosi ich jednak, gdyż tworzy nową niepewność i nowe zagrożenia. Kojarzy życie ze śmiercią, wypełnia zaswiat światem i nawet istnienie w bezkresie potrafi powiłać. Wszelkie niebezpieczeństwa mają jednak to do siebie, że wprawdzie odstrasają, lecz równocześnie nęcą, zachęcają do zmierzania się z nim.

U Leśmiana istnienie, w swej niczym nie ograniczonej intensywności, jest wyzwaniem wobec świata. Realizuje się na granicy życia i śmierci. Jego ucieleśnieniem może być pantera, rozpląsana dookola śmierci, przywołująca ją i prowokująca. Śmierć jest dla niej sposobem życia, naczehowaną erotyzmem formą spełnienia. Objęta z nią, oddaje jej swoje ciało, a równocześnie jest jej egzektorką. Erotyzm jest podstępem wobec życia i wyrokiem na nie, jest chwilą szalu przeciwstawioną wieczności, jest wreszcie jej uosobieniem w Bogu wieczności unicestwieniem. W tym wyraża się jego transgresyjna potęga.

Sposób traktowania przez Leśmiana natury upoważnia w pełni do postawienia znaku równości pomiędzy opisanym tu erotyzmem pantery, a tym, którym poeta obdarza swoich ludzkich bohaterów. Może się zresztą zdarzyć, że zdradzony mąż, powodowany chęcią zemsty, przemieni swoją żonę w rumaka, a miejsce erotyzmu zastąpi żądza zniszczenia, dostarczająca „upojeń, jakich miłość nie da!”

Bywa zatem miłość u Leśmiana śmiertelną chorobą, obezwładniającą i niszczącą tych, którzy zostają nią dotknięci. Bohater tytułowej wiersza „Alcabon” unicestwia w miłosnym akcie Kurianne, popchnięty ku niej durem niemożliwym do przeżyczenia. Zadruczenie, któremu się poddają, przybera formy wzajemnie pożądanego gwałtu, nasilającego się wraz z rosnącą satysfakcją seksualną.

Fenomen tego typu przedstawia Georges Bataille w książce *L'Érotisme*, gdzie analizując poglądy „boskiego markiza”, pisze między innymi: *Niezliczone prace poświęcił Saee afirmacji wartości nie do przyjęcia. Według niego życie byłoby pogonią za rozkoszą, a rozkosz należałoby mierzyć destrukcją życia. Mówiąc inaczej: życie osiągałoby najwyższy stopień intensywności w potwornej negacji własnych praw!* W innym natomiast rozdziale tej samej książki Bataille stwierdza, że *erotyzm jest pochwałą życia nawet w śmierci. (...) Cóż innego oznacza erotyzm ciała, jak nie pogwałcenie istoty partnerów? Pogwałcenie, które graniczy ze śmiercią, które graniczy ze zbrodnią? Granice miłości totalnej wyznaczone są więc, z jednej*

strony przez zniszczenie partnera, z drugiej zaś — przez samozniszczenie. Znamiennym przykładem może być tu panna Anna animująca drewnianą kukłę, która zadaje jej miłość tak, jak zadaje się cierpienie lub śmierć. Oto bowiem kukła „Pieści ją bezdusznie” aż do omdlenia.

*Szarpie włos jedwabny,
Miażdży pierśi, krwawi skroń.*

a

*Blada, poraniona
Panna Anna hólom wbrów
Od rozkoszy kana,
Błogosławiąc mgłę i krew!*

Wydawać by się mogło, że już nie sposób przekroczyć w swych doznaniach progu mgły i że stan omdlenia vel omdlenia można utożsamiać ze stanem szczytowym. Tymczasem jednak to, co dla panny Anny jest punktem dojścia, dla Śnigrobka stanowi punkt wyjścia. Śnigrobek „ukochał przestwornie mgłę”, pozwolił jej oszłomić się i obłąkać, by w końcu zginąć „od nadmiaru mgły w czujnym objęciu”. Z powyższych przykładów wynika jeszcze jedno — to mianowicie, że totalność miłości wyraża się nie tylko w uleganiu jej przez ludzi, lecz również przez wszelkie inne byty, niekonicznie ożywione, a nawet niekonicznie materialne. Wśród tych, którzy ulegli зараzeniu miłością, znajdujemy bowiem: łakę, czerwia, wierzbę, drewnianą kukłę, mgłę, piłę, ale także Marsjanki, aniołów, nimfę, rusalkę czy boginiąka.

Miłość totalna zakłada zniesienie podmiotowej odrębności osoby ukochanej. Może posiadać ono znamiona przemocy, jak w przypadku dziewczynki zgwałconej przez boginiąka, czy innej — zniwolonęj przez Zmierzczenia karzącego wybrać jej „śmierć lub miłość”. Może również wyrażać się w zemście za „nikły cień zdrady”, zemście tak okrutnej, że ofiara wydaje się „więcej niż nieżywa”, a przy tym brakuje jej wargi i ręki. Namiętność jest zatem transgresją życia i śmierci, zupełnie nie respektującą woli i pragnień partnera, a często po prostu unicestwieniem jego osoby. Co innego, gdy kochankowie pragną zatrucenia i ma ono charakter spełnienia ich oczekiwań — prowadzi do samorealizacji nawet w destrukcji i poprzez nią. W przypadkach skrajnych mogą oni poświęcić dla miłości nie tylko życie ziemskie, ale i żywot wieczny.

Mamy tu zatem do czynienia z wymuszonym bądź dobrowolnym sadomasochizmem. Kochanka powinna być spełniająca pożądania mężczyzny służką, którą można „znużyć — i zużyć — i nie pożalować!” Musi być przy tym

*Bezoporna, bezsilna, bezbronna, bezwiedna
Niechaj, grzesząc pragnieniem, leży sama jedna!
Niech nie modli się, nie śni, nie płacze, nie wierzy —
I niech tylko tak leży — niech dla mnie tak leży!*

Wyrażając się swej wolności lub tracąc ją w wyniku przemocy, jednostka staje się ofiarą. Czas sadomasochistycznych wierszy Leśmiana jest czasem święta — czasem składania ofiar.

Chęci całkowitego posiadania osoby ukochanej towarzyszy wieczna obecna zadróżność, dzielnka i łącząca w pragnieniu wyłączonej, jedyności. Może być ona tak silna, że aż związana z oczekiwaniem śmierci tej, która mogłaby odebrać kochanka. Tymczasem przysięgi wierności i tak muszą być złamane. Świadomość i pragnienie zdrady obecne są nawet w czasie miłosnego aktu.

Niepokoię, obawy, wpatpliwosci nie są jednak w stanie osłabić siły erotycznych doznań. Spotęgowna rozkosz doprowadza nieraz do

całkowitego zatracenia, omdlenia, wejścia w otchłani, w inny wymiar, a nawet wniebowzięcia. Zatracenie w miłości może być również dosłowne, jak w przypadku Pururawy, który pieszcząc nimfę osiąga niebyt. Nie ma ono przy tym charakteru przywidzeniowo-onirycznego, gdyż owocem ich miłości będzie urodzony przez obłubieniec syn. Miłość jest cielesną wędrówką do dna rozkoszy. Kochankowie pochlaniają się wszystkimi zmysłami, karmią nie tylko swym ciałem, ale nawet oddechem.

Miłość zawsze jest spontaniczna i żywiołowa. Biegająca wiejska dziewczucha podobna jest do pożaru rozpalonego przez wiosenną przyrodę, a spotkania kochanków są syceniem miłosnego głodu. Pragnienie miłości jest przy tym silniejsze od poczucia własnej szpetoty i ulomności, od świadomości swej nędzy i niedoświadczenia. Często w związku z tym pozostaje jedynie w sferze marzeń i niespełnionych oczekiwań. Zmysłowy witalizm jest nie do pogodzenia z kalektem czy jakąkolwiek niedoskonałością fizyczną. Zygmunta Kubiak twierdzi, że Lesmian chce przymusić rozkosz, aby pobratała się z litością, *znęca się nad nią, aby pokumać ją z cierpieniem*. Jeśli by zgodzić się z tym, to jest to jeszcze jeden dowód na lesmianowskie zakochanie bez miłości, ponieważ tam, gdzie zaczyna się litość musi kończyć się miłość. Ani obdarowyjący litością, ani pragnący jej nie może być człowiekiem kochającym. Miłość bowiem daje nie próżna, nie oglądając się na żadne względy. Jest darem nie jałmużna, darem płynącym z serca i wadzącej potrzeby, a nie z jakiegokolwiek nakazu moralnego. Obdarzony natomiast nie może pragnąć go, jeśli ma świadomość, że nie jest kochany, że otrzymuje nie cząstkę siebie samego zawartą w drugim człowieku, ale cząstkę tego drugiego, cząstkę jego integrannej obcości, z której składa mu w tym momencie ofiarę. Kochając zaś, pragnie się przede wszystkim szczęścia osoby ukochanej, nie sposób więc przyjąć jakiegokolwiek, choćby nawet drobnej ofiary, jeśli nie jest ona wynikiem prawdziwego uczucia. Miłość jest wyrzeczeniem obdrowalnym i upragnionym, samorealizowaniem się w szczęśliwej rezygnacji. Nie może być w żadnym wypadku wymuszona, nie może być prośbą ani zniewoleniem. Przeciwnie — jest dawaniem wolności za wszelką cenę, nawet za cenę własnego szczęścia. „Noli me tangere!” — mówi ukochana głosem kochającego ją. *Nie, nie dotknij Cię, raczej zginę! Twoja wolność jest moją koniecznością, niech więc stanie się pętami mej miłości!*

Azyl czy pułapka?

Miłość totalna przynależy do ekstazy, do „niewiadomej otchłani”, która jest tym bardziej fascynująca, że niepoznawalna. Wymyka się jakiegokolwiek penetracji, trzeba więc bezradnie przyjąć ją. Uległość ta wynika z osiągnięcia celu, który nadal pozostaje nieosiągalny. Paradoxs ów jest skutkiem niemożności przyjęcia i zaakceptowania rzeczywistości transcendentnej, do której można jedynie dążyć, lecz nie sposób w niej pozostać, gdyż oznaczałoby to egzystencję poza dnem i nocą. Jak bowiem zdefiniować coś, czego nie tylko nie widać zamglonymi oczami, ale co nawet nie może się przyszyć? Z drugiej strony stan ten jest stanem upragnionym, oznacza bowiem spełnienie. I ono jednak zawiera w sobie wewnętrzzną sprzeczność: ukochana zatracając się w dostarczanej jej rozkoszy osiąga inny wymiar, uobecnia się przez nieobecność, zbliża przez oddalenie. Wywołuje to niedosyt. Poszukiwanie azylu — miejsca schronienia przed samotnością, prowadzi do nowej samotności, bardziej tragicznej, bo dzielonej z drugim, bliskim skądinąd, człowiekiem. Jest to nie tylko poszukiwanie szczęścia, rozkoszy, akceptacji, ale również odmiany i niewiadomego. Kochanek z wiersza *Powieść o rozumnej dziewczynie* mówi do dziewczyny:

*W ramion twoich zaciszu pragnę tak bezkresnie
Zasnąć choćby na chwilę — inny i nieznanym.*

Warto przytoczyć w tym miejscu definicję poezji sformułowaną przez Michała Głowińskiego przy okazji rozważań o twórczości Lesmiana: *Poezja znaczy tutaj (tj. dla „poety jako człowieka pierwotnego” — L. K.) ucieczkę od rzeczywistości ustabilizowanej i w pełni nazwanej, ucieczkę do nieograniczonego królestwa możliwości. Jeśli słowo „poezja” zastąpić słowem „erotyzm”, otrzymamy przybliżoną definicję azylu w rozumieniu wyżej przeze mnie określonym.*

Czy miłość w formie opisanej przez Lesmiana może być azylem? A jeśli tak, to przed czym mogłaby uchronić? Stwierdziłem już, że ucieka się w erotyzm przed samotnością, ale też, że „erotyzm pograża człowieka w samotności”¹¹. *Z jednej strony erotyzm jest winą samotną, jest tym, co zbawia jedynie poprzez przeciwstawienie nas innym, co zbawia w euforii złudzenia, gdyż w ostatecznym rozrachunku to, co w erotyzmie doprowadza do skrajnej intensywności, nakłada na nas jednocześnie przekleństwo samotności. Z drugiej strony, świętość pozwala nam wyjść z samotności, jednak pod warunkiem, że zaakceptujemy ów paradoks szczęsej winy — FELIX CULPA! — której niepojętość właśnie nas odkupuje. Jedynie ucieczka pozwala nam w tych warunkach powrócić między bliźnich*¹². Ucieczka jest powrotem, musi być powrotem! Wracamy więc do siebie, pytanie tylko, czy „do siebie” oznacza tu: do zwielokrotnionego „ja”, czy do zespalającego „my”? Czy samotność będzie nas dzielić, czy łączyć? Może zdarzyć się nawet, że osiągniemy razem szczęście.

*Shczęście przyszło. Czemu: nam tak smuino.
Zerzed jego blaskiem uchodzimy w cień?...*

*Jego beżmiar wszystko w sobie zmiesci,
Oprocz mego lęku, oprócz twoich łez...*

Może więc w ogóle miłość czysto zmysłowa nie stanowi trwałego azylu? Może spełnia tylko narkotyczną funkcję namiastkową? Bywa przecież równe jak narkotyki obeszładniająca, bólem czy głodem. Zespołenie w miłości chroni niekiedy nawet przed śmiercią. Wprawdzie z miłości korzysta się pod nieobecność śmierci, ale i po jej przyściu jest ona czasem możliwa. Zdarza się jednak również, o czym pisałem, że wywołuje śmierć. A zatem azyl to czy pułapka?

Przedstawiona w tych kategoriach miłość nie stanowi pomostu pomiędzy człowiekiem a uniwersum. Jej „program”, o ile można tu w ogóle użyć takiego określenia, jest programem negatywnym i w najlepszym wypadku ogranicza się do prób przewycięzienia rozpaczy bądź własnych fizycznych ograniczeń. Oto na przykład dwoje nędzarzy korzystając z niedzieli *Szuka w rowie przytulku dla pieszczoł bez dachu*. A kiedy przewycięzili wreszcie poczucie bezradności i opór swoich zbolałych ciał, to *kochali się wrogo — na przekór miłości*.

Miłość może być próbą znalezienia azylu, bywa wszakże i tak, że jej samej potrzebnym jest azyl. Dla nędzarzy z cytowanego wiersza jest to rów. To dzięki niemu nie naruszają społecznych konwencji. Nieraz jednak erotyzm ma do pokonania znacznie poważniejsze ograniczenia, a wówczas i azyl, jakiego potrzebuje, musi być pewniejszy, doskonalszy. W niektórych swoich wierszach pokazuje Lesmian miłość wywołaną, łamiącą stereotypy obyczajowe, choć zgodną

¹¹ G. Bataille: *Świętość, erotyzm i samotność*. (W:) *Odmiercy*, j.w., s. 349.

¹² *Ibid.*, s. 359.

z prawami „boskimi”, a nawet ubóstwioną. W skonwencjonalizowanym świecie ludzkim nie znajduje ona miejsca dla siebie. Jest przekłeta, więc musi skończyć się śmiercią, by znaleźć dopelnienie w innym wymiarze. Miłość, która miała być azylem, stała się pułapką. Azylu, którego sama teraz potrzebuje, może jej udzielić już tylko Bóg. Może, o ile istnieje. Każdy więc znajdzie bezpieczne schronienie i zbawienie na miarę swej wiary i swego zwątpienia.

Topografia miłości albo odkrywanie tajemnicy

Świat osacza człowieka „tłumami spojrzeń miłosnych”, czyhajacych zewsząd na niego. „Wszystko widzi się” wzajemnie, przenika wzrokiem, odbija się w sobie. Człowiek jest podglądany przez świat i sam w tym podglądaniu świata uczestniczy. Punkty widzenia pomnożone są przez punkty odbicia. Niebo odbijając się w ruczajach patrzy na siola, zaś człowiek przez igliwie i szpary w płocie ogląda niebo i jezioro. Księżyc „przełąka” przez szyby patrząc na staw. Wytwarza się w ten sposób wzajemność widzenia, przez którym nikt i nic nie jest w stanie się ukryć. Natura jest świadkiem wszelkich naszych poczyniń, wzorowanych na podglądanej... naturze. Człowiek uczy się od niej, a poznanie nie jest możliwe bez patrzenia. Nieobecność innych niż własny punkt widzenia byłaby zresztą równoznaczna z utratą kontaktu ze światem. Oznaczałoby to skazanie na samotność i wyobcowanie oraz mękę istnienia w nicości. Kto nie jest widziany, ten nie może niczego otrzymać od świata, ten nie zazna miłości ani miłki, a więc nigdy się nie spełni. Pragnienie bycia widzianym może być tak silne, że aż przybiera formę ekshibicjonizmu, jak w przypadku bohaterki *Nieszanęj podróży Sindbada-Zęglarza*. Buduje ona przeczczystą chatę, żeby odbić się swą nagością w zrenicy świata. Odsłania się w całej swojej niemocy, marząc, by ktoś zgłębił jej tajemnicę. Sama zaś chłonie wzrokiem nawet dźwięk słów do niej skierowanych. Kochankowie z wiersza *Tajemnica* kokieteryjnie pozwalają podglądać się światu. Ich miłość znajduje oparcie, potwierdzenie i utwralenie w zewnętrznych punktach widzenia. Stają się one gwarancją jej rzeczywistości. Uzewnętrzenie intymności poszerza granice erotyzmu o aprobujący go świat. Transgresja tajemnicy stanowi próbę osiągnięcia ciągłości ze światem. Współpatrzenie jest współistnieniem... „Patrz i widzą mnie, więc jestem” — zda się mówić leśmianowski świat. Jego trwanie przejawia się czasem wyłącznie w patrzeniu i byciu oglądanym. Rozmaite punkty widzenia zespolone w dialogu wyznaczają sytuację ontologiczną bytów, którym są przypisane. Określają ich cechy wspólne, ale i różnice pomiędzy nimi. Każda zmiana punktu widzenia stwarza nowe możliwości poznawcze, otwiera na nowe doświadczenie egzystencji świata.

Granice ludzkiego istnienia wyznacza natura i ona też umożliwia ich przekroczenie. Dokonuje się ono dzięki zakorzenieniu człowieka w otaczających go punktach widzenia, a także poprzez uboeczenie się w snach i widzeniach innych bytów. Przestrzeń wyznaczona przez krzyżujące i odbijające się punkty widzenia jest nie tylko wielowymiarowa, ale również ponadwymiarowa. Jest to przestrzeń współistnienia ze światem, gdzie granice tyłcz oddzielają od innych bytów, co jednoczą z nimi. Człowiek zatracca się w naturze, wchłania ją i sam pozwala się pochłaniać. Ustanawia swoją odrębność przez odniesienie jej do otoczenia, by w chwilę potem w otoczeniu tym rozplynąć się. Podobnym procesom podlega postrzegany przez człowieka Bóg. On również miesza się w tym dynamicznym widzeniu z innymi elementami przeżywanego świata.

Tak określona przestrzeń można nazwać transgresyjną, rozumiejąc przez to jej potencję ustanawiania, przekraczania i podtrzymywa-

nia granic istniejących w niej bytów. Odnajdują one bowiem siebie i swe granice w ich pokonywaniu. Nawet trwanie może nabierać w takich warunkach dynamicznego charakteru i cech przekroczenia. *Ponad siebie rozkwitam, ponad siebie trwam!* — mówi „miłością groźny” bohater *Zielonej godziny*. Wędrówka poza kres ułatwia mu miłosne pożądanie jak i odczucie erotyzmu otaczającego świata. Pragnie go rozplacić tak, jak sam jest przetrzany. Natura u Leśmiana jest nie tylko bezwstydną, do czego wystarczy postawa pasywna, ale i lubieżna, spełniająca się w istnieniu intensywnym aż do omdlenia. Trwać ponad siebie to kochać i być kochanym, to plonąć razem ze światem, to przekraczać jego i swoje granice. Kochankowie pragną zanurzyć się w sobie, dotrzeć do duszy i kości. Nie posiadając niczego więcej, modlą się o nieśmiertelność ciała, a równocześnie próbują je poznać i oświecić. Rozpoznają więc wędrówkę w przestrzeni i w czasie, przy czym obydwie te wymiary są ściśle określone i skończone. Przestrzenia jest tu obszar rozpoznawalny pieszczołą, wyjątkowo tylko możliwy do rozszerzenia, jak w przypadku ust, które pozabawione kobiecego ciała „Straciły rozum i zmysły” i odtąd calują cały świat. Czas życia zamyka się pomiędzy dziesięcstwem, do którego można dotrzeć w wspomnieniach, a śmiercią, która go zatrzymuje, ustanawiając zamiast niego swój własny czas. R rolę przewodnika w tej swoistej wyprawie w głąb nagoci spełniają zmysły. To one kierują „wargami w ślad dreszczu” po cieple i sprawiają, że nie tylko można je poznać pieszczołą, lecz, co ważniejsze, że jest to poznanie najdoskonalsze z dostępnych. Zawodzi ono jedynie w przypadku dziewiczywny o dwoistej duszy, spotkanej przez Sindbada. Ale też bardziej od duszy interesuje zakochanych ciało. To jego tajemnicę chcą odkryć, odkrywając równocześnie tajemnicę seksu, który stał się ważniejszy niż nasza dusza, niemal ważniejszy niż nasze życie: *stad też wszystkie zagadki świata wydają się nam tak blade w porównaniu z tą tajemnicą — w każdym z nas drobnitką, lecz jej nieprzejrystość czyni ją poważniejszą niż wszystkie inne!*¹³. Nie chodzi tu o samo pokonanie tabu nagoci, o dokonanie czysto anatomicznych, zewnętrznych konstatacji. Bowiem kochankowie „chłoną się nawzajem, niby dwa bezdroża”. Wzajemne pieszczoły przyczyniają się do otwarcia ich ciał i pograżenia w nie całą swoją istotą. Dokonuje się ponadto poszerzenie obszaru miłości, który obejmuje nie tylko ciała, ale i zachowania kochanków oraz związane z nimi przedmioty. Obiektem pieszczoły mogą więc być wspólnie jeżdżone maliny czy jabłko. Oto, co mówią o tym sami bohaterowie wierszy Leśmiana:

*Chwytaś owoc, zanurzasz w nim zęby na zwiady
I podajesz mym ustom z miłosnym pospiechem,
A ja gryzę i chłonę twoich zębów ślady.*

*A ja płac: twój caluję, biodra i kolana
I ramię i zsuniętą z ramienia koszulę.*

(...) *karmiony-ust twoich splakany oddechem.*

Kocham oddech twej piersi, ruch śpiącego ciała.

W śpiewnych falach twojego, co mnie kocha, głosu.

Mamy więc jeszcze jeden przejaw totalności miłosnej. Ciało stanowi tu centrum erotycznego mikrokosmosu. Można się do niego zbliżać, zgłębiać w kolejne pokłady nagoci, zawsze jednak pozostanie uczucie niedosytu i przesądzenie, że można by znaleźć się

¹³ M. Foucault: *Z „Historii seksualności”*. (W.) *Odmieniec*, jw. s. 395

jeszcze bliżej, głębiej, że jest w tym jakaś ulomność naszych zmysłów, która nie pozwala przeniknąć go w pełni, dotrzeć do źródła rozkoszy. Świadomość tu towarzyszy nawet tym bohaterom wierszy Leśmiana, którzy osiągają niebyt. Pogrzężyli się w nim niejako za wcześniej, zanim zdolali poznać tajemnicę, prawdę seksu. Ciało jest nie tylko nicodgadnionym pytaniem, czynnikiem jednoczącym kochanków w próbie odpowiedzi na nie, ale również podstawą jedynego kodu umożliwiającego im porozumienie się.

Świat zdefek(t)owany

Świat poezji Rafała Wojaczka zawieszony jest w pustce pomiędzy brakiem a nadmiarem. Wydaje się być zatonięzony i me dokończony, skazany na niedoistnienie. Wszystko jest w nim pozorne, wyalienowane i bezcelowe. Poznanie prowadzi do negacji swego przedmiotu bądź zbrakania związanych z nim wartości. Podobnie jak w wierszach Leśmiana, odbywa się czasem przez brutalne pokawalkowanie, choć u Wojaczka ma ono więcej cech sadystycznych znęcania się, przeprowadzanie cierpliwie i metodycznie. Nieraz zresztą bywa, bez względu na zastosowane techniki, w ogóle zawodne, gdyż są zjawiska, których odkrycie wykracza poza możliwości normalnego człowieka. Określa je poeta jako „podziemne”, „ukryte”, „podsokorne”.

*Życie roi się od szyb, by przebiec głową
i wskoczyć prosto do ust Królowej.*

(.....)

A to nie są szyby z cukru ani koce.

*A to nie jest Królowa co ma zmysł
pieszczoty, i wypława na bruk w kaluzę krwi.*

Szyba wyznacza granicę między jedną a drugą rzeczywistością, również między rzeczywistością a poezją, prowokuje do jej przekroczenia. Jak wiadomo, Wojacek podejmował liczne próby przeniknięcia szyby, próby konczenie się w szpitalu. Doznane okaleczenia były przejawem tych przeniknięć, widomym dowodem transgresji. Towarzyszył im ból, którego celowe wywołanie nieraz służy potwierdzeniu realności istnienia. W twórczości autora *Sezonu* poznanie i uwiarygodnienie jego przedmiotu zawsze spełnia się w cierpieniu. Poeta musi być w odkrywaniu świata „cierpliwym oprawcą”, który pedantycznie „każdy włos (...) na czworo rozszpecza” i

*na tłustej łące mojej
Skóry w każdy por chwiei wciąż lakomą trąbkę.*

Niezwykle istotną funkcję poznawczą odgrywa akt erotyczny, będący nie tylko penetracją nagosci, ale również dążeniem do przeniknięcia na drugą stronę, rozumianym jako pojęcie do kresu. W skrajnych przypadkach dokonuje się to poprzez obdarcie ze skóry i wypreparowanie wnętrzości tak, aby dotrzeć aż

*do kości
Tożsamości — do istności.*

Równocześnie poznanie „odwrotnej strony” rzeczywistości prowadzi do odkrycia śmierci.

- Pragnieniu zgłębienia tajemnicy seksu towarzyszy usiłowanie transgresji nagosci, rozumianej jako pełne otwarcie i przekroczenie zarówno granicy wstydu jak i własnego ciała.

*Zrób coś, abym rozebrać się mogła jeszcze bardziej
Ostatni liściek wstydu już dawno odrzuciłam
I najcięższe wspomnienie sukienki także zmyłam
I choć kogoś nagiego bardziej ode mnie nagiej
Na pewno mieć nie mogłes, zrób coś, bym uwierzyła*

*Zrób coś, abym otworzyć się mogła jeszcze bardziej
Już w ostatni por skóry tak dawno mi wnikałes
Ze nie wierzę, iż kiedyś jeszcze nie być tam mogłes
I choć nie wierzę by mogł być ktoś bardziej otwarty
Dla Ciebie niż ja jestem, zrób coś, otwórz mnie, rozbierz.*

Ciało istnieje potencjalnie. Jest materią oczekującą nadania dzięki erotyzmowi formy i sensu. Domaga się akceptacji, choćby nawet w bolesnym gwałcie. W dobrowolnej rezygnacji i poniżeniu zostaje uprzedmiotowione i wydane na ofiarę. Szuka prawdy swojej płci, która może ukonstytuować się wyłącznie w konfrontacji z drugim człowiekiem-ciałem. „Męskosc” i „kobiecość” nie istnieją autonomicznie, a jedynie we wzajemnych relacjach, dzięki którym nieustannie zyskują potwierdzenie lub zaprzeczenie. Są, co typowe dla egzystencji transgresyjnej, procesem, nie stanem, ciągiem stawianiem się, dynamicznym i płynnym, a więc nieskończonym.

Transgresja zawiera w sobie dążenie do pokonania ograniczeń i istnienia ponad, nawet gdy oznaczało to samozniszczenie:

*Wsluchać się do ogłuchnięcia
Wpatrzeć się do osłepnięcia
Wdyszeć się do beztchu w piersiach
Wmyśleć do unicestwienia
Ach, wyrwać się — do Słońca!*

Kochać aż do obrzydzenia

Jednak tego rodzaju ekstazy udział w egzystencji świata możliwy jest tylko w chwilowym nateżeniu zmysłów i nie może mieć trwałego charakteru, tak by nadać sens ludzkiemu życiu. Z kolei zwykle doświadczenia życiowe uczą pesymizmu i wątpliwności. Człowiek rodzi się nie w porę i żyje byle jak pod strażą śmierci, której aktywnie szuka, oczekuje i do której powoli dojrzewa. Nawet jeśli jest owocem miłości, to i tak już w momencie przyjszcia na świat, skazany zostaje na doznanie nieszczęścia, kalectwa i brzydoty. Cierpi z braku pełni i jedności, gdyż czuje się podzielony, a żadne z jego „ja” nie jest samodzielnie całkowite. Wielosć jest więc odczuwana jako przyczyna niewystarczalności, ponieważ zwielokrotnieniu „ja” nie towarzyszy pomnożenie jego możliwości, lecz świadomość dezintegracji. Czasem jednak to istnienie cząstkowe, nie dokończone, jest nie tylko akceptowane, ale nawet pożądane czy konieczne. Dzieje się tak, kiedy stwarza ono poprzez miłość możliwość otwarcia na drugiego człowieka. Dotyczy to zresztą nie tylko ludzi, bowiem współlistnienie poszczególnych elementów świata również ma charakter erotyczny. Seks jest czynnikiem organizującym i zespalającym w jedność to, co z natury jest heterogeniczne. Jednak w związku tym nie dokonuje się pokonanie osobności i obscości. Granice bytów nie zostają zarte, a jedynie otwierają się lub są otwierane, nieraz wskutek zadanego im gwałtu. W wyniku takiego panseksualnego aktu dochodzi do wyrażenia się jednych form z innych. Bogactwo tego świata nie jest efektem ewolucji, lecz zaskakującego rozrodo metamorficznego. Wyołtuje to doznanie egzystencjalnej istnienia i poczucie wyobcowania płynące nie tyle z egzystencjalnej odmienności „ja”, co raczej z obscości, a nawet wrogosci świata. Jedyną obroną człowieka jest

ucieczka w siebie i w żywioł poezji. Życie to znaczy być poetą, czyli współnikiem swojej samotności.

Tylko w erotycznym zjednoczeniu z kochanką, w zatraceniu aż po śmierć można urodzić się w pełni, choć i ta pełnia będzie wynaturzona. Życie w świecie zdefektowanym wyraża się w ciągłym dokonywaniu wyboru pomiędzy doświadczaną ulomnością a próbą jej przezwyciężenia, kończąca się przekroczeniem formy i samozniszczeniem. W wierszu *Umiem być ciszą*, poprzedzonym mottem z Eluarda: „Miłość to człowiek niedokończony”, czytamy:

*Kończę się w twoich oczach
umiem być ciszą
Kończę się w twoim śnie
(.....)
Przez sen, przez siebie
donoszę siebie
do twojej śmierci*

Miłość jest uboczeniem siebie i osoby ukochanej, „wywiecczeniem” z ciemności, jak to określa Wojacek. Akt miłosny upodabnia się tutaj do boskiego aktu genezyjskiego. Bóg wyprowadził z ciemności i chaosu promienie światła, co stało się początkiem dzieła stworzenia świata i człowieka. Tu zaś poeta, w swej podwójnej roli bohatera i podmiotu lirycznego, powołuje się „ciemnego snu” do życia ukochaną, budząc „dzień usypiony w jej ciele”. Lepi ją „z gliny głodu” ożywionej pragnieniem jego zaspokojenia. Czułość nadaje ciału kształt i wyznacza granice prerotykujące swoim istnieniem pożądanie. I oto zostaje wytyczona przestrzeń wiecznie ponawianej transgresji.

W innych wierszach kobieta stanowi uwienczenie dzieła stworzenia, jest niebem na ziemi, uosabia zarówno kosmos, jak i ojczyznę. Może przynieść oczyszczenie, ukoić poczucie winy i rozpatrzeć zrodzone w kontaktach ze światem. Staje się ona jego centrum, tchnieniem istnienia w martwą dotąd materię.

*Choć księżyc nie zszedł jeszcze, choć jeszcze nie wierze
już nad świat wschodzi słońcem
nieznany — Twoje serce.*

*I w oczach już się kręci świat jakby początek
był świata*

Równocześnie ma tu miejsce autokreacja, ponieważ kochanka daje dopełnienie swemu „stworcy”, którego był także miał przedtem charakter potencjalny. Poza tym człowiek u Wojacka już nie jest niewinny i owa egzystencjalna inicjacja, dokonująca się za każdym razem w zespoleniu erotycznym, nie stanowi obietnicy nieśmiertelności, przeciwnie — otwiera na doznanie śmierci. Erotyzm nie może zaistnieć bez nadziei na jej wzbudzenie, gdyż oznaczałoby to skazanie się na samoograniczenie, bezsilność i bezcelowość. Poszukiwanie miłości jest poszukiwaniem siebie i swojej śmierci w drugiej osobie.

Erotyzm zmierza do przezwyciężenia lęku istnienia, który usunięty może być poprzez dokonanie egzystencji w śmierci. Jest nadzieją na osiągnięcie harmonii w świecie dysonansów. Wojacek proponuje też inną drogę — oswoić groźbę świata

*ciągłym uprawianiem
Jej — to jest poematem miłosnych pisaniem.*

Poeta nieustannie sprawdza na sobie życie i śmierć, prowokując je i wystawiając się na ich próbę. Poezja, w szczególności erotyczna, jest

egzystencjalnym polem doświadczalnym. Dokonuje się na nim utożsamienie słowa i rzeczywistości, słowa i własnego ciała. Z kolei seks bywa

*pisaniem poematu
Ciągle gwałconym ciałem.*

odgrywa jednak podrzędną i służebną wobec poezji rolę.

Wojacek dokonuje transgresji życia ku poezji i poezji ku życiu. Poeta „jest się (...) żyjąc”, ale też dla autora *Innej bajki* nie ma istnienia poza poezją, tak jak nie ma poza nią zgonu. „Ile razy można odbyć śmierć — ?” zapytuje Wojacek w swojej wczesniej prozie i poprzez dokonywane samookaleczenia sprawdza na własnym ciele zarówno tworzone wiersze, jak i odpowiedź na to pytanie, a gdy już ją „przećwiczył”, udziela jej definitywnie, popielając samobójstwo, które staje się ostatecznym znakiem transgresji. *Koniec poezji winien być niegramatyczny, jak Koniec świata* poety:

*Na własnym pasku powiesił się
Na czymś stosownym czy nie na rurze od bojlera
Dwudziestioiliustamietni skończony alkoholik
Rafał Wojacek syn
Edwarda i Elżbiety z domu Sobieckiej*

Poezja znalazła swe dopełnienie w śmierci, która stwarza ostatnią szansę indywidualizacji, dojścia do siebie autentycznego i nieopartego, gdyż właśnie przed nią człowiek jako nierzeczywiste do jego stopnia, jest nawet trudno mu stwierdzić, czy ono jeszcze trwa. Śmierć jest wówczas problemem umożliwiającym określenie i identyfikację „ja oryginalnego” oraz naśladowczego, sobowrotowego, dzięki czemu możliwe byłoby pokonanie rozdwójnia jaźni poprzez uwolnienie się od swojego alter ego. To z kolei pozwoliłoby na przekroczenie granicy własnej obojętnej i uzyskanie utożsamienia z sobą. Żyjącemu trudno ją osiągnąć, bowiem dotknięty jest on atrofiami formy. Musi dokonywać animacji własnej martwoty, ustalać kształty po to, by je przeobrazić, a w końcu i tak dojść do wniosku, że tego, co najistotniejsze nie uda mu się wyrazić. Śmierć natomiast jest kreatorką znakomitą, która

*wymyśla
coraz to inne formy swojego istnienia.*

Wyraża swe mistrzostwo w mimikrze i metamorfozie. Może więc się zdarzyć, że wśród tych odman człowiek odnajdzie swoje prawdziwe „ja”. Zanim jednak zdąży się ono utrwalić, już ulegnie kolejnej przemianie.

W rzadkich z kolei wypadkach „pojednania ze swoim istnieniem” można osiągnąć nieśmiertelność, bowiem „tylko z wahań żyje śmierć”. Podobnie:

*Ktoś
Kto kocha
Nie jest tym, co
Umrze.*

Uzyskanie ciągłości ze światem i jedności ze sobą niewczy horror psuki i rozpadu.

Egzystencja spełnia się zatem w nieustannym wyznaczaniu granicy pomiędzy tym co żywe, a tym co martwe oraz w jej transgresji. Miłość

będąc obietnicą nieśmiertelności, musi zarazem prowokować śmierć. Pragnienie erotyczne osiąga swoją absolutyzację w pożądaniu destrukcji i śmierci, która zaczyna się z sadomasochistycznego aktu okrucieństwa i upodlenia. Równocześnie miłość jest walką o życie, któremu nieustannie zagraża drugi człowiek. Upragniony kres napawa zgrozą. Zaborec dążenie do poszerzenia swego stanu posiadania wyraża się w zaspokajaniu głodu i pożeraniu, według powiedzenia: „co zjedzone to twoje”. Niczego bowiem nie można być pewnym w świecie, w którym „dżuma zniosła sądy wartościujące”. W wierszu *Na jednym rymie Wojacek* wylicza jego cechy — jest ciemny, niemy, niewierny, niepewny, doczesny, śmiertelny, nędzny. Ponadto została w nim „zwichnięta symetria”, a „każde piękno podmyte jest gnójem” i podobnie jak radość jedynie przesłania prawdę. Obrzydzenia nie da się pokryć czułością.

*Ciało jest czarne
Ciało śmierdzi
Ja nie jestem malarzem
Umiem tylko kopnąć w brzuch*

Jednak seks jest żywiołem i prowokacją, a zatem granica obrzydzenia musi zostać przekroczona.

Ten świat sprawia wrażenie brudnej i cuchnącej kloaki, wypełnionej wszystkim, co organizm w wyniku procesów fizjologicznych może wyprodukować i wydalic. Jest on zdefekt(1)owany również wskutek rozpadu, rozkładu, gnicia, pokawalkowania i nigdy nie będzie inny, gdyż wciąż ulega brutalnej destrukcji oraz upadkowi wartości. Nie można na nim żyć normalnie i bezpiecznie. Pansksualizm, który wypełnia pożądaniem nie tylko niebo czy rzekę, ale nawet kosmos, przyczynia się do tego, że wśród wzniesłych panujących tu patologii nie zabrakło żadnej z seksualnych. Istniejące zakazy i wytyczone przez nie granice określają obszar wszechpotężnej transgresji. Nawet zmartwychwstanie człowieka musi być bezbożne i wymuszone przez gwałt. Profanum rodzi sacrum lub inaczej: sacrum to wyrafinowane profanum, zrodzone w brzydocie i ubóstwie w poniżeniu i samotności. Mamy w poezji Wojacka do czynienia z życiem w świecie odwróconym — to, co pozytywne wymaga weryfikacji negatywnej, zaprzeczenia i poniżenia, okaleczenia i zbrukania. Droga do transgresji bytu wiedzie przez ciemność, która musi być przerywiona. Dlatego miłość rodzi się z „rozjarzonej iskry serca”, by przekształcić się w blysk iluminacji, płomieni, światła, wżęsz słońcem, księżycem czy gwiazdą, zakwitać wreszcie różą, „czarnym kwiatem”, krzewem gorącym. W ciszy i bólu przekraczają swe granice kochankowie krwi, aż do kresu, gdzie już tylko biel i lęk, „bowiem kto kocha, ten jest z drugiej strony”.

Seks, zakochanie, miłość — to trzy sposoby uczestnictwa w zbiorowej samotności świata. Granice między nimi są płynne, często bowiem zmistyfikowany seks lub zakochanie pragną uchodzić za miłość, nieraz nieświadomie i bez złej woli. W pragnieniu tym ukrywa się tęsknota do nieosiągalnej pełni i ciągłości ze światem.

Seks jest poszukiwaniem tajemnicy natury, materialnego pierwiastka kosmosu w każdej istocie. Stanowi próbę transgresji norm i zakazów historycznie zdeternowanej cywilizacji, z jej atomizacji rodzącą wyobcowanie i lęk. Jego celem może być w tej sytuacji osiągnięcie tożsamości w zespalającej, lecz i różnicującej mikro-współności, przeciwstawionej anonimowemu i bezosobowemu społeczeństwu. Służy temu celowi odkrycie, z jednej strony, homogenicznej i uniwersalnej prawdy natury, z drugiej zaś — heterogenicznej

prawdy płci. Akt seksualny jest realizacją utopii „powrotu do natury”, rozumianego jako pojednanie ze sobą i światem poprzez odnalezienie tego, co pierwotne i wspólne dla wszystkich bytów. Daje więc ciągłość, ale bez pełni, którą zapewnia miłość. Płciowość dostarcza dowodów na uzupełnianie się przeciwieństw i możliwą jedność w różnorodności. Jednak poszukując harmonii w naturze, seks chce ją równocześnie zniweczyć w rozpasaniu i destrukcji. Będąc czystą anarchią, bluźni religii i kulturze, ponieważ stawia jednostkę ponad społeczeństwo i jego moralnością. Jest wędrowką do kresu, który nie może być osiągnięty, gdyż każde splędnienie musi zostać zakwestionowane jako niewystarczające.

O ile czystszy seks jest, posługując się klasyfikacją Bataille'a, wynikiem erotyzmu ciała, o tyle zakochanie jest współistnieniem erotyzmu ciała i erotyzmu serca. Tym niemniej byłoby błędem utożsamianie go z miłością. Zakochanie jest otwarte na miłość, jest tęsknotą do niej, a czasem wstępem do niej. Jest fascynacją, oczarowaniem, zuroczeniem drugą osobą. Jest pragnieniem zespolenia się z nią i zatracenia w niej. Podobnie jednak jak seks nie daje spełnienia, nie może stać się jedynym celem i sensem w życiu, choć jest do harmonijnego życia niezbędne. Zakochanie jest uwielbieniem konkretnych przymiotów ciała lub ducha, miłość — uwielbieniem obiektu samego w sobie, ciągłym potwierdzaniem i utrwalaniem jego egzystencji. *Kochać kogoś znaczy mówić: nie możesz cierpieć, nie możesz umrzeć. Nie może ciebie nie być! W miłości odslania się najbardziej ostro skandal cierpienia i śmierci, absurd stawa, hezjens nicości. Prawdziwe umiowanie, zakorzenie w sferze uczucia, prowadzi do samego bytu. W statecznym rozrachunku kochamy kogoś nie dlatego, że jest taki czy inny, ale że w ogóle jest!*¹⁴. Zakochanie może, aczkolwiek nie musi, tolerować odrębności i wady lub być na nie ślepy. Miłość, będąc ich świadomą, nobilituje je i czyni zaletami. Zakochanie alienuje, miłość zespała. Zakochanie jest zgłębianiem tajemnicy człowieka, miłość — zgłębianiem tajemnicy człowieczeństwa, tajemnicę osoby ludzkiej. W miłości osoba ukochana jest medium Boga, kosmosu i ludzkości. Stąd można, iak to robi Bataille, mówić o erotyzmie sakralnym, choć, co podkreślałem, postaci, w jakich on się wyraża, bywają pod względem etycznym bardzo różne. Oczywiście erotyzm sakralny, o czym także była tu mowa, może zaistnieć i bez miłości. Zakochanie może być czymś chwilowym, efemerycznym, bądź tylko następującym nagle i nieoczekiwanie, tym, co potocznie nazywa się „miłością od pierwszego wejrzenia”. Może być również uczuciem trwałym, kształtującym osobowość i wpływającym na kształt życia. Na ogół jest jednak stanem przejściowym, oczekiwaniami na miłość i wypełnianiem pustki wywołanej jej brakiem. Przejściowość nie oznacza wszakże, że nie przywiązuje się do niego wady. O jego znaczeniu najlepiej może świadczyć fakt, że często kończy się unicestwieniem tego, kto mu ulegnie. Wynika to z jego obzwalniającej i niszczącej siły, działającej nie tylko w przypadku odrzucenia przez partnera czy utracenia go, ale także, a nawet przede wszystkim, w najwyższym erotycznym uniesieniu, w czasie miłosnego aktu. Stąd w oczach zakochanych obok rozkoszy odbija się śmierć.

1983 — 1987 r.

Lech Kowalewski

¹⁴ Ks. J. Sadzik, *Przeżwanie Hioba*. (W:) *Księga Hioba*. Tł. z hebrajskiego C. Milosz, Paris 1981, s. 10. Ponadto wiele zawartych w tekście myśli i sformułowań zawdzięczam Prof. Mari Janin

WALDEMAR DRAS

Siedem wierszy

Ty także

Ty także, którego ramię, wzrok
I marzenia odtrącałem tak długo,
Aby lepiej poznać ich siłę, Ty
Także czekasz aby to powiedzieć:

Nie byliśmy sami — kochaliśmy.
Nie byliśmy obojętni, chociaż nasze
Milczenie trwało dłużej niż nasze

Życie. Obłoku, gwiazdo, promieniu...

Rhein, wrzesień 1989 r.

Nie wszystkie dni

Nie wszystkie dni mijają
I nie wszystko może być

Zapisane. Wzgórze, kropla
Deszczu, koniec świata,

Wiatr, nadzieja, pocałunek...
O czym myślisz najczęściej?

Niczego nie da się uratować.
O wszystkim musisz zapamiętać.

I w żadnym pożegnaniu nie być
Tym, który coś obiecuje.

Neuss, 14 kwietnia 1989 r.

Dlaczego nie tęsknię?

Błogosławione niedomknięte okno.
Przeźreni nocy panuje nad swoim
Wnętrzem jak dal nad zawrotem

Głowy, gdy nic nie jest jeszcze stracone

Ani obojętne. Błogosławiona czułość
Granic, niewyszeptane szeptu i wspomnienia
Zakochanych, dla których nic nie jest stworzone.

Buden See, marzec 1989 r.

Jeżeli

Jeżeli nie płakałaś — zapłacz. Przytul się.
Powiedz skąd wracasz i dlaczego Bóg jest

Tak daleko? Jeżeli jest ci dobrze i ciepło —
Odejdź, nie udawaj. Kimkolwiek jeszcze jesteś

Wciąż odzyskuj moc, nie zawdzięczaj, przebaczaj.
Jeżeli jest ci źle i patrzysz w okno,

I wszędzie jest ciemno — obudź się, zapomnij.
Nigdy nie uwierzysz, że istnieje wieczność.

Neuss, sierpień 1989 r.

Jak to powiedzieć?

— do mojego Syna.

Niech miłość uwodzi rozpacz
A namiętność odruchy. Niech

Ból trwa krótko a tęsknota
Wiecznie. Niech nadzieja nie

Opuszcza cię wcześniej niż później
A melancholia nigdy. Niech życie

Będzie twoim znakiem wodnym
A wdzięczność porównaniem. Niech

Troska będzie niecierpliwa a przyjemność
Delikatna. Niech świadomość nie będzie

Daleka a nieśmiertelność bliska. Niech
Czułość będzie bezbolesna a nierealność

Piękna. Samotność niech będzie zawsze
Sama a pamięć zawsze czymś zachłyśnięta.

D'dorf, lipiec 1989 r.

Do B...

Z czyjej samotności chcesz mnie
Dziś uleczyć i jakim imieniem
Obdarować, abym nie czuł się lepszy

Od innych i na rozwidleniu dróg
Jasných nie myślał o sobie
Ani o dniach, które minęły?

Z czyjej samotności bierze się
Twoja troska o moje życie i tęsknota
Za tym, co na zawsze stracone?

Düsseldorf, listopad 1989 r.

Rolette

A bezkres? Jak to powiedzieć: odchodzę, aby cię dotknąć kiedyś?

W powietrzu jest tyle mgły... Domy, rzeczy i drzewa są tak nierealnie daleko chociaż wystarczy wyciągnąć dłoń, aby sięgnąć ich murów, wyobrażeń i kory. Rzeka, jak wspomnienie tamtych dni, przepływa tuż obok ale jej plusk jest niesłyszalny — żyje swoim dnem. Zapach liści, gałązek i trawy unosi się w cudownym świetle, jakie osiągamy patrząc sobie w oczy zawsze po raz ostatni.

Nie tęsknię, muszę żyć tym od czego odszedłem, aby dojść tam gdzie pożądanie ustępuje miejsca ciekawości a o miłości wystarczy pisać, aby jej doświadczać. Pogranicze smutku to wciąż ty.

Mogłaś przerwać moje milczenie o wiele wcześniej, ale ty także musiałaś milczeć. Sformułowanie odkrycia bywa radośniejsze niż samo odkrycie. Tak było kiedyś. Dziś jestem przygotowany na każdy ból.

Deszcz, jeśli pada... Tu, gdzie przyszło mi teraz żyć, przerażenie stało się proste i słodkie jak pocałunki, których nie pamiętam. Bezruch ogranicza się do cichego śpiewu i widoku spadającej gwiazdy. Poczucie istnienia przeplata się ze strachem przed głosami, które umilkły.

Być zawsze blisko odchodzącego cienia, nietykalności... Jak mógłbym zapomnieć o czymkolwiek? Powietrze jest takie lekkie a lzy takie dalekie ...

Czy jestem szczęśliwy, czy obłąkany? Niebo jest znowu takie niebieskie, chociaż z kolorów jakie znamy dominuje seledynowa zieleń i róż.

Tak, żadnych obsesji poza jedną: wiem, wiem, pamiętam... I każdy twój gest, każde twoje słowo chcę przyjmować tak, jak przyjmuje się dar, ze wzruszeniem, nie dając wiary, że się czymkolwiek na jego przyjęcie zasłużyło.

... bo sprawiłaś, że mogę być tylko sam.

Rhein, czerwiec 1989 r.

Waldemar Dras



Fot. Waldemar Stępień

EPIZOD NA PLEBANII

Do księdza Tabiszewskiego przyszedł diabeł. Lepiej będzie: złożył wizytę. Nie wprost, taki diabeł nie może być kimś pospolitym. Wiec satyre. Prawdzia saska stara porcelana z wieku pudrowanych peruk, szklistej muzyki francuskich klawesynistów i barokowego rozkwitu niemieckiej sztuki sztukaterii. Wcale nie jest rzeczą niezasadną domniemywać, że ten sam diabeł zwodził wielkiego mrocznego olbrzyma w posępnej Upsali — Swedenborga. Od tamtej libertyńskiej epoki przemieszkował, i to nie kątem, w modrym tchnieniu zielonych jezior Irlandii. Z zimnym półowiem cyranek, fioletowym błyskiem dalekiej buczy. Jego klientelą smukłe, topolowe celtyckie dziewczyny o imionach jak zaklęcia druidów, czy nawoływania ostatnich elfów. Dziewczyny skaczące nad brzegami śliwkowo niebieskich mozarów śpiewają ballady, w których srebrne słowiki, złota nitka harfy, i pachnie koniczyzna. Tańczą z granatowymi chmurami, granatowe z karminowymi i z tymi w kolorze dojrzalej trawy. Albo z wąskonosymi, ściemniałymi z biedy proboszczami wadził się o jedną literę. Litera była w starych ksiązkach, czytał ją zaglądając przez ramię, a proboszcz nie czuł chłodu od zimno-zielonych kamieni starej dzwonnicy. Wieczny diabeł, wysublimowany, wypudrowany, tres distingue, niczego nie czyniący wprost. Bardzo podobny do człowieka. Po najpodlejszym świnstwie — otrzepie salonowe palce pianisty, biel jego żabotu będzie równa krochmalowej bieli kornetu zakonnicy. Domeną słodki grzech zaniedbania.

Był listopad, czekanie na pierwszy śnieg. Czas dla wąpiących, pełen pokus. Proboszcz Pustulka wyjeżdżał na parę dni. Do chorej matki. Sam pakował rzeczy na podróż. W ostatniej chwili dopiero układał fioletową bonzurkę. Stan chorej jest poważny, pobyt może się przeciągnąć. Przy pakowaniu był obecny ksiądz Tabiszewski, obaj milczeli tym zgodnym kapłańskim milczeniem — to prawie to samo, co u lekarzy przed operacją. Zrozumienie, ale bez przesadnego współczucia. Przez zielonkawe szybki z sieni wpływało słabe, chorowite światło przedpołudnia. Zegar z drugiego pokoiu po drewnianemu wybił dziewiątą. Wtedy ksiądz Pustulka coś powiedział i ksiądz Tabiszewski nie dosłyszał. Jedno, tak jedno: na tę chwilę proboszcz miał prawdziwie chłopoty bół w oczach. Krótka chwila wystarczyła, aby Tabiszewskiemu zrobiło się księdza proboszcza żal i to czysto głęboko. Spuścił oczy na jego grube palce, które starannie

ugniatały fioletową materię. Było w tym trochę podskórnego erotyzmu. Jaki okropny kolor, do bólu drażniący. Może natrętne asocjacje z urzędem biskupim. Suty, wysoce duchowny kolor. Naprawdę to prezent, od kogoś bez gustu. Mignęło parę kropel białych świeżego światła i ta poprzednia chemiczna zieleń zładogniała. Poza jednym miejscem, bizantyjska łata, którą kończyły układać dłonie kapłana. Oaza nienaturalności, coś niemądrego. Ksiądz Tabiszewski z ulgą przyjął moment zamykania walizki. Nie żeby zaraz podbiegł, nie to, pozostał nieco sztywny na miejscu. Czuł fizyczną doskonałość metalicznego skrzypu suwaka. Wysoki doskonaly ton zabrzmiał muzycznie z frazą ustępującej skóry. Prawie skrzypcowo. Potem rwane wojskowe kłaśniecie dwóch, literalnie dwóch, klamerek. To miało suchość orkiestr dętych. Bardziej plebejskie. Dopiero wtedy poczuł przywłogoony zapach jabłek, walizka leżakowała ostatnio na bocznym stryżku. Koszta zaniedbania. Jabłka nasączały ją tłustą, natrętą jesienią.

Ksiądz Pustulka był już w płaszczu. Kapelus, czas na kapelus. Miał dostojny, czarny kapelus. Wyglądał ksiądz Postulka w nim godnie, jak ktoś dobrze najedzony i wyspany. Kapelusz przy mierzał kilka razy na drobne małpi sposób. Odwyk od wyjezdnej elegancji. Czuł w głębi duszy drżenie wspólne z literackim wieśniakiem. Nie lubił patrzeć w lustro. Cień, jaki wychodził spod ronda, przy czerniał pospolicie czolo. Robiło się małe i płaskie. Bezmyślne czolo wiejskiego urzędniczyny. Całkiem niekapłańskie. Co gorsza musiał tak dużo myśleć o swojej aparceji. Z oczyma jeszcze gorzej. Dziwna surowa uprzejmość, nie więcej. Mało, stanowczo za mało. Kapłan nie powinien wyglądać na dobrze ułożonego komiwojażera. Wychodzi prostacko. Komiwojażer przed emeryturą. Paradoksalne, ale porównanie z emerytowanym masonem wydawało się bardziej stosowne. Epitet z zapomnianej powieści chyba niekatolickiego pisarza. Ładne, pachnie dobrym szpanem i bzami. Tak, lustro jest bezcelne, typie zimnym okiem i milczy. Ostatnie dyspozycje wydawał zapinając guziki. Jeszcze wahanie — parasol?, nie trzeba. Na ganku owiał ich zimny wiatr, pachniało dalekim ciężkim dymem z fabryki. Obaj lubili jesień. Tylko na dwa różne sposoby. Jeden sentymentalnie, drugi prawie eschatologicznie. Zwłaszcza teraz. Jeżeli była jakaś metoda porozumienia myślni to obraz odbieranego świata był pogodą w tonacji — Mol-Jesienna sonata. Oszczędna w fakturze, bogata w podtekstach. Był zimny spokój mimo wiatru. Spokój wiejskiego stawiku przycupniętego za małym białym wiejskim kościółkiem. W dawnym parku rembrandtowski, muzyczny prawie czar półcienia. Było jeszcze parę drzew, których czubki wyglądały na grudki czerwonego węgla. Tabiszewskiemu taka rozpuszta kolorów wydawała się niepoważna, ale tak musi być. Gdy szli po liściach, zgniatali je specjalnie, aby czuć jedną mocną woń, chemicznego rozkładu materii. Cmentarny nastroj. Mimo to zapach jakis zabaretowy. Dopiero na drodze był zwycięzcy kurz. Kurz pachniał różowo, prawie kobieco. Ludzi było niewiele jak na robotnym dniu. Zwykle sprawy na tygodniu. Ksiądz Pustulka dwornie uchylił, uchyłał kapelusza. Ksiądz Tabiszewski murezał na wieki wieków. Podzielił

się rolami. Do samej stacji nie rozmawiali. Po co powtarzać to, co oczywiste. Książd Tabiszewski u swego proboszcza cenil oszczędność w słowach. Kazania nie najlepsze, kalwińskie, mało żarło, ale na co dzień zaleta czystej wody.

Na stacji on kupił bilet, tak było umówione. Było pusto, zimno, nie palono w brzochnatym kafłowym piecu. Nie znosił poczekałni kolejowych. Czul, że wionie od nich jakieś niezdrowe podniecenie, nad którym nie może zapanować. Może zostało z dzieciństwa. Pomylił pociągi, czy do ciotki miał sam jechać, czy może próba wagarów. Nie pamięta. Zwyczajnie się zgubił. Znalazł się nagle i boleśnie w jakimś dziwnym miescie. Jeździli wielkie, nie znane mu tramwaje. Na skrzyżowaniach smocze blaski lamp. Ludzie chodzili wielką buczącą masą i stawali tak samo. Znalazł się pod jakimś wielkim biurwem z kilkoma czerwonymi tablicami. Właśnie urzędnicy kończyli pracę. Wychodzili, niektórzy wybiegali, ci patrzyli na niego ze złością. Zawadzał. Winy wypluwały coraz to nowych ludzi. Zbyt wielu, teczki, parasole, torby, kobiece apaszki. Śmiechy, ludzie się śmiali. Jemu się chciało płakać. Łzy miał w oczach gotowe, gdy jedna z kobiet upuściła rękawiczkę. Czarna, która wydała się wielkim czarnym liściem. Pamięta oczy kobiety, ale nie może przypomnieć sobie, czego było w tych oczach najwięcej. Na pewno nie przyjemnego. Oczy były jakby cytat z filmów Bergmana. Nos mu drżał, gdy przytuliła go do ciepłego podróżowanego policzka. Sensualne odczucie odnalezienia i tylko to. Tamta chwila mocno zapadła i pączkuje onirycznymi wzjami. Czysta psychoanaliza. Dalszy ciąg był prozaiczny. Posterunek milicji, żółte światło, długi drewniany stół, zapach ludzkiego potu. Przypadkowe kolorowe gazety, które mu pozwoliły przeglądać. Długie czekanie na telefon. Jeszcze jedno przykre odkrycie. Zawsze lubił zapach skóry, a tu nadmiar ludzi go dławil. Nie pamięta jak wrócił do domu.

Z biletem wyszedł przed stację. Pod topolą stał książd Pustulka i po chłopsku palił papierosa. Chciwie i głęboko. Czerwony punkt między palcami. Dolna warga opuszczona. Nic dziękował, skinął głową, co mogło wiele rzeczy wyświadczyć. Pod topolą wydawał się wyższy, chłodny w szarościach i półcieniu brązu. Tyle że z bliska wychodziła ta jego chłopska toporność. Ciężki oddech, opasła twarz. Drgająca od nadmiaru uczuć, małe oczka w brudnym kolorze. Dlaczego on, kapłan, tak myśli o swoim bliźnim. Może dlatego, że on kupuje bilet, gdy bliźni spokojnie pali. Czy dlatego, że narasta niezdrowe mistertium skojarzeń. Szczęśliwie, są inni ludzie. Nieważni, szarzy, pospieszni. Dobre, że bez teczek. Książd Tabiszewski próbował coś mówić. Książd Pustulka słuchał, ale marginalnie. Może chciał, aby młodszy kapłan odczuł delikatnie, że on jest tam daleko. Przy białej szpitalnej bieli. Niektórzy ludzie musieli przechodzić obok nich. Wtedy Tabiszewski zaczął się im z ciekawością przyglądać, aby nie prawić komunalów. Przyglądanie było równe patreniu przez szybę na deszcz. Rozwodniona herbata, barwy bure, brzydkie, cuchnące. Patrzyć przez szybę i nie wiesz: ranek czy wieczór. Literackie miazmaty. Obojętne, łpe. Gdy nagle, bez przesyady nagłośni, przeszła para. Chłopiec 7 albo 8 lat i młoda kobieta, jego matka. Chłopiec,

oczy niebieskie amorka, za duża głowa. Chyba ma zadatki na krótkowidza. Zwyczajne dziecko, z takich wyrastają kelnerzy albo listonosze. Jego matkę książd Tabiszewski znał daleko lepiej. Kobieta miała na imię Janka. Nazwisko galijskiej prowincji, tutaj niegzytowane. Dawno kiedyś Staszic sprowadził z Zachodu wielu specjalistów. Gdy dziś po latach przegląda księgi parafialne, to jakby czytał że tłumaczony romans francuski, którego tłumacz chce oszczędzić czytelnikowi kłopotów z wymową nazwisk. Pani Janka była piękną kobietą we wszystkim. Od uśmiechu, po ruch głowy. Nawet ten krótki kradziony błysk przy „Niech będzie pochwalony” był jak świeże górskie powietrze. Oczy czyste, głębokie, takie znalazisko od Murilla. Łagodny, nieco semicki, gazel ował twarzy i wyczuwalne hiszpańskie piersi. Nie wiezieć czemu, na koniuszkach ciężkich rzęs przyzieleniły się smużki łąd. Miała po dziecinemu przygryziony koniuszek dolnej wargi. Wzwanie, czy bunt? Tryumf już, czysty tryumf świadomości. Książd Tabiszewski omiótł biodra, gładka lira bioder. Poczuł, że coś słodkiego i trującego napłynęło do skroni. Powinien nie patrzeć, ale patrzył. Czul się niczym zwierzę, którego świadomy myśliwy starannie prowadzi do ostatecznej pułapki. On, książd, patrzył. Szła, nawet zwolniła, gdy przechodziła obok nich, z przesuwanym na boki rytmem kroku. Słońce, kostyczne słońce listopada odkryło w jej włosach pojedyncze złote nitki. Była naprawdę piękna, odczuwał jej urodę jako coś bolesnego. Chciałby, żeby uśmiech kobiety był uśmiechem Marii Magdaleny, a był to uśmiech dziewczki. Zwyczajnej dziewczki, która odczuwa lepiące spojrzenia mężczyzn. Wszystkich, sprowadza spojrzenie do jednoznaczności. Nie dopuszcza iluzji. Tak mu nie wolno myśleć o parafiance — próbował uprządkować myśli, co było czynnością jedynie mechaniczną. Sama chirurgia. Pani Janka miała głosny romans z młodszym od siebie, inżynierem ze świata, jak się tutaj mówiło. Piękna dojrzała kobieta, kuszenie losu, jakby z pulsowaniem bioder zesza ze stronik Balzaca. On arcyprzystojny, ciemnooki, pachnący lawendą i światłowemu zepsuciem. Niczym Rett Butler z „Przemieńło z wiatrem”. Jeszcze urok aferzysty. Prawda, że urocz. Książd Tabiszewski mimo oficjalnego potępienia zachował sympatię dla tej pary. Pasowali do siebie. Byli piękni, doskonali, promienni, czysti. Mieli w sobie liryczną poezję, muzykę Brahmsa. Płynne walec, które długo kołaczą się po rozgrzanej głowie. Techneli czystą, srebrną i złotą wiosną. Ona miała męża, zapewne szalenie zakochanego. On narzeczona daleko. Piękną, rozmarzoną, niepewną i kłwiwą. Całą w nostalgich i mgielkach. Czy nie mają racji Hiszpanie głosząc piękną prawdę: miłość jest jak śmierć, ma zawsze pierwszeństwo. Jeszcze na peronie, już po zapowiedzi pociągu, mógł bezkarnie patrzeć na panią Jankę. Stała na kierunku wjazdu pociągu, więc patrzył bez naruszania kapłańskiej powagi. Pomaga starszym oczom wynaleźć jeden jedyny punkt, który jakoś czarownie zmienia się w dyszący parą i szklisty od oleju pociąg. Oczywiście nie dopuszczał innej możliwości. Wiatr zielony od lasu, który zrobił się ubogo szary, słodkawy zapach ciężkiej pary. Niedaleko przetaczano. Było z tym wiele halasu. Przeszedł obok wysoki kolejarz, niezanny, z czarną

zmiją wąsika. Miał pełne, trochę babskie usta. Niespodzianie zatrzymał się przy pani Jance, zrobił to w drażniący sposób. Książ Tabiszewski nie mógł inaczej sklasyfikować uczucia, jakie na niego spłynęło, jak pochodne zazdrości. Kolejarz był naprawdę wysoki, pochylił się nad kobietą na kierunku szczeliny, gdzie zaczynają się kobiece piersi. Wtedy musiał odwrócić głowę. Zrobiło mu się duszno. Chciał już więcej nie myśleć, wrócił szare oczy proboszcza. Bał się ordynarnie, bał bezsiłności. Bał jednocześnie, że ktoś mu zasłoni widok. Jeden szczególnie. I swojej reakcji. Moment wsiadania, blask rwny pończochy, intymność bielizny, krągłość pełna kolana. Pospiesznie, jakby przekazywał kontrabandę albo zakazony przedmiot, wpełchnął walizkę księdzu Pustulce. Książ Pustulka machał kapeluszem, co przypominało szkolną wycieczkę. Było naprawdę niepoważne.

Nie byli blisko ze sobą, zwykłe kapłaństwo na zapyziale parafii. Nawet używali dwóch różnych wód kolonialskich. Wietrzyli po sobie kąpielkę, prychając jednakowo jak dwa tłuste kocury, którym dobrze na marcowym słońcu. Jednak w tej sytuacji Tabiszewski potrafił zrozumieć niepokój człowieka w oknie wagonu. Człowieka, który odjeżdża. Wiatr, który wyblakł, krzyczał namiętne frazesy. Że będzie wszystko dobrze, że Bóg, właśnie to słowo polknął głodny wiatr. Nadzieja, szybkie machnięcie proporczyka, ciemne zawirowanie w oczach księdza Pustulki. Wszystko. Nic z kabotyństwa znanego ludziom na co dzień oswojonym ze śmiercią. Książ Tabiszewski poczuł się nagle odnaleziony. Jest kapłanem, zdrowo pęcznieje słońce, niedługo Anioł Pański, uczeszyła go myśl o bicu w dzwony. Na peronie zrobiło się po psiemu, papiery i kałuże z lepkiem od ślin niedopalkami. Liści nie było. Skrzynka z mokrym żółtym piaskiem, który przez wilgoć ściemniał i stał się pomarańczowy. Jakies dzikie, potulne gołębie, nawet zwykłych kundli nie było. Nikt nie wysiadł. Poszedł sam dłuższą drogą, aby nacieszyć się powracającą normalnością. Brakowało mu kogoś, z kim mógłby pogadać o pogodzie. Na tematy teologiczne bardzo nie miał ochoty. W listopadzie chłód ma właściwości kojące. Szedł po mokrej ścięcie, buty się ślizgały. Otarł się niebezpiecznie, blisko o tę cieniutką nitkę, która ciągnie do grzechu. Sprawiedliwie, przestał, odczuł boleśnie i jednoznacznie swoją bezsiłność. Zimno nie przeszkadza, szuka oczyma jednego punktu, najlepiej wysoko, aby zawiesić wzrok. Taki zwornik niebieski.

Normalność objawiła się w zadziwiający sposób. Palić. Zachciało się palić. Po furmańsku, mieszcz dym papierosa z zapachem igliwia. Palić obojętnie jakie papierosy, wystarczy dym, ciepłota, żarek, bez żadnej filozofii czysta fizjologia. Wępie musi znaleźć, pozyczyć, kupić. Przy tym narosło drażnięcie odczuwanie mieszaniny zapachów. Niemłoda woń starych jakle skąd? Nudny z samej istoty korowód zabłąkanych woni dymu, benzyny, smarów i psich odchodów. Wszystko z brudnożółtej trawy. Ponad niskimi sosnami widział zielonkawę dachy, czerwone kominy i czarne, nastąpiłwie grudki krzykliwych wron. Jakże brakowało mocnego, korzennego aromatu papierosa, który pachnie żaglami, orientem, nagrzaną ziemią. Jest kobiecy. Dobrze poczuć w sobie mocny, płynny oblok wirującego

dymu. Dobrze, już bez pustki. Poczuć w palcach biały okruc kruchoego papierosa. Oczy zawiesić na migotliwym fresku bładoniebieskich nitk. Palil mało, okazjonalnie, ale tym mocniejsza była potrzeba. Narastanie konieczności namiastki. Mniejszy grzech. Bez przekonania oklepał kieszenie, dawno kiedyś podobnie robił, gdy gubił szczyryki. Infantylnie wiedział, że bezcelowo. Westchnienie bez rezygnacji. Wyczuwajnie kupi. Tylko jakie? Mało ważne. Skręcił do klubu Ruchu, najbliższe. Po kamiennych schodach, co samo w sobie było trochę kościelne, wszedł do ciepłego pomieszczenia. W zelnym piecyku palił się wesoło ogień. Ogień, kameralnie, z cichym buzieniem. Poczuł się pewniej. Przy jednym stołiku siedzieli kiloro młodych ludzi obu płci, pilo przesadnie starannie oranżadę. Ochemicznie czystym kolorze karminu. Malarskie pod późną jesien. Dlaczego pomyślał „pleć” — przeleciał wąż zaskoczenia. Młodzi zamiklki, w jednej chwili. Było to podobne do jednego cięcia nożem. Ludzie w kilku wypadkach podobnie reagują. Na milicjanta, księdza, zalobnika. W milczeniu natrętnie bykanie spałej muchy. Zimne refleksy w szybach, za nimi wilgotne kasztany. Kupił papierosy, zapalki i coś absurdalnie zaskakującego. Dość duży szkolny globus. Początek był zrobiony. Dlaczego globus? — Ostatni, jaki został — powiedział sprzedawca. Nieopatrznie znalazł się pomiędzy jakąś wiejską szkółką i utajonym pasjonatem geografii, masoneria miłośników globusów. Jest więc we wspólnocie. Sama nazwa wydała się zabawna. Naprawdę chodziło, że w jednym momencie zapragnął mieć to, co inni ludzie. Globus — sama nazwa jest zabawna. Taka staroświecka, gimnazjalna, ma biały szept łamanej kredy. Czarne lico tablicy, profesorską powagę i szum przelewanych chemikaliń na ćwiczeniach. Wracal nieco rozbawiony. Papieros smakował w ykwintnie, bez surowej goryczy i tępego smaku wilgotnej bibułki. Puszczal wysmukle, wystudiowane koła z wiotkiej sonej mgły. Wychodziły wspaniale. Potem starannie prychał i czujną ciekawością wylapywał moment, gdy stapałi wrok w migotliwym od suchych pobłysków powietrza. Nie tylko wzrok uczestniczył w tym sztubackim procedurze, dopędzał intuicją.

Przed plebanią skończył palić. Peta wkręcił obcasem starannie w rudawą, wilgotną ziemię. Podniósł się kruchy rdzawy płomyk kurzu. Subtelny, wypracowany. Pogoda sama z siebie zrobiła się zdumiewająco czysta. Czysta przez zimny błękit, laurkowe słońce. Muzyka żółtosiwych krajobrazów. Coś z nowel pisarzy dziewiętnastowiecznych, krótkich, doskonałych. Chwytających umykające innym bezkarnie czas jakby motyla czy melodię z tuby fonografu. Tacy pisarze wiele potrafili, mieli prawo zamykać świat albo życie w literach i słowach. Na tylnym ganku pod lawką spał pies. Kudłaty, spasiony, analogia z muchą i papierosami. W bure nieco kocie łaty. Otworzył jedno wilgotne ślepie, z grudką niezdrowego różu na dnie. Spojrzenie basseta u kundla. Czujnie, po gospodarstwu, przyglądał się, jak książ Tabiszewski wyciera obuwie w starą, kosmatą śłomiankę, Cerber — pomyślał, nie lubił psa. Ale Cerber odnosiło się do gospodyni Malczykowej. Jej też nie lubił. Za dużo złych myśli. Plebania w letargu. Cicho, przyjemnie skrzypiała podłoga, uspokaja-

jący zapach drewna. Od kuchni szedł z ciepłotą zapach świeżego chleba. Cicho, miękko, pastelowo. Czarny zegar w manierze szwarcwaldzkiej przegadywał się po kumotersku z piecem. Do Anioła Pańskiego miał całą długą godzinę. Gdy się rozbiarał, patrzył przez otwarte drzwi na kuchnię. Prosto na uchylone drzewiczki pieca. Za nimi filuteryjnie zagładła strzępiasty płomień. Nosił dumnie po kawalersku kugocia czupurność. Mefistofelowska czerwień. Czysła erytromiana, jest kura, która się zachwyca kugocim grzebieniem. Patrzył, stał przy wieszaku, czarny parasol miał niemal przy nosie. Człuj jego spójną, jędrną strukturę, lakowatą jakby chińska czerń. Wonie, które przemyślnie kamufluje. A ogień swoje, szczerliwie suche białawe bierwiona. A tawizm, w ogniu atawizm. Patrzyłby w ogień godzinami. Wiara by słabła, czysty mroczny poganizm. Starzy poci, zapomniane filozofie, ile u was kultu ognia ze starych plebani. Przypomniał, że jest głodny. Do obiadu było daleko. Malczykowa celebrowała pory posiłków jak na dworze królewskim. Jednak dobrze, że brak skojarzenia z mszą. Mimo to postanowił poczekać. Cicho, Malczykowej się nie widziało, ale to nie znaczyło, że jej nie ma. Do pokoju. Tu nawet nie słychać zegara. Jakby w butelce. Jedyne wiatr trzepie gałęziami. Próbował się modlić, kłęzał przed szczerńnięm krzyżem na białej ścianie. Spojrzenie użytkowanego przechodziło przez niego bez bólu i wyrzutu. Ulga. Niestety, zaraz czerwony wzorek na chodniku ściągał wzrok, myśli. Już nie mógł się skupić. Modlitwa stawała się pusta. Słowa drzęczyły, szarpały. Wstał z prawdziwą ulgą. Ale i zły na siebie. Globus, mucha, spaśna mucha, potem pies, globus. Absurdalny zakup. Gdzie zostawił globus. Przy parasolu, na wystawie. W skarpetkach stał. Wziął go ostrożnie w dwa palce, niemal fizycznie obrzydzenie. Szczypie, czy mrozi. Zanim ktoś podpatrzy. A miejsce ukrucia. Najlepiej pawłacz. Wysoko. Malczykowa bez krzesła nie sięgnie. Wpchnął globus, rekwiżył chwilowego załamania. Co powie, gdy ktoś przypadkiem odkryje globus? Szczególnie znalazisko. Ile pytań, uśmieśków, filuterności. Co odpowie? Leżał na tapczanie, tępó patrzył w biały sufit, kolejna mucha, ta największa, czarna czernią krucyfiksu. Łazi znudzona, drażni. Jakby w nią czymś rzucić. Butem, ołowianą popielniczką. Same bzdury. Lepiej pomyśleć, co z globusem. Kupił dla biednego dziecka. Do kłamstwa dolożyć fikcje. Globus — to czego najbardziej potrzebuje biedne dziecko. Spokojnie, może się wymyśli coś sensownego. Na chłodno. Żeby zbierał znaczki, czysto akademickie. Albo zwyczajnie, chcę zobaczyć, gdzie leżą Seszele. Książd od Seszeli i globusa. Mucha laziła jakby oswojona, ciężka, myśli się zagęszczały. Niby od rana nie się nie stało. Proboszcz wyjechał do chorej matki, listopad, można się spodziewać w każdej chwili śniegu. Na razie cicho, pusto, ciepło. Głód miął. Została gotowa pusztka na coś czekająca. Zrobiło się jak przed snem. Dotykał powierzchni blatu stolika, jakby to był globus. Pod palcami zamykał wysokie góry, fiolet je omiata, biały seledyn na najwyższych szczytach. Zielone, trujące w zieleni palmy, błękity Marii Magdaleny na szerokich morzach. Żółte piaski pustyni, czerwone skały Indian albo metysów. Ciemnozielone, mroczne z dnem brązowym puszcze Kanady. W pu-

szczach wyjące wilki, białe puchate jak futro niedźwiedzia śniegi, potoki z jeszcze bieleszą pianą. Wszystko pod jednym piccioma palcami. Nierezalny, ale prawdziwy. Już sen, książd Tabiszewski spał, usta miał otwarte, a ta mucha nie chciała do niego przyjść.

Szarpnięcie ramienia było we śnie sygnałem na wachtę. Podniesiony prawie, długo wracał do rzeczywistości. Malczykowa z zapachem mokrego fartucha, z wyrzutem głośno, dlaczego tak głośno, powiedziała — Książd usnął. A posługa na Anioł Pański, wystarczy, że mnie nie ma, a już. Szarpnął się, wstał, która godzina. Zegar z jeszcze większym wyrzutem pokazywał drugą po południu. Zaniedbał obowiązki kapłana. Poczuł, że zaczyna ją wirować czerwone i pomarańczowe kola. W głowie pustka. Trująca pustka. Malczykowa wyszła, z kuchni do kogoś mówiła syciszonym głosem. Słów nie wylapywał, wyczuwał intonację. Miał chęć zatrzaskać drzwi, ale tak mocno, aby poleciały szyby. Był jak królik, który wyczuwa obecność niewidzialnego węża.

Przy obiedzie wyjaśniło się. Do Malczykowej przyjechała siostrzenica. Na parę dni. Ładna, choć na inny, spokojniejszy sposób, miękka blondynka, przy której wszyscy czują się do czegoś zobowiązani. W drażniący sposób poprawiała długie włosy. Modliłw przed posiłkiem odmówiła poważnie, bez pośpiechu. Nie zadawała pytań, więc i jej ich nie zadawano. Mimochodem Malczykowa przy zmywaniu wywiązała sama taki dialog — Dlaczego przyjechała? Woda płynęła z kranu, była prawie biała, a dłonie kobiety różowo-żółte. Siedziała na opasłej ciocinej kanapie w jakości kuchni. Miała kłopoty — burknęła pod nosem, który w jakimś cienisty sposób wydawał się woskowy i pyszny. — Jakże kłopoty? — spytał i zaraz poczuł pustkę swoich słów. — Przez tego drania. Wypiał się na nią. Książd rozumie, wykształcona, podróże, francuskie perfumy, a gdy przyjdzie do tego — geś. Zdmuchnęła mydliny z palców. Mignęło zielono, seledynowo i bursztynowo. Rozumiał, może. Dziewczyna teraz wyraźnie przypominała skandynawskie, dużo fiołków, pszenicy, świeżego chleba, biały drobny meszek na fioletowych śliwkach. Dużo dusznego grzechu. Wszystko podlane staroświeckim wdziękiem.

Na niesporach było niewiele osób. Przypomniał sobie słowa proboszcza — nasi parafianie nie narzucają się Panu Bogu nachalnością. — Cienie, żółć pryskających świec, łacina taka zwiotczała, nastrój niezdrowy jakby z hiszpańskich misterii, z okresu rozkwitu barokowej mistyki. Święci na ciemnych obrazach, które niechętnie plamisto wylapywało światło, wyglądały na dzieła kopisty Zurbarana. Ludzie w ławkach mieli twarze nie do zapamiętania. A zawisła woń dymu dusiła. Pośpiesznie przebiegał się w zachrystii, kościelny, mały człowieczek w wykrzywionych butach, gasił świece. Z wyrzutem popatrzył na obraz papieża Benedykta XV. Ciemne, nie mówiące oczy, lewa ręka po wenecku oparta o oparcie fotela. Ciekawe, co miałby mu do powiedzenia. Ciekawe. Człuj, że wpłócił się w ekshibicjonizm pogardzany przez prawdziwych zboczeńców. Tego nie mógł powiedzieć żaden człowiek kościółka, ale są zwykli ludzie, laikat. Myśli miał laickie, sutanna była samą zewnętrznością. Człuj

to samo, co holenderski sukiennik Leeuwenhoek, podniecający się nasieniami ruchliwych żyłatek w ludzkiej spermie. W totalnej perwersji dotarcia do dna i sedna. Gdy wracał przez ciemny kościół, podskórnie wyczuł, że nagość ramion, twarzy, stóp postaci na obrazach fosforyzuje. Dopiero na dworze poczuł się nieco pewniej. Gwiazdy, szczekanie psów, niedalekie porywiste poszumy płynące rzeki. Wieczór spokojnie biblijny. Biblia to także Szir hasz-irim-Canticum canticorum. Wiara ulciała, została miłość.

Przeknął ślinę i poszedł na samotny mroczny spacer. W mrok, w pusty park podworski koło robotstwa. Kiedyś plebania była dworem. Park, właściwie resztki, wspomnienie białego ganu z kolumienkami, agaw na słońcu, białych jedwabnych kratów, żółtych francuskich romansów, zadrzeń w wielkomięjskich kuzynkach.

Drugiej strony lustra.

Chodził po gadających drózkach, zimny wiatr laskotał po uszach. Zapowiadał się śnieg, pierwszy w tym roku, dziewczycy. Natrętnie kobiece epitety. Bolesnie fizyczne. Gwiazdy też rodzą żeński. Był osaczony przez rekwiwity kobiecości. Bał się powrotu, już dzisiaj w ten sposób drugi raz. Tam na peronie i teraz w objętej szarości. Co zobaczy, gdy wróci, otworzy drzwi, jakie obrazy? zapachy? jak będzie pracował mózg? Bał się myśli. Wiedział, że nie będą kaplańskie. Jak było. Ciemno listopadowo. Księżyc, kwiaty w sieni miały aromat starego koniaku. Stłumione, przykurzone białe światło leciało drgając jak u najlepszych niderlandzkich mistrzów z jednego źródła. Natrętny gotycki płomień. Kuchnia misterium wieczoru. Podłoga skrzypiała i jeszcze inne szelesty. Myszy, nie miał serca zakładać zmyslnych pułapek-gilotynek. Malczykowa się bała. Kot, zostaje kot, wołał, niech chodzi w czerwonych rajtarskich butach, po bajkach i mruży perelki ślepek, jakby cały czas była zielona dymna mgła. Sprawiedliwość trzeba oddać, myszy nie były zbyt nachalne.

Jest podłużna prostokątna szpara od nie domkniętych drzwi. Na dwa palce. Dość. Neglżuje całe wnętrze. I tai patrzącego. Taki złodziejski wziernik. W kuchni dwie kobiety. Starsza, z okularami na czubku nosa coś ceruje. Młoda moczy nogi. Jego wzrok kraje obraz na wążutkie paciorki, migoliwce, lecz spójne. Drzenie perwersyjne wszelkich podglądaczy. Zwęził oczy, jakby to, co zobaczył, szczypało w powieki. Było jakoś miło i śmiesznie, jakby pozbierał kolorowe kamyki, które przyjemnie laskoczą w koniuszki palców.

Młodsza miała w sobie to, co Niemcy nazywają schonheitfehl, przerasowienie, lekko ocierające się o chorobliwość. W proporcjach było nieco z zakonnicy zdrępczonej nocnymi wizjami. Prawdą jest, że bez czegoś takiego nie ma prawdziwego piękna. Dziewczyna moczyła nogi, z miną pasażera Orient-expressu i jednocześnie wie, że bierze udział w podejrzany procederze. Wąskimi palcami nacierała różowo-blade nogi z fantazyjnym chicoree żyłek pod jedwabście wykończonymi kolanami. Śliczne nogi, miała tego świadomość. Dlatego była smutna na piękną, przekwitły sposób. Kobiety nie rozmawiały. Dla obu było naturalne, czy, inaczej, zajęcia wciągały. Były warte milczenia. Równie intensywne jak ogień przychający, zapachy ciężkie

jablek, migotanie cynowej wielkiej tchy do mieszania. Pomyślał, że dziewczyna mało, że wie, iż jest w pewien sposób podglądana, więcej, ona świadomie rozciąga to całe misterium w czasie. Dodaje tyle prowokacyjnej perwersji, że robi się jadownicie duszno. Już pot ciepły, gorączkowy jakiś podskórny prąd, który jest jednocześnie zimny i gorący. Robiła to wyraźnie z okrucieństwem i sentymentalizmem charakterystycznym dla natur prawdziwie kobiecych. Gra jakaś, gra. Niedzrowa.

Przesadnie głośno zaszurał nogami. Czar przyl, podłoga zakrzypiała chrapliwie. Malczykowa podniosła głowę, miała okrągłe oczy sowy. Ale do zadziwienia daleko. Zmęczone oczy starej kobiety. Dziewczyna mechanicznie spuściła spodnicę. Tak że lydki plawły się w puchatym świetle, wysyłały w siebie wzrok patrzącego. Miała tę jedyną właściwość — inteligencję bycia kobietą. Oczy patrzącego to lustro, a lustru należy się podobać. Burknął coś, że nie będzie jadł kolacji. Malczykowa pokiwiała głową i popatrzyła na niego jak na chore dziecko. Dziewczyna milczała, nie żeby na coś czekała. Zwyczajnie milczała. Jej ta rozmowa nie dotyczyła. Wolno, wielkim puchatym ręcznikiem — skąd ręcznikiem nogi — zaczęła wycierać nogi. Małe palce, pięta zbrązowała. Miał chęć trzasnąć drzwiami, tylko nienazwany głos powstrzymał. Za oknem sypał kruchy śnieg. Wyglądał na żółto-biały, nieczysty. Padało, do rana może być jak w zimie. Staral się myśleć tylko o śniegu, o czymś innym nie. Dobrze by było, gdyby myśli mogły spadać na ziemię ze śniegiem. Takie białe oczyszczenie. Gdzieś przeczytał: patrzecnie na spadający śnieg koi. Białe szaleństwo. Jaka biel może być dręcząca. Biel, która upadła. Przymknął oczy, aby nie widzieć niczego.

Nim odszedł jeden dzień, ksiądz Tabiszewski stracił wiarę. Za przyczyną kobiet, których nie dotknął. Pytacie, a gdzie irlandzki diabeł libertyn. Odpowiadam. Diabeł był, jak zawsze, w ulubionych szczegółach.

Tadeusz Żubiński

Erotyka w poezji Czesława Miłosza

W jednym z nielicznych artykułów, które nawiązują do motywów erotycznych w poezji Miłosza, A. Flut napisał m.in.: „U Miłosza erotyczne samorzutnie spłata się z poznawczym”. Spostrzeżenie to — jak się wydaje — bardzo trafnie określa charakter zmysłowości w tej poezji, pokazuje również granice uwrażliwienia poety, horyzont jego wewnętrznych doświadczeń i poszukiwań. Z jednej strony ujawniają się w poszczególnych utworach wnikliwe obserwacje i analizy filozoficzne, katastrofizm, profetyzm, eschatologia, czy też — ujmując to szerzej — szczególny stosunek do wartości metafizycznych, sakralnych, z drugiej zaś stroną towarzyszą temu akcenty bardziej realistyczne, biologiczne, wywodzące się z materii, z natury, odpowiadające niejako manichejskiej wizji świata, gdzie druga, zła strona istnienia (choćby demoniczna i pogardzana) paradoksalnie warunkuje „światło” tej pierwszej, dobrej. Nurt refleksji filozoficznych jest u Miłosza z pewnością najbardziej wyrazisty, uchwytny, do niego sprowadzają się prawie wszystkie teksty poety; motywy erotyczne nie są tak eksponowane, pojawiają się rzadziej, gdzieś w tle tej twórczości, chociaż są jedną z podstawowych, pierwotnych, instynktownych reakcji zawierających się w naturze, w jej bogactwie i różnorodności, które artysta wyrwał z tropi.

W tej perspektywie zmysłowości poezji Miłosza nie została jak dotychczas szerzej omówiona, nie poświęcono jej osobnego studium, które traktowałoby motywy erotyczne jako osobny walor miłoszowego świata (poza odniesieniami głębszymi, metafizycznymi i filozoficznymi), których klasyfikacja i uważniejszy ogląd pokazywałyby inne, niekiedy zaskakujące, lecz równie ciekawe oblicze tej twórczości, ujawniałyby dynamikę i niemalże „biologiczny” charakter wyobraźni poety.

Człowiek w Miłosza przeżywa swój związek z naturą niezwykle intensywnie, a jego duchowy dystans do rzeczywistości jest tylko pozornie trwały, tak naprawdę natura i jej nieprzerwany rytm: narodziny — śmierć, ogarniają go i ściśle sobie podporządkowują. W wierszach poety akcenty erotyczne ujawniają się w dwójaki sposób: poprzez niewyrafinowane motywy zmysłowe oraz poprzez fragmenty z pogranicza seksualnej perwersji, „dzikiej” fascynacji płcią.

Wśród prostych motywów zmysłowych można wyodrębnić pewne najbardziej znamienne dla Miłosza słowa-klucze, decydujące o erotycznym charakterze tej poezji. Ulubionymi kręgami skojarzeń poety są: istota, noliczność, oczy, rzęsy, włosy, pierś, suknie, nagość, nogi, skóra. Oprócz tego pojawia się również wiele innych nośników

znaczeń erotycznych, jak: „uścisk we mgle”, „różowy sen”, „pantofelek z korka”, „posieć mroku”, „dziwki”, „menstruacyjne przepaski”, „krew narodzin”, „pończocha”, „haftka”, „phallus” i „szlafrok”. Wszystkie te elementy tworzą swoistą „mapę” asocjacji zmysłowych w twórczości Czesława Miłosza.

Spróbujmy przyjrzeć się niektórym wskazanym motywom. Oto charakterystyczny motyw ust:¹

(...) *Ja chcę wiedzieć, co zostaje
Po odrzuceniu wiosny i młodości,
Po odrzuceniu karminowych ust²
Z których w noc parną płynie
Fala gorąca.*

(Pożegnanie)

*Długie nogi jej zakryte suknią gęstą
Złoty sandał drobnym palcem przyciskają do estrady.
Z wnętrza ciepłych ust kulisty głos...*

(Koncert)

*Spierzchnięta skóra jej łokci dotykała lśniącej powierzchni
w której odbijał się zarys cienia pod pachą.
Kropła potu gęstniała nad falistą wargą.*

(Gucio zezastawowany)

Wspólną cechą przytoczonych fragmentów i zarazem „kontekstem” wydobywającym zmysłowość ust są przede wszystkim takie kategorie jak: ciepło („noc parna”, „fala gorąca”, „wnętrze ciepłych ust”, „kropole potu”) i owalność obrazu („karminowe usta”, „kulisty głos”, „falista warga”). To właśnie decyduje o zmysłowym nastroju, jaki rodzi się przy okazji mówienia o ustach. Oczywiście są tutaj jeszcze inne elementy zmysłowe, ale występują one samodzielnie i na ogólnym le poezji Miłosza są raczej sporadyczne. Warto zwrócić uwagę, że poeta potrafi wywoływać atmosferę zmysłowości także poprzez nawiązywanie do określeń nie będących zwyczajowo uznanymi synonimami piękna ani powabności (np. „spierzchnięta skóra jej łokci”, „cienie pod pachą”); nie przeszkadza to jednak współgrać ze sobą tym elementom i w sumie stwarzać nową jakość erotyczną.

Uwaga poety koncentruje się także wokół kobiecych piersi. Motyw ten potrafi być bardzo subtelny (jakby przypadkowy), aby z kolei gdzie indziej stać się o wiele intensywniejszy, niemalże „żywiłowy”:

*Białe dziewczynki ledwo tykały obłoków,
z piekarni powracały, z chlebem przykrytym
do kruchej piersi...*

(Ptaki)

— *Więc tak to jest, że twoja, o Chloe, tunika
Rozdarła się o wicher, który przecie rami
Tylko ludzi? Ty w wiecznym przymierzu: czasami
Śpiewasz, a włos twój w słońcu to błyska, to znika.
Więc tak to jest, że drobne pierś twoje, Chloe,
przebił pociśk i gaje spleony dębowe...*

(Książka z ruin)

¹ Zob. A. Flut: *We władzy Erosa. „Twórczość” 1981 nr 6*; zob. też J. Błosiński: *Tendencje metafizyczne we współczesnej literaturze polskiej*, w: *Literatura polska w kulturze chrześcijańskiej Europy*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1983

² Wszystkie cytaty pochodzą z tomów: *Unroty poetyckie. Poemi Michigan Slavic Publications*, Ann Arbor 1976 oraz *Poezje*, Paryż 1982

³ Wszystkie podkreślenia są moje — J. D.

*Dobranoc piersi parzyste,
snijcie sny wiekuisze
bez pajkówek.*

[Miasto bez imienia (5)]

*Piękność przybywa spod baldachimów, z kolysek na biegu-
nach, myta
i czesana ręką matki, abyśmy rozplatając jej włosy wyj-
mowali sztyldretowy grzebień.
O skórze pachnącej olejkiem, skosnobrewa na placach
stolic, z pierściami
wzywającymi w ogrodach Tygrysu i Eufratu wnętrza
naszej dłoni.*

[Na trąbach i na cytrze (3)]

*Material ten, kosmaty, prawie wójlok,
W ciągu całego stulecia używany był na szlafroki.
Więc nie rozróżnisz, koniec to czy początek dwudziestego
wieku,*

*Jeżeli siedząca przed lustrem jego płat odchyła
Jaskrawo-żółty nad różo-brzązem jej piersi*
(Osobny żezyt: gwiazda piśnian)

Wyraźnie można dostrzec upodobanie Miłosza do zmysłowości skrytej gdzieś głębiej, na przykład w świeżości, niewinności dzieciństwa, prawie jeszcze nieuchwytnie, albo do zmysłowości egzotycznej, podsyconej niezwykłością sytuacji, marzeniem. Ileż wzdzięku jest chociażby w higieanej Chloe, której czystość wynosi się ponad wojenne i ludzkie dramaty, albo w „różo-brzązie (...) piersi” wylaniających się spod szlafroka. Motyw ten ujawnia skłonność poety do podkreślenia symbolicznej czystości kobiecych piersi, ukazuje delikatny podziw dla ich tajemnicznej emanacji i powabu.

Poezja Miłosza, łącząc wiele motywów, największe nasycenie zmysłowości osiąga w obrazach zdecydowanych, konkretnych, często o podłożu naturalnym, dynamicznym, zaskakującym. Takim podłożem wywołującym erotyczną ekspresję może być np. ubranie, suknia:

*Rozwiewał suknie dziewezynom
Ten wiatr od domów płonących...*

(Campo di Fiori)

*Złażąc z huśtawki podnosi suknie kę
I ze mną albo swoim kuzynem robi rzeczy nieprzyzwoite*
(Gucio zaszarowany (4))

*Skończone jest słowo i myśl, przesunięcie szklanki,
Odwroćcie głowy, palce rozpinające suknię, błazństwo.*
(Ujawiaj tam ekramy)

*Opisywać chciałem...
I ponożochę na poręczu krzesła, suknię zmięta tak,
a nie inaczej
Opisywać chciałem ją, nie inną, śpi na brzuchu upewniana
cieplem jego nogi.*

[Na trąbach i na cytrze (6)]

Ekspresja zmysłowa rodzi się tutaj z form czasownikowych i odczasownikowych („rozwiewał”, „podnosi”, „rozpinające”, „zmięta”); ubranie niesie jakości erotyczne, gdy służy przede wszyst-

kim obnażaniu, odkrywaniu kobiecego ciała, ale może też samo w sobie zawierać ładunek niepokoju, np. rozrzucone w nieładzie w pomieszczeniu, gdzie śpi kobieta i mężczyzna.

Osobnym, bardziej bezpośrednio motywem może być nagość:

*A gdy jutrzemka z morza wstała przezroczysta,
Nago szłyśmy w nowego babilonu murach...
(Skargo dam minionego czasu)*

*Niestety, jeden liść róży,
Pośladek ładnej dziewczyny —
Noc wszystko w kubie zanurzy...
(Pałac moich mac)*

*Naga dziewczyna szła miastem, które porósł zielony
mech...*

[Na trąbach i na cytrze (1)]

Obraz nagości ukazany przez poetę jest statyczny, dominuje w nim atmosfera spokoju i zmysłowej kontemplacji, piękna. Łatwo też zauważyć, że jeden motyw staje się często pretekstem do zaistnienia następnego. Erotyka pojawia się tutaj „wewnątrz” pewnych obrazów, swoiście je uzupełnia, zaś emanacja „zewnątrzna” zostaje przytłumiona, czytelnik od razu odbiera pełny sens opisanej sytuacji bez możliwości stopniowania jej przeżyć. W ten sposób nawet drobne tropy erotyczne ulegają wyraźnej intensyfikacji.

Poza motywami ust, piersi, sukien i nagości można u Miłosza wyodrębnić jeszcze szereg innych, pojawiających się bardziej sporadycznie motywów, niemniej ujawniających istotę erotycznej wrażliwości poety. Przyjrzyjmy się najbardziej charakterystycznym; będą to nadal motywy o niewyrafinowanej zmysłowości.

Na pierwszym z tych motywów ważny poetyka kreacja człowieka, który patrzy na świat przez pryzmat piastowanej godności i z trudem odróżnia otaczające go „niuansy” dworskiej etykiety:

*Kobieta w długiej sukni to jest moja żona,
Jakbym nie miał dość dziwek z mojej dworskiej świty
(Z chłopu król)*

Prostackie zdziwienie oraz czysto biologiczny stosunek do spraw płci eksplukują wewnętrzny konflikt w świadomości chłopca, który został królem i nie może zrozumieć panujących na dworze zasad postępowania. Ten zabawny obrazek sugeruje podział, jaki może zaistnieć także na tle erotycznym w określonych warunkach i otoczeniu. Erotyka jest tu jednym z odniesień, które mogą mieć znaczenie w postrzeganiu świata przez człowieka. Dosadniej zarysowuje to jeszcze inny motyw:

*I świeciło to miasto którym po latach wracalem
Do mego domu w gablotce granitowego muzeum,
Kolo czernidla do rzes, alabastrowych słoików,
Menstruacyjnych przepasek egipskiej księżniczki...
(I świeciło to miasto)*

Ten spacer we wspomnieniach ma silny podtekst erotyczny. Bieg myśli wyznacza jednoznaczny krąg skojarzeń. Warto dodać, że nastrój wspomnień kształtuje egzotyka Egiptu; zmysłowość wyrasta w tym przypadku częściowo ze stereotypowych wyobrażeń Europejczyka o pięknie starożytnego państwa nad Nilem.

Cechą wartą podkreślenia u Miłosza jest także swoista, zmysłowa przewrotność jego utworów. Podobnie jak ów chłop-król, przeżywający swój popęd seksualny bez żadnych hamulców moralnych, tak samo bogobojna zakonnica może być powodem zabawnej i zarazem intrygującej erotycznie sytuacji:

U Piotra i Pawła anioły opuszczają grube powieki w uśmiechu nad

zakonnica która ma myśli nieskromne.

[Miało bez imienia (12)]

Zmysłowość zachęca u poety do swobodnego rodzaju „obserwacji” zachowań biblijnych postaci, nad którymi człowiek nie panuje i które często w sferze duchowej bywają antytezą materialnego świata i intelektualnego spokoju. Nawet zakonnice — w ten sposób wydobyte zostaje jeszcze jeden ludzki aspekt płci — mają „myśli nieskromne” i w określonych sytuacjach mogą być projekcją refleksji istot pozamaterialnych, aniołów.

Oprócz zmysłowej przewrotności poety interesująca jest także dosadność jego wizji erotycznych, mających niekiedy odcień monumentalności:

A było święto w Megalopolis.

Ruch na ulicy zamknięty i procesja.

Powoli przesuwał się posąg boga:

Phallus wysokości czterech pięt

Otoczony tłumem miaotających się w tańcu kapłanek i kapłanów.

[Gdzie wchodzi... V Mała pauza (6)]

Tutaj z kolei prymitywny obrzęd religijny wyzwała asocjacje erotyczne. Nieznany lud wznosi modły do boga płodności. Phallusa, radując się i miota w orgiastycznym tańcu. Monumentalność tego obrzędu rodzi się w wyniku zmysłowego, a zarazem zabawnie współczesnego określenia: „Phallus wysokości czterech pięt”. To połączenie plemiennego prymitywizmu z nomenklaturą cywilizacji daje efekt częściowo komiczny. Fakt ten nie zakłóca jednak dynamiki i zmysłowej siły, jaka emanuje z udezowanej sceny.

W wierszach Miłosza fragmentaryczne aluzje czy też krótkie wtrącenia o charakterze erotycznym nie wyczerpują różnorodności tych elementów, nie osłabiają intensywności ich oddziaływania. Poeta nawiązuje także do bardziej jednoznacznych wyobrażeń, a niektóre jego wiersze obnażają stosunek do płci graniczący z perwersją, odkrywają fascynację seksem, erotyką agresywną, bujną, posługując się opisami prawie naturalistycznymi. Znamienne, że podniecający staje się wtedy sam akt płciowy, wyobrażony i przeżyty na dwa sposoby: w kategoriach doraznych (bez kontekstu filozoficznego) lub w kategoriach szerszych, ogólniejszych (z kontekstem filozoficznym, myślowym).

Człowiek jest także zafascynowany określoną atmosferą zbliżeń między kobietą i mężczyzną, strojami, gestami, zapachami oraz — co charakterystyczne — obiektywnym rozwojem dzieł, które temu towarzyszą. To jakby miniaturowe „historiozofie erotyzmu”, próby wniesienia w dzieje człowieka poprzez analizę jego popędu i tkwiących w nim nieznanach sił.

Ta właśnie odmiana erotyzmu opiera się tutaj na dwóch rodzajach motywów: „dzikiej” fascynacji seksem oraz graniczącymi z seksualną perwersją. Na tym ile najmniej może jaskrawy jest motyw tańczącej dziewczyny:

Ota tancerka.

Ta dada ta da.

Z luster nocy wynurza bojaźliwą stopę

I zginając w dół palce stawia pierwszy krok.

Zwolna przesuwa się drugie kolano.

Id ciemny sexus, piętno odróżniające ludzkich umarłych

Od niezłej materii, przez dawną możliwość płodzenia,

Przesłonięty nitkami paciorków,

które się chwiają.

Wyrzuca w górę ręce, a piersi jej

Z ciemnym znamięm z którego ssaliśmy

Przytuleni do naszych niezających matek

Wyprzedzają jej lot

Ku niewidzialnej gwiazdzie.

(Dwaj w Rzymie)

Ruch tancerki stopniowo obnaża ją, ukazuje niepokojącą nagość przesłoniętą tylko „nitkami paciorków”. Powabność dziewczyny wynika jakby z wrażeń patrzącego, który poruszony silnie zmysłowością tańca czuje narastającą w nim — w tym momencie za-stanawia przekorna zmiana nastroju u poety — refleksję, dostrzeżenie pozasytuacyjnej, gatunkowej i egzystencjalnej związek piersi dziewczyny i piersi „karmiących matek”. Z mocno nasyconej zmysłowością pierwszej części wiersza przechodzimy nagle na inny poziom historiozoficzny; wciąż jednak pozostajemy w kręgu zmysłowego podrażnienia, projekcji obrazu i klimatu wokół tancerki. Obraz nie kończy się, lecz zostaje przeniesiony w przestrzeń, erotyka roztacza się wokół jakby cała atmosfera stopniowo się nią nasycała — a piersi dziewczyny symbolizują nieskończony cykl płodności. Ten rytmiczny ruch i wyjawiany powoli obraz (tancerka-krok-kolano-seksus-płodzenie-nitki-paciorków-piersi) decydują, że fascynacja płcią, seksem jest tutaj wyraźnie uchwytna.

O wiele bardziej nacechowane erotyką, która wyraża się w swoiste nadwrażliwości wyobraźniowo-seksualnej, są m.in. motywy pożądania i nienasyceńca, udezowane już przejawy „dzikiej” fascynacji seksem:

Lagodny język liżący

Okrągłe, małe kolana...

(Ocean)

I ruda, tłusta, przytkając w podwiązkę,

Z rozwalonymi udami na tronie,

W pantoflach z puszkami, czeka tajemnica

Na domokrążców gum i salwasanu.

(Traktat poetycki. I. Piękne czasy)

Gdybym ja mógł weneckie kurtyzany

Opisać, jak w podwórzu witką drażnią pawia,

I z ikaniny jedwabnej, z perłowej przepaski

Wyluskać ociężale piersi, czerwonaą

Pręgę na brzuchu od zapiecia sukni.

(Nik wiewió)

Wachlując czworogiem skrzydeł w majestatycznej kopulacji
stały na gniedzie bociany

[Na trąbach i na cyrze (9)]

W jednym wspólnym śnie ludzi mieszkają włochate zwierzęta.
Jest to las duży i bezpieczny, a każdy kto tam wejdzie
człoga się aż do
rana samym środkiem gestwiny.
Matecznikiem niedosięgalnym dla przedmiotów z metalu,
ogarniającym
jak ciepła i głęboka rzeka.
W aksamitnych tunelach dotyk rozpoznaje tam jabłka i ich
kolor

niepodobny do żadnego na jawie.
Wszyscy bez czworonożni, ich uda radują się natrafiając na
miękkosć
borsuko-niedźwiedzia i różowe języki liżą sierść wzajemnie.
Odczute ze zdumieniem jest „ja” w bicu serca, ale tak
szerokie, że nie
wypelnio go cała zimna z jej wiosną i latem.

Ani pilnująca niej esencji skóra jego czy jej nie postawi
graniczy.
A potem, w jarym świetle, podzieleni na mnie i ciebie, bosą
stopą

próbują kamyków posadzki.
Dwuonozdy, jedni na prawo, drudzy na lewo, wkładają pasy,
podwiązki,
spodnie i sandały.
I posuwają się na swoich szczydlach tęskniąc do leśnego
domu,
do niskich tuneli, do wyznaczonego im powrotu w to.

[Na trąbach i na cytrze (10)]

Jamochłonne, z różowego pulsującego mięsa, kwiatowozwierzę,
Z ognia i spadania ciał spiętych po parze czarną szpilką seksu,
Odycha w centrum galaktyki przyciągając gwiazdę za
gwiazdą,
I ja, chwila jego irwania, na wieloletniowych drogach
wnikających
między rozchylone góry.

[Na trąbach i na cytrze (11)]

Naturalistyczność opisywanych obrazów i gestów wielokrotnia
uczucie niedosytu, obcuje oś tajemniczego i niezapomnianego,
a zarazem uswiadomienia niemożności spełnienia się popędu nawet
w nieokielczanych, orgiastycznych przeżyciach. Pożądanie i nienasy-
cenie oddziałują na siebie ambiwalentnie, nigdy nie realizując się do
końca.

Nie są to już niewinne obrazki, lecz „dzikie” fascynacje płcią
(sekssem), świadczące o ogromnej wrażliwości poety na ten rodzaj
wizji. Nośnikami zmysłowości są tu więc zarówno określenia stosun-
kowo mocne w kontekście (język, rozwalone uda, włochate zwierzę-
ta, miękkość borsuko-niedźwiedzia), jak też o wiele słabsze, uzupeł-
niające i wyznaczające to opisywanych sytuacji (kolana, rude, tłuste,
podwiązki, pantofle z korka, weneckie kurtyzany, esencja skóry,
bosa stopa, spodnie, różowe pulsujące mięso, itp.). Pożądanie to ma
jednak swój kres, a bieg wydarzeń podsuwa swoiste „spełnienie się”
żądzy człowieka:

Migdałowe anioły z oblokiem woalki,
Co nigdy nie kucają pomiędzy pokrzywą,
Cialo bez dziurek mają, gładkie jak u lalki,

I nikt ich nie potrafi zaprosić na piwo.

(...)

Suczka. To jakież teraz. Jezor twój różowy
Zwiesiłas, pełznąć do mnie bez farb ni przepaski.
I na czworakach, futrem kędzierzawej głowy
U mojego trzewika dopraszasz się laski?
I czemu bylas posąg, skoro jesteś cieniem
I sfrustu twoich spódnic latami mnie piekło?
Niech to, za czym gonilem bądźcie zapamiętaniem.
To jabłko niech od mojej gałęzi odejną.

(Na ścieżce damy dwóra)

Czystość dobrze urodzonej panny staje się źródłem pożądania,
które rodzi się w młodym wieśniaku. Sytuacja nagle ulega zmianie
i nieosiągalna panna leży teraz u stóp wyniesionego chłopca, prosi
go o łaskę „pełznąć (...) bez farb ni przepaski”. Rozbudzona
przez lata namiętność znika, pożądana niegdyś dziewczyna nie
budzi już uprzednich emocji, a raczej powoduje złość i chęć zem-
sty za doznana słabość. W wielkim skrócie zawarta jest w tym wierszu
cała historia, opowieść o pożądaniu, które nagle umiera.
Poeta jakby nieduwolnie sugeruje, że zmysłowość rozkwita
przede wszystkim w obszarach wyobraźni nie mającej realnych
szans na spełnienie, stamtąd właśnie emanuje ów tajemniczy i pod-
niecający fluid.

Fascynację płcią doskonale ukazują również fragment innego
wiersza, gdzie nagromadzenie elementów o jednoznacznym polu
kojarzenia i naturalistyczny opis odkrywają te najbardziej codzienne
strony zmysłowości:

Fraucymery barchanowych spódnic,
chichoty nad poręczą, skośne warkocze,
siadanie na nocniku na pietrze
kiedy pod słupami ganku brzęczą sianie
i wchodzą wąsaci w wilezurach.
Ludzkość kobiecości,
włosów skudlanych, rozstawiania nóg,
smarków dziecinnych, mleko wykipi,
smrodo, kup zamartwych w grudzie.
I te wieki
poczynanie w z apachu śledzia w środku nocny
zamiast żeby to była gra w szachy
czy też balet intelektualny.

[Miasmo bez intymia (10)]

Odruch wstrętu, jaki może rodzić powyższy fragment, kumuluje
w ten sposób ładunek treści erotycznych w swoistej oprawie
historycznej i obyczajowej. Przemijanie, codziennosć są tutaj pretek-
stem do podglądania innych stron trwania człowieka.

Przyjrzyjmy się jeszcze jednemu z motywów „dzikiej” fascynacji
sekssem, w którym rzuca się w oczy — oprócz naturalistycznego
opisu — niezwykła witalność, „rubasznosć” wyobraźni mówiącego,
rodzaj biologicznego spożycia na rzeczywistość:

Ej! Nadtłajem dietniej! I narobiliśmy ich, wąsanych, z szablami
w cholewach.
Tudzież krasawie szczających bez zgjęcia nóg, nieruchomo,
spod długich
spódnic.

(Kronika)

Można chyba powiedzieć, że ta właśnie niefrasobliwość wypowiedzianych słów potwierdza fascynację seksem w tym wierszu. Ludzka witalność i surowość warunków, w jakich przychodziło żyć kolejnym pokoleniom — to również może tworzyć zmysłowość, mimo wyraźnie humorystycznego potraktowania tematu przez poe­te.

Podobnie, chociaż o wiele bardziej szczegółowo, budowany jest nastrój zmysłowości w innym utworze. Ujawnia się tutaj — obok zafascynowania — także swoisty smak poety, zdolność wydobycia z przedmiotów ich szczególnego rodzaju „aury” erotycznej, aby w końcu geniusz popędu, seksu i płodności, ich prawdziwy sens, sprowadzić do jednej, ogólnej nazwy: Życie.

Ciemna akademія. Zasiadają tłumaczki gorsetów, gramatycy halebki, poetki ineksprymabli z koronką. Nauka ich o dotyku jedwabiu skóry, o słuchaniu szelestu sukni, o podnoszeniu podbródka kiedy chwije się rąj na kapeluszu. Wykładają pożytek z tego, co przyjęte, z długich rękawiczek po lokcie i wachlarza, z opuszczonych rąk i ukłonów, jak też z ludzkiej mowy, żebym fajansowy urynal, choćby z dna figlarnie spoglądalo namalowane tam oko, nazywał się naczynie, stanik podtrzymujący piersi soubien-gorge, i aby wzorem francuskich hrababek pamiętających czerwone kabaty angielskich żołnierzy powiadać o nadejszciu mieszczyki: Kobiety przyjechały. Nadziedny cel i metoda w ledwo zaznaczonym uśmiechu, ha wszystko jest na niby: dźwięki orkiestr i promenady, malowidła w złoconych ramach, hymny, pienia, rzeźby w marmurze, przemówienia mężów stanu i słowo kronik. Naprawdę jest tylko czucie w swoim wnętrzu ciepła i lepkości, i trzeźwa czujność, na spotkanie tej rozkosznej i niebezpiecznej rzeczy, która nie ma nazwy, a na którą mówi się: Życie.

(Osobny zeszyt: przez galerię lister)

Puenta wiersza sprowadza przemianę do momentu poczęcia, który ma jakby znaczenie symboliczne: rozkosz równa się tutaj Życiu jeszcze nie w pełni zrealizowanemu i dlatego „nie ma nazwy”. Cała otoczka seksu („tłumaczki gorsetów”, „gramatycy halebki”, „długie rękawiczki”, „wachlarze”, „opuszczone rzesy”, „stanik podtrzymujący piersi”, „nadejszcie mieszczyki”) żyje tylko dzięki — jak pisze Miłosz — „czuciu w swoim wnętrzu ciepła i lepkości”. Taką właśnie „ciemną akademię” decyduje o istnieniu zmysłowości, może wywołać uśmiech, ale może też ujawniać „dzikość” i wyrafinowanie erotycznych wyobrażeń człowieka.

Wśród wielu motywów erotycznych, posiadających rozmaity stopień intensywności nie brak także obrazów o wyjątkowo silnych akcentach, niekiedy nawet z pogranicza perwersji. Ten typ asocjacji zmysłowych posiada rozmaite konteksty — od wojennego przez sarkastyczny i humorystyczny do wyraźnie już seksualnie perwersyjnego.

A oto erotyzm wyznaczany przez określenia o charakterze totalno-wojennym:

*Suknie spadną zetale, krzak włosów zgorzeje
i brzuch goly odsłoni jak kolo z masłazu,
uda ruchliwe odtań marzeniem nie rzadzą,
nagie i czyste dymią jak rude Pompeje.*

(Brami arsenalu)

Wyraźnie widać nacisk położony na słownictwo z kręgu odpowiadającego synonimom pożaru i ognia. Wizja jest bardzo plastyczna, co pogłębia wrażenie cierpienia w płomieniach, które wciąż

ma jednak tajemniczą, zmysłową siłę; ma to charakter mitycznej przypowieści o mocy tkwiącej w ludzkich popędach oraz instynkcie życia. Predestynacja człowieka do miłości i rozmnazania się kontrastuje w ten sposób z brutalnością wojny. Poeta kreuje postać człowieka, który nasycza się jakby zmysłowymi elementami walki dwóch „kolosów”: obiektywnego trwania dziejów i naturalnego instynktu życia, w tym także popędu seksualnego.

Wyobrażenia erotyczne u Miłosza podzysły są także sarkazmem i ironią. Poeta, wyszydzając modę na filozofie egzystencjalistyczną, opisuje sytuację, w której egzystencjalistki przechodzą cielesną próbę własnego światopoglądu. Próba ta koncentruje się jednak na obnażaniu kobiet, publicznym i wyrafinowanym ukazaniu „drzenia” ich nagosci:

*Widzę tłum egzystencjalistek,
Nagie, a każda drży jak listek,
Na Plac Mariacki jej wylekły.
Szydzili i różgami siekili...*

(Traktat moralny)

Sens ściśle refleksyjny, głębszy, przesłania tutaj erotyka, pełen „smaczku” opis oficjalnego niemal upokorzenia nagich kobiet.

Inny i bardziej jednoznaczny — nie pozbawiony jednak wyrafinowania — jest fragment o zabarwieniu humorystycznym:

*Spódnice dziewczkom waść zawijać raczyl,
W gaju brzożowym hiegal z twardą pytą,
Sekreta jakie możeś tam zobaczył?*

(Rozmowa na Wielkanoc 1620 r.)

Wyraźnie widać tutaj drwinę poety, a cały obraz jest dynamiczny i konkretny; potwierdza to raz jeszcze, że Miłosz nie uchyla się od „niecenzuralnych” nawet określeń, byle osiągnąć zamierzony efekt, a upodobanie do wyzwalania zmysłowości poprzez takie właśnie zabiegi jest dla jego poezji znamię.

Z kolei motywy męskiego narządu płciowego poeta wykorzystuje właściwie tylko trzy razy — po raz pierwszy pojawia się pod postacią boga płodności, Phallusa, po raz drugi jako „twarda pyta” w cytowanym wierszu *Rozmowa na Wielkanoc 1620 r.* oraz po raz trzeci — w scenerii żyć z pogranicza perwersji, gdy nosi nazwę „ostrog”. Warto zwrócić uwagę, że męski narząd płciowy w poezji Miłosza nigdy nie jest upodlony, zawsze wyraża siłę i energię, jest jakby symbolem odrażających się w pokoleniach męskich cech płciowych, które realnie mogą przybierać kształt bardzo różnych inklinacji:

*Leci w chmurę huśtawka i patrzęcem z dolu
oddech zapiera ciemność pod spódnicą,
Któż nie marzył o zamkach markiza de Sade?
Kiedy a a a zacierą się ręce
i do roboty: rozdzierać ostrogą
panienki do wyścigu ustawione w rzędzie
czy golum zakonnicom w siatkowych ponczochach
kazać smagać się hatem gryząc przeciwieradło.*

[Po: lemi nazwę] (13)]

Wyobraźnia podsuwa perwersyjne formy wyżycia seksualnego. Erotyka wkracza tutaj w sferę niejako „bezwstydu”, a szczególnie podatnym, inspirującym gruntem są dla niej brutalność i sadyzm; człowiek rzuca się w marzeniach w wir opętanych praktyk seksualnych. W ten sposób zostaje podkreślona niezwykle silnie ciemna

strona ludzkiej natury, popędu, który nagle wybucha i szuka rzeczywistości, formy nicnierazowej, niemniej, nieswiadomie jakby wyzywającej i przyciągającej zło

Czy dokonany tutaj przegląd i próba klasyfikacji motywów erotycznych w poezji Miłosza są wystarczające? Czy oddają one bogactwo skojarzeń, obrazowy i myślowy ładunek przeżyć w swiecie poety? W końcu czy nie jest zbyt dużym uproszczeniem prezentacja nie wykraczająca poza pewne ramy, nie skupiająca się na całej złożoności znaczeń i roli erotyzmu w wierszach Miłosza?

Wydaje się, że na obecnym etapie badań miłoszologicznych studium takie spełnia przynajmniej częściowo swoje zadanie. W skromnym, bardzo wybiórczym i ograniczonym zakresie zwraca uwagę i pokazuje jeden z ważniejszych nurtów tej poezji, potwierdza, że prawdziwie wielka twórczość może i musi być odczytywana na wielu poziomach, że znaczenie artysty, jego geniusz, w istocie objawiają się w tysiącach refleksów, w skojarzeniach, które budują mowę naprawdę „pojemną”. Syntetyczny przegląd poszczególnych motywów oraz wskazanie, jakimi kreuje przeżycia w obrębie erotyki, ukazują chyba wyraźnie, że zmysłowość jako jeden z ważniejszych mikroświatów tej poezji jest tutaj prawdziwie ludzka, naturalna, jest po prostu uniwersalnym ludzkim doświadczeniem zarówno w tych subtelnych, jak bliskich perwersji przejawach.

Jacek Dąbala

URSZULA M. BENKA

SIEDEM CZARNYCH PANTER

Wchodzę po stopniach z obsydianu, piramida nie kończy się, a jej wieczorny blask rzewi jak strumień. Wszystko zostało na dole, zamglone i bezbolesne, odgroźdzone nareszcie niczym przez kłosz. Schody matowe i śliskie, monotonna te same na obojętnej wysokości. Należę do kobiet, o których mężczyźni zapominają natychmiast. Sama nie potrafiłam nigdy się na to zdobyć. Lada przymknięcie powiek wywołuje znów rysy i gesty, aż po nieznaczne wyduęcia warg, drganie skóry i bicie serca. Stają tu niby żywi, o wiele realniejsi niż kiedykolwiek

Miałam obszerny dom, gdzie wszystkie zakamarki pełne były miłosnych pamiątek. Gromadziłam je wciąż, bezwiednie, rzeczy na pozór bez żadnego znaczenia, i gdyby ktoś zauważył, jaką otaczam je pieczę, poczulby się co najmniej sponeszy. Na szczęście nie przywiązywano do nich wagi — ot, kamień ujrzany w chwili, kiedy myślałam o kimś, kamień, na który padło jego spojrzenie, nieobecne i naznaczone nostalgia, schodzące już w przeszłość i jakby tego przez mgnienie oka jaskrawie świadome. Liść wirujący w miejscu, gdzie ten mężczyzna stał, już gotów do odejścia, pochłonięty czekającym go drogą, niecierpliwie sprawdzając w kieszeniach, czy nie zapomniał przypadkiem drobiazgu, po jaki trzeba by wracać... Nie wracał nikt, hylał pewna, choć nigdy nie opuszczałam domu, nawet w ogród zapuszczałam się rzadko, do pierwszych właściwie krzewów azalii za osmiokątnym gazonem. Droga wychodząca na szosę znikala w nich, był jednak spory jeszcze kawałek do bramy w chłodzie wysokich drzew. Rosły gęsto, szczepione gałęziami, w dżiczejących od dawna tam chaszczach. Biały ganek stał jaśnieł w zieleni, w doniczkach kwitły petunie a kolumienki oplatał winogrodz z kołosem lata gnący się pod ciężarem dojrzałych owoców, co napelniało mnie dumą i rozmarzeniem. Do drzwi prowadziły schodki, a w framudze wisiała kolatka, bo nie znosiłam elektrycznych dzwonek i moja Alfa też nie znosiła ich, mimo bezspornej pogody ducha malującej się na jej twarzy. Miała szeroką twarz o mocnych policzkowych kościach, skośnąw oczy i delikatne usta; wykrochmalony fartuch szeleścił przy każdym jej poruszeniu. W obszytym koronką czepczku witala gości, już w proggu odbierając ich płaszczki i parasole. zaś ja czekałam w pokoju na górze, by schodzić do salonu uprostowana i nieugięta, przynajmniej w pierwszej chwili, kiedy wyrazenie jest najmocniejsze. Z ręką wspartą o poręcz, z batystową chusteczką w dłoni — a tam

Książki nadesłane

Wydawnictwo Lubelskie

Dziela wybrane Marii i Jerzego Kuncewiczów pod patronatem Ministra Kultury i Sztuki.

Maria Kuncewiczowa: *Dwa księżycy*. Tadeusz Klak: *Ogród święta. Esej o twórczości Marii Kuncewiczowej*. Wyd. VII (1 w obecnej edycji). Ss. 264, nakład 30 000 egz.

Maria Kuncewiczowa: *Kłucze*. Wyd. VI (1 w obecnej edycji). Ss. 208, nakład 30 000 egz.

Maria Kuncewiczowa: *Cudzoziemka*. Wyd. XI. Ss. 256, nakład 60 000 egz.

Maria Kuncewiczowa: *Natura*. Wyd. I (w obecnej edycji). Ss. 296, nakład 30 000 egz.

Maria Kuncewiczowa: *Fantomy*. Wyd. VI. Ss. 292, nakład 30 000 egz.

Jerzy Kuncewicz: *Wyspy pamięci*. Wyd. II (1 w obecnej edycji). Ss. 236, nakład 5000 egz.

Jerzy Kuncewicz: *Wielka przemienność*. Wyd. I (w obecnej edycji). Ss. 212, nakład 5000 egz.

Jerzy Kuncewicz: *Przebudowa. Rzecz o życiu i sztuce Polaki*. (Esei o twórczości pisarza — Roman Tokarczyk). Wyd. I (w obecnej edycji). Ss. 492, nakład 5000 egz.

w salonie stały miękkie fotele i sofy, inkrustowane stoliki i lekkie konsolki; lustra ze ścian migotały w złocistych ramach, a kwiaty w wazonach, układane pracowicie, przez Alfę, pachniały mocno. Okna tu były zawsze otwarte, powietrze świeże i czyste, a ogród dookoła pozwalał doprawdy nie myśleć o bliskiej metropolii, skąd oni przybywali samochodami lub ekspresową kolejką. Po tych ostatnich Leon wyjeżdżał na stację skoro tylko zadzwonił telefon z dworcowej poczekalni. Na innych czekał przy bramie, by móc ją natychmiast zamknąć od środka na skobel. Pomagał wysiąść, prowadził kilka kroków ku Alfie, a potem znikał gdzieś w głębi domu i — prawie mówiąc — nie widywała go wcale. Koty nie lubiły Leona, jego ślady na ścieżce potrafiły je wprawiać w poploch. Tak przynajmniej myślałam gładząc rozdygotane ich futra; Alfa nie przeczyła mi nigdy, małomówna, oddana, rozumiejąca.

Pokazywałam koty, gabolty z motylami, porcelanowe wazy i figurynki; koty się przechadzały ostrożnie po meblach a my pililiśmy kawę z maleńkich filiżanek na srebrnych spodkach. W rogu salonu tykał zegar z kurantem; śpiewałam przy pianinie i uśmiechałam się zalotnie, w wąskiej i polyskliwej lila sukni do kostek, z czarną kokardą we włosach, z czarną aksamitką na szyi, do której przypięta była staroświecka kamea, przedmiot niejednej konwersacji. Odchylałam leciutko głowę, by gość mógł lepiej obejrzeć wizerunek wzburzonej Diany — za jej plecami znikła już sfera psów w pościgu za Akteonem. Przytzymając słuchacza za rękę w momentach szczególnie wstrząsających tej historii, opowiadałam ją przyciszwszy głos, czas mijal, ożywiony pod koniec, gdy nadchodziła pora składania mi komplementów. A potem Leon z Alfą przyniosili kapelusz i płaszcz. Nie słuchałam zapalanego motoru, w skupieniu odchodziłam do siebie z nową pamiętką — niosłam ją z rozczuleniem i kładłam delikatnie na miejsce. Pokój stopniowo się zapalał, więc otworzyłam przyległy za ścianą, tegośd pusty, a po nim jeszcze nowy i tak kolejno — na drugim piętrze mego domu było wiele nie używanych pomieszczeń. Po jakimś czasie całe to piętro wraz z mansardami było już niczym muzeum miłośno.

Staralam się zawsze, aby posadki pozostawały tam nieskazitelnie czyste, by nie zalegał nigdzie najmniejszy kurz. Kryształki w żyrandolach iskrzyły jak brylanty, szkło w etażerkach trwało niezmącone, przelotnie poprawiałam włosy rzuciwszy okiem na to szkło, w porannym słońcu budzącym się dopiero wśród drzew. Nie było sensu fatygować tym Alfę. Wstawałam przed świtem, gdy spala jeszcze. Wstawałam po ciemku, bez zapalania światła, bo znałam już na pamięć najmniejszy drobiazg, wcale nie tylko w sąsiednich pokojach: brałam go pewnie w palec, ścierałam, polewowałam mięciutką szmatką. Czulałam pod opuszkami palców jak niepozorny kamyczek nabiera szlachetności na swojej ozdobnej podstawie, jak liść w puzderku zachowuje swą barwę i kształt, bynajmniej nie kruszeje, nie blednie. Otwierałam szkatułki: emanował z nich zapach ten sam, co w dniu, gdy rzecz tę przyniosłam. W świetle dziennym rzecy lśnią przenikliwie tak samo jak miedziane zameczki kasetek, niby nigdy nie tkniętych lecz nagle wytrysłych z niebytu. Pokoi zaś przybywało

coraz więcej, bo życie toczyło się szybko. Po pogrzebie Leona przyszło nam nieco zmienić sposób witania gości: Alfa wyjeżdżała na stację, ja stałam na progu ganku gestem ręki zapraszając do środka. Nic splywałał więc eterycznie ze schodów, moda zresztą także zmieniła się i nawet mój dom zmienił się nie do poznania. Działo się to stopniowo, omal niedostrzegalnie. Drugie piętro, pamiętek, musiało się rozrastać, salon więc odpowiednio także, jako nieodzowna podstawa. Otwierali się coraz nowo przestrzenie i rozkoszne zakątki, na miejscu dawnych ścian dźwigały się kolumnki — Alfa sadziła w donicach pod nimi pnące róże i bluszcz. Salon pięknał, bylam hojna, zaś Alfa tysiącami pomysłów przyczyniała się, by efekty godne były nakładu. Od części z pianinem przejście aż ku dalekim sofom trwało niekiedy długo, musiałam prowadzić pod rękę, nieraz z leciutenkim naciskiem, ośmielać i uspokajać, o ile witana osoba ulegała zniciercpliwieniu. Idąc pod rękę ku sofie mającej na widnokręgu podnosiłam kamyczki żwiru, ptasie pióra, żdźbła trawy, cokolwiek zresztą rzuciło mi się w oczy, zaś Alfa szła za mną z dużą tacą, wytrwała i uśmiechnięta. Szczęśliwa jej suknia, po staremu uszywniona krochmalna, oczy spozierały uległe spod czepczeczka. Alfa jedna zdawała się tu nie zmieniać, nie nabrała zmarszczek, mimo wieku policzki zachowała różowe i gładkie, i ponętne doleczki na łokciach. Czasem nas wymijała, by zapalić kolejny kandelabr dla oświetlenia drogi. Wtedy czulałam, że bywa zmęczona. Ciężar tacy byłw nie do wytrzymania — uginałam się sama, niosąc ją potem na miejsce. Kupiłam więc stoliczek na kółkach podobny do ruchomego baru: na białcie stał syfon z wodą, stały rżnięte kieliszki, coś na wzmocnienie, wino. Okazało się później, że warto tak również wieźć zimny bufet, zestaw przypraw w maleńkich pojemniczkach, przygotowane na serwetce sztuce. Mogliśmy sobie przystawać na moment i spożywać posiłek w znużeniu, i przyznan, że sama czulałam także dotkliwe zmęczenie, lecz byłam opanowana i bodaj tego pierwszego wieczoru doprawdy nieugięta. Nie pozwoiliłam sobie nigdy po drodze przysiąść ani tym bardziej — się cofnąć.

Coraz częściej miewałam okazję wypróbować tak siłę ducha. Dom rósł i wysiłek stawał się już nieodzowny w pracy, którą trzeba było wykonać na czas, i której ledwie dawałyśmy radę my obie. Wysmukłe dłonie Alfę mknęły po ziemi, po meblach, po donicach z kwitnącym kapryfolumem; bez siatki potrafiła pochwytać przelatującego motyla, wskazanego jej niedostrzegalnym gestem; miała zawsze w kieszeni fartucha fiolkę z chloroformem — w szufladce barku gotową gabolę, i motyl umieszczany był tam natychmiast. Nie przerywałać prawie rozmowy szliśmy tak aż do celu, i nikt doprawdy nie odmawiał mi, by posłuchać jak śpiewam. Trzy krótkie arie i melodyjna, głęboka pieśń. Być może, iż trudno by mi mierzyć się było z gwiazdami scen albo oper. Głos jednak miałam ładny i dobrze ustawiony, brzmiał ciepło, swojsko, czule. Słuchano mnie w skupieniu, oklaski przyjmowałam skromnie, nie one przecież były tym, na czym mi zależało.

Czyż można kupować sztukę? Pieśń miłostna ujęta w rymowany konwenans, w arabski ozdobnych form, nie przestaje być niczym krzew ognisty. Czerwień róż ciasno oplatających kolumny, głęboki

szmaragd wody w sadzawce, obmurowanej prawie czarnym marmurem, gdzie wylegają się koty, ich lekko wylupiane żółtawe oczy, w poezji stale przyrównywane do cennych beryli, plaskie libretto pisane dla zarobku razem z feerią tonów już niepodobnych do słów, z ogrodu chłodny wiatr, pod którym odruchowo ja otulałam się mocniej kwiecistym szałem, zaś gość podnosił się z sofy. A kiedy już było po wszystkim, w hallu przy wejściu ubierałyśmy mężczyzną w jego kapelusz i płaszcz, wsuwałyśmy mu w rękę parasol. Tu często padały deszcze, a wtedy ogór migotał jak królewski skarbiec; lubiłam deszcz, więc przechadzałam się jeszcze przed gankiem, okrążałam gazony, kąpięłam dziżby i kępę zlotokapu. Nie muszę chyba dodawać, umowałam też naki. Pamięci dnia dzisiejszego lub dawnych, bo nie ma też różnicy między tym co obecne, a minione. Czas to jedynie przeszłość; raz odkrywając tę prawdę, mogłam poczynać z nim sobie już doprawdy elastycznie i tak, by imaginacja znalazła wreszcie swój upust; co tu kryć, życie miałam ujęte w karby żelaznej systematyczności, którą ktoś niewiadomo zwałby być może monotonią, lecz przecież czułam sama, iż tak jak Alfa, nie starzeję się zbyt widocznie, koło myśli warg nie ma bolesnych wgłębień, a pod oczami zwioteżeń. Usta moje nie stały się wcale zawzięte ani blade, jedynie włosy przysypały się jakby srebrem, co zresztą stanowiło ich nowy, zaskakujący wdzięk. Siekły wszystkich moich kotów ślina niskazitelnie w ciemności, tak samo w hallu, w salonie, w ogrodzie. Siedem olbrzymich kotów o płaskich łbach, o oczach znużonych i żółtych. O oczach niby z kamienia, koty te były czarne, były zwięzłe, były niewinne, były gwałtowne.

Sypiałam ledwie chwilę na wąskim, twardym łóżku, nie używając pościeli, naga. W ciemnościach jeszcze, na godzinę przed świtem, budziłam się bez zmeżenia i szłam na drugie piętro dokonać mych stałych obrzędów z pamięcią, z tym elastycznym czasem dającym w zamian tę rozciągliwą przestrzeń domu, piętra — dumną ślimaczną dźwigającą się na masywnych kolumnach tonących dołem w zieleni ogrodu, oplukiwanych przez deszcz. Dzika roślinność wkraczała nieraz do sal — ścinałam sekatorem nadmierne wybujałe pędy napierające do wewnątrz, lecz byłam sama jedna. Alfa miała na dole roboty wcale nie mniej. Część mebli pokryła się pnąciami jak starą tapiceria; roślinne motylwy dopełniały niekiedy hałasliwe i wściekle wizerunki zwierzęce: ptaki o długich ogonach i czerwonych podgardlach, o ceglanych grzebieniach i dziobach zakrzywionych do dołu. Znałam je: były to ptaki stąd, czuły się zresztą swojsko. Wraz z nimi na omszalych gałęziach gnędzili się gady: te były cichsze, trwożliwsze — z pluskiem nieraz kryły się w wodzie słysząc zbliżający się krok. W pogodne dni słońce roziskrzało me ozdobne puzderka, rozmieszczone w labiryncie konarów, w pół ugrzęzłe w zgłnyłych liściach i blości.

Mam pewność, że poza mną jedną nikt inny tu nie zachodził, a przecież obecność tylu ludzkich istnień dawała się wyczuć tak samo nieodparcie, jak w pustym świecie piramid. Sam kosmos dźwiga to piętno i starczy chwila skupienia, aby wywołać w nim byty odwołane i martwe, cielesne bądź niewidzialne; przecież prawa kosmosu na

ziemi obowiązywać muszą o ileż potężniej niż w zagubionych antypodach wszechświata, a tuż przed świtem z tym większym głodem wypatrywałam gwiazd. Przysiadalam w okiennych niszach i zapatrzona w niebo, podobnie głodne, pędczące, nieokielznane, czułam obok tłum ludzkich cieni i cienie moich kotów o mocnych pazurach, tak trudnych do ugłaskania, chrapliwie dyszących gdy okrążyła mnie coraz ciśnień.

Powroty na dół zabierały mi coraz więcej czasu, a jednak Alfa była wciąż dawną sobą, poslušna i oddana, niepokalanie czysta. Czekala na mnie ze świeżym ręcznikiem w drzwiach łazienki, z wanny unosiły się obłoki pary. Przy luznie wisiał mój kąpielowy płaszcz, słoczki kremów i maści odbijały się w muszli umywalki. Leżały tam też nożyczki i czki do skórek; obmywałam paznokcie, czyściłam ręce i stopy. Długo plukałam włosy a ona suszyła mi je potem, czesała, upinała nad karkiem klamrą. Zrzucałam wówczas szlafrok i naga szłam się przejść wzdłuż ogrodu — czasem jednak do celi, do mej maleńkiej izby o grubych murach, gdzie kładłam się na tapczaniku prostym jak blok z bazułtu, nieudolnie obciosany i porzucony wśród traw. Słońce wdzierało się do pokoju, przeciągałam się aż wstary trzeszczały rozkosznie, plukałam usta, a pod łazienką Alfa czekała znou jak niemy posąg.

Każdy dzień był podobny do poprzedniego, starannie uczesana i z czarną kokardą we włosach, w obcisłej lila sukni z głębokim dekoltem, rozciętej z boku na udzie, w misterne ażurowych pończoszkach, w wysokich szpilkach, otulona w chłodniejsze dni w futro, wsuwałam się do samochodu, drzemałam pewnie za kierownicą, nie pamiętałam jakoś momentu, bym zagłębiała się w park, zresztą przeważnie nie było potrzeby wyjeżdżać, oni sami zapowiadali przybycie — wtedy z niecierpliwością chodziliam tam i z powrotem po bliższych partiach wielkiego hallu, krokiem wciąż tak sprężystym, bez starczej nieporęczności. Pod ścianą zakręcałam gwałtownie niby odbita piłka, mój marsz stawał się coraz szybszy i szybszy, oddech chrapliwie podniecony, bo rozpie-rała mnie radość. I kiedy postać stawała już w bramie na podjeździe przed domem, w bramie niskiego muru okalającego od wewnątrz nasz park, wyskakiwałam żywo, tak żywo, że Alfa musiała nieraz mnie pohamować. Gdyby nie ona, ceremonialnie odbioru wierzechnich ubrań doprowadzony byłby do minimum, bo pożą-dając zrywałabym strzępami kolejne sztuki na ziemię. Alfa była tu jednak, czuwała: cokolwiek czułam, nie zdarzyło się, bym zaniechała manier.

Alfa zdejmując płaszcz muskała czasem leciutko pierś albo kark uśmiechniętego gościa, on brał to za przypadek a czasem podszczypywał ukradkiem — wiadomo, Alfa bez chichotu cofała się wtedy o krok, jej gładkie czoło zaczynało lśnić niby u porcelanowej lalki. Panowie znali jednak na ogół poprawność form i w moim domu nie dochodziło do skandali. W gładko odprasowanych garniturach wnikało do wnętrza, zaciekawieni jego stylem i ma się rozumieć, przestrzenia, tak niepodobną już wcale do trywialnych siedzib z ich świata.

Dom rósł we wszystkich kierunkach, choć zachowywał tylko dwa piętra i z tego co wiem, nie był podpewniczony. Ogród dookoła rósł także, drzewa zdawały się ścigać z żywotnością szarawych ścian, a biały ganek o prostych tradycyjnych kolumnach wydawał się niczym śmieszna przybudówka domu dla krasnoludków na tle fasady ciągnącej się całe mile za bujną zaslona vegetacji. Lśniły obsydianowe bloki wśród grubych postępnionych pni, w nieprawdopodobnych układach porozwieszane nad dżunglą, bo ogród podobniejszy był dżungli, no cóż, gdy Leona nie stało, któż miał doglądać wszystkich rabat i alej, któż znał się tak na nasionach i całej sztuce ogrodu? Z alej zostały gładkie płyty na zarosniętych ścieżkach; z altan zostały bezkształtne gruzowiska. Nad koronami drzew dom nagle urywał się niczym ścięty i na tarasie tryskała fontanna. Koty lubiły jej sinawe obrzeże, wygrzane słońcem, osuszone przez lekki wiatr. Ich cielska wydawały się raczej rzeźbami bestii. Nieraz stawałam nad nimi niemalże pewna, że lada moment strumień pachnącej wody trysnie im z pysków do basenu. Siedem kotów w siedmiu rogach gwiazdzistej cysterny, nad którą unosiły się schody. Schody ślimacznij wznoszące się na drugie piętro, na dalsze tarasy, nie obciążone już pamięcią i jakby w tym domu na razie nieobecne. Próbowałam je ujrzeć wyraźniej, lecz najwidoczniej dom się wypełnił. Dom się wypełnił i całe moje życie miłosne znalazło w nim materialny znak, pieczęć — nie mogłam zmienić trybu mojego dnia, nie mogłam zmienić zachowań, jedno, co pocieszało i dodawało sił, to były gwiazdy. Patrzyłam w nie z nisz okiennych, swobodna, wyprostowana i nieugięta, stojąc w podmuchach wiatru. Z tych schodów zbiegać mogłam lekko jak świetlany promień, w leciuteńkich szpileczkach z jedwabiu, tuląc szal lub etolę do piersi. Zbiegałam ku bramie, gdzie Alfa gościnnie wyciągała rękę po rzeczy nowo przybyłych. Dnie rozszerzały się, podobnie jak noce, ale w sercu natury jest to bez reszty piękne, gdyż jest nieuniknione i kiedy już o tym wiesz, czas zdaje się igrać z przestrzanią jak artysta ze sztuką, och, zna swój kunst, igra niczym z artystą jego głodna kochanka. Dom opalizował jak perła, jak sznur szarawych pereł, jak gruby pas utkany z biczy perel, i piramida przeglądała się w wodach, gdzie u wybrzeży koty odsypiały swe noce, o jakich nie wiedziałam nic. Może Alfa wiedziała coś więcej, gdyż do niej należało je karmić.

Szłam po tych schodach, a Alfa nie towarzyszyła mi nigdy, związana z dołem, z ziemią i zwierzętami, spotykaliśmy się w ściśle ujętym momencie dnia, w ściśle ujętym celu. Na rozmowy nie starczało nam czasu. A zatem, gdy kazała mi zamknąć nareczenie dom, posłuchałam bez sprzeciwu i żalu, i chociaż dzień nie wyróżniał się niczym właściwie od reszty spędzonych tu, poszłam. Nie żalowałam tego, bo cel wyznaczyła mi bez słów — koty pobiegną przedem, wskazując drogę. Na schodach, ostatecznie, też łatwo się było zgubić, tak szeroko rozsunęły się nad skłębionym lasem, omglonym w parującej wilgoci. Światła stacji kolejki podmiejskiej prawie natychmiast znikły, a mnie nie pamiętano, no cóż, należą do kobiet, które zapominają się bezprowrotnie, w chwilę ledwie czy w okamgnienie — pamięć należy tu do mnie, niepodzielnie, skrzepla, odurzająca.

Urszula M. Benka

TADEUSZ OLSZEWSKI

Noce

Światło księżycy i latarni morskiej. Białe skały. Dover, rok 1937.
Poeta Auden przez chwilę zatrzymuje wzrok na pociągłej twarzy jasnego blondyna
jest nim brytyjski strażnik graniczny trochę leniwy ale świadom swoich długich nóg wąskich pośladków niepokoju podbrzusza
Poeta Auden uśmiecha się i zaraz potem odpływa do Francji
blondyn wie że go już nigdy nie zobaczy. Smutnijemy wszyscy.

Smutnijemy. „Tropiki smutku rano” — powiedział mi inny blondyn
gdy nie całkiem trzeźwi rozmawialiśmy o chłopcu
którego zakochałam w nim nazwał amarantową różą Polski
o chłopcu który był także spopielającą mnie pochodnią nocy
Kordianem zaczajonym u bram mojego sumienia jak u drzwi karskiej sypialni
snem niespodziewanie wyśnionym w zimnej klatce hotelowego pokojku
na nojony.

Hotelowe pokoje. Miasta w których pornografia i rozpacz są w tej samej cenie
światła neonowych reklam szum deszczu i szybkich samochodów.
Wiedzi, rok 1989.

Jeszcze nie wiem że dzieli mnie krok od katastrofy
i śmierci nie w Wenecji ale w Zielonej Górze Na razie śpiący obok mnie
oddycha równo i głęboko — Antinous o oczach koloru Morza Egejskiego
nad które wyjedziemy o świcie Antinous który przez sen oplata mnie ramieniem
i szepce: To nic jest poemat o miłości To nie jest poemat o życiu
To jest poemat o nożu wbitym w plecy lub w krtań.

Tak. To nie jest poemat o miłości. Nie jest ponieważ istnieje tylko ciało słabość naszych mięśni ścięgien i żył
niecierność gestów fizjologia odruchów genitalnych
falszywa mistyka płci

To nie jest poemat o miłości
ponieważ zbyt wiele wiemy o łańcuchu białka kwasie rybonukleinowym
składzie chemicznym krwi spermy i śliny
ponieważ nie chcemy pamiętać własnych imion i drzenia warg

ponieważ nigdy nie jesteśmy dostatecznie nadzy
i wiemy że będzie nas zabijała pamięć lub brak pamięci
i wiemy że nie wiemy co nas spotka.

A jednak. Spotkanie niczym w bibliotece aleksandryjskiej.
Chłopiec pochylony nad Platonem i Kawafisem
ze źdźbłem trawy w nerwowo ruchliwych ustach
pachnący beskidzką łąką i węglowym pyłem Górnego Śląska
chłopiec na haldach samotności
wyjmujący cieni ze zranionej stopy i zastygły w tym geście
(„Właśnie teraz Telemach porzuca dziecięce zabawki”)

Właśnie teraz czuję jego oddech na twarzy i lękam się przebudzenia
ta noc bowiem jest próżnią doskonałą stanem lotnym i ulotnym
syntezą żalu
Żaglowce ciszy płyną przez nasze oszukane i bezbronne ciała.

To nie jest poemat o miłości
to nie jest poemat o poezji Poezja niczego nie zmienia
jest być może zaledwie sztuką retoryki rodzajem kuglarstwa
psychodramą rozgrywaną we wciąż tych samych dekoracjach
czaszka w ręku Hamleta lekacją ognia lekacją ciemności
ostrzem noża o trzeciej nad ranem

O trzeciej nad ranem burzy się krew poematu Nagi chłopiec idzie do
łazienki
oddaje mocz jego lekko wzwidziony członek budzi we mnie czułość
jesteśmy spokojni

Innych o tej porze spokój opuszcza zaczyna brakować alkoholu słów
i cierpliwości
tymczasem na Manhattanie dopiero zapala się wieczór
Allen Ginsberg i Peter Orlovsky wchodzą do baru dla pederastów
„Ameryko —

wola Ginsberg — wypierdol się swą bombą atomową”
„prześiań popychać mnie, wiem co robię” Nie pij więcej — prosi Peter
przez Chinatown przemykają szczyry W tym samym czasie na ulicy
Górczewskiej
w Warszawie jasnowlosy poeta z koła młodych podnosi kieliszek:
„za metaforę!”
Nagi chłopiec wraca z łazienki i znów zasypiamy.

Cień na powiekach uśpionego siny nalot świtu
poeta Auden dopływa do Calais brytyjski blondyn odpina guzik bluzy
i ziewa

„Noc ma wielu rekrutów i dla tysięcy pielgrzymów
Mekka jest oschłość serca”.

Patrzę na zmęczone ciało poezji ciało chłopca i starzejącego się
mężczyzny

za chwilę koniec. Podpalono już lont.

Tadeusz Olzewski

EWA DUNAJ-KOZAKOW

Miłość jasna i ciemna

Debiutując *Głosem w dyskusji o młodszy* i przedstawiając czytelnikowi swojego bohatera, ...chłopaczka (...) rocznik czterdziesty”, Bursa stworzył typ postaci, powtarzający się w większości jego utworów. Młody, niedojrzały, dziecko — oto najczęściej spotykany bohater jego opowiadań i podmiot liryczny wierszy.

Bursa stosując różnorodne zabiegi stylistyczne (od aluzji i nawiązań do przeszłości własnej biografii i dane personalne), każe czytelnikowi utożsamiać postać bohatera z osobą autora. Znamienne jednak, że i o sobie samym zawsze mówi jako o „chłopcu”: „Nie ugnij się, cudowny chłopcze czarnolosość” (x x x), „Panie Bursa / jest pan niegłupim i niebrzydkiem chłopcem” (*Zaśnienie*). Nawet jednak te teksty, których podmiotem jest osoba nie określona tak jednoznacznie, opowiadają zawsze o ludziach młodych — wskazują na to przedstawione realia, stosunek podmiotu do otoczenia, jego spojrzenie na świat. Często podmiot liryczny jest młodszy niż sam Bursa, określa go autor jako „młodego kleryka” (*Scena halkanowa*), „pewnego maturzystę” (*Wzwanie*), „piętnastoletniego” i „trzynastoletnią” (*Trzynastoletnia*), a nawet „jedenastoletniego zakochanego” (wiersz pod tym właśnie tytułem).

Ta różnica wieku nie jest sprawą przypadkową ani błahą, zwłaszcza że autor tak często podkreśla wiek swoich postaci. Motywacją wyboru typu bohatera jest chyba nie tylko fakt, że „dzieci są miłsze od dorosłych” (*Paniofelek*), chociaż zapewne i tęsknota za światem dzieciństwa, rajem utraconym dochodzi tu do głosu. Znaczenie ważniejsze jest to, że wybór młodocianego „alter ego” wpływa na ocenę świata przedstawionego, a nawet jego postrzeżenie, narzuca stosunek podmiotu do otoczenia, do innych postaci występujących w tekście.

Lata, w których tworzył Andrzej Bursa, były nie tylko okresem kultu jednostki, ale i kultu młodości, jako siły sprawczej nowej rzeczywistości; toteż bohater młodzieńczy nie jest niczym wyjątkowym w poezji i prozie tej epoki. Jednak Bursa nie staje się pięcią potęgą i siły swojego pokolenia. W jego ujęciu młodość — to niedojrzałość, zagubienie, niepewność, słabość, objawiające się w ucieczce, wycofaniu się, unikach. Typowym przykładem może być tu choćby Julek z opowiadania *Zniwa*.

Osobną grupę tworzą wiersze poświęcone synowi. W nich co prawda również bohaterem jest dziecko, ale podmiot — wyjątkowo — przyjmuje postać osoby dojrzałej. (*Chory synek*, *Zgasnij księżycu*, *List do żony i synka na wakacjach*). W zmiennej optyce pojawia się jednak podobny motyw — ochrona dziecięcego bohatera przed złym i groźnym światem.

Podmiot wierszy Andrzeja Bursy jest nieprzystosowany do świata, w jakim żyje. Staje bezbronny wobec otoczenia, nie umiejąc nawet ukryć własnej słabości:

*Oni mieli wszyscy sierść kły i pazury
Ja tylko zęby paznokcie i skórę
I dlatego zawsze byli górą
I dlatego to była tortura.*

(Malarstwo o obłąkanego)

Niestety, „biel duszyczki” (*Dziwiewito*) nie budzi współczucia, nie znajduje zrozumienia. W najlepszym razie reakcja jest system bezdusznych nacisków, nakazów i zakazów: „ubierz lach / zapnij lach / szanuj lach”, jak w wierszu *Pedagogika*. Częściej — sypią się „kopniaki”, „a oni w morder” (*Nauka chodzenia*). Brutalność doznań i doświadczeń, z jakimi spotyka się na co dzień podmiot utworów Bursy — w sferze moralnej i uczuciowej — przerasta jego możliwości pojmowania i wrażliwość. I dlatego „Milczy chłopak — chłopak menawidzi...”. (*Głos w dyskusji o młodzieży*). Niepokój, niepewność, lęk — wywołane są właśnie owym kontrastem, zderzeniem pomiędzy oczekiwaniami bohatera czy wręcz jego zdolnościami do rozumienia świata i samego siebie a ciężarem jego doświadczenia. Jest ono nie do udźwignięcia dla tego, który ciagle jest „... za duży żeby płakać / A za mały żeby kochać” (*Jedenastoletni zakochany*).

Bohater Bursy rzadko reaguje otwartym, żywiołowym, bohaterским buntem wyrażanym wprost: *Gwiżdż w na panowie*. (...) *Wasze ojcowskie rady jak dym z papierosa / Puszczam zmieszane z żółcią / Nosem w twarz idiotcie*. W późniejszych wierszach już nawet status poety nie uchroni podmiotu przed uległością wobec świata (por. *Ja chciałbym być poetą*). Zamiast „iść samemu wbrew całemu światu” (xxx), podmiot dostrzega nieuchronność dostosowania się do otoczenia, wycofuje się z butnych deklaracji, ostrożnie próbuje opanować sztukę „człogania się”, według rad „żyjących (najgorszy gatunek lajdaków)” (*Nauka chodzenia*). Zstepuje na *Dno piekła*. Prowadzi go rezygnacja, uświadomienie sobie nieuchronności wejścia w świat „krętków błędnych” (*Kasjer*), atakujących go zewsząd bezsilność. Przed światem tym nie ma ucieczki, co dobitnie wyrażone zostało w *Weszwaniu*, którego bohater, maturzysta, nie podporządkowawszy się powszechnie obowiązującym rytuałom, „Ocalił dłoń, ale został wariatem na zawsze”.

W tym kontekście miłość i zmysłowość przybieraą wymiar biologiczny. Na dnie piekła nie kocha się, lecz „plodzi dzieci”. Miłość przynosi cierpienie i ból, bo: „Moja miła wyjechała daleko i / Już wjeź jej nie zobaczę...” (*Jedenastoletni zakochany*). lub też „... zbliża się piekło krwawe / porodów i poronień” (*Trzynastoletnia*). Miłość wreszcie sprowadza się do próśby: „Tylko rób tak żeby nie było dziecka” (*Miłość*).

Tak widziane uczucie przeraża swym okrucieństwem. Jednocześnie uświadomiony przymus uczestnictwa staje się czymś więcej niż tylko wykalkulowaną chęcią poznania, ogarnięcia rozumem, intelektualnego uporządkowania postrzeżonych zjawisk. Groźny i niszczący świat zmysłowych doznań przybiera bowiem kształty kuszące i atrakcyjne:

*Lecz wystarczy Wiśka... Usta — widać
I nad czołem grzywka polakliwa,
By chłopczek nasz, rocznik czterdziesty,
Był naprawdę bardzo nieszcześliwy.
Osmalona, smągła, długonoga,
Taka wyższa w innych dziewcząt tłumie.
W dłoniach piłka, we włosach promienie.
W gimnastycznym obelstwnym kostiumie...*

(Głos w dyskusji o młodzieży)

I oto do strachu dołącza się pożądanie, ucieczka przechodzi w pogoń, a przedmiot budzący groźbę staje się owocem zakazanym: „... staną przedmiot podwóżra / Aniol z mieczem płonącym na straży”. (*Scena balkonowa*). Religia, tradycja, moralność, czystość okazują się być zbyt słabymi barierami. W walce, w której obzrydzenie miewa się z pożądaniem, zwycięża nieuchronnie pragnienie, by wstąpić „... do kabiny purpurowej / zamienionej jak trumna / o przeznaczeniu odrażającym i rozkosznym” (*Dziwiewito*). Zatem „... chłopiec skrzydlaty buniy i szalony” podpatruje „... przestale ciało miękkie i zbyt tegie” Karusi, co ją „... czterdziestka minęła (...) na czarnej chmurze” (*Karusia*).

Pragnienie i lęk, chęć i odraza — w tych sprzecznościach podmiot z wierszy Bursy widła się. Poeta mnoży obsesyjne wizje obserwowanych i doznawanych udręczeń. Trudno nie zauważyć, iż te fantasmagorie sadomasochistyczne nacechowane są silnie erotyką. Owe przypalania, gilotyiny, katownie, ciemne labirynty, dosłowność, cielesność opisów tortur granicy z lubieżnością. Obrazy „... uśmiechniętych podgadali”, „brzuchów psich otwartych najczerniej”, „pościartowanych niemowląt” i „uciętych nóg kobiecych”, „opazelin i ciekaków (skóry) — istnej mapy bólu”, „kadłubków”, „kalek”, „karzełków”, „garbusów”, wynaturzonych, surrealnych postaci ludzi — zwierząt, czy raczej ludzi — przedmiotów z pracowni hrabiego Cagliostro w równym stopniu przerażają, co fascynują. Nawet własna śmierć staje się tylko kartą w makabrycznych, „zabawach i grach dziecięcych”, jednym ze sposobów mówienia o cielesności i doznaniach zmysłowych, najwyższym tonem w tej skali odczuć.

I tak oto motywacją do „gry” przestają być jedynie przymus i nacisk zewnętrzny. Gra staje się atrakcyjna, wciąga grającego nie dlatego, że chce się na uzbudzić „... wbrew całemu światu”, ale że w dotychczasowych zmorach dostrzega nieoczekiwane źródło fascynujących doznań. Urok brzydoty i perwersji przewyższa lęk, chociaż od niego nie uwalnia.

Podmiot wchodzi więc w krainę snów i fantazji, gdzie spodziewa się odszukać autentyczność uczuć, miłość, radość. „Chłopięży książkę (...) Ścisnąc krótki mieczek...”, bezbronny niemal, wkracza do ogrodu Luizy. Poprzez podjęcie gry — oczekuje możliwości dotarcia do prawdy, przekroczenia granicy sztuczności. Już nie tylko zachwca się brzydotą, ale wręcz przyznaje jej wyższość moralną, uważając ją za nosicielkę wartości nie istniejących nigdzie poza nią. Rozsmakowanie się w szpetocie, brutalności i bezwzględności ma otworzyć nowy wymiar świata. Po coż bronić swą „nieskalanej duszyczki”, czy zresztą nie jest już na to za późno: „Ukradkiem z rdzy wycieram nóż / I między bajki wkładam” (*Fiński nóż*). Jedynie poddając się kolejnym próbom (cierpienia, kłamstwa, okrucieństwa) można odnaleźć w sobie i w świecie coś, co jest nie tylko „fantomem”.

Wśród wielu wartości poddanych takim próbom jest i miłość. Z pozoru wydaje się być właśnie ową wartością oczyszczającą, niezniszczalną. Nie wtedy, rzec można, gdy zmienia się w pornograficzny erotyzm, wtedy bowiem ma szansę stać się — jak to było powiedziane wyżej — piekłem lub groteską. Ale miłość prawdziwa, (prawdziwa?) — tak, ona potrafi uwznioślić brzydotę, wynieść szarotę i codzienność do rangi cudu. Wystarczy tylko, by „Mały szary człowiek (...) zapłonął wielką miłością” (podkr. aut.) (*Uwaga dramat*). Pozornie więc, miłość może stanowić przepustkę do „... rezerwatu gdzie me wolno strzelać” (*Serce*), a nawet „... gdzie chociaż nie wolno pod bronią” (xxx).

Okazuje się jednak, że podmiot ponosi klęskę. Kochając — skazany jest na „... realność śmiertelnych poczekalni ziemi”, bo chociaż one „zabijają jak topór” — nie ma przed nimi ucieczki, ogród Luizy — nie istnieje. Zamiast wymarzonych „... najpiękniejszych Zwie-

rzają” — „Otoczyły ruchliwe wieńce szczerów / Patetycznych kochan-
ków współczesnych” (*Szczyry*). Na próżno podmiot skarży się:
„Dlaczego mnie zabrano z mojej Afryki / Pytam: Dlaczego mnie
zabrano z mojej Afryki?” (*Luiza*). Na próżno powtarza jak zaklęcie
„Chcemy być dobrzy, chcemy być wolni, chcemy być dziwy” (xxx).
„W pejzażu zagrożonym mieczem i piorunem” — „Królstwo (...)
obraca się w popiół” (*Luiza*). Miłość ponosi klęskę, wzniosłe uczucia
okazują się być jeszcze jedną grą, której teatralną sztuczność
podkreślają rekwizyty w maski, koturny, fałszywe lustra. Zamiast
więc „serc wyrywanych w korze”, „nieralegno ogrodu kochanków”
(*Luiza*), „mlecznej miągi gwiazd” (*Malarstwo obłąkanego*) — ota-
czają nieszczęsnego kochanka „ucięte głowy rajskich ptaków mar-
zeń” (*Wino*).

Bezsilna jest miłość. Ani „ognisko”, ani „Pierścien — tęsknota”,
ani „cieple nauszniaki” nie uchronią na długo przed „martwą
perspektywą młodości” (*Zabicie ciotki*). Nadaremne pozostają pró-
by do Luizy o ukrycie „w wesółch łódkach dłoni”. Uczeczka jest
niemożliwa. Poemat o Luizie, miast stać się pieśnią nad pieśniami,
jest w istocie gorzkim wyznaniem porażki. Beznadna jest Luiza,
beznadna jest Teresa (Luiza w jednej z pierwszych wersji utworu). Czy
oznaczało to „znużenie miłością”? Chyba nie. Teresa była mi bardzo
potrzebna i nigdy nie chciałem jej stracić. Ale uświadomiłem sobie, że
prawdziwy jest tylko trup będący dla mnie zarazem kamieniem u szyi
i kołem ratunkowym (*Zabicie ciotki*).

Jedną z przyczyn przegranej podmiotu lirycznego wierszy Bursy
jest może fakt, iż jego wcześniejsza uległość wobec świata, przyjęcie
rol nie tylko obserwatora, ale i chętnego uczestnika gier piekielnych,
pozbawiła go zdolności kochania. Już „nawet jednej kobiety / Nie
umiemy kochać jak trzeba” — wyznaje *Równiesnikom kameleonom*.
Już „jednym mówi tak drugim tak”, bo przecież „naprawdę
potrzebuje / mieszkania i ogródka” (*Noc długich noży*). Książę więc
został być „prawy i szlachetny”, jakże więc może pojąć „prostotę
tajemnicy ogrodu Luizy”? Stał się „krzywoprzysięgą”, „...tchórz...
ułakł się spienionej bryzy”, zbyt słaby, by walczyć, okazał się także
zbyt słaby, by kochać. „Za dużo pustych spojrzeń wdeptałem tu
w ciszę” — powie o sobie. A zgoda na wszechogarniającą zbrodnię,
uczestnictwo w zbrodni, nie pozostaje bez następstw: „Bo kto
dzieckiem w kolebce przed chimera kłękną / ten młody zginąć musi
pod toporem miasta” (*Luiza*). Przebudzone potwory biorą odwet na
bohaterze, broniąc mu wstępu do Arkadii.

Przy czytaniu wierszy Andrzeja Bursy nasuwa się jeszcze inna
możliwa odpowiedź na pytanie o przyczyny porażki bohatera,
o powody „nieistnienia” ogrodu Luizy. Wróćmy do rozważań
narratora *Zabicia ciotki*: „Czy oznaczało to znużenie miłością?
Chyba nie” — odpowiada sam sobie. I dalej wyjaśnia, że Teresa była
mu „potrzebna” (podkr. moje). A jednak to nie ona ostatecznie
dokonuje rozwiązania problemu dręczącego bohatera. Udaje się
to dopiero Dziewczynie Którą Widział. Znamiennie — nie ma jej
w pierwszych wersjach powieści, pojawia się dopiero w trzeciej
redakcji tekstu. Wraz z nią rysuje się opozycja konstrukcyjna, oparta
na kontraście dwóch rodzajów miłości, które umownie można
określić jako „miłość małżeńską” i „miłość grzeszną”. Ta pierwsza
otoczona jest miastem, ulicą, mieszczańskim wnętrzem pokoju,
banalną codziennością domowych i gospodarskich czynności. Druga,
umieszczona w przestrzeni, w lesie, w ciemności, otoczona jest
tajemniczą sceną surreального zwierzyńca. Staje się wcieleniem
grzechu, ciemnych sekretów zmysłów, niewiernością, pokusą, wy-
stępkami, ale i wolnością. W pierwszych scenach, w których się
pojawia, budzi w bohaterze sprzeczne uczucia:

W klatce wielkiej jak sala sportowa, na sztucznej skale spółkowały

*dwa rysie. Robily to miękko i bezgłośnie, bez pomruków. Trwało to tak
bezwstydnie długo i cicho, że zaczęło mnie drażnić. Czulem, że nie
potrafisz uświadomić sobie jakiegokolwiek swojej postawy wobec tego
zjawiska obojętnego mi i będącego poza zasięgiem moich doznani,
a jednocześnie zmuszającego do pilnego obserwowania. Spojrzałem na
Dziewczynę. Twarz jej była jak zwykle piękna i spokojna. Obserwowała
pilnie zmarszczoneby karko czoło. Usta lekko wykrzywił uśmiezek ni
to wzdrygnięty, ni to ironiczny. Rozochoczone zwierzęta zaczęły jeżeć
i pomrukiwać. Była to dla mnie nie do zniesienia. Szarpnąłem się z całą
siłą i zasłoniłem oczy dłonią. Ale Dziewczyna nie puszczała, uśmiechnęła
mnie jeszcze mocniej, wpijając w dłoń paznokcie. Tylko dzięki grubej
rękawicze uniknąłem dotkliwych zadrapań.*

*Puszczaj — zawolałem ze ścieszonym gardłem — puszczaj, no!
Dostyc mam tego. Idźtyżym...*

*Miotalem się histerycznie wokół pnia drzewa nie mogąc wyrwać się.
(...) Po dobrej chwili zdecydowałem się otworzyć oczy. (...) Zaczęłem
rozglądać się za Dziewczyną. Oszedłem drzewo dookoła, lecz nie
znalałem jej. Chciałem zawołać, lecz uświadomiłem sobie, że nie znam
nawet jej imienia. Obserwłem dookoła klatkę zaglądną za otaczające
ją drzewa, lecz nie znalazłem Dziewczyny. Wreszcie zirykowałem się.
Właściwie jaki miałem cel w szukaniu jej?*

Przez wprowadzenie do powieści drugiej postaci kobiecej dokonu-
je Bursy swoistego przemieszczenia wartości. Miłość „ciemna”
okazuje się silniejsza niż miłość „jasna”. To bezimienna Dziewczyna
Którą Widział bohater daje mu poczucie bezpieczeństwa, wprowa-
dza do azyłu, w którym „Stanowili już — jedną rodzinę”. To ona
wreszcie rozwiązuje jego problem, znajdując skuteczny sposób na
pozbycie się trupa zabitej ciotki:

*Zbliżyliśmy się do klatki rysie. Mimo pewnego zażenowania czulem
radość. Oto koszar tylu moich dni zniknie bezpowrotnie w paszczach
rysi. Pomyślałem, że oto towarzyszę ciocie w jej ostatniej drodze
i poculem śiał na myśl rozstania z trupem, w walkę z którym włożyłem
tyle trudu i energii. Ojciec jakby podслушал słowo „pogrzeb”, jakie
przewinęło się w mojej myśli, zdjął czapkę i szedł z gołą głową.
Dziewczyna pusiła mając rękę i nachyliła lekko głowę. Z wierzchołków
zakrakowały wrony. (...) Zwierzęta zaczęły tręć. Patrzyliśmy, jak szybko
i umiejętnie radzą sobie z nieporęcznym ciałem, jak w naszych oczach
kształt trupa zmieniał się w deformację. Gdy samica obryzła z do smierci
bok, na którym znajdowały się znaki po zębach staruszek, odetchnęłam
z ulgą. Trup stracił swój znak szczególny, został odarty z osobowości.
(...) Dziewczyna przytuliła się do mnie i objęła mnie ramieniem.*

Tak oto skompromitowana została miłość „prawdziwa”, „czys-
ta”, otoczona atrybutami codzienności — do niczego nieprzydatna.
Sprawdza się dopiero ta druga, „ciemna”, będąca triumfem zmysłów,
ukrytych, lecz rzeczywistych i najprawdźszych potrzeb bohatera.
A jako że *Zabicia ciotki* zamknęło dorobek (tworcy) Andrzeja Bursy,
nie sposób rozstrzygnąć, czy zapowiadało ono drogę jego postaci od
miłości niewinnej — do szaleńczej, dojrzalej i zwycięzczej, a w ślad za
tym — przestożenie z chłopca w mężczyznę, „zwyższając o lubędzim
sercu”, oż trudu i bez pomocy z zewnątrz zwyciężającego swoje
potwory.

Ewa Dunaj-Kozaków

JERZY ŻELAZNY

UCIECZKA NA KOGUCIE

*Tiger! Tiger! Burning bright
In the forests of the night
William Blake*

Cale popołudnie ganiałem z Karkoszkówną nad jeziorem, a potem w ich objęciu i Pucka, gdy już zmierzchało, powiedziała:

— Chcesz, pokażę ci.

I zaraz uniosła sukienkę, capnęła ją zębami i podtrzymując za dolny skraj, ściągala w dół majtki.

Byłbym tam zajrzał, ale raptiem zapiał kogut. Wzdrygnąłem się i pomyślałem — dal mi znak, żeby tam nie patrzył.

— E, co ty tam masz. Za smarkata jesteś, żeby pokazywać.

Pucka uciekała zawstydzona, a ja polazłem do domu. Zrobiło mi się głupio, mogłem spojrzeć, kogut zapiał od tak sobie, a nie żeby mnie ostrzec. Tylko że o zmierzchu koguty nie pieją, a ten ni stąd, ni zowąd. I odezwał się inaczej, że złością chyba.

Przystanąłem koło plotu, bo akurat zza lasu wystopyczył swoją machę księżyc. I po co on łązi po niebie? Mógłby ustawić się w jednym miejscu i świecić do końca świata. Mania w kółko przepowiada — ino go patrzeć, bo po tej wojnie przyjdzie wielki zamęt, czasy fałszu, szalbierstwa, ludzie stracą wszelki wstyd, sodoma i gomora nastanie, i Bóg się złości, ogień wielki rzuci na ziemię, wszystko spłonie. Ciekawe, księżyc też stanie w płomieniach? Stach od Kozdrów powiada, że można tam polecieć na kogucie, trzeba znaleźć tylko odpowiedniego, wykarmić. Ba, gada jak to gupi.

Przysiadłem na murawie, słuchałem wieczornej ciszy. Uwielbiam ją, lubię wstrzymać oddech, natężyć słuch. Zdaje mi się wówczas, że słyszę szelest gwiazd albo stąpienie mroku po zdźbłach trawy. Wtedy ogarnia mnie jakaś błogość, może to są te chwile szczęścia, które nęca swoim zapachem, jedwabistym dotykiem i ma się ochotę za nimi biec bez ustanku, aby złapać, zatrzymać, zamienić w trwałe. Może to tym końcem świata nie będzie tak źle, czas się zatrzyma, przestanie gnąć gdzieś tam w nieznane. Albo to moje wdrowanie na kogucie — czasem mi się roi, żebym na nim mógł dopędzić to, co zniknęło, wczorajszy dzień albo ten, kiedy tata żegnał się z nami. Nikomu nie wierzam się z tych rojeń, przecież bym mnie nazwali przylupkiem. Może kiedyś, gdy dorosnę, dowiem się, jak można złapać jakąś chwilę, zatrzymać, aby nigdy nie uciekła, trwała zawsze.

Raptiem na naszym podwórzu usłyszałem rżenie konia. Przeknęła mi przez głowę myśl — przyjechał ktoś ważny. Koń stał przy

bramie i podrzymywał w mroku. Moja radość zgasała — to był wałach wujka Józwy. Klepnąłem go po zadzie, poruszył uchem, majtną lekceważąco ogonem i z powrotem zanurzył się w drzemce.

Wujek gdy mnie dopadnie... Chyba od razu ucieknę do izby na górę, skryję się pod pierzyna i będę rozmyślać o tajemnicy pod pępekim dziewcząt. Od niedawna kusila mnie niby jaki czart. Przed zaśnięciem i we śnie. Budziłem się sprżony w oczekiwaniu jej poznamia.

Chciałem więc pobiec na górę, ale w porę sobie przypomniałem — mama mi nie daruje, ściągnie z wyrika, nawet naleje, że m na gliodniaka poszedł spać. I za lofrowanie poza domem przez cale popołudnie.

Zastanowiło mnie — co też wujek Józwa robi w naszym domu o tak późnej porze? Czyżby czekał, żeby dać mi obiecanie smary za wypuszczenie z chlewa maciory? Stała przy drzwiczkach buchty, szturchała w nie ryjem, chrząkała i jam usłyszał — wypuść mnie. Edziuch, chcę się przelecieć. Zdjąłem więc hak ze skobla i gdy szturchnęła w drzwiczki, te się otwarły, raba wyszła powoli, ostroźnie, łeb przekręcała na boki, chyba ją swoboda oszolomila, przystanąła w drzwiach chlewa, pochrzakując spoglądała na mnie, jakby chciała zapytać, czy warto polecieć w jasną przestrzeń, pachnącą wezbraną w trawach i pod korą drzew wiosną? Stojąc na progu ze słońcem na łbie wydała mi się przepiękna. Zawolałem, no, ciu! — i raba ruszyła pędem. Nabiegali się wujek, zanim udało mu się zagonić ją na podwórze a potem do chlewa. A ja zamiast pomóc, schowałem się w szalerku za stąplem drewek i cieszyłem się swobodą raby. Dojrzała mnie tam wujna Władzia, rzuciła korem mierząc w moją lepytnę.

— Coś ty znowu nabroił, ty zchorcie rogaty!

Wyskoczyłem stamtąd i zwiąłem na Tadajewo. Wuj obiecał mi smary, ale upłynęło parę dni i nie zjawił się, dopiero teraz. Ciekawe, czemu przyjechał wozem, w konia? Może chce mnie związać, rzucić na skrzyżnię wysieloną słomą, zawieźć do siebie, do Wioski, wsadzić do murowanego parksu, zamknąć na całą noc? Kilka razy mi to obiecał.

W sieni usłyszałem wiele głosów. Może wujek przyjechał z partyzantami, co się jeszcze wałęsają w lesie za jeziorem Mielwo, a może tata wrócił? Obszedłem dom, zajrzałem przez okno, w kuchni paliła się naftowa lampa. A niech to!... przy stole siedziały ciotki z Grudziądza i jadyl czarierkę. Trzy ciotki i Ceśka, córka cioci Florci. Mama z siostrą moją Irką siedząc na niskim szymbelku grały plecy o platę, wujek Józwa opierał się o ceglany piec.

Zatrząłem się lekko, jakiś poploch zatańczył mi w myślach — przyjazd ciotek zawsze zwiastował coś niedobrego. Rok temu po ich wyjeździe zakradli się do nas partyzanci i zadźgali nam wieprzka, mały jeszcze był, prawie warchlak, a oni go pała i nożem. No i mamę wnet poturbowali, bo siekierą bronila wieprzka, ale nie dala rady, siostry to musiały dobrze się schować, wiadomo co takim bykom może strzelić do głowy. Jeden chciał mnie zgwałcić, opowiadała potem mama wszystkim dookoła z wyiekami na twarzy, ale ich herszt dal mu w zęby, to się uspokoił, a już mi kładł łapę pod kuszule,

mama przymknęła oczy i jakaś lubość zakwitła na jej twarzy, ale zaraz spłoszyła ją robiąc znak krzyża.

Przegoniłem od siebie te mary, bom dojrzał, że kuzynka Cecylia ziewa. Ucieszyłem się jej sennością, coś mnie do niej ciągnęło niczym kaczki w szuwar, chociaż Cześka była już prawie panną, a ja jeszcze łąsłem. Lubiła laskotać mnie w różnych miejscach, pękałiśmy ze śmiechu do utraty tchu, a raz jeden moja głowa utonęła między jej jabuszkami, chichot raptem we mnie zamarł, potem długo nie mogłem wyzłocić się od zapachu miękkości jej piersi.

Stanąłem na środku kuchni, bom zapomniał, co należy zrobić, gdy się zobaczy po długim czasie ciotki z Grudziądza. Cześka zachichotała. Wtedy mama zaczęła paternoster:

— Gdzieś ty się włóczył, luntrusie? Skaranie boskie co za mój dobrego ten chłopak. No, przywitaj się. Edziu, z ciotkami. żywo.

Ocknąłem się, prawda, trzeba by całować po rękach. Podszedłem na chybił trafił do pierwszej z brzegu, a powinienem zacząć od ciotki Kostusi jako najstarszej, ale nigdy nie mogłem tego spaściąć. Wyglądały jednakowo — wszystkie trzy były pulchne, na policzkach miały dołeczki, nosiły jednakowe czarne kapelusze i chichotały zakrywając usta wytwornym gęstem, a w dłoniach ich białeł chusteczki obrębiane różową koronką. I wszystkie trzy obspynały się pudrem „Celia”.

— Czemu twoja matka nazywa na pięknego kawalera — powiedziała ciotka jestes Edzio i wyrosniesz na pięknego kawalera — powiedziała ciotka Karolcia, którą pierwszą cmoknąłem w mankiet. Uszczyplęła mnie w policzek, przejechała rączką po mojej nastrozonej czuprynie

Nagle, nie wiadomo skąd, naszła mnie radość. To było tak, jakbym raptem dostał skrzydeł, frunął wysoko, szybował gdzieś daleko, w nieznanne, ale niepokój, że spadnie i skręć sobie kark mącił mi to radosne huśtanie się nad ziemią.

— Ale masz brudne paluchy — rzekła ciotka Kostusia i natychmiast wyładowałem w naszej chałupie pod lasem.

— Latał pół dnia diabli wiedzą gdzie, to się wyswinil. Umyj łapy i siadaj do stołu — odezwała się mama

Na fanaberię z myciem rąk musiała wpaść wskutek wydzian ciotek. Nigdy nie obchodziło jej, czy się umyłem, czy poszedłem do wyrka zlachany jak pies Bury, gdy wracał z wiosennej loferki. Tylko przed Wielkanocą musiałem wlaźić do balii i szorować się tak długo, aż w kuchni od czystości mojej skóry zrobiło się całkiem jasno. Muszę się jednak pochwalić — ręcę miem każdego wieczoru. Z brudnymi ciężko było zasnąć — robili się szorstkie, swędziały, piekły.

— A wnet pójździe do szkoły — odezwał się srogo wujek Józwa, który wciąż stał pod piecem i licho wie na co czekał. Zrobiło się już późno, wujna Władzia pewnie zaczynała się pieklić, że go nie widać, a ten gapił się na ciotki, jakby go zauroczyły. Wiedziałem, że miał chrapkę na którąś, najpewniej na najmłodszą, Florencję. Kiedy przyjeżdżało do nas obżerać się zeszłego lata, wujek często przybliżał po nie, najwyżej na przesiąpić, zobaczyć, co porabiają ciotki. Jednego razu klepał Florencję po tyłku, gdy ta się kręciła na podwórkę. Zachichotała jakoś inaczej, mało wytwornie, a potem syknęła — cham! I odeszła z zadartą głową zgorzonna, jakby wujek Józwa nic ją, lecz Matkę Boską poklepał po tyłku.

Wujek poglądził się po lysę pale, poruszył czarnymi, krzaczastymi brwiami — te jego brwi i lysa czaszka upodobniały go do diabła, tak przynajmniej wtedy wyobrażałem sobie diabła, nie z rogami, ale lysęgo — i rzekł:

— I odważył się wyruszyć w drogę o takim czasie? — Starał się mówić elegancko, ale mu to nie wychodziło, chrząkał więc raz za razem, co oznaczało, że coś utknęło mu w gardle i ma kłopoty w gładkim wysławianiu się.

— To prawda — ciężko i strach jechać. Dworzec u nas zrujnowany i do pociągu trzeba iść daleko za miasto. I dojechał tylko do Jabłonowa, dalej musiałyśmy na piechotę, szczęście nasze, że się trafił ten mężczyzna z rowerem stąd, od was, no i zawiadomił, że idziemy, a pan Mitręga był tak grzeczny i wyjechał po nas. Odwdzięczymy się kiedyś — ciotka Florcia chyba strzeliła do wujka okiem, a ten wyprostował się i zaczęła mu latać grdyka.

— I odwożę nazad — powiedział uroczysto, jakby przemawiał do świętego obrazka.

— No cóż, wielkanoc za progiem, trzeba jaj, mięsa. Bo jak wyprawic święta bez jaj i mięsa — powiedziała ciotka Kostusia.

— Tu też o to trudno. Wojsko niemieckie przetrzebilo kurniki, Ruski dokoczyli.

— Nie narzekajcie. Po drodze nasłuchaliśmy się piania kogutów. — Koguty jaj nie znoszą — zarechotał wujek.

Florcia obróciła swe maślano oczy i zachichotała. Pozostałe ciotki nadąsały się.

— Och, panie Mitręga, wiadomo co robią koguty. Ale jeśli one pięją, muszą być i kury. Kto trzyma koguta, jeśli nie ma kur? — w pytaniu ciotki Florci zabrzmiał niepokój, a jej policzki raptem nabrały jeszcze większych kolorków, jakby całkiem starła z nich puder „Celia”.

— A figa — odezwałem się jak głupi w czasie ulew — stara Olszowska trzyma tylko piejaka: Kury zjedli niemieccy żołnierze, kogut skrył się w chruscie leżącym na podwórku i przeżył. Gdy odjechali, to ten wyłazł i piał jak najęty, jakby chciał piekło przebudzić. Na noc stara Olszowska sadza go na krawędzi łóżka niby na grzędzie. Ogón trzyma nad podłogą, a dziób ponad głową kobiety. Jednak o świcie, gdy chce zapaść na powitanie słonka, okręca się i potem trzta jej na leb.

Ciotki zchichotały przerażone oczy, mama znowu spaliła się ze wstydu, a Czaczy zachichotała spoglądając na mnie z zachwytem, jakbym przepłynął Cichówkę w najszerszym miejscu.

— Za parę dni ten siurek idzie do szkoły. Ale narobi wstydu, gdy się odezwie do nauczyciela niczym baba na jarmarku. Werzną mu na dupę, co, każesz, Bednarska?

Wujek Józwa do mojej mamy zwracał się zawsze po nazwisku. Tym sposobem wyrażał swe niezadowolenie, że wyszła za Bednarskiego Jana, zwanego Babuchem, czyli mojego ojca. Nie lubili się przez politykę — mój tata wielbił Piłsudskiego, a wujek Józwa Witosa. I kłóciło się o to, który ważniejszy. Może by się brali nawet za obzewki, gdyby nie ich kobiety — moja mama i wujna Władzia.

Zawsze miały na podórędziu kopystkę do mieszania kapusty. I kiedy szwagrowie wydzielali się na cały głos, to mama albo wujna za kopyść, przygrażala swemu chłopu, żeby przymknął japo. I o dziwo — cichli. Gdyby któraś w sprawach gospodarskich im się sprzeciwiała, to jeden albo drugi wyróżnaby pięścią w stół, krzyknął — stul jadcaczkę! — ale gdy szło o politykę, to stawali się potulni. I nigdy nie mogłem pojąć, skąd ten ich mores przed kobietami, gdy szło o politykę? Czyżby mieli świadomość, że to męskie politykowanie przynosi światu wiele zła?

Wujek Józwa pewnie by mnie wziął za kolnier, przyciął, przelozył przez kolano i istłukł mi srakę, żebym przez trzy dni nie mógł usiąść do zacierki, ale ciocia Florcia westchnęła głośno, z żalem, jakby za chwilę miał przyjść dziad po prośbie i naprzykrzać się o talerz zupy. Wujek zawstydzil się z powodu swej porywczosci.

— A mój Jach nie wraca, gdzie się on bląka? — zaczęła raptem biadolić mama. — Edziu, leć na podwórko, wyjrzyj pod las, może idzie twój tata.

— Przecież ciemno, nie dojrę.

— No jo, zapomniałam, a uciekl i skrył się w szopie, między krowami pokładę. Dobrze, że Stachy nie ma, bo jakby jeszcze ona...

— Niech Edziu ch pojedzie ze mną, u nas się prześpi, a rano przyleci.

Musiąla mama dojrzeć, że się skuliłem na krzeselku. Nie pojechałbym za żadne skarby, a uciekl i skrył się w szopie, między krowami słomę bym sobie rozścielił i ułożył przy ich wielkich i ciepłych brzuchach.

— Niech lepicj szwagier jedzie. Tam pewnie siostra Władzia wygląda go, na cały świat pomstuje, a ten stoi, jakby czekał, że mu kto odgwidza.

— No jo, idę, jeśli tak... — powiedział dobranoc i wyszedł. Zawrócił jednak, rzekł — Chodźcie na chwilkę, Bednarska.

Mama wyszła, a ja za nią. Nie chciałem zostać z ciotkami, bo te zaraz zaczynały obmawiać mamę, wujka, na wszystkich wydziwiać, przewracać oczami, wydymać wargi. Nie potrafiłem tego ścierpieć i mógłbym palnąć jakie głupstwo. Siostra Irka poszła na górę pościelić moje łóżko, bo zostawiłem całe połikane, płachta pewnie zmieszana ze słomą, kilka dni nikt nie ścielił, a ja z wieczora ledwie rozciągałem prześcieradło, tyle tylko, żeby słoma nie klula mnie w tyłek, szybko wskakiwałem pod pierzynę, by umknąć duchom, które przyczajone siedziały gdzieś w kącie czekając na stosowną chwilę, aby mnie dopaść, capnąć za gardło, ścisnąć albo co najmniej ugryźć w poidłupek.

— Masz co dać tym ciotkom żreć? — usłyszałem głos wujka.

— A bogać tam! Muszę wysłać Edziu cha do mlyna po mąkę. Została ino kapka żyta, a chleb się kończy. A co dać im do chleba, jaja wszystkie mi zeżrą, na Wielkanoc nie zdązę uciulać. No i kwoce trzeba podłożyć, jedna kura chce sięcieć.

— Jaja smaź i gotuj, niech żrą. Dam ci trochę, ale nie waz się zarzynac kur albo koguta, trzymaj dla swoich, gdy wrócą z wojny wymizerowani.

— Ba, ale czy wrócą — westchnęła mama.

— Tym się nie klopcz, Babiuch nie przepadnie, jemu nikt nie da rady — ani Hitler, ani sam diabeł rogaty. O Zyge więcej się martw, to jeszcze młody chłopak, takiego lichu prędzej się chwytą. A ciotkom nagotuj zagraju, kapuchy.

— Kapuchy, powiadasz szwagier, ale na czym? Zagraj to się zaskarwy szeperką i ujdzie, ale do kapusty potrzebny jaki ochlap.

— Nie bądź głupia, Bednarska. Niech ciotki jedzą chudą kapuchę, wrzuc najwyżej skórę od wędzonki dla zapachu. Przyslij Edziu cha, Władzia wyciągnie coś tam z pieca i da.

Wujek wyniósł się wreszcie, wsiał na wóz i wjechał w mrok. Mama poszła do chałupy a ja za nią. Ciotki przez ten czas wtrząchnęły resztę szturaných kartofli, które zostały na torynce, wybrały do cna. I teraz pożałowalem, że nie zgarnął wyjdia. Ba, chciałem zachować się po pańsku, pomyślałem — ciotki wyjdą z kuchni, to ja wtedy wpalaszuję nawet odebniale, ale one były szybsze. A może to Cycy? Zdawało mi się, że się jeszcze obliżuje.

— Chyba czas spać — zagaila mama zatrzymując się na środku kuchni z zafrasowaną twarzą. — Ale jak was ułożyć? Najlepiej tak: ja z Irką w jednym łóżku, Kostusia z Karolką w drugim, a Florcia z Ceską w pokoju na leżance. Bedzie ciasno, ale jakoś się prześpicie.

— A ja? — wyrwałem się.

— Przecież masz swoje wyroko na górze.

Ucieszyłem się — będę wylegiwał się na szerokim łóżku niczym jaki grubas, a grube ciotki niech się cisną po dwie. Bałem się, że mama weźmie mnie do swego łóżka, a Irkę i Cycy wyśle na górę, ale zarządziła inaczej.

— Ja się mam gnieść z Karolcią? Nigdy się na to nie zgodzę — rzekła ciotka Kostusia i napuszyla się, jakby przed lustrem przymieriała nowy kapelus.

— Ba! — zawolala wieloznacznie mama i nadal sterczała na środku kuchni. Cycy wzięła z talerza łyżkę i starannie ją wyłizala.

— Kostusia zawsze stroi fochy — obruszyła się ciotka Florcia.

— Kochane, nie róbcie hecy — Karolka robiła ugodowe miny. — ja coś prześpimy się, nie przyjechałymy tu na wywczas. Mogę spać z Kostusią, przemęcę się jedną noc.

— Tobie w boku nie doskwiera, a jak się do mego przypiesz, to ja umrę z bólesci — ciotka Kostusia dotknęła lewego boku, usta rozdziawila szeroko, jakby chciała wydać z siebie siarczysty jęk, ale jedynie z sykiem uszło z niej powietrze niczym z przebitej gwóździem piłki.

— Prześciancie — ciotka Florcia tupnęła nóżką obutą w bucik o drewnianej podszewie. — Zróbmy tak: Cecylka pójdzie z Edkiem na górę, Kostusia poloży się na leżance, a ja z Karolką w łóżku. I fertig.

Mama usiadła wreszcie na swoim miejscu, czyli na szymbelku stojącym pod platą i spojrzala na mnie przerażonymi oczami, jakbym wpadł w przerebél i tylko głowa wystawała mi ponad wodę. I me bez racji. W tamtej chwili me miałem pojęcia, jaką szatan uszykował mi zasadzkę.

— To Edziu chć ma spać z panną, w imię Ojca... — umilkła, bo ciotki zaczął dusić wytworny chichot, a mama bała się go niczym kominiarz balii z gorącą wodą. Cycy oblizwała wargi, zmierzyla mnie od kolan do piersi, wykrzywiła usta, podciągnęła się wyżej na krzeselku, wyrosnięte piersi ułożyła na blacie stołu, a pod nim najtępła parę razy nogami. Musialo ją zaciąkawić, jak dalej rozwinie się spór między moją mamą a ciotkami.

— To dzieci, zwłaszcza twój synek, chyba daleko mu do woli bożej — powiedziała Karolka.

Nigdy nie pojąłem — czy te zasuszone wdowy były aż tak głupiotkie, czy działały z rozmysłem mając w położeniu mnie i Cycy w jednym łóżku jakąś tam swoją radość. Przecież musiały wiedzieć — no, ja, to ja, nic zaglądały mi do portek, by zobaczyć, co się tam wyrabia — ale Cycy, przecież ona często zmieniała majtki.

— Dzieci jeszcze, a ponadto kuzyn i kuzynka, niech się więc kładą razem, grzechu z tego nie będzie — ciotka Florka zachichotała.

I tak się stało. Irka już dawno pościeliła łóżko, zesłała na dół i skoro usłyszała, że ma spać z mamą, od razu wałęsała się pod pierzynę i wnet usłyszełm ją jej pochrapywanie. Była szpochem niczym stara kotka wylegająca się za piecem, no i zawsze narobiona, mama nie dawała jej odpocząć, tylko bez ustanku, zrób to, zrób tamto, i tak do późna. Czasem aż było mi jej żal, bo ledwie trzymała się na nogach, a mama, idź na górę, pościel Edziuhowi łóżko, no to ja — nie męcz się, Irka, prześpij się w nieposłany.

Ciotki wyniosły się z kuchni, no to ja dawał pucować nogi. Najczęściej szedłem spać z nie umyтыми, mama czasem baręczała, że wlażę do łóżka z brudnymi girami, ale pobręczała trochę i milkła, przeważnie ziewanie przerywało to jej burczenie. No ale skoro miałem spać z Cycy, natychmiast pomyślałem, że na piętach z brudu zrobił mi się parch i muszę go odmoczyć, zeskrobać. Wyniosłem miskę z ciepłą wodą do sieni i tam szorowałem swoje kulfony. Mamie, gdy to dojrzała, na czole usiadła jakaś chmura, czymś się przejęła.

Potem wzięliśmy naftową latarnicę i poszliśmy z Cycy na górę. Przebrała się na dole i na strych przesyła w narzuconym na koszulę kubrak, teraz go ściągnęła, powiesiła na gwóźdzu wbitym w ścianę. Polykalem oczami jej piersi okrągłutkie jak jabłuszka, trzepoczące bezwstydy pod koszulą, kręciło mi się w głowie, a polichy paliły gorączką, jakbym głęę trzymał przed otwartymi drzewczkami platy. I co rusz lapał mnie strach, potrzasał przez chwilę, potem przepadał.

— Kładź się od ściany — powiedziała Cycy.

— Nie, ty.

— A właśnie, że ty — tupnęła noga.

Może bym się upierał dłużej, ale raptem przypomniałem sobie, że tata wchodzić do łóżka, często podśpiewywał:

Ty od brzegu, ja od ściany,
a pistolet między nami...

Mamę ta piosenka wprawiała w chichot, szturchnąjąc tatę gdzie popadło, szczebiotła, ty plecuch! I mogła być z niego cięta jak zardzewiała kosa, to po tej śpiewce złość z niej ulatywała niczym woda wsiąkająca w suchy piasek. Za nic nie mogłem pojąć, po co im

w łóżku pistolet. Dziwiłem się tym bardziej gdyż nie widziałem u taty żadnej pukawki.

Wskoczyłem do łóżka, układałem się od ściany, przymknąłem oczy, ciekaw byłem, co się stanie, gdy Cycy położy się obok, czy przypadkiem łóżko nie zacznie huścić się, kręcić w kółko albo nie wyfrunie przez okno. Ukłękła, zastępła znowiła paciorem, zdmuchnęła lampę, łóżko skrzyknęło, wziął mnie chichot, bom pomyślał, że wymknął się jej cieni pierd. Zdusiłem w sobie śmiech, jej jabłuszka dotknęły moich łopatek i zrobiło mi się tam gorąco, jakbym uwalni się pod piekarnikiem, ich miękki dotyk lasił się do mnie niczym male puszyste kaczuszki. Bałem się oddychać, by nie spłoszyć kulistego ciepła. A jej oddech pachniał, laskotał mój kark, szeleścił między włosami czupryny. Jaki piękny dzisiaj dzień — najpierw kusila mnie Pućka, teraz pachnąca Cycy. Westchnąłem zamaszycie i moje plecy bardziej przygłnęły do jej jabłuszek. Miałem chęć poglaskać jej podbrzusze, ciekawe, co tam, to samo co Pućka czy innej? Mój ptaszek zerwał się, jakby miał zamiar skrzydło pofrunąć, chciało mu się latać tam i nazad, w szczególnej się wcisnąć, chyba przeczuwało, że znajdzie tej nocy słodycz, jakiej dotąd nie znał. Ostrożnie przesunąłem rękę w tamtym kierunku, ale nim dobrnęła w to zagadkowe miejsce, Cycy odwróciła się do mnie tyłkiem. Posmutniałem, szepnąłem w duchu, Ceśka, Cecylio obróć się, nie leż na lewym boku, to niezdrowo, moja mama mówi, że serce ugniatasz, ciężiej mu bić, może raptem osłabnąć i zatrzymać się.

Mój ptaszek opuścił skrzydełka, oklapł, skurczył się niepysznie, zwiądl. I z tym zalełem zasnąłem.

W środku nocy, a może bliżej rana na parapet wskoczył kogut, zamachał skrzydłami, piejąc naigrawał się ze mnie, sztydził, zagdakał i poszybował w przestrzeń. Mój ptaszek obudził się, chciał za nim pofrunąć, ale natopkał opór ciepły, miękki i laskoczący. Co to jest? — budziłem się i nie mogłem całkiem oprzytomnieć. Sen mieszał się z jawą, która zbliżała się na moment, ale zaraz sen otulał ją ciepłym i pachnącym mrokiem. A ptaszek mój raz chiał lecieć za kogutem, to znów nurzać się w czymś, co ciągle było dla niego tajemnicą.

Cycy poruszyła się z radosnym posapowaniem, może stęknieniem i moje usta, nos znalazły się między jej jabłuskami. Ich zapach nęcił jak spadające w sadzie ulęgalki, znowu gdzieś leciałem w rozblyski, to pewnie robaczki świętojańskie, nadal sen? A ptaszek nabral nieznaną mi mocę, ino mig, a pomknąłby za kogutem, ale Cycy jedną nogę zarzucała na moje biodro i ptaszek utknął w jakimś puchu, chciał się przezeń przebić, ale nie mógł, wwiercał się tam na próżno, dopiero gdy Cycy pociągnęła ustą moje biodro, wymknął się z uwięzi delikatnych zarosli w pudą przestrzeń, która na chwilę wydała mi się kresom poszukiwań, na szczęście Cycy poruszyła brzuchem i natknął się na coś miękkie, zwilgotniałe, tam przywarował, nie wiedział co dalej począć, czy to już koniec drogi w nieznane, czy dopiero przedsięonek?

Cycy dotknęła ręką ptaszka, rozpoznawała go opuszkami paluszków, potem objęła go i raptem popchnęła, a ptaszek pomknął gdzieś, dokąd? Tam nie spoczął, wiercił się ze szczęścia, podskakiwał,

trzepotał. Cycy też trzęsła biodrami, jakby je ogarnął radosny chichot. A ze mnie sen całkiem uleciał, ale, o dziwo, nie przeraziłem się, iż ptaszek mój zetknął się sam na sam z tajemnicą i w niej uwiązł.

I raptem zrozumiałem wiele — dlaczego kogut szybuje nad polem, dlaczego ziemia wiosną zaczyna zielenić się, ląka zakwita, po co są gwiazdy i czemu spadają, dlaczego chmury przynoszą deszcz i pioruny, dlaczego ptaki świergocą, a krowy muczka na rżyskach, czemu wiatr kołysze drzewa, jesienią strąca z nich liście, a wiosną pomaga rozwijać się pąkom, czemu słońce wstaje rano, czemu we mnie ciągle laskocze serce — w tamtym momencie świat urzelałem jednością, że wszystko się zezabia i gna gdzieś razem, w daleką przestrzeń, w nieznany czas. Pojąłem w tym zespoleniu z Cycy, że jestem częścią nieba i ziemi, gwiazd i kwiatów, wody i zapachu jabłek.

A ptaszek mój wędrował między udami Cycy, wzrosła w nim rozkosz, chciała go rozerwać, być się zeń zwolocić, ale nie mogła. Po chwili ta rozkosz, która zetknęła z sobą niebo i ziemię, stała się nic do wytrzymania, musiałem odsunąć się od kuzynki, ptaszek mój uciekł ze słodkiej dziupli, która nieoczekiwanie zaczęła sprawiać mu ból, ale to chyba nie był ból, lecz rozkosz coś zatrzymało, nie miała siły wybuchnąć, unicestwić się.

A gdy mój ptaszek musiał wyfrunąć z gniazda, Cycy ocknęła się całkiem, powiedziała:

— Edek, co to było, tyś się do mnie przyciskał, to był sen, powiedź?

Milczałem, nie wiem czemu, czy przejęty wstydem, czy oszolomiono poznaniem naraz tylu tajemnic?

— Wykorzystałeś, że spałam i wetknąłeś mi — urwała i ułożyła się na plecach, nogi podkurczyła, jej kolana uniosły pierzynek robiąc z niej budę, czy namiot. Miałem chęć położyć sam głowę.

— Przyznaj się — znowu się odezwała.

Nie uwierzyłem, że przez ten czas, gdy ja z moim ptaszkiem fruwałem po niebie, to ona spała. Starałem się zachichotać tak samo jak tata, gdy skończył nucić swoją ulubioną przyspiewkę.

— Oglądałem twoje gniazdko — powiedziałem odważnie i wyciągnąłem w tamtym kierunku rękę. Napotkała włosy na jej podbrzuszu. Zaskoczyło mnie — to dziewczyny tam mają grzywki? No tak, mój ptaszek utkwiał w niej na chwilę, gdy skradal się w to miejsce, które pomogło mi zrozumieć porządek świata, ale wtedy nie zdążyłem się nią zachwycić, śpieszyłem się, by się zmierzyć z nieznanym.

Cycy odepchnęła moją rękę, powiedziała:

— Wiesz, kto ty jesteś? Świंतuch. I nie odzywaj się do mnie więcej.

Obróciła się na drugi bok, ja też, i leżeliśmy do siebie odwróconie plecami. Po paru minutach porwał mnie sen i wepchnął pod powieki widziadła: przyfrunął kogut, usiadł na parapecie okna, zajrzał do środka, nastroszył się, przyłożyłem palce do ust, psyknąłem, kogut nie zapiał, zrozumiał, że obok się Cycy i nie wolno jej zbudzić. Kiwnął na mnie skrzydłem, otworzył okno, przycupnął, zrozumiałem, o co mu chodzi — chciał, żebym go dosiadł. Uleciał miły w górę, kogut zakolował nad sadem, wyszła z daleko mama, dojrzała nas na niebie, dokąd chceś polecieć, Edzisiu? Dokoło, mam, świat

cały muszę obejrzeć, gwiazdy, do wujka Józwy polecę, zobaczę, co porabia Stacha, czy czasem nie poszła do Rusków? Oj, ty pleciugo, zavracaj, a szo! kurak, szo!

Kogut raptem zaczął mnie strofować, zgrzeszyłeś, Edziuch, a fuj, jak mogłeś? Czemu to co piękne jest grzechem, zawolałem, ale kogut skrzeczał, a fuj, pójdziesz do piekła! Zakolował nad domem i przez otwarte okienko wlecieliśmy do szopki, a tam do kurnika na grzędę, z której spadłem w kurze lajno, zacząłem w nim tonąć, to już piekło, chciałem krzyknąć, ale głos we mnie uwiązł.

Uratowało mnie słonko, bo jasną smugą wnikło do izby, wcisnęło się pod powieki, podrażniło spojówki, musiałem otworzyć oczy, ocknąłem się, to sen, doznałem ulgi, odetchnąłem, co za szczęście, że to sen. Cycy spała jak aniołek z szerko rozrzuconymi nogami, jakżeś ty piękna, szepnąłem w duchu.

Wylazłem ostrożnie z łóżka, wciągnąłem odzienie, stojąc w izbie drżałem, ale nie z zimna, przeciwnie — czułem pod sercem gorąco. Wahalem się chwilę — wrócić do łóżka, do Cycy, czy uciec stąd zabierając z sobą tylko wspomnienie jej ciepła. Raptem napadła mnie myśl, przypomnienie — muszę uczyć się czytania! Z szafki wiszącej na ścianie zabrałem książkę, moją jedyną pod tytułem „Szlakiem przygód”, ostrożnie zamknąłem za sobą drzwi.

Na podwórzu było cicho, pies Bary spojrzal na mnie jednym okiem i spał dalej. Przez okno usłyszałem chrapanie ciotek. Zapatrzyłem się na las — jego ciemną smugę ożywiło wzeszło słońce. Ciągnęło mnie tam, przez zimną las nabizral jeszcze więcej tajemnic i kusil, żeby je poznać. Miałem ochotę sosnom i świerkom opowiedzieć o tej nocy wspaniałych snów albo ptakom bym się pochwalil, może już zaczęły śpiewać, e, nie, jeszcze za rychło, za zimno, muszę odwieźć moją kapliczkę ukrytą w wykrocie pod daszkiem z korzeni sosny, mchów i jagodzin, zobaczę, jak przetrwała mrozy i śnieżyce, nie byłem tam po zimie, chociaż śnieg zginął dawno, ziemia już wyszła z wiosennych roztopów, od jeziora Ciche szedł zapach rozgrzewanej słońcem wody. Matce Boskiej, której obrazek przyspiliłem do ortalnyka wystruganego z kory, wypiewałbym radość dzisiejszej nocy, duszno Jej pewnie tam, bom na zimę ortalnyk przykrył liśćmi, mchem, kawalkiem papy, którą wiatr jesienią zerwał z dachu szopy Cyraniekiewicza Alojzego. Już czas odgrzebać ortalnyk, żeby go słońce rozświetliło, uzgrało Panięnkę Najświętszą, posiedzę przy Niej i gdy opowiem o swoim szczęściu, zacznę się uczyć, bo to, co powiedział wczoraj wujek Józwa, przeraziło mnie, nie chciałem trafić z pierwszaczkami do jednej klasy, postanowiłem więc poćwiczyć czytanie, by się dostać do wyższego oddziału.

Otworzyłem furtkę i wyszedłem na drogę prowadzącą do lasu, gdy usłyszałem głos mamy:

— Gdzie lecisz, po suszku może, ale po co ci książka?

— Las chciałem zobaczyć, nad Cichówką.

— Ani mi się waź. Ciotki przyjechały, a ty byś ino kiejterował. Wstyd, że z ciebie taki pędziwiatr. Siedź w chalupecie, na drogę pod lasem wyglądaj, mam przeczuć, że wróci dzisiaj tata, trzeba uważać, aby wyjść mu naprzeciwko.

Westchnąłem do Matki Boskiej — nie porozmawiam z Tobą, śliczna Panienko. Otworzyłem książkę i zacząłem ślabizować, składać literki w wyrazy, a te w całe zdania. Zawolałem nagle za mamą, która wracała z szalercą z nareczem drewek:

— Mamo, co jest największym grzechem? Boję się, że ja już go...

— Co jest? — mama chyba nie dosłyszała moich ostatnich słów. — Czy ja wiem? — rzekła, ale raptiem popatrzyła na mnie z przestrachem w oczach. — I co ty, synku, zwracasz sobie głowę grzechem, masz na to jeszcze czas, jeszcze zdążysz w życiu... — urwała i szybkim krokiem weszła do kuchni.

Jerzy Żelazny

Książki nadesłane

Wydawnictwo Literackie

Stanisław Brzozowski: *Idee. Wstęp do filozofii dojrzalości dziecięcej*. Wstępem poprzedził Andrzej Walicki. Ss. 641, nakład 5000 egz.

Mervyn Peake: *Gormenghast*. Przełożyła Jadwiga Piątkowska. Ss. 678, nakład 30 000 egz.

Zbigniew K. Rogowski: *To jest Hollywood*. Ss. 260 + ilustr., nakład 30 000 egz.

Jerzy Koziński: *Wystarczy być*. Przełożyła Julita Wrioniak. Ss. 112, nakład 100 000 egz.

Robert aronki: *Ceteridziński pierś lai w opozycji*. *O ludziach*. „Tygodnika Powszechnego”. Ss. 317, nakład 20 000 egz.

Jan Kott: *Szepty współczesny*. Wyd. 2. Ss. 446, nakład 5000 egz.

Doris Lessing: *Pamiętnik przetrwania*. Przełożył Bogdan Baran. Ss. 243, nakład 70 000 egz.

Józef Ignacy Kraszewski: *Zygzaki. Powieść*. Wyd. 2. Ss. 279, nakład 80 000 egz.

Zygmunt Nowakowski: *Rubikon*. Tekst opracowała i notą opatrzyła Małgorzata Kaminska-Rogatko. Ss. 270, nakład 20 000 egz.

Tadeusz Różewicz: *Proza*, t. 1-2. Ss. 502 + 608, nakład 20 000 egz.

Stanisław Sosabowski: *Droga wiodła ułogorem*. *Wspomnienia*. Ss. 373, nakład 50 000 egz.

Bogusław Schaeffer: *Kompozytorzy XX wieku*. T. 1. *Od Mahlera do Szwastakowicza*. Ss. 311. T. 2. *Od Messiena do Capriolego*. Ss. 248, nakład 10 000 egz.

MARIA BIGOSZEWSKA

* * *

cokolwiek stworzy moja dłoń — zobaczę
i na co trafią oczy — dotknę
teraz
znalazłam swój kawałek stołu
swoje powietrze
płytkie i niedobre

w kropelce światła zatrzymanej stoję

wszystko co ze mną —
można mi odroczyć
wszystko co za mną —
można mi policzyć
wszystko czym jestem —
można mi darować

Droga

Trop pomyłony, zmienna
sylwetka dziecka
odległy kształt.
Światło gasnie w odludnych,
ciemnych górach.
Jeszcze zarty odgłos,
koleina, lekkie
muśnięcie wargi,
szybki ślad.
Dalej czeka pragnienie,
mur wyrasta. Lśni ogień.
O wyglądany, jak cię znaleźć,
gdzie znak.

* * *

Pozwolę się spać,
ale i tak odejdą głodem
(Anne Sexton: *Pamiętnik Marii*)

Adonai, w moim brzuchu
skłębiony tłum

wygłodniałych — jak psy
w lochu jak psy
ale nie dam się więcej ssac
nie dam się
jeść —
i nikt nie weźmie mnie
żywcem

* * *

biała wilgoć pościeli
dwa kola dwa węże
rozszczipione, gwałtownie
niejadalne
ciało
które umie i kłamie:
jestem sam
jestem sam

* * *

czymże są racje kobiet
na pół zadławionych
krwią
która wypływa z ich ciężkiego serca
jeżeli nawet dzieci
stają się mężczyznami
i odchodzą do innej
wojny

* * *

W dół, w ciemność morza,
w głąb ciał.
Odrzucasz się. Odpywasz...

I nic nie ma znaczenia

prócz ukwiału, tkwiącego głęboko pod żebrami.

Znowu życie. Mgła. Kroki. Rowy pełne szlamu.

Mnie także urodzono lecz nie ma to
znaczenia

przy tych odgłosach, śmiechach
napelnionych talerzach. Gąbka z octem,
ślizg włócznie. Ziemia, ziemia. Jej kształt.

Dopelnia się czas

bracie
dopelnia się czas
dlatego zagaś lampę
rozegnaj swoje stada
porzuć żonę i odstęp dzieci
zarygluj drzwi

gdziekolwiek będziesz
ukryj się w jaskini swego snu
w przekonaniu że jednak się uratujesz

a potem przyjmij to
w samotności

Maria Bigoszevska

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Jan B. Deręgowski: *Oko i obraz. Studium Psychologiczne*. Ss. 139, nakład 4000 egz.

Elżbieta Feliksak: *Budowanie w przestrzeni sporu. Echos literatury w sytuacji kryzysu europejskiego pluralizmu (Tomasz Mann — Tadeusz Konwicki — Erica Pedretti)*. Ss. 239, nakład 770 egz.

Maria Golaszewska: *Istota i istnienie wartości. Studium o wartościach estetycznych na tle sytuacji aksjologicznej*. Ss. 378, nakład 1200 egz.

Teresa Grzybkowska: *Złoty wiek malarstwa gdańskiego na tle kultury artystycznej miasta 1520-1620*. Ss. 201 + 150 ilustr., nakład 2250 egz.

Boecjusz z Daciej: *O dobru najwyższym czyli o życiu filozofa i inne pisma*. Przełożył, wstępem, komentarzem i indeksem opatrzył Leopold Regner. Ss. 146, nakład 8000 egz. Seria: Biblioteka Klasyków Filozofii

Edmund Husserl: *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*. Przełożył i przypisaniami opatrzył Janusz Sidorok. Wstępem poprzedził Andrzej Pohawski. Ss. 109, nakład 7000 egz. Seria: Biblioteka Klasyków Filozofii

Harcerki 1911-1939. Historia, program, wychowanie. Pod red. Jadwigi Ranickiej-Bobrowskiej. Ss. 264 + ilustr., nakład 5000 egz.

Maria Jacynowska: *Religie świata rzymskiego*. Wyd. 2. Ss. 319 + 149 ilustr., nakład 15 000 egz.

Andrzej Kępiński: *Łach i Moskwa. Z dzieł stereotypu*. Ss. 221, nakład 1000 egz.

ANDRZEJ FALKIEWICZ

Ciało Marianny Bocian

Na początku chciałbym zrobić pewne rozróżnienie — dalekie od ścisłości i dające się tylko z trudem przelożyć na kategorie teoretyczno-literackie — ale traktowane przeze mnie poważnie. Są twórcy, dla których ważniejszy jest gotowy produkt, dzieło przeznaczone dla cudzych oczu, dla „odbiorcy”; i tacy — dla których dzieło jest produktem ubocznym, a ważniejszy jest proces jego tworzenia; którzy dzieło tworzą niejako przy okazji, rozwiązując w sobie i dla siebie jakiś intymny problem. Mówię „ważniejszy”, nie „jedynie ważny” — bo, wydaje się, czyste przypadki obu tych postaw twórczych w literaturze nie są możliwe, w przypadkach czystych napięcie właściwe sztuce opada, immanentny dramat sztuki uśtaia i na obu krancach czai się to, co zwykliśmy nazywać grafomanią.

Pierwszych chciałbym nazwać umownie klasykami, drugich romantykami — ale zastrzegając znowu daleko idącą nieścisłość podziału, który nie jest ani zabiegiem wartościującym, ani też nie pokrywa się z historyczno-literackim znaczeniem terminów. Mnie chodzi głównie o wewnętrzne przeświadczenia, które warunkują obce postawy twórcze. Ktosz sprządzający dzieło dla odbiorcy musi być przynajmniej pewny danej sobie kultury, pewny reguł społecznej gry, w której jego produkt będzie funkcjonował. A przeto musi zakładać, że dana mu kultura obejmuje w całości jego doświadczenie świata. Po drugie założyć musi, że przebywa wśród niekulturalnych, kulturalnych wadliwie, lub kulturalnych nie dość — i dopiero w tym założeniu znajduje pochop do tworzenia swych gotowych produktów. Tym samym orzeka — iż on, rzecznik prawdy ludzkiej, jest pewny miejsca, z którego mówi. Natomiast ktos, kto znaga się z sobą poprzez proces tworzenia, nie jest pewny dla siebie tego miejsca (socjologiczne, psychofizyczne, metafizyczne przyczyny jego niepewności na razie pomijam). Zmagając się z sobą orzeka, że dopiero musi znaleźć lub stworzyć sobie to miejsce... swoje miejsce wśród ludzi. On, rozróżnając me mieszczący się w świecie, pełen nieufności do wszystkiego, co go otacza, jest skłonny podać w wątpliwość dotychczasowe pewniki i hierarchie kultury i skutecznie zwraca się tylko do tych — pokrzywdzonych, niespełnionych, niepewnych swego — którzy będą skłonni podzielać jego nieufność. Jest intrygantem w dziedzinie struktur kulturowych i odwołuje się do ludzi, którzy dadzą sę zaintrygować. W oczach innych — oczach tych, którzy dobrze umiesili się w życiu i stoją pewnie na gruncie wybranej lub danej sobie kultury — jest psujem prawdy, zdracając odwieczne ludzkich powinności, który, narazając się na śmieszność lub oburzenie, lamie dopuszczalne miary przeżywania i urażając uczucia odbiorców zapisuje więcej niż zapisać można. Ten pierwszy to przypadek kapłana, ten drugi — proroka.

Czas przerwać ten opis i przyznać się do własnych gustów. Otóż i jako czytelnik (... poznego Słowackiego, Nietzschego, mistyków, *Kabuli rasy* Stachury), i jako piszący (autor książki o Gombrowiczu,

nie opublikowanej książki o Antoninie Artaudzie) zawsze wybierałem raczej tych drugich. I to by mi też tłumaczyło, dlaczego zamierzam teraz opisać poezję Marianny Bocian. Dlaczego ta kontrowersyjna twórczość — mająca swych wiernych sympatyków, ale zdecydowanie odrzucana przez innych — zainteresowała mnie i „dałem się zaintrygować”.

Jej skłonność do wielkich liter i bardzo wielkich słów. Liczne wyrazy rozpoczynane od majuskuły albo w całości zapisywane wersalikami spostrzegę każdy otwierając któryś z jej licznych tomów. Uważny czytelnik przekonuje się nadto, że tych słów o maksymalnym zakroju, prowadzonych w najwyższe regiony abstrakcji i tracących kontakt z zmysłowym doświadczeniem świata, jest niepomernie więcej.

*tak blisko jak wieczny składnik śmierci
— wyobraź sobie! — rozdzierającej zasłony
głębiej niż miłość i nieśmiertelność
gdzie Światłość nie nazywana Bogiem
zasila niebem udręczonej (...)*

(*Przyjaźń*, z tomu *Spojenie*, 1988)

*wolność zupełna wolność do opasywania głobu
glosem? komu i czym stać się może zbrodniczy głos?
jednak człowiek musi być uależniony — słabszy
o Stwórstwo które zawiera się w Bogu i wtedy ON
w NIM odejście (...)*

(*Mysł jak kolczasty krzew lodu i ognia*, z tomu *Odezwucie i realność*, 1983)

*oto! — żywa w odsonie mapa wszechświata
tajemniczości życia*

gotująca się do wkroczenia

*na drogę Zmartwychwstania
ciała rozwijają się w pierworodne budulec Wieczności
przez ich wzrok poblyskuje
nieznany poranek narodzin*

(*Piękno życia*, z tomu *Stan stworzenia*, 1989)

Desperacka konfuzja, gorączkowe przemieszanie wszystkich języków. Stary i Nowy Testament, młoda poezja, mitologia, historia kultury, historia filozofii od najwcześniejszych początków greckich i problemy ontologiczne (*co jest istotą bytu należy arcy-urząc*). w *Stanie stworzenia*, język współczesnych nauk przyrodniczych, kosmologii, biologii, fizyki i medycyny, i języki chrześcijańskiej homiletyki różnych epok, to wszystko poprzednie — rzutowane na bliską autorce tradycję poezji (*Lesmian ow Wielki Przemysłnik Miłoci / z ogrodów Wiecznego Świata / na polskie Łąki doczesne, tamże*), to wszystko... i jeszcze więcej (*Michał Anioł Spinoza Pascal Blake Słowacki Bo In Ra / obywatel Rzeczpospolitej Boskiego Istnienia, w Spojeniu*)... więc antropozofia, teozofia i myślenie Dalekiego Wschodu, np. buddyzm, ale jeśli on, to zaraz w swej „wielkiej” albo „diamentowej” drodze, o której wprawdzie umiemy przeczytać w stosownych tekstach i komentarzach do nich, lecz na pewno nie potrafimy jej sprostać wewnętrznie i nawet nie rozumiemy zasady, na jakiej byłoby to możliwe.

Jest ciekawe i warte głębiejzego zastanowienia, dlaczego ta poezja o nie dających się spełnić ambicjach przez tak licznych jest przyjmowana. Na uwagę zasługują właśnie zasada, na jakiej te słowa o maksymalnym wymiarze funkcjonują tak dobrze we współczesnej

polskiej świadomości — bo przecież zawsze znajdują chętnych czytelników, a wydawania poetyckich tomów w pokazywanych nakładach podejmują się czołowe oficyny krajowe. W tym nieprzerwanym dążeniu do maksymalizowania wyrazu, właściwym poezji Bocian, w tym jej licytowaniu duchowości duchowości jeszcze bardziej wyszpanowaną, zauważam bowiem dwa sprzeczne impulsy. Po pierwsze — ona wybiera tylko wysokie języki kultury i wybrałszy któryś z nich, przebijając już na tych kulturowych szczytach, poprzez potęgowanie go, potencjalizowanie aż do stanu, w którym staje się własną parodią czy persyflażem, chce nad nim zagorować, „stanąć mu na głowie”. A jeśli zagorować — to widocznie dlatego, że tamten znany i szanowany dotychczas, obdarzany zaufaniem klasyków, już nie budzi ufności i nie wystarcza, nie obejmuje naszego doświadczenia. Ale zaraz po drugie — sam fakt, że uparcie do tych języków wraca, jest już jakimś paradoksalnym dowodem wiary w nieopowiedzienie się po ich stronie. Nie cytuję się naukowych dyskusów i nie wymawia uczonych terminów — jeśli się ma uczonych za głupców. Nie przywołuje imienia Jezusa i nie przytacza religijnych dogmatów w dykcji znanej z kościelnych kazań — jeśli się, mimo wszystko, Kościołowi nie wierzy... Tak mógłbym kolejno wylizywać wszystkie dziedzińca penetracji poezji. Ale najbardziej znamienne jest to, że ta przekorna dyalektyka nieufności i zaufania obejmuje samą poezję, czyli to medium, którym poeta się posługuje. Prowadząc swą grę na najwyższym diapaźnie kultury i tracąc kontakt ze zmysłowym doświadczeniem świata, dokonuje przecież zdrady poezji, zaprzecza jej zmysłowej wiary, która jedyna zdolna jest poruszyć odbiorcę. To jednak, że wciąż od nowa podejmuję swój wysiłek, zaprzecza temu zaprzeczeniu i jest paradoksalnym aktem wiary w poetyckie słowo. Albo może jeszcze prościej: wiary w słowo.

Bo, wychowana w poetyckiej kuźni Karpowicza, rówieśniczka Baranczaka i innych poetów-lingwistów, poddana, jak i my wszyscy, działaniu podniośle telewizyjnej mowy-trawy, wie, że musi słowem nie wierzyć. Ale kiedy zabiera się samotnie do rozmontowywania języka, kiedy usiłuje zagorować nad wszystkimi językami, w które kiedyś wierzyć ją uczono, ona — uczennica świata, uprawiająca ten sam, w gruncie rzeczy ten sam przecież zepsuty język, te mowę-zawieszad-nad-świat i brak odpowiedzialności za słowo co w telewizji i innych środkach masowego przekazu — samą namietnością swego dążenia, zapelniając kolejne poetyckie tomy, swojej niewierze zaprzecza.

My; nasz przypadek. Tych z nas, wierzących, którzy nie wierzą; usilnych deklaratorów, oscylujących między niewiarą i wiarą, chcących swą niewiarę zagadać.

To powyższe zabrzmiało efektownie, nie przeczę, ale jest jednak zbyt proste, skoro mówi się tutaj o poezji. A mówię o poezji i poecie, przeto powinienem odkryć nie tylko to, co ją łączy z czasem, ale jeszcze znaleźć ukryty dramat właściwy sztuce i, jeśli możliwe, tylko jej sztuce; odnaleźć to wewnętrzne napięcie, które dopiero pozwala mówić o fackie artystycznym.

Synu
z suki poczęty
będziesz wielki
ojciec ci to mówi

patrz na mnie
gnój
tarzający się między wersetami
wybiję ci je każdą niedaną złotówką

będziesz rano rozbił logarytmy
całki niedoalki prawa Fregego
Goedla Newtona oprócz Chrystusa

Synu
gdy przejdiesz wszystkie możliwości
przejdiesz przez rozum
przez czas przestrzeń przóżnię
DOTRZESZ

tak ojciec
do olbrzymiego koryta
tak ojciec
będę wielkim

(Pocieszenie, z tomu *Poszukiwanie przyczyny* 1968)

Zacytowałem wyżej wiersz z debiutanckiego tomu (rzadki przypadek poetyckiego debiutu, który wyjawia całą przyszłą poetykę!), wydanego pod pseudonimem Janusz Belczęcki, utworzonego od Belcząca, rodzinnej wsi poeki. To przywołanie miejsca urodzenia zaraz na wstępie (twórczości wiele spraw tej twórczości wyjaśnia. Ale nie będę mówił o nurcie chłopskim literatury; o którym przed paroma laty dużo mówiono, bo nie podejmuję się wylumaczyć, co łączy Myśliwskiego. Ozoga, Drzeżdżona i Tadeusza Nowaka. Mnie pozwoliło zrozumieć liczne kolokwializmy tej poezji, zarówno te, słyszalne we własnie przytoczonym wierszu, albo eksponowane znakami przestankowymi i też już cytowane tutaj („oto!”... „wyobraz sobie!”), jak i te, które nie mają znamion świadomego zamiaru i robią wrażenie denerwującej językowo nieporadności, jakiegoś mimowolnego spotkania gwary z akademickim wykształceniem, prostaczkowatości z uczonością — a które w świetle tamtej początkowej deklaracji należałoby celowo zaniechać przedaw wyższej koherencji, może jako świadome i takowe zamierzenie.

Tym bardziej wydaje się to słuszne, że zawsze nadmiernym, erudycyjnie wyszpanowanym utworem Bocian towarzyszą uparcie we wszystkich jej tonach — o czym dotychczas nie mówiłem — nieliczne wiersze odmienne. Drobne liryki, wruszające lojalnie wobec codziennych realiów życia — słowa rodziców, twarze sąsiadów, wspomnienia domu i gospodarskiej pracy na wsi, pozegnania przyjaciół w miejskich szpitalach (*Jest słowa ciche pełne ciepła / przyniesione do sal szpitalnych / nawet wtedy gdy kłamie że jutro / wszyscy wstaniemy żywi, Jaki stan, takie słowa, w Spojeniu*), także erotyki, ale erotyki „malo interesowne” (co rzadkie), w których młode ciała obserwowane są tylko zyczliwie, z prostotą i śmiałością. Jako czytelnik przyznam się, że — zdezorientowany zrazu rozrzuconą jej poetyki — dopiero w tych drobnych utworach potrafiłem zobaczyć fakty artystyczne i uwierzyłem w poetyckie powołanie autorki. Ze — poddany działaniu „diamentowej czy „wielkiej” mahajany i wędrującej jej kulturowej elokwencji — dopiero w tej wiejskiej steżce dostrzegłem himajane, małą drogę, która uwierzytelnia i zbawia tamte zbyt obszerne słowa.

Potem przeczytałem uważnie te kilkanaście tomów i zacząłem rozpoznawać dwie połówki jednego dźwięku, składniki zborne całości. Dostrzegłem manowicie biologizm, materialną cielesność tej metafizyki między zwierzęciem głodem (...) a słodem odleżałym gwiazd (między, z tomu *Proste nieskoncone*. Ossolineum 1977) — przyrodniczość tego świata, w którym „z ciał staje się Niepojęty” (*Czytanie z księgi ciała, w Spojeniu*) a *biologia jest pierwotodnym / przez Boga otwartym kościołem przestoiżeń* (*Szere prawa*: lamże). Jest to świat, w którym ludzka matka i psia matka pokonyją

podobnie. Świat, w którym człowiek wprawdzie jest wart każdego Objawienia i zasługuje na wszystkie swe wielkie słowa, ale pozostaje zarazem i nadal bliżnim robaka i rośliny, fragmentem tego samego metabolizmu.

(...) *zasobną spiżarnią dla bakterii i niesmiertelnych wirusów które będą obok nas z nami w orszaku stworzeń po równi zbawione*

(Zamiast, tamże)

Przytoczonych tu rewelacji autorki specjalnie nie punktuje i nie przeceniam, brzmia mi znajomo i najprawdopodobniej są zachowanym echem lektur Słowackiego, ale po niewczasie dostrzec muszę celowość jej poetyckiej roboty. To prawda, że jako czytelnik nierzadko cierpnę pod naporem jej wielkich słów: ale ten pojęciowy niepoetycki język jest zawsze uwikłany w ciało, jest więc mimo wszystko obciążony czymś konkretnym; a z kolei ciało, biologia pojawiają się tylko po to, aby zostać zaraz uwikłane w abstrakcję pojęć — i ta obustronna dialektyka dzieła sprawuje się przecież wcale funkcjonalnie.

*po co krwawisz że mówisz
po co mówisz że żyjesz
po co żyjesz nie przyjęta w dom słowa ciała*
(*Pa co. w Odczuciu i realności*)

Na przekór mojej początkowej rezerwie, muszę docenić urodę tych cielesnych metafor sporządzanych na fortepianie *Krwi* (ktoś gra na fortepianie *Krwi NIE WIEM*, z tomu *narastanie*, Ossolineum 1975) i nie mogę nie dostrzec światopoglądowej spójności tego świata, który śmiało *gotuje się do wkroczenia / na drogę Zmartwychwstania* a jednocześnie dopuszcza możliwość, że słowo o naszym „wstaniu żywych” ma są całkiem prawdziwe. Skądinąd to przecież oczywiście; tę miewątkowość naszej kultury i naszego człowieczeństwa potwierdzają najwcześniejsze intuicje ludzi i najnowsze odkrycia nauk. Tak oczywiście — że w tym pełnym pokory naturalizmie, niwelującym ludzkie Ja i odrębność człowieka, byłbym skłonny widzieć rdzenną postać religijności, dziś zwłaszcza dostępną tym, którzy poprzez miejsce urodzenia i wczesne dzieciństwo związani są blisko z przyrodą (i czyżby to właśnie, ta naturalna naturalistyczna pogańskość była znamięm chłopskiego nurtu w literaturze — który dopiero teraz można by wiarygodnie opisać?).

Tu chcę tylko zwrócić uwagę na intymnie autorskie implikacje tej herezy. Otóż jeśli pomiędzy mną-ciałem a innymi ciałami nie ma jakościowej różnicy; jeśli ciało ludzkości, wraz z wszystkimi jego duchowymi wypiętrzzeniami, i ciało świata utworzone są w istocie z tej samej substancji — to znaczy, że podążywszy do miasta i uciążę się w akademiach czy uniwersytetach, przyjmując wiedzę w swe ciało, „wypijam atrament, a piórem zagryzam” (o metafizycznych przyczynach zmagania się z sobą w procesie tworzenia już powiedziałem mówiąc wcześniej o naszym braku wiary; teraz, jak się wydaje, jestem na tropie jednej z socjologicznych przyczyn). I znaczy to jeszcze — że walcząc o swoje miejsce wśród ludzi, staczam cielesną walkę o miejsce dla własnego ciała. Wszystko więc, co odbywa się w najwyższych regionach ducha, „w kulturze”, jest w istocie mną-ciałem i dzieje się w moim ciele (tak Julian Przyboś starał się przekonać czytelników, że najnowsze odkrycia fizyki i jej instrumentarium ma wbudowane we własne zmysły).

A skoro tak — skoro to poprzerastanie mojego ciała i ciała świata, skądinąd bliskie klinicznego obrazu schizofrenii, skoro to psychotyczne bez-Ja jest tylko konsekwencją chłopskiej naturalności — to i tamte kolokwializmy, odnotowane przeze mnie przedtem, może należy zobaczyć nie tylko socjologicznie; lecz, jeśli tak powiedzieć wypada, również biologicznie. Nie jako „mowę świata”, lecz jako „mowę ciała”, wpojona we wczesnym dzieciństwie — i dlatego będącą niezbywalną tego ciała własnością.

Andrzej Falkiewicz

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

- Ryszard W. Kluszczyński: *Film — sztuka Wielkiej Awangardy*. Ss. 184, nakład 1500 egz.
- Piotr Kucharski: *Ustania stosunku w pracy nauczycieli akademickich*. Ss. 275, nakład 750 egz.
- Julian Kułski: *Stefan Starzyński w mojej pamięci*. Ss. 134, nakład 5000 egz.
- Czesław S. Nowak: *Psychologiczne modele umysłu*. Ss. 446, nakład 3000 cz. Ssena: Biblioteka Psychologii Współczesnej
- Irena Pańkowska: *Filozofia utopii*. Ss. 200, nakład 1500 egz. Ssena: Logos
- Iwan P. Pawłow: *Odpowiedź: fizjologia mss: iologium i inne prace*. Ss. 467, nakład 5000 egz. Ssena: Biblioteka Klasyków Psychologii
- Janek Zygmunt Sawicki: *VIII Obród Okręgu Warszawskiego Armii Krajowej „Obrota”*. Ss. 378 + mapa, nakład 10 000 egz.
- Włodzimierz Szewczyk: *Osiem szkiców do teorii osobowości*. Ss. 227, nakład 820 egz.
- Maria Tyszkowa: *Zdobności, osobowość i działalność uczniów*. Ss. 417, nakład 3000 egz.
- Franciszka Ramotowska: *Narodziny tajnego państwa polskiego 1859-1862*. Ss. 478, nakład 3000 egz.
- Jerry Jarosław Smolicz: *Kultura i nauczanie w społeczeństwie wieloetnicznym*. Przełożyła Elżbieta Grabczak-Ryska. Ss. 382, nakład 1000 egz.

KOBIEТЫ

Leży obok mnie. Próbuje rozmawiać. Wydaje mi się jakaś dziecinna. Nie wiem dlaczego. Może to przez ten piskliwy głosik. Nawet widzę przez parawan jej wymuszony grymas uśmiechu. Nagle wypręża silnie nogi i wydaje przeraźliwy jęk. Jest mi łatwiej obserwować ją, niż skupiać się na swoim bólu... Ścisłam palcami włosy. Ciągnę, wyrwam je. Tak mi jest łatwiej. Ona jest cała spocona. Może śmierdzi? Na pewno śmierdzi. Nie czuję wstydu. Ona też. Nie czuje nagoci. Ona też. Rozrywam koszulę i wyprężam nogi. Tak mi jest łatwiej. To zwielokrotniony parazyt erotyczny. Z wyglądu. Ból nie do zniesienia.

Ja oddycham jeszcze wolno. Jeszcze panuję nad oddechem. Ona przyspiesza. Jest już dalej ode mnie. Krzyczy. Już krzyczy. Tak bym chciała już krzyczeć. Siostrzo! Do mnie nie przychodzi jeszcze siostrza. Tak bym chciała... Ona już wrzeszczy; przeraźliwy wrzask. Tak bym chciała... Nagle — ruch. Podkładają jej miednicę pod pośladek, przesuwają parawan. Widzę jej palce histerycznie zaciskające się na metalu, rozkręczone nogi. Przewracam się na bok. Chcę to zobaczyć. Ściska mi się gardło. To niemożliwe. Czy to już? Płacę i nie czuję bólu. Już słyszę jej płacz i krzyk niemowlęcia. Wyciągamą z niej ruchliwy, czerwony kawałek ciała. Żywe ciało. Płacę. Zupełnie nie czuję bólu. Wyrwali w mił strzęp życia. To jest tak, jakby już ze mnie wyrwali tę snuertelną mękę. Chcę być w innej skórze. W jej skórze.

Wiozą mnie na żelaznym łóżku przez mroczny korytarz. Wjeżdżam do ciemnej sali. Widzę tylko zarysy łóżek. Słyszę ich skrzypienie. Obok mnie ktoś ciężko oddycha. Koniecznie chcę coś powiedzieć. opowiedzieć, pytać. Wiem, że łączy mnie z nimi to samo przeżycie — dziwna zaryłość ciał w bólu. Dlatego nie ma wstydu.

Widzę w mroku jedynie zarysy sylwetek. Jedne z kobiet śpią, inne pewnie patrzą w ciemny sufit. Słyszę ich oddechy. O k której? Pożnym wieczorem. A ja nocka.

Znamy się. Znamy się świetnie przez ten rozdzierający ból, przez ^{jęk} przez wycie, pot, urywany oddech, zaciskanie rąk na metalowych poręczach łóżka.

Znajomość od pierwszego, przejmującego, bolesnego razu. Całą noc wsłuchiwałyśmy się w krzyki podobne do mitosnych nawoływania kotów.

Leży w łóżku pod ścianą. Głowę ma wciśniętą w poduszkę. Leniwie porusza wargami. Jest jakby nieprzytomna. Nie uśmiecha się, nie

wodzi wzrokiem po sali. Nic nie mówi. Jest młoda i ładna nawet w zamięczeniu. Krótko ostrzyżone włosy zostały nienaruszone po nocnych przejściach. Jej szczupła sylwetka niczego nie mówi o niedawnej krągłości. Leży tak jeszcze prawie nieruchomo przez cały dzień. Jest dziwnie senna, jakby nieciekawia niczego, leniwa. Dziwi mnie jej apatyczność. Teraz wiem, że jej stan jest skutkiem narkozy.

Bierze olówek do ręki i zaczyna pisać. Pisze bardzo długo. Nic nie mówi. Izoluje się. Jednak zacznie mówić. Nie wytrzyma.

Zaczyna mówić dopiero drugiego dnia. Głos ma powolny. Każde słowo wypowiada z pewnością siebie, dobitnie. Każde jej słowo jest wyważone, rozsądne. Gdzieś w dalskiej perspektywie, między pisany mi przez nią słowami jest oczekujący mężczyzna.

Jest ładna, ale jej uroda wypełnia się nie tylko w wyglądzie. Widzę to po raz pierwszy w sposób olśniewający. Jest piękna poprzez skrywaną intymność. Urody dodaje jej tajemniczość. Jej uroda wypełnia się też w tym, że mówi rzeczy racjonalne z namysłem i z pewnością siebie. I jest także piękna, gdy patrzy na małą główkę swojego dziecka z taką czułością, pewnością, swobodą. Widać, że ten stan jest jej przyrodzony. Taka jest jej uroda. Nie ma w niej nic z zatwardzenia i z nieświadomości swoich matczynych instynktów. Zmięta koszula, szczupłość nóg i blada cera nie odbiera jej wcale tej pełnej urody kobiecej. Pełnej. Objawiającej się w pełni. Piękna twarz z żurnala jest bez treści wobec tych ruchów rąk, tego głosu, tej pieszczotliwości nad malutką buzią dziecka. Jest dumna i świadoma swojej urody godnej kochania.

Już świta. Leżę w sali zupełnie sama. Czekam. Odliczam ściśnięcia bólem. Jestem coraz bliżej. Nasłuchuję kroków na korytarzu. Nagle otwierają się drzwi. Wprowadzają ją. Idzie ostrożnie. Ręką przytrzymuje za duży, niezgrabny szlafrok. Ma bladą cerę i piękne, długie czarne włosy. Jej twarz jest młoda i świeża. Od razu wiem, że można z nią bezpośrednio rozmawiać. Czekamy obydwie. Wszystko ma się dopiero rozegrać. Ona będzie czekać dłużej niż ja. Będzie chciała być w mojej skórze, gdy wydam decydujący ostatni krzyk i wyrwą ze mnie tę wspaniałą mękę.

Jest bezpośrednia. Rozmawia z nami od pierwszej chwili, gdy znalazłyśmy się wspólnie w sali. Szczęść kobiet. Pokazuje zdjęcia męża i psa. Głos ma miękki, ale jakby zniecierpliwiony. Dzwonne połączenie cierpliwości i odcienia irytacji, zaledwie odcienia. Oddaje nam swoje mięso. Jest tylko jarzyny i sery. Pierwszego dnia mdleje na korytarzu i wwożą ją na łóżko do sali. Widzę jej dużą stopę wystającą spod koldry. Taka wielka stopa. Zupełnie nie pasuje.

Znamy się zaledwie kilka dni. Znamy się na razie tylko przez serdeczność do siebie, która tak skrywa różne odcienie charakteru. Od pierwszej chwili poznaję w tych kobietach ich miłą istotę z barwy głosu, z jego rytmu, z gestów i uśmiechu. Tak wypełnia się ich uroda.

Najmniej mogę o niej powiedzieć. Nie, nie jest nieprzystępna. Może chroni ją coś w rodzaju humorystycznego dystansu wobec

siebie. Jest dziecinna, nie dziewczyna, lecz dziecinna. Najstarsza z nas. Trudno jednak dokładnie określić jej wiek. Może ujawniła by sposób ubierania się. Mamy wszystkie na sobie anonimowe koszule nocne. Pozbawione jesteśmy dodatkowych informacji o sobie.

Rozmawia ze swoim małym dzieckiem jak ze zwierzątkiem, którego się trochę boi, a które otacza troską i ciepłem. Niepewnie rozgląda się po sali, jakby wstydyła się tego, że jej dziecina śpi wtedy, gdy inne są przy stole. Niepokoi ją grymas i płacz, może zrobiła coś nie tak? Jeszcze nie wie.

A ona nie uczy się, nie obawia się nowego. Bez przerwy mówi z troską o swojej pierwszej dwuletniej dziewczynce. Jest pewna, a jednocześnie miękka i łagodna. Jest okrągła matczyną krągłością. Stworzona do rodzenia. Szczępłość odebrałaby jej wdzięk troskliwej matki.

Wyraża się bezpośrednio, krótko, myśli racjonalnie. W co też dziś ubrana jest jej mała dziewczynka? Ogarnia sobą wszystko, cały dom, martwi się o to, co zostało nagle pozbawione jej bezpośredniej opieki. Takie jesteśmy wszystkie. Matki małych dzieci.

Uśmiecha się, gdy układa sobie włosy. Czy tak dobrze? Mogę się podobać? Uśmiecha się, gdy pomyśli, że tak jest.

Zupełnie nie widzę siebie wśród nich. Nie można opisać siebie. Jak wyglądam? W jaki sposób można mnie rozpoznać w ciągu tych kilku dni? Jaką jestem kobietą? To jest niemożliwe do powiedzenia. Tego dowiedziałam się nagle dzięki bliskości pięciu nie znanych mi przedtem kobiet. Może kryje mnie jakiś odcień humoru? Nic nie wiem. Dosłownie nic. To nie jest chyba brak spostrzegawczości. To po prostu niemożliwość opuszczenia własnej skóry i obejrzenia siebie z zewnątrz. Jakie to wstrząsające, przecież nawet własny głos jest niesłyszalny, nie do rozpoznania dla samego siebie.

Szczęśliwa jak dziecko. Właściwie jest brzydka. Obmacuje swój brzuch. Już chyba nigdy nie schudnie. Mówi bez przerwy. Stanowi dzwonną konfigurację dziecka i tyрана. Chwilami jej nie lubię. Tylko chwilami — za jej stanowczość i terror wobec rodziny. Tylko chwilami. Jest jednak rozczulająca w swojej dziecinności, w jakiejś udawanej bezbronności. Jest pewnie taka, gdy dotyka ręką twarzy mężczyzny. Musi wtedy wzbudzać wzruszającą uległość. Jest w niej kobieta dyplomata, wymiar dojrzałości, po którym odróżniam dziewczynę od kobiety.

Jakie to dziwne, że wyglądam stawać to kobiecości; paradoksalne, ale ujrzałam to w sposób nagły i olśniewający. Cała miękkość i stanowczość ruchu, głosu, charakteru współtworzy wygląd. W każdej chwili jest coś, co wzbudza podziw i uległość. To jest właśnie uroda kobiety. Pełna treści, usankcjonowana, wypełniona pewnością siebie. Treść to wyczuć własnej powinności, całkowite oddanie, poświęcenie, zachwyt nad malutką buzią dziecka.

Ona ma swoje królestwo, w którym jej władza jest niepodzielna. Jej kompetencja jest nie do zaprzeczenia, gdy odczytuje rysy dziecka

i rozprostowuje jego małe paluszki. Wie o nim wszystko. Trzeba jej zaufać. Wypada ją tylko pytać. Nie można podważyć tego jej wyjątkowego znanstwa.

Jest czmyś zatrokana. Odbija się to w bładości twarzy. Szczęśliwa i zatrokana. Martwiąca się. Troszcząca się. Troskliwa. O tak najlepiej — troskliwa. Chodzi nerwowo po korytarzu. Przysiska twarz do szyby. Wypatruje czarnej główki swojego dziecka. Odlizca lóżecką. Dziecko wykrzywia buzię, jest całe czerwone, krzyczy. Ona nie może do niego podejść. Po policzku spływa jej łza. Ukradkiem wyciera ją. Odrzuca się gwałtownie i idzie w głąb korytarza lekko kulejąc.

Za oknami jest jeszcze ciemno. Załedwie cztery godziny snu. Przewracam się na drugi bok. Czuję obrzydliwą wilgoć na pościeli. Nie mam siły jeszcze wstać.

Ona wierci się na posłaniu. Zagląda do szafki, czegoś szuka. Opuszcza powoli, ostrożnie nogi. Z trudem zsusza się, żeby osiągnąć stopami podłogi. Wkłada basen pod łóżko. Zwija kawałek zakrwawionej pościeli, ściągają w pasie za wielki szlafrok. Zdejmuje ze stolika szaszetkę z przyborami toaletowymi. Patrzy niecierpliwie na zegarek. Sprawdzam godzinę. W łazience może być tłok. Trzeba koniecznie odświeżyć się. Nie można przegapić takiej chwili. Mają przynieść nasze słodkie zawiątanki. Za godzinę zobaczymy je po raz pierwszy.

Słychać skrzypienie innego łóżka. Zniecierpliwienie rośnie. Decyduję się wstać. Muszę koniecznie uczesać się. Śmieszna troska o wygląd. Szczególnie ważna dzisiaj. Nie, nie śmieszna. Nerwy są napięte: Prawie dwie bezsenne doby.

Rozpoczyna się rytuał przygotowywania się na przyjęcie... Żadna z nas już nie śpi. Leżymy przygotowane na łóżkach na to jedyne niezwykle przyjęcie.

Na korytarzu słychać stukanie kółek nadjeżdżającego wózka. Drzwi otwierają się gwałtownie. Wchodzą dwie młode pielęgniarki z zawiąnkami na rękach. Odczytują z karteczek nazwiska. Jest. Leży już na łóżku. Śpi. Buzia taka malutka. Muskam ją piersią. Nie rusza się. Będzie tak leżeć nieruchomo cały czas. To jest czas karmienia. Całe pół godziny. Tylko pół godziny. Jestem karmiącą mamą, choć maleństwo nie wyszło jeszcze żadnej kropli.

Pochlania mnie ta mała buzia. Boję się, żeby się nie rozbudziła. Jest taka delikatna. Mięło już piętnaście minut. Uczę się tej twarzyczki. Nie wiem co się dzieje naokoło. A naokoło dzieje się rzecz niezwykle. Wszystkie mamy nachylone są nad swoimi tobołkami w pieszczołliwym zapatrzeniu. Każda wymyśla język najbardziej zdrobniały i delikatny. Wygląda to jak jakieś ilosne misterium, szaleństwo zapatrzenia, zapamiętania w pieszczołach i delikatności. Rozlega się wręcz nieprzyzwoite szczebiotanie w przeróżnych odcieniach matczynych miłości. A tobołeczki śpią niewzruszone. Czasem uchyli się na moment mikroskopijna powieka. To niezwykle, niezwykle jak piękne są w tym pochyleniu. Każda z nich jest Madonną z obrazu Rafaela bogatszą jeszcze o gest i brzmienie delikatnego głosu.

Jest zatrokana. Aż do milczenia. Ucisła swoje bolesne piersi. Robi to w każdej wolnej chwili. Zaciśka z bólu wargi. Do kubeczka

ściekła biaława kropla. Podnosi wzrok, jakby chciała powiedzieć — już nie mogę, to wszystko co mogę zrobić — i pochyla się znowu. na twarz opadają jej długie czarne włosy.

Ból, znowu ból. Ból rozrywania, wydobywania się z głębin życia, ból czerwonych, rozpalonych, obrzmiałych piersi. Ból towarzyszy mi do dzisiaj. Ból czuwania, ból napięcia, ból zmęczenia, ból nerwów.

Niezgrabne szlafroki, niezgrabne chodzenie, nie uczesane włosy, mokre od pokarmu koszule. Specyficzne rozmamlane oddziało położniczego. Pejzaż kobiet — matek. Kontrast stanowią zadbane, młode pielęgniarki. Są kobietami kobiecością świeżą, właściwie są dziewczęce.

Ostatni dzień pobytu w szpitalu. Dzień przywracania urody, urody tak cenionej tam za murem. Tutaj w tajemnicy odbywało się niepowtarzalne misterium narodzin kobiecości. W krwi, w pocie, w rozchętaniu, w krzykach, w nagości, w wilgoci i na koniec w łagodnym pieśczośliwym uśmiechu i pocałunku. To jest nie do pokazania. To jest najbardziej intymna i wstydliva własność matki. Dlatego tak niecierpliwie krzątą się każda z nas po to, aby przywrócić swój dawny wygląd, aby ukryć ślady bólu, cierpienia, czułości czy wręcz egzaltacji każdego świtu szpitalnego. Jednak miejsce, w którym się wszystko to rozgrywało opuszczamy z jakąś dziwną ulgą. w pośpiechu, w zniecierpliwieniu. Zrzuca się z siebie szpital jak zły sen, jak ból do zapomnienia. Trzeba wynieść na świat to nowe małe życie.

Przywiązałam się do nich, do tych kilku kobiet. Czas z nimi odczuwam jako koszmar, ale koszmar szczególnie, koszmar silnych emocji, przeżyć wstrząsających, nie do wykreślenia z życia, a co najważniejsze, prawie nie do przekazania. To koszmar szczególnie, bo ból jest tu radością.

Przywiązałam się do nich. Poznałam je jakby w braterstwie bólu, krwi, krzyku, więc najpewniej, najmocniej. Znam ich intymność. I być może nieunikniona wstydlivość każe opuścić to miejsce z ulgą.

To była bolesność tak duża, że aż nieracalna. Nie ma już bólu, nie ma krwi, nie ma też tej maleńkiej, najmniejszej jaka może istnieć, główki dziecka. Nie ma jakby świadectwa na to, że to istniało, że zrodziło się to wszystko z krwawej rany w przerażającym krzyku. W tej dojmującej fizyczności, która chyba graniczy z cierpieniem śmierci, jest coś mistycznego.

Żegnaj swój sen.

Maja Brick-Jurkowska

ANDRZEJ SOSNOWSKI

Wiersz dla Becky Lublinski

Więc tyle masz ze wszystkiego, co z niej, fragmenty, czarne skrzynki, kadłubki znaczeń niby historia szeptane w grze w głuchy telefon lub coś jak „cieplo-zimno” z cienką chustką na oczach. Czy z Cypru jesteś, z Pafos, czy z Panormos — nie wiem gdzie mnie prowadzisz grając na moim słowniku. Czy nie świat?

Te rozkołysane nazwy są jak światła na wodzie, sznur wiślańskich wianków i system z pewnością nie uchwyty widma, liści oliwek na wietrze, wszystkich blasków i cieni migotliwego świata. Tak jest zawsze pod wieczór kiedy zdajesz sprawę z miłości, subtelnych zajęć, niezbadanych sprawunków i widzisz, że zawodzi porządek analogii,

bo masz tylko opary, rój mgławic, karuzele znaków o środku wszędzie i obwodzie nigdzie jak karuzełę luster odbijających światło, które nie ma źródła. I można chyba pokochać cypryjską dziewczynę albo inną z Pafos choćby z Panormos,

bo taki mały ten świat. Lustra ustaw na brzegu, ona z morza przyjdzie więc wystarczy morze położyć na brzegu świata i krzyk czarnego koguta rozpiąć nad płycizną, a z luny wodnego pyłu wyłoni się postać.

I przestrzeń wzdułż morza zaludnią inne dziewczęta. W końcu wszystko jedno, który fragment pojździe na pierwszy ogień, starczy byle słowo lub jakaś sylaba, żeby dzień zacząć na dobre czy złe, a ten smutek, który cię bierze wieczorem jest może po prostu świadomością, że znów jedynie kurz ci został, pył z paru wydarzeń, kilka pajęczych nici, które jeszcze trzymasz w palcach, splątane i już niezdolne wprawić w ruch niegogo. I przez mój smutek przemawia owó „spalites mnie”, skierowane do świata na polity oskarżenie, a na polity wdzięczność, bo kiedy odchodzę w sen czuję już tylko słabnący smak dnia na podniebieniu i dym zasnuwa mi oczy, a w palcach obracam jakby grudki żużlu — wspomnienie tego.

czego dotykałem. Wszystko jest dym, jak mówią, albo trochę koniecznej organizacji plus żużel, tony żużlu. Dlatego też mówią, że dobrze umierać wyczerpawszy energię, bo to gwarantuje, że się po śmierci nie będzie straszło — żadnych scen i ekscesów ani żadnych wkroczeń alternatywnego świata jak ta biała koza mającąca na papirusie oddany przez piasek. Tę białą skórę odsyłam ci uprzejmie, bowiem nie mi po niej — stoł w pustym polu gasząc wszystko wokół. Odsyłam ci skórę jakbyś odesłała „telewizor”, „gazetę”, „książeczkę wojskową” i odprowadzam inne słowa, które dajesz i zabierasz jak dziecko pokazujące zabawki przez szybę małemu sąsiadowi z przeciwka, te arkana rosnącej duszy: zobacz, wstydy się i Kochaj. Muszę je pominąć. Zaiste, trzeba ustalić czy ziemia jest płaska czy zaokrąglona i potem pracować w świetle nieuchronnych faktów wymownie milcząc o tym, czego się nie da powiedzieć.

„Požadająca miłości geistreiche Frau (bohaterka ducha) z wycieczki artystycznej przywozi ze sobą młodzieniaszka”. Coś podobnego. Ten piknik to zwrot w twoim życiu, sprawa śmiertelności: zegar przyspiesza biegu, piasek kipi z klepsydry i szumi o spoczynku sypiąc grób, opuchliznę ziemi. Wciągnij mnie w wir wieków. Nie mów, żebym wybrał „młodsze łóżko dla moich żąd”, bo z tobą chciałbym dzielić życie, choćby przez mglenie słowa. Brać cię na język jest przecież tak cudownie jak smakować kolorowe piguły lodów w upalny zmierzch, kiedy akcja serca właściwie kończy się nieznacznie, a kłębiąc nerwów rozwijają się w omdlałe pąki. I głowa ciąży od widzeń, a ty pytasz dlaczego tak mało mówimy o bezspornym szczęściu, które przecież waliło się na nas jak mgła sychana przez wiatr w doliny, jak morze, co się wspina, żeby zajrzeć w głąb wyspy zapomnianej, że nie ma już wyspy, bo polknęło ją morze i, jak okiem sięgnąć, wszędzie — szczęśliwa karuzela fal? Czy straciłaś tak grunt pod nogami, czy byłaś tak bardzo unicestwiona przez szczęście, że poszły w niepamięć wszystkie ciężkie słowa, z których żadne nie urywa, ani nie mówi wprost, natomiast każde znaki daje? Czy byłaś szczęśliwa na tej majówce z Faonem brzemiennej w skutki? (Jakiś reżyser podbiłby wam oczy zachodem słońca, bo to sprawa między wami zepchnęła cię w końcu z leukadyjskiej skały). W nawias niech wzięta, po skoku z bieli w biel

wniebowzięta zostawiłaś wkleśłą przestrzeń, skłębione powietrze miękkie jak puch, jak pościel, zaproszenie do miłosnej gimnastyki i wielosłownej kołysanki, słowem, cudzysłów i nawias. Tak jest zawsze: cudzysłów, a potem nawias. Najpierw cudzysłów krążący po świetle, nawet nie fotografia, ten cytat z natury, ale umowny wizerunek, cytat niedokładny — „fiolkowowłosa, czysta, uśmiechnięta” dziewczyna twoja lub moja lub sąsiadeczka zza ściany spędzająca sen z oczu chłopca, tego pierwszego krytyka, Faona, „świetlistego”, który oszolomiony pięknem ucieka na Sycylię. Posłuchaj Melitto, nic z tego nie będzie oprócz twojego imienia wątlejszego od „Mnasidike”, lżejszego niż „Gyrinna”, („zgrabniejsza jest Mnasidika niż delikatna Gyrinna”), westchnienia sylab, które wyzwały Faona w jakąś gorzką noc i przepady bezkształtne i niedorzeczne, o, nie jak słowa tamtej, które mruczą pod nosem, ten język aniołów, którym zaczynamy mówić, gdy widzimy „wszystko we wszystkim”, jak chce Lichtenberg.

Atoli każdy system jest prostym przejawem transu serca, które łatwo zdomować, szlachetne, bo będzie to dla mnie tak długo jak przalich odbicie światła. Zaśpiewaj nam najbardziej, o serce, teraz, kiedy ponownie odkrywamy ciało odzyskując ideał misternego szczęścia. Czyż nie? Czy nie rzekł Lichtenberg, że „świat stanie się jeszcze tak wykwinny, że równie śmiesznym będzie wierzyć w Boga, jak obecnie w upióry?” Czy gay scene w Londynie nie jest w awangardzie wrażliwości, czy najlepszej muzyki nie robią weseli dziwacy, jak gdyby perwersja ciała cudownie zniekształcała duszę pchając ją w nieprzeczuwane rejony wymyślnej subtelności? (Naręczony przejął coś z piękna spotkania kominarza i pasterczki na stoliku pod lustrem). Straight scene bardzo nuda. Ich antyczne kluby podpadają, pełne ziewających par, bo oni już wiedzą, że znaleźli się na bocznym torze do kupy z nadąsanym kościołem, ideologią, „komunistyczna pyszałkowatością” i dydaktycznym show-biznesem. Ich art world idzie pod młotek. Pozostają jeszcze proste obowiązki, Morlokem, przedłużenie gatunku. Ależ ten świat zrobił wolę! A było to takie proste: znaleźć się w epoce zupełnie post-poważnej, postlogicznej, postweralnej, posthumanistycznej — wystarczyło odkryć świat za zasłoną powiek.

w zamkniętych oczach, jak Beethoven usłyszał muzykę odciętą od uszu. Opadły powieki, zgasło światło. zwinęty w kłębek mroku, a później figlarnie rozwinął się w łamańce. Czy ty to przeczuwałaś? Ty i cała ferajna, którą wyobrażam sobie teraz tańczącą w klubie o ścianach wyłożonych monitorami wysyłającymi w przestrzeń setki alternatywnych światów? Zagrał zmysł możliwości i zagrał zmysł dada, poeci znów okazali się prawodawcami. I trzeba zrozumieć hedonizm, twój dom kultury, Mitylene, twój nocny klub pełen zakochanych dziewczyn studiujących pieszczoty i muzykę. Widzę je „strojne w kwiaty”, „czyste i urocze” „z drogiymi mitrami złotoczerwonymi nad czołem” na wonnych poduszkach, z odrzuconymi ramiionami, w chłodnym zapachu mirry i libańskiej kassji, w cichej muzyce, słodkim śpiewie fletów. Ta leży z szatą podciągniętą pod szyję, tamta zbiera „rosę lśniąca w płatkach rozchylonej róży”. Czy ten autotematyzm płci nie jest czczą, czystą sztuką jak szachowa zagadka? Kto mógłby się dziwić twojemu smutkowi, z którym żegnasz te, co idą rodić dzieci? Chociaż Hymen ma swoje zalety i np. pociąga cię pewna estetyka, powiedzmy, ta biała poduszka zachęcająca dziewczę, by złożyła na niej swoje twarde posładki, jak płótno zapraszające odprysk niepowtarzalnej czerwieni jak cyklamen lub wstążka od orderu, finał pospiesznej zabawy w pierwszą miłość kładącą kres sztuce. Niektóre nic krwawia, niektórzy nie ejakulują, ale ślub pozostaje jako przemita konwencja.

I słowa są konwencją, słowa jak złote kwiaty piaskownicy wyrosłe na krawędziach świata lub kubki rzeźbione w zlocie, wypełnione nieznanym napojem. Świat w nich się przegląda, bez skazy. Czy świat, który spada z leukadyjskiej skały? Codziennie świat spada z leukadyjskiej skały, sformatowane dni idą pod nowy zapis, pracują głowice, kasują i nagrywają, czasem piasek ocali strzęp zapisu i poda dalej jako cytat, lekcję, algorytm, ściągawkę, kawał, hasło w grze w głuchy telefon — tak się obraca świat w nieoczywistość, sztuką zwycięża. Estetyka ginie, bo jest jak nauka chodzenia i oddychania; jesteśmy codziennie nowi w wyszukanych obrzędach szczęśliwego życia

o tyleż intensywniejszego w Adenie i Harrarze niż w Iluminacjach. Karnawał trwa — świat ocieka muzyką i czyż to nie jest lekkość immanentna w tym, co skomplikowane i wyrafinowane, podczas gdy rzeczy proste z dnia na dzień stają się coraz trudniejsze? Kończy się era tańca, zaczyna czas lotów. Bo mówisz, że wystarczy tchuabrać w piersi i zawrócić sobie w głowie, żeby daleko odjechać — chociaż niekoniecznie „w nowe uczucie i halas”. „O zamki! O sezony!” Jakże my potrafimy studiować szczęście w ciszy lotu ponad kolorową architekturą Paula Klee, która nagle staje się jedynie architekturą marzeń mówiącą dziecinnyimi barwami wokół samochodów coraz szybszych, w których wygodnie rozparci wzbijamy się lekko w powietrze! Bez kamiennego snu o sile ciężenia, niemi, zbawieni od słów a więc wolni od całego świata, który błyskał w nas tyłoma językami! Czy jest jakaś alternatywa? Po gapowatym dzieciństwie — nerwowa młodość, potem kołnierz na uszy i znieczulające podróże, żeby szybko przejść przez czas umierania bliskich, żeby wykrócić trochę czasu dla własnej bez troski przed procesem? Starość w ubożuchnym kraju, gdzie zza pozorów importu wizerają zniszczone twarze? „Historia”, na szczęście, „osiąga niemy koniec”. Chociaż są jeszcze frajerzy, co mówią: „życie cię nauczy, życie ci jeszcze pok aże”. Też coś.

Dzień miękko lądjuje w mroku przeliznawszy się nad smugą kolorowych światel wyznaczających pas ku ciszy i snom. Milkną maszyny, noc wstaje z palcem na ustach, noc św. Bartłomieja, albo inna noc, o której będzie głośno tak jak jest głośno po codziennej katastrofie, kiedy ludzie i mrówki biegają beładnie skandując sensoryczne wieści szyframi, z których kpi zaraz zlekceważony wrak — nierealny jak pożar widziany w dzieciństwie. Dzień miękko siada w mroku niedbale napomknawszy o kilku prostych sprawach, które gasną jak ekrany telewizorów. Zasypiają wieże kontrolne i radary, przerażony umysł gubi się wśród fikcji, ból tonie w morfinie, troska śmieje się do szklanki, spocony kołchanek odwraca się do ściany po pięciotyśmym wytrysku i ma wystygnięty dosyć i tę błogą pewnością, że życiu sprostał skutecznie amortyzując jej delikatną jak mgielka gumą, jagnięcą błoną lub precyzyjnym krąkiem.

(Nie mamy nic przeciwko temu.) Omdlewają nerwy wytarte głęboką piesszczotą i czy właśnie nie o uwolnienie od nerwów nam chodziło, czy nacisk jaki kładziemy na dziś, tu i teraz nie jest próbą rozwinięcia „teraz” w bezzczas barwny i wesoly jak karnawałowy balonik? Bo, jak mówi Rilke, „dostosowała się tam istotnie życia niebiańska połowa do półkulistej misy istnienia, jak dwie pełne hemisfery łączą się w jedną świętą, złotą kulę”. I dalej: „masywna konstelacja straciła ciężar i uniosła się w przestrzeń”. Można więc przedłużyć stadium estetyczne w nieskończoność, rozciągając je wzdłuż i w szerz, zwielokrotniając wrażenia. Czy jest opozycja? Ci, co mówią: „lata iluzji, lata kryzysu, lata wojen” Ci, którzy lgną do życia zdegradowanego, uszczypnięć w nerwy, słów, co „mają ciężar losu”? Bo przecież są ciche upomnienia bomb, aluzje terrorystów i ulicznych proroków, a ponad wszystkim jeszcze płasza balon polityków, sale konferencyjne, rezydencje, nadęte pałace pełne luster i małych mikrofonów, co zawzięcie prąca nad szumem deklaracji i proklamacji napelniających świat szeptem flatus vocis, flatus vocis. Nie będzie płaszał długo. Nudz ta obowiązkowa opozycja. Życie? Niech nasz komputer zrobi to za nas. Polityka? Tylko patrzeć jak dygnitarze zjeżdżają ze stolków i przyjdą potaćnić tam, gdzie David Bowie montuje dla wiernych ołtarz z aluminium, szkła, światła i dźwięku. Ha, chociaż taka zwyczajna młodzież pewnie zawsze będzie wolała faceta z gitarą, który się zabija. Tutaj, powiedzą, tu jest autentyczność, cudowny chłop, który dużo wiedział i naturalnie nie mógł już wytrzymać. Im jest zawsze mało, oni zawsze będą w beznadziejnej sferze „musisz być sobą”, frajerzy, jeszcze nie odkryli czaru fałszerstw i przebrań, jeszcze nie dostali anonimowej pocztówki z napisem: LIFE IS NOT A CABARET (It's a fucking circus), jeszcze nie szli droga do Cytadeli, nie stali na pięknych schodach Charlesa Macintosha w podmuchu światła wydymającego balonowe spodnie, unoszącego ich do Musee Horta, albo choćby (niespodziewanie) pod Castel Sant' Angelo, gdzie romans byłby o tyle bardziej staromodny i amerykański. Oni powiedzą: „Ponosi nas cokolwiek halucynacyjna skłonność ducha, czy zatem seks i nekrolog są jedynymi sposobami, żeby życie trzymać krótko?”

Dzień miękko osiadł w mroku i zmierzającemu światłu znów się udalo zaczarować świat. Delikatne cienie gęsto rosnące, obejmują sprawy i rzeczy wydając nas snem i fantasmagoriom jawy. Szał, zwielokrotniony w lustrach, nietoperzowy taniec Loie Fuller, ta zamieć skrzydeł, uzyskuje dwuznaczną autonomię. Nazywają to ignorancją, ale czy można zaufać bliźnowi, mistrzowi mowy dwójstej i królów tamtego świata, w który się wchodzi przez wrota z kości sloniowej? O córo Afrodyty uwodzząca śmiertelnych. Czy to możliwe, że jeszcze tęsknią do twych lat dziewczęcych, kiedy siedzę tutaj przed snem i snuję opowieści? Język umie chodzić jak maszyna do szycia i kiedy jedna tkanina pruje się, druga spływa obfitymi faldami i właściwie o co chodzi? Sny przypominają te zmierzwiome chmury, kładą fresk na strop czaszki i czolo marszczy się nad owsianką jak kaluża, ale to już wszystko jeżeli pominąć te inne ranki, legendarne, kiedy światło drży jak palce sprawdzające zyletkę, kiedy przyciskasz szklankę do ust, szkło pęka na wargach i mówi: „Miliony lanem cienia płyną ulicami, z ust ścieka im krew, zagryzają wargi do krwi i odchodzą w zacisze złudzenia”. Do krwi, to dobre, to jest takie Lenzowskie szukanie guza, lubieżne pragnienie, żeby rzeczywistość zgwałciła cię ze wszystkimi ponurymi konsekwencjami. No a sny? Ten krótki oddech z dna płytkiej narkozy zmywanej martwą falą niepomyślnych snów jest jak echosonda przynosząca wieści o skrzepach łęku rozsianych w arteriach. Ale sny ściekną w dzień lub ugrzną w starganych nerwach, gdy świt na sygnale wyblśnie zza chmur i jadąc rano 18-ką znów poczujesz się przesiedlonym obywatelom świata — roztrzępaną wrażliwością sfotografujesz te sławne mosty na prawo i lewo walące się? Mosty jak przewrócone dźwigi? Po których pełzną windy samochodzików? Cokolwiek. I powiesz: „Czas już na plan. Kręcimy wszystko od «rozprzężenia zmysłów» do końca. Do końca i dalej, daleko daleko, do diabła i jeszcze dalej”.

Andrzej Sosnowski

UWIEŻONY W ŚWIECIE (O nowych wierszach Tadeusza Nowaka)

Uprawianie krytyki literackiej nie jest równoznaczne z operowaniem w celach poznawczych wartościami obiektywnymi. Wręcz przeciwnie, krytyka jest dziedziną subiektywnych doświadczeń i wartościowań i niczego w tym względzie nie zmienia próby jej unaukowania. Nie posiadając więc uniwersalnej, zweryfikowanej empirycznymi metodami, skali ocen obiektywnych i bezwzględnych, krytyk popelnia nieustannie grzech arbitralności. Poddając krytycznoliterackiemu opisowi nieprzewidywalną sumę dzieł literackich w całej ich nieskończonej różnorodności, krytyk — aby uwiarygodnić zasadność swoich opinii — ujawnia pośrednio lub bezpośrednio swoją miarę. Paradoks tkwi w tym, że krytyk we własnym procesie poznawania literatury zastosuje wszelkie mu znane i dostępne chwytaki perswazyjne, żeby tylko udowodnić, iż jego subiektywna, bo przecież wynikająca z osobistych przesądów i domniemań, doznani i przesądzeń, miara może być jedyną jakością aksjologiczną, a więc wyznaczającą z gruntu słuszne rozpoznania. Najczęściej bywa tak, że miarą literatury jest literatura, konkretnie zaś jedno jedynie dzieło literackie, spełniające wobec krytyka rolę inicjującego.

Gdy myślę o polskiej poezji lat powojennych jej miarą jest dla mnie *Ocalenie* Czesława Miłosza, gdy myślę o poezji lat sześćdziesiątych osądzam ją poprzez *Agresty* Stanisława Grochowiaka, a *Pan Cogito* Zbigniewa Herberta określa moją perspektywę oglądu poezji lat siedemdziesiątych. Natomiast moją miarą polskiej poezji lat osiemdziesiątych — wiem o tym od dzisiaj, gdy przed chwilą zamknąłem książkę i utopiłem twarz w dłoniach — są *Pacierze i paciorki* Tadeusza Nowaka. Wydane równo w dziedzieli lat po *Nowych psalmach* można — i zapewne trzeba — odczytywać je w dwóch kontekstach: w kontekście ujętej przeosobnie dotychczasowej twórczości poetyckiej Nowaka i na tle panoramy polskiej poezji współczesnej. Pierwsze spojrzenie ujawnia przełomowy charakter *Pacierzy i paciorków*, drugie uświadamia artystyczną potęgę, z jaką wyrażone zostały polskie społeczne niepokoje i nadzieje.

Świata wewnętrznego tej poezji nie wyznacza już konflikt kultury miejskiej z kulturą wiejską, a podmiotu lirycznego nie paraliżuje ani kompleks zdraycy, ani bantaji, jak to było w tomach *Proroicy już odechodzą* czy *Kolejdy stręczyciela*. Egzystencjalnego statusu podmiotu *Pacierzy i paciorków* nie precyzują moralne sprzeczności, których rzeczywistość pogodzić się nie da, można jedynie żyć w tragicznym poczuciu ich nierozwiązywalności: co bynajmniej nie oznacza, że podmiot nowych wierszy Nowaka nie dostrzega żadnych konfliktów, osiągnąwszy rzekomo stan psychicznego wyzwolenia. Nie znaczy też, że bunt Nowaka się ustałecznik, bowiem poeta nadal jest przeciw, ale to przeciw czemuś się buntuje, jak w *Pacierzu dwugroszowym* — trzyma „w kieszeni zacisnięte pięści” — nie jest w nim samym, ale poza nim, chociaż pozostaje w sferze jego codziennej

praktyki. Złagodzeniu uległ dotychczasowy solipsizm tej liryki, nie będący wcale jej słabością, lecz cechą samowogą. *Pacierze i paciorki* są więc przykładem pogodzenia z samym sobą i z własnym losem — w pierwszej warstwie znaczeniowej i w drugiej — dowodem pogodzenia ze światem, dzięki dojrzałej akceptacji jego spełnionych uwarunkowań.

Wiara w kreacyjną i magiczną funkcję słowa poetyckiego została w XX wieku skompromitowana niemal dośzczerne, ale słowo poety nadal budzi wiarę... Świat poetycki jest lepiej uporządkowany od świata społecznej i politycznej rzeczywistości, jest zarówno źródłem moralnej kompensacji i psychicznej sublimacji; jego kształt jest kształtem oczekiwanym, jego hierarchia budzi zaufanie. Intensywność poetyckiego przesłania świadczy — a w przypadku Tadeusza Nowaka tak jest na pewno — o potrzebie zaklęcia tej pełnej ujawnionych i nie ujawnionych konfliktów rzeczywistości. Materia świata jest w swej istocie oporna, wymyka się gotowym racjonalistycznym formułom i uświęconym tradycją regułom intelektualnym, dlatego zaklęcia świata Nowak dokonuje na kilku płaszczynach twórczej kreacji.

Zakląć świat, to znaczy nad nim zapanować, to znaczy nadać mu porządek. Żeby zakląć świat trzeba znaleźć zaklęcie, tajemne słowo, które znane i zrozumiałe jest wyłącznie zaklinającemu poecie, będącemu w tej sytuacji demurgim i profetą; dla całej reszty — niemych świadków misterium — to słowo pozostaje do końca tajemnicze i nieodgadnione. Nowak budując swój świat, zaklina go słowami, które odziedziczył w dzieciństwie, które wyznaczają rodzaj jego wrażliwości i bogactwo możliwości postrzegania; pozostającymi — jak się rzekło — dla czytelnika słowami z innego kodu językowego. W świadomości i języku poety najzupełniej własne są: skrofuly, otawa, zaparty, wiatyk, patena, szarpie, bruznice, werbliki, chabinka, feretrony, wazęk; współtworzą one „język pierwszy” poety (określenie Henryka Berczy). Nieznane i nieznanawe uładzić za pomocą tego, co znane i nazwane — oto pierwsza czynność demaskująca i organizująca wszelkie złożoności i sprzeczności, we wszystkich ich uwarunkowaniach psychologicznych, społecznych, politycznych, filozoficznych, etc.

Słowa poety naberają mocy, gdy jego mowa objawi się w całej pełni dostojenstwa, dlatego wiersz Nowaka, przy całym swoim bogactwie metaforycznym i obrazowym, uporządkowany został według klasycznych wzorców formalnych: posiada określoną rytmiczność stroficzna i sylabiczność. To po pierwsze. Natomiast po drugie: cała wypowiedź poetycka została skomponowana według łatwo rozpoznawalnej zasady: wiersze układające się w pięć cykli *Pacierze sierpniowe*, *Paciorki diabelskie*, *Pacierze rodzinne*, *Pacierze azjatyckie*, *Pacierze diabelskie* ujawniają kolejne stopnie organizacji wypowiedzi poetyckiej, według stosunków przeciwstawienia, przylegania i wynikania znaczeniowego. Świat poetycki Tadeusza Nowaka nie jest ani ziemią niczyją, ani królestwem chaosu, jest to świat zorganizowany i zdyscyplinowany — na poziomie wyobraźni i intelektu. Klarowna składnia poetyckiego świata jest wyznaniem rzuconym rzeczywistości świata, którego jednoznaczna sentencja nie jest możliwa, skoro w najdrobniejszym szczególe i największej ogólności jest on dokładnie taki, jaki nie jest. Bogactwo jego zewnętrznych i wewnętrznych krajobrazów jednocześnie zachwyca i przeraża. Słowo poetyckie jest więc podwójną próbą: uchwytności racji ogólnej o świecie, która posiadała by wartość społeczną i wyrażenia samego siebie, swojej własnej osobniczej racji, dla kształtu której racja społeczna może mieć drugoplanową wartość. W tym tkwi swoista paradoksalność poetyckich czynności i ewokacji. Sądzą, że

z tym właśnie należy wiązać podwójność podmiotu lirycznego *Pacierzy i paciorków*, jego dwufunkcyjność ujawniającą się w zmianie liczby pojedynczej i mnogiej: ale podmiot indywidualny podmiotowi zbiorowemu nie przeczy, wręcz przeciwnie ich współobecność jest dowodem świadomości paradoksów, ambiwalencji, dwuznaczności odczuwanej rzeczywistości, od których nie można w żaden sposób się uwolnić. To wszystko prawdopodobnie pozwala zrozumieć istotę Nowakowego uwięzienia w świecie.

Uwięziony w świecie wymierza światu sprawiedliwość za pomocą słowa poetyckiego; wiersz jest więc jak modlitwa, a dokładniej rzecz ujmując wiersz jest modlitwą, jeszcze dokładniej pacierzem, codzienną formą kontaktu ze stwórcą. W codzienności pacierza — który jest pozbawioną hieratyczności modlitwą — ukazuje się potoczność i wzniosłość kontaktu. Pacierz dowodzi, że istnieje strefa wspólna sacrum i profanum. Dlatego uwięziony w świecie poeta, porażony jego marnością i uwięziony jego urodą, odmawia pacierze w imieniu swoim i całej ludzkiej wspólnoty: *Boże módl się za nami / Od gwoździ w ciele twoim winno (Pacierz liściopadły)*.

Modlitwana postawa podmiotu *Pacierzy i paciorków* pozwala zawrzeć ostateczne przymiery z Naturą. Ziemia w poetyckiej wyobraźni Nowaka nie należy do profanum, ale do sacrum; otwierający zbiór wierszy *Pacierz zaklinający* jest pacierzem do ziemi, jest więc jej wzniesieniem, w którym przejawia się humanistyczna etyczność podmiotu:

*Oczyszczyć nas ziemię
tak jak się oczyszcza
nóż zardzewiały ze szpiku kostnego
Liście ostatni oczyszczyć
polne nasze żrenice
ze szkła w obłokach tłuczonego
(...)
A nade wszystko oczyszczyć
język i nasze usta
z których wola i wola
w drucie kołczastym pustka*

Pacierz, modlitwa są przecież wyznaniem wiary, ale również wyznaniem winy, popełnionego występku wobec praw natury. Defensywna postawa podmiotu, który w *Pacierzu prywatnym* prosi: „Przebac mi duchu nieśmiertelny trawny”, „Przebac mi nożem nacinana brzoza”, „Przebac mi losie tę czapkę blażeńska”, nie jest bynajmniej wyrazem życiowej pasywności, ale przejawem etyczności, usankcjonowanej przeżyciem, posiadającym wyłącznie praktyczny walor, o którym w sensie teoretycznym niewiele wiadomo, jak czytamy w *Dwunastym pacierzu azjatyckim: dopóki każdy z nas nie przejdzie / przez morze które mu się sni*.

Jeżeli poeta modli się swoimi wierszami, za siebie, za nas, wtedy tym bardziej uaktywniają się jego i nasze obsesje, jego i nasze lęki. Każdy pacierz, każdy wiersz pozostaje jedynym. Jedynym w ten sposób, że najważniejszym — pierwszym i ostatnim. Każdy pacierz jest tak samo ważny, bowiem prośba poety (pacierz jest przecież podziękowaniem i prośbą) dotyczy kwestii najważniejszych. Zestawione obok siebie wiersze-pacierze Tadeusza Nowaka pozwalają uchwycić tę nadzwyczajną hierarchię spraw pierwszorzędnych, hierarchię, która nie jest już hierarchią, ale pełnią określoną subiektywnym „ja” i obiektywnym „my”. Dlatego też przedmiotem krytycznoliterackiego opisu winien być także poszczególne utwory, bowiem w każdym z wierszy *Pacierzy i paciorków* objawia się pełnia życia.

Rzecz w tym, aby każdy z wierszy przeżyć w całej jego nieskończoności, aby go doświadczyć i doznać, poznać i przeczuć. Tak, aby wreszcie każdy z tych pacierzy uznać za swój własny.

W tym kontekście krytyka literacka niewiele ma do powiedzenia, każda czynność literaturoznawcza dokonana na wierszu-pacierzu uznana będzie za akt desakralizacji: każdy wers modlitwy, każda metafora, każde porównanie, wyjęcie z konfesyjnego porządku mogą postradać charyzmat, wreszcie ukazać się jako własne zaprzeczenie. I problem nie w interpretacyjnym ewentualnie przekłamaniu, lecz w niepożądanej zmianie stylu odbioru. *Pacierze i paciorki* z ogromną mocą narzucają jedyny rodzaj odbioru, znacząc swoją pełnią i doskonałością tylko w jego perspektywie. Styl ten nazwałbym magicznym. To tajemnicza siła poetyckiego zaklęcia, na równi z potęgą artystycznej kreacji pozwalają urzecz bezdyskusyjną wybitność *Pacierza zaklinającego*, *Pacierza snu mojego*, *Pacierza naszej pamięci*, *Pacierza sierpniowego*, *Dziewiątego paciorka diabelskiego*, *Pacierza węglowego*, *Pacierza wieczernego*, *Ostatniego paciorka Andrzeja Kijowskiego*, *Pierwszego paciorka azjatyckiego*, *Jedenastego paciorka azjatyckiego*, *Drugiego paciorka diabelskiego*, *Szóstego paciorka diabelskiego*, *Dwunastego paciorka diabelskiego*, utworów nieporównywalnych. Ich wybitność wynika z nich samej, nie jest poza nimi, np. w kontekstach ideologicznych bądź teologicznych, które przy okazji tych utworów muszą zostać zwerbalizowane w krytycznym dyskursie. Tadeusz Nowak wykreował swoją własną artystyczną miarę, dopełnił ideału poetyckiego rzemiosła doskonałości. Oznaczać to może (czy oznacza, nie wiem), że interpretacja każdego wiersza z zbioru powinna ukazać w szczególności ogólnost, że każdy utwór jest próbą wszystkich pozostałych.

Dopiero z tego punktu widzenia rozpatrywane *Pacierze i paciorki* uzewnętrzniają swoją wieloznaczność, na którą składają się trzy, niekiedy zupełnie się przenikające, perspektywy: oniryczna, katastroficzna, metafizyczna.

W świecie Tadeusza Nowaka sfera jawy i sfera snu są równoprawne, rządzą się tożsamymi prawami, żadna z nich nie jest bardziej rzeczywista, skoro — czytamy w *Drugim paciorku azjatyckim* — *Wolność zaczyna się we śnie / zdrada broczy przez sen*. Oznaczący zgodnie z wszelkimi prawidłami poetyckimi i fizjologicznymi uspokojenie i wytchnienie, sen nie jest tutaj niczym innym, tylko funkcją jawy. W *Pacierzu snu mojego*, który jest dialogiem podmiotu z jego upersonifikowanym snem, dowiadujemy się dokładnie dlaczego sen jest przedłużeniem jawy. Bycie na jawie i bycie we śnie jest udręczającym wypełnianiem przeznaczenia:

*Mówię do snu mój bracie
położ się przy mnie położ
— Nie mogę W niebo czerpać
wstałem dziś na połów
(...)
To chociaż mnie nie musisz truj
nie każ spać z karabinem
— W twoim kraju pod bronią
sny śpiąją dziecinie*

Sen i jawa, sen i bezsenność, określają podmiot w całym jego egzystencjalnym dramacie. Dlatego ojciec nie pozwala naruszać spokoju śpiącego na dnie studni Cygana (*Czwarty paciorek diabelski*), który *grzywa posmiertnie nam przez sen (Dziewiąty paciorek diabelski)*. Dlatego w *Pacierzu najśladzszym*, stanowiącym wielką pochwałę snu jako formy bytu, podmiot zgadzając się ze słowami: *Mo jest najśladzse Matka mówi sen / Przecież nie jabłka i nie miod*

spadziowy, pogrąża się w bezsenności, co jest w rzeczywistości doświadczeniem kwintesencji bezsenności, doznanem śmierci:

*A tak powiadam najśladzy jest sen
i o nim myślę do zgrzebnego rana
słyszcząc jak łaki śnie bierzenia
i siwa głowa kiwa się szernia*

Sen i jawa, sen i pamięć. Czy sen jest zapominaniem? Czy może jednak we śnie dochodzi do przypomnienia tego, co na jawie zostało nie zauważone, a więc jakby nieświadomie skazane na zapomnienie? W *Dwunastym paciorku diabelskim* mowa jest o „wyżymym z łak śnie”, pitem „na zapomnienie”; skutecznym to tyle o ile przypomina jawę, o ile jego realność jest treścią rzeczywistej materii: *poki pachnie pod sadem / lzą i skórą dziewczęcą / i warkoczem miodłonym / nieustannie na len*. Ludzka symbioza z przyrodą, zgodność z naturą jest — przynajmniej imaginacyjnym — ukolysaniem jej do snu (jak w paciorkach „ręcznym”, „łakowym”, „jabłonkowym”); zaspiający wraz z pełnym tajemniczego życia światem przyrody człowiek odnajduje we śnie tej przyrody jakość metafizyczną. Sen i jawa są w tym układzie równorzędnymi funkcjami poetyckiego i egzystencjalnego bytu, a nawet wydac się może, iż sen okazuje się transmutacją Cienia, bowiem gdy *Cieni ucieka do lasu / sen twardnieje na kamień (Pierwszy paciierz: azjatycki)*, co zaskoczeniem specjalnym chyba nie jest, zważywszy że poezja Nowaka dawno już objawiła swym egzetom archetypiczną skalę.

Pytanie dlaczego podmiot *Pacierzy* i *paciorków* modli się z taką żarliwością i sytuacji religijnej konfesji czyni elementem inicjującym poetycką artykulację, byłoby pytaniem po pierwsze niedyskretnym, po drugie bezzasadnym, gdybyśmy w samym tekście *Pacierzy* nie znaleźli aż tylu świadectw proiekcji i doświadczeń katastroficznych. Zrazu są to jednostkowe, osobiste doznania cierpienia i śmiertelności; *jakby mi żebra nóż przecinał / i gwóźdź się wbił w potylicę (jak w Trzecim paciorku diabelskim)*, późnie doświadczenie cierpienia i śmiertelności współplemięnców, powodujące, że inne pytania — kto? dlaczego? — pojawiają się z dramatyczną natarczywością, domagając się jednoznacznych odpowiedzi, *czego nowadem Paciierz węglowy:*

*Kto kopalnie bandaże
i w szyb garściami wrzuca len
że syn i ojciec — bryły węgla
zwalone z nóg — odchodzą z sen
(...)
I kto im z dłoni polamanych
wyjmuje węgiel koks i piach
zeby jak Syn i Ojciec żyli
wrzuceni w nasz codzienny strach*

Śmierć w takich wierszach jak *Pacierz węglowy* czy *Pacierz sierpniowy*, symbolizowana *kotwicą dżwigu zlaną w krzyż prosty*, gdy jeszcze *Polska śpiewa się tak gorzko / jakby spod tamtej salwy się podniosły / ręce daremnie ścisłające wioślo* nie jest dopełnieniem życia, ale jego zaprzeczeniem, choć jak zawsze niesprawiedliwa — będąc dopełnieniem jest wytlumaczalna, jest bowiem prawem natury, będąc zaprzeczeniem, godzi w święte i odcwecne prawa przyrody, jest więc zbrodnia, wobec której ludzka ulomność okazuje się wystarczająco bezsilna. Stąd próba odnalezienia wspólnoty ponadplemiennej, głęboko ludzkiej w zbiorowej modlitwie, która okazuje się być *Pacierzem naszej pamięci:*

*Modlmy się modlmy zanim nas uśmiercą
język nam wyina i gips w ranę wleją
bo jak różaniec koci z ziemi sterczą
i każdy listek na nich jest nadzieją*

Odwalując się do współczesnych doświadczeń społecznych, determinujących „kompleks polski” wielu dzisiejszych poetów, Nowak udanie i szczęśliwie przechodzi do rozważania stricte katastroficznych zagrożeń kultury i cywilizacji w cyklu *Pacierz azjatyckie*. To tutaj węższe i bliwy, wyraźne albo w dość sielskim i cokolwiek rekompensacyjnym klimacie, że oto *Kończy się świat i twój i moi (Pacierz mleczny)* albo niemal mimochodem rzucone jak myśl o złowrogim „śpie co w Azji ma swe leże” (*Pacierz wieczorny*) zostają spotęgowane; swą totalnością wizjonerską obejmują całość kultury jako takiej, będącej źródłem nie tylko artystycznej wyobraźni, lecz kulturowego jestestwa, które bez większego ryzyka możemy określić mianem europejskiego dziedzictwa. Zagrożenie dotyczy nie tylko wszechodczuwającego podmiotu, ale nas wszystkich bez wyjątku, jest to zagrożenie przed barbarzyńców, których w poetyckim widzeniu występują pod postacią Azjatów już w *Pierwszym paciorku azjatyckim:*

*Ciągnie ze stepu Gog
ze stepu Magog ciągnie
Ich twarze żółt zwięzga
z siarki są ich chorągwie
(...)
Za nimi jedzie Azja
unosząc się w strzemionach
kociołek kasza łoj
i kapusta kiszona*

Wizja katastrofy jest nieodwołalna, na dobrą sprawę jest to wizja tu i teraz przeżywaną zagładę. Śmierć cywilizacji jest powolna i jakby niedosłowna, a więc poniekąd metaforyczna. Ale im bardziej metaforyczna, tym bardziej upokarzająca, bo nie jest to śmierć ostateczna. Zostaniemy uśmierceni niewola, która jest przystosowaniem, perwersyjną asymilacją z kulturą barbarzyńców; w tym akcie następuje najtraficzniesze odarcie z kulturalnej i cywilizacyjnej dumy: (...) *w pole zwabiony / przez jej dziką urodę / gdzie się zaczęł i plemie / skośnookie z nią spłodzę*. Wyznanie to dowodzi że drzemia w nas barbarzyńskie predyspozycje, że barbarzyńsko-plebejski jest nasz społeczny rodowód. Azja jest synonimem totalitaryzmu, bezwzględności samozagłady. Azja jest w nas. Każda kultura, choćby i najbardziej wyswobodzona z jakichkolwiek ograniczeń społecznych czy politycznych, religijnych czy ideologicznych, niesie w sobie ziarno zagłady: Azja jest wszak jak „Golgota Rzym Bizancjum” ale i odwrotnie. Ostatnie dwa wersy tego paciacza dowodzą nieodwołalnego końca, tkwiącego w powtarzalności historii i nawrotach totalitarnych tendencji: *Jakże się pysznią nad nimi / nuklearne chorągwie*. Piękny koniec cywilizacji obwieszczony został w pełni roznawą.

Zagłada opisana w *Pacierzach* i *paciorkach* jest więc nie zagładą etapową, po której kultura — niczym feniks z popiołów — odrodzi się, bo takie są prawa natury, ale jest zagładą definitywną, po której zostanie — jak w *Drugim paciorku azjatyckim* — „ziemia biała”, „strzaskana potylicą”, „dym” i — jak w *Dwunastym paciorku azjatyckim* — „wieczna zmarzlina gwiezdny pył”. Wcześniej opisana asymilacja była tylko odroczeniem spełnienia wyroku. Zagłada ostateczna jest apokaliptyczna i kosmiczna. Jej uniknąć naprawdę

w żaden sposób się nie da, można ją przyjąć zakładając, że jest zgodna z prawem boskim, nie poddającym się racjonalnemu ograniczeniu, przekraczającym jakiegokolwiek kompetencje ludzkiego geniuszu.

Kolejne zagrożenie cywilizacyjne to: barbarzyńcy, nuklearny wybuch a w *Jedenastym paciery* azjatyckim jeszcze lodowice:

*Moreny denne i czołowe
totalitarne bryły lodu
(...)
i w ściętej w lód polarnej zorzy
błogosławiący wszystkie krzyż*

czyli zagłada zarówno — kulturalna, cywilizacyjna, biologiczna.

Podmiot *Pacierzy* nie służy nam przestroga, relacjonuje tylko to, co się z nami już teraz, w tej chwili właśnie, dzieje. W prochu naszych zmarłych jest również „nasz proch wystygły” (*Trzeci paciery diabelski*), a nasza śmierć pozbawiona wszelkiej wiązności. Nie odrodzimy się ze śmierci, nie będzie już żadnych pokoleń za nami, gdyż na nas, umarłych za życia, na naszych grobach „kundel wilczo” się rozsiadł. Przeznaczenie dopełniło się ostatecznie.

Doznanie katastroficzne jest doznaniem bytu-niebytu, doznaniem na wskroś metafizycznym, doznaniem śmierci w życiu, doznaniem nagłym i niespodziewanym: „gdy chustka świętej Weroniki / na wietrze się kołysze w drzewiak (Paciery pijawkowy) — jest świadectwem obecności Boga, gdy wszystko dokola, życie samo, okazuje się niepojęte i nieprzekonane: *W sadzie na zabój kwitną winie / i niki sekretu ich nie wyda (Paciery wieczorny)*. Życie, którego zagadka nie jest odgadniona, budzi lęk, jest jak złowrogi sen, nienazwany, a więc groźny i morderczy, dlatego też w *Jedenastym paciery* azjatyckim czytamy: *Boję się snu Snu się boję / Powiedz śnie jak ci jest na imię*. Oświecenie śmierci tkwi w samym źródle życia.

Przeświadczenie o istnieniu życia „poza” i „ponad” nie jest jeszcze uspokojeniem. Doznawanie w codzienności drugiej strony bytu nie przynosi ukojenia, ale udrękę. Obecność siły potężniejszej od naszych zmysłowych potencjalności wyznacza wielkość niepokoju i obsesji: w jednym z „pacierzy” podmiot wyznaje „patrzę we mnie twoje oczy”, w innym nie bez lęku powie „widziałem cię w żrenicy psa”. Ale doprawdy, nie o Boga tutaj chodzi. cytaty pochodzą wszak z „pacierzy diabelskich”, czyli, że wniosek o diabła nad nami czuwającym na równi z Bogiem nie wydaje się być wnioskiem przesadzonym. Jest jednak w *Pacierzach* i *paciorkach* utwór budzący wiarę, nadzieję i miłość, ewokujący i ludzki wymiar boskości, i boski wymiar człowieczeństwa — *Ostatni paciery Andrzeja Kijowskiego*, do Boga Ojca skierowana prośba o przyjęcie „na swoje oblaki”, w oparciu o przeświadczenie „który błogosławił wszystko”. Jest to poza tym modlitwa o znak, widomy gest pojednania człowieka ze stwórcą:

*I duj mi spojrzeć przez szczególną w dloni
na to w com wierzył ze się kiedyś stanie*

Uwięziony w świecie z tym światem musi się pogodzić: i nie w imię radości, jaką przynosi łagodzący ból, i nie w imię lęku, który przynosi widmo totalnej śmierci. Pogodzenie ze światem następuje w imię życia i śmierci. Umieranie jest funkcją życia, jest docieraniem do sedna wspólnoty wielkiej rodziny ludzkiej. W *Drugim paciery diabelskim* spotykamy tej wspólnoty dowód, objawiający się najbardziej w sytuacji całkowitego zagrożenia. Pojednanie ze światem dokonuje się w drodze przymierza z ziemią, tą jedną jedyną ziemią, poza którą nie ma nas, która jest cierpliwa i wyrozumiała zie-

mią-matką, sprawującą nad nami wytrwale pieczę. Ziemia jest źródłem ludzkiej wspólnoty i — niech i tak będzie — ludzkiej solidarności:

*Leżę w tej ziemi A w nią wchodzą
ludowe żale dziady Mickiewicza
Szela chochoły wieś jedna za drugą
Biblia Kapital kościółek po krzyż
partia policja Jasiek donosiciel
siekiera młotek nóż dębawy kolek
sznur Popieluszko który jeszcze nad nią
większą niż jutrznią świeci smugą
Tylko dla niego z pól jesiennych
niesie sopelek żalu — ziarno prosa
stworzona nagle na świadectwo mysz*

Poeta nie godzi się na proste rozwiązania, nie godzi się na konwencjonalne konsolacje: wspólnota nie objawia się w zwycięstwie, bo zwycięstwo nie jest w tym świecie możliwe, gdy nad nami — leżącymi w ziemi — *wyparty z jej łudzkich łańcuch*, gdy nad nami *bracia piją denaturat / i dzieci jedzą kiszkę w pergaminie*. Tym bardziej wspólnota nie objawia się w klęsce. Tadeusz Nowak jest zbyt dalekowzroczny, aby głosić balamutną apologię klęski. Ludzka wspólnota jest przeznaczeniem tej a nie innej ziemi, której nigdy nie można opuścić, chociaż powróć do niej wydaje się być nieprawdopodobny. Czy uprawianie tej ziemi, ogrodu świata, jest ponad ludzką miarę?

Uwięziony w świecie, pogodzony w świecie, „archanioł z niebios nad nami pochylon”.

Janusz Drzewucki

Wszystkie cytaty pochodzą ze zbioru Tadeusza Nowaka *Pacierze i paciorki*, „Czytelnik”, Warszawa 1988, str. 110.

CZESŁAW MIROSLAW SZCZEPANIAK

Ballada wpisana w jesień

Psy odszcekały jesień
Emigracja ptaków wzięła kurs
Na południe i zachód
Kowal zagubił podkowę szczęścia
Dostał basior wiatru w nagrodę

Ludzie brodzą w listowiu jak czaple
Kropla dżdżu strąca liście i owoce
Łysieją drzewa Sinieją oddale
Kasztanowiec znowu wpadł do wody
Na badylach zawisł babiego lata bandaż

1989 r.

Ballada o kaskaderach jesieni

Po słonecznej stronie gdzie nie ma tłoku
Bo tu echo boru znaczy las
Wyrosły światłolubne drzewa
Tylko patrzeć jak zaczęła spadać
Na leb na szyję — kaskaderzy jesieni

Po słonecznej stronie w toalecie dnia
Pięciopalczaste liście wyczesują igły z koron
W płonącym listowiu rozsypany różaniec
Na fartuchu ziemi kłęczą dzieci

1988 r.

Ballada ku przestrodze

Nadchodzą szarugi po nich przyjdą chlapy
Liście winogrodu zapaliły mury i płoty
Słońce i mroźnik zabierają gorycz
Potluczone owoce nie doczekają dłoni

106

Lepiej wcześniej wiedzieć że
Czeka nas dobra wiadomość
Bo wtedy dłużej się
Człowiek cieszy —

Drzewa i krzewy jakby szły na wietrze
Pszczoły-dobrodziejki nie wychodzą z ula
Ludzie chowają się w gniazda ubrań
Księżyc gwiazdami tka calun nocy

Lepiej wcześniej wiedzieć że
Czeka nas dobra wiadomość
Bo wtedy dłużej się
Człowiek cieszy —

1989 r.



Ilustr. Franciszek Maśluczak

107

Ballada przygaszona

Moszcz wyciśnięto z owoców
W ustach zatopiono smak chmielu
Zyto podzielono na chleb i wodę
Usiadłem z Michałem w pachwinie
Góry Zamkowej z kwiatami piwa w chlebaku

W dole kotlina przepasana rzeką
Zegar utyka na wieży Ratusza
We mgłach cynobrowe dachy i ludzie
Kominy piszą list do Pana Boga i Aniołów
Na grzbietach gór przygaszona jesień

1990 r.

Ballada w jesiennych nastrojach

Na liściach rdzawe cętki
Sady rozebrano z owoców
Na miedzy zasnęła pokrzywa
Podkurczył się topian i chabazie
Świat wygląda jak lis chudзина

Ptaki chędożą pióra
Badyłe kopru tęsknią za motylem
Babie lato uciekło przed szronem
Nawet psa trudno wygnać z budy
Gdy dach nieba przecieka

jesień 1989 r.

Ballada z przyciętymi lotkami

Ciocia ma dom piętrowy sad i przechowalnię
„Chyba jesteś słabym pisarzem — mówi — bo
nie widziałam ciebie w telewizji”
Wujek też dorzuca swoje: „Gdybyś był dobrym
wierszokletą to ułyszałbym o tobie w radiu”

Rozmawiamy sobie w Kobylinie za plecami sądów
Ciocia waży w dłoni jabłka na Zachód
Wujek coś szepce o pogodzie i pieniądzach
Jest tak jakby ktoś przyciął lotki ptakom
Pora zarzucić chlebak na ramię i... odejść

1989 r.

Czesław Mirosław Szczepaniak

BYĆ POETĄ W AMERYCE Rozmowa z Carlem Dennisem

Joanna Durczak: *Czy przyjechał Pan do Polski jako turysta czy jako poeta? Innymi słowy, czy powodowała Panem raczej niesprecyzowana turystyczna ciekawość, czy też jakis względy istotne dla pańskiej poezji?*

Carl Dennis: Ja czytałem sporo polskiej poezji; Miłosza i Herberta ze starszej generacji, Zagajewskiego z młodszej, i jestem pod dużym wrażeniem naturalności i lekkości, z jaką ci trzej poeci wplatają historię i politykę w swoją poezję osobistą, niepomiernie poszerzając w ten sposób obszar zainteresowań liryki. Sam od dawna staram się rozszerzyć zakres tematyczny mojej poezji; chciałbym uczynić ją bardziej pojemną, nie rezygnując jednak z jej osobistego charakteru. I ci właśnie poeci są mi w tym pomocni. Nie oznacza to, że usiłuję ich naśladować, ale na pewno jestem pod pewnym wpływem ich poetyckich ambicji, i w tym sensie mam wobec nich dług. Dlatego też przyjechałem tutaj, żeby lepiej poznać świat, z którego się wywodzą. A jeśli chodzi o powody bardziej ogólne: uważam, że Polska jest obecnie miejscem witalnym poetycko i stąd moja nadzieja, że może uda mi się przejąć jakąś część tej witalności.

J. D.: *Czy poeci, których Pan wymienił jako ważnych dla siebie, są w jakimś znaczącym stopniu obecni w świadomości innych poetów amerykańskich?*

C. D.: Na pewno Miłosz i Herbert, którzy na paru poetów wywarli podobny wpływ, jaki mają na mnie, nie tyle jako mistrzowie formy, ile jako twórcy, którzy nauczyli nas czegoś nowego o możliwościach wiersza. Jedną z różnic pomiędzy poetami współczesnymi, a wielkimi poetami modernizmu jest nasza nieufność wobec ludzkiej umiejętności kreowania systemów, wobec naszych własnych możliwości formułowania istotnych, podsumowujących sądów na temat historii. My wszyscy, podobnie jak ci dwaj polscy poeci, mamy zakodowaną nieufność wobec wszelkich konstrukcji intelektualnych. Oni też są bardzo ostrożni, choć nie aż w takim stopniu żeby w ogóle nie zabierać głosu na temat ważkich kwestii politycznych, historycznych czy społecznych. Swoje konkluzje formułują jednak ostrożnie powątpiewając czy jakakolwiek teoria jest w stanie uczynić świat bardziej zrozumiałym lub nadać mu sens.

J. D.: *Czy Zagajewskiego także zalicza Pan do tej grupy poetów znanych i mających wpływ?*

C. D.: Wpływ Zagajewskiego jest mniejszy. Jest on po prostu młodszym poetą, a jego tomik *Tremor* został przetłumaczony i wydany w USA przed najwyżej pięcioma laty. Niemniej na kilku znanych mi osobieściach poetach, jego wiersze wywarły spore wrażenie. Mnie samego zafascynowała rozmaitość tematów, na jakie Zagajewski potrafił się wypowiedzieć oraz jego umiejętność przechodzenia, w cudownie naturalny sposób, od zwykłego opisu do metafizycznej refleksji.

J. D.: *W czasie pańskiego wykładu dla studentów UMCS poruszył Pan kwestię polityczności poezji. Amerykańscy poeci w swoich wypowiedziach na ogół dość stanowczo odcinają się od poezji politycznej. Twierdzą, że jej nie piszą, ani nie chcą pisać. Niekoniecznie jest to zresztą zgodne z odczuciem czytelnika. W wielu wierszach. Pan, jakty propagandowe czy polemiczne pobrzmiewają dosyć wyraźnie. Akty rozumnie, dopuszcza możliwość zwińzków poezji z polityką?*

C. D.: To prawda. Uważam, że poezji politycznej w wąskim i negatywnym znaczeniu tego słowa, to znaczy wyrażającej stanowisko wobec jakiejś kwestii bezpośrednio absorbującej opinię publiczną, większość poetów rzeczywiście nie chce pisać. Nie chce jej pisać także i ja. Wynika to stąd, że łatwo jest wieść jak gdyby dać się uwieść, zapożyczając przekonania i język grupy, z którą się sympatyzuje. Aak, że w konsekwencji wiersz traci jakikolwiek indywidualny charakter i brzmii jakby napisał go kilkuosobowy zespół. Takiej poezji nie chce pisać nikt. Dlatego też, jeżeli poeta odnajduje w sobie jakąś energię polityczną albo społecznikowskie potrzeby, to dając im wyraz w wierszu, musi być bardzo ostrożny. Musi wykażać, że ich korzenie tkwią w jego własnych, osobistych przekonaniach. Czegoś takiego próbowałem dokonać w moim ostatnim tomiku *The Outsiders of Troy*. Uważam ponadto, że większość ludzi, którzy reagują negatywnie na hasło „poezja polityczna”, myśli o tej poezji w kategoriach lat sześćdziesiątych. Kiedy ktoś mówi, „nie jestem poetą politycznym”, w rzeczywistości deklaruje jedynie swoją niechęć do polemicznego, uproszczonego, napszonego pouczenia, które uważa za zbyt jednostronne, zbyt nachalne i rzutowane, a niedostatecznie osobiste.

Ja jednak jestem zdania, że poezję polityczną można zdefiniować też w inny sposób, taki, który pozwoli nam ją zobaczyć jako nie aż tak wąską czy ograniczoną. Wszerszym znaczeniu wierszem politycznym jest taki wiersz, który poszerza krąg tego, co odczuwamy jako w pełni ludzkie. I tak, na przykład, ja w moich wierszach próbuję przesuwać granice czegoś, co nazwałbym „naszym prywatnym społeczeństwem” włączając do niego ludzi, dla których zazwyczaj nie żyjemy sympatii, powiedzmy więźniów, albo ludzi myślących o świecie inaczej niż my. Mogą to być osoby o odmiennym od naszego stosunku do przeszłości, mogą być fanatycy, ludzie intelektualnie ograniczeni albo zaślepieni, na których jednak trzeba chcieć i potrafić spojrzeć z ich własnej perspektywy. Gdyby poeci myśleli o polityce w takich szerszych kategoriach, kategoriach poszerzenia kręgu ludzkiej sympatii, wielu z nich znalazłoby się za poetów politycznych, niewielu zaś reagowałoby na to określenie z wrogością.

J. D.: *Jak zapatrjuje się Pan na fakt, że tak wielu ludzi pióra — poetów, dramaturgów, dziennikarzy, pisarzy, stało się ostatnio w tej części świata wplwowymi osobistościami politycznymi?*

C. D.: Moja reakcja jest dwójakiego rodzaju. Z jednej strony myślę, że to wspaniale. Oznacza to, że pisarze w Europie Wschodniej i Centralnej cieszą się aurytetytem, jakiego nie mają w Ameryce. Ich pozycja polityczna jest wyrazem tradycyjnego szacunku dla wartościowego pisarstwa, takiego, które pomaga zrozumieć świat, a nie jedynie bawi czy dostarcza rozrywkę. Myślę, że wielu pisarzy amerykańskich musi im tego zazdrościć. Amerykański polityk, który byłby jednocześnie pisarzem lub poetą, dobrze by się zastanowił, zanim poinformowałby o tym wyborców, gdyż takie wyznanie mogłoby kosztować go więcej głosów niż przysporzyłyby mu sympatyków.

Z drugiej jednak strony, polityka jest dziedziną bezwzględnie wymagającą. Nie można być trochę-politykiem. Trzeba z siebie dać wszystko. Ale i pisanie jest zajęciem całkowicie absorbującym. Nie pozwala służyć innym kochankom. Wtępię, więc, czy można zaj-

mować się jednym i drugim jednocześnie. Niewykluczone, że ludzie, o których mówimy, uważają, że nadszedł w ich życiu etap, kiedy należy odłożyć pisanie i zaangażować się w politykę, ale że przyjdzie też taki moment, kiedy porzucą politykę dla pisarstwa. Uważam, że jednocześnie nie można zajmować się i literaturą, i polityką, chociażby z względów czasowych. Ponadto pisanie wymaga pewnego zdystansowania się od istniejącego porządku — nawet jeśli jest to szlachetny porządek — ażeby mogł sformułować pewne sądy. Tymczasem dla polityka takie zdystansowanie się może być w pewien sposób ograniczające. Nie zawsze tak musi być, ale może się tak zdarzyć, i w ten sposób narodzi się konflikt pomiędzy dwoma rodzajami perspektywy, z których każda jest potrzebna do właściwego wykonywania swoich obowiązków.

J. D.: *Powróćmy więc do literatury. W Pana wierszu „Do przyjaciela wyjeżdżającego przez rok uczyć w Rosji”, przedstawił Pan coś w rodzaju mini-programu nauczania literatury amerykańskiej za granicą. Uważa Pan, że w programie takim najważniejsi powinni być Emerson, Whitman i Melville, a więc wielcy romantycy, natomiast nie wyraża się Pan ze szczególnym entuzjazmem o nowszej literaturze realistycznej, tych „prześmiewczych powieściach o ludziach z suburhii porażonych lenistwem”, czyli, jak się domyślam, na przykład o Updike-u. Czy mógłby Pan skomentować taki swój wybór?*

C. D.: Polecam Emersona i Melville'a, bo dla mnie są to dwaj wielcy wizjonerzy, których świat jest bogatszy w możliwości niż nasz zwykły świat. Na pewno odnosi się to do Emersona, jego wiary w niczym nieograniczoną stancję człowieka, i do Whitmana, dla którego ludzkie „ja” jest w stanie ogarnąć wszechświat i stać się „ja” kosmicznym. Odnosi się to nawet do Melville'a, pisarza znacznie bardziej pesymistycznego, nastawionego bardzo nieufnie do emersonowskiej wiary w to, że potrafimy żyć według boskiego prawa. Niemniej jednak, bohaterowie w powieściach Melville'a są wężsi niż ci, których znamy z naszego codziennego życia. Ahab, przy wszystkich swoich ograniczeniach, jest postacią heroiczną, epicką, nawet jeżeli w końcu ponosi klęskę, pokonany przez swój własny idealizm. Jestem pełen podziwu dla jego wizjonerskiej, ponadnaturalnej wielkości, bo jest ona swoistym wyzwaniem dla czytelnika. Początkowo, porównując się z Ahabem, oczywiście czujemy się mali, ale w ostatecznym rozrachunku ta postać działa inspirująco, tak jak inspirująco działa cała literatura klasyczna czy wielkie powieści epickie, które poszerzają naszą świadomość możliwości ludzkich. Amerykańscy pisarze romantycyści oferują też pewne wzorce zachowań, czyli czynią coś, co zawsze, tradycyjnie czyniła literatura. Tymczasem, wielu autorów powieści realistycznej, która dominuje w tej chwili w Ameryce, skłania się wyłącznie ku opisaniu tego, co jest, nie próbuje natomiast rzuć rzeczywistości żadnych wyzwań. Pisarze realistyczni opisując mody czy poglądy charakterystyczne dla jakiejś grupy, czynią to dokładnie, precyzyjnie, czasem dowcipnie, czasem wręcz uroczo, ale porzestają na powierzchownej rejestracji zjawisk i nie podejmują żadnych prób spojrzenia na opisywaną społeczność z jakiejś innej, szerszej perspektywy.

J. D.: *Czy mógłby Pan, mimo wszystko wymienić parę nazwisk współczesnych pisarzy i poetów, których Pan ceni i których. Pana zdaniem, powinien poznać polski czytelnik? Dodam tylko, że spora współczesnej literatury amerykańskiej została przetłumaczona na język polski; proporcjonalnie dużo literatury postmodernistycznej, spora realistycznej, chociaż raczej niewiele współczesnej poezji.*

C. D.: Myślę, że chciałbym polecić kilku poetów, którzy robią to, co mnie się osobście podoba, a mianowicie, kultywują w sobie ową romantyczne „ja” jednocześnie ekspansywnie poszukując relacji

pomiedzy tym „ja” a światem zewnętrznym. Są to: Adrienne Rich, C. K. Williams, Philip Levine, Robert Haas, Robert Pinsky — wszyscy w wieku około czterdziestu, pięćdziesięciu lat.

J. D.: *A jeśli chodzi o prozę?*

C. D.: Uważam, że na uwagę zasługuje John Gardner. Próbował on na swój sposób pisać powieści inspirowane wielkimi dziełami dziewiętnastego wieku i aczkolwiek modyfikował dla potrzeb współczesnego, sceptycznego świata niektóre z założeń dziełowiec-nych pisarzy, to jednak nie chciał całkowicie wyrzec się ich ambicji. Gardnera krytykowano za jego atak na postmodernizm — i pewnie był w nim rzeczywisty zbył surowy — uważam, jednak, że miał rację twierdząc, iż postmoderniści w zasadzie wrócili sami siebie powieści, że ich literatura zaplącze się we własną ironię i tak zapatrzy w swoje techniczne fajerwerki, iż zatraci kontakt z rzeczywistością.

J. D.: *O ile pamiętam, jednym z głównych zastrzeżeń Gardnera wobec postmodernizmu było, że jest to literatura, która świadomie odmawia oferowania wzorów ludzkich zachowań, a więc odrzuca rolę tradycyjnie spełnianą przez literaturę, szczególnie tę najbardziej powszechnie poważną.*

C. D.: Tak. Tekst postmodernistyczny jest zawsze egotystycznie zainteresowany przede wszystkim samym sobą, zawsze przypomina też czytelnikowi, że to, co mu oferuje, to jedynie sztuczna, wymyślona, nieprawdziwa konstrukcja. Gardner, natomiast, wierzył, że literatura powinna stwarzać coś, co nazywał „nieprzerwanym snem”, czyli poczucie, że książka oferuje nam pewien świat, którego bohaterów możemy osądzać tak samo, jak osądzamy ludzi, wśród których żyjemy. Czytając go uczymy się pewnych elementów krytycznego rozumowania potrzebnych przy ferowaniu sądów. Chociaż Gardner nie stronił od pewnych eksperymentów formalnych, to miały one jednak zawsze charakter służebny wobec jego dążenia do wierniejszego przedstawienia świata, nie miały zaś na celu jedynie zwrócenia uwagi na zdolność naszej wyobraźni do tworzenia konstrukcji.

Niewykluczone, że niektóre z ekcesów postmodernizmu w pewnym sensie przyczyniły się do obecnej popularności powieści realistycznej. Chciałbym tu podkreślić, że nie uważam żeby powieść realistyczna sama w sobie była czymś złym. Także ze względu na swoją tematykę ma ona skłonność pomijać wszystko to, co nie jest typowe, zwykle albo częste, a co jednak dla człowieka jest bardzo istotne. Pisarz realista może też za bardzo zbliżyć się do socjologii i patrzeć na ludzi postrzegając ich w kategoriach grup zamiast w kategoriach głębszych, czysto indywidualnych. Może wreszcie zagubić się w nic nie znaczących szczegółach. Weźmy, na przykład, Ann Beattie. Wydaje mi się, że jest to umysł absolutnie płytki oferingujący wyszukane reportaże z życia nudnych ludzi, którzy opowiadają nudne historie. Dowiadujemy się o wielu szczegółach, ale nie ma żadnego powodu, dla którego mielibyśmy o nich czytać, nie ma w nich żadnego życia, nie ma żadnej głębi.

J. D.: *Powróćmy więc do poezji. Pewnie byłoby Panu trudno spekulować, w jakim kierunku zmierza współczesna poezja w Ameryce. Ale może parafrazę Pan określić, od czego poeci ostatnich lat zdecydowanie odchodzą albo odcinają się?*

C. D.: Od pewnego czasu poezja amerykańska wycofuje się z tych wielkich ambicji, jakie żywiła w latach sześćdziesiątych, na przykład, wyznaczając poecie rolę proroka. W latach siedemdziesiątych zaczęła dominować znacznie skromniejsza ocena możliwości poezji i wartości wyobraźni. Ale obecnie najlepsi z poetów znowu odchodzą od tych skromniejszych postaw, nie tyle powracając ku prociotwom

w stylu lat sześćdziesiątych, ile ku temu, o czym już wspominałem — ku poezji bardziej ambitnej i ekspansywnej.

Amerykańska poezja odchodzi też od Ashbery ego. Ironia Ashbery ego jest coraz bardziej odczuwana jako swoisty problem, ironia izoluje bowiem poete od rzeczywistości. Ashbery wywarł istotny wpływ jako twórca cudownie luźnej, asocjacyjnej składni, która pozwala dryfować myśli bezustannie zaskakiwając swoim nieskrępowaniem. Jest to poezja pełna humoru, żywiołowa, przynosząca wspaniale niepodzianki, która potrafi czasem bardzo wzruszyć, szczególnie kiedy Ashbery pisze o swoim poczuciu płynności i zmienności świata, a potrafi w tym być nieomal tak doskonały jak Owidiusz. Ale kiedy chce się powiedzieć coś bardziej konkretnego, przekazać coś istotnego o naturze świata i o tym co pragnęłoby się ze światem uczynić, wtedy trzeba poszukać sobie innych wzorców i wydaje mi się, że tak właśnie robił wielu współczesnych poetów. Możliwe, że to, co mówię, jest tylko projekcją moich własnych doświadczeń, ale dostrzegam podobne tendencje u Haasa, Pinsky'ego, C. K. Williamsa.

J. D.: *A co się stało z nurtem konfesyjnym w poezji amerykańskiej?*

C. D.: To był element lat sześćdziesiątych, reakcja przeciwko sztywności i obojętności poezji lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Poezja konfesyjna była wtedy zdrowym antidotum na zastaną sytuację. Myślę jednak, że poetów współczesnie piszących nie należy zahaczać od tej kategorii. Są zbyt podejrzliwi wobec własnego ego, wystrzegają się pułapek, jakimi są popadanie w ton lamentu czy skargi albo skłonność do pewnych protestacyjnych gestów. Ale nie chcą też zagubić w poezji swojego „ja”. Probują na nowo określić, czym jest wiersz w pierwszej osobie, tak ażeby poetyckie „ja” choć miało wyodróżnione i mniej potrzebujące niż w wierszach z lat sześćdziesiątych, i mniej tragiczne, było jednak obecne w centrum zainteresowania.

J. D.: *Na zakończenie chciałbym zapytać Pana o pąską ocenę sytuacji poety w Ameryce. W wydanej w 1985 roku książce „American Poet and Culture” jej autor Robert von Hallberg twierdzi, na przykład, że sytuacja poetów w USA, nigdy nie była tak korzystna jak w tej chwili. Ilustrując to twierdzenie przypomina, że na przykład, pierwsze wydanie „Ziemi jałowej” Eliota wydrukowane w 2000 egzemplarzy zostało wyprzedane dopiero po dziesięciu latach. Obecnie poeci w USA publikują dużo, bywa że w większych nakładach, szredzając się ich też chyba szybciej. Holubią ich uniwersytety, istnieje cały system stypendialny mający na celu umożliwienie startu ludziom młodym, ogólnie nieomal dostępna jest znakomita technicznie mata nolografia, na wiersze oczekuje multum wydawnictw, dużych i całkiem małych. Czy według Pana von Hallberg ma rację?*

C. D.: W pewnym sensie tak. Uniwersytety rzeczywiście nas zatrudniają. Każdy szanujący się wydział chce mieć poetę albo pisarza wśród swoich pracowników. Rzeczywiście są stypendia i dlatego wielu poetów, w tym także przeciętnych, może się dzisiaj utrzymać ze swojego pisania. Ale to nie znaczy, że przybyło nam czytelników.

J. D.: *W von Hallberg znowu mówi co innego. Krag czytelników, twierdzi, powiększają, na przykład, studenci uczęszczający na uniwersyteckie kursy, których kiedyś nie oferowano. Podobnie jak czytelnicy milionakładowych, ale bardzo licznych periodyków. Pąską poezją, według von Hallberga, niewykluczone, że czyta więcej twórców i niż ci, stało wiersze Pounda czy Eliota, kiedy ci zaczęli publikować.*

C. D.: I znowu jest to w pewnym sensie prawda, chociaż jeżeli popatrzemy na liczbę, to nie wydaje mi się, żeby wskazywały one na

jakie istotne zmiany w przypadku większości poetów piszących obecnie. Oczywiście, że są poetyckie gwiazdy: ich książki wydaje się teraz w wielkich nakładach, nawet jeżeli kiedyś nie sprzedawały się aż tak wspaniale. Ale to dotyczy może tużyna nazwisk. Są natomiast setki poetów — wielu z nich naprawdę znakomitych — którzy doświadczają tej samej obojętności i takich samych trudności, z jakimi borykała się większość amerykańskich poetów pięćdziesiąt czy sto lat temu. Tyle, że teraz ktoś ich może zatrudni, wspomże jakimś stypendium. Nie zastanawiałem się nad socjologią poezji w Ameryce. Kiedy zaczyna się to robić, łatwo zagubić się w pozornie znaczących liczbach. Warto też pamiętać, że jeżeli popatrzymy wstecz, na przykład, na lata dwudzieste, to publikowało wtedy wielu poetów, którzy byli bardzo popularni, znakomicie się sprzedawali, a o których jednak w ciągu ostatnich trzydziestu lat praktycznie nikt nie słyszał. A więc aż tak wiele się nie zmieniło.

J. D.: *Niech mi będzie wolno na zakończenie życzyć Panu, żeby jednak coś się zmieniło. Na lepsze. I dziękuję bardzo za rozmowę.*

Rozmawiała *Joanna Durczak*

Wynikad został przeprowadzony 20 marca 1990 roku w czasie pobytu poety w Lublinie.

KONKURS LITERACKI

Korespondencyjny Klub Pisarzy Polskich „Metafora” w Austrii ogłasza „II Wiedeński Konkurs Literacki im. Marka Hlaski”.

Regulamin konkursu: W konkursie mogą brać udział autorzy bez względu na przynależność do związków twórczych. Pod uwagę będą brane walory artystyczne i oryginalność tematyczna nadesłanych utworów. Zwycięzcom zostaną przyznane następujące nagrody: I nagroda: 2000 zrynków. II nagroda: 1500 zrynków. III nagroda: 1000 zrynków. W dziale poezji za zestaw wierszy: I nagroda: 1500 zrynków. II nagroda: 1000 zrynków. III nagroda: 500 zrynków.

Jury Konkursu zastrzega sobie prawo innego podziału nagród. Warunkiem uczestniczenia w konkursie jest nadesłanie zestawu do dziesięciu utworów poetyckich w trzech egzemplarzach maszynopisu lub trzech opowiadaniach do trzydziestu stron.

Organizatorzy nie ograniczają ilości prac nadesłanych przez jednego autora. Prace nie mogą być wcześniej publikowane i nagradzane. Nadesłanych prac organizatorzy nie zwracają.

Wyniki konkursu zostaną ogłoszone w prasie, a nagrody będą wręczane osobiście (lub pocztą) na specjalnym spotkaniu w czerwcu pod nazwą „Wieczór z literaturą polską”. Poza tym KKPP „Metafora” w Wiedniu zamierza wydawać cyklicznie „Antologię prozy i poezji” — w której ukazywać się będą nie tylko utwory nagrodzone.

Prace należy opatrzyć godłem i dołączyć zaklejoną kopertę, podpisaną tym samym godłem — zawierającą następującą informację: imię i nazwisko oraz dokładny adres zamieszkania.

Termin konkursu upływa 1 marca 1991 roku. Decyduje data stempla pocztowego. Prace prosimy kierować pod adresem: Korespondencyjny Klub Pisarzy Polskich „Metafora”, Seumgasse 4/24, 1120 Wien, Austria.

CARL DENNIS

Powrót Hektora

Umarł już tak wiele razy
I tylekroć wleczone go w kurzu,
Że dziś już mu łatwo. Inaczej by nie chciał.
Z otwartymi oczyma pozwala
Zwieść się pragnieniu życia
I nalega by napaść na statki,
Zapomina co wiedział
Od samego początku:
Że Troja musi płonąć opuszczona przez bogów,
Że syn i żona muszą pójść w niewolę.
A jego imię zagać wśród obcych.

Boli mnie zawsze jego czcza nadzieja,
A jednak cieszy, że w rok po tym jak go opuściłem,
Kiedy na stosie stygły jego prochy,
On powraca raz jeszcze
Ażebym znowu ztrzeć się z Achillem i upaść.
Ta poezja, dla której pokolenia ludzkie
Są tak krucho jak pokolenia liści,
I od której na wietrze moje ciężkie miasto
Drży jak Troja zmieniając się w cienie, nie mniej
Odległe niż wieś mojej babki
Na Litwie spalona za wojny.
Albo jak farma, którą tutaj miałam.
Dawno zabrana pod centrum handlowe.
To ta sama poezja co podlewa róże
W ogrodzie Priama aby ciągle kwitły.
Kiedy przewracam stronę i zdeptane liście
Szybują znowu ku gąłęziom
Żywe, to przez chwilę myślę,
Że czas to bóg zbyt słaby by cześć mu oddawać.
Jeszcze jedno złudzenie, które dłoń przenika,
A nie słowo ostatnie, jak mi się zdawało.

Kiedy przed śmiercią szepnęła coś Babcia
O falach i przeprawach,
Myśleliśmy, że widzi
Zaświaty baśniowe, do których tęskniła,
A nie przyszło nam na myśl, że jest znowu
Niecierpliwą dziewczynką.

Płynącą do nas morzem,
By raz jeszcze stanąć w długiej kolejce
Na Ellis Island.

List od Johna

Nam nie trzeba awantur w Attyce,
Powiedzieli, i po siedmiu latach
Przewieźli mnie tutaj, na północ,
Do Dannemory.
Gdyby nie to, napisałbym wcześniej.
Cieszę się, że Ci się spodobał mój wiersz.
Pomogły mi Twoje uwagi.
Ta zwrotka o śmierci — sam teraz to widzę —
Nie jest dobra; tam wcześniej, gdzie piszę
O zalanej sztolni jest lepiej.
A kobietą w łachmanach, o którą mnie pytasz,
Miał być księżyc
Tej nocy za strzępami chmur.
Za to szary pył to nie metafora.
A zwykły kurz z betonowej podłogi.
Unosi się w powietrzu w całej Dannemorze.
Rano go widać nalepiej.
„Zdarty zielony”, natomiast,
to kolor luszczącej się farby
Na ścianach tutaj w celi,
Całkiem inny od ciemnej zieleni
Jedynego wzdórza za oknem.

Trudno wyrazić w słowach
Co się czuje słysząc trzask
Zamykanych stalowych drzwi.
Wieźli mnie tutaj szeroką doliną,
Wielkie niebo sięgało po wzdórza,
Z mostu w Newburgh widziałem Hudson
Czysty i połyskliwy.

Przez dwa dni kajdanki na rękach i nogach.
Do naga, rewizja, tak co noc i co rano.
Nie lubią jak kark ma się sztywny.

To co piszę o morzu pod Montauk.
Co, jak twierdzisz, nie wiadomo skąd wziąłem —
Tak dla mnie wygląda
Szary mur na czterdzięci stóp.
Nie do końca, przynajmniej, podobny.
Lecz w ten sposób mur zamiast przybliżyć, odpycham.
Zdobywam trochę miejsca, by głębiej odetchnąć.

Mateusz wspomina

W moich stronach był zwyczaj,
Że w sierpniu kobiety
Brały ziarno w czerwone dzbany
I szły nad solne stawy w zatoce
Gdzie rozpałały ognie. Ziarno sypane w płomienie
Pachniało słodko,
A wiatr niósł zapach w morze.

Nie znaliśmy legend o morskich bogach,
Co w towarzystwie nimf przybranych w bransolety z pereł
Wychodzą z koralowych pałaców
By się wynurzyć pod ofiarę z wonnego powietrza.

Czuliśmy zapach kołysząc się w łodziach.
I wtedy zawsze ktoś ze starszych mówił,
„Znowu jest czas palenia ziarna”.
Czy możliwe, by minął nieomal już rok
Od narodzin najmłodszego synka Michała,
Kiedy to całą noc przynosił nam wiatr
Strzępy urodzinowych pieśni,
Rok odkąd we śnie zmarła Anna
I wolne echo dzwonu dosięgło nas na wodzie?

przełożyła Joanna Durczak

CARL DENNIS jest amerykańskim poetą średniego pokolenia. Urodzony w 1939 roku w St. Louis, od wielu lat mieszka w Buffalo wykładając literaturę na Nowojorskim Uniwersytecie Stanowym. Opublikował pięć zbiorów poezji: *A House of My Own* (1974), *Climbing Down* (1976), *Signs and Wonders* (1979), *The New World* (1985), *The Outskirts of Troy* (1988). Jego wiersze ukazują się regularnie w czasopiśmie takich jak „Poetry”, „The New Yorker”, „American Poetry Review”, czy „The New Republic”.

Poezja Carla Denmsa, bardzo bogata tematycznie, jest niekrykliwa i nieagresywna, przemawia spokojnym, mocnym głosem, przedkładając ponad formalne eksperymenty klarowność myśli i przekaz. Czyta się ją dla satysfakcji obcowania z umysłem i wyobraźnią człowieka, który nieodmiennie zaskakuje nas swoją refleksją bez względu na to, czy jej przedmiotem jest najbardziej prozaiczna prywatna codzienność, grupowe ludzkie pragnienia i tęsknoty, czy też świat literatury i historii odczuwany jako nie mniej żywy i bliski niż rzeczywistość za oknem. Czyta się ją także dla doświadczenia — jakże rzadko dziś okazywanej — czułości i sympatii dla świata, gotowości do wybaczenia ludziom i losowi wszelkich pomyłek. W odróżnieniu od wielu swoich współczesnych, Carl Dennis nie jest hermetycznym „poetą dla poetów”, a jednak tak krytycy, jak i poeci nie szczędzą wyrazów uznania dla jego wierszy, które „wpadają w nasze życie jak jasne plaki zadziwienia”.

J. D.

Chińskie pogranicza — — przenikanie kultur

W antropologii kulturowej zajmującej się kulturami i ich wzajemnym oddziaływaniem ugruntowało się pojęcie wielkich kręgów cywilizacyjnych, których zasięg daleko wykracza poza obszar endogemiczny, przyczyniając się do rozkwitu kultur „filialnych”, wyrastających na rodzimym gruncie. Złożoność zjawisk kulturotworczych powoduje, że bardzo często nie jesteśmy w stanie ustalić pochodzenia danego wynalazku kulturowego lub jego wpływu na rozwój społeczeństwa. Dobrym przykładem rozprzestrzeniania się wpływów kulturowych i procesów asymilacyjnych przebiegających na szlakach ich rozprzestrzeniania jest oddziaływanie cywilizacji chińskiej na kraje Azji Wschodniej i Centralnej, a więc graniczące z nią, jak też i na dalsze obszary.

Odkrycie przez XIX-wiecznych archeologów starożytnych cywilizacji, połączone z dokumentowaną również licznymi badaniami etnograficznymi świadomością olbrzymiego zasięgu oddziaływań interkulturowych, doprowadziło do powstania dyfuzjonizmu — szkoły w etnografii, według której główny postęp cywilizacyjny odbywał się w centrach (w skrajnych przypadkach dopuszczano nawet możliwość istnienia tylko jednego takiego centrum), z których następnie rozróżne wynalazki cywilizacyjne rozprzestrzeniały się na inne obszary. Celem badawczym było znalezienie — dzięki analizie występowania migracji i rozprzestrzeniania się owych wynalazków — takich centrów i opis ich oddziaływań na inne obszary.

Działalność dyfuzjonistów pozwoliła zwrócić uwagę na rozległość oddziaływań kulturowych, dla których ani morza i oceany, ani rozległe pustynie i puszcze nie stanowiły przeszkód. Znakomitym tego świadectwem jest obecność w innych krajach takich różnorodnych elementów kultury chińskiej jak np. bajka o Kopcziuszu, nazwy herbaty (po rosyjsku — czaj), po angielsku tea) wywodzące się z chińskiej nazwy cha (czyt. cza) itp. To właśnie w Chinach powstały wynalazki, które wywarły ogromny wpływ na inne kraje — oprócz najbardziej znanych: prochu, kompasu magnetycznego, papieru, wiatraka — takie jak zegar mechaniczny, barkowa uprząż konna, mosty segmentowo-lukowe, śluzy na kanałach, kartografia kwantytatywna, technologia porcelany i jedwabiu, wyrób tworzyw naturalnych (laka) czy specjalnych produktów (wosk owadzi), oryginalna farmakologia i medycyna.

Jak z tego widać, pojęcie pogranicza kulturowego nie musi być utożsamiane z pojęciem granic kulturowych, a tym bardziej politycznych. Jednakże chcąc zaprezentować przykłady oddziaływania kultury chińskiej ograniczamy się do bardziej tradycyjalistycznego pojęcia „pogranicza kulturowego” skupiającej się na geograficznych obrzeżach Chin.

Wpływ kultury chińskiej na kraje sąsiednie, jej dominacja nad kulturami mniejszości narodowych żyjących na chińskim terytorium jest sprawą niezwykle złożoną. Wynika zarówno ze specyfiki tej

kultury, jak i z faktu, że Chińczycy mają najdłuższą nieprzerwaną historię cywilizacji ze wszystkich narodów świata. Obecne Chiny są bezpośrednim spadkobiercą neolitycznych, protochińskich kultur, powstałych w dolinie Huanghe ponad 6 tysięcy lat temu, mając udokumentowaną historycznie ciągłość polityczną i kulturową, począwszy co najmniej od powstania dynastii Shang Yin (1766—1122 p.n.e.).

Kultura chińska narzuciła swe kryteria niemal całej sztuce Dalekiego Wschodu, przeksztalcając również według swoich kanonów i transmitując dalek wpływ zewnętrzn. na przykład buddyzm z Indii.

Analizując wpływy kulturowe należy pamiętać o wadze czynnika politycznego, mającego nieraz decydujące znaczenie dla rozwoju szeroko rozumianej kultury, jak i o roli elementów gospodarczych. Zdając sobie sprawę ze znaczenia tych i innych czynników, które wiążą się ze sobą i wzajemnie na siebie wpływają, ograniczamy się tu jednak do kwestii stricte kulturowych, koncentrując się głównie na problematyce religii, sztuki, architektury itp. Innym interesującym wątkiem, któremu warto byłoby poświęcić uwagę, jest problem chińskiej emigracji huaqiao, oddziałującej na kraje swojego pobytu i jednocześnie czerpiącej z nieraz odmiennych, nie-chińskich wzorów kulturowych. Jednak jej wpływ i znaczenie są tak duże, że wymagałyby osobnej rozprawy.

Kultura Chin jest dla Dalekiego Wschodu tym, czym dla Europy kultura starożytnej Grecji i Rzymu. Chiny w bardzo dużym stopniu wpływały na moralność, etykę, a także system polityczny, społeczny i gospodarczy na całym Dalekim Wschodzie, wniosły też trwały, niezaprzeczalny wkład do kultury światowej. Zjednoczone za panowania pierwszego cesarza z dynastii Qin (lata 246—207 p.n.e.) Shi Huangdi, stały się państwem posiadającym wspólne prawa, miary i wagi oraz jednolitą administrację nie mającą sobie równej do naszych czasów. Elementem cenięjącym państwo było pismo ideograficzne, które zostało przeszczepione także do Korei, Japonii i Wietnamu, przez co klasyczny język chiński zaczął pełnić rolę podobną do łaciny w kulturze europejskiej. Czynniki językowy stał się zatem ważnym czynnikiem kulturotwórczym w odniesieniu do państw ościennych. Także system chińskiej administracji został tam przyjęty, np. w Wietnamie warunkiem otrzymania urzędów było złożenie, zgodnie z chińską tradycją, egzaminów państwowych i uzyskanie stopnia naukowego. W literaturze spotyka się opinie, że chińska ekspansja na te tereny odegrała i genere pozytywną rolę, będąc siłą napędową rozwoju Wietnamu, który uległ chińskiemu wpływom bardziej niż jakikolwiek inne państwo Azji Południowo-Wschodniej. I tak, przyjęto tu chińską organizację polityczną, biurokrację mandarynów, wprowadzono chińskie pismo, kalendarz, język chiński stał się językiem urzędowym i literackim i był nim do końca XIX wieku. Nastąpiła daleko idąca adaptacja wzorów chińskich, również filozofii, przyjęto konfucjanizm, który był nie tylko ideologia, ale i niejako religia państwowa. Także daoizm i buddyzm docierały do Wietnamu z Chin.

Systemy religijne przez swój tradycjonalizm z jednej, a łatwość synkretyzowania nowych wpływów z drugiej strony, są dobrym materiałem do badań oddziaływań interkulturowych.

W Wietnamie poza wpływami egzogenicznymi plynącymi głównie z Chin, ale również z Indii, istotne są czynniki endogenne, posiadające tu tradycję sięgającą społeczności prahistorycznych. Badania archeologiczne pozwalają wnosić coś więcej na temat religii tego regionu dopiero w okresie brązu — kultury Dong Son. Istotny jest jednak fakt występowania już wcześniej, w okresie mczoi i neolitycznym wielkich kręgów kulturowych, obejmujących swoich zasięgiem

znaczne obszary Azji Południowo-Wschodniej, a nawet teren sąsiednie. Świadczy to o ożywionych kontaktach międzykulturowych, przepływie towarów i idei na tym obszarze już w początkach neolitu (kultura Hoa Binh)¹.

Porównując religie ludową wicśniaków wietnamskich i kambodżańskich czy laotańskich z wierzeniami społeczności zamieszkujących regiony górskie, łatwo zauważyć, że poza zróżnicowaniem wynikającym z odmienności językowych i pewnych oboczności obrzędowych, są one do siebie bardzo zbliżone. Ich zasadniczą cechą jest kult płodności, realizowany w wielkich obrzędach — festynach pełniących jednocześnie istotne funkcje asocjacyjne w tych społecznościach. Obok tego realizowane są również bardziej indywidualistyczne praktyki: kult przodków, magia, leczenie, wróżby itp.

Synkretyczny, otwarty charakter doktryn religijnych buddyzmu, konfucjanizmu i daoizmu umożliwiał bezkonfliktowe nałożenie się nowych systemów na stare. Było to tym łatwiejsze, że nowe religie w środowisku wiejskim nigdy nie stały się faktycznie dominującymi i zmuszającymi do radykalnych zmian dotychczas obowiązującej tradycji. Asymilacja była znacznie rozciągnięta w czasie i miała charakter ewolucyjny. W regionie tym nieznane były bowiem wojny czy przesładowania religijne². Procesowi synkretyzacji sprzyjał dodatkowo fakt niestnienia zhierarchizowanej warstwy kapłańskiej, dbającej o czystość dogmatu. Wielkie religie, z wyjątkiem katolicyzmu, pojawiły się w Indochinach podzielone już na sekty, odmiany, mające li tylko regionalne znaczenie, przez co tym bardziej podatne były na wpływy miejscowego podłoża kulturowego. Oczywiście proces ten miał charakter sprzężenia zwrotnego, ale natężenie oddziaływań nowych religii największe było na dwór królewski i wyższe warstwy społeczeństwa, skąd rozprzestrzeniały się one dalej na pozostałe grupy ludności³.

Wpływy chińskie zauważalne są również w architekturze i sztuce wietnamskiej oraz w mitologii. Buddyzm przeniknął do Wietnamu około III wieku n.e. (stwierdzenie to odnosi się do protoplasty współczesnej państwowości wietnamskiej, gdyż do Wietnamu Południowego, leżącego w granicach Funanu, czy środkowego — Czampy — buddyzm dotarł wcześniej). Wraz z przesuowaniem się granic państwa na południe, nastąpiło wzbogacenie tej religii o nowe elementy. Wpływ na kształt buddyzmu rozpowiększonej w Wietnamie wywarły również miejscowe wierzenia i kultury⁴. Powyższe czynniki spowodowały ukształtowanie się amorficznej formy buddyzmu, podatnego na wpływy zewnętrzne i generującego nowe sekty. Wyrazem tych tendencji było utworzenie takich prądów religijnych jak Hoa Hao, kooadizm czy sekty „kokosowego mnicha”. Złożoność problematyki religijnej w Wietnamie podkreślana jest przez zachodnich badaczy, między innymi przez L. Cadierę a, wysuwających koncepcję pansynkretyzmu religijnego Wietnamczyków, którego głównymi składnikami są animizm, konfucjanizm, daoizm i buddyzm, wchodzące w system rytuałów i wierzeń nie pozwalających na rozdzielenie większości Wietnamczyków na wyznawców którejś z tych religii, gdyż są oni wyznawcami ich wszystkich⁵. Konfucjanizm i daoizm silnie oddziaływały w Wietnamie także na inne synkretyczne

religie, jak na przykład kooadizm, w którym podstawowe pojęcia zaczerpnięte są z daoizmu. Oba te prądy religijne silnie oddziaływały na buddyzm wietnamski, doprowadzając do przyjęcia wielu elementów chińskich, wyrażone widocznych w sztuce sakralnej, gdzie nastąpiła daleko idąca unifikacja sposobów przedstawiania postaci kultowych i kształtowania przestrzeni sakralnej⁶.

Porównanie mitologii Vietów, stanowiących dominującą grupę etniczną, eponimicznie zarazem w Wietnamie, z mitologią Muongów — ludu o bardzo zbliżonym języku i rodowodzie do Vietów, który jednak nie stworzył własnej państwowości — pozwala określić charakter przemian, jakie dokonały się w Vietów na skutek oddziaływania chińskiej religii i filozofii. Główne zmiany, jak o tym świadczy np. *Księga niebiańskiego południa* — poemat epicki z XVII w., polegają na antropomorfizacji i „uhistorycznieniu” dawnych podań. Jest to zgodne z tradycją konfucjańską, która w Chinach w podobny sposób „zracjonalizowała” mitologię, miesząc postacie historyczne z czysto mitycznymi. Proces upodabniania się mitologii Vietów do mitologii chińskiej przebiegał również poprzez podważenie chińskich odpowiedników w miejsce lokalnych bóstw. Tak na przykład niebiański władca został utożsamiony z daoistycznym nefrytowym cesarzem, a dobre duchy — z buddami bądź bodhisattawami, mającymi jednak postać białobrodych starców, co bardziej odpowiadało miejscowej tradycji i wzorcom daoistycznym. Świat duchów i bogów został uporządkowany i zhierarchizowany na podobieństwo konfucjańskiego państwa biurokratycznego.

W warstwie zasadniczej mity wietnamskie zachowały jednak swą odrębność, nawet jeśli przodka Vietów, Lak Luang Kuna wywodzone w nich od mitycznego chińskiego cesarza, Sheng Nonga, będącego jednocześnie bogiem rolnictwa.

Obserwując wpływ cywilizacji chińskiej na inne kultury można zauważyć paradoksalnie, że wydaje się on być silniejszy na kraje ościenne takie jak Wietnam, Korea czy Japonia niż na niektóre mniejszości narodowe zamieszkujące same Chiny. W Chinach żyje 55 mniejszości etnicznych, mających własną historię, tradycje i kulturę, a nieraz i własny język⁷. Oficjalnie uznanych jest 29 języków, pochodzących z rodziny chińsko-tybetańskiej, a oprócz tego są inne — ugruski, kazachski, mandzurski, należące do grupy altajskiej, austroazjatyckiej i indoeuropejskiej. Prócz tego sam język chiński dzieli się na dialekty odmienne w różnych prowincjach.

Odrębność kulturowa niektórych mniejszości jest widoczna i znacząca. I chociaż generalnie mniejszości etniczne stanowią w Chinach 7% ludności, jednakże na przykład w prowincji Xinjiang 75% całej ludności zamieszkującej tej rejon stanowią Ujgurzy, będący wyznawcami islamu. Także stanowiący około 11% całej populacji tej prowincji Kazachowie, spokrewnieni z Kazachami mieszkającymi w Kazachastanie w ZSRR, są wyznawcami islamu i mówią językiem pochodzenia turko-tatarskiego. Prócz nich w prowincji tej zamieszkują też muzułmanie chińscy — Hui, mówiący po chińsku, Kirgizy — spokrewnieni z Mongołami, Uzbeki i Mongołowie oraz Tadźycy i Rosjanie.

Chiny zajęły Tybet w początkach panowania dynastii Qin, w 1720 r. ale Tybetańczycy zachowali swój język, pismo, obyczaje i religie — lamaizm — odmianę buddyzmu. Tybetańczycy mają własną kulturę, wzbogaconą przez wzajemną asymilację. W Lhasie wspólnieją niejako dwa miasta: chińskie i tybetańskie. Żyjący tu Nepalczyki trudnią się głównie handlem, zaś sami Tybetańczycy są koczowniczym ludem pasterskim. Przykładem licznych związków

¹ Ikustwo Jużnoj i Jużno-Wostocnoj Azji, Moskwa 1978, s. 285—296

² A Nation at School, Beijing, 1983, s. 49.

¹ J.G.D. Clark: *World Archeology*. Londyn 1977, s. 780—803; „Archeological Dale. Vietnamese Studies” no 46

² Por. J. Buttinger: *The Smaller Dragon*. Londyn 1970

³ J. Finegan: *The Archeology of World Religion. Buddhism, Confucianism, Taoism*. Princeton University 1952.

⁴ G.A. Spaznikow: *Religii stran Jużno-Wostocnoj Azji*. Moskwa 1980, s. 105—107.

⁵ Por. T. Rambo: *Vietnam. Searching for integrity. Religions and Societies. Asia and the Middle East*. Ed. by Carlo Calderole. Berlin 1982.

Tybetu z Chinami są freski, ukazujące przybycie do Tybetu w VI w n.e. chińskiej księżniczki Wan Zheng, która wyszła za mąż za króla Tybetu — Srongtsana Gampo i szerzyła chińską kulturę na tych terenach.

Także na południowym wschodzie Chin 2 tysiące lat temu mieszkaly plemiona tubylcze, które w miarę napływu ludności chińskiej wyczołwały się w góry. Większość z nich uległa sinizacji i jedynie nieliczne zachowały odrębne cechy. Przykładem jest ludność Gaoshan, obecnie zamieszkująca góry Tajwanu, spokrewniona z Malajami, z których części uległa widocznej sinizacji.

Na terenach obecnych prowincji Guangdong i Guanxi zamieszkuje nadal mniejszości narodowe Miao, Dong, Li, Zhuang. Obszar ten przeszedł pod panowanie Chin w połowie III w. n.e., a najliczniejsza mniejszość Zhuang ma własny okręg autonomiczny, zaś Li zachowała swój język i zwyczaje, zamieszkując głównie na wyspie Hainan w rejonie autonomicznym Li-Miao. Jednak z tradycji kulturowych Li przetrwały nieliczne pieśni i tańce ludowe. Tylko starsi ludzie uznają jeszcze dawną religię, ubierają się też w tradycyjne stroje. W górach spotkać można jeszcze wioski nie mające dużego kontaktu z chińską cywilizacją, natomiast w dolinach — nastąpiła znaczna sinizacja, do której przyczynił się między innymi brak pisanego języka Li.

Na południu Chin, dzięki asymilacji przybyłych z północy Hanów i plemion południowych, powstały zalążki przyszej kultury, zwanej niekiedy kulturą kantonską. Stąd też i różnica między kulturami chińskiego Południa (głównie w dzisiejszej prowincji Guangdong) a resztą Chin.

Charakterystyczną cechą tego regionu jest to, że wpływy ludności z północy były tu ograniczone, do czego przyczynił się także klimat tropikalny i związane z nim choroby.

W samej północy prowincji Yunnan żyją obecnie 23 mniejszości narodowe, a na przykład Yi czy Hanyi mają własne obyczaje, stroje, obrzędy⁸.

Powyższe dobrze ilustruje wzmiankowaną już wcześniej dysocjację między zasięgiem wpływów politycznych i kulturowych, które wprawdzie są pomiędzy sobą powiązane, to jednak posiadają odmienny charakter.

Na początku XV w. (tuż przed początkiem europejskiej ekspansji kolonialnej) na obszarze zachodniej hemisfery trzech wielkich cywilizacji — śródziemnomorskiej, hinduistycznej i chińskiej, bez wątpienia największą zasięg zarówno pod względem obszarowym, jak i demograficznym miała cywilizacja chińska. Jest ona tym bardziej interesująca dla nas, że rozwijając się w większej izolacji (kontakty Indii i obszaru śródziemnomorskiego zawsze były bardziej ożywione i systematyczne, poczynając co najmniej od czasów sumeryjskich), posiada liczne, „egzotyczne” cechy stanowiące o jej oryginalności. Na całym obszarze swojego oddziaływania kultura chińska odcisnęła w dziełach sztuki — malarstwie, rzeźbie i architekturze — swoje niezatarte piętno, widoczne i łatwe do zidentyfikowania nawet dla laika. Stojąc przed świątynią w Ulan Bator, Seulu, Hanoi czy Tokio jesteśmy w stanie bez trudu dostrzec ich przynależność do chińskiego kanonu estetycznego. Ba, przy powierzchownej obserwacji może się nawet zrodzić w nas wątpliwość, czy w tych krajach można w ogóle mówić o rodzimej sztuce. Charakterystyczna krzyżowna dachów świątynnych pawilonów komponujących dziedzińce, ogrody nadsładowe krajobraz górski czy stawy ze złotymi rybkami stały się

nieodłącznym elementem architektury sakralnej, nawet w przypadku religii tak ortodoksyjnej jak islam. Architektura, zwłaszcza sakralna, zawsze miała prestiżowy charakter, stąd też zapewne dążność do naśladownictwa, kopiowania uznanych wzorów. Bardziej natomiast samodzielnie przedstawia się w tych krajach rozwój innych dziedzin sztuki, zwłaszcza malarstwa.

Jednym z istotnych elementów, wyróżniających malarstwo chińskie, jest jego wyrosła na daoistycznej filozofii przyrody poetyka romantycznych, choć wcale nie fantastycznych (jesli ktoś był w okolicach Guilinu, poświęcając to) krajobrazów i estetyka, która do Europy dotarła w okresie secesji jako zapożyczenie z Japonii. W Japonii właśnie chińskie malarstwo zostało najbardziej przekształcone i otrzymało charakter narodowy, choć w dalszym ciągu miało czytelną rodowód. W przypadku drzeworytu barwnego uczeń z całą pewnością prześcignął mistrza czystością i mnogością kolorów oraz cięć perspektywicznych, przywodzących na myśl współczesny collage.

Takie efekty nie byłyby możliwe bez wiedzy o ewolucji chińskiego malarstwa i jego związków z kaligrafią, będącą gatunkiem pośrednim między pisemem a malarstwem bez kontaktu z szeroko rozumianą nauką i jej reprezentantami — uczonymi i urzędnikami. W obu przypadkach — malarza i uczonego — narzędzia pracy były w zasadzie identyczne — tzw. cztery skarby (si bao): pędzelek, tusz, kamień do rozcierania tuszu oraz podłoże (papier lub jedwab). W przypadku malarstwa dochodził jeszcze piąty skarb — farby. Dlatego też wszędzie tam, gdzie wpływy chińskiej kultury i cywilizacji były dominujące, kaligrafie traktowano jako osobną dziedzinę sztuki, a napisy eksponowano nie tylko dla sentencji, ale nade wszystko jako dzieło artystyczne o określonych, czystelnym w tych kulturach walorach estetycznych.

W chińskiej kulturze i sztuce kaligrafia stanowi zatem immanentny składnik malarstwa i grafiki, znajdując również swoje odzwierciedlenie w rzeźbie (częstym wyzywaniem jest wykuvanie na skalach rozmaitych sentencji, będących cytatami z uznanych arcydzieł, lub po prostu nazwa danej góry czy miejsca).

Pojęcie sztuki pisania w obrębie chińskiej kultury, zawiera w znacznie większym niż w Europie stopniu, obok elementu zwykłej umiętności, pierwiastek estetyczny, wynikający być może z przeświadczenia o większej wartości człowieka, który umie pisać.

W tym świecie artysta z racji wykształcenia należał zarazem do szeroko rozumianej elity intelektualnej, a sztuka znacznie silniej niż na innych obszarach przekazywała obok treści artystycznych także przesłanie filozoficzne, intelektualne. Te intelektualne walory przemawiają do nas z racji różnic kulturowych raczej intuicyjnie, niemniej jednak są czyste, zwłaszcza poprzez krąg skojarzeń związanych z filozofią przyrody.

Standard estetyczny tworzony przez malarzy chińskiego kręgu kulturowego znajduje swoje odbicie także i w innych dziedzinach sztuki jak również w wyrobach rzemiosła. W obrębie kultury materialnej wyznacznikiem zasięgu rozprzestrzeniania się kultury chińskiej może być znajomość wyrobu porcelany i laki (a do początku Średniowiecza również jedwabiu, którego tajemnicą produkcji i kokony jedwabnika zostały wykradzione przez bizantyjskich mnichów). Porcelana, jeśli nie liczyć misienickiej i późniejszych europejskich odmiian, poza Chinami wytwarzana była tylko w Japonii, Korei i Wietnamie. O skali trudności jej wyrobu świadczy fakt, że w Europie dopiero w XVIII wieku udało się odkryć technologię jej produkcji.

Porcelana, ze względu na wielkie możliwości ekspresji artystycznej (łączenie form przestrzennych z malarskimi) stanowi znakomicie

⁸ Yunnan słynął niegdyś z kopalni miedzi, srebra, a na przykład na uroczystości weselna panna młoda była ozdobiona ciężkimi srebrnymi ozdobami.

medium. Jest ona przy tym najwcześniej poznanym (i bardzo przydatnym) wyrobem chińskiego rzemiosła. To właśnie porcelana zapoczątkowała modę na „chińszczyznę”, co zaowocowało wznoszeniem chińskich parków i pawilonów (vide Wilanów i Puławę).

Zapewne niewiele osób wie, że część tego importu „chińskiej” porcelany pochodziła z Japonii. W kraju Wschodzącego Słońca mamy jednak do czynienia nie tylko z porcelaną naśladowującą wzorce kontynentalne, ale również z własnymi rozwiązaniami technologicznymi i stylistycznymi. Najciekawszym tego przykładem jest bez wątpienia specyficzna porcelana do obradku picia herbaty. Z pozoru czarki, czajniczki i inne niezbędne utensylia są proste i pozbawione ozdób. Owa prostota jest jednak tak wyrafinowana, że ceny takich zestawów a nawet pojedynczych czarek dochodzą do zawrotnych sum.

W Korei natomiast przetrwała tradycja wyrobu porcelany powlekaney jasnozieloną glazurą, kładzoną na wryty ornament.

W obu przypadkach (czyli japońskim i koreańskim) mamy do czynienia z ciekawym zjawiskiem kontynuowania i rozwijania tradycji, która w samych Chinach przestała być praktycznie podtrzymywana (jak na przykład tangowska porcelana z ornamentacją pod glazurą, czy eksperymenty z okresu dynastii Song stosowania glazury wypalanej w wysokich temperaturach).

Zasięg oddziaływania chińskiej cywilizacji można w zasadzie podzielić w zależności od skali wpływów na strefy. W pierwszej z nich znajdują się takie kraje jak Wietnam, Korea i Japonia. W ich kulturach występują zarówno w sferze duchowej jak i materialnej, wszystkie podstawowe elementy chińskiej cywilizacji — pismo, religia, filozofia, nauka, medycyna, sztuka, podstawowe technologie (jedwab, laka, porcelana itp.), sztuka administracyjna. Z tych trzech krajów tylko Japonia ze względu na swoją specyfikę ustrojową, bardzo przypominającą europejski system feudalny, nie przyjęła systemu egzaminów dla wyłaniania kadry urzędniczej i, co nie mniej istotne, nigdy, w przeciwieństwie do Wietnamu i Korei, nie stanowiła części imperium chińskiego.

Korea, Wietnam i Japonia należą do krajów rolniczych, leżących w podobnej jak Chiny strefie klimatycznej (ryż jest podstawą wyżywienia) i będących nigdzie na podobnym etapie rozwoju ekonomicznego, umożliwiającemu pełne wykorzystywanie chińskich osiągnięć technicznych.

Odmienne przedstawia się porównanie kultur z drugiej strefy — takich państw jak Mongolia czy rejonów jak Tybet, gdzie podstawą utrzymania jest nomadyczne pasterstwo. I wprawdzie kraje te od dawna (to jest praktycznie od III w. p.n.e.) leżały w strefie zainteresowań i oddziaływań chińskich to jednak zakres interakcji kulturowych był tu bardziej ograniczony, a ludy zamieszkujące stepy mongolskie wielokrotnie w historii zdobywały rolnicze obszary dolin rzek Huanghe i Jangzi, zakładając własne dynastie.

Tak istotne różnice w systemie ekonomicznym spowodowały, że wpływy chińskie na tym obszarze widoczne są głównie w architekturze i sztuce. Ludy te przejęły również takie wyznaki jak np. proch strzelniczy, który dzięki ich pośrednictwu dotarł w XII wieku do Europy.

Ciekawe jest także występowanie w kulturach tych ludów (przejęte z daoistycznej filozofii) pojęcie pięciu elementów, transformujących jeden w drugi (ziemia, metal, woda, drzewo, ogień) jak również symboliki ikonograficznej w sztuce sakralnej. Nie bez znaczenia jest fakt, że i te społeczności posługują się pałeczkami.

Powyższe przykłady dotyczą społeczności, w których dominują wierzenia z kręgu konfucjańsko-daoistyczno-buddyjskiego. Chiny

i kultury rozwijające się pod bezpośrednim wpływem cywilizacji Państwa Środka charakteryzują się daleko idącym synkretyzmem religijnym widocznym nawet w „rodzinnych” formach religii takich jak shinto w Japonii czy kaodzim w Wietnamie. Konfucjanizm, daoizm i buddyzm nie są traktowane, wyjąwszy oczywiście spory prestiżowe, jako doktryny konkurencyjne, ale tłumacząc dosłownie chińskie pojęcia na religię, są naukami, które prowadzą różnymi drogami do tego samego celu. Stąd też na przykład dla Japończyka jest oczywiste, że tego samego dnia odwieżdża, składa ofiary i modli się w świątyni shintoistycznej a następnie buddyjskiej.

Osobną kategorię w interakcjach kulturowych chińskiego kręgu kulturowego stanowią społeczności wyznające islam i chrześcijaństwo. Jak już wspomniano, wyznawców islamu można również podzielić pod względem etnicznym i kulturowym na dwa duże odłamy — zamieszkujących obszary rolnicze i ludy stepowe. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z dużym podbięciem procesu asymilacji kulturowej do tego z grupy pierwszej, gdyż tylko religią różnią się oni od pozostałych Chińczyków. Dlatego też można ich w naszych rozważaniach pominąć, traktując bardziej jako przykład asymilacji przez Chiny wpływów zewnętrznych niż przykład pogranicza kulturowego. Natomiast muzułmanie z zachodnich kresów Chin są kulturowo przynależni do innego kręgu cywilizacji islamskiej, jej „stepowej” odmiany, obejmującej swym zasięgiem obszar od stepów krymskich do Xinjiang. Posługują się oni własnym pismem, mają odrębne tradycje historyczne i kulturowe. Nie bez znaczenia jest również fakt, iż pod chińską dominacją znaleźli się dopiero w XIX wieku. Stąd też wpływy Chin na ich kulturę mają większe znaczenie w sferze materialnej niż duchowej, a procesowi asymilacji nie sprzyja silny nacjonalizm tych społeczności.

Omówione wyżej społeczności znajdujące w bezpośrednim sąsiedztwie Chin i ich kultury asymilowały ją bądź odrzucały jako pewną całość strukturalno-funkcjonalną (nie sama technologia wyrobu porcelany, ale także chińskie wzornictwo; nie tylko kompas, ale również symbolika kierunków świata). Sprawia to, że mamy tam do czynienia ze zwartym systemem kultury symbolicznej i materialnej.

Kultura może się jednak również rozprzestrzeniać, i to na bardziej rozległych obszarach, przez pojedyncze idee i wyroby. Pojęcie pogranicza kulturowego jest więc bardzo trudne do zdefiniowania, w każdym razie granice z pewnością nie stanowią zapory dla wpływów kulturowych, gdyż kultura w warstwie podświadomej i poprzez swoje indywidualne, pojedyncze elementy działa jak wirus — nigdy nie wiadomo, kiedy i gdzie się ujawni...

Iwona Lipińska, Janusz Kowalski

Z tomu *Preludia*

Z *mroku*

W kaplicach z krzywym sklepieniem, kryptami zwalonymi
światłem jak mak plomiennym i co jak perły migocze,
ohtarzami z marmuru nad posadzkami kruchymi
widziałem, jak gasną podobne wodom złotymi noce:

Leniwy pył strząśnięty z wieżyc o kształtach fiali
wisiał jeszcze wirując w drętym powietrzu jak mgła,
na szkarłatnych tkaninach bursztyłem mieniące się czarki
plywały w woni niebieskiej jak cuda morskiego dna.

W przycmionych niszach stare słodkie Madonny
uśmiechały się senne z blasku okrągłozłotego.
Sny pełzające leniwie wokoło mnie się oplotły
i błogo mnie kołysało szmerzących pieśni echo.

Ni cicho gruchający powab szalonej wiosny,
ni oddech letnich nocy snu mego nie przerywał:
Błado dzwoniły z oddali białe dzwony...
Zieleń kopuł światło złotawe sączyła...

Wieczór letniego przesilenia

Gorączką zdjęte krzewy kłonią się ku sobie
w cieniściej otulinie drzeniem kołysane
błędnych nocnych motyli wśród pędów rozgrzanych.
Teraz zanieśmy ogień między liście płowe

i święćmy w rytmie zatraconych tańców
i pieśni, co w ostyglYM powietrzu się niosą,
uolone upojenie żarem letnich nocy,
a dziewczęta z włosami w aureolach wieńców

stojące w blasku iskier jak w świetle pochodni
sypią czerwone maki i białe goździki,
i nagle drżąc słyszemy, jak cichną okrzyki.
I coraz żywiej biegną w ciemność dzikie ognie.

Dziewczyna

Wilhelmowi von Scholzowi

Posępnych nocy gorączkowe wzory
lkała w kobierzec spieszными rękami,
nić snuła nucąc w spóźnione wieczory.

Teraz pomiędzy stromymi ścianami
zawisnął z srebrnozieloną bordiurą
i ofiarnego płomienia gwiazdami

blyskając złotem nad pustką ponurą.
Minęły noce. I z rozgrzaną twarzą
patrzyła okiem niby za snu chmurą.

jak w niemym tańcu nitki się kojarzą
w płynną tkaninę zawężoną skrycie
pod czerwonych pochodni nagłą strażą.

I jak ze źródła trysnął płomień życia.
I drżąc patrzyła, jak z węzłów spleatanych
widmowo w mroku cienie się kołyszą.

zwiewne odbicia przygód nie zaznanych.
A gdy wypłowiwał złoty puch osnowy
i ściemniał blask kolorów nanizanych,

zwiądła i zgasła niby kwiat marcowy.

Z tomu *Wymarsz*

Omamienie

Znów jesteś duszo z twymi snami
I z twą tęsknotą w radosnym przymierzu.
Łagodnym ogniem płonąć nie odczuwasz wcale,
Że tylko cieniem są obrazy wokół ciebie.

Bo długo były puste twe spizarnie.
A teraz cię witają, niby młodej wiosny
Znaki, co nocą zjawiają się w oknie,
Już nowe dreszcze, które w tobie rosną.

I przecież wiesz: nigdy nie czeka spełnienia
Słabych, co serce czeczym snom zaprzedałi,
Szyderczo los podaje dzban i wino
Pragnącym wiecznie na wzniesionej szali.

Uciekinier

Skoro się już zabląkałem w czarodziejskich tych ogrodach,
Gdzie niebieski szaleje rósł wśród krzewów jagód wilczych,
Cóż to zmienić, że dnia promień kłęb mych barwnych snów rozplątał
I przez chłody szarych świtów odnalazłem drogę wyjścia?

To przecież od tamtych nocy, pełnych szczęśliwości zdrożnej,
Kipi jeszcze moja krew, nasyciona obcym sokiem,
A z potoku godzin, co umknęły niby chmury przegonione,
Już na zawsze został sen, co jak nad domowe jeziora do siebie samego
powrócił.

Ku niepewnym szalom mego życia zwraca się i tłoczy
Ciężba obrazów, co wychynęły z lona pradawnej puszczy,
I moje pragnienia, stada dzikich ptaków, chcą się wzniesić ponad
jodłowe wierchowki,
I moja dusza krzyczy, bezbronna harfa pogody na wietrze.

Ranek

Głębia twych jasnych oczu mieszką we mnie, Mario,
Czuję, jak we mnie wnika przez mrok przestronnej świątyni.
Chcę w ciszy klęczeć i czekać, aż całą mnie ogarnie
Twój dzień, co spłynie światłem z witraży rozkwitłych.

Jak łagodnie nadchodzi i niby ręką ojcowską
Mnie pieści. Kiedy to było, że miał dla mnie tylko grymas
wstrętny,
W uliczkach przedmieścia, gdzie daremnie wyglądała ukojenia
moja męka —

Albo w ponurych izbach wpełniał we mnie wzrok niechętny?

A teraz płynie ciepło po mej twarzy niby letni deszcz
I jak twój oddech pachnący różami, Mario,
I łagodnie się wznosi mojej duszy głuchy i zmącony śpiew,
Łącząc się z twego życia przezczystą melodią.

Ciężki wieczór

Wysokie bramy niebios przed mrokiem się uchyliły,
Który napływa cicho i niby w lej bezdenny
Pogrąża ziemię, Cienie wypelzają gęściej
Z otwartych porów gleby przernikniętej nocą.
Topole, co słońcem jeszcze się nie nasyciły,
W przestrzeń jak szereg czarnych krzyży tępo sterczą.
Szarzeją groźnie pola — żużło smętnego równiny.
Noc wiruje w chmurach, nad którymi łopocą
Soczystych łąk, na popas wypędzony, rżęząc
Krzepnie ostatni blask.

Przełożył Andrzej Lam

ANDRZEJ LAM

ERNST STADLER, czyli droga do ekspresjonizmu

Poezja Ernsta Stadlera, jednego z najwybitniejszych przedstawicieli ekspresjonizmu w literaturze niemieckiej, jest właściwie w Polsce nieznamą, jeśli nie liczyć skąpych wzmianek o poecie w podręcznikach historii literatury (bo już nawet nie w encyklopediach). Tymczasem od dawna wykroczyła ona poza wyznaczone granice, wywołanej paru głównymi wierszami i przedwczesną śmiercią poety zaraz na początku pierwszej wojny światowej, zdobyła sobie wysoką rangę i dziś już trudno bez jej znajomości wytworzyć sobie właściwe pojęcie o drogach rozwojowych poezji XX wieku. Luka ta jest tym bardziej dotkliwa, że ekspresjonizm stał się również w Polsce przedmiotem gruntownych studiów i szerszego zainteresowania — i ze względu na jego polskie odpowiedniki, i jako jeden z głównych kierunków w sztuce nowoczesnej. Nie powinniśmy w tym obzacie zabraknąć poety, który wyraził i z nieodpartą siłą sugestii, w sposób niemal wzorcowy ukazując proces wylaniania się nowatorskich poezyi z północnego symbolizmu. Wydany z końcem 1913 roku przez trzydziestoletniego wicedojcę, niepełną rok przed śmiercią, tom *Wymarsz* stał się manifestacją postawy, krystalizującej dojrzałą fazę ekspresjonizmu, w którą kierunek ten wszedł podczas wojny, by w latach późniejszych, w atmosferze zmierzchu starego świata i w dobie rewolucyjnych porывów, zaprowadzić nad innymi tendencjami, zwłaszcza wśród pisarzy młodszej generacji.

Nie tylko jednak ten wzgląd poznamczy, ważny dla historii literatury, może skłaniać do dokładniejszego zajęcia się twórczością Stadlera. Jego poezja uirwała przyjmując klimat epoki, która znalazła się na rozdrożu i której napiętości znajdują swoje przedłużenia aż po dzień dzisiejszy. Niezapomniane nastroje secesji ciągle jeszcze budzą osobliwy sentyment, a gwałtowny przymok, który potem nastąpił, zachował coś z objawnością nagle grozy, proroczo wyprzedzającej doświadczenia naszego stulecia. Dziś, kiedy zbliżamy się do jego bilansu, tym bardziej intryguje, jak się zaczynał i co zapowiadał.

Tytuł *Der Aufbruch* jest przez swoją wieloznaczność trudno do oddania w języku polskim: obok „wyruszenia w drogę” może on oznaczać również „wylom”, „pęknięcie”, „duchowe przebudzenie”. Zapewne wszystkie te znaczenia aktywnizowały się w odbiorze, jako nazwy czynu gwałtownego, który zapowiadał przejście do nowej epoki, w miedzianym języcznym światłociele tych znaczeń słowo „wymarz” wydaje się najodpowiedniejsze, to także dlatego, że najlepiej oddaje ono treść głównego wiersza pod tym samym tytułem, wchodzącego w skład tomu¹. Na pierwszy rzut oka wydaje on się profetyczny wizerunek nadciągającej wojny, może też przewidzeniem własnej śmierci na polu bitwy. Nasuwa się jednak inna interpretacja, w której kostium balastyczny (skądinąd wyjątkowo u Stadlera) staje się metaforą własnej drogi twórczej. Wiersz przedstawia jej trzy fazy, najpierw jest gwałtowny szturm, zapowiedziany dźwiękiem fanfara, potem czas ciszy, marzeń i leniwych snów, i wreszcie nagle przejście do ataku, zmarnotowanego ostateczną bitwą w szale i ekstazie. Zgadza się to z biografią duchową autora, który przysiadł do zbankowanego młodzieży literackiej, skupionej wokół efemerycznych czasopism „Der Sturm” i „Der Merker”, wychodzących w latach 1902 i 1903 w Strasburgu, potem pisał w impresjonistycznym wierszu zebrane w tomie *Fretulda* (1904), które uznał za czasem za wybór błędnego kierunku, by po paroletniej przerwie, wypielnionej pracą naukową, nawiązać w 1911 roku współpracę z radykal-

¹ Polski przekład: „Poezja” 1946, w R. 54

nym czasopiśmie organizującego się ruchu ekspresjonistycznego „Die Aktion”. Podniesienie tytułu tego wiersza do rangi nazwy tomu-manifestu, w jaki rym dokonał się rozrachunek z dotychczasową twórczością i wytworzone zostały dalsze rymy nowej poezji, było dostatecznie wymownym sygnałem przenosnego znaczenia utworu.

Kiedy młodzi poeci Alzacji, skupieni wokół Rene Schickelgo, rówieśnika Stadlera (ich daty urodzenia zasłowie parę uni), przystąpili z początkiem wieku do tworzenia odnowiczkowskiej literatury w tej przyręce przed trzydziestu laty do Niemiec prowincji, wywołali niemal od razu syntezę konfliktu. Zwężonym tego wyrazem były kłopoty z wydawaniem własnych czasopism; „Der Merker” został po wydaniu trzeciego zeszytu skonfiskowany pod zarzutem obrazy majestatu. W szkicu o Rene Schickelgo, ogłoszonym w 1913 roku, Stadler uznał go za władczego twórcę przełomu, jako autora artykułów programowych i debiutanckiego tomu poezji *Lesme nocte* (1901). Przeważnie bodźców, płynących z rymu i głębi oczenia „rajob-rarowego, w halucynacyjnym wzję, rymu i namówionego uczucia, nastrojowa tajemniczość, nawiązania do piosenki-Osjana i motywów eddyjskich, zerwanie z arytykalizmem wypiełganowanej formy wiersza — ic ochy poeci Schickelgo wywarły wielkie wrażenie na rówieśnikach. Widzeli w nim twórcę zdolnego przeczwawiać się tradycjonalizmem i konwencjom, ograniczającym możliwość ujawniania się nowych doznań. Był to początek zwrotu ku rzeczywistości, ku przemianie duchowej i demokratyzacji życia. Zwrot ten wyraźnie zaznaczył się w dalszym r zwoju Schickelgo, zgodnie ze sformułowaną przez niego prawidłowością: *Ow estetyzm który powstaie z rozbiicia cierpiącej duszy, jest stanem przedewolucyjnym. Celem aszery artystycznej jest piękno, celem aszery rewolucyjnej jest sprawiedliwość. Aszera — a więc rzędzj umartwienia i udutki, gotowosc do ofiar w imię wyższego ideału, a jednak nie uciekała od życia, lecz pragnienie przyjęcia go w pełnej skali. Postawa ta szukała dla siebie różnych substratów tematycznych i różnych rozwiązań formalnych, wśród błędów, niepewności i nawrotów. Radłość spójnowanego istnienia występowała obok poczucia schyłku starożytności, krzyk i eklatu, także stany bliskie uniesieniom religijnym i mistycznym, obok surowości etycznej i skłupionej kontemplacji, rozluźnienia i swoboda form obok dążeń do nowych regul artystycznych.*

Młodzieńcze wiersze Stadlera z lat 1901—1903 wyawnic ukazują te wielokierunkowość poszukiwań i zmienność wzorów. *Wzrosty* ięg nad skandynawskich i surowych wyżyn polnocnych, występujące w *Worzy wieczornej* i w *Snie*, dadzą się sprowadzić do wpływów *Piosenki* polnoicy Fritza Luchnarda i wczesnej poezji Schickelgo, podobnie tak walek ludowej prostoty i baidnowości w wierszu *Czar nocny majowej* i w *Pragnieniach dziec.cynki*. *Sen* jest ucieczką „z miast dusznych, w których wstrętnie buty dymią”, w mityczną krainę nordycką, ale wyraża też lęk przed pustką śmierci i skłania się ku mienckielonej jeszcze nadziei. W *Worzy wieczornej* przedstawiony został moment zmierznic i hęgów, awoca jęnego i narodzin innego swata. *Zmierzch* zapowiada już natomiast ekspresjonistyczne pejzaze miewskie: miaso jest tu siednią „kurzu i brudu”, ale również „radości, bólu i kłamstwa”, a polnoice, komicznie widorisk, zarzeczku aktualizuje dawnie mity, aby wygasnąć w prozie ulicy, z turkietem dorozek i śpiewem rezerwistów, i w uspokojeniu niesionym przez nadciągającą noc! *Noc swietojońska* (motyw częsty w „ojczyźnianej” poezji abrakcji) przenosi scenę święta z ulicy we wnętrze mieszczkańskiego pokoju, kontrastowo posługując się sensualistycznym symboliką. *Wzrosty* różnic ródziny form wyrazu, jakby każdy wiersz pochodził z innej szkoły, zgodnie było z przeświadczeniem, że niemiecki język literacki znalazł się w stanie pogotowia. Chodziło o postulowanie przez Nietzschego „zwoj języka do natury i obrazowości”, poczucie się cieżmowym organizmizmem, czego przejawy Stadler dostrzegł zarówno w ekstatycznym lirycy Alfreda Momberta, jak w namiętnieci adopcje życia u Richarda Dehmela. Naturalizm rozszerzył pole materiałowe liry i, ale dopiero impresjonistki poprowadzili dalej dzieło onowj języka dzięki temu, że uczynili go znaczeniowo ruchliwym, elastycznym i podatnym na wielostronne bodźce, płynące ze swiata i rozbudzonej imaginacji. Szczęśliwy wyrafinowania formalnego osiągnęła liryka niemiecka w twórczości Stefana Georgego, którego sugestywny stę nie oparł się również Stadler.

Widać to wyraźnie w *Przedświatach* (1904), w wypiełganowanym kroju wiersza, w subtelnym estetyzmie, w dekadencyjnej nastrojowości. Stadler odchodził od ek-

perymentowania z formą wierszową, ujawnionego wcześniej; w osowym układzie rozmyślaniowych wersów, przejętym od Arno Holz'a (Sen), w długowerskiej frazie *Przedświata*, która z czasem miała stać się jednym z wyróżników jego poezji i wzbudzić liczne naśladowstwa w poetów z kręgu ekspresjonizmu. A jednak *Przedświata* są zbiorem w swoim rodzaju doskonałym, być może, najwzrosty i osagitem niemieckiej liry symbolizmo-impresjonistycznej w jej dojrzałej fazie (którę, dodajmy, w literaturze polskiej odpowiadałaby twórczość Staffa i Lesmiana). Spora zmyslowe, niezwykle precyzyjne obserwacje przyrody, na przemian rozwielnione i mocne, spora romantyki wnętrz sakralnych i starczy zamków, surowości polnoicy, hujności poludnia i egzotyki Orientu, przetrza tajemniczo wyrywanej wymiar istnienia. Jak gdyby szukał sobie dopiero właściwego ujęcia, trwa on tu w stanie przyraczajonym i pełnym obłędu. Dramatyzmu przydaje też temu zbiorowi łącząca się w nim polemika wewnętrzna, która podkłada się smutnemu urokowi chwili, starych legend i czystych obnien dziecizństwa, aby zaraz potem zakwestionować możliwość odnalezienia się w fantomach imaginacji. Wiersz *Ischipsi nita nosa przynosi* wyznaje: „Nazbyt długo wdychałem złudne amony, rozkosznie kołyszane melodią skrzypiec sennych”, w *Dziękuję* mowa jest o „nowych rytmach”, „dawnych i obcych przeczuściach”. Widoczne jest poszukiwanie drogi wyjścia z zakłętego kręgu, ale horyzonty, które są otwierają, zarysowują tylko bardzo abstrakcyjne przedmioty nowych pojądań, odległy ideał słowności i harmonii z naturą. Nawet pejzaż miewski w wierszu *Przełom wschodem słońca*, zdradający wyjątkowo charakter frazy „wokoł siebie niekiedy rósł obryzmy jak widma...”, starannie zacierza własne ślady! „Nie dziwnego, że osiągnęwały szczyt możliwości poezji modernistycznej, rozwijającej się pod patronatem Stefana Georgego i Hugo von Hoffmannsvalha, Stadler uznaje w końcu ten kierunek za ślepi uliczkę i zwraca się w inną stronę.

Po kilkuletniej przerwie (w czasie której uzyskał doktorat i habilitację) zdecydowanie zmieciał ku poezji otwartej na rytmy i motywy terażniejszości. Z okazji debiutanckiego tomu wierszy George'a Heyma *Wzrosty dzień* (1911), wkrótce po tragicznej śmierci 24-letniego poety, wyudawca przełomowy charakter jego twórczości: *Przemawia tu mocno zarzowna osobowosc, której zdolnosc wyrazu poetyckiego rozporządza energią obrazową o zdumiewającej sile i intuicji. Nówocześnie i spownowadzona z najlepszymi wśród młodych, dzięki bezwarunkowemu zwrotowi ku naszej terażniejszości, ku temu czasowi, któremu przeciwstawiała się jeszcze prerafinowana i wybredna poprzednia generacja, i której potępił George plomieniami słowami etycznego patosu. U Heyma nie ma jednak nic z tej burzliwej przesady, z jaką Verhaeren sławił wielkość narzeco czasu i urok wielkich miast. Poważna i stanowcza aprobata Heyma wywodzi się z uczucia bez reszty przesyconego zagrożeniami i okropnościami życia. Kiedy przedstawia on wielkie miasto, daje obraz nędzności; kolek i maroków, ukazuje szpital, gdzie choroby błądzący się widmowo po korytarzach niby trawierkni, piekło nędzy, brud i gwałt przedmiejskich ulic, gdzie słachmonimie starcy kucąca bez ruchu w letnie wieczory przed klasnymi bramami i gdzie wreszcie dąb wąż się z ich, w których zniechędzone dzieci tłoczą się wraz ze zgniatanymi rodzicami. Heim jest kapłanem grozy. Bratem Poe'go i Baudelaire'a (o Blakim ma tak: z dyscyplin swojej rytmiki i budowy metrycznej), a moze jeszcze bardziej Ropsa i Kubina.*

Cytał ten wskazuje kierunek, w którym podjęła też poezja Stadlera. Nieprzypadkowo jednak rytmy zwrócił uwagę na organizację rytmiczną wiersza, ponieważ właśnie w tej dziedzinie dostrzegł u Heyma „pewną niegodność szranki wtykowności” formy i śląd obrazową, gwałtownie przelewającą się poza szranki metryczne”. Stwierdził, że poeta powinien odnaleźć swój „rytm osobisty”. Szczęśliwie poezja Stadlera w poezji niemieckiej polegała też na przełamaniu tradycyjnych form wiersza, podporządkowaniu rytmu swobodnie płynącej i dostosowanej do indywidualnego temperamentu funkcji emocjonalnej, rozluźnieniu funkcji rytmu (w długich frazach rymy są niekiedy bardzo odległe, zdarzą się też wiersze bezymowe) i zbliżeniu się dzięki temu do prozy poetyckiej. Potwierdzenie tej tendencji znajdował Stadler w nowszej liryce francuskiej. Znowy powoływał się na Nietzschego, który młgłyst nieokreśloność Polnoicy pragnął skojorzyć z formalną jasnością Poludnia, szal donizyjności z apollidaską doskonałością. Poezja francuska, uwolniona od rygorów parnasizmu, zmierza przez rewolucję wolnego wiersza Laforgue'a do niezwykłej swobody środków wyrazu (jest

¹ Polski przekład j.w. s. 52

¹ Polski przekład j.w. s. 53

tym jasniej tłumaczy się droga, jaką Stadler przebył od *Prehudiów* do *Wymarzu*, nie może być odrzucone bezwzględnie (wiersz *Uciekierki* ukazuje ten ciągły nawrót do własnych źródeł, „sen, co jak nad domowe jeziora do siebie samego powrócił”); zarówno dawne odlinienia, jak szkła nieskazitelnej formy, mimo że przezwyciężone, w zmiennej postaci trwają nadal. Przez rozdwojenie, na wyższym teraz szczeblu, znów przebją się łoża i łączy rozdzielone części własnej osobowości w artystycznym spełnieniu.

Taki też tytuł, *Odpozynek*, nosi ostatni cykl *Wymarzu*. Poeta wraca do rodzinnej Alzacji (choć nie zanosiło się na to, aby pozostał w niej na trwałe) i odnajduje w znajomym krajobrazie osioję trwania ponad namiennościami epoki. Pełzają, który go ukształtował, staje się teraz odbiciem przebytej drogi, prostota i pozorna oczywistość szczegółu przeżywa się dojrzałą refleksją. Zaczynają też przemawiać postaci z dziejów Alzacji, jak by miały pomóc poecie w pogodzeniu się, po przebytych burzach, z samym sobą: Herrada, przeorysza alzackiego klasztoru z głębi średniowiecza, i Sabina, legendarna twórczyni rzeźb z portalu strasburskiej katedry. Z obu tych monologów przeczera miłość do wszystkich postaci życia i pasja utrwalania go w sztuce — głos nawiąanej dobroci i zadumy nad tym, co ostatecznie zwycięża. Kunszt artystyczny na równi realizuje się w figurach triumfującej Eklezji i pomniejszonej Synagogy, ale „dusza, piękno dzieciństwa i życie ukryte w głębi” przynależy kobiecie, która pozbawiona oznak zwycięstwa, widziana w prześwietlonej nagości, ze starą księgą i złamanym drzewcem w rękę, utraśa do miary czystego i wzniosłego człowieczeństwa. Tym wierszem Stadler żegnał się ze Strasburgiem.

Tak jak czynił to w *Przemowie*, musiał zadawać sobie pytanie, czy zdoła uchronić swój los od niepamięci. Jako poeta torujący drogi ekspresjonizmu pozostał, mimo rozgłosu iowarzystającego paru wierszom, przez długi czas w cieniu innych — Elzy Lasker-Schüler, Georga Trajka, Gottfrieda Benns, Georga Heyma, Alfreda Lichtensteina, i dopiero niemieckie wydanie z 1954 roku uświadomiło badaczom literatury i czytelnikom, że znaczenie jego twórczości wykracza poza legendę *Wymarzu*. Mimo że w Polsce Stadler był prawie zupełnie nie znany, być może właśnie jego ionacja emocjonalna i dylematy artystyczne, które przyszło mu rozstrzygać, mają szczególną szansę, aby pozyskać sobie polskiego czytelnika. Ukazują one polączony jedną osobowością, choć nie wolny od głębszych antynomii, proces rozwojowy liryki w początkach naszego stulecia, który u poetów polskich występuje z podobną intensywnością, ale w innej kompozycji znanych elementów. Dlatego Stadler może wydawać się bliski. Przeżywał przez męgo konflikt własnego czasu miały w różnych postaciach powracać, a rozgrywać się w jego poezji dramaty i dziś daje się odtworzyć, wraz z niepowtarzalnym już stylem odległej epoki.

Andrzej Lam

JAN HARTMAN

Bóg — drażliwe miejsce filozofii

W filozofii istnieją przynajmniej dwa pojęcia absolutu, różne od pojęcia boga, czyniące żądokę roszczeniu człowieka do sensowności świata i jego w nim egzystencji. Są to pojęcia ducha (absolutnego) i świadomości transcendentnej. Oba, w różnych wariantach przyjmowane, spełniają podobną funkcję teoretyczną co i pojęcie boga, mianowicie wyjaśniają istnienie świata, służą do sformułowania pewnej wizji wszechświatowego ładu, a także pozwalają potwierdzić kategorycznie domaganie się przez świadomość niezniszczalności i postulować więź bytu świadomości po śmierci jej ciała.

Zarówno co do ducha, jak i świadomości transcendentnej spierać się można, czy są wolne, czy działają z pełną koniecznością, czy też jedno i drugie zarazem. Oba dotyczą kwestii wszechmocy i wszechwiedzy, a więc ochodny wolności ludzkiej i niepełnej determinacji w świecie. Te i inne zagadnienia w podobny sposób wiążą się z duchem, świadomością transcendentną, jak z bogiem. Podobne są też rozwiązania.

Co odróżnia istotnie pojęcie boga od innych pojęć absolutu w filozofii? Otóż wydaje mi się, że dwie rzeczy: radykalna transcendencja, wielostronne przeciwstawienie domniemywanego Boga światu oraz jego osobowa natura.

Klasyczne argumentacje, tak zwane „dowody istnienia Boga”, nie dotyczyły jednakże na ogół tych istotnych momentów. Przyjęcie pierwszej przyczyny, ostatecznego celu czy bytu doskonałego nie wyklucza jeszcze pojęcia go jako ducha absolutnego albo transcendentnej świadomości i bynajmniej nie upoważnia jeszcze do pojmowania go jako osoby, jak to się na ogół dzieje.

Że argument za istnieniem absolutu nie jest automatycznie argumentem za istnieniem Boga to rzecz jasna. Można się jednak spierać, jaka więź absolutu jest bardziej uprawniona. Jeśli bóg, to rzeczywiście teza o absolutnie równej się tezie o bogu, ale pogłębiona konfrontacja różnych pojęć absolutu, o ile mi wiadomo, w ogóle nie została dokonana.

W średniowieczu problem wielości pojęć absolutu nie istniał, stąd nie dziwnego, że argumenty na rzecz absolutu natychmiast traktowano jako dowody istnienia Boga. Jaka jest jednakże w ogóle zasada tego rodzaju argumentacji, a ewentualnie i wyboru pomiędzy różnymi pojęciami absolutu? Otóż jest to na ogół zwykła argumentacja transcendentna w sensie kantowskim — wskazuje się na pewne stany rzeczy (obecność problemu ładu w świecie, sensu, niemiętelności), unacznią się niezbylwalność pewnych idei i związany z tym ich regulatywny charakter (np. idea bytu doskonałego, jako istniejącego), by w końcu sformułować warunki istnienia tych idei w tym roszczeniu, w jakim się pojawiają, a więc warunki tego, że są zrealizowane. Tak rodzi się teza transcendentna o istnieniu absolutu. Ściśle rzecz biorąc jest to teza o transcendentnej obowiązywalności i o istnieniu absolutu, ale zastrzeżenie takie co ipso osłabiałoby też obowiązywalność i przez to już jest nieistotne (metoda transcendentna przesądza również obowiązywalność absolutnej tezy z tym, co w języku przykładowym transcendentnej prowencji i sensu uzasadnienie istnienia absolutu

jest dowód ontologiczny. Ma on dwa wątki: w jednym pokazuje się, że idea bytu doskonałego intencjonalnie zrównuje się z idea „bytu doskonałego wziętego jako istniejący”, co wiąże się z tym, że słowo „doskonały” spełnia tu tylko formalną funkcję internalizowania intencji znaczeniowej słowa „być” i oddania przeto do oryginalny sens idea bytu, gdzie oczywiście jest „bytem jako istniejącym”. Drugi wątek jest właśnie ściśle transcendentalny i jest konsekwencją pierwszego. Otóż jeśli apodyktycznie postulowana jest do uzasadnienia (metoda transcendentalna) idea bytu doskonałego (czyli postulowana do umieszczenia jej jako idea niepozywalnej) to tym samym też transcendentalnie dedukcji podlega (ze względu na to, co powiedziane powyżej) idea bytu doskonałego jako istniejącego. Podleganie jakichś idei transcendentalnemu uzasadnieniu wyraża się w tenże o jej zrealizowaniu, tu: Bóg istnieje. Przedmioty postulowane w filozofii transcendentalnej, czy to ma być czas, wolność, czy też Bóg, występują jako obiektywizacje (słowo „realizacja” jest tu raczej niewskazane) odpowiednich idei regulatywnych. Ich formalny (regulatywny) charakter decyduje o tym, że są one dowolnie pojemne, rozszerzają się w miarę rozszerzania się rozszerzeń czy postulatów filozofującego umysłu, tak że np. różne transcendentalne pojęcia absolutu nie są sprzeczne, a co najwyżej jedynie zawierają więcej materialnych okreldeń od innych lub też tylko pozornie są z innymi sprzeczne. Zresztą, w granicy rzeczy, te materialnie określenia są obce intencji myślenia transcendentalnego, tak że najlepiej byłoby wszystkie pojęcia absolutu zastąpić pojęciem pusto oznaczonym (czyśo regulatywnym) i jakimś neologizmem. Jeśli nawet zostałyby wciągnięto do filozofii transcendentalnej Bóg osobowy, to, że się jak wyraża, nie ze względu na niego samego, ale ze względu na pewne warunki teoretyczne, w których odbywałaby się konstrukcja systemu transcendentalnego. Nie o tak pojętą też o istnieniu Boga chodzi ludziom wierzącym, ale przeciw tym samym, zgodnie z tym, co zostało tu przedstawione, nie chodzi im o to, co mówi się na podstawie stwierdzenia przygodności bytu i domagania się przezeń absolutu — takie właśnie myślenie wprowadza umysł na drogę metody transcendentalnej i instrumentalizuje absolut. Mówiąc najprościej — dla wierzącego Bóg nie istnieje „po co!”, choćby to nawet miało być usensownienie świata i ugruntuowanie metafizyczne przynajmniej bytu. Oto więc ważna konkluzja, która zresztą jeszcze powódt: religijne pojęcie Boga formalnie wyklucza wkładane go w dedukcję transcendentalną, a tym w argumentację typu umieszczenia pewnych stanów rzeczy i odpowiednich idei (np. czasu przynajmniej, przynajmniej bytu) i dowód ontologiczny.

Może jednak możliwe są inne niż transcendentalistyczne argumenty na rzecz istnienia Boga osobowego, a eliminujące inne absoluty? Z góry musimy tu powiedzieć, że musiałyby to być argumenty pozytywne czyli fakultalne, wykazujące zachodzenie pewnego faktu w świecie (faktu istnienia Boga), co o tyle brzmiałoby paradoksalnie, że *ex definitione* Bóg ma być transcendenty, a więc i jego istnienie nie może być ściśle faktem (= faktem światowym), a co najwyżej może odzwierciedlać się w faktach. Gdybyśmy więc podjęli się uzasadnić istnienie Boga jako faktu, musielibyśmy rzeczywiście radykalnie rozróżnić na rzeczywistość faktów światowych, wśród których byłaby faktyczna obecność wszelkadej osoby i rzeczywistość radykalnie transcendentną, widzianą z naszej perspektywy światowej jako transcendentna w jakichś tam światowych sensach (niestokoliczność, doskonałość, absolutność bytu itd.), ale w istocie będącą radykalnie niekategorializowalną. Ważność bytowa, właśnie: faktyczność rzeczywistości faktów, pochodzący z obecności w niej (w napelniejszy jak to możliwe sposób) osoby tożsamej z bytem transcendentnym stanowiącym z natury swej źródło ważności bytowej w ogóle. Warunkiem faktyczności Boga byłaby więc jego obecność w świecie faktów (naszym świecie), ale też warunkiem jego wstawienia boskości byłaby jego radykalna transcendencja. Dla mówienia faktyczności Boga trzeba jednak dokonać nie tylko o, jakby się wydawało z tego, co tu powiedziano, jego rozdzielenia, ale rozroznienia. Obie aspekty Boga (Bóg w świecie i Bóg transcendentny) zostały bowiem ujęte w perspektywę światowej (nastawienie obiektywistyczne, naturalne) — Bóg transcendentny jest co prawda pozafaktowy, ale czysto formalnie, przez negację wszystkiego co światowe (oprócz tego oczywiście, co Bóg „światowy” w dziedzinie faktów sam zaprezentował jako swój wytwór — objawił). Dwa bogowie widzian z świata domagają się jeszcze formalnego uzupełnienia o „boga, którego w ogóle dla nas nie ma” — abstrakcyjne ucieleśnienie transcendencji absolutnej, absolutnie pozbawiającej nas możliwości określenia jej, nawet jako tego co nieokre-

lone i radykalnie transcendentne. Co prawda o „trzecim bogu” też można powiedzieć, że jest widziany z perspektywy światowej i postulował czwartego boga i tak w nieskończoność. Rzecz w tym jednak, że kolejni bogowie nie dodawałby żadnego nowego sensu do tego, co zawiera się w idei trzeciego boga.

Naturalnie trzeci bóg jest Bogiem i choć jest dla nas abstrakcyjny to pojęty być może jedynie jako ten sam, co Bóg radykalnie transcendentny (negatywnie okrelony) i Bóg w świecie.

Podsumowując: w Bóg będącego faktem światowym, a zarazem transcendentnym możemy jak krótko sformułować: Bóg jest jeden. Ma trzy aspekty — jest faktem światowym, faktycznym sprawcą różnych faktów tak jak np. człowiek, zionym do sprawienia każdego faktu (można powiedzieć, że Bóg ma sprawy na ziemi); jest autentyczną, absolutną transcendencją (ma swoje własne sprawy); jest tym, czym się nam ukazuje (jest tym rzeczywiste, bo nie wiodzi), czyli tym, co transcendentnie radykalnie, negatywnie okrelone, tym co jest niedostępnym kresem naszego poznania (Bóg ma wokół objawić się nam jako transcendencja, jako pośrednik między sobą w świecie i sobą transcendentnym w sposób absolutny).

Przedstawiona wizja mogłaby ulec przerożnieniu modyfikacją, z których niektóre miałyby swój historyczny wyraz. Szkieł powyższy, teologia w pigułce, nie ma celu prezentacji jedynie słusznego rozwiązania zadania pogodzenia światowego Boga z jego transcendencją, chcielibyśmy jedynie pokazać nieuchronną transcendentalność możliwych rozwiązań. Już sam motyw ważności bytowej gwarantowanej przez podmiot aktów, motyw kończący w każdym rozwiązaniu, skierowuje na myślenie transcendentalne. Charakterystycznym symptomem jest także triada — trójpodział w jedności (porównajmy choćby triadę: przedmiot skategorializowany — chmura wrzedeł — rzecz sama w sobie, czy: sens nocymatyczny — nocmal — przedmiot itp.).

Pytanie o dowód istnienia przedmiotu rozumowania transcendentalnego jest z punktu widzenia pola teoretycznego otworzone przez to rozumowanie noszeniem. Jeśli więc myślac o Bogu jako istocie światowej przezuczuwa się transcendentalny układ, podobny do tego, który tu naszkicowaliśmy, to pytanie o istnienie takiego boga nie jest wcale normalne, pełną problematyką — przedmiot postulowany rozumowaniem transcendentalnym w ogóle nie podlega wątpieniu co do ważności bytowej. Tak właśnie jest w przypadku pytania o istnienie Boga jako faktu światowego postawionego przez człowieka wierzącego — Bóg jest tu „transcendentalnie”, z góry postulowany, chodzi więc tylko o to, czy da się wykazać obecność tego pierwszego Boga. Bóg w świecie, czy rzeczywiste zarzły fakty wskazujące, że ich źródło musi być nadnaturalne⁶. Wyjaśnia się tu, że powoływanie się na cuda w celu wykazania istnienia Boga wcale nie jest nieracjonalne, wpojęj: jest najzupełniej zgodne z rzeczywistą intencją pytania o istnienie Boga. Można by rzec, że postulowany transcendentalnie Bóg filozofii nie dopuszcza nawet sensownego pytania o istnienie, a pytanie egzystencjalne zadane przed człowieka religijnego wcale nie domaga się filozoficznej odpowiedzi, ale właśnie religijnej.

Jednakowoż, czy filozoficzna odpowiedź nie jest możliwa, czy nie da się apriorycznie wykazać samego szczególnego faktu w świecie? Może istota wszystkich możliwych faktów w świecie domaga się współwystępowania tych faktów z faktem Boga?

Niewykluczone. Należy jednak stanowczo podkreślić, że zarówno obiektywistyczne nastawiona ontologia, która domagałaby się obecności Boga w świecie, jak i nauki przyrodnicze, gdyby na swój sposób postulowały boga, nigdy nie będą w stanie znieść niepokoją dotychczas istnienia Boga transcendentalnego ani nie ułatwią zrozumienia Jego istnienia, rozumienia, którego domaganie się także i zawarte jest w pytaniu „czy Bóg istnieje?” To, co może wykazać ontologia lub nauka, każdy jej możliwy przedmiot, właśnie dlatego, że jest przedmiotem poznania, jest za słaby dlatego, a samo wykazywanie jest zbyt słabym logosem, by mogło przystawać do tego, co zawarte w idei boga. Ontologia i nauka wytworząj przedmioty intencjonalne (pojęcia, sądy), które mają być pod względem treści tożsame z zawartością przedmiotów nieintencjonalnych. To metodologiczne ustanowienie dystansu pomiędzy przedmiotem nauki

⁶ Inaczej mówiąc, pytanie wierzającego o istnieniu Boga elektrycznie problematyczne co najmniej sensu „boga jako faktu światowego” i „boga w sposób naturalistyczny” transcendentalny postulat istnienia Boga, co wychodzi na jaw przy próbie filozoficznego rozwiązania koncepcji Boga światowego i transcendentalnego istnienia, próba, która musi okazać się myśleniem transcendentalistycznym.

a przedmiotem w świecie, nie mówię już o rozpowszechnionym wciąż schemacie fenomenalistycznym, zupełnie wyklucza adekwatność nauki i ontologicznej filozofii do intencji zawartej w pytaniu o istnienie Boga, która jest skrajnie metafizyczna.

Mozna by jeszcze liczyć na to, że metafizyka realizacyjna oparta na doświadczeniu „odpознаwana” rzeczywistości i doświadczeniu realizacyjnej otwartości na wszystko co doświadczalne i nie zagrożona w swej prawdziwie przez dystans poznawczy, którego nawet zresztą nie czyni tematem, że taka metafizyka jest odpowiednim narzędziem dla rozumnego uprawiania człowieka co do wiary w istnienie Boga w świecie jako istoty tożsamej z Bogiem transcendentnym, postulowanym jako istniejącej w samym pojęciu boga. Otóż nadzieja ta jest złudna z powodów, o których już tu wspomniano. Po pierwsze pozytywne Boga w doświadczeniu świata po prostu nie odnajdujemy. Świat co najwyżej domaga się Boga, ale przyjmowanie Boga jako konsekwencji konieczności np. postulatów sensowności, inteligibility bytu jest pusto-formalne, afirmuje sens bytu, a nie samego Boga, rodzi się transcendentny postulat, a co najwyżej formalne pojęcie, ale nie metafizyczna prawda. Po drugie żadna metafizyka się może ułożyć nad statusu ludzkiego poznania i jego słabości. Nawet najbardziej sugestywna doktryna metafizyczna z pewnego oddalenia, gdy nie jest się aktualnie zaangażowanym w jej rozumienie, przedstawia się jako jeden z wielu, różnorodno uwarunkowanych ludzkich systemów myśli, słowem podlega psychicznemu zdeprecjonowaniu. Tymczasem nachalna doniosłość egzystencjalnego problemu boga wyklucza, by rozwiązanie mogło mieć status wiedzy, choćby i koniecznej, ale dającej się porzucić, zdeprecjonować.

Na terenie nauk pozostaje jeszcze jedna możliwość opamiętania problemu boga zgodnie z wewnętrzną intencją pytania o istnienie Boga stawianego przez wierzących, którzy chcą swą wiarę zracjonalizować. Jest to droga filozofii transcendentalnej. Jak starłem się pokazać, myśli apologetyczna sponieważana pytaniem o istnienie Boga rozumianym zgodnie z sensem pojęcia boga, nieostatecznie schodzi na tory myślenia transcendentalnego. No ak właśnie to myślenie, przejawiające się nawet w realizacyjnej metafizyce, gdy stawia zagadnienie boga, prowadzi do abstrakcji Boga, do czynienia zeń ide regulatywnej, która wyklucza się system teoretyczny dla swoich celów. Oczywiście postawa transcendentalna nie umożliwia troskliwego respektowania sensu pojęcia boga oraz łączenia się z intuicjami i potrzebami Boga religijnej percepcji. Rzecz w tym jednak, że sam motyw przyjęcia do teorii pojęcia boga, motyw, którym jest transcendentalna potrzeba, a także sposób dokonania tego przyjęcia, jakim jest transcendentalny postulat, jest nie przystający do religijnej intencji zajmowania się bogiem i włączania go w życie praktyczne i umysłowe. Specjalna, a priori afirmująca filozofię i radykalnie postulująca jej sukces postawa heurystyczna, której realizacją jest myślenie transcendentalistyczne, której się z postawą przedryzykującą, w ramach której stawiane jest pytanie o istnienie Boga i w ramach której ma to pytanie uzyskać odpowiedź. Problem boga domaga się rozwiązania nie tylko koniecznego i oczywistego, ale także naturalnego, bez żadnych specjalnych zagadnień, dostępnego dla każdego człowieka — sam fakt utwierdzenia zagadnienia odbiera mu właściwy charakter, bo to, co należy do teoretycznej aktywności człowieka, jest w ogóle z natury czynnym niższym od życia religijnego. Problem boga, choć formalnie intelektualny, włączany jest przez wierzących do życia religijnego, a życie teoretyczne z perspektywy religijnej z przerwą stawiane jest między jakąś coś z kultury, coś z przyrodzonych sił ludzkich.

Złudne jest też mniemanie, że problem boga jest natury światopoglądowej. To bowiem, co w światopoglądzie jest racjonalne, podporządkowane jest i stanowi niższą formę lub pozostałość nauki i filozofii; racjonalność światopoglądzie jest tego samego typu, co racjonalność nauki — opiera się na idealu naturalności wiedzy, uzasadnienia, krytycyzmu, syntetyczności i dziedzinie trudności nauki i filozofii.

Jedynym już miejscem, które mogłoby być właściwym miejscem apologii boga jest teologia. I chyba tak jest w istocie. W teologii bowiem z całą otwartością dopuszcza się wiarę. Powoduje to istotną modyfikację — transcendentalny postulat (istnienia) boga zastąpiony jest wprost wiarą, złożony stan psychiczny. Transcendentalny postulat akceptowany jest ze względu na spełnianie określonych funkcji teoretycznych (choćby nawet jego skuteczność w tej roli miała jakiejś heterogenicznej — np. psychologiczne podstawy), natomiast treści wiary akceptowane są po prostu ze względu na nie same czyli tylko dlatego, że zadowalają pewne potrzeby ducha. Teologia nie jest już dla wierzącego przypadkową, ludzką wiedzą, systemem, nie jest

też nauką wysługującą się pojęciem boga dla celów teoretycznych. Teologia nie styka się też z problemem niemożności pełnego sprobatenia Boga spowodowanego szczególnym charakterem Jego pojęcia, bo taka pełna problematyzacja w ogóle nie jest jej ambicją ani żadną potrzebą. Teologia w Boga wierzy i całkowicie przyjmuje apologetyczny i fideistyczny charakter samego pojęcia boga jak i myślenia o nim. Konstatować też szczególnej heurystycznej pojęć pojęcia boga próbować może, ex natura rei bez powodzenia, tylko filozofia.

Zcela mądrość filozoficzna pochodząca z refleksji nad Bogiem, także i ta zawarta w rekonstrukcji „dowodach na istnienie Boga” stanowi naturalną własność teologii. Dopiero w teologii treść filozoficzna dotycząca Boga odnajdują swój żywioł, wyzwolone od heurystycznych trudności płynących z charakteru poznania filozoficznego, o których była mowa.

Na marginesie warto zwrócić uwagę na ewentualną możliwość (równoległą do teologii) teologii diabła, która byłaby apologia boga, w którego pojęciu zawarte byłyby niestnienie i pozorność. Taka antyteologia odpowiadałaby na pytanie „czy bóg nie istnieje?” Czy jednak taki modus pojęcia boga, w którym konieczne istnienie zastąpione byłoby konieczną pozornością jest sensowny to sprawa dalsza, którą tu nie musimy się zajmować.

Niewygodna może skrótkowo i skondensowanie tego esaju wymaga wyeksponowania w zakończeniu tych treści, które nie dość wyraźnie dotąd wystąpiły oraz tych, które są szczególnie istotne:

1) Pytanie o istnienie Boga ma specyficzny status heurystyczny, przynajmniej wiedzy, gdy stawiane jest, tak jak to było na ogół w historii filozofii, ze zrozumieniem, że do pojęcia boga należy istnienie i z intencją apologetyczną. Ten specjalny status heurystyczny polega nie tylko na tym, że Bóg nie podlega pełnej problematyzacji co do swej egzystencji, ale także: na tym, że problem boga, ze względu na absolutną ważność przedmiotu, domaga się takiej apodyktyczności od swego rozwiązania, że nie jest w stanie jej sprostać żadna przyrodzona pewność naukowa i to właśnie dlatego, że jest ludzka i przyrodzona. Środki naukowe z natury przedmiotu są doń nieadekwatne.

2) Specjalny status heurystyczny nie oznacza, aby pytanie o istnienie Boga było pozbawione sensu. Ma ono sens, co prawda zagmatwany, ale uchwytny — przede wszystkim jest domaganiem się zrozumienia istnienia Boga i zracjonalizowania wiary, zjednoczenia jej z pozostałymi typani aktywności mentalnej. Niestety, pytanie o istnienie Boga, mimo że posiada sens teoretyczny, z racji swej supradoniosłości z góry deprecjonuje perspektywę poznawczą osiąganą w filozofii, a tym bardziej w nauce. Ta niemożność stama się „problemu” istnienia boga zagadnieniem stricte filozoficznym powoduje właśnie, że jest w filozofii jakby miejscem drażliwym, stanowi w niej jakiś wyłom.

3) Wiedza teoretyczna o Bogu nie przestaje być przez to produktem i zasługą filozofii. Przede wszystkim odkrycie, że Bóg to Byt, jest wynikiem refleksji filozoficznej. Także i rozumowania uzasadniające istnienie Boga są potrzebne, bo pogłębiają jego rozumienie. Mają one jednak tendencję transcendentalną i tym samym formalistyczną, przez co nie są interesującą wobec religijnej i apologetycznej intencji wiary; zadanie to ostatecznie należy musi do apologetyki teologicznej, choć ta naturalnie nie może obejść się bez myśli filozoficznej.

Milo skonstruować, że wszystko, co zostało tu powiedziane, może z wyjątkiem przypisania filozoficznej apologii Boga wydzwiku transcendentalistycznego, jest właściwie zupełnie zgodne z tradycją, z tym, co na ogół na te tematy może mówić.

Jan Hartman

Indyferentyzm religijny — — poznany czy nieznany?

Pojęcie

Łacińskie terminy „indiferens” i „indifferentis”, od których pochodzi polskie słowo „indyferentyzm”, najogólniej znaczą tyle co obojętny, nie dostrzegający różnic lub nie wykazujący zainteresowań. Stosownie do podstawowych i absorbujących człowieka dziedzin życia i działania wybiera się kilka typów indyferentyzmu: intelektualny, światopoglądowy, polityczny, moralny, religijny. Zainteresowanie problemem indyferentyzmu religijnego wyłożyło się na ile jego rozpowszechniania się w niektórych krajach Europy Zachodniej, w związku ze zmniejszającą się rolę chrześcijaństwa we współczesnym świecie.

Z zasady dostrzega się dwa przybliżone znaczenia tego pojęcia — zresztą przenikające się i uzupełniające. filozoficzne oraz to, jakim posługują się nauki empiryczne (np. socjologia, psychologia, pedagogika, historia). Przyjmuje się podział indyferentyzmu religijnego na: a) indyferentyzm teoretyczny, tj. w sferze przekonań, gdzie obowiązuje zasada, że należy wyszukiwać się od uznawania określonej religii za prawdziwą i obowiązującą, bowiem wszystkie religie są sobie równe i dobre — wobec czego nie powinno się zwracać uwagi na różnice treściowe pomiędzy doktrynami religijnymi; b) indyferentyzm praktyczny, tzn. w sferze działań, kojarzony z obojętnym stosunkiem do praktycznych postulatów doktryn religijnych, zwłaszcza wobec praktyk religijnych. Wszelkie oddziaływania na jednostkę, zmierzające do respektowania reguł kultowych, interpretuje się jako naruszenie sfery prywatności i intymności.

Obywła typy indyferentyzmu religijnego dość często występują łącznie, a samo zjawisko upowszechnia się nie tylko w sferze osobistych przemysłów jednostek, ile raczej na skutek procesów industrialno-urbanizacyjnych i związanego z nimi pluralizmu społecznego i kulturowego. Do niedawna zwykło się jeszcze problem ten traktować szeroko — jako zmierzający do oznaczenia wszystkich takich ustosunkowań się wobec prawdy, które różniły się od oficjalnego katolicyzmu jako religii objawionej. W związku z tym należało zaliczać do niego wszystkie kategorie ludzi pozostających w jakimś stosunku z laicyzacją, sekularyzacją, wolnomyślicielstwem, deizmem, szczególnie zaś ateizmem. Czasem też indyferentyzm religijny traktowano jako wyznacznik lub efekt tzw. indyferentyzmu ogólnego, tj. politycznego, społeczno-moralnego, który jest szkodywiz punktu widzenia interesów dobra ogólnego społeczeństwa¹.

Indyferentyzm religijny ujawnia się w wielu postaciach (zjawisko wielowymiarowe): jako indyferentyzm wobec Kościoła, wobec chrześcijaństwa, wobec religii i indyferentyzm negujący lub lekceważący głębsze wymiary ludzkiego bytu, czyli różnorodny z materializmem praktycznym. W zależności od tego, co rozumie się przez Kościół i religię, indyferentyzm będzie przyjmował różne kształty, a przeprawy odnieśli demarkacyjnej między nimi nie będzie sprawą łatwą. Katolików obojętnych religijnie nazywa się także formalnymi, nominalnymi lub z „metryki”².

Indyferentyzm kościelny ujawnia się wtedy, gdy jednostka mniej lub bardziej świadomie przestaje identyfikować się z organizacją kościelną (najczęściej z parafią), rezygnuje z udziału w praktykach religijnych zalecanych lub nakazanych przez Kościół, nie aprobuje wypowiedzi normatywnych Kościoła. W zasadzie są to ludzie,

którzy praktycznie zerwali kontakt z Kościołem, chociaż nieraz określają siebie jako „wierzących”. Za brakiem kontaktów z miejscową wspólnotą wierzących postępuje u nich utrata identyfikacji z kościelną ideologią i moralnością. Formalne wystąpienie z Kościoła jest nie tylko zewnętrzną manifestacją istniejącego dystansu wobec Kościoła jako instytucji, ale w ocznie wielu — zwłaszcza zaangażowanych członków Kościoła — oznacza nie tylko indyferentyzm kościelny, ale także chrześcijański i religijny. Ze społecznego punktu widzenia coraz częściej formalne wystąpienie z Kościoła nie jest oceniane negatywnie, stanowi jedno z możliwych ustosunkowań się wobec Kościoła jako instytucji.

Indyferentyzm chrześcijański stanowi zakwestionowanie chrześcijaństwa jako religii objawionej, przy aprobacie jego etycznego dziedzictwa. Wiara w Boga i etyczne wzwania chrześcijaństwa są aprobowane niekoniecznie w tej wersji, jaką usługują przekazywać kościoły instytucjonalne. Osoby reprezentujące postawę indyferentyzmu chrześcijańskiego w zasadzie nie praktykują, chociaż niekiedy — ze względów tradycyjnych lub społecznych — uczestniczą w praktykach jednorazowych i okolicznościowych. Indyferenci o takim profilu mogą być przychylni ustosunkowani do niektórych funkcji religii zarówno na płaszczyźnie ogólnospołecznej, jak i grupowej czy indywidualnej, przy zakwestionowaniu specyficznie chrześcijańskich uzasadnień. Indyferentyzm chrześcijański obejmuje mniejsze kręgi ludzi w Europie Zachodniej niż indyferentyzm kościelny.

Indyferentyzm religijny sensu stricto oznacza mniej lub bardziej wyraźne odejście od wiary religijnej jako takiej, a nie tylko od chrześcijaństwa. W tym przypadku są zakwestionowane lub ignorowane symbole religijne jako narzędzia interpretacji życia i świata, na rzecz modeli nierzeczylnych, „naukowych”, pozbawionych spójności itp. dających orientację życiową. Idzie tu nie tylko o rezygnację z udziału w kulcie religijnym, ale i o negatywną postawę wobec centralnych i podstawowych prawd tradycji chrześcijańskiej i religijnej w ogóle, o ignorowanie obiektywności posłannictwa religijnego, tradycji i autorytetu. Wspólnie wierzących, jak i funkcje kapłanów traktuje się w kategoriach czysto naturalnych, instrumentalnych, choć nie jest wykluczone utrzymywanie z wierzącymi (nawet z osobami duchowymi) różnorodnych kontaktów towarzyskich i przyjacielskich.

Indyferentyzm kościelny, chrześcijański i religijny może — ale nie musi — wiązać się z orientacją „maternalistyczną”, z konsumpcyjnym stylem życia, z nastawieniem na wartość materialną. Osoby holdujące „maternalistycznej” orientacji życia nie reagują na problemy religijne, żyją w luźnych kontaktach z innymi, nie interesują się problematyką sensu życia, skłaniają się ku daleko posuniętemu pragmatyzmowi i postawom konsumpcyjnym. Priorytet materialnego sukcesu i konsumpcji oraz technicyzacja życia powodują duchowe zubożenie człowieka, jego anonimowość w tłumie, brak znaczenia i tożsamości osobowej³. Niekiedy utonomia się tego rodzaju postawy życiowe z obojętnością religijną. Według dokumentu *Niewierzący w parafii*, wydanego przez Komisję Episkopatu Polski ds. Dialogu z Niewierzącymi, obojętni religijnie holdują przede wszystkim filozofii „wzajemnej”, która wyznacza kierunek ich działania. Nie interesują ich żadne wzmożone idee. Obojętność religijna tak rozumiana ma się w Polsce najczęściej formą ateizmu⁴.

Nie trzeba dodawać, że konsumpcyjny i pragmatyczny styl życia utrudniają w istoty sposób identyfikację z podstawowymi prawdami wiary chrześcijańskiej. Badania socjologiczne o charakterze monograficznym wskazują, że w pokoleniu ludzi młodych na miejsce religijne uzasadnionego etosu nie wchodzi nieśmiało, ale i otwarcie, niehumanistyczny, lecz wątpliwie oporny i oportunistyczny. Można być zewnętrznie człowiekiem „religijnym”, a wewnętrznie i praktycznie obojętnym, a nawet niewierzącym, poprzez uzurpowanie niemu konsumizmu i hedonizmu, pogoni za efektywnością, bez oglądania się na normy etyczne. W cywilizacji konsumpcyjnej, jaka wytworzyła się w krajach wysoko rozwiniętych — obserwuje się „rażący materializm, przy równoczes-

¹ K.F. Oberer: *Religions Indifferentismus — Eine Alltagserscheinung?*, in: *Wider die Gleichgültigkeit*, Göttingen 1985, s. 12—15.

² W. Jaki: *Eine neue Generation*, München 1981, s. 29—33. R. Sauer: *Der indifferente Schüler im Religionsunterricht. Auswirkungen der Synodalvorlage über das Religionsunterricht in der Schule*, „Katholische Blätter” 1974, nr 6, s. 394—396.

³ „Wskazniki Archidiecezji Warszawskiej” 73(1989) nr 1—2, s. 2, 3.

⁴ F.X. Kaufmann, W. Krebs, P.M. Zehnleiner: *Ethos und Religion bei Führungskräften*, München 1986.

¹ *Indyferentyzm rozumiany* w: *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, pod red. M. Nowakowskiego, Warszawa 1976, s. 85—87. *Moty słowni terminów i wyrazów filozoficznych dla studiów filozoficznych chrześcijańskich*, pod red. A. Pablika i Z. Wapchońskiego, Warszawa 1983, s. 155. Z. P. Miatowski: *Indyferentyzm*, w: *Moty słowni religioznawczy*, pod red. Z. Pomstańskiego, Warszawa 1969, s. 171—178. *Słownik wyrazów obcych*, pod red. Z. Rybczyka, Warszawa 1959, s. 292.

nym radykalnym nienasyceciu" (SR5 28). Tego rodzaju obojętność na sprawy wyższe nie jest jedyną formą — chociaż bardzo rozpowszechnioną i niebezpieczną — modyfikacji religijności.

W szerokim znaczeniu indyferentyzm religijny obejmuje zarówno indyferentyzm religijny w znaczeniu ścisłym, jak i indyferentyzm chrześcijański i końciny oraz indyferentyzm praktyczny. Obojętność religijna jest rzeczywistością bardzo złożoną i w pewnym sensie tyle jest rodzajów indyferentyzmu, ilu jest ludzi obojętnych wobec wiary. Praktycznie każdy me wierzy lub jest obojętny inaczej i z innego powodu w świetle przeprowadzonych rozważań przed indyferentyzmem religijnym rozumie się nie tylko herezyków, deistów i ateistów, ale indyferentyzm religijny w aktualnym rozumieniu zmierza do oznaczenia jakiegóś braku. Jeśli nie wszelkiego przekonania religijnego, to przynajmniej wszelkiej praktyki religijnej. W ten właśnie sposób zwykła określa socjologia religijny indyferentyzm jako typ socjologiczny, na której nie przejawia żadnego znaku przynależności do swojej religii, nie czyni nawet gestów konformistycznych, nie ma żadnego kontaktu z indyferentyzmem religijnym — z Kościołem lub społecznością wierzących. Po prostu myśli i zachowuje się jak jak niewierzący, z wyjątkiem sytuacji, w których podlega przemianom religijnym samej cywilizacji europejskiej związanej z chrześcijaństwem.

W socjologicznym mierniku indyferentyzmu religijnego bierze się najczęściej pod uwagę tzw. efektywną praktykę, a więc niektóre zachowania zbiorowe, którym jednostka podporządkowuje się lub od nich uchyla, jej uczestniczenie w mszy św., przestąpienie obrzędów, akceptowanie pewnych reguł życia i obecność Kościoła w przełomowych momentach życia jednostki i rodziny (np. chrzty, śluby, pogrzeby). Indyferentyzm w tej formie można rejestrować statystycznie, na której to podstawie wyróżnia się dwa jego typy: a) powierzchowny i widoczny, polegający na wykreśleniu ekspresji społecznej z tradycyjnej wiary, na rozluźnieniu lub nawet załamaniu tej praktyki; b) głębszy i ukryty, identyfikujący się z nieobecnością intrymy uczuciowości w kwestii religijnej, ponieważ nigdy ona nie istniała i nigdy nie mogła się objawić u jednostki z powodu braku edukacji religijnej, albo ubożę całkowitemu wygaszeniu. Nietrudno zauważyć, że w socjologicznym badaniu indyferentyzmu religijnego brakuje parametru czy aspektu psychologicznego, tj. dotyczącego zapamiętania i doświadczeń osobistych, a niekiedy i parametru doktrynalnego, który dotyczy siery przekonań rzeczywistych. W badaniach indyferentyzmu religijnego otwierają się różnorodne pola działań dla wielu nauk empirycznych, następnie zaś dla przedsięwzięć pastoralnych.

Historia

Złożoność i wielopłaszczyznowość ujawniającego się dziś zjawiska indyferentyzmu religijnego można ukazać najpierw w perspektywie historycznej. Indyferentyzm religijny istniał niezaprzecznie w Średniowieczu, w epoce, w której chrześcijaństwo przetrzymało wszelki wykład, lecz nie dogłębnie, całość życia społecznego. Jeśli wówczas presja społeczna była na tyle silna, by narzucić zachowania indywidualne bądź zbiorowe, to jednak była ona częściowo bezsilna w oddziaływaniu na intrymy i głęboką uczuciowość. Ówczesny nonkonformizm uciekał się zatem do działań tajnych, ujawniał się stopniowo, kiedy zaczęły pękać struktury Średniowiecza. W tym też kontakcie można mówić o istnieniu już wówczas chrześcijaństwa (sąsadowym) powstałym z poszanowania pewnych konwencji, nie mających jednak wpływu na życie realne. Już wtedy mogli imialo koegzystować z indyferentyzmem powierzchownym konformizm, co skłania niektórych zbyt krytycznych badaczy kultury średniowiecza ku sądu, iż ówczesne chrześcijaństwo było powierzchowne i kruche, czego efektem miały stać się późniejsze czasy Reformacji, Oświecenia itd. Nie pomystrzmyli już ich radykalne ruchy kontreformacyjne w łonie chrześcijaństwa — począwszy od Soboru Trydenckiego. Od XVII wieku tworzą się już, w wielu rejonach Europy, dość halastwie grupy herezyków, indyferentyzmu, krzewiędci wiary w rozum, jak np. libertyni, masoni, eklopedycyści, które później będą młodye się w wielorakiej postaci w warunkach uprzywilejowanych, średnich, a nawet plebejskich¹.

¹ J. Kłoczkowski, *Wpływ chrześcijaństwa. Grupy życia społecznego w chrześcijaństwie zachodnim od starożytności do XV wieku*, Kraków 1964, s. 388—390 M. i innych, *Indifference religieuse*, w: *Dictionnaire des religions*, pod red. P. Poupard, Paris 1964, s. 775—776.

W Polsce przebieg analizowanego przez nas zjawiska był determinowany specyfiką społeczno-polityczną narodu i Kościoła u schyłku XVIII wieku, ukształtowaną me bez winy samego Kościoła i duchownych. Wykształciły się nowe odmiany modyfikacji religijności w postaci sceptycyzmu religijnego, antyklerykalizmu, wolnomysłowości czy wolnomularstwa oraz — rzadziej — ateizmu. Niewątpliwie kształty romańskich i germańskich form indyferentyzmu różnią się od tych polskich, bowiem rnie też były przyczyną i kontekst kształtowania się tego zjawiska. W latach niewoli nie można mówić, aby Polska uodporniła się do zachodnioeuropejskich wzorów, bowiem duchowość polska w odróżnieniu od klery w krajach liberalnych — utopiałoma się z zasady ze społeczeństwem w jego narodowo-wyzwoleńskich dążeniach. Podobnie też symptomy wolnomysłowości w wersji masońskiej można marginalnie zaobserwować w warstwach bogatych, w orientowanych niekoniecznie kosmopolitycznych grupach emigracji. Widać je w mieszańko-patriotycznych tendencjach niektórych elit, którym hardziej lub mniej odpowiadały ideały ewangeliczne, a które dłużej wpływały na nie XIX-wieczne mody romantyzmu, pozytywizmu, Młodej Polski itd. Zresztą problem ten pozostaje nadal mało znany, bo więcej wiedzy o nim czerpiemy z literatury analizy z wariagowanych źródeł historycznych i empirycznych przekazów.

Jeżeli XVIII-wieczny antyklerykalizm w Polsce obwiał ludź Kościoła z rącej władzy, jaką mają nad masami, lub za to, że łączą się z panującymi dila osiągnięcia własnych interesów, to jakże musi różnić się od niego ten dziesiąty w swojej wrogości wobec reformującego się Kościoła i duchowieństwa. Rzecz oczywista, iż pierwotne zarzuty zostały zastąpione innymi, które bardziej subtelny i wyrafinowany. Podobnie rzecz się ma z wolnomysłicielami, którzy przeobrażają się w grupę ludzi kalkujących, należących z rącej konformistycznej, bowiem opadł im niewiercyfikowany argument dotyczący tzw. „obkurczymy religijności” czy „szkodliwości i bezużyteczności społecznej religii”. Straciły prowokacyjny i agresywny charakter ich ataki na polity i religijną obrzędowość².

W polskim wydaniu masoneria nie była zbyt agresywna w stosunku do Kościoła, wyjątkowym zjawiskiem była bojowa antyreligijność. Indyferentyzm przekształcający się niekiedy w sceptycyzm religijny szerzył się w warstwie ziemiańsko-magnackiej, w tworzących się nowych grupach zawodowych urzędników i korpusu oficerskiego oraz w warstwach zamoznego mieszczaństwa. Szerokie rzesze społeczne, ludność wiejska, drobna szlachta, niższe mieszczaństwo oraz plebs w miastach pozostawali pod silnym wpływem Kościoła lokalnego (parafia) i duchowieństwa. Dążenie do powszechnego wypełniania praktyk religijnych było jednym z istotnych zadań parafii³.

W drugiej połowie XIX wieku na niektórych ziemiach polskich, w związku z procesami uprzemysłowienia i urbanizacji, można mówić o przypisywaniu procedów dechrystianizacji w warstwach elitarnych i wśród robotników, chociaż procesy te miały rozmiary bez porównania mniejsze niż w krajach Europy Zachodniej i nie doprowadziły do masowego odcięcia od religii chrześcijańskiej. Już wcześniej zakwestionowanie konformizmu religijnego, znajdujące konkretny wyraz w osłabieniu a nawet zaniku praktyk religijnych, zaznaczało się w środowiskach inteligentnych i dworskich. Zasięg indyferentyzmu poszerzał się w rejonach uprzemysławianych i urbanizujących się, w miarę jak zwiększała się liczebność inteligencji. Łącznie z inteligencją ulegało częściowej dechrystianizacji środowisko robotnicze, zwłaszcza w zaborze rosyjskim, co szło w parze z szerzeniem się wśród robotników w wielkich ośrodkach miejskich idei socjalistycznych (np. Łódź, Sosnowiec, Warszawa)⁴.

Odciekac od konformizmu religijnego nie zawsze szło w parze z obojętnością religijną. Niekiedy było wyrazem poszukiwania nowych form życia religijnego i plynęło z zaangażowania się w sprawy Kościoła⁵. Zakwestionowanie konformizmu religijnego w Polsce nie miało charakteru masowego, było właściwie dziełem środowisk elitarnych. Swasty chrystianizm ludowy, głęboko zakorzeniony, uchroni

² Y. Gail, *Les écrivains et l'Église*, w: *200 ans de christianisme*, t. 10, Paris 1976, s. 186—190 J. Szarbat, *W doborze racjonalizm i błąd w praktyce (1773—1818)*, w: J. Kłoczkowski, L. Malfrower, J. Szarbat, *Zarys dziejów Kościoła katolickiego w Polsce*, Kraków 1986, s. 172—186.

³ J. Szarbat, *W doborze racjonalizm*, art. cyt., s. 172—177.

⁴ O. Okuniewski, *Dechrystianizacja w Słowniku*, Warszawa, t. 1, pod red. A. Zuberbiera, Katowice 1965, s. 119—120.

⁵ O Okuniewski, *Słownik z dziejów kultury religijnej*, Katowice 1966, s. 275—276.

u schyłku XIX wiek u religiość polską przed ogólnoeuropejskim procesem dechrystianizacji¹¹

Źródła współczesnego indyferentyzmu religijnego, będącego naturalnym rezultatem sekularyzacji, można ogólnie podzielić na dwie grupy: wewnątrzkościelne i zewnątrzkościelne. Spóród przyczyn wewnątrzkościelnych wymieniamy się:

a) Tzw. realizmizm doktrynalny, który posiada swoje oparcie w ignorancji religijnej szerokich rzesz wiary, przejawia się on zaś w braku znajomości Pisma św., podstawowych dogmatów wiary i norm moralnych. Realizmizm ten znajduje dla siebie wsparcie w niektórych teoriach i tendencjach współczesnych np. w teoriach „mięro Boga” lub „chrześcijaństwa bez religii” czy „chrześcijaństwa bez Kościoła”, a także w niejednokrotnie wieloznacznej interpretacji Biblii i praw Ewangelii, w rozbieżnościach tłumaczenia i akceptacji wymagań moralnych, zwłaszcza etyki indywidualnej, rodzinnej i społecznej;

b) Trudności w wyrażeniu prawd wiary, które są nazbyt abstrakcyjne, nie posiadają zrozumiałego wyrazu w narodowej, liturgii, sakramentach

c) Nadmierne podkreślanie instytucjonalizmu i jurysdykcji kościelnej, co spotyka się z niechęcią współczesnego człowieka.

d) Zgorznięcia wywołane przez „gorliwych” katolików, co stwarza wyjątkowo sugestywne źródło odchodzenia wiary — zwłaszcza młodych — od Kościoła i wiary.

e) Konfesyjonalizacja chrześcijaństwa była i jest ważnym czynnikiem kształtowania się indyferentyzmu religijnego¹².

Niezależnych od Kościoła zewnętrznych przyczyn indyferentyzmu religijnego należy przede wszystkim upatrywać we współczesnym kontekście społeczno-kulturowym, w jego trendach wiary w człowieka oraz ludzi: postęp (krzewiony różnymi kanałami materializm i ateizm, swobodny nonkonformizm oraz zasada racjonalności w życiu i działalności ludzkiej). Objętą religijnie zajmują stanowisko właściwe tym, którzy najlepiej wiedzą, jak ułożyć swoje sprawy, którzy twierdzą, że wszystko rozumieją, wszystkiego doświadczyli i nic już nie pozostaje im do wierzania (EN 56). Często wskazując się na procesy dyferencjacji społecznej jako najbardziej podstawowe korzenie indyferentyzmu. Usamodzielniające się i emancypujące się spod wpływu religii różne dziedziny ludzkiego życia sprawiają, że religia nie jest w stanie objąć swoim systemem symbolicznym całokształtu życia, traci częściowo swoją rolę regulującą zachowania ludzkie, koncentruje się coraz częściej na stosunkach człowieka z Bogiem. Autonomia różnych dziedzin życia przyczynia się ubocznie do podważania „relevancji” religii w dzisiejszym świecie¹³.

Wszystkie te historyczne i społeczne składniki rodowodu indyferentyzmu religijnego, zwłaszcza wyrosłe na ideologiczno-marksiowskich tendencjach i konfliktach, a także na postawach konsumpcyjno-konformistycznych, dopełnia wciąż proces industrializacji i urbanizacji oraz wkomponowane wed antynomie pluralistycznego społeczeństwa. Wszystko to w sumie przyczynia się do powstania współczesnego oblicza indyferentyzmu religijnego, który z reguły jest „lenawy”, zamaskowany, rozpoznawany w społeczeństwach uchodzących się za „chrześcijańskie”, głównie przez jego „materialistyczne” formy i odmiany¹⁴. Przyjmując się na ogół, że procesy industrializacji i urbanizacji nie tyle wywołują, lecz raczej intensyfikują sekularyzację i związane z nią różne przejawy indyferentyzmu. Odchodzenie człowieka od Boga przebiega u każdego inaczej, inne są też jego przyczyny na etapie pierwszych zakwestionowań, inne w fazie podejmowania ostatecznych decyzji.

Rozpoznanie to pobieżnie wyliczonych źródeł indyferentyzmu religijnego stanowi dla Kościoła punkt wyjścia do przeciwdziałania temu zjawisku, zwłaszcza w kierunku młowelwania tych przyczyn, na które Kościół ma jakiś wpływ. Sekularyzacja i związana z nią indyferentyzm stanowią podstawowe zagrożenie dla religii chrześcijańskiej i kultuowanych przez nią wartości. Powierdza to Jan Paweł II w wysochalnej adhortacji o powołaniu i misji świeńców w Kościele i w świecie „Christifideles laici”:

¹¹ D. Ostrowski, *Straty chrześcijaństwa w naszym Katołowie* (1981), s. 212—213.

¹² Por. W. Przybyca, *Emancypacja w doświadczeniu Sławomira Wierzbickiego II w adhortacji Pawła VI „Evangelii gaudium”*, i s. 167 (masywny przyśrodkowy) — Archiwum KUL, s. 328—347.

¹³ K. F. Daiber, *Religijny indyferentyzm...* art. cyt., s. 34.

¹⁴ G. Garszka, *Manusca i oryentalizm*, *Annus* 1973, s. 25—30. P. Lindwiler, *Wzrost II w chrześcijaństwie*, w: *2000 lat do doświadczenia*, t. 10, Poznań 1976, s. 179—185. J. Marudzi, *Przeobrażenie religijności w Polsce*, *Żywe Katołowie* 6 (1987) nr 1, s. 91—103.

„Cale kraje i narody, w których niedgdy religia i życie chrześcijańskie kwitły i daly początek wspólnie wiary żywej i dynamicznej, dzisiaj wystawione są na ciężką próbę, a niedgdy podlegają procesowi radykalnych przemian wskutek szerzenia się zubożenia, sekularyzacji i ateizmu. Chodzi tu przede wszystkim o kraje i narody należące do tak zwanego Pierwszego Świata, w których dobraby materialny i konsumizm, aczkolwiek przemiecane z sytuacjami zaszarżowanej nędzy i ubóstwa, sprzyjają i budują zasadę: „Życie tak, jak gdyby Bóg nie istniał”. Osió zubożenie religijne i zupełny brak praktycznego odniesienia do Boga nawet w obliczu najpoważniejszych problemów życiowych są zjawiskami nie mniej niepokojącymi i destruktywnymi niż Janowi ateizm (nr 34).

Socjologia

Badania socjologiczne wskazują, że w Europie Zachodniej potęgający się indyferentyzm w różnych odmianach staje się zjawiskiem coraz powszechniejszym. Jakże odmiany indyferentyzmu społeczno natomiast wyróżnić w społeczeństwie polskim i jaki jest ich religijny zasięg? Czy Kościołowi w Polsce bardziej zagraża indyferentyzm niż ateizm?

W Polsce indyferentyzm o zabarwieniu ateistycznym jest zjawiskiem stosunkowo młodym, bo dającym się poznać programowo po 1945 roku. Pomimo sprzyjającej oficjalnej ideologii marksistowskiej nie udało się on tutaj na stałe ugruntować. Ateista za programowany, bo autentyczny jest bardzo niewiele, ciępi dzisiaj na swoją fobię „męspelnienia nadziei”. Nie jest on już tak radykalny i śmiały jak dawny antykatolicki jak liberal, wydrził impet, stał się postać nieczłowieczną, nawet dla samego siebie. Żyje on w społeczeństwie, które ze względu na swoje historyczne i współczesne doświadczenia tworzy „odrębną indywidualność” w Europie Zachodniej i Wschodniej. Jeśli nawet nie zniknęły w Polsce wszystkie dawne formy indyferentyzmu, to ludzi obojętnych religijnie należy głównie szukać wśród katolików o niepełnej religijności, „polowicznych”, „sezonowych”, „marginalnych”, „peryferycznych”, „selektywnych”. W każdym razie z tych właśnie grup rekrutują się indyferentyści.

Z względu na stosunek do celów ostatecznych należy wyróżnić obok dwóch podstawowych orientacji: wiary i niewiary (ateizm) — orientację ludzi bez wyrobionej oświatopodległości, czyli niezdecydowanych oraz obojętnych w sprawach wiary. Z badań socjologicznych zrealizowanych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych wynikało, że około 80% członków społeczeństwa polskiego deklarowało się jako wierzący (w tym około 20% jako głęboko wierzący), około 10% przypadało na różne formy indyferentyzmu i niezdecydowania oraz 10% — na różne kategorie tych, którzy zakwalifikowali siebie jako niewierzących¹⁵. W trzech środowiskach miejskich (Puławy, Plock, Nowa Huta) na przemleie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych szacowano w sumie obojętnych religijnie i niewierzących w granicach 15%—20%¹⁶.

Przeprowadzony w 1977 r. przez Instytut Filozofii i Socjologii PAN sondaż na próbie ogólnokrajowej wśród osób w wieku 25—65 lat wykazał, że 17,9% badanych deklarowało się jako głęboko wierzący, 68,4% — jako wierzący, 5,8% — jako niezdecydowani i 6,5% — jako niewierzący (1,4% — brak danych)¹⁷. W Puławach w 1979 r. wskaźnik głęboko wierzących i wierzących wynosił 86,5% (w 1969 r. — 86,8%), obojętnych religijnie — 10,3% (w 1969 r. — 8,9%), niewierzących — 3,1% (w 1969 r. — 4,0%). Zaczęły się spadek auto deklaracji ludzi głęboko wierzących (o 7,3%), ale na korzyść ludzi wierzących, oraz wzrósł nieznacznie w ciągu 10 lat wskaźnik ludzi obojętnych pod względem religijnym (o 1,4%), ale na niekorzyść niewierzących¹⁸.

Sondaż Instytutu Filozofii i Socjologii PAN z 1984 r. na temat postaw wobec społecznych funkcji katolicyzmu wykazał, że 19,1% badanych Polaków uznało siebie

¹⁵ J. Marudzi, *Przeobrażenie katolicyzmu w społeczeństwie polskim*, „Roczniki Nauk Społecznych” 1981, t. 9, s. 11.

¹⁶ W. Proworski, *Religijny indyferentyzm w regionie sprzyjającym Sondaż wiarygodności*, Warszawa 1977, s. 364.

¹⁷ K. Danczkowa, *Katolicyzm w społeczeństwie ogólnokrajowej publikacji* o metodach i materiałach sondażowych, Warszawa 1984, s. 59.

¹⁸ W. Proworski, *Przeobrażenie globalnych postaw wobec religii na przykładzie Puław*, w: *Religijny indyferentyzm* (red. J. Marudzi), Warszawa 1983, s. 104—105.

zaspokojenia egzystencjalnego w ograniczonym zasięgu (tylko w pewnych dziedzinach ludzkiego życia). Te cele „empiryczne” nie są w stanie dostarczyć psychicznej pewności i integracji osobowości¹⁴.

Akcentowanie przez jednostki indyferentne spraw „tego świata” nie zawsze łączy się z nastawieniem „materialistycznym” i konsumpcjonistycznym, określającym niekiedy jako nowoczesny styl życia. Jeżeli jednak tak się zdarza, wówczas posiadanie i użycie należą do najważniejszych wartości życia codziennego; to, co wspólnotowe i społeczne, jest wypierane przez to, co osobiste i egoistyczne. Konsumpcyjny styl życia przejawia się w życiu prywatnym i publicznym, w życiu rodzinnym, zawodowym i społecznym, zawsze z akcentem na własne „ja”. Oznacza on zwiększanie się w działalności człowieka wagi motywacji celowo-pragmatycznych i wartości doczesnych. Jednostka koncentrująca się na sprawach materialnych dochodzi do praktycznej „materializacji” życia, do uznania prymatu rzeczy nad osobą, do degradacji sumienia a nawet perspektyw życia wiecznego.

Oslabienie wiary z Bogiem, a nawet postawienie poważnego znaku zapytania nad jego istnieniem, połączone z koncentracją na wartościach „tego świata”, prowadzi do kształtowania się postaw wykluczających poczucie grzechu i odrzucenie stałych, o charakterze kategorycznym, zasad etycznych. Praktycznie rzecz biorąc, osoby o takich nastawieniach żyją tak, jak gdyby Bóg nie istniał i nie kierował wzrotem do człowieka. Liczba „praktycznych” indyferentów, w jakimś stopniu „niewierzących”, jest znacznie wyższa niż ateistów i indyferentów teoretycznych. Ich zasięg będzie się zwiększał w miarę upowzechniania się społeczeństwa prokonsumpcyjnego.

Jeżeli nawet indyferentyzmu religijnego o charakterze praktycznym ma w latach osiemdziesiątych — za względu na kryzys ekonomiczny — nieco pomniejszone szanse rozwoju, to kształtując się postawy egoistyczne o charakterze indywidualno-rozstrzeniowym (chęć osiągnięcia korzyści indywidualnych) są zapowiedzią jego wzrostu w przyszłości. „Materializm” praktyczny pozostaje często w obojętnej z obojętnością religijną, a także z obojętnością wobec jakiegokolwiek światopoglądu. Ludzie o takich postawach umieszczają siebie jakby poza problematyką wiary — niewiara, Bóg znika z ich egzystencjalnego horyzontu. Z tego względu indyferentyzm praktyczny jest niebezpieczny zarówno z religijnego, jak i wychowawczego punktu widzenia.

Wprawdzie w latach osiemdziesiątych nastąpiło zmniejszanie się teoretycznego indyferentyzmu religijnego, ale w kształtujących się warunkach społeczeństwa pluralistycznego powstają z pewnością nowe możliwości uaktywnienia się postaw indyferentnych wobec religii i Kościoła. Indyferentyzm religijny tkwi jakby w sposób ukryty w upowszechnionych w społeczeństwie polskim postawach selektywnych wobec religii, polegających na kwestionowaniu wybranych dogmatów wiary i norm etycznych. Postawy selektywne mogą łatwo przekształcać się w postawy indyferentne. Dodajmy wreszcie, że tylko nieznaczna część tych, którzy odchodzą od religii, przechodzi na pozycje marksizmu. Większość staje się po prostu indyferentna i w nic nie zaangażowana. Rzadko spotykamy w naszym kraju ludzi o sprzecywanym systemie myślowym i określonej filozofii ateistycznej.

W kierunku indyferentyzmu mogą ewoluować w przyszłości postawy tych, których wiara była w znacznym stopniu koniunkturalna, którzy przyszli do Kościoła z motywacji politycznych, których wiara była tylko częściowo skierowana na osobowego Boga. W zmieniających warunkach ustrojowych, w nowej sytuacji społeczno-politycznej zostaną — być może — uruchomione nowe czynniki łączącej społeczność, odmienne od tych, które działały w warunkach ustroju totalitarnego.

Ożywienie religijne zaznaczające się w latach osiemdziesiątych w Polsce nie powinno hamować zainteresowania związanymi z Kościołem ludzi nauki, kultury, działy konfesyjnych i społecznych mało zbadanym tematem indyferentyzmu. Ich pochopność musi jednak znamionować — zgodna z wieloletnią tradycją Polski — otwartość i duch tolerancji, które ułatwiają dokładniejsze poznanie współczesnego obczaj indyferentyzmu.

Janusz Marianski, Zbigniew Narecki

przekroje

REALIZM, RACJONALNOŚĆ, RELATYWIZM

W 1984 roku czterech młodych pracowników UMCS, dr Kazimierz Jodkowski, dr Zbysław Muszyński, dr Jack Paśniczek i dr Jan Pomorski, przedstawiło ówczesnym władzom Uczelnian projekt erygowania nowej serii wydawniczej pod nazwą „REALIZM, RACJONALNOŚĆ, RELATYWIZM”. Seria miała być poświęcona szeroko rozumianej problematyce epistemologicznej i metodologicznej współczesnej nauki, promować osiągnięcia lubelskich naukowców na forum krajowym oraz przyczynić się do integracji młodszego środowiska naukowego. Niestety, projekt nie znalazł wówczas zrozumienia (pomysłodawcom sugerowano pozostanie kolegium redakcyjnego o samodzielnych pracownikach nauki, na co nie chcieli się zgodzić) i dopiero zmiana ekipy rektorskiej otworzyła drogę dla „RRR”-ki. I tak, dzięki prorektorowi UMCS, prof. dr. hab. Kazimierzowi Goebła, po zatwierdzeniu odpowiednich formalności rejestracyjnych, pojawiła się na lubelskim rynku wydawniczym nowa seria. Przeprowadano jej krótki żywot, tymczasem na przekór sceptyckom irwa ona do dziś, z każdym rokiem poszerzając się o kilka kolejnych tytułów (nabierało się ich już ponad dwadzieścia). Seria zebrała już dobre recenzje krajowe i kilka znaczących zagranicznych, współpracując z nią kilkunastu autorów ze wszystkich leżących się w Polsce ośrodków naukowych i w wielu renomowanych uczelni zagranicznych. Wystarczy powiedzieć, że w „RRR”-ce prace swe publikowali tej klasy uczeni co Thomas S. Kuhn, Paul K. Feyerabend czy Ernest Gellner.

Nazwa serii to tylko hasło wywołujące. Problemy realizmu, racjonalności i relatywizmu należą do najbardziej dyskutowanych we współczesnej filozofii nauki, ale nie tylko one trafiają na łamy „RRR”-ki. Redakcja jest otwarta na wszelkie nowe propozycje i nowe ujęcia. Seria zainteresowana filozofią in statu nascendi, a nawet filozofią przyszłości. Preferuje u autorów podejścia śmiałe, ryzykowne i kontrowersyjne. W ramach serii publikowane są zarówno monografie autorskie, jak i prace zbiorowe, ale i ostatnie mają zawsze charakter monotelematyczny, ogniskując się wokół jakiegoś problemu czy kategorii metodologicznej lub poświęcone są wybranej postaci. Od 1988 roku Komitet Redakcyjny serii tworzą: dr hab. Krzysztof J. Broż (odpowiedzialny za dział antropologii kulturowej), dr Kazimierz Jodkowski (epistemologia i filozofia nauki), doc. dr hab. Henryk Kardała (lingwistyka), dr Zbysław Muszyński (filozofia języka), dr hab. Jack Paśniczek (logika filozoficzna) i przewodniczący KR — doc. dr hab. Jan Pomorski (filozofia nauk społecznych).

Począwszy od 1986 roku Redakcja organizuje doroczne Seminarium „RRR”-ki. Pierwsze poświęcone było „Wartości relatywizmu jako postawy poznawczej”, kolejne Noamowi Chomskiemu, antropologii kulturowej i liberalizmowi. Materiały z seminarium ukazują się następnie drukiem. Seria przyznaje także nagrodę „RRR”-ki za książkę roku w dziedzinie filozoficznej refleksji nad nauką. Jak dotąd laureatami byli: Jerzy Kmitya za *Kultura i poznanie*, Zdzisław Kramodębski za *Rozumienie ludzkiego zachowania* i Mirosław Marody za *Myślenie potoczne*.

Począwszy od tomu trzeciego, „RRR”-ka ma w miarę jednolitą szatę graficzną (autorstwa Dobrosława Bągińskiego). Nakład — w zależności od tomu — od trzystu do

¹⁴ W. Pleszawski *Światopogląd*, „Tygodnik Polski” 6 (1987) nr 13, s. 114

tyśca egzemplarzy. W tym numerze „Akcentu” możemy zrecenzować tylko niektóre pozycje z tej interesującej i różnorodnej serii.

Dotychczas ukazały się następujące tomy:

Kazimierz Jodkowski: *Trzecia o niewspolniewalności w ujęciu Thomasa S. Kuhna i Paula K. Feyerabenda*. Jan Pomorski: *W poszukiwaniu nauki historii teoretycznej*. Jacek Pańciczek: *Logika fikcji. Esej o pewnej logice typu meinhofowskiego*. Krzysztof J. Broz, Andrzej Flis (red.): *Czy sprzecznico może być racjonalna?*. Henryk Gryzkow-Wiewiórowski: *Problem racjonalności wyboru społecznego*. Józef Debowski: *Idea bezzałożeniowości. Geneza i konsekwencje*. Mirona Wiewiórowska: *Humanistyczna teoria doświadczenia w zastosowaniu*. Teoretyczne podstawy pielęgniarstwa. Zbysław Muszyński (red.): *Diagnostyka*. Michał Brodowski: *Wartownia teorii o normy metodologiczne. Studium z metodologii formalnej nauk empirycznych*. Jacek Pańciczek: *Memingham ska wersja logiki i klasycznej*. Józef Flis (red.): *Filozofia języka, poznania, hytu i fikcji*. Andrzej Flis (red.): *Ennst. Jacek Pańciczek — między filozofią a antropologią*. Krzysztof J. Broz: *Standardy kultury myślenia*. Marian Zdyb: *Isotopia decyzji*. Jerzy Cabaj: *Arthura O. Lovejoya filozofia i koncepty jej historii idei*.

W druku znajdują się:

Kazimierz Jodkowski (red.): *Na czym polega kwestia racjonalności nauk?*. Kazimierz Jodkowski (red.): *Czy istnieją granice poznania?*. Jan Pomorski (red.): *Wartość relatywizmu jako postawy poznawczej*. Kazimierz Jodkowski (red.): *Teoretyczny charakter wiedzy a relatywizm*. Jan Pomorski (red.): *Czy możliwa jest naukowa historiografia bez narracji?*. Jan Pomorski: *Szkice z metodologii historii*.

W latach 1991–94 ukazały się m.in.:

Jan Pomorski (red.): *Teoretyczne inspiracje historiografii amerykańskiej*. Kazimierz Jodkowski, Zbysław Muszyński (red.): *O sposobie użycia rzeczy*. Henryk Kardała (red.): *Studia z gramatyki kognitywnej*. Jan Pomorski (red.): *Liberalizm w Polsce*. Zbysław Muszyński (red.): *Rozumienie. Znaczenie. Relatywizm*. Krzysztof J. Broz, Andrzej Flis (red.): *Harris i antropologia społeczna*. Henryk Gryzkow-Wiewiórowski (red.): *Analiza zjawisk społecznych. Problemy, założenia, rozstrzygnięcia*. Jacek Pańciczek (red.): *Ontologia fikcji*. Andrzej Teske (red.): *O ewolucyjnej teorii poznania*. Kazimierz Jodkowski (red.): *Spór o istotę nauki — kontrowersja między ewolucjonizmem i kreacjonizmem*. Krzysztof J. Broz (red.): *Franc. Boas ... u podstaw amerykańskiej antropologii*. Zbysław Muszyński: *Semantyczne aspekty porównawstwa się*. Ash Gobar: *Filozofia jako oświecenie*. Gonzalo Munevar: *Wierza zasadnicza*. Krzysztof J. Broz: *Antropologia integralna*. Henryk Kardała (red.): *Uniwersalna językowiec*. Krzysztof J. Broz (red.): *Uczelnianie Boasa*. Jan Pomorski (red.): *Psychoanaliza a historia*.

(red.)

ANTONI B. STĘPIEŃ

NADAL FILOZOFIEMY

Do podstawowych zagadnień, których waga jest niezależna od aktualnych mód i trendów, i które każde pokolenie musi niejako na własny rachunek przemysleć, należy zagadnienie ostatecznego ugruntuowania naszej wiedzy, zagadnienie rozpoznania natury i ustalenia wartości (podstawy, kryterium wartościowania) poznania ludzkiego. Jest to zagadnienie ważne nie tylko w ramach filozofii, lecz również istotnie światopoglądowe: się ono związane z określeniem pozycji bytowej, zarówno poszczególnej osoby ludzkiej, jak i społeczeństwa, w którym ona żyje.

I obecnie wokół tego problemu toczą się kontrowersje między stanowiskami antyfundamentalistycznymi — podważającymi w rozmaity sposób możliwość racjonalnego ugruntuowania naszej wiedzy, zalecenia dla niej niezawodnej, trwałej podstawy (np. hermeneutyka, destrukcjonizm, „anarchizm metodologiczny”) a stanowiskami formułowanymi w nurcie filozofii klasycznej (fenomenologia, neotomizm), które nie tylko akcentują doniosłość problematyki „początku” (tzn. ostatecznej racji, źródła) poznania, ale ją szczegółowo eksplikują i pozytywnie rozwiązują.

Zagadnienie ostatecznego ugruntuowania wiedzy, czyli zalenienia (ustalenia) racji jej wiarygodności, podstawy trwałej (niezawodnej) oceny wartości, zagadnienie początku (punktu wyznaczenia) systematycznych rozważań na temat poznania i jego przedmiotu się wyłączone (motywowane) przez pewne ryzyko naszego poznania Zachodzą bowiem rozbieżności między rezultatami czynności poznawczych. Mylimy się i ulegamy złudzeniom. Nauki okazują się dogmatyczne, tzn. przyjmują pewne aksjomaty i stosują metody, których wartości nie potrafią uzasadnić bez popnienia błędów logicznych. Rodzi to potrzebę rozpoznaania i przezwyciężenia sytuacji w sposób, który uchylałby nasze wątpliwości. Przez eliminację czynników ubocznych, które mogą zmodyfikować wyniki poznawczy, przez eliminację wszelkich uprzedzeń nastawień, przyzwyczajenia i pośrodków (należy umożliwić uchwycenie przedmiotu wprost, w jego własnej osobie). Stąd ideał poznania bezzałożeniowego i bezpośredniego.

Józef Debowski ponownie i odważnie podejmuje te problematykę. Widzi jej złotość. Swoje zamierzenie autorak określa skromnie: *Jest nim (...) samo tylko odwiecznie jednej z najbardziej fundamentalnych i najstarszych idei filozoficznych (...)* *Postaramy się również skazać możliwie najistotniejszy sens tej idei — sens, który w wieku XX nader często bywa zapomniany, zanawiany, a tylko niekiedy wprost kwestionowany* (t. 1).

Po przedstawiemy — w rozdziale pierwszym — „teoretycznego kontekstu narodzin idei bezzałożeniowości”, autor — w następnych czterech rozdziałach — przystępuje do wybiórczego omówienia dziejów zagadnienia. Słusznie zaznacza rolę Arystotelesa, który nie tylko w klasyczny sposób sformułował zagadnienie, ale i podał jego pozytywne rozwiązanie. Szkoła, że w dalszych swych rozważaniach autor nie sygnał do kontynuacji i rozwijania stanowiska Arystotelesa w nurcie scholastycznym, który — poprzez Brentana — wpłynął na fenomenologię i obecnie przejawia się w różnych postaciach neotomizmu. Następnie Debowski przechodzi do czasów nowożytnych, omawiając poglądy F. Bacona, Kartezjusza; podkreśla ich rolę w kształtowaniu koncepcji wiedzy ludzkiej, koncepcji nauki (pomija sprawę ich poprzedników). Później zatrzymuje się przy poglądach Hegla, lewicę hegelowskiej, klasyków marksizmu, Nietzschego, M. Webera (wspominając i o innych). Rozdział piąty przedstawia empiriokrytyczną i neopozytywistyczną próbę bezzałożeniowego ugruntuowania nauki oraz jej krytykę w myśli Poppera i tradycji popopperowskiej.

Rozdział szósty zawiera wyróżnienie i omówienie pojęć „głównych pojęć bezzałożeniowości”. Bezzałożeniowość poznania kolejno polega na: 1) braku wszelkich założeń, 2) braku założeń dogmatycznych („uprzedzeń” nie racjonalizowanych), 3) uchyleniu błędów „petitio principii” (tzn. nieuprawnionego „zadania podstawy”, gdy przyjmujemy coś bez uzasadnienia lub popnienia w uzasadnieniu „błędne koło”, lub popadając w uzasadnianiu w „ciąg w nieskończoność”), 4) akceptacji generalnej neutralności, 5) braku instytucjonalnych ograniczeń, swobodzie badań naukowych (teoretycznych).

Dalsze dwa rozdziały poświęcone są omówieniu fenomenologii (głównie Husserla i Ingardena) i jej programu realizacji pełnej bezzałożeniowości badań filozoficznych oraz związanych z nim: zasady „powrotu do rzeczy”, i „zasady wszystkich zasad” (wedle której ostatecznym źródłem poznania i jego prawomocności jest „źródłoowo prezentująca naszość”, pozna nie bezpośrednie). Autor po szerokim przedstawieniu tej koncepcji — w zakończeniu — zbiera całość swych rozważań i w konkluzji podkreśla doniosłość podjęcia realizacji idei bezzałożeniowości w formowaniu podstaw filozofii, zwłaszcza w jej wersji fenomenologicznej. *Na te wszystkie współczesne kierunków filozoficznych fenomenologia wyróżnia się więc niewątpliwie tym między innymi, że wyodrębniając — w ślad za całą nowożytną tradycją ścisła filozoficzna — problem obiektywności poznania jako problem centralny dla filozofii, drogę do jego rozwiązania znajduje w bezprecedensowo rygorystycznej i konsekwentnej realizacji maksymalistycznego programu badań bezzałożeniowych* (s. 234). Prowadz do wypełnienia zadania ugruntuowania idei „filozofii jako ścisłej nauki”.

Recenzentowi bliska jest zarówno poruszana w omawianej książce problematyka, jak i zaznaczona wyraźnie postawa autora, jego sposób nawiazania do rozważań Husserla i Ingardena. Publikacja przejawia erudycję, wnikliwość i samodzielność myślenia J. Debowskiego. Zawiera interesujące, powiązane z głównym problemem i ubocznie względem niego wątki, niekiedy interesujące prowadzone. Nasuwa jednakże i pewne

uwagi krytyczne, budzi pewne wątpliwości. Pomijamy tu sprawy bardziej specjalne czy szczegółowe, zatrzymamy się przy niektórych, ważniejszych.

Autor dostrzega istotne powiązanie postulatów bezzałożeniowości badań z sprawą istnienia oraz roli poznania bezpośredniego i naocznego (przy czym niekiedy zdaje się utożsamiać bezpośrednie z naocznością). Szkoda, że nie rozwinął zagadnienia bezpośredniości, wykorzystując do tego literaturę polską z lat ostatnich (poingardenską). Próba wyważenia przez Dębowskiego głównych pojęć bezzałożeniowości jest godna uwagi. Przydałaby się tu analiza zwrotów typu: p zakłada q. A zakłada p. x jest założeniem y. Nie ma też systematycznego rozważania na temat różnych powodów błędów i złudzeń poznawczych (jest w tej sprawie kilka teorii).

Przedstawiając stanowisko Arystotelesa (jego interpretacja jest zasadniczo zgodna z tradycją scholastyczną) w sprawie intuicji intelektualnej (nous), autor przypisuje jej jako szczególną własność samowrotność poznawczą (s. 49 n). Trudno się na to zgodzić. Arystotelesowska intuicja intelektualna jest bezpośrednim ujęciem istoty lub sensu czegoś. Jej samowrotność (samoświadomość) płynie z tego, że jest czynnością świadomą! Również spełniająca czynności zmysłowe — według Arystotelesa — „użytkujemy ich świadomości zachodzenia... albo w zrokiem postrzegamy, że widzimy, albo innym myślem” („O duszy”, 425 b).

Na s. 118 mamy lapsus: czytamy tam, że „w oczach neopozytywistów” kontekst odkrycia i kontekst uzasadnienia „pokrywają się” ze sobą. Przecież to właśnie neopozytywiści przywiązywali wielką wagę do tego odróżnienia, a H. Reichenbach był czolowym jego propagatorem.

Wypowiedź na s. 226 o tym, że transcendentalna redukcja ujawnia bytową relatywność tak zwanego „życia realnego” wobec strumienia czystych przeżyć świadomych i wpisnego weteri czystego Ego, bez dodatkowego komentarza brzmi jak wyznaczenie idealizmu transcendentnego. Czy jest to teza autora?

Mimo tych i innych usterek oraz budzących wątpliwości sformułowań, stwierdzać należy, iż omawiana tu książka stanowi rezultat rzetelnego, samodzielnego zmagania się z podstawatą problematyki filozoficznej. Autor nie boi się „ić pod prąd” tendencji uznawanej w wielu środowiskach filozoficznych i metodologicznych za jedynie krytyczną i obowiązującą. Książka broni pozycji rozumu, a tym samym pozycji osoby ludzkiej. Autor stara się pisać jasno, zrozumiale, lecz tematyka jest trudna. Od czytelnika mniej przywykłego do filozofii lektura wymaga trudu skupienia i namysłu. Jednakże waga problematyki dla każdego, kogo obchodzi samowiedomość własnej pozycji bytu osobowego jest taka, że warto podjąć się lektury. Trzeba uprawiać swój umysł także filozofia.

Jozef Dębowski, *Instytut Filozofii Uniwersytetu Wrocławskiego*, Wyd. UMCS, Lublin 1987, s. 273

MAREK J. SIEMEK

DRUGI WSPÓŁCZESNEJ ANTROPOLOGII

Nowa książka Krzysztofa Brozega jest obszernym i wartościowym studium naukowym z zakresu szeroko pojętej teorii kultury. Reprezentuje przy tym podejście badawcze, które z pewnością można nazwać interdyscyplinarnym. Autor dość swobodnie i kompetentnie porusza się wśród problemów, teorii i stanowisk metodologicznych takich nauk jak antropologia kulturowa, socjologia, etnologia, psychologia społeczna czy psychologia rozwojowa, wydobywając z nich treści poznawcze istotne dla przewodniego wątku swych badań, którym jest problematyka wartości jako fundament antropologicznie rozumianej teorii kultury. Jednocześnie zaś badania te umieszcza w rozległym kontekście historyczno-filozoficznym, obejmującym głównie tendencje i nurty w dziejach myśli nowożytnej, a także współczesnej.

Praca składa się z czterech części. Pierwszą z nich, poświęconą filozoficznym paradygmatom koncepcji kultury, stanowi wprowadzający rozdział. II (*Filozoficzne przesłanki obrazów świata kultury jako paradygmaty epistemologiczne: naturalizm, historyzm i probabilizm kulturowy*), który obszernie szkieletuje aksjologiczne i epi-

stemologiczne tło refleksji nad kulturą w filozofii nowożytnej, skupiając się zwłaszcza na „paradygmatycznym” sporze naturalizmu i historyzmu (przedstawianym w klasyfikacji i nowych odmianach obydwu tych stanowisk), a także prezentując — jako współczesną propozycję rozwiązania tego sporu — bardziej metodologiczne, hipotetyczne i umiarkowane relatywistyczne stanowisko „probabilizmu kulturowego”.

W części II (*Problemy aksjonormatywnej koncepcji kultury w analizie wartości*) przechodzi autor do bliższego rozbioru bardziej już konkretnych koncepcji i teorii naukowych, dotyczących statusu wartości i ich miejsca w kulturze. Składają się na nią dwa rozdziały poświęcone prezentacji i krytyce tego stanowiska we współczesnej antropologii kulturowej, które bywa określane mianem koncepcji aksjonormatywnej, a które zdaniem autora w ujęciu wartości pozwala uniknąć niebezpieczeństw nadmiernego relatywizmu w sferze kultury. Klasyczną postacią tego stanowiska jest koncepcja „wzorców kultury” R. Benedict, którą autor przedstawia i poddaje obszernej analizie w rozdziale II, podkreślając zwłaszcza przesady psychologizm i w ostatnim rachunku biologiczny determinizm, tkwiący u podstaw tej interpretacji kultury, a uniemożliwiający skuteczne przezwyciężenie relatywizmu wartości. Analizę tę dopełnia w rozdziale III przypomnienie najważniejszych założeń i wątków krytyki aksjonormatywnego determinizmu dokonanej m.in. przez J. Blake’a i K. Davisa oraz wskazanie epistemologicznych ograniczeń nadmiernie relatywistycznego pojmowania wartości i norm kulturowych.

Z kolei część III poświęcona jest krytycznemu omówieniu przeciwnego (nadmiernie uniwersalnego) ujęcia kultury i fundujących jej wartości, jakie występuje w tzw. infrastrukturalnych koncepcjach kultury. Ujęcie to jest przedstawione najpierw na przykładzie teorii kulturowego materializmu M. Harris’a (rozdział IV), którą autor poddaje obszernej i przekonującej krytyce, a następnie — z bardziej pozytywistyczną oceną — w koncepcji narodu E. Gellner’a (rozdział V), która kiwanie przede wszystkim jako antropologiczna analiza procesu tworzenia i uniwersalizacji wartości.

Wreszcie w końcowej części IV przedstawia autor interesującą propozycję teoretyczno-metodologiczną, opartą na rozwinięciu poznawczych walorów funkcjonalnej koncepcji kultury w jej zastosowaniu do analizy wartości. Propozycja ta (rozdział VI) z jednej strony szeroko uwzględnia wyniki nowych badań psychologii rozwojowej nad kształtowaniem się norm i wartości w rozwoju moralnym dziecka, z drugiej zaś zmierza ku pogłębieniu funkcjonalnej analizy norm i wartości w strukturze działania kulturowego.

Konstrukcja książki jest przejrzysta i spójna. Zarysowany we Wstępie główny zamysł autora — prześledzenie skomplikowanych poszukiwań współczesnej antropologii wartości na jej drogach od filozoficznej ontologii i aksjologii do metodologii, od tradycyjnej „wielkiej teorii” do badawczej hipotezy, od uniwersalizmu do umiarkowanego relatywizmu i probabilizmu — zrealizowany jest czytelnie i przekonująco. Praca świadczy także o dobrym rozeznanii autora w badanej problematyce i w rozległej literaturze naukowej, często słabo u nas znanej i trudno dostępnej.

Kilka uwag bardziej szczegółowych nasuwa się w odniesieniu do filozoficznej części I, której tematyka jest najbliższa właściwemu obszarowi zainteresowań i kompetencji recenzenta. Otóż autor chyba jednak zbyt wobodnie operuje pewnymi schematami, które nadmiernie upraszczają obraz dawniejszej i nowszej myśli filozoficznej.

Niezależnie od tej uwagi, która zresztą odnosi się tylko do pierwszej, wstępnej części tekstu, książka K. Brozega to rzetelnie studium naukowe poświęcone ważkiej problematyce teoretycznej i wykazujące dobry poziom badawczego warsztatu

Krzysztof Jarosław Birca, *Antropologia kulturowa*, Wyd. UMCS, Lublin 1989, s. 180

TADEUSZ BILKINSKI

WIELKI ŁAŃCUCH BYTU I HISTORIA IDEI

Arthur O. Lovejoy jest w Polsce postacią mało znaną. A przecież to on zainicjował interdyscyplinarne studia nad historią idei oraz stworzył podstawy teoretyczne i organizacyjne pod uprawianie tej dyscypliny. Wywarł on znaczący wpływ na rozwój

współczesnej filozofii i humanistyki amerykańskiej. Idee A.O. Lovejoya są do dzisiejszego dnia kontynuowane i rozwijane przez jego zwolenników na łamach założonego przez czasopisma „Journal of the History of Ideas”. Dobrze się więc stało, że J. Cabaj poświęcił osobne studium omówieniu poglądów i działalności wybitnego myśliciela. Zmian ten jest tym bardziej cenny i pożyteczny, że badania nad metodologią i historią idei były w naszym kraju przez wiele lat zaniedbywane.

Praca składa się z pięciu rozdziałów. Pierwszy z nich dotyczy podstawowych idei filozoficznych A.O. Lovejoya, a więc realizmu temporalistycznego w ontologii oraz reprezentacjonizmu w teorii poznania. Rozdział drugi prezentuje dorobek Lovejoya w zakresie historii filozofii. Badania nad historią filozofii odgrywały ważną rolę w twórczości filozofa. Miały one dostarczyć materiału uzasadniającego słusność jego poglądów ogólnofilozoficznych i metodologicznych. Tak też traktuje je autor rozprawy. Koncentruje się na przedstawianiu idei zawartych w podstawowym dziele historyczno-filozoficznym amerykańskiego myśliciela: *The Great Chain of Being*. Sporo miejsca poświęca też jego analizom pojęcia „natura”. Kolejne dwa rozdziały omawiają zasady metodologiczne koncepcji historii idei. Autor szczegółowo i z dużą erudycją przedstawia kształtowanie poglądów Lovejoya na przedmiot, zadania i metody historii idei, jak również pokazuje na przykładach praktyczne zastosowanie jego programu w badaniach historyczno-filozoficznych. Natomiast w rozdziale ostatnim autor koncentruje się na słabszych stronach przedstawianego programu badań historii idei.

Recenzowana książka po raz pierwszy w polskiej literaturze w sposób zwarty przedstawia całość poglądów historyczno-filozoficznych, ogólnofilozoficznych i metodologicznych A.O. Lovejoya. Ma ona niejako podwójną perspektywę: historyczną oraz teoretyczną. Z jednej strony stanowi wartościowy wkład do historii filozofii, a to dzięki rzetelnemu omówieniu twórczości Arthura Lovejoya. Z drugiej strony nie pozbawiona jest wartości teoretycznej, chociażby z uwagi na aktualność metodologii i programu twórcy historii idei. Program ten jest wciąż dyskusyjny i rozwijany.

Tem co stanowi o wielkości i oryginalności myśli Lovejoya nie są wyniki jego badań nad historią filozofii (choć i w tej dziedzinie jego interpretacje i syntezy należą do oryginalnych, jak chociażby koncepcja Wielkiego Łańcucha Bytu), ale przede wszystkim jego program badań nad historią idei. Jest to program nowatorski. Krytykując podziały przedmiotu humanistyki między poszczególne nauki i izolowanie badań poszczególnych nauk Lovejoy postuluje integrację badań humanistycznych.

Centralną kategorią metodologii Lovejoya są „mit-ideas”, czyli „idee elementarne”. Jest on przekonany że systemy filozoficzne, doktryny społeczne, polityczne, religijne, programy artystyczne można rozłożyć na elementy proste. Wtedy okaże się, że te same idee elementarne stanowią części składowe różnych poglądów w danej epoce, a czasem i w różnych epokach. To one właśnie mają być przedmiotem zainteresowań humanistów. Tylko wspólny wyznacznik reprezentantów różnych dyscyplin humanistycznych pozwoli na wykrycie i określenie zbiorów idei elementarnych charakterystycznych dla różnych epok. Pozwoli też na wykrycie ich różnych strukturalizacji oraz form ujawniania się w postaci systemów filozoficznych, mitów, programów, doktryn, jak również umożliwi opisanie ich przekształceń w czasie i przestrzeni oraz oddziaływań na szersze kręgi społeczne.

Pojęcie „idei elementarnych” należy do najważniejszych a zarazem najbardziej krytykowanych części doktryny amerykańskiego filozofa. Nie bez powodu. Jest ono bowiem dość nieokreślone. Do mit-ideas zaliczane są: 1. podstawowe kategorie epok (np. „natura” w Oświeceniu), 2. założenia epok (np. duch abstrakcji w Oświeceniu), 3. nawyki myślenia i rozumowania (np. redukcjonizm pojęć abstrakcyjnych do zmysłowych), 4. patosy metafizyczne (np. patos ezoteryczny), 5. podstawowe zasady i twierdzenia filozoficznej natury. Jak widać jest to kategoria dość zróżnicowana wewnętrznie. Stąd powstają wątpliwości co do jej użyteczności praktycznej i doniosłości teoretycznej. Niemniej, jak wspominaliśmy, wokół założonego przez Lovejoya „Journal of the History of Ideas” skupiło się grono wybitnych badaczy z różnych dyscyplin humanistycznych, którzy próbują realizować program mistrza. Wykrywają bardzo ciekawe i niespodziewane afiliacje między poglądami myślicieli, którzy na pierwszy rzut oka zdają się należeć do zupełnie odmiennych formacji ideowych. Badania tego typu mają stanowić lekarstwo na schorzenia nauk humanistycznych, na ich złaćwankowość, tradycjonalizm, wąski idiografizm. Mają one w pełni umożliwić zrozumienie człowieka i jego dziejów.

Program Lovejoya stanowi wyzwanie dla każdego badacza dyscyplin humanistycznych. Nic dziwnego, że wzbudza zainteresowanie. Ale czy jest w stanie zaspokoić oczekiwania przedstawicieli nauk humanistycznych, czy odpowiada na żywotne problemy związane z badaniami działalności człowieka i jego wytwórów? J. Cabaj próbuje odpowiedzieć na to pytanie. Omawia jego pozytywne i negatywne strony. Unikając uproszczonych ocen wazuje na jego schematyzność, na nieuwzględnianie zewnętrznych uwarunkowań zmian idei, na nieokreśloność podstawowych pojęć, na założenia wartościujące. Krytyka ta jest interesująca i trafna.

Słonastrong recenzowanej książki jest osadzenie jej w literaturze przedmiotu. Autor dotarł do najważniejszych prac poświęconych twórcy koncepcji historii idei i wykorzystał je w opracowaniu. Paradoksalnie fakt ten stał się zarazem źródłem słabości książki, słabości polegającej na zbyt skrótnym eksponowaniu własnych poglądów. Nawet w partiach poświęconych ocenie i krytyce koncepcji Lovejoya autor zbytnio sugeruje się dotychczasowymi opiniami o filozofii Lovejoya. Rządko formuluje nowe, oryginalny pogląd na jego twórczość. Wiele z zawartych w książce uwag krytycznych o filozofie można byłoby pogłębić i przekształcić w analizy immanentne oraz ewentualnie w rozwinięcia poszczególnych fragmentów teorii historii idei.

Jednak książka ta, z uwagi na rzetelne i adekwatne odwołanie poglądów Lovejoya stanowi dobre wprowadzenie do jego filozofii, a zarazem do całego programu historii idei. Z tych też względów stanowi cenną lekturę dla każdego humanisty.

Jerry Cabaj, *Arthur O. Lovejoya filozofia i koncepcja historii idei*, Wsi UMCS, Lublin 1989, s. 151

JAN SUCH

GRANICE RACJONALNOŚCI

Jest to IV tom serii „Realizm — Racjonalność — Relatywizm”, wydawanej przez Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Redaktorzy serii (K. Jodkowski, M. Muszyński, J. Pańciczek i J. Pomorski) zapowiadają, że preferują u autorów „zuccia kontrowersyjne, śmiałe i ryzykowne”. Taki też ten tom właśnie jest: w sposób żywy i polemiczny na kanwie zagadnic „czy sprzeczność może być racjonalna?” rozważa kwestię granic racjonalności natury ludzkiej.

Christopher Cherniak, profesor filozofii w Uniwersytecie Maryland w College Park (USA), w artykule zatytułowanym *Minimalna racjonalność* wprowadza — w odróżnieniu od zwyle stosowanego pojęcia idealnej racjonalności — pojęcie minimalnej racjonalności działającego podmiotu, jako bardziej odpowiadające koncepcji ludzkiej. Podkreśla on, że niezadowolenie z wygórowanego warunku idealnej racjonalności ogólnej wynika z zaprzeczenia przeszer fundamentalnej cechy ludzkiego istnienia, mianowicie tego, że istoty ludzkie podlegają kategoriom skończoności (*finite predicaments*) mając ustalony zakres zdolności poznawczych i czasu możliwego do wykorzystania (s. 39). Dla istot skończonych, jak my, nawet dostęp do zasobów całej galaktyki i czas aż do śmierci ewolucji wszechświata (s. 40), nie byłby w stanie przekroczyć naszych ograniczonych możliwości poznawczych.

Z kolei Andrew Lugg, profesor filozofii w Uniwersytecie w Ottawie, dostreaga ograniczenia racjonalności ludzkiej w faktie, że nie jesteśmy w stanie przeprowadzić wyraźnej granicy między nauką a pseudonauką, jako że różnica jest one nie jakościowa, lecz jedynie *mniejszym* ma tej samej skali wartości (s. 173).

J. Pańciczek, adiunkt w Instytucie Filozofii i Sociologii UMCS w Lublinie, w bardzo interesującym artykule, którego tytuł pokrywa się z tytułem tomu, pozytywnie odpowiada na pytanie: czy sprzeczność może być racjonalna? Główny klopot, wynikający z przyznania sprzeczności logicznej pozytywnej oceny poznawczej, jest związany, jak wiadomo, z faktem, że — na podstawie logiki klasycznej — z dwu zdań sprzecznych wynika dowolnie inne twierdzenie (pA — p-g). Znaczy to, że teoria rozumana jako domknięty dedukcyjny zbiór twierzeń (t) to miancy zbiór (twierzeń), zawierający w sobie wszystkie twierdzenia, jakie dają się potencjalnie wyprowadzić z przyjętego zbioru przeszańk, akjomatów) jeśli jest wewnętrznie sprzeczna, mieści w sobie wszystkie zdania dające się sformułować w języku tej teorii. Teoria tego rodzaju

w rzeczywistości nie wyróżnia żadnych zdań swego języka i jako taka zdaje się być całkowicie bezużyteczna (nieokreślona). J. Pańcicz proponuje wyjście z tej sytuacji polegające na dwu takich modyfikacjach logiki klasycznej, które prowadzi — pierwsza do „zdaniewo lokalizacji sprzeczności”, druga zaś do „przedmiotowej lokalizacji sprzeczności”.

Na gruncie zmodyfikowanych systemów logiki występujące w teorii (w opisie przedmiotu) sprzeczności nie prowadzi do utraty „logicznej tożsamości” teorii sprzecznej (opisu sprzecznej) i jako taka mogą być — pod pewnymi warunkami, które autor szczegółowo omawia — zaakceptowane.

Autor przytacza przykłady teorii sprzecznych w nauce, które byłyby akceptowane (przewidywanie przynajmniej uznawane), mimo że twórcy i zwolennicy tych teorii w pełni uświadamiali sobie sprzeczny ich charakter. Najbardziej znany przykład, to tak zwana starsza teoria kwantowa, sformułowana przez N. Bohra w 1913 roku, w której postulaty klasyczne występują obok (wykluczających się z nimi) postulatów kwantowych. W podobnym duchu wypowiedzi się Goetzalo Munevar, profesor filozofii w Uniwersytecie Nebraska w Omaha (*Dopuszczalne sprzeczności w nauce*), stawiając retoryczne pytanie: „Dlaczego nauka powinna zawsze respektować dyktant logiki?”, a także Paul K. Feyerabend (*Wpływy autorytetu logiki w dyskusjach przyrodniczych i metodologicznych*), zdaniem którego, *zarzut, że sprzeczność polega każde stwierdzenie, stosuje się do szczególnych systemów logiki, a nie do nauki, która podchodzi do sprzeczności w mniej uproszczony sposób* (s. 215). Inaczej mówiąc, zdaniem Feyerabenda, w nauce znajdują się lepsze sposoby traktowania sprzeczności niż te, których dostarcza dzisiejsza logika formalna (s. 219).

Nieco inny aspekt racjonalności natury ludzkiej bada, w swym nader wnikliwym esaju, zacytowanym *Ideologia a sumienie*, Jadwiga Mizdańska, adiunkt MIFIS przy UMCS w Lublinie. Uzasadniająca tezę, że w człowieku potrzeba wiary jest równie silna jak potrzeba wiedzy, co sprzeczna, że natura ludzka bynajmniej nie jest monolitem, Mizdańska pisze: *Tak oto w człowieku spoiątkają się Pan Cogito Pan Credo. Ich współzycie ze sobą jest niezwykle burzliwe: często udują, że siebie najwzajem nie widzą, jednocześnie nie zaprzeczając walki o sterowanie zachowaniem ludzkim* (s. 95).

Następnie, krytycznie analizując mit „ideologii naukowej”, autorka stwierdza, *że tym, czym dla indywidualnego człowieka jest światopogląd uikany z elementów wiedzy i wiary, tym w wymiarze społecznym jest ideologia (tamże)*. Także ideologia „nie może wyrwać się z zakłócenia kręgu wiary” (s. 96).

Według ideologii scentymyzu religię i filozofię miały zastąpić nauka i technika. Zwalczając trzy dewiacje ideologii (zafabrykowane świadomości, fanatyzm, nienuanś ideologiczna), autorka przestrzega, by walczyć z patologiami ideologii zachować wartości ideologii samej, *które uśmękać na nas zawsze się nie udaje* (s. 104). Ideologia pojawia się bowiem wszędzie tam, gdzie ujawniają się konflikty społeczne i sprzeczna gra interesów.

Ideologie mają to do siebie, że łatwo ulegają zwyrodnieniu i zdogmatyzowaniu. Jedno z tych zwyrodnień polega na tym, że jeden ze składników ideologii „pragnie przejąć funkcję innego”. *Jestemny już w porównaniu ze starożytnymi bogami o doświadczanie, z którego wynika, iż Prawda i Dobra chadzają różnymi drogami. Stwarza to pozorny dyktam wyboru między nimi* (s. 110).

Ostatnie zagadnienie rozważane przez autorkę to pytanie: *kie ostatecznie ma rozstrzygać o słuszności ideologii wiedzy, gdy pojawia się rozdział między „teorię” a „praktykę” ideologii* (...)? Sądzi ona, że na arbitra należy wówczas przywołać sumienie, jako ostatnią wyrocznię o tym co słuszne, co niesłuszne, co godne, a co niegodne.

Przy tym, ideologia jako reprezentantka wspólnych interesów grupy wchodzi w nieuchronny konflikt z moralnością, reprezentując racje ogólnoludzkie. *Przeoczenie tego faktu bądź przesądzenie, że racje ideologiczne zawsze muszą podporządkować sobie racje moralne, jest zapomnieniem o całej złożoności fenomenu ludzkiego, stanowi próbę zredukowania człowieka do jednego z trzech wymiarów. A tymczasem, niezależnie od naszej wiedzy i woli, każdy z nas jest zarazem członkiem ludzkości, współczesnikiem grupy lub klasy, a wręcz się sobą samym; to jest niepowtarzalną osobowością* (s. 110). Jest zatem jednocześnie „istotą społeczną i bytem indywidualnym” (tamże).

Ostatnia (czwarta) część zbioru poświęcona jest P.K. Feyerabendowi, jednemu z najbardziej interesujących, współczesnych filozofów nauki. Po szkicu K. Jodkows-

kiego *Nauka w oczach Feyerabenda*, analizującym nader oryginalnie stanowisko tego filozofa, zamieszczone są trzy dalsze artykuły Feyerabenda. Zdawaloby się, że nauka stanowi czyste ucieleśnienie racjonalności. Tymczasem Feyerabend twierdzi, iż nauka w pełni racjonalna znajdowałaby się w zastoju, byłaby niezdolna do wzrostu, do normalnego rozwoju. Każda metoda stosowana w nauce ma swe granice.

Anarchizm epistemologiczny głoszony przez Feyerabenda jest nie jednak anarchizmem naukowym, który zteży (A), *że wszystkie metody mają swoje granice, wyprowadza tezę (B), iż w związku z tym musimy radzić sobie bez reguł i kryteriów*. Feyerabend pisze: *Przepajmy pogląd, że wszystkie reguły mają swoje granice, lecz nie w wprowadzaniu się od winiaku, że powinniśmy być bez reguł. Przeważamy za tym, by brać pod uwagę kontekst, jednak reguły zależne od kontekstu nie powinny zastępować reguł absolutnych, lecz je uzupełniać. Nie pragnę eliminować reguł i kryteriów, ani też pokazywać ich bezwartościowości. Wręcz przeciwnie, chcę powiększyć nasz zasób reguł — im więcej ich mamy, tym lepiej*. (s. 278)

Dla Feyerabenda także nauka, która twierdzi, *że posiada jedynie słuszną metodę oraz niepodważalne wyniki, jest ideologia i musi być oddzielona od państwa, a zwłaszcza od kształcenia* (s. 300). Nauka jest jedną z wielu ideologii rozwijających społeczeństwo i tak winna być właśnie traktowana.

Należy „obronić społeczeństwo przed nauką”, to znaczy uwolnić człowieka od monopolu wiedzy naukowej. Nie jest on bowiem lepszy od monopolu jakiejś innej ideologii (np. mitu); (...) *człowiek przestanie być niewolnikiem oraz nabierze godności, wykazującą poza zwykły konformizm tylko wiary, gdy stanie się zdolnym do porzucenia swych najbardziej podstawowych przekonań, łącznie z tymi, które rzekomo stanowią o jego człowieczeństwie* (s. 304).

Wobec faktu, iż nie ma takiej reguły metodologicznej, która by od czasu do czasu nie podtrzymywała rozwoju nauki, ani takiego „irracjonalnego” poświadczenia, które w odpowiednich warunkach mogłoby jej nie sprząć (s. 304), *jedyną zasadą ogólną o jakiej bez obawy ryzyka można powiedzieć, że jest zgodna z postępieniami uczonego, który przyrzeka się do rozwoju wedy dyscypliny, jest zasada wszystkiego użycie* (s. 305). Mamy tu sformułowanie słynnej zasady Feyerabendowskiego anarchizmu epistemologicznego — *anything goes*.

Według Feyerabenda, nauka ma być drogą ku wolności nie zaś formą zwolnienia człowieka. Z kolei „wolność jest najlepszą drogą do swobodnego rozwoju i tym samym szczęścia” (s. 323).

Konkluzja, do której prowadzi lektura omawianego tomu jest taka: *człowiek nie jest tak dalece racjonalny, jak chcieliby scjentyści. Gdyby człowiek był istotą w pełni racjonalną, to wszystko w świecie ludzkim dałoby się opisać w sposób czysto naukowy i zapewne nie byłoby miejsca dla sztuki. W rzeczywistości światcie jest miejsce zarówno dla wiedzy naukowej jak artystyczno-literackiej — obok innych jeszcze gatunków wiedzy, takich jak wiedza potoczna (zwana też zdroworozsądkową), wiedza spekulatywna, a nawet — być może — wiedza irracjonalna.*

Czy sprzeczność może być racjonalna? Zbiór artykułów pod redakcją Kamiliary Indrzejewskiej. Wyd. UMCS, Lublin 1986, s. 333.

JERZY KMITA

LOGIKA A LITERATURA

Znaczenie naukowe omawianej pracy jest pod pewnym istotnym względem jeszcze donioślejsze, niż można by wnosić, opierając się wyłącznie na jej autocharakterystyce zawartej we *Wstępie* oraz na spostrzeżeniach poczynionych przez autora w rozdziale IV. Bezpośrednim zadaniem pracy jest konstrukcja takiego, odpowiednio scharakteryzowanego pod względem składniowym i semantycznym — języka, aby można było traktować budowane w nim wypowiedzi jako logiczne rekonstrukcje literackich wypowiedzi fikcyjalnych, oraz — aby te pierwsze można było opisywać za pomocą

PROBLEMY Z NIEOSTROŚCIĄ JĘZYKOWĄ

Książka pt. *O nieostrości* jest zbiorową pracą pod redakcją Zbysława Muszyńskiego, adiunkta Zakładu Logiki i Metodologii Nauk UMCS. Składa się na nią 13 artykułów i rozpraw¹.

Ponadto zawiera: słowo redaktora, bibliografię prac angielsko- i niemieckojęzycznych poświęconych problemom nieostrości w latach 1975–1985 oraz *Noty o autorach*. Tom podzielony jest na dwie części: *Nieostrości: pojęcie, przyczyny, konsekwencje* oraz *Tematy: O definiowaniu rodzin znaczeniowych*.

Ograniczona objętość tej recenzji nie pozwala omówić wszystkich prac zawartych w zamawianej pozycji. Z wielkim żalem więc rezygnuję z analizy pięknych artykułów Kazimierza Jodkowskiego i Jacka Woźnika stanowiących fragment polemiki, jaka od kilkadziesiąt lat toczy się między zwolennikami (neopozytywizm, polska filozofia nauki) filozofii nauki akcentującej postulaty maksymalnej ściśłości, w oparciu o reguły logiki formalnej i tzw. anarchizmów metodologicznych. Każdy z tych kierunków głosi zasadniczo inną ocenę nieostrości pojęć; pierwszy traktuje ją jako istotną wadę, którą należy eliminować z języka i nauki, drugi uznaje nieostrość za pozytywną cechę języka. Artykuł Woźnika reprezentuje pierwszą postawę, rozprawa Jodkowskiego – drugą. Rezygnuję także z analizy znakomitego artykułu P. Reputakowskiego, który najpierw rozważa zagadnienia takie jak: problem ocen nieostrości, zagadnienie zakresu nieostrości, stosunek nieostrości do otwartości, chwiejności i niewyraźności, a następnie koncentruje się na problemach implikowanych przez nieostrość dla prawa i prawoznawstwa, wnosząc ważne myśli do metodologii tych dziedzin.

Nie będę także omawiał pracy profesorów: L. Koja i T. Pawłowskiego, prezentują one wprawdzie istotny wkład polskiej metodologii do nauki o definicjach, lecz były publikowane wcześniej.

Swojego pierwszego artykułu Zbigniew Muszyński nie umieszczał (skromnie, lecz mielusznie) w zasadniczej strukturze książki, traktując go jako rodzaj wprowadzenia. Charakter artykułu oraz jego wartość merytoryczną pozwalają go włączyć do zbioru głównych składowych tomów. Uznałem prętko za słuszne potraktować go jako pierwszą pozycję tego zbioru.

Autor rozpoczyna swoje rozważania od przeprowadzenia przejrzystej klasyfikacji podejść badawczych do problemu nieostrości. Najpierw dzieli je na dwa kierunki refleksji: a) traktujący nieostrość jako uciążliwą wadę językową, którą należy usunąć i b) traktujący nieostrość jako nieeliminowalną cechę wypowiedzi, którą należy możliwie dokładnie opisać w celu wyjaśnienia funkcjonowania języka. Drugi z tych kierunków posiada dwie odmiany: b₁, traktujący zagadnienie nieostrości jako problem przede wszystkim treściowy, związany z funkcjami języka naturalnego oraz jego własnościami i b₂, traktujący zagadnienie nieostrości jako problem formalnojęzykowy. Ten ostatni kierunek zawiera dwa zasadnicze nurty badań nad nieostrością: c₁, nurt konserwatywny, przyjmujący za podstawę klasyczną logikę formalną oraz c₂, nurt, zgodnie z którym ramy badań nad zjawiskiem nieostrości muszą być wyznaczone przez bogatsze narzędzia formalnojęzykowe. Nurt c₂ nazywa autor tradycyjnym, zaś nurt c₁ – alternatywnym.

Przedstawiona klasyfikacja wyznacza strukturę oraz tematy dalszych rozważań artykułu. Treść artykułu można określić krótko jako dobrze objaśnione postawienie zagadnienia istoty nieostrości językowej, ze szkicem kierunków i prób jego rozwiązania. Autor dobrze pokazuje złożoność tego zagadnienia oraz jego wielokierunkowość i trudne uwikłania problemowe (logiczne, filozoficzne, językoznawcze itp.).

¹ Zbysław Muszyński: *O nieostrości*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1986. 130 s. ISBN 83-03-01000-0. *Noty o autorach*: Zbigniew Muszyński: *O nieostrości*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1986. 130 s. ISBN 83-03-01000-0. *Tematy: O definiowaniu rodzin znaczeniowych*. Leon Koja: *Schematy definicyjne dla rodzin znaczeniowych*. Tadeusz Pawłowski: *Rozważania o...*

pojęć (składniowych, ale przede wszystkim semantycznych), które stanowiłyby uściśloną odpowiednik pojęć stosowanych w praktyce nauki o literaturze w odniesieniu do tekstu literackiego i tzw. świata przedstawionego. Rzeczona konstrukcja nazywa autor Flogiką (logiką fikcji), zaś podstawiową intuicją, która kieruje się przy budowie swej Flogiki, jest ujęcie literackiego świata przedstawionego jako pewnego rodzaju rzeczywistości możliwej, w której wszystko (z grubsza mówiąc) zdania fikcjonalnego tekstu literackiego (odtwarzające go wypowiedzi Flogiki) byłyby prawdziwe, a która dokładnie taką ma postać, jaką „ustawiana” ów tekst. Można, jak sądzę, bez zastrzeżeń zgodzić się z autorem, że wymienione ujęcie charakterystyczne jest dla literaturoznawczego i zresztą także powszechnego sposobu traktowania dzieła literackiego.

W rezultacie zaprezentowany w pracy szkic Flogiki, szkic selekcjonujący bez zbędnej pedanterii formalnej, ale też dostatecznie precyzyjnie – le składowe i semantyczne rysy Flogiki, które czynią zadanie wspomnianej powyżej intuicji, stanowi narzędzie realizacji dwóch przynajmniej następujących celów badawczych:

(1) eksplicyja (rekonstrukcja) logiczna pojęć potocznych służących do opisu tekstu literackiego i przedstawianego w nim świata;

(2) przedłożenie nowej propozycji w zakresie ontologii przedmiotów fikcyjnych (f-przedmiotów): propozycji pojmowania ich jako przedmiotów skonstruowanych w pewien oryginalnie obmyślony przez autora sposób z „rzeczywistych” obiektów indywidualnych.

Obydwa te cele budawcze mają charakter filozoficzny – w szerokim sensie tego określenia. Pierwszy z nich mianowicie można zaliczyć do zakresu metodologii nauki o literaturze, drugi – do zakresu filozofii języka oraz ontologii. Realizacja ich stanowi istotne osiągnięcie w ramach wymienionych dziedzin filozofii. Co się tyczy realizacji celu (1), chodzi tu nie tyle o to, że zbudowana została grupa pojęć stanowiących precyzyjnie odpowiedniki literaturoznawczych intuicji związanych z fikcją literacką, ile o to, że na gruncie owej grupy pojęć formułować można szereg nowych, dostatecznie wyraźnych problemów (dotyczących tejże fikcji), dających zaś rozwiązywać się bądź to w ramach zaproponowanego przez autora szkicu Flogiki, bądź w ramach różnych uzupełnień lub możliwych modyfikacji tego szkicu, autor pozostawił w tym względzie wiele różnych możliwości otwartych, co jest oczywiście zaletą pracy. Co więcej jeszcze, praca inspirowa szereg problemów natury generalnej, poczynając np. od pytania, czy istotnie dla rekonstrukcji logicznej intuicyjnego pojęcia fikcji przedstawionej niezbędne jest odwołanie do Flogiki i budowanie specjalnego systemu w rodzaju zaproponowanego przez autora Flogiki.

Co się tyczy natomiast realizacji celu (2), na plan pierwszy wysuwa się oryginalna koncepcja w stosunku do Personowskić koncepcji f-przedmiotów. Jest ona niewątpliwie zorientowana bardziej „matematycznie”, czy może lepiej fizykalistycznie, niż ówa koncepcja; zwykle zresztą odróżnia się analogicznie od Ingardenowskiego (tym bardziej zaś – Husserlowskiego) ujęcia przedmiotów intencjonalnych. Nawiasem mówiąc, jeśli uogólnić problem poznawczy, zakładającego określoną logikę – opisu literackiego świata przedstawionego do problemu takiejże opisu obrazu świata, przesądzonego przed badania etnologiczne i kultury, to wówczas podejrzwałbym, że, jako fizykalistyczne rozwiązanie, wyrażające się w konstrukcji Flogiki, stanowiłoby swojego rodzaju uzurpatorską absolutyzację naszego nowożytno-europejskiego, przyrodniczego sposobu widzenia świata. Byłoby imputowaniem przedstawicielom kultur pozaeuropejskich naszego własnej (fizykalistycznej) ontologii.

Tu właśnie jest miejsce na podjęcie pewnych uwag wstępnych. Odróżni twierdząc, iż praca J. Pańkiewicza ma istotne znaczenie również i w zakresie, do którego praca ta explicitnie nie nawiązuje. Mianowicie w zakresie rozważań epistemologicznych nad empiryčno-naukowym poznawaniem „obcych” języków, a idąc dalej – „obcych” kultur. Chodziłoby tu więc o Quine’owską problematykę względności ontologicznej, która to problematyka jest zdecydowanie pierwotną przy budowaniu teoretyczno-metodologicznych podstaw etnologii (antropologii kulturowej czy społecznej). Rzecz w tym, że *Logika fikcji* reprezentuje wprawdzie określone rozważania w stosunku do wymienionej problematyki, ale jednocześnie rozważania te opiera na założeniach, które znakomicie mogą być wykorzystane dla artykulacji rozważań odcimnych. Tak więc wartość *Logiki fikcji* polega także na doniosłości jej pracy dla metodologii badań etnologicznych.

William P. Alston zwraca uwagę na brak precyzji w posługiwaniu się terminem „nieostrość” w różnych kontekstach wypowiedzi także naukowych i proponuje rozróżnić trzy rodzaje denotatów tego terminu: nieostrość stopnia, nieostrość kombinacyjną i nieostrość pojedynczości. Pierwszy z nich wyznacza brak określonych granic użycia wyrażenia, związany z pewnym miarą, np. wiekiem (jak np. „człowiek w średnim wieku”, „stary” itp.), ilością mieszkani, siłą sprężyny. Drugi rodzaj nieostrości autor określa jako podobny zjawisku, które L. Wittgenstein nazwał „rodziną znaczeniową” wyrażenia. Oba te rodzaje nieostrości autora nazwa nieostrością użycia. Trzeci rodzaj nieostrości wiąże się z pytaniem: kiedy mamy do czynienia z takim to a takim denotatem wyrażenia, o którym założyliśmy, że może być użyte w określonej sytuacji. Ten rodzaj nieostrości przecina — według słów autora — dwa pierwsze. Np. nieostrość związana z pytaniem, czy mamy do czynienia z widem górami, czy z jedną, która ma dwa wierzchołki jest nieostrością pojedynczości, będącą nieostrością stopnia. Natomiast nieostrość związana np. z pytaniem o desygnaty nazwy „społeczność” jest kombinacyjną nieostrością pojedynczości.

Trudności związane z wielością rodzajów nieostrości rzutują na zagadnienie jej usuwania oraz na semantyczne implikacje.

Artykuł Williama P. Alstona zawiera szereg miejsc dyskusyjnych. Jedno z nich dotyczy rozróżnienia rodzajów nieostrości, a zwłaszcza kategorii „nieostrość kombinacyjna”, która jest niejasno scharakteryzowana. Niejasny jest też jej stosunek do „nieostrości stopnia”, co usprawiedliwia między innymi postawienie pytania: czy te dwie kategorie podlegają jednoznacznie bardziej ogólnemu pojęciu nieostrości? Sądzę, że rozróżnienia nieostrości należało uporządkować zgodnie z podziałem typologii na jednowymiarowe i dwuwymiarowe, takim jaki przeprowadza T. Pawłowski, np. w książce *Pojęcia i metody współczesnej humanistyki* (Wrocław, Osolincum, 1977, s. 111 i n.). Typologia jednowymiarowa uwzględnia jedną cechę stopniowalną, zaś dwuwymiarowa — więcej niż jedną cechę stopniowalną. Cechy stopniowalne są denotowane przez nazwy (pojęcia) nieostre. Wspomniane skłócenie (założenie odpowiedniości) między podziałem typologii (uporządkowań typologicznych), a rozróżnieniem rodzajów nieostrości wydaje się być uzasadnione. Usunęłyby ono wymienione wyżej wątpliwości.

Druga uwaga dotyczy rozumienia związku między nieostrością i logiczną zasadą wyłączonego środka. Omawiany artykuł nasuwa dwie wątpliwości: 1^a. dotycząc samego sformułowania wymienionej zasady; 2^a. twierdzenia, iż nieostrość ogranicza jej ważność.

Ad. 1^a. Według słów autora zasada wyłączonego środka stwierdza, że każde twierdzenie jest albo prawdziwe, albo fałszywe. Otóż nie jest to zasada wyłączonego środka, lecz zasada dwuwartościowości. Zasada wyłączonego środka głosi co innego, a mianowicie, że z dwóch zdań sprzecznych przynajmniej jedno jest prawdziwe.

Ad. 2^a. Twierdzenie to jest nieporozumieniem, ponieważ opiera się na nieprecyzyjnie określonym pojęciu sprzeczności, związanym z operowaniem nieprecyzyjnym pojęciem twierdzenia.

Trzecia moja uwaga dotyczy argumentacji za możliwością pozytywnej oceny nieostrości, co nie znaczy, że takiej oceny nie dopuszczamy. Nie mogą jednak uznać twierdzenia, że ocena taka uzasadnia sprawność nieostrości jako narzędzia w języku dyplomatycznym, ponieważ w tym języku wykorzystuje się różne błędy logiczne w charakterze sprawnych narzędzi.

Jack Janas-Kaszczyk w swoim pierwszym artykule zmierza do uzasadnienia tezy: Termin „nieostrość” posiada wiele znaczeń i ta wieloznaczność jest przyczyną nieporządku zarówno w terminologii, jaki i w teoriach dotyczących nieostrości. Ten nieporządek widoczny jest szczególnie w definicjach nieostrości, a przede wszystkim w samych podstawnych zagadnieniach. Definicje nieostrości spotykane w literaturze są sformułowane przy pomocy krzyżowania terminologii trzech dziedzin semiotyki: syntaktyki, semantyki i pragmatyki. Autor stwierdza tylko jeden przypadek czysto semantycznej definicji nieostrości (w pracy T. Kubinińskiego *Nazwy nieostre*).

Autor, zmierzając do usystematyzowania różnych określeń nieostrości, prowadzi badania w trzech aspektach: ściśle pragmatycznym, metodologicznym oraz językowym. Polem tych badań jest nieostrość nazw nieustupych w ramach zasad klasycznej logiki dwuwartościowej. Badania w każdym z tych aspektów prowadzą do sformułowania różnych definicji nieostrości. Definicje te różnią się także ze względu na

podział nazw nieostreych na: nazwy nieostre w sensie ścisłym (tzn. powodujące zasadniczą nierozstrzygalność pytań), nazwy nieostre w sensie tzw. luźni — nazw oraz nazwy nieostre w sensie nazw chwytliwych. Artykuł zawiera 28 wyraźnie sformułowanych różnych definicji nieostrości. Wskazuje także możliwości sformułowania dalszych, bogatszych definicji nieostrości.

Omawiana praca jest niewątpliwie ważnym osiągnięciem w zakresie problemów nieostrości. Jest także w wielu miejscach odkrywcza oraz inspirująca.

Celem drugiego artykułu Jacka Janasa-Kaszczyka jest próba charakterystyki ontologicznego aspektu problemu nieostrości. Autor dokonuje także próby — jak to nazwa — wstępnej, ontologiczno-semantycznej definicji nieostrości, a następnie dokonuje bardziej ogólnego określenia nieostrości ontologicznej. Wykorzystując Bergsonowską więź struktur ontycznych oraz pewne pojęcia z teorii mnogości, rozróżnia i określa cztery rodzaje uporządkowania: dyskretne, gęste, ciągłe oraz ciągłe w sensie Bergsona. Określeniem tym odpowiadają cztery pojęcia (rodzaje) zmiany, co z kolei pozwala stwierdzić, że twierdzenie: *x* jest przedmiotem nieostrem można głosić w co najmniej czterech znaczeniach, odpowiadających rodzajom zmian, którym ulegają przedmioty.

Artykuł kończy uwaga, że rozpatrywanie nieostrości ontologicznej jest uzasadnione także z trzech dodatkowych powodów: po pierwsze, ze względu na wypełzającą fizykę, a zwłaszcza na głoszoną w jej ramach zasadę nieznacznosci Heisenberga; ze względu na żywe wciąż w filozofii tendencje platonizujące, w ramach których uznaje się niekiedy rzeczowe istnienie własności, po trzecie, ze względu na istnienie ontologicznej (obok zdaniowej) interpretacji formal logiki formalnej. Ten ostatni powód wyróżnienia ontologicznego aspektu nieostrości wiąże się — zdaniem autora — istotnie z zagadnieniem narzędzi badania nieostrości, czyli z pytaniem, jaka logika jest najbardziej odpowiednią podstawią tych badań, czy wystarczy tu klasyczna logika dwuwartościowa, czy może potrzebna jest inna, bardziej bogata teoria logiczna.

Te krótkie uwagi pokazują jak istotnie i trudne problemy składają się na temat artykułu. Autor dobrze nam nim pomógł, ukazując trafnie ich związki i dając w wielu miejscach oryginalne próby ich rozwiązania.

Definicje dejektyczne (ostensywne), którym poświęca swój artykuł W. Walentukiewicz wiąże się istotnie z genezą oraz rozwojem języka naturalnego i są w istotnym stopniu odpowiedzialne za jego cechy, które tradycyjna logika i metodologia nauk zalicza do wad, a nawet błędów językowych, takich jak: chwytliwość, nieostrość, wieloznaczność itd. Źródłem tych cech są przede wszystkim spontaniczne definicje ostensywne (definicje nadające wyrażeniom znaczenie lub wyjaśniające jego zastany sens przez wskazanie odpowiedniego przedmiotu), które właśnie ze względu na ową spontaniczność są mało precyzyjnym i — w tym sensie — logicznie mało sprawnym narzędziem twórczości oraz informacji językowej.

Jednym z głównych celów zainteresowania, jakie tym definicjom poświęcają logicy jest ich odpowiednie usprawnienie. Celem artykułu W. Walentukiewicza jest przedstawienie oraz analiza polskich prób w tym zakresie. Autor przedstawia i analizuje kolejno propozycje: Janiny Kotarbińskiej, Mariana Przełęczkiego, Tadeusza Czełowskiego, Witolda Marciszewskiego, a poza tym — ważne dla pojmowania definicji dejektycznych uwagi Ludwika Pleckego o spostrzeganiu oraz definicje dejektyczną w wersji definicji czytkowej i definicji dejektycznej. Bada te różne koncepcje pod kątem ich związku z zagadnieniem nieostrości nazw ogólnych. Przeprowadzone analizy prowadzą, zdaniem autora do wniosku, że pełna ostrość nie może być zapewniona przez stosowanie definicji dejektycznych. Może być jednak zapewniona ostrość względna, tzn. zrelatywizowana do potrzeb, teorii naukowych, metod badawczych itd. Ze wszystkich rozpatrzonych koncepcji najbardziej sprawnym narzędziem zastąpienia znaczeń jest — zdaniem Walentukiewicza — definicja dejektyczna w wersji definicji indukcyjnej.

Przedmiotem drugiego artykułu Z. Musyńskiego jest — jak sam pisze — analiza niektórych przyczyn nieostrości wyrażań języka naturalnego, dokonywana z perspektywy funkcjonowania tych wyrażań w procesie komunikowania się ludzi. Autor zmierza do uzasadnienia tezy, która formułuje następująco: (...) nieostrość wyrażań językowych jest jest ściśle istotnym i ważnym dla funkcjonowania języka naturalnego przez to, że jest ona czynnikiem związanym z procesem poznawania (...), w tym również ze sposobem językowego ujmowania rezultatów poznawczych człowieka, a wpływ nieostrości na

przebieg i rezultaty porozumiewania się jest uwzględniony w samym funkcjonowaniu języka, w strukturze pojęć i posługiwania się nimi przez człowieka (str. 237)

W uzasadnianiu tej tezy autor odrzuca tradycyjne pojmowanie warunków porozumiewania się ludzi. W swojej analizie procesu porozumiewania wyróżnia pojęcie rozumienia. Wyjaśnienie tego pojęcia rozpoczyna od rozpatrzenia dwóch kryteriów rozumienia sformułowanych przez B. Stanosz. Pierwszym jest „trafne i rzekawość” o zakresie wyrażenia lub „trafne rozstrzygnięcie” (cudzyłów autora) o wartości logicznej zdania, drugim — umiejętność wyciągania wniosków w procesie wnioskowania. Odnosząc te kryteria do oceny rezultatów procesu porozumiewania się przy pomocy języka zawierającego wyrażenia nieostre, autor dokonuje analizy pojęcia nieostrości, w której przeciwstawia tradycyjne i nietradycyjne (nowe) podejścia do tego zagadnienia. Pierwsze przyjmuje jednoznaczne przynależenie lub nieprzynależenie przedmiotu do zbioru oraz kategorycznie i jednoznacznie rozumia wartości prawdy lub fałszu, drugie, wsparte na bogatszym doświadczeniu formalnych niż logika klasyczna, mówi o stopniowej przynależności przedmiotu do zbioru i o stopniowaniu wartości logicznych prawdy i fałszu. Bardzo ciekawe są rozważania związane ze stosowaniem drugiego kryterium, polegających na analizie: „paradoksalnych” wnioskowań, zawierających wyrażenia nieostre. Okazuje się, że ich „paradoksalność” ma ścisły związek z użyciem terminów obserwacyjnych. Żeby ten związek wyjaśnić, autor zajmuje się problemem ostrości terminów obserwacyjnych.

W analizie procesu porozumiewania się autor wyklucza sytuację bezwzględnej jednoznaczności. Proces ten zakłada, jako warunek konieczny, różnicę u osób komunikujących się, zarówno pod względem wiedzy, jak i znaczeń wyrazów, którymi się posługują (zresztą znaczenia są za zawsze zrelatywizowane do pozayęzykowej wiedzy posługującego się wyrażeniami, a więc mają one zawsze charakter podmiotowy; taki sam charakter ma także nieostrość). Porozumiewanie się jest procesem, w którym te różnice komunikujący są sobie wzajemnie uświadamiający i stopniowo je zniwelują, lecz pełne ujednolicenie wiedzy (przekonań) i warunkowanych przez nią sposobów rozumienia używanych wyrazów jest i nieosiągalne, i niepożądane.

Artykuł Marianny Flis Jaszczak jest poświęcony problemowi ocen w nauce. Autorka rozważa ten problem na przykładzie prac Łukasiewicza. Nie podejmując próby streszczenia tego interesującego tekstu. Chcę jedynie zwrócić uwagę na pewen problem, jaki mi się nasunął przy jego lekturze. Autorka zdaje się rozumieć ocenę jako wyraz próby lub dezaprobaty, o czym świadczy — jak sądzę — jej uwaga na temat trudności w odróżnieniu orzeczników ocenianych od orzeczników opisowych, a także uwaga o ładunku emocjonalnym, którego nośnikiem jest orzecznik oceniancy. Autorka wybrała więc (być może za T. Pawłowem lub Z. Ziembińskim) pragmatyczno-subiektywistyczną koncepcję ocen i wartości. Przy takim założeniu termin „ściśły” może rzeczywiście oznaczać ocenę. Być może oznaczalby on ocenę różnicę przy założeniu filozofii (teorii ideał) platońskiej. Nie oznacza on jednak oceny na gruncie filozofii, która traktuje wartości (tak jest np. u Arystotelesa) jako pewne sposoby istnienia (modi entis), a wypowiedzi oceniancy zalicza do zdań modalnych. W tym przypadku „orzecznik” oceniancy reprezentuje istotnie różną kategorię wyrażań (nie jest — wbrew pozorom — przymiotnikiem sensu strukturalizacji, na której należą orzeczniki opisowe. Wyrażenie: *jest ci dobry* możemy przekształcić do wyrażenia: *dobrze, że x jest (z istnieje)*, a wyrażenie: *System naukowy x jest ściśły* nie da się w ten sposób przekształcić. Wyrażenie lo me jest bowiem zdaniem modalnym, lecz zdaniem opisowym. Tym samym termin „ściśły” nie oznacza wartości, lecz cechę opisową. Ścisłość — w świetle omawianej koncepcji — może być przedmiotem oceny, kryterium oceny, lecz sama nie jest oceną. Można oczywiście wyrażenie: *ściśły system naukowy jest dobry (pożądan)* przekształcić równoznacznie na wyrażenie: *dobrze, że system naukowy jest ściśły (pożądan)* jest, *by system naukowy był ściśły*). Wyrażenia te są (w obu sformułowanych) wypowiedziami pozytywnymi oceny ściśłości (wemy, np. z artykułów Jodkowskiego i Muszyńskiego, że może być ona oceniana także negatywnie).

Nie krytykuję omawianego artykułu (bardzo mi się on podoba). Zwracam jedynie uwagę, że założenia innej filozofii ocen i wartości niż ta, którą przyjęła autorka, musiałyby doprowadzić do poważnej modyfikacji jej ustaleń.

Omawiana książka, mimo iż wydana skromnie, poważnie wzbogaca polską

literaturę metodologiczną w zakresie badań nad zjawiskiem nieostrości językowej. Wyższymi poziom prac, z których ta książka się składa, jest dobrą wrytówką szkoły, jaką jest seminarium profesora Leona Kojas — kierownika Zakładu Logiki i Metodologii Nauk UMCS.

O. Niemcewicz, Praca zbiorowa pod red. Zdzisława Muszyńskiego, UMCS, 1 Lublin 1968, s. 347, nakład 300 egz.

JERZY TOPOLSKI

CO TO JEST HISTORIA TEORETYCZNA?

Pierwszy raz określenie „historia teoretyczna” w tytule dzieła użył prawdopodobnie J. M. Romein wydając w 1946 roku książkę *Theoretische Geschiedenis*. Ten holenderski uczyony me był jednak pierwszym, który postulował zbliżenie historii do teorii. Oczywiście postulaty takie przybierały różne trefki i były inspirowane różnymi opcjami filozoficznymi (tak pozytywniejszymi jak antypozytywistycznymi), lecz rodziły się już w XIX wieku, gdy myśli o zbliżeniu historii do nauki ściśle oparowała wiele umysłów. Była to, dodajmy zaraz, myśl wywodząca się z mezozemianstwa zarówno jednych jak i drugich nauk. Historia bowiem nie potrzebowała nasycać „ściśłości”, której w naukach tak określanych nie było wcale więcej aniżeli w filozoficznych analizach historyków posługujących się na przykład nowoczesną metodą filozoficzną. Potrzebowała z punktu widzenia metodologicznego tych samych impulsów dla swego postępu co nauki badające przyrodę. Siawała przed właściwym sobie trudności, jak w szczególności i tak, że jej przedmiotem jest nie tylko proces historyczny lecz również działający człowiek. Podobnie jak przed trudnością eksperymentu i pomiaru — nauki przyrodnicze. Świadectwem rosnącego zainteresowania historyków teorią, a coraz mniejszym stopniu — dodajmy — wiedzianego chęcią nadania badaniom historycznym i historycznym tekstem przyrodniczością, „ściśłości” było m.in. powstanie przed z górą 30 lat specjalnego międzynarodowego czasopisma pt. „History and Theory” wydawanego przez Wesleyan University (USA).

Dążenie do ściślejszych i świadomych związków historii z teorią jest głównym składnikiem tego, co można by nazwać rewolucją historyograficzną ostatnich dziesięcioleci XX wieku. Rewolucja ta jest w toku; zaś jej efektem jest powstawanie tego, co można by nazwać historią filozoficzną nowoczesną w odróżnieniu od klasycznej historiofilozofii tradycyjnej. Ta ostatnia, choć coraz bardziej integralna, tzn. obejmująca coraz więcej dziedzin życia ludzi w przeszłości, nadal dominuje, lecz zarazem staje wobec wyzwania, jakie stanowi historia filozoficzna nowoczesna lub — inaczej mówiąc — historiofilozofia (czyli historia teoretyczna).

Można, żródź jasna, historię teoretyczną pojmować w różny sposób. Może to być po prostu świadome wprężenie w proces badawczy i w narrację historyczną teorii jako układu dostępczego, czyli inspirującego do takich czy innych rozważań. Na przykład można badać gospodarkę polską w XVI wieku w oparciu jedynie o widzę potężną i to będzie podejście tradycyjne; można jednak badając tę gospodarkę odwoływać się do rozważań teoretycznych o feudalizmie i wywodzić z nich dyrektywne badawcze ułatwienia konceptualizacji, czyli nadawane badaniom i narracji historycznej możliwie najbardziej adekwatnej struktury. Historię teoretyczną można pojmować również jako teorię procesu historycznego, czyli najbardziej ogólną relację o dziejach, włączającą na podstawowe relacje, clementy i czynniki tego procesu.

W ten nurt rozważań wpisała się w 1984 roku książka Jana Pomorskiego pt. *W poszukiwaniu modułu historii teoretycznej*, która otwarła nową atonkę eńc. „Realizm — Racjonalizm — Relatywizm” wydawaną przez Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Dla każdego, kto śledzi rozwój nauki historycznej, a szczególnie dla historyków interesujących się nasycającym historię teorią, książka ta może mieć bardzo duże znaczenie. Jest bowiem swego rodzaju manifestem na rzecz historiofilozofii nowoczesnej, a więc historyków i świadomości odwołujących się do teorii. Autor z jednej strony chce przekonać o pozytykach płynących ze związków z teorią, z drugiej zaś dać

przykład rozumienia historii teoretycznej, dostarczając tym samym wielu ważnych elementów nowoczesnej konceptualizacji badań historycznych. Pomorski pojmuje teorię w badaniach historycznych trojako. Jest to dla niego teoria procesu historycznego, teoria poznania historycznego oraz teoria w sensie praw naukowych, mogących służyć w wyjaśnieniach historycznych. Ponieważ wyjaśnienia te dotyczą indywidualnych zdarzeń czy procesów, ich uzasadnienie należy szukać w twierdzeniach mówiących o klauzach faktów, w których fakty wyjaśniane są konkretyzjami. W swej książce Pomorski zajmuje się teorią jako ogólną wiedzą (teoretyczną) o procesie historycznym. Proponuje pewen model tego procesu. Zajmuje się także teorią jako koncepcją procedury badawczej. Także w tym przypadku proponuje pewen model (czy pewen model) tej procedury. Głównym jednak tematem jest pierwszy z nich czyli, jak pisze, model „procesu wywarzania historii przez człowieka”.

Autor rozpoczyna swą analizę od wyłożenia własnej koncepcji faktu historycznego. Wychodząc z założenia tzw. realizmu właściwego dla części reprezentantów filozofii analitycznej, Pomorski uznaje fakt historyczny przede wszystkim za element procesu historycznego a dopiero następnie za konstrukcję historyka. Odróżnia fakty (a zarazem zdania o faktach) czystościenne (typu „pierwszy rozbiór Polski miał miejsce w 1772 roku”) oraz fakty „ukryte”, czyli zdania a faktach nieobserwowalnych (na przykład ludzkie postawy). Poza tym stwierdza, że wyróżnić można jeszcze także rozumienie faktu historycznego jak stan rzeczy, wydarzenie (fakt historyczny ujmowany w kategoriach działań ludzkich), zjawisko historyczne (wydarzenie trwające krótko) oraz proces historyczny (wydarzenia trwające długo). Za podstawowy przyjmuje fakt historyczny, rozumiany jako wydarzenie w podanym wyżej sensie. W wydarzeniu ogólnie się dwupłaszczyznowość procesu historycznego: jako o ludzkie działanie i jako obiektywny rezultat tego działania, ów zaś dwuaspektowy ogład tego procesu jest dla Pomorskiego, zgodnie zresztą z paradygmatem szkoły, z którą się utożsamia (s. 14) podstawowym punktem wyjścia do dalszych rozważań.

Jest to zarazem podstawowa idea przedmiotu badań historycznych, jakim jest proces historyczny. W tradycyjnej historiografii historycy badają jedynie jego górne warstwy, zdarzenia, co nie interesuje ich ów proces w sensie ogólnym, czyli w jego podstawowej strukturze i dynamice, czyli warstwa głęboka (opisywana przez teorię procesu historycznego). I oto autor *W poszukiwaniu historii teoretycznej* oferuje historykom, jako ewentualną bazę konceptualizacji ich badań, czyli jako sumę wiedzy pozwalającej na lepsze rozumienie tego, co się w warstwie zdarzeniowej bada, własne pojmowanie procesu historycznego czyli własną — opartą o wspomniane rozróżnienie subiektywnej i obiektywnej strony procesu historycznego — teorię tego procesu. Pozostaje w ten sposób w sferze tzw. metodologii przedmiotowej, niezwykło ważnej a dotąd — w perspektywie potrzeb badania historycznego — bardzo słabo rozwiniętej. W tym już samym leży duża wartość jego książki.

Pomorski analizuje w niej kolejno inspiracje owej teorii (historii teoretycznej), a następnie proponuje własny model teorii historii, teorii procesu historycznego (jak jak formułuje to również autor, „teorii procesu generowania historii”). Jeśli chodzi o inspiracje, analizuje koncepcję Marksa, w szczególności jego *18 hromadze a Ludwika Bonaparte*, próby teoretycznej historii gospodarczej (głównie tzw. nową historię w wydaniu amerykańskim) oraz propozycje metodologiczne takich autorów jak J. Kmita, Th. Kuhn i inni.

Punktem wyjścia dla Pomorskiego jest działający człowiek, pojmowany jako istota racjonalna. Historia jest zarazem tworem jej przez człowieka, jak i rezultatem tego tworenia, niekoniecznie zgodnym z zakładanymi celami. Oczywiście nie wchodzi tu w grę jedynie działania indywidualne, lecz także to, co Pomorski nazwa działaniami społecznymi (wówczas, gdy dla osiągnięcia celów działania niezbędne jest współdziałanie). Dla Pomorskiego działanie jest strukturą funkcjonalną nastawioną na realizację odpowiednich wartości praktyczno-żyłowych bądź kulturowych, w ramach której to struktury poszczególne jej elementy — poszczególne działania indywidualne — przybierają takiego rodzaju stany (naczej: prowadzą do takiego rodzaju indywidualnych obiektywnych), że bez ich wystąpienia realizacja rzeczonych wartości przez działanie społeczne jest niemożliwa. Działania społeczne są, według Pomorskiego, praktyczno-użytkowe i symboliczno-kulturowe, zaś ogół masowych subiektywno-racjonalnych działań ludzkich jest praktyką społeczną, której bardziej szczegółową definicję przedstawia autor od J. Kmity.

Wychodząc z przeanalizowanych wcześniej kategorii, Pomorski konstruuje cztery modele procesu generowania historii, przy czym kolejno znosi w nich założenia idealizujące. Pierwszy zakłada istnienie jedynie społecznej praktyki materialnej, w drugim uwzględnia również praktykę prawnopolityczną, w trzecim jeszcze praktykę kulturową, zaś w czwartym, dodatkowo, zróżnicowanie grupowe społeczeństwa.

Słusznie podkreśla, że jedynie teoria procesu historycznego (powinien dodać, że niekoniecznie musi to być teoria zaprezentowana przez siebie) umożliwia badanie przeszłości na sposób teoretyczny, tzn. z teoretyczną konceptualizacją. Dalsze partie książki poświęcone są procedurze tego rodzaju badań. Pomorski w toku tych rozważań przyjmuje, że głównym celem nauki historycznej jest oparcie o teorię wyjaśnianie procesu dziejowego, w czym mieści się integralnie wyjaśnianie indywidualnych zdarzeń (faktów). Dyrektywą zaś dotyczącą postępowania badawczego historyka winny być, użyjmy preferowanej przez Pomorskiego terminologii, warunkowane przez teorię generowania procesu historycznego. W swym badaniu historyk powinien zatem realizować takie dyrektywy, jak dyrektywa odzwierciedlania zarazem dynamiki i struktury procesu historycznego, czy dyrektywa odzwierciedlania wspomnianych poprzednio dwu aspektów historii — subiektywnego i obiektywnego. Pomorski w pewnym stopniu pokazuje, jak winno się to czynić (jest to, dodajmy, stosunkowo słaba część pracy). Jest jednak niemożliwe jasne przedstawienie problematyki o tak już bardzo bogatej literaturze, bez wielkich skrótów i potknięć logicznych czy merytorycznych. Dotyczy to w szczególności wyjaśniania historycznego. Mimo tej słabości wnioski Pomorskiego mogą stanowić interesujący punkt wyjścia dla własnej refleksji metodologicznej czy teoretycznej. Podobny walałor może mieć interesujące rozważania autora o analizie modelowej w historii. Wszystko to dobrze służy ogólnej idei autora, jaką jest idea podnoszenia kultury metodologicznej historyków.

Jan Pomorski: *W poszukiwaniu historii teoretycznej* Wyd. UMCS, Lublin 1984, m. 215.

W poprzednim numerze m.in.:

Murakami Ryu: *Coin locker babies* • Malgorzata Narożna: *O prozie Murakami Ryū* • Janusz Krzyszak: *Portret emigranta* • Waclaw Iwaniuk: *wiersze* • Jerzy Święch: *Iwaniuk* • Konrad Sutarski: *wiersze* • Stanisław Rogala: *Rodzina ballada* • Stefan Symotlik: *Ejdetyka bramy* • Dagna Ślepowska: *wiersze* • Adam Poprawa: *Żołędzie, gwoździe i Liwiusz. O wierszach Zbigniewa Herberta* • Henryk Pająk: *Ach, tam...* • Andrzej Nicwiadomski: *wiersze* • Henryk Kozak: *Dziennik z nieistnienia* • Tadeusz Szkołut: *Michał Bachtin — Sztuka i dialog* • Andrzej Gregosiewicz: *wiersze* • Andrzej Sosnowski: *Teusz w labiryncie świata* • John Ashbery: *wiersze* • Wallace Stevens: *wiersze* • Zdzisław J. Czarnocki: *Arnold Toynbee — apokalipsa i nadzieja* • Lechosław Lameniski: *Barwne linoryty Henryka Szulca* • Maja Jurkowska: *Wyznanie Kantora — nigdy tu już nie powrócę* • Omówienie książek poetyckich • Noty.

TADEUSZ PULCYN

JEDYNA W galerii Antoniego Rząsy

„Musisz to kóniecznie zobaczyć — zachęcał mnie jeden z przyjaciół. — Zakopane to nie tylko turystyka i sport...” Pojechałem. Drepczę po przestrzennej galerii, szukam. Jest. Wylania się słoneczna Umbria ze szczebiotem ptaków... Zaprzyjaźniony z wilkiem z Gubio, z „bratem ogniem”, z „siostrą wodą” — najradośniejszy ze świętych, do którego przyznają się wierni wielu wyznań — Franciszek z Asyżu. Dłuta Antoniego Rząsy.

Właściciela galerii nie ma w domu. Marcin Rząsa, syn autora rzeźb, student na Wydziale Rzeźby warszawskiej ASP, podróżuje po Europie. Małgorzata i Wojciech Butkiewiczowie, opiekunowie prac Antoniego Rząsy, opowiadają o nich nie tylko z ogromnym znawstwem, ale także zaangażowaniem emocjonalnym. Są przyjaciółmi domu. Odkrywają przede mną świat artysty i jego dzieł.

Wraca Marcin Rząsa. Chcę usłyszeć historię galerii i dzieje życia jej twórcy — jeszcze raz.

— Na początku lat siedemdziesiątych był pośpiech, zamieszanie, upór Ojca, wynikający z jego niespotykanego przywiązania do własnych prac. Nie chciał nigdy rozstawać się z żadną z rzeźb, nie sprzedawał ich, a nie miał też warunków, aby pokazać je większemu gronu odbiorców.

Mieszkaliśmy wtedy Za Strugiem, w internacie Szkoły Kenara, w jednym pokoju. Postanowił więc Ojciec szybko wybudować dom (przede wszystkim jednak galerię). Sam, bez niczyjej pomocy. Przestał rzeźbić, zaczął zwozić cegły, cement, piasek. Przyjaciele ofiarowali mu pomoc, zorganizowali nawet brygadę robotników, ale on postawił na swoim. Stąd ten zamęt... Trwał dwa lata.

21 lipca 1976 roku — otwarto galerię. Było to wydarzenie nie tylko w naszym życiu prywatnym. Zjawili się wielcy. Podziwiali. Uznali wielkość zgromadzonych — w niedługim przecieź czasie — dzieł. Spełniło się marzenie Ojca, ale ciężka praca przy budowie, przyspieszyła rozwój jego nieuleczalnej choroby.

Naczelnikiem miasta był wówczas Stanisław Żygadło, bodaj jedyny rządcą Zakopanego, który wiedział, czym to miasto jest dla jego mieszkańców i dla przybyszów, i czym może być dla nich w przyszłości. Chciał stworzyć u wejścia do Doliny Strążyskiej

właśnie tu, gdzie stanęła nasza galeria, osiedle artystów zakopiańskich, z pomieszczeniami wystawowymi do eksponowania ich rzeźb, obrazów, tkanin. Niestety zamysł pana Żygadły nic doszedł do skutku. Powtarzam, tylko niesamowity upór Ojca spowodował, że nasza galeria przy Bogdańskiego 16 istnieje; jedyna tak przygotowana, stała ekspozycja prywatna w Polsce.

— Gromadzi prawie wszystkie znaczące prace Antoniego Rząsy, z trudem nazywane, bo sam Autor unikał nadawania im tytułów.

— Podzielił je na cykle, między innymi cykle krzyży. Jeden rzeźbiony w czasie choroby jego mistrza i przyjaciela — Antoniego Kenara, drugi po powrocie z jedynej w jego życiu parodniowej podróży zagranicznej — do Włoch.

— Kim był dla Rząsy Kenar?

— Największym autorytetem, i jako artysta, i jako człowiek. Spotkali się rok przed wojną; uczeń zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego i jej nauczyciel, późniejszy dyrektor, świeżo upieczony absolwent stołecznej ASP. Po wojnie Kenar zastał w swojej szkole list od dawnego ucznia z prośbą o zwrot jego dokumentów. Dobrze zapowiadający się artysta (krośno talentu) odkrył nauczyciel gminnej



Antoni Rząsa z synem Marcinem. Zakopane, 1968. Fot. Helena Rząsowa

szkoły w Futomic, przeznaczając na jego edukację specjalne stypendium) po wojnie chciał już robić co innego.

Kenar na poźnálny list Ojca odpowiedział zaproszeniem: „Wracać do szkoły, zaraz”. Ojciec miał wówczas dwadzieścia siedem lat. Po pięciu latach nauki chciał jeszcze, jak wszyscy absolwenci szkoły, studiować. Kenar zdecydowanie sprzeciwił się tym zamierzeniom. Uczynił Ojca najpierw swoim asystentem, potem samodzielnym wykładowcą. Ojciec czuł się w tym wszystkim niepewnie. Nie przestawał jednak rzeźbić i pokazywał własnych prac Kenarowi. Spotykał się z jego krytyką. Cierpiał. Dochodziło do starć między nimi: „To nie jesteś ty, to nie są twoje rzeźby, to są zapożyczenia”.

Był to okres galopującego socrealizmu. Do zakopiańskiej szkoły przyjeżdżali wtedy smutni panowie w kapeluszach i dyktowali — czym szkoła ma się zajmować. Kenar świetnie z tego potrafił wybrnąć. Postanowił nawiązać do tradycji wsi. Jeśli ma być „robotą”, „maszyną”, „ruch”, to czemu nie na wsi? Pod płaszczkiem ludowości uczył więc Kenar w szkole tego, co chciał. Za jego sprawą wyrosło z niej paru wielkich rzeźbiarzy, jak Władysław Hasiór, Stanisław Slonina, Stanisław Kulon. Ojciec wciąż jakby naśladował Kenara. Ów robił mu często „awantury”. Poszukiwania najzdolniejszego ucznia mistrza trwały aż do czasu jego choroby. Ojciec nie mógł pogodzić się z cierpieniem odchodzącego przyjaciela. Szukał środków wyrazu, aby wszystko, co wówczas przeżywał, zawrzeć w swoich rzeźbach. Tak powstał cykl 16 krzyży. Pierwszy z nich wisi do dziś u nas w kuchni. Ostatni zaś jest na grobie Kenara na Pęksowym Brzuku.

— Rzeźby powstałe po podróży do Włoch...

— Są zrobione z ogromnym rozmachem, z jakąś niewiarygodną siłą ekspresji, z zachowaniem całej „gramatyki rzeźby”, której uczą się systematycznie studiujący w akademiach sztuk pięknych. Te rzeźby Ojca są — mówiąc najprościej — doskonale pod względem formy. To, co dzisiaj w świecie rzeźbiarskim jest na świeczniku. Ojciec robił już w latach sześćdziesiątych. I do dziś nie spotkałem nikogo, na kim jego prace nie zrobiłyby wrażenia. Nawet dzieci szkolne wchodząc do galerii — milkną. Od progu aż po piętro dzwoni cisza... Są to rzeźby szczerze siekierą wyrabane... Nawet zagraniczni goście, przybývający często z odległych obszarów kulturowych, stają naprzeciw nich w osłupieniu. Nie dowierzają, że Ojciec prawie przez całe życie nie opuścił Zakopanego, nie znał Dalekiego Wschodu, nie był na Zachodzie... że kierując się tylko intuicją potrafił stworzyć dzieła o tak uniwersalnym wymiarze. Pewien Japończyk przed *Niepotrzebnym istnieniem* (nie wiem kto przypiął do tej rzeźby taki tytuł) zaczął medytować. Przeszedł i modlił się po swojemu. Byli kiedyś u nas matematycy z Holandii (umyślnie, uporządkowane); zauważyli w tych rzeźbach niesamowitą logikę kompozycji.

— Z „Księgi pamiątkowej” galerii cytuję: „Jestem urzeczony. Sztuka artysty nie przemienie. Ta sztuka żywi ludzi. (E.M.)”; „Cieszę się, że mogłam obejrzeć te rzeźby w jednym miejscu. (Zablocki)”; „Dziękuję — jak zawsze (Danka Micińska)”; „Drewno Antoniego Rząsy jest tak żywe, że serca ludzi stają się mniej z drewna (Czesław Frankiewicz)”.

— Czy Ojciec zdawał sobie sprawę, że jest wielkim artystą?

— Nie zajmował się swoją karierą. Rzeźbił „z potrzeby serca”. Nie udzielał prawie żadnych wywiadów. Zresztą nie interesowano się — myślę o historykach sztuki, krytykach — aż tak bardzo Ojcem. Nie wiadomo było, jak „ugryźć” ten fenomen sztuki PRL-owskiej. Mówiono często: rzeźbiarz czerpiący inspirację z motywów religijnych. Najczęściej jednak określano Ojca tak: „Jeden z uczniów szkoły Kenara”; lub: „Uczeń szkoły zakopiańskiej”. Krytycy stronili raczej od tych rzeźb, bo trzeba by je z czymś porównać, szukać więc jakichś odniesień, a to przychodziło im trudno. Próbował to uczynić

ksiądz Władysław Smoleń w książce *Współczesne oblicze polskiego Chrystusa* — ale, sądząc, jest to mimo wszystko opracowanie chybione.

— Jest jednak parę rzezb, które jakby nie przylegały tematyką i formą do najlepszych prac Antoniego Rząsy. Myślę o cyklu rzezb *Wojsko Polskie*.

— Ojciec poświęcił na nie dużo czasu. Domniemywam, że zrobił je za sprawą swojej przyjaciółki, jednej z warszawskich rzeźbiarek. Upatrzyła ona w mecenacie wojska wyraźną „korzyść” dla młodych twórców. Zresztą był ów mecenat przez nich uznawany za



młodych twórców, studentów szkół plastycznych. Zanim jednak zaczęliśmy promować młodych, zorganizowaliśmy, w dziesięciolecie otwarcia galerii wystawę Antoniego Kenara.

Urządziliśmy obchody tej rocznicy z udziałem pani Kenarowej, Jacka Woźniakowskiego i Tadeusza Brzozowskiego. Okazało się potem, gdy chcieliśmy zrobić krok dalej, że w aktach prawnych galeria nie istnieje, co więcej — nie dokonano nawet podziału parceli, na której stoi nasz dom. Udało się jednak przedrzeć przez papierową gąszcz (tysiące paragrafów, zawiakanych kruczków). Jesteśmy domem kultury, „placówką upowszechniającą kulturę polską” i jedynym prywatnym muzeum jednocześnie, bo przecież rzeźb się nie sprzedaje. W istocie jesteśmy też miejscem spotkań muzyków, artystów sceny. Odbywają się u nas również rekolekcje prowadzone przez Braci Albertynów z Kalatówek.

— Czego galerii brakuje?

— Mecensa. Potrzebna są publikacje. Potrzebny jest choćby album, katalog. Trzeba, aby ktoś dokonał fachowej oceny prac Ojca i udostępnił wiedzę o nich szerokiej publiczności. Potrzebne są remonty. Budynek nie jest remontowany od 1976 roku. Należy wymienić w nim instalację elektryczną, zmienić oświetlenie. Marzeniem moim jest, abymy mogli wyeksponować wszystkie rzeźby Ojca; jest ich



około stu. Potrzebne byłoby dobudowanie dodatkowego pomieszczenia na magazyn. Byłoby dobrze mieć własny śródotk transportu, aby móc urządzać wystawy poza galerią. Wiele oczekiwanych w kraju i za granicą wystaw nie doszło do skutku, bo nie miałem czym rzeźb przewozić. Słowem — galeria się sypie, a my podtrzymujemy jej istnienie tylko że sprzedajemy dawno wydrukowanego plakatu i zdjęć rzeźb Ojca.

— Co będziesz robił po ukończeniu ASP?

— Rzeźbił. To mi sprawia przyjemność i satysfakcję, choć na uczelni uchodzę za leniwego, ciągle „uciekającego do domu”. Raz tylko wzięto mój rysunek za wzór; że niby „tak to trzeba umieć rysować...”. Będę więc rzeźbił dalej, ale tak naprawdę ciągnie mnie do rzeźb Ojca. Do jego krzyży i pici, które są z niego, są nim. Tam, gdzie się urodziłem i gdzie wzrastalem — chcę pracować. Obejrzałem w ciągu ostatnich lat wiele dzieł (i sposób ich wystawiania). Wiem, że prace Ojca łatwo można by wystawić w Paryżu, Londynie czy Nowym Jorku. Ale on sam chciał, aby zostawić je przy Strążyńskiej... Zostaną tam i ja tam wracam...

Rzeźbę sfotografował Juliusz Sokolowski

Tadeusz Pulczynski

LECHOSŁAW LAMENSKI

Bertel Thorvaldsen (1770—1844), rzeźbiarz duński w Rzymie

Chłodny jak na rzymskie warunki i grudzień ubr., nie zachęcał do zbyt intensywnego zwiedzania Wiecznego Miasta i jego rodzimych atrakcji, a szalejąca od pewnego czasu grypa (która dotarła na Półwysep Apeniński aż z dalekich Chin), skutecznie przetrzebiła szeregi zwolenników spacerów. Na głównych placach i ulicach zrobiło się jakby luźniej, chociaż tradycyjnie na Piazza Navona czy w okolicy Panteonu spotkać można było grupy zdyscyplinowanych, pewnych siebie emerytów z Niemiec Zachodnich oraz — raczej sporadycznie — rosyjskich, półowłosych Skandynawów, ubranych z reguły w lekkie, przewiewne koszulki z krótkimi rękawkami (!) i wygodne szorty. Nie brakowało również drobnych, pełnych azjatyckiej kurtuazji Japończyków, którzy siedząc w ciepłych autokarach, spoglądali z nabożnym skupieniem na obcy, nie znany im świat, poprzez obiektywy najnowszych kamer video. Naturalnie byli także halasiuli, pełni życia Amerykanie, okupujący z równą swobodą zarówno tarasy najdroższych kawiarni i restauracji przy ekskluzywnej Via Vittorio Veneto, jak i stoliki w pierwszej rzymskiej siedzibie McDonalda, tuż przy Piazza di Spagna.

Nie więc dziwne, że zapelnili się tłumami widzów liczne galerie, tym bardziej że propozycje organizatorów wystaw poszły zażądano w kierunku zaspokojenia potrzeb szerokiego mas turystów, jak i gustu wybrednych koneserów sztuki. Począwszy od wazchobecnego nad Tyberem sztuki antycznej, jej rzymskich ech, poprzez cały — chyba najliczniejszy — blok zagadnień związanych ze sztuką nowożytną (malarstwem, rzeźbą, grafiką, niekiedy architekturą lub teorią sztuki), a na wybranych aspektach sztuki nowoczesnej i współczesnej skończywszy.

Z kilkunastu różnorodnych propozycji, niewątpliwie największą popularnością cieszyła się wystawa ponad stu ikon rosyjskich od XIII do XVIII w., przygotowana przez watykańskich historyków sztuki do spółki z ich rosyjskimi kolegami, w oparciu o zbiory muzeów radzieckich. W pierwszych dniach po otwarciu, aby dostać się do Braccio di Carlo Magno (z lewej strony kolumnady Piazza San Pietro), gdzie zgromadzone wspomniane ikony, trzeba było stać ponad godzinę w długiej kolece. Wystawa pomyślana jako jeden z ważnych elementów historycznego spotkania Jana Pawła II z Michailem Gorbaczowem (1 grudnia 89), wywarła fascynację Włochów Rosją i jej kulturą, zaprzeczanie na wschodnią egzotykę, a wreszcie wręcz obywatelnie (granicząc niemalże z uwielbieniem) zainteresowanie osobą i hasłami głoszonymi przez Gorbego. A wszystko to przy jednoczesnym braku zrozumienia podstawowych zasad wschodnioeuropejskiego komunizmu.

Nie zabrakło również widzów na przygotowanych z rozmachem wystawach monograficznych dwóch mistrzów: Andre Massona, reklamowanego jako pierwszego surrealista (w Villa Medici i Palazzo degli Uffici dell' Eur) i Jean Dubuffeta (w Galleria Nazionale d'Arte Moderna). Obie ekspozycje zapożyczone w bogato ilustrowane katalogi (w naszym polskim odczuciu raczej albumy, ze świetnymi ilustracjami), okolicznościowe plakaty i foldery, uczą jak można — jak należy — pokazywać i przybliżać widzowi to co ciekawe i wartościowe w sztuce europejskiej XX wieku.

Ale uwagę piszącego te słowa zwróciła inna wystawa, może nie tak spektakularna jak obu wspomnianych malarzy, ale na pewno równie cenna, a może nawet od nich pełniejsza. Pokazana także — jak malarstwo Dubuffeta — w Galleria Nazionale d'Arte Moderna, zapraszała widocznym z daleka czerwonym sztandarem z dużym

białym napisem: Bertel Thorvaldsen 1770—1844, rzeźbiarz duński w Rzymie. Zorganizowana została pod honorowym patronatem królowej duńskiej i Prezydenta Republiki Włoskiej, przy wydatnej współpracy Muzeum Thorvaldsena w Kopenhadze (które udostępniło większość eksponatów i kilku muzeów włoskich, na czele z rzymską Accademia Nazionale di San Luca. Wystawa przybliżyła publiczności nie tylko twórczość wielkiego rzeźbiarza duńskiego, ale także — po raz pierwszy — ukazała jego zainteresowania kolekcjonerskie współczesnym mu malarstwem europejskim, podkreśla poważne podejście Thorvaldsena do antyku (poparte solidnym przygotowaniem teoretycznym), była wreszcie próbą zdemonstrowania fascynacji muzycznych artystów.

Thorvaldsen przybył do Wiecznego Miasta w 1797 roku, jako 27-letni stypendysta mając za sobą naukę rzeźby pod kierunkiem ojca Gotshalda Thorvaldsena i studia w kopenhaskiej Akademii Sztuk Pięknych. Przyjechał i pozostał nad Tybrem — z dziełami — przez czterdzieści długich lat, do wiosny 1838 roku, które wypełnił intensywną pracą twórczą, co przyniosło mu — już wówczas — powszechne uznanie i miano najwybitniejszego obok Canovy rzeźbiarza okręsu klasycyzmu. Mimo że miał do czynienia z wieloma twórcami reprezentującymi odmienne orientacje artystyczne, inny typ myślenia o sztuce, nie uległ ich wpływom, pozostał wierny ukochanemu antykowi i teoriom poznawym podczas nauki w Akademii, a zwłaszcza poglądom które przekazał mu — w formie rad i dyskusji — ocenił przezeń ludzkie sztuk. Osobowość Thorvaldsena w trakcie pobytu w mieście papieży, została ukształtowana w dużej mierze przez dwóch jego rodaków. Byli to: malarz Jacob Asmus Carstens (1754—1797), reprezentujący nurt sentymentalnego klasycyzmu i archeolog Georg Zoega (1755—1809), kontynuator tradycji wincelmannowskiej, jeden z twórców nowoczesnej metodologii na polu poszukiwań archeologicznych. Fundamentalny wpływ na wczesne prace Thorvaldsena miały również kontakty osobiste artysty z poetką Frederike Brun oraz z Karoliną i Wilhelmem von Humboldt. W atmosferze gorących dyskusji z nimi, zrodziła się idea jednej ze znanych rzeźb artysty: *Jazon ze złotym runem* (1803), będąca — zdaniem niemieckiego filozofa i teoretyka sztuki Carla Ludwiga Fernow — wyrazem nowej estetyki, przeciwstawnej zbył umiarkowaniej stylistyce Canovy.

Rozpoczął więc Thorvaldsen pobyt w Rzymie od współzawodnictwa ze sławnym Canowem generalnym inspektorem sztuk pięknych. Ufny we własne siły i talent, Thorvaldsen zakłada pracownię, przyjmuje uczniów, a przede wszystkim szuka kontaktów z możnymi tego świata, bledę poparcia których nie może nawet marzyć o otrzymaniu prestiżowych zleceń na wykonanie pomników, nagrobków czy popiersi. Zaciętością i pracowitością, bardziej emocjonalnym podejściem do antyku oraz otwarciem atelier dla wszystkich spragnionych nowinek artystycznych i kontaktu z jego sztuką, doprowadza do tego, że staje się ono rodzajem centrum twórczości rzeźbiarskiej, punktem do którego zmiernają coraz chętniej i częściej podróżni i kolekcjonerzy z wyższych sfer. Byli także rzymski medallistyczny Giovanni Battista Sommariva, dla którego (do woli nad jeziorem Como) wykonał Thorvaldsen pierwszą wersję fryzy z Aleksandrem (1817—21). Byli także rzymski ksiądz teologia Torlonia, który powierzył rzeźbiarzowi i grupie jego uczniów dekorację plastryczną palacu przy Piazza Venezia (ok. 1835—40). Był wreszcie Ludwik bawarski, książę Metternich oraz Amalia Leuchtenberg, dla której Thorvaldsen zaprojektował i wyrył w kościele św. Michała w Monachium pomnik dedykowany mężowi, Eugeniuszowi de Beauharnais (1827—30). Nie brakowało przedstawicieli aristokracji rosyjskiej i angielskiej widzących w Duńczyku — szczególnie po śmierci Canovy (1822) — największego współczesnego rzeźbiarza. To w końcu z inicjatywą oświeconego kardynała Ercole Consalvi, protestant Thorvaldsen otrzymał zlecenie na wystawienie w bazylice św. Piotra pomnika nagrobnego Piusa VII.

Przez wszystkie lata spędzone w Rzymie, artysta zajmował się nie tylko twórczością rzeźbiarską ale wykonywał także żywe zainteresowanie prowadzonym w tym czasie pracami archeologicznymi, zbierał drobne dzieła sztuki greckiej i rzymskiej, a przede wszystkim gromadził obrazy i rysunki sobie współczesnych artystów, głównie z licznej kolonii niemieckiej. W 1837 roku, w momencie największej popularności, Thorvaldsen już zaskoczniu opinii publicznej, podejmuje nieodwołalną decyzję powrotu do ojczyzny. 17 września 1838 roku wpływa na pokładzie fregaty „Rota” do kopenhaskiego portu, gdzie witają go salutom armatnim trzy inne fregaty, a tłumy rodaków

witają ją nadbrzeżach. Wraz z artystą popłynęły do Danii wszystkie rzeźby — lub ich gipsowe modele — powstałe w Rzymie oraz duża kolekcja sztuki antycznej i współczesnej. Thorvaldsen przekazał wszystko rodzinnemu miastu, co dało początek muzeum jego imienia, otwartego dla publiczności — już po śmierci rzeźbiarza — jesienią 1848 roku.

Po stu pięćdziesięciu latach od momentu opuszczenia murów Rzymu, kilkadziesiąt dzieł Thorvaldsena i znaczna część jego kolekcji powróciła nad Tybr. Zgodnie z intencjami kuratorów wystawy (Elena di Majo, Bjarne Jrgensen i Stefano Susino), wystawę podzielono na dwa zasadnicze działy. Pierwszy, to kilka marmurowych i gipsowych rzeźb klasycystycznych jak: *Amor i Psyche* (1807), *Femina* (1813—16), *Ganimedes z orłem* (gips z 1817), *Amor z lilią* (1818) i *Trzy gracze* (z 1842, również w gipsowym modelu), kilkanaście popiersi, równie liczny zespół płaskorzeźb (wśród których najbardziej znane i podziwiane: *Noc i Dzień*, z 1815), *porożnicz* oraz kilkadziesiąt rysunków i szkiców. Dobór eksponowanych dzieł pozwala dostarczyć to co w osobowości (wórczej) Thorvaldsena najważniejsze: szacunek dla materiału (marmuru kararyjski) i uwielbienie dla antyku. Łatwość z jaką rzeźbiarz wydobyla z bloku marmuru kształtne postacie kobiet i młodziowców, elegancja i harmonia ruchów, idealne proporcje (zaczepnięte z kanonów sztuki klasycznej), dbałość o detal, czynią z nich interesujące przykłady transpozycji ducha antycznego w odległą epokę wspaniałych neopoleończyków. Ale o ile w rzeźbach marmurowych daje się wyczuć skierkę życia, to modele gipsowe (zwłaszcza *Trzy gracze*) rają martwością i sztucznością.

Znacznie bardziej zwarte, jednolodne, wydają się być popiersia modelowane w dwóch podstawowych typach: pełne, z ramionami na które narzucono szaty, będące sugestywnymi wizerunkami osób portretowanych (np.: Marianna Florenzi, 1829—58, kardynał Ercole Consalvi, 1824—25) oraz wyraźnie antykizowane (choćbyż w sposobie ułożenia włosów) zdecydowanie idealizowanych rysach twarzy (np.: *Autoportret*, 1810; *Ludwik bawarski*, 1818; *George Gordon Byron*, 1817 czy *Clemens von Metternich*, 1819). Popiersia wykute w marmurze cechuje brak emocjonalnego stosunku do modelu, dając się wyczuć raczej chłodny dystans, podczas gdy w dwóch pokazanych na wystawie popiersiach gipsowych (Jacoba Elisabeth Schubert, 1804 i Giovanni Raimondo Torlonia, 1829), uderza duża doza ekspresji i prawdy psychologicznej o osobie portretowanej. A więc odrotnie niż w przypadku rzeźb calopostawowych. Wśród popiersi zwraca uwagę idealizowany portret Napoleona I (ok. 1830) z wieniecem wawrzyni na skroniach i zrywającym się do lotu orłem w podstavie. Być może właśnie to popiersie stało się bodźcem i wzorem dla Wiktora Brodzkiego, zdolnego przedstawiciela własnej licznej kolonii rzeźbiarzy polskich osiadłych w Rzymie w XIX wieku, który w dwusetną rocznicę odsieczy wiedeńskiej (1833) wyryłby popiersie Jana III Sobieskiego, powtarzając niemal dosłownie układ (wawrzyn na skroniach, orzeł u dołu) z rzeźby Thorvaldsena.

Najsilniej zamilowanie rzeźbiarza do antyku cytelnie jest w grupie płaskorzeźb. Artysta zapatrzyony w klasyczne wzory kompozycji, powtarza znane z przekazów ikonograficznych tematy, cytując dosłownie pewne układy postaci, poszczególne grupy i ruchy, zarówno ludzi jak i zwierząt (np.: *Aleksander w rybnianu*, 1812 czy *Przemagający Achillesa o ciału Hektora*, 1815).

O ile rzeźby calopostawowe, popiersia i płaskorzeźby mówią stosunkowo niewiele o temperamencie Thorvaldsena, to wiele ciekawych spostrzeżeń przynosi analiza kilku-nastu gipsowych bożetów oraz kilkadziesiątu rysunków i szkiców. *Bożetka*, z natury swej mechaniczne, cechuje znaczna ekspresja, szkicowość i autentyczność wypowiedzi. Spoglądając na nie z zmiaturyzowanymi zapowiedziami przyszłych, pełnych dostojństwa i monumentalizmu pomników, zdajemy się rozpoznawać ślady palców rzeźbiarza, bliska staje się nam dręcząca jego wagiłpność. Podobnie rzecz się ma ze szkicami i rysunkami (najczęściej rysunkami piórkim, uzupełnionymi sypionym tuszem i akwarelami, niekiedy rysunek (tuszą kredką oraz rysunek węglem), w których temat zaledwie zarysowywany, rzucony jakby od niechciaha na papier, przy pomocy kilku nerwowych kresek, staje się bliższy widzowi niż starannie dopracowane akademickie studium końcowe.

To był pierwszy dział. Drugi, pokazany — jak już wspomnieliśmy po raz pierwszy publiczności włoskiej, to tzw. kolekcja Bertla Thorvaldsena, obejmująca wyroby antyczne (gemmy, kamee, wazy greckie czy wazono-czarnofigurowe, monety i drobne brązy etruskie), zaprezentowane w ilości słabiej oraz obrazy olejne, akwale i rysunki artystów, z którymi los zetknął rzeźbiarza. *Zbiór pokazany*, chociaż doczy

monotonny. Przeważają pejzaże i sceny rodzajowe, których akcja toczy się najczęściej na tle kampanii rzymskiej; nieco kompozycji figuralnych o tematyce antycznej, portrety (samego Thorvaldsena), a wreszcie sceny o charakterze historycznym. Zdecydowana przewaga artystów niemieckich związanych głównie z bractwem nazaretycków, modnym i popularnym w latach późny rezbizaria w Wiecznym Mieście. Stąd obecność w kolekcji płócien takich malarzy jak: Pieter Cornelius, Friedrich Overbeck, Wilhelm von Schadow czy Johann Christian Reinhardt. Są prace Josepha Antona Kocha (autora m.in. nastrojowej akwareli: *Dante i Wergiliusz w piekieł*, z 1822 roku, utrzymanej w manierze bliższej twórczości Williama Blake'a), a także młodo zmarłego Wilhelma Noacka (1800–1833), twórcy akwareli pt.: *Bazylika św. Pawła za murami po wypadku w dniu 14 lipca 1823 roku* (kopia z Leopolda Roberta). Nie brak w zbiorze Wschów, których reprezentuje Vincenzo Camuccini z kilkoma kompozycjami religijnymi i romantycznym portretem Thorvaldsena (z 1808 roku), Giovanni Battista Bassi z płótnem pt.: *Ścieżka w lesie* (1824), bliskim poszukiwaniem formalnym Camille Corota oraz Giuseppe Cades i Bartolomeo Pinelli, autor kilku poprawnych rysunków ołówkiem i tuszem. Z Francuzów zapamiętał się w kolekcji Pierre Athanase Chauvin, z pogodnym widokiem na ogrody willi d'Este w Tivoli (z 1811) i Jean Baptiste Wicar, spod którego ręki wyszedł bardzo poprawny, typowo akademicki akt męski. Z rodaków Thorvaldsena zwraca uwagę Christoffer Wilhelm Eckersberg, autor m.in. reprezentacyjnego portretu rezbizaria w paradyśnym stroju członka Akademii św. Łukasza (1814) oraz urokliwego, namalowanego przy użyciu prostych środków wyrazu (na graniczy kiczu) obrazu pt.: *Przybycie Thorvaldsena do Kopenhagi w dniu 17 września 1838 roku*.

Nie brak w zbiorze dalekiego ccha spraw polaków. Na dużym płótnie pędzla Hansa Ditera Christiana Mariensa pt.: *Odwiedziny papieża Leona XII w atelier Thorvaldsena przy Piazza Barberini w dniu św. Łukasza 18 października 1826 roku*, wśród kilkudziesięciu rzeźb wypielających skutecznie całą przestrzeń ogromnej pracowni, stoi — na pierwszym planie, z prawej strony — monumentalny model pomnika konnego księcia Józefa Poniatowskiego dla Warszawy.

Żeby obrać dokonany rezbizaria był możliwie wszechstronny, oba podstawowe działy rozszerzono o działania uzupełniające. I tak w specjalnie przygotowanej sali, odbywała się dwa razy dziennie projekcja 10-minutowego filmu dot ułmiałego pt.: *Thorvaldsen* (z 1949 roku), autorstwa widkiego reżysera duńskiego Carla Theodora Dreyera (twórcy głośnego filmu o Joannie d'Arc), który z purystyczną prostotą i szczerością pokazał na czarno-białej taśmie piękno wszystkich najważniejszych rzeźb swego rodaka. Ponadto w pobliskim korytarzu zgromadzone w gablotach kilkadziesiąt wydawnictw oficyn rzymskich (czasopism, albumów, książek i katalogów) z pocz. XIX wieku, w których reprodukowano co celniejsze rzeźby Thorvaldsena. Z kolei w korytarzu łączącym dwa człony muzeum, ustawiono kilka popiersi i trzy rzeźby: omdlałą *Psyche* (z 1822), *Flore* (1835) oraz figurę szóstego z foietu Pellegrino Rossiego (1854–69), wszystko dzieło Pietra Tencraniego, początkowo ucznia Canovy, a w latach 1815–1829 asystenta Thorvaldsena. To przez jego rzymską pracownię przeszło kilku Polaków, wśród nich najwyżej ceniony nad Tybren (reprodukowany w fachowych czasopiśmiech kulturalnych) Tomasz Oskar Sosnowski.

Naturalnie stroną wzialną wystawy uzupełnial znakomicie wydany, stojący na wysokim poziomie naukowym i edytorskim, liczący bez mała pięćset stron katalog, w którym kilkunastu fachowców z Danii i Włoch (na czele z Giulio Carlo Arganem) przeprowadziło wszechstronną analizę całego dorobku twórcy Thorvaldsena, kładąc szczególny nacisk na to co pokazano w Rzymie.

Abv szczerze zwiadzających było pełne, w trakcie trwania wystawy (1 listopada 1989 — 28 stycznia 1990), miały miejsce trzy koncerty duńskiej muzyki instrumentalnej z przełomu XVIII i XIX wieku, szczególnie bliższej Thorvaldsenowi.

Polakiemu widzowi wystawa umyslałwia, że Bertel Thorvaldsen znany u nas głównie jako zwolennik i kontynuator antycznych tradycji w rzeźbie, człony przedstawiciel klasycyzmu europejskiego w tej dziedzinie, twórcą konnego pomnika księcia Józefa Poniatowskiego oraz posągu Mikołaja Kopernika, to także wrażliwy na powiew romantyzmu kolekcjoner. Jednym słowem artysta mogący być — w pewnym sensie — pomostem pomiędzy odchodzącą w zapomnienie przeszłością, a napierającą coraz szerzej siłą niespokojnej sztuki XIX wieku

TADEUSZ SZKOŁUT

„Nowi dzicy”: kryzys sztuki czy pożegnanie awangardy?

Zapadnięcie kryzysu sztuki z całą ostrością ujawniło się w myśli filozoficzno-estetycznej w związku z praktyką twórczą nowej awangardy (choć tutaj o złożony i niejednorodny kompleks zjawisk artystycznych z powojennego nurtu tzw. postszuki, resp. antyszuki: malarstwo akcji, pop-art, op-art, minimal art, sztuka uboga, sztuka kinetyczna, happening, konceptualizm, hiperrealizm, performance, sztuka ciała, sztuka ziemi, sztuka socjologiczna, fotomedia, sztuka wideo, sztuka laserowa, sztuka komputerowa itp., itd.). Odór neoawangardyzmi nie ograniczył się do zakwestionowania dotychczasowego kanonu piękna artystycznego, aby wyłansować własny wzorzec estetyczny (taką strategię stosowała jeszcze awangarda klasyczna z lat dziesiątych i dwudziestych naszego wieku), lecz zanegowała sztukę jako taką, sztukę pojmowaną jako samostanna sfera kultury, realizująca swoiste dla niej wartości estetyczne. Różnorakie napięcia i sprzeczności wewnętrzne zawarte w owym programie umolikwidacji sztuki, a zwłaszcza antynomiczny charakter praxis neoawangardowej, nie pozwoliły wszakże na pełne jego urzeczywistnienie. Awangarda zbuntowana przeciwko „kulturze miasteczkańskiej”, nastawiona krytycznie wobec „społeczeństwa konsumpcyjnego”, została zdżkaj z powodzeniem zaniekutowana przez tę kulturę „oficjalną”, przeciwko której od początków swego istnienia protestowała, została wchłonięta przez system komercyjny i stanowi po prostu dobrą lokatę kapitału.

Nie więc dziwne, iż niektórzy teoretycy i krytycy (także ci, którzy niegdys wicielec zrobili dla rozpropagowania idei awangardy) formułują obecnie paradoksalny wniosek o konformizmie części awangardowych działaczy kontestacyjnych¹. Rozczarowanie wyrażają również pewni twórcy neoawangardowi, którzy stwierdzają, że „zagubiona została motywacja, dla której się coś kontestuje, powstała sytuacja konstestowania dla konstestowania”, bez możliwości jakiegokolwiek zauważalnego wpływu na rzeczywiste postawy i aksjologiczne ludzi². Jeśli więc nawet nie cała nowa awangarda dała się skorumpować przez weszchładny system pieniądza, to mimo to stanowi ona izolowany fragment współczesnej kultury i nie może liczyć na szerzy odzew społeczny. Przeważająca część nowej awangardy — w opinii niektórych krytyków — sama ponosi jednak winę za obecną deregulację, ponieważ zbyt łatwo uległa pokusie sukcesu handlowego. W rezultacie źródła neoawangardowej pomysłowości poczęły wkrótce wysychać, a nieustanna gonitwa kolejnych „rzmów” doprowadziła do dewaluacji nowości jako wyznacznika sztuki. Nawet skandal szybko się stwardyłowiał i utracił zdolność szokowania kogośkolwiek.

Czy uprawniony jest więc wobec tego wniosek, jaki wypowiedia np. M. Ragón, że awangarda współczesna nie ma czystego sumienia, że neoawangardowe „obrażoburwo” od początku obliczone było na wypercie tradycyjnych, „muzealnych” wartości artystycznych, aby zapewnić młodym twórcom uprzywilejowaną pozycję na kapitalistycznej giełdzie dzieł sztuki? Uważam, że ta opinia jest zbyt krzywdząca dla ruchu neoawangardowego (w istocie M. Ragón zdaje się podzielać ocenę, jaka do niedawna jeszcze obowiązywała w krytyce i estetyce radzieckiej, upatrującej w neoawangardzie jedynie symptom dekadencji kultury burżuazji)³.

¹ M. Ragón *Czytając manifesty awangardy*, „Literatura na Świecie” 1988, nr 8–9, s. 387–402.

² Rozmowa z J. Borek w w. „Magary Artystyczny” 1989, nr 3, s. 11.

³ Por. *Modernizm. Analizy i kreski o nowych nurtach*, wyd. IV, pod red. W.W. Wasilowa i M.N. Sokolowa, Moskwa 1987.

Fakt, że współczesna awangarda nie gorzy już mieszczaństwa, że mieszczańską publiczność gotowa jest zaprobować każde buntownicze działanie artystyczne, dowodzi przede wszystkim ogromnych adaptacyjnych możliwości konsumpcyjnego „społeczeństwa dobrobytu”. I to, iż nowa awangarda nie zdołała wyzłocić się z owych przemożnych sił pieniądza stanowią w gruncie rzeczy wielki dramat wielu uczciwych, szczerych twórców dających do przywrócenia artystyce godnego miejsca we współczesnym świecie. Błędna okazała się nie tyle sama idea zespolenia sztuki z życiem, inspirowana najmilscie, skierowane w przyszłość poczynania neoawangardystów, ile sposób realizacji tej idei, polegający na wyzreczeniu się z wartości estetycznych sztuki. Z tego powodu nie sposób wszakże odmówić słuszności ostatecznej konkluzji M. Ragona: *„Pragnienie awangardy, aby utożsamiać życie ze sztuką, nie prowadzi, niestety dan tego, aby życie stało się sztuką, lecz do tego, że sztuka banalizuje się na podobieństwo najbardziej codziennego życia”*.⁴ Stąd też dzisiaj, po przeszło trzydziestu latach istnienia formacji neoawangardowej, niektórzy krytycy sztuki nowej i najnowszej konstatają nie tyle kryzys sztuki, ile kryzys samego ruchu neoawangardowego, wyrosłego z ducha rewolwy dadaistyczno-surrealistycznej.

Momentem przelomowym był pod tym względem koniec lat siedemdziesiątych i początek osiemdziesiątych, kiedy to pojawiło się i osiągnęło popularność malarstwo „nowych dzików” (inne nazwy to np. sztuka sztywno, nowy formalizm, nowa ekspresja, transawangarda, malarstwo nowofalańskie, malarstwo nowowyznawczowe), występujące pod hasłami powrotu do sztuki w tradycyjnej postaci, zrywające z utopijnymi projektami przebudowy świata i ulepiania człowieka oraz owarcie broniące prawa artysty do bycia „nienowoczesnym”. „Nienowoczesność” oznacza tutaj krytyczne nastawienie wobec całego projektu „modernistycznej” kultury, sięgającego swym korzeniem filozofii Oświecenia. Oczywiście, również w łonie neoawangardy istniał znaczący nurt konstatański, podważający naiwną wiarę w postęp cywilizacyjny (różne odmiany twórczości „antytechnologicznej”), a sięgające dalej — także w obrębie awangardy klasycznej zarysowała się opozycja wobec przesadnych nadziei związanych z rewolucją naukowo-techniczną czy społeczno-polityczną (nurt katastroficzny w dwudziestolecu międzywojennym) oraz pojawiły się próby przewrotowościawo do wyzyskanych jednostronnych wyobrażeń o naturze ludzkiej (np. surrealizm czy ekspresjonizm akcentujące obecność pryncypów irracjonalnych w psychice i działaniach człowieka).

Dopiero teraz jednak proces rozkładu „modernistycznych” złudzeń w sztuce osiągnął, jak się zdaje, punkt kulminacyjny. Pozwała to niektórym krytykom głosić nadziejej epoki „postmodernistycznej”, której dobitnym przejawem ma być właśnie „dzikie” malarstwo. W tym ujęciu twórczość „nowoekspresyjna”, stanowiąca formę odwrotu od dotychczasowego etosu awangardy i neoawangardy (cała formacja awangardowa mimo niewątpliwych, w miarę upływu czasu coraz silniejszych oznak rozczarowania idealami „modernistycznymi”, generalnie rzecz biorąc, uważała swe losy z nowoczesną cywilizacją naukowo-techniczną), staje się jednocześnie zwiastunem nadchodzących przemian w kulturze.

Z jednej strony malarstwo „nowej fali” daje wyraz przewidywaniu o zbliżeniu się końca pewnej ery, ma świadomość problematyczności tych wartości, które legły u podłoża modernistycznego modelu kultury i cywilizacji, z drugiej zaś — stara się odnaleźć w przeszłości kultury punkty odniesienia, umożliwiające rekonstrukcję wizji świata i człowieka, wizji zdolnej sprostać wyzwaniom, jakie niesie nasz czas. Tak więc transawangardziści pragną ponownie nawiązać mił porozumienia z kulturą przeszłości, pragną przywrócić sztukę poczucie zakorzenienia w tradycji. Innymi słowy, po okresie dominacji tendencji odróżkowych, wyrządzających się w nieustannym eksperymetowaniu, wychodzącym poza granice swobode estetycznego obszaru sztuki mamy do czynienia z uaktywnieniem się dążeń dośrodkowych, które przejawiają się w próbach pogłębienia wiary z dziedzictwem kulturowym i poszukiwaniu nowych środków wyrazu artystycznego w granicach tradycyjnego rozumienia dzieła plastycznego. Dzisiejsza „postmodernistyczna” faza rozwoju kultury artystycznej charakteryzuje się pluralizmem i współistnieniem języków, czy też ścisłej rzecz biorąc (ponieważ podobny pluralizm występował zawsze) — pełną świadomością tego faktu.⁵

„Nowa historyczna świadomość” postmodernizmu przybiera różne postaci — od banalnego kopiowania dzieł sztuki starych mistrzów do różnych form przewrotnego cytowania elementów ikono graficznych, zaczerpniętych z dawnej i całkiem nowej sztuki, bądź też ich irracjonalnego trafawstowania. Utraciły zatem, jak się wydaje, zasadność wywodzone pierwotnie obawy, że dotychczasowy dyktat awangardy, nie dopuszczający innych języków niż języki mieszczańskie w kanonie awangardowej (też neoawangardowej) nowoczesności, zostanie zastąpiony nowym autoritaryzmem transawangardy. Postmodernistyczne myślenie — jak zauważa angielski krytyk C. Dilnot — unika określenia się jako „chocznikowa alternatywa modernizmowi”, jako zdecydowany „antymodernizm” i również chętnie nawiązuje do uznanych dzieł sztuki dawnej, jak i bardziej kontrowersyjnych dokonani twórców awangardy i neoawangardy. Istota postmodernistycznego przełomu polega więc nie na zwykłej negacji etosu awangardy, lecz na zerwaniu z dotychczasowym pojmowaniem dzieł sztuki jako jednokierunkowego ciągu (sztuka tradycyjna — awangarda klasyczna — neoawangarda). Postmoderniści ośmielili się być „nienowoczesni”, a dokładniej pokazali, że możliwe jest inne pojmowanie nowoczesności niż to, które usłowała dyktować awangarda, że możliwa jest nowoczesność nie izolująca się od wieloletniej tradycji kultury europejskiej, nowoczesność rewolucyjująca le strony człowieczeństwa, które lekceważała zaprzarzona w mił postępu naukowo-technicznego twórczość awangardowa.

Sztuka awangardowa dążyła do wypracowania uniwersalnego języka artystycznego, języka który (przynajmniej w ambitych zamierzeniach awangardystów) miał się stać swego rodzaju oficjalnym językiem cywilizacji industrialnej, miał służyć przebudowaniu społeczeństwa i samego człowieka w duchu ideałów jednostronnie pojmowanej nowoczesności. Niepowiedzenie tych upragnionych planów chyba najwęższej zaczęło się w architekturze modernistycznej, która stworzyła wiele budowli niewątpliwie funkcjonalnych, ale bezdusznych i odindywidualizowanych. Jednak w architekturze chyba najwęższej ujawniła się opozycja wobec „etykił maszynowej” i zrodził się ruch postmodernistyczny jako forma sprzeciwu wobec unifikacyjnych zapędów awangardy.

To głównie za sprawą architektury postmodernistycznej (na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych efektywnie włączyła się w ten proces plastyka) pod koniec naszego wieku w kręgach młodych twórców ustala się pluralistyczny pogład na kulturę, poszerza się sfera tolerancji dla odmiennych wartości kulturowych.

Podczas gdy modernizm odrzucał trydług w imię orientacji przyszłościowej, odrzucał inność w imię jednolitości, powrocznego języka artystycznego nowoczesności, taktyka transawangardy zdaje się wskazywać, że powoli tworzy sobie drogę pogład, iż najdonioslejsze zjawiska, zachodzą na pograniczu różnych całości kulturowych, na styku różnych „stylów” myślenia i odczuwania, różnych wizji świata i człowieka. Autentyknie życie kultury, podobnie jak życie duchowe jednostki — jak twierdził M. Bachtin — icozy się nie w odosobnieniu, lecz w twórczym kontakcie z cudzymi kulturami. Zrozumienie obcej kultury nie powinno sprowadzać się do biernego jej przywojenia, lecz mus zakładać również dystans, polemikę, oświetlenie jej z pozycji własnej kultury. Jedynie takie dialogiczne podejście do innej kultury sprzyja pogłębieniu naszej własnej kultury i dostarcza jej impulsów do dalszego rozwoju.”

Czy jednak ów postulat Bachtina został już urzeczywistniony w twórczości transawangardowej? Wydaje się, że w postmodernistycznym zwrocie ku tradycji brak jeszcze dostatecznej konsekwencji, brak wyklarowanych kryteriów oceny dziedzictwa kulturowego. Takie świadome podejście do przeszłości kultury byłoby możliwe tylko wówczas, gdyby postmodernizm posiadał już trwałe punkty oparcia, gdyby wytworzył własny „horyzont ideologiczny”, tzn. gdyby dysponował własnym stylem. Albowiem wszelki styl zakłada obecność autorytatywnych punktów widzenia, autorytatywnych, skrytalizowanych ocen ideologicznych. Gdy tego nie ma, sztuce pozostaje albo ucieczka w stylizację, albo odwołanie się do pozarzystycznych form wypowiedzi.”

Okół w twórczości postmodernistycznej wyraźnie dominuje stylizacja, co świadczy — jeśli zgodzimy się z argumentacją Bachtina — o niepewności transawangardystów

⁴ M. Ragon: *Czytanie manifestu awangardy*, s. 93.

⁵ M. Calvez: *311 Expresionisme interiore, visuali d'arte d' i teoria. Catalogue general*, Venezia Ed. La Biennale, 1984, p. 13.

⁶ P. C. Dilnot: *What is the Post-Modern? Art History* 1986, nr 2, p. 230, 232, 234.

⁷ P. C. Dilnot: *Wizualizacja postmodernizmu w teorii i w praktyce*, T. Sobczak: *M. Bachtin: Sztuka i dialog*, „Arkady” 1990, nr 1.

⁸ M. Bachtin: *Problemy partyty Dostojewskiego*, Warszawa 1970, s. 291.

w kwestii fundamentalnych wartości kultury, o unikaniu przez nich w miarę określonych wyborów światopoglądowych. Teoretycy i krytycy światopoglądu transawangardy dostrzegają nieokreśloność jej artystycznego przesłania, bezfrakcje, „dryfowanie” wśród mitów, znaków i symboli kulturowych. Być może jest to wynik urazu spowodowanego przez zbytni radykalizm sztuki modernistycznej. Gdyby jednak podobny chaos wartości miał utrzymać się dłużej, oznaczałoby to, iż sztuka „nowej fali” pozbawiona jest jakiegokolwiek twórczej wiary, zachowując zdolność jedynie do jałowego przetrwania tradycji, do parodiowania i pastiszowych przeróbek sztuki. „Pluralizm” w transawangardowym wydaniu okazałby się więc jedynie inną nazwą dla świadomości relatywistycznej, która toleruje odmienne stanowiska aksjologiczne, bowiem w istocie są jej one obojętne i sama od dawna w nic nie wery.

W takiej sytuacji również postmodernistyczna rehabilitacja tradycji byłaby iluzoryczna, byłaby zaledwie przywołaniem zewnętrznej formy tej tradycji, bez głębszego wnikięcia w konkretny, pełen rzeczowych konfliktów i sprzeczności proces historii kultury. Płodny dialog z przeszłością jest bowiem możliwy tylko wówczas, gdy przeszłość jest poznawana i przeżywana z pozycji współczesności, gdy spotykają się dwie równoprawne całości kulturowe — ta dawna i ta dzisiejsza, zawsze w pewnym stopniu wybiegająca w przyszłość. Tymczasem dla artystów postmodernistycznych charakterystyczne jest raczej spożycie retrospektywne niż dążenie do owarciwa nowej fazy rozwoju kulturowego, to bowiem wagałoby się w zwyciężeniu na siebie części odpowiedzialności za przyszły kształt kultury.

Wszystko wskazuje więc na to, że dobiega kresu pewna epoka w dziejach sztuki współczesnej. Ów stan zawieszenia będzie jednak trwać tak długo, jak długo sztuka nie przetrwa relatywistycznego światopoglądu doby obecnej (tak, jak — zdaniem Bachina — uczynił to w swoim czasie Dostojewski w dziedzinie powieści) w „jedność stylistyczną wyższego rzędu”. Autor *Blewu* potrafił — według Bachina — scalić rozbitny obraz świata przy pomocy polifonicznej formy artystycznej, której koraletem jest światopogląd pluralistyczny, inność jako wartość kulturowa, źródło twórczego rozwoju wszelkiej kultury. Otóż przed nową sztuką staje, jak sądzę, podobne zadanie: znalezienie estetycznego ekwiwalentu dla nowego światopoglądu, który nie byłby ani dogmatyczny, ani relatywistyczny. Zgodnie bowiem z aforyzmem Bachina, dogmatyzm czyni dyskusję niemożliwą, a relatywizm — zbędną⁴.

Teatru: Szkoła

MAGDALENA JANKOWSKA

PÓKI CO

Początek sezonu teatralnego 1989/90 zbiegł się z początkiem władzy nowego rządu, a wejście w nowy rok kalendarzowy z wejściem w reformę Balcerowicza. Nowy ład (choćby nawet na razie objawiający się bezładem i chaosem) polityczny, społeczny i ekonomiczny wpływać musi na sytuację w kulturze. Powierzchna demokratyzacja życia dla kultury oznacza zmieszenie ograniczeń teatralnych, dozwolonych lub zakazanych mocą cenzury. Zmiana systemu ekonomicznego stawia ją jednak wobec innych ograniczeń, z którymi twórcy, szczególnie na państwowych etatach, musieli się dotąd liczyć w mniejszym stopniu, czyli problemów finansowych: skąd wziąć na sztukę i jak na niej zarobić? To pytanie stało się specjalnością polskich artystów, tego drugiego próbują się gwałtownie nauczyć.

W minionym roku kulturalnym odzywały się, i dotąd nie zamilkły, głosy najczarniejszego pesymizmu, wieszczące rychły zgon kultury i sztuki, ze względów ekonomicznych właśnie. Wiza ta, tyle przerażająca, co realna w świetle pewnych przepisów, wyzwołała nowy sposób myślenia, który dla dyrektorów teatrów oznaczać zaczął konieczność zabiegania o publiczność i nieustanną troskę o obniżanie kosztów funkcjonowania. Stąd też repertuar komponowany nie tylko z premierowych przedstawień, których wyraźnie mniej, co z przypomnień najstrakcyjniejszych z minionych sezonów. Dla porównania: w sezonie 1986/87 lubelski teatr dramatyczny wystawił 7 nowych spektakli, w następnym zaś — 5, a w obecnym — 3, z których tylko dwa weszły na stałe do programu (to przyznanych tego — północy). Podobnie, lecz nie bez wyjątków, na innych scenach Lublina i całego kraju. Mniejsza liczba nowych propozycji nie może ująć uwagę, że błędem też byłoby czynienie z liczby premier podstawowego miernika wartości przy ocenie sezonu. Wszak kompozycja umiejętności złożona z najnowszych realizacji i wcześniejszych dokonań potrafi zyskiwać liczących odbiorców. Rezygnacja z „nie wyeksploatowanych” w poprzednich sezonach przedstawień to marnotrawstwo, na jakie trudno sobie dzisiaj pozwolić. Dopóki są więc chętni do oglądania (a po zniknięciu „widowni zorganizowanej” — dowożonej autokarami z zakładów pracy, szkół i wojska — stał się to widz indywidualny, świadomy wyboru, bardziej wymagający) warto grać. Ważne jest także, by powstająca w ten sposób mozaika reprezentowała wszystkie wartości sztuki scenicznej.

Wydaje się, iż teatry, powodowane nową sytuacją, zrzekły się przypisywanych im dotąd powinności: dramatyczne — niesienia wielkiego repertuaru narodowego i klasyki światowej, teatry poszukujące — „przemycania treści zakazanych” i buntu wobec „kultury oficjalnej”. Z tych względów też należałoby zaprzestać wreszcie skrupulatnego dzielenia teatrów na kategorie, a zacząć mówić o całokształcie życia teatralnego. Wszystkie sceny bowiem muszą podjąć trud ponownego ukształtowania własnego oblicza, które ma się wyłonić z naporu dwu uwarunkowań: zawodowych ambicji i umiejętności jej twórców oraz problemów sfery materialnej.

Spójrzmy, jak z tym zadaniem uporał się Teatr Im. J. Osterwy, który w ciągu dziesięciu ostatnich miesięcy przypominał: *Galakcję rozmarznu* Z. Nowakowskiego (reż. R. Kordrński), *Białe małżeństwo* T. Różewicza (reż. A. Rohzin), *Portret*

⁴ Tamże, s. 105.

S. Mrożka (reż. J. Andrucki), *Poobiednie igraszki* R. Mahieu (reż. J. Gierczak), *Mandat* N. Erdmana (reż. A. Rozhin), *Beletjem polskie* L. Rydla (reż. A. Rozhin), *Worek judaszów* wg tekstów staropolskich (reż. i wykonanie monodramu J. Morawka), a w powtórkę wkomponował premię: *Czego nie widac i Lwów semper fidelis*.

Pierwsza z nich to farsa współczesnego pisarza angielskiego Michaela Frayna gościnnie przygotowana w Lublinie przez Andrzeja Zaorskiego. Komedia, przypominająca nieco telewizyjny kabarek Olgi Lipińskiej, w karykaturalnej optyce podpatruje od kulis pracę artystów. Ukazany w mej teatralny światek, pełen ludu śniących swój sen o sławie, zadufanych i w prenasjach, pełen drobnych plotkarij i intrygantów, żerujących na małych sensacjach miłosnych, które wkrótce stają się tajemnicą zespołu, daje widzowi uciechę podglądacza, jaka nieludno w sobie odkrył, szczególnie wobec środowiska artystycznego. Prosty zabieg, dodatkowo wychodzący naprzeciw tej skłonności, było spolszczenie realiów. I tak kolejne akty, odpowiadające próbie generalnej, trzydziestemu drugiemu i pięćdziesiątemu trzeciemu spektaklowi, odbywają się kolejno: w Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie, w Domu Kultury w Krańniku, w reżimie strażackiej w Przasnyszu a postaci sceniczne występują pod imionami grających je aktorów. Ponadto koloroli lokalny porwała lepiej ustalić rangę tego tournée, co z kolei uzasadnia posługiwanie się wybraną manierą gry aktorskiej w „graniu grania”, jak na przykład w wypadku Anny Świątcickiej upodabniającej się w sposobie mówienia do Hani Belickiej. Tego typu przedstawienia łączone z komizmem sytuacyjnym i językowym wpłocione w dynamiczną akcję pełną nieprawdopodobnych zbiegów okoliczności i zdumiewających zwłok ludzkiej żywiołowości. Co najlepsze, humor komedii spiera się w kolejnych aktach, to znaczy ten sam element staje się coraz bardziej śmieszny, chociaż to wydaje się prawie niemożliwe. Przykładowo: wezwanie publiczności do zajęcia swoich miejsc przed rozpoczęciem przedstawienia może się widzowi wydać codziennym zwyczajem teatralnym. Później ujawnia się komiczna scena, tworząca temu komunikaty. W dalszej części farsy samo podejście impasjona do mikrofonu wywołuje śmiech i śmiechu, wyprzedzając przewidywaną sytuację. Znakomitą część zasług w rozbawianiu przypisać trzeba autorowi sztuki, ale także najwybitniejszego tekstu potrafią zgnać, kiedy nie idą w parze z dobrym wykonaniem. Tu na szczęście wartości zostały połączone. Zabawna historia w sposobie żartobliwy studiująca osobowość aktorów i życie w zespole artystycznym, ale też i mówiąca o prawach sztuki scenicznej została potraktowana przez lubelskich wykonawców (Nina Skołuba Uryga, Jacek Gierczak, Zesłary Karpiński, Teresa Filarska, Joanna Tomasiak, Henryk Sobichart, Anna Świątcicka, Jerzy Rogalski, Włodzimierz Wiszniewski) na tyle poważnie, by oglądanie jej mogło dać wiele radości. Scenografia (J. Rudziński) tradycyjnie realizacyjna i bardzo w tej inscenizacji funkcjonalna, nie skłania do specjalnych omdnień. Muzyka (M. Mazurek) także.

Drugą i ostatnią nowością minionego sezonu w naszym teatrze dramatycznym było przedstawienie *Lwów semper fidelis* oparte na scenariuszu Andrzeja Rozhina i przez niego reżyserowane. Wybór tego tematu stanowił niejako kontynuację zarysowywanego się od kilku lat trendu, by na scenie zajmować się zakłamanymi dotąd obszarami przeszłości. Były już: kultura żydowska, Piłsudski z Legionami, Stalin i jego dziedzictwo. Obecnie dążenie do wyroniania wszystkich krynidek, w synagogach z nowych uwarunkowań politycznych, objęło również Lwów. Poznanie jego piękna, historii, ładu i regionalnej charakterystyki stało się przedmiotem największej wagi — jak napisano w programie tego przedstawienia. Z góry wiadomo było, że — iwowska kultura, przez tyle lat zakazana, spoka się z zainteresowaniem widzów. Pozostało tylko kwestię otwartą, na ile jej prezentacja sama będzie sztuką. Spektakl pomyślany w konwencji musicalu (?) wymaga od zespołu wielu sprawności: śpiewu, tańca, aktorstwa w typie komediowym. Od reżysera zaś takiego zestawienia mikroscenek muzyczno-baletowych, żeby ich zmieniający się we włączonym tempie nastrojów zapobiegł wznuceniu wzdca. Szczególnym zaś obowiązkiem twórcy synagogicznego takie dzieło jest wyekwipowanie od aktorów odpowiedniego poziomu wykonawstwa tego, co zaprojektował choreograf (J. Tomasiak), muzyk (kierownictwo wokala-muzyczne: M. Mazurek, przygotowanie wokala-muzyczne: J. Abramowicz) i inni (bardzo ważna praca nad słowem: B. Michalowska-Rozhin). Receptura, według której sporządzono ten cocktail, okazała się niezawodna. Trochę „pięprzku” i szta apellu, trochę sentymentu i nostalgii za utraconym, bardzo dużo humoru — to tyle, ile potrzeba na całokół o przyjemnym smaku. Tym bardziej że liczny zespół śpiał się doskonale, serwując nam lwowskie

„balaki”, prezentując galerię postaci z pannami służącymi i batiarami w roli wodzącej, z wdziękiem wytrzymując długie partie skocznych tańców. Cały ten lwowski żywioł pokazany z serdecznym nastawieniem do miast i panującego w nim klimatu, został potraktowany przez reżysera z pewnym dystansem i jakby w cudzoziemsku. Dzięki temu mogliśmy przyjąć kicz, z poczuciem jego egzotycznej atrakcyjności, która jednak nie czyni zamachu na nasz poczucie dobrego smaku. Na uduf efekty złożyła się także dobra robota scenografa (J. Napierkowski), który prostym pomysłem uatrakcyjnił dekorację. Miąnowanie „ożywił” niebo poprzez projekcję płynących po nim chmur. W ten sposób stało się ono symbolicznie trwałe w ciągłej ułotności... Istniejące ponad wszystkim, co tu i teraz.

Cały czas jednak mówię o części pierwszej, druga była zupełnie inna. Poważna w nastroju, bolesna w treści, stonowana w kolorystyce. Patriotyczno-podmolała: harcerciska mundurki, mrok rozświetlony płomieniem świec, ustawionych w znak krzyża, śpiew czyści, rozdzierający duszę. Jakby w tradycji *Do ciebie przyjdzie nie mogę* (spiew ogra poświęca partyzantom, która przed kilkunastu laty wystawiano w Ostrowie). W Polsce mimo niewielkie doświadczenie z musicalami, stąd też rozpoznajemy, co temu gatunkowi przysłał — niewielkie. Amerykanie potrafią uczynić jego przedmiotem proces umiarnia (np. *Cady ten ziębił B. Foster*) i ogłada się to całkiem, całkiem. Pewnie więc i poznaćeli *część pierwszej* nie wychodzi poza ramy przyjętej konwencji, zrenia niż o rygor formalne chodzą. W istocie, dwa skrajne skołężenia nawasują się na hasło „Lwów”: wielość jego rozspanianych mieszkańców i patos bohaterkiej walki o niepodległość. Na mój gust jednak ta druga sfera pamięć została przyomniana głosem o jeden ton za wysokim.

I wreszcie o premierze niefortunnie otwierającej sezon teatralny. Zostawiam ją na koniec, chociaż w chronologii wystawa była pierwsza, z tej racji, że nie wcała do repertuaru teatru. Zdjęto ją z afisza tuż po pierwszym pokazie, który miał rozpocząć działalność nowej sceny w Lubelskim Domu Kultury. Powiampem temu przedstawieniu więcej uwagi niż tym, których wartość artystyczna stała na nieporównywalnie wyższym poziomie, czuje się bowiem w obowiązku gruntownie udokumentować zarzuty, wymagające tego w większym stopniu niż pochwały. Sztuka ta to dramaty Japończyka Yukio Mishimy — *Markiza de Sade*, przygotowana na scenie Reduty '83 przez Konrada Lesisza. Pozostając w klimacie przedstawienia i czerpiąc z jego rekwizytorium sięgnąć można po pejęz, by zadać nim parę recenzentkich rąw. Wszak „świat, w którym wszyscy zjemy jest światem stworzonym przez markiza de Sade”. Najbardziej poruszyło mnie aktostwo pan z obady. Otóż tytułowa bohaterka, w dramacie będąca postacią złożoną i wieloznaczną, przeżywa — według zamyśłu autorskiego — metamorfozę, polegającą na przejściu przez nią nowej filozofii życia. Na kompletnym przerwatościowianu pojęć dobra i zła, piękna i brzydoty. Na nowym pojmowaniu światłości, rozumianej odąd jako wiał mśczenia ogólnie przyjętych norm moralnych. Na postępowaniu ponad prawem i etyką, a zgodnym jedynie z ludzką naturą, nieograniczoną w swej różnorodności. Sprawcą owego przelomu jest jej mąż — znaný bohater. Powinnyśmy więc zobaczyć markizkę w kilku kolejnych wcieleniach: kiedy deklaruje oddanie małżonkowi, jednocześnie obiecuje matce próbę zmiana rozpusztnika; kiedy przysięga mu wierność, stając się — dla zrozumienia go — współuczestniczką perwersyjnych praktyk; kiedy postanawia wstąpić do klasztoru, dycząc się użasadniająco w równie dwuznaczny sposób. Powinnyśmy zobaczyć skomplikowany, fascynujący proces. Niesteły owa sposób. Powinnyśmy zobaczyć wstępuku nie została oddana przez odwórczynię roli — Joannę Tomasiak. Monotonia środków wyrazu, jakimi się posłuzyla, uniemożliwiała zbudowanie tej postaci. Ekspresja aktorska, przedkwaszona niemal wyłącznie do zdubowania w ten sposób. Ekspresja aktorska, gdzie wszystkie emocje oddaje się podkrzyku, dala wracając w konwencji „głosem”. W ten sposób miejsce lobety coraz wyższym głosem i przerywanym gestem „zajmuje” rozhisteryzowana paniusia, bardziej zaurzoczonej twórcą „koleksu zł” zajmując rozhisteryzowana paniusia, desperacko obciążając za użyczeniem małżeństwa, wiążąc się z ciałem, budując względów. Tymczasem w dramacie, wykroczenia markiza, wiążąc się z ciałem, budując, niezmierną katędrę wstępuku”, inicjują religię. Dlatego też twórcy tej religii funkcjonują, cały czas zszuki, w iden odwracanej od zwirowania w jego celesnej postaci. Szkoda, że nie udało się tego pokazać.

Madame de Montreuil, kreowana przez Ninę Skołubę-Urygę, wypadła bardziej przekonująco. Jednak dopiero w ostatnim akcie wyszuka właściwą sobie klasę.

Rozstawi się z upudrowaną peruką, staje się kobieta zmęczoną walką z zciem-
wzietcznikiem, zyskując na atrakcyjności (oczywiście w sensie scenicznym).

Dla wcielającej się w postać młodszej siostry markizy, Jolanty Rychlewskiej (trochę
swym emplotu przypominającej Kalinę Jedruszk, co w tej roli nie jest bez znaczenia)
pierwsze wejście było także najnijedynak. Trudno bowiem znaleźć uzasadnienie dla
tak swawolnego zachowania, zwąszywszy na fakt, że w jej życiu miał miejsce istotny
przełom. Opuciła dom rodzinny, by z dala od niego szukać schronienia przed
skandalami autorstwa de Sade'a, a wróciła tam, będąc jego kochanką. W tej sytuacji
może się zachowywać wobec matki i siostry wyzywająco, ale chyba nie figlarnie.
Dalej poszło zdecydowanie lepiej.

Również aktorko Teresy Flankiewicz w roli baronowej de Simone okazało się mało
szlachetnej próby, przez co rzeczniczka surowej moralności wypadła świetoszkowato.

Na osobną uwagę zasługują Anna Świątlicka, której sceniczne wcielenie — hrabina
de Saint-Fond — to osoba swobodnych obyczajów, mających uatrakcyjnić jej życie.
Od początku jest więc współwyznawczynią liberalityjkiej filozofii markiza. Zdepra-
wowanie jej nie ma charakteru postępującego, lecz jest ugruntowane już w chwili
wkroczenia do akcji; tym różni się od pozostałych kobiet. Ze swobodą mówi
o własnym wyuzdaniu. Niestety aktorka czyni z niej postać zbyt ostentacyjnie
rozerotyżowaną. Z lektury dramatu stał daleko się wyczuwać, że chłodno i opowoniem
traktowała swą amoralność, co stawało się w efekcie tak bulwersujące.

No i ostatnie smagnięcie za aktorko, chociaż to reżysera trzeba by postawić na
sąmym czole chłostanego szeregu. Dotknął ma ono adeptek, które „zostały użyte”
w charakterze dynamicznego elementu dekoracji. Gięły się, wdzięczyły, niszczyły i tak
nadwątłoną powagę dramatu.

Niekładowki warsztatowe poszczególnych odwróciły to jedna sprawa, a brak
jednolitej konwencji gry — druga, i ta jest winna reżysera, który tak „ustawił” rolę.
Miał, co prawda, kilka dobrych pomysłów, wyrażał natomiast braki w konsekwencji
ich realizacji. Jednym z nich był zamiysł takiego pokierowania pracą scenografów (tu
głównie kostiumologa: M. Domańskiego), by pewien efekt wizualny sterował interpretacją
działa. Tymczasem koncepcja coraz imielższego negliru występujących pań,
równocześnie z obniżaniem ich psychiki, zatrzymana w pół drogi, skłoniła jedynie
do przypuszczeń o brakach metalektów w pracowni krawciewki i przypadkowej
nimi gospodarce. Pomyśl miałby szansę powodzenia, gdyby objął cały system znaków,
nie zaś przypadkowe jego elementy. Inwencja twórcza jest oczywistym autem
reżysera, jednak tylko wtedy, kiedy znajduje on klucz do uporządkowania otęgo
bogactwa. Inaczej sprawia wrażenie niemocy i zagubienia.

Powyższe niedomogi stawiają je realizację w rzędzie pomysłów artystycznych,
nie zasługujących na odnowienie, gdyby nie posttrafikować jej jako okazji do pewnych
refleksji ogólniejszej natury. W poszukiwaniu przyciągającego odbiorcę tematu, treści
obyczajowe o skandalizującym zabarwieniu od dawna zajmowały miejsce pozycje. Nie
tylko w teatrze. Naturalną więc reakcją wobec gróźb malejącego zainteresowania
sztuką wydalo się zwroćcenie uwagi twórców w tym kierunku. I tu na wielu czekała
paupka. Nie wystarczyła bowiem sama pikanteria związana z przenośnawą sytuacją.
Widzowie — licznie opuszczający omawianą spektakl już podczas pierwszej przerwy
— udowodnili tę, ceniąc temat, nie zadowolą się nim, gdy jest oferowany w zwy-
kularyzowanej teatralnie formie. Co nagorsze, dopiero konfrontacja z widownią
uświadomiła autorom widowską tę prawdę.

Przećniemy się teraz do Teatru Lalki i Aktora no. II, Ch. Andersona. Tu też program
został skomponowany w dużej mierze z przedstawień powstałych wczesniej. Teatr,
obchodzący w tym roku swoje trzydziestopięcioletnie, wznowił z tej okazji dwie sztuki
(*Amor divinus* i *Opactwisko Baszkiej Dżelki*), które wraz z premierowym spektaklem
Sejmu piekielnego ale uelchy staropolskiej złożyły się w tryptyk. Jednak podczas
dwudniowego szrety jubileuszowego nie zatroszczono się o publiczność (po prostu
nie zaproszono dzieci, a recenzentów tylko „po uwazaniu”), skutkiem czego nie było
dla kogo gród dziesięcioletniego repertuaru. Nie grano więc...

Jedynie starszym widcom, których Tomasz Jaworski upatrzył sobie na adresatów
wyreżystowanej przez siebie sztuki, pokazano *Sejm piekielnego... Przynęło się uważać,*
że jeżeli teatr lalkowy poszerza krąg widów o dorosłych odbiorców, dowodzi to jego
ambicji artystycznych. Fakt, na dorosłych można liczyć. Na zaproszenie przyjdą, bo
któż z nas wolny od próżności „bywani”? Obejrzą i gratulują autorom. Tyle tylko,

że im nie można wierzyć, tak jak dzieciom, ani czytać wrażeń z ich reakcji. Dlatego też
uśmiechy — zapowiadane tytułem i licznie gromadzące dojrzałą publiczność — chociaż
okazywały się fałszywą przyrętką, zebrały stosowną ilość oklasków. One nie były złe... One
były poprawne, ale w sztuce to żadna rekomendacja. Lalkowa staropolszczyzna
została nam uodostępnią jakby bez dostatecznego powodu artystycznego. Żaden
pomysł na zorganizowanie którejśkolwiek z warstw przedstawienia nie uzasadniał
segnięcia do tych źródeł. Wprawdzie teatr ma tradycję w eksploataowaniu XVI
i XVII-wiecznej dramaturgii, ale sztucznie jej podtrzymywanie mija się chyba z celem.
Żeby oparta o te teksty sztuka była dla współczesnych interesująca, potrzeba wpaść na
taki trop inscenizacyjny, jak np. Dejmek (autor opracowania tekstów do *Sejmu
piekielnego...*), który staropolskie didaskalia uczynił tekstem do zagrania (wypowie-
dzenia). Cóż mogłoby to być tym razem? Może właśnie wykorzystanie starej konwencji
teatralnej (z pewną przesadą, z uodbinieniem jej). Może popis plastyczny, oddający
urodę niegdyśszej kultury materialnej. Może odwołanie mentalności człowieka
sprzed kilku setek lat, takie, by studiowanie podobieństw i różnic było rzeczą istotnie
zajmującą. Przecież konstatacja, że chłopcy w każdej epoce chętni poświęciłyby
i podskubywać kobiety zadek — tak wprost wyrażona — w małym stopniu
satisfakcjonuje człowieka nastawionego na kontakt ze sztuką. Ponadto wesoloki, jaką
ten spektakl wywołuje, chwiliami oparta jest na wykorzystaniu mezorumiłości
języka, gdyż pewne słowa dawnej znaczący zupełnie co innego niż dzisiaj. I tak — za
przepraszaniem — takie „rozperdalać” miało niewiemy sens: „opowiadać”, „roz-
gadywać”.

Ale nie same zgryźliwości mam pod adresem tej placówki. W życiwej pamięci
zaklepie mi przysłowi *Pingwi* i *Pik-Poka* zrealizowane tu przez Włodzimierza Felen-
czaka, które wyprzedziły z nim: choreograf (J. Pawlak), muzyk (J. Derfel) i scenograf
(A. Czuczaj).

W teatrze robionym dla dzieci pojawia się podstawowy problem, domagający
się rozstrzygnięcia: czy i w jaki sposób przez swoje dzieło mają kształtować smak
młodego odbiorcy, czy też starać się utrafić w jego gust. A ten w dziedzinie rozrywki, jak
w niczym innym, zdążył się wyrobić, bo przecież telewizja, video, komiks, gry
komputerowe... Odpowiedź na pytanie, co się najmłodszym widcom podoba, pada
natychmiast i nie ma co liczyć na kuriozując tę publiczność — więc albo patrz
i słuchaj z otwartą buzią, albo rzucając ogryzanki w kolegów i wujów kanapki.
I nie pomogą upomnienia wychowawczy. W dobytech przedstawieniach dzieciom
ten rozwiązany jest tak, że elementy akceptowane powszechnie przez dylet-
estetyki sztukę się tworzyłem sensownie wychowawczą i oryginalnie artystycznie
całości.

W *Pik-Poku* też wąpienia podobała się warstwa estradowa wykonywana w żywym
plamie. Pięcioposobna obsada sztuki daje „zespół maty, ale zgrany” (A. Buczyńska,
M. Perkowski, I. Zgiet, Z. Litwińczuk, W. Mazurkiewicz), fundujący widowi, w
operciu o waltę i uimarkowaną dydaktyczną akcję w plamie lalkowym, sympatyczny
teatr rozrywki. Na scenie widzimy cłowny w stylu Chaplina, komizm Ireny
Kwiatkowskiej jako „kobiety pracujące”, tamce w stylu Freda Astaire a także i
Andrzeja Roszewicza. Jest też domieszka absurdalnego klimatu, jakim ródem
z inscenizacji Wilkacem. Mam przed oczyma scenę z gabinetu lekarskiego — ten
taniec w niesamowitym zielono-fioletowym świetle. Wszystko to połączone z dyak-
tologicznym rytmem.

Jest też w tym widowisku moment o zupełnie odmiennym nastroju. Krótka chwila,
kiedy rozbrzmiewa song o wolności (z perspektywą ptaka w klatce). Jest tak imna od
poprzedzających ją scen: w sposobie wykonania, w towarzyszącej jej muzyce, w funkcji
wobec rozwoju akcji. Prawdopodobnie scena ta miała być próbą uwrażliwienia dzieci
na poetykę, która nie poddaje się wsczechgarnianiu kulturowej wzralnej i proponuje
słowa, którym nie towarzyszą ruchome obrazy. Dzieci jednak zademotrowali
zupelny brak wzruszenia, co bardejże skłania do przypuszczeń, iż zawiódł dobór
środków, jakimi chiano uzyskać efekt, niż do wmoszków, że są niezdolne do bogactwa
przerwy.

Mówię o kulturze mającej szeroki społeczny odbiór, powiecdźń trzeba o Teatrze
Mazurczym, który zawsze znajduje miłośników. Przyczynić się może, id naćm do kilku
obejdnących na powaby „podkaszane muzy”. Ograniczę się więc do podania lalki
mformacji. Od kiedy Teatr uzyskał siedzibę w Domu Kolejarza, bardzo poprawiły

się jego warunki pracy, czego pozytywnym skutkiem była zwiększona w stosunku do lat poprzednich liczba premier. Wystawiono w nim dwie operetki: *Bal w Sarowie* P. Abrahama i *Dziwaczę z Holandi* E. Kalmara oraz basii muzyczna: *Krolowa Śnieżka* wg. W. i J. Grimma. Wszystkie propozycje cieszyły się ogromnym wzięciem. W próbach są: musical i klasyczna operetka.

Sezon 89/90 okazał się udany dla zespołów skupionych w Lubelskim Studiu Teatralnym: Grupy Chwiłowej, Sceny 6 i Provisorium, gdyż każdy z nich pokazał swoje nowe przedstawienie. Możemy w związku z tym mówić o szerszym wzbiegu okoliczności, ponieważ teatry o rodowodem studenckim pracują takim systemem, w którym coroczna premiera nie jest — jak w teatrach reperturowych — ani zwyżaniem, ani obniżaniem. Od ostatniej w każdym z nich upłynęło co najmniej kilka lat, co utrzymuje się w normie krajowej dla tego typu grup. Wierna teatrom alternatywnym publiczność czekała cierpliwie, nie stała się.

Pierwsza zaprezentowała się Scena 6. *Wiosna Ludów* (reż. H. Kowalczyk) nawigująca do wydarzeń 1848 roku, lat przypominających dzisiejsze ruchy w Europie Wschodniej, jest przepełniona refleksjami historycznymi — analizą okoliczności, w których piękne idee (np. „wolność, równość, braterstwo”) zaczynają się wypaczać, a ich dotychczasowi głosiciele uprawiają w ruch gilotyny. Poprzez alfabularny układ zdarzeń, poukładanych w zakłóconym chronologicznie porządku, znaczenie rekwizytów deprawacji nabiera symbolicznego charakteru. Bohater brom kultury jako dowodu tożsamości, w niej znajdując przeciwwagę dla okrucieństwa polityki. Ale walka o ocalenie naczelnych — w rozumieniu bohatera — wartości powoduje jego samotność. Rezygnacja z używania przemocy pomniejsza jej efekt. *Wiosna Ludów* roztrząsa problem: czy etyczne zwycięstwo pojedynczego człowieka nad gorszą częścią własnej natury i przecistawienie się jednostki pewnym prawom społecznym może zmienić świat choćby odrobnie, czy przyczyną odpowiedzi zwalnia człowieka z podjęcia takich wysiłków. Tak można ją odczytać przy pewnym nadadniu interpretacyjnym. Bo sens wyłania się z pewnym trudem i sprzeciwem są można o rozumienie całości. Widziałam pierwszą z publicznych prezentacji, przyspieszona nieco wobec planowanej, co spowodował przyjazd właściciela angielskiej galerii Richarda de Marco, bardzo zainteresowanego kulturą dawnego bloku krajów socjalistycznych (Scena 6 została przez niego zaproszona do udziału w edynburskim festiwalu teatralnym). Wspominam o tym, by zastrzec, iż spostrzeżania, które poczyniałam, mogą być dzisiaj już nieaktualne. Niedociągnięcia warsztatowe — a te mam na myśli, skrajnie są na tutejszym w rozumieniu spektaklu — często w trakcie kolejnych przedstawień bywają niwelowane. Zespół przeżył zmiany kadrowe. Są w nim teraz ludzie o różnym stażu aktorskim i odmiennych „szkolach” gry, co widac w pewnej dysharmonii środków wyrazu. Zbyt dowolnie też wydaje mi się potraktowana sprawa scenografii, kostiumu, rekwizytów — umowność miesza się z autentycznością, powodując stylizowane dysonanse.

Jako druga wystąpiła Grupa Chwiłowa w trzyosobowej reprezentacji. Podobno zespół podzielił kontrowersje artystyczne, jakie powstały w trakcie budowania spektaklu. Mimo niegody dwu członków starej formacji na ostatniejszy kształt *Wędrowców niebieskich* (reż. T. Pietrasiewicz), mieszczą się one w poetyce wspólnie negatywnie wypracowanej, na którą składa się m.in. zamówienie do surrealistycznego żartu, do rekwizytu o niespodziewanej budowie i metafizycznym sensie. Przedstawienie dowodzi, że jego twórcy mają sporą umiejętność wykorzystywania na scenie wszechstronnych właściwości każdego teatralnego znaku. Kiedy pojawia się kobieta, niosąca saganek, to jej krok jest tańcem, a stukot butów i dźwiękotanie wody — muzyką, zaś mokre plastry rozlewające się po podłodze — malarstwem. Taka kondensacja znaczeń jest źródłem wudu atrakcyjnych dla widza efektów, ale sama w sobie nie gwarantuje jeszcze silny wyraz. Z wietu składających się na to przedstawienie motywów, których złożenie w spójną całość przychodzi mi z trudem, zainteresował mnie ten, który pojawia się w wyniku — zargonowo rzecz ujmując — „ogrywania luster”. Pod tym nieco lekceważącym określeniem chęć zauważyć całkiem poważnie potraktowany zabieg wobec rzeczywistości. Podobne zainteresowania odnalezłam wczesniej w grafice Izabelli Gustowskiej w cyklu „Względne cechy podobieństwa”, dla której ustrzone odbicie jest nie tylko przedmiotem technicznego eksperymentowania, ale stanowi bodziec filozoficznych dociekań. Posłuszę się więc jej określeniem: *nastąpiło swego rodzaju wejście w grę, w poszukiwanie i pronokowanie*

zyskacji niejednoznacznych, by sprawdzić zakres tego, co podwójne, co w końcu doprowadziło do zafascynowania samą niejednoznacznością. To tylko jedno z możliwych odczytań Wędrowców... Być może prawdziwszą interpretacją zabiegu z lustrami byłoby dostrzeżenie w nim sposobu na uzyskanie drugiego po zmiakim — boskiego (bądź tylko psychicznego) planu akcji.

Provisorium — wbrew temu do czego nas przyzwyczailo — dało tym razem rzecz zupełnie polityczną (o ile może istnieć cokolwiek, takiego w polskiej rzeczywistości) a biograficzna, co jeszcze przed spektaklem sugeruje program do *Ogrody* (reż. J. Opryński). Trzej mężczyźni spotykają się w rodzinnym mieście, by wspominać dzieciństwo i młodzież, spowiadają się (bo jest w tym ton konfesyjny) z utraczonych marzeń i dzisiejszych lęków, zdradzając swoje obawy i źródła twórczych inspiracji. To opowieść o artystach, którzy nieustannie doszukują się w sobie początku własnego dzieła i na samych siebie patrzą z nastawieniem: „wszystko na sprzedaż”, na każde zdarzenie, emocje, stan jak na tworzywo artystyczne. Zostali ukształceni przez rodzimą tradycję i zachodnie nowinki filmowe lat siedemdziesiątych, wedłą literaturę narodową i narodową mitologię, religię, knajpki obyczaj półwiada z sąsiedztwa i awangardowy teatr starszych kolegów. Mówią więc słowami poetów, filozofów i potoczny dialogiem codziennej polszczyzny. Wiele spośród pokazywanych scen sprawia wrażenie już skądś znanych, tyle tu zapożyczony i autocytowany: szukanie w walizki (*Wspomnienie z domu umarłego*), rozkładanie nad sceną światła (*Dziesięć*), gra w karty świetnymi obrazkami (*Widmo wolności*), — ampieonami na molo), itd. Nie szukałam tych zbieżności w niemyj przypylanai zespołu na niesamodzielnosci, gdyż wydaje mi się, że znalazły się tu na dowód ich niepołędliwy rol w twórczym doręczeniu autorów przedstawienia. Są jednak teatralnego języka, składającego się ze słów (choćby cudzych) dzieł. Nawet ta konwencja ciemnego teatru, mocno dziś ogólna, jakby anachroniczna, w przedstawieniu Provisorium wydaje się podsumowaniem, pointą dotychczasowych twórczości. Siara, bo przynależna siedemdziesiątce i osiemdziesiątym latom poetyka stosowana przez jej współtwórców jest już ich własnym stylem.

Premierę dała również Scena Plastyczna KUL. *Wrota* potwierdziły uniwersalne własności sztuki Leszka Mądziaka, która działając na sferę zmysłów zmysłowych doznań, niecierń równocześnie ogromne treści intelektualne. Można, poddając się magii dźwięku i obrazu, przeżyć je na kształt сеанsu psychoterapeutycznego, odbywanego dla utwierdzenia się w zdolności przeżywania elementarnych emocji. Można odebrać spektakl tylko (albo również) na poziomie wrażeń estetycznych: zachwycając się perfekcją w operowaniu dźwiękiem, które najprostszymi elementami przekształca w skomplikowany relief; dopatrując się inspiracji plastycznych i podobieństw z innymi dziełami sztuki; dekonując są efektami wzualnymi, kiedy widoków i kształt figur zmienia się, a przestrzeń rozszerza i kurczy, przeczając tradycyjnemu podziałowi na płany. Można podczas trwania spektaklu zagłębić się w jego przesłanie, pełne bolesnej wiedz o człowieku.

Opromyły udział w osiągniętych wrażeń ma tu muzyka elektroniczna (napisana do przedstawienia przez J. Stokłosa). Złoziliwi nawet mówią, że jak polucha Oldfielda w deszczową noc, to ma się w domu *Wrota*. Jest to chyba słusna uwaga o metodzie uzyskiwania efektów, lecz nie tłumaczy ich artystycznej jakości.

Na koniec chciałabym odnotować pewne ożywienie działalności zespołów o statusie amatorkim (choć bardzo było się skrajniejszą, „amatorszczyną”). Ich aktywność jest o tyle ważna, że stwarza szansę na zamknięcie luki pokoleniowej w teatrach tej formuły. Przez długie lata Provisorium, Grupa Chwiłowa, Teatr Wirji i Ruchu, Scena 6 nie miały swoich następców, cagle więc reprezentowały ruch młodolateralny. A przecież w swojej kategorii osiągnęły już rangę klasyków i wiek trzedniego pokolenia. Teraz pokazało się parę nowych grup i to, co się dzieje w Lublinie ma szansę do prowadzić do „zmiany warty” zaciąganej przez teatr poszukujący. Otóż Teatr Paulomij, prowadzony przez Jacka Kasprzaka, wystawił przepiękny obraz pt. *Imaginy*, zdobywając m.in. na horyzontach Konfratacjach Zespołów Teatralnych Małych Form pierwsze miejsce w kategorii zespołowej i indywidualnej (dla kierownika i reżysera w jednej osobie). Warto pojechać do ich siedziby przy FSO, żeby to zobaczyć.

Na tym samym przeglądzie wystąpiła mna z lubelskich grup młodolateralnych — Teatr „Drabina” — przedstawieniem *1 jedno i drugie oparty o Kadyz*

Ginsberga i *Maskwy-Pieruszki* Jerofiejewa. Wprawdzie zestawienie to niczym się w sztuce nie uzasadniało i niczemu dobremu nie posłużyło, jednak młodzi ludzie w swoim mezbornym myślowo przedstawieniu zademonstrowali kilka bardzo pomyslowych chwytów teatralnych. Potencjalny rozwój wpisany jest więc w możliwości ze ioh.

Przykładu szybkiego przyswajania zasad rządzących dziełem scenicznym dostarcza grupa „Z Lubliana”, którą tworzy młodzież lokalna, pracująca pod kierunkiem Elżbiety Bopanowskiej (wieloletniej aktorki Grupy Chwیلowej). Filozofię *Bloku*, pokazywanego przez nich w coraz to nowej wersji, można by określić „jarcociniskim egzystencjalizmem” zaprawionym Kalką (w pomyle dramaturgicznym i nastroju) i przemierzonym z Saint-Esulpérym (w konstrukcji bohatera i tezie, że młodość jest równoważna z duchowym piękniem). *Blak* to metafora świata, w który wchodzić człowiek skazany jest na utratę niewinności. To studium nieuchronnego — w przecuciu twórców — procesu. Oni sami zaś z coraz większą dojrzałością używają teatralnych środków dla wyrażenia swych spostrzeżeń o człowieku w jednostkowym i społecznym wymiarze.

Na obraz życia teatralnego w Lublinie składają się jednak nie tylko występy lokalnych teatrów ale uzupełniają go prezentacje zespołów sprowadzanych do nas przez Teatr Studyjny w ciągu całego sezonu i w kwietniu przez Teatr Osterwy, który jest organizatorem Lubelskiej Wiosny Teatralnej. W jej ramach pokazano ogólnopolskie przeboje: *Małą Apokalipsę* T. Konwickiego (reż. K. Zaleski) z Atencum. *Ołbitwie* (reż. J. Wiśniewski) z Centrum Sztuki „Studio”, *Obywatela Pekasiewicza Słobodzianka* (reż. M. Grabowski) zrobionego w Teatrze im. Jaracza w Łodzi. Prawdopodobnie przenoszenie z miasta do miasta najbardziej udanych dokonana będzie jedynym sposobem zagwarantowania różnorodności i bogactwa propozycji scenicznych. W Lublinie pomysł ten sprawdził się tak, że nie odczuliśmy malejącej „wydolności” poszczególnych teatrów. Repertuar złożony według tej formuły dał w efekcie całkiem udany sezon, w ciągu którego strawę duchową w teatrze znaleźli i amatorzy łatwej rozrywki, i koneserzy sztuki sceniczej. Jedynie zwolennicy eksperymentu artystycznego znaleźli się w nieco gorzszym położeniu, gdyż zakazuje go związane z nim ryzyko (głównie finansowe). Gwałtownie rozwijająca się w Polsce komercjalizacja, stawiająca kulturę i sztukę w rzędzie towarów takich jak wszystkie inne, wyróżła wszystko, co najgorzej. Wydawało się, że w czasach, kiedy o to, co się będzie grać w teatrze należy zapytać najpierw księgową, a dopiero potem dyrektora artystycznego, nie będzie jak i komu robić przedstawień. A w dodatku bytowe potrzeby bieżącej publiczności pochłoną cały jej budżet, co sprawi, iż nie będzie dla kogo wystawiać. Tymczasem chętnych do pracy na scenie, nawet przy nowych rygorach ekonomicznych, nie brakuje. Odbiorców też nie mniej niż zawsze. Być może zrodził się swego rodzaju snobizm na konsumpcję kulturalną, bowiem widownia była na ogół pełna. Być może sprawdzała się tylko pewna — spotykana w naturze — zasada. Stan zagrożenia powoduje odruch samoobrony, przejawiający się nagłym uruchomieniem całego zapasu sił vitalnych. Podcięte drzewo tuż przed wyschnięciem owocuje szczególnie obficie

Margdalena Jankowska

film

MAREK NALIKOWSKI

FILM JAKO SKANDAL

Sceny muszą wolno wprowadzać do filmu tylko w przypadkach koniecznych dla zrozumienia akcji, ale nie wolno pokazywać gorących pocałunków, namydlonych uścisków, erotycznych pozycji i tego rodzaju gestów.

Gwałt można co najwyżej sugerować, przy czym nigdy nie może to być tematem komedii. (...) Nie wolno mówić, choćby aluzyjnie, o żadnych zbroczeniach seksualnych. (...) W żadnych okolicznościach nie wolno ukazywać nagiego ciała.

To fragment pochodzący ze słynnego *Kodeksu Hayes'a*, który miał zapewnić odnowę moralną amerykańskiego filmu. Wszedł w życie w 1930 roku i przez kilka lat był rygorystycznie przestrzegany. Od tego czasu zmieniły się obyczaje, zmieniło się także kino. Jednakże dające się słyszeć tu i ówdzie głosy oburzonych moralistów świadczą, że zjawisko skandalu filmowego stale powraca i zmuszając do zastanowienia czy przypadkiem nie jest ono nierozdzielnie związane z kinem.

Trzeba oczywiście oddzielić zjawisko skandalu obyczajowego od skandalu artystycznego. Sztuka poniekąd w ogóle jest skandalem, bo nie służąc niczemu istnieje od tysięcy lat. Jej przemiana w naszym stuleciu skłoniła niektórych myślicieli do obwieszczenia jej kłopoty. Gdyby nie one, sztuka jak zwykle znakomicie mieściłaby się w społeczeństwie, byłaby niedostrzegana zaspokajając potrzeby grona nielicznych. Rewolucyjny charakter zmian sztuk plastycznych doprowadził do najbardziej radykalnego kryzysu myślenia o sztuce. Nęgiśmy samą siebie sztuką postawiła teoretyków w ubliżu nierozstrzygalnych trudności.

Jednakże niezależnie jak radykalną postać przybrało kwestionowanie fundamentalnej kategorii sztuki w ruchach awangardowych, w miarę upływu lat społeczny rezonans owych hatałi stawał się coraz mniejszy. Jakież znaczenie ma fakt, że pewnie skandalizujące działania artystyczne oglądało kilkadziesiąt lub kilkaset osób, a parę tysięcy mogło o tym przeczytać w czasopiśmie fachowym? Jakież znaczenie ma książka, która rozchodzi się w nakładzie kilku- lub kilkadziesiąt tysięcy egzemplarzy? W czasach komunikacji masowej prawdziwe skandale wywołuje jedynie sztuka popularna, gdyż ona nie może obejść się bez skandalu. Film jest zbyt drogi by mógł cieszyć tylko małą grupę wybranych. Dlatego musi się podobać, musi się zalecać do wdzów, by zwrócić ich uwagę, bądź — co często najskuteczniejsze — po prostu ich szokować. Jeśli film, jak twierdzi Roger Scruton, ze swej istoty jest sztuką erotyczną, to filmowe skandale są przede wszystkim natury obyczajowej.

Skandal jako reklama

Skandal jest znakomitą reklamą, dlatego, gdy nie ma skandalu, należy go stworzyć. Czym innym jest jednak skandal towarzyski związany z wykonawcami lub realizatorami filmu, czym innym skandal, jaki wywołuje sam obraz. Za pomysłodawcę tej pierwszej odmiany skandalu-reklamy uważa się amerykańskiego producenta Carla Laemmle'a, który w 1908 roku na lamach „The Moving World” zamieścił sprostowanie słabrykowanej wcześniej informacji o śmierci Florence Lawrence: znanej jako

„Biograph Girl”. Zabieg ten miał na celu zarekomendowanie nowego filmu z jej udziałem zrealizowanego już dla innej wytwórni. Od tamtej pory magazyny nie tylko filmowe pełne są fantastycznych informacji o życiu gwiazd, często wymyślanych przez samych zainteresowanych, a stopień ich nieprawdopodobieństwa i sprzeczności nie odbierają bynajmniej czytelnikom przyjemności lektury. Obowiązuje bowiem zasada: nieważne, co mówią, byle mówili.

Naturalnym miejscem skandali malarskich były niegdyś salony. Słynny Salon Odrzuconych był obelga, jawnym dowodem śledy krytyków i terytoryum, na którym dokonywał się proces naturalizacji skandalu w dzieło sztuki. Miejscem skandali filmowych są festiwale i pokazy premirowe. Kiedy Budyń z Dalim zrealizował *Psia analizujący* z niedrzwą radością oczekiwali w dniu premiery najgorętszego, napychając sobie kieszenie kamieniami Spółkogo go jednak rozczarowanie — film odniósł sukces u widzów. Stąd właśnie wzięło się owe słynne wyznanie: *Film zrealizowany dla sukcesu — oto co sobie myśli większość osób, które go widziały. Jestem bezsilny wobec tych, którzy są wielbicielami nurek nawet jeśli podważają one ich najgłębsze zasady. I cóż mogę powiedzieć prawie zaprzędanej lub nieuczciwej, coż mam począć z tym idiosyncrasykarnym tłumem, który określa jako polityczne i piękne to, co w istocie jest rozpaczliwym nawalowaniem do zbrodni. Aby odczuć satysfakcję nie musiał czekać długo, bo już po premierze następnego filmu, Złotego Nieku, zdemolował kilka kin, sam utwór zaś został skonfiskowany.*

Jednakże filmy, które w założeniu chcą szokować widzów w większości przypadków można zaliczyć do artystycznych porażek. Jedyne prawdziwe dzieła sztuki przez fakt swego nowatorstwa i oryginalności — siłą filmowej wizji — kwestionują ustalone normy. Tak było z filmami Budyńa, tak było w 1960 roku na festiwalu w Cannes z *Przygodą Antoniego* — dziełem, której konstrukcja fabularna i cała struktura naruszała formalne przyzwyczajenia widzów. Film wywołujący przez publiczność otrzymał Nagrodę Specjalną festiwalu. W 1987 roku podobne reakcje towarzyszyły przyznaniu Złotej Palmy dla filmu Maurice'a *Pałala Pod słoneczną szaną*. Obserwatorzy festiwalu odnotowali, że co się jednak zmieniło — o ile w pierwszym przypadku raczej mieli krytycy, w drugim — publiczność.

Nagłościjszym chyba skandalem festiwalowym była jednak projekcja *Łowcy jeleni* Michaela Cimino w Berlinie Zachodnim w 1979 roku, po której delegacje państw socjalistycznych wycofały się z festiwalu. (Pomijam tu zerwanie festiwalu w Cannes i Wenecji 1968 roku, jako że przyczyną tego były wydarzenia pozafilmowe, zaś film *O.K. Michaela Verhoveana*, który doprowadził do zerwania w 1970 roku festiwalu berlińskiego nie dorównywał rangą utworowi Cimino.)

W komercyjnej sztuce filmowej siłą rzeczy częściej narusza się tabu obyczajowe niż standardy artystyczne, a zainteresowanie kina kontrowersyjnymi problemami politycznymi jest zwykle okresowe. Wiąże się to z mniejszym ryzykiem handlowym: erotyzm jest zjawiskiem ponadczasowym i skuteczną przynętą dla wrażliwych widzów. Pozostaje jednak kwestia granicy między erotyzmem a pornografią. Zamienne jest, że oburzma nie wywołują filmy pornograficzne, ale filmy oskarżone o pornografię. Kino pornograficzne zostało sobie nieco wyświecone miejsce w mieszczańskim świecie — nie bulwersuje, bo nie należy do dobrego tonu uprawiać, że się w nim bawi. Natomiast szermowanie zarzutem pornografii jest nagminne, gdyż chodzi o dyskredytację dzieła; zwłaszcza że nikt nie wie, czym jest pornografia — wyświeca tylko domyślają się, że to coś bardzo złego.

Dominiuje przeciwnie wyrażone przez Stefana Morawskiego, że prawdziwa sztuka i pornografia wzajemnie wykluczają się. Autentyczne dzieło sztuki nie może być pornograficzne. Z kolei jeśli intencją dzieła jest wywołanie u odbiorców podniecenia seksualnego za pomocą opów lub obrazów scen ukazanych w sposób wulgarny, to nie może ono być dziełem sztuki. Niekiedy jednak sądzi inaczej. Klasykny badacz tego problemu Edward Fuchs uważał, że podstawowym prawem sztuki jest operowanie motywem erotycznym. W konkluzji: — im bardziej dzieło działa erotycznie, tym bardziej jest artystyczne.

Probuując ustalić, czym jest pornografia, znacznie łatwiej powiedzieć, co w historii kina uważano za pornografię. Fakt, że lista taka zawierać będzie wiele pocztówki, zgola niezrozumiałych dla współczesnego widza, to już zupełnie inna sprawa. Oceny jak zwykle więcej mówią o ocenianych niż o ocenianym.

Nagość

Pierwotnie za pornograficzne uznawano wszelkie przedstawianie nagości. Dokumentalne zapędy pierwszych filmowców zmierzających do uwiecznienia wszystkich zjawisk naszego świata musiały przedej być później znaleźć ujście także w tej dziedzinie. Dla równowagi medium pokusa pokazywania ciała była więc wielka by jej nie uluc, rdzawizowała ją jedynie siła zakazu, nie zapominajmy bowiem, że film zrodził się u schyłku epoki wiktoriańskiej. Zresztą nie chodziło o samo ciało — pierwszym filmem, który wzbudził moralne kontrowersje był 40-sekundowy *Poculunek* z 1896 roku. Dla purytańskiego widza, którego przerażał pocąg wjeżdżający na stację, film pokazujący całującą się parę stanowił prawdziwą szok. Otworzył go w sytuacji, która wymykała się dotychczasowym kryteriom moralnym: obserwie przecież co, na co patrzeć w rzeczywistości się nie godzi. Postawa oburzania i potępienia mogła być jedynie reakcją — nikomu nawet by do głowy nie przyszło, że ma to coś wspólnego ze sztuką.

Być może z tego względu nagość pojawiła się w filmie znacznie później — w *Kapiczych* są *plekaniach* Macka Sennetta w 1918 roku — oczywiście z obłudnym uzasadnieniem, że niby idzie o słońce, morze i plażę, i tak nikt nie pytał o intencję twórców, bezdłżnie wycinając każdą nieprzyzwoitą scenę; fragment przedstawiający orgię w *Nietolerancji* Griffitha lub lesbijski epizod w *Marszu weselnym* Stroheima. W latach trzydziestych, gdy obowiązywał *Kodeks Haysa* ograniczenia były tak duże, że krzyż ziemniak na cud, że można było wówczas zrealizować jakiegol filmu. Pewnie dlatego tak słynna stała się nakręcona w Europie *Ekstaza* (1932) Gustawa Machaty; co ze sceną, w której Hedy Kryler kąpała się nago, po czym również nago radośnie pędziła przez lasy i łąki. Jednakże na następny film, w którym zostanie pokazany „większy kawałek ciała”, widzowie musieli czekać aż do roku 1951 i filmu Arne Mattissona *Ona tamczyła jedno lato*. Tym razem także będzie to scena kąpki, tyle że bohaterka (pamiętna Ulla Jacobsson) — cóż za imalodzie! — kąpie się nago ze swoim chłopcem.

W międrzycie kinomani żądowali się swoimi gwiazdami — wampami i boginiami seksu, które co prawda w ogóle się nie rozbięrały, ale tym bardziej pobudzały wyobraźnię. Największą z nich, Greta Garbo, stworzyła typ chłodnej, tajemniczej, a przez to już perwersyjnej istoty, której ciało jedynie majaczyło, szczerline spowie w jedwabie; jej (warz kazała jednak się domyślać, że całość jest równie doskonała. Dlatego, gdy po zajęciu po szyję oflowatej Garbo Mariena Dietrich pokazała w *Błkinyim aniele* swoje nogi, wywołano to prawdziwą cufonę i miejsca uznano je za najpiękniejsze nogi świata. Powszechność filmowa kreująca wymiły wyborami mitologię kina całym latami składała własną wersję „nartzonejcy Frankensztina”: iwarz Greta, nogi Marilyn, biust Marilyn, włosy Rity. Jedzi platynowa fryzura Jean Harlow była prowokacją, długie włosy Veroniki Lake zagrożeniem bezpieczeństwa kobiet pracujących w przemyśle zbrojeniowym, to dopiero ruda czupryna na Rity Hayworth ożywiła wszystkie męskie obsesje — o aktorze można było powiedzieć, że uwiodła samymi włosami.

Jeszcze bardzo niechętno, ale już w sposób zuwawalczny, nagość pojawia się na ekranach w latach pięćdziesiątych za sprawą takich filmów jak *Wakacje z Moniką* (1952) Bergmana, *I Bóg stworzył kobietę* (1956) Vadima, *Niemoralny pan Tass* (1959) Russa Meyera. Ten ostatni film, który uważa się za pierwszy film erotyczny w Ameryce, to charakterystyczny przykład uciekania się do pretekstu fabularnego by pokazać rozrzbane panie; jego bohater pod wpływem zastryku zmieculającego widzi wszystkie kobiety jako nage.

Poczynana filmowców są bardzo subtelne i niewinne, a mimo to napotykały na gwałtowne sprzeciny ze strony cenzury. Nic dziwnego zatem, że znacznemu okalozeniu uległ drastyczny jak na owe czasy film Bergmana *Milczenie* (1963). Co wazniejsze, zastrzeżenie nie wzbudziło tym razem samo pokazywanie ciała, ale naturalistyczne przedstawiana miódło — iraktowana kula potrzeba biologiczna i uciezka od samotności (scena stosunku w kinie i scena masturbacji chorej siostry). Prawdziwą burzę jednak wywołał film Vigota Spomena *Jestem ciekawa* — w *Kolorze Sóltym* (1967) wprowadzony na ekran dopiero po długiej wacie z cenzurą oraz dzięki presji dżennikarzy i środowisk artystycznych. Film miał być prowokacją tyleż obyczajowa co polityczną wymierzoną przeciwko stagnacji społeczeństwa; odbierano go zaś

przede wszystkim jako film erotyczny ze względu na nacołowane witalności śmiałe sceny zbliżeń dokonywanych w najbardziej nieprawdopodobnych miejscach, pokazywane przez reżysera z dużym poczuciem humoru.

Pod koniec lat sześćdziesiątych stało się widoczne, że nagość spowszedniała, zastrzeżenia rozdził jedynie sposób jej pokazywania; tabu dotyczy teraz głównie drastycznych tematów erotycznych — niekonwencjonalnych obrazów miłości. Nagość przekształca się w ilustrację i ozdobi — kolejny piękny obrazek, który kino absorbuje i oswaja. Najpierw była to nagość modelek, jednorazowych gwiazdek, które pojawiały się na ekranie po to, by się rozebrać i pokazać, po czym zwykle znikały już na zawsze. Do nielicznych wyjątków należy Jane Birkin. O faktycznym przełamaniu tabu pokazywania ciała można było mówić dopiero wówczas, gdy gozdyli się grać nago aktorki tej miary co Glenda Jackson (*Musie Lowri* Kena Russella) lub Catherine Deneuve (*Koheta w czerwonych butach* Juana Buñuela). W Polsce nastąpiło to znacznie później, ale porządek rozwoju był taki sam: od dziewczyn angażowanych jednorazowo, których nazwisk nikt już dzisiaj nie pamięta, debutantek takich jak Anna Dymna (*Szerokie drogi, kochanie*) po obecne gwiazdy w rodzaju Ewy Wiśniewskiej (*Sceny dziesięcie z życia prowincji*). Czas się tak zmienił, iż uważa się, że aktorka, która nie chce grać nago w filmie, nie powinna wybierać tego zawodu. Jest



Sceny dziesięcie z życia prowincji, reż. Tomasz Żygadło

to oczywiście dla Grażyny Szapolowskiej, ku zadowoleniu widzów najchętniej rozbiieranej przez reżyserów z naszych gwiazd, dla obdarzonej posągowym ciałem i twarzą sfinksa Doroty Kwiatkowskiej, aktorki jakby zrodzonej z wyobraźni Siefana Żechowskiego specjalnie na użytek kina — mniej dla nowej gwiazdy Katarzyny Figury, piękności nieco pruderyjnej, a przez to uosabiającej nacośnie kompleksy żywy od czasu Marilyn Monroe; jestem aktorką, choć grać role dramatyczne, a nie być tylko obiektem erotycznym na ekranie; wszyscy chcą pokazywać moje ciało, a przecież mam także duszę. Ze zjawisko to jest powszechne, świadczą przykład Isabelle Adjani, która po latach przynajmniej do najwięksijszego aktorskiego błędu — odrzucenia roli Conchity w *Mrocznym przedmieściu* pożądaną Buñuela, gdy reżyser zażądał od niej tańczenia nago flamenco — roli, która uczyniła z Angeli Moliny międzynarodową gwiazdą filmową.

Mowa tu o całej czołowie, nie tylko nie krywanej nagości i nagości kobiet, gdyż akt męski wzbudzał i nadal wzbudza — przynajmniej u nas — daleko większe kontrowersje. Potwierdzają to opinie wygłaszane po *Betty Blue* Benicxa, w którym J.H. Anglade najręplniej naturalnie przechadza się w stroju Adama lub wyciąga przez cenzurę obrazu członka z filmu *Życie wewnętrzne* Marka Koterskiego. Męskie ciało nie musi

zaraz wzbudzać entuzjazmu, bo nie bardzo jest się czym zachwycać, ale na świecie od dawna nie wywołuje żadnych emocji, to po prostu jeszcze jeden obraz, który pokazuje kino. By poprzestać na najgłośniejszych nazwiskach — jednym z pierwszych, którzy zdemontowali swą męskość na ekranie byli Alan Bates i Olivier Reed w *Women in Love* (1970) Russella, w ich ślady poszli Robert De Niro i Gerard Depardieu w *Wiek XX* (1976) Bertoluccio, przełamując zarazem tabu przedstawiania erekcji.

Filmy — skandale

Nagość to jeden z elementów, które niegdyś szokowały, czasem wiązały się z koniecznością przełamania obyczajowych norm, ale zawsze były wkomponowane w filmy, które jako takie nie wzbudzały większych zastrzeżeń. Bowiem właściwą kategorię filmu skandalizującego, który jako całość rodzi gwałtowny sprzeciw stworzył dopiero lata siedemdziesiąte, a jednym z pierwszych i najgłośniejszych było *Ostatnie tango w Paryżu* (1972) Bernardo Bertoluccio. Dostrzegano w nim tylko wybujały erotyzm, stosunki analne i masturbację, na głowę Mani Schneider wylano kubły pompy. We Włoszech film miał zaskarżyć wywietylania, w innych krajach było różnie. Oceńzurowana wersję przedmowa nasza telewizja daje nam pojęcie o tym, czego w moralnym oburzeniu nie chciano dostrzec. Bertolucci bowiem zrobił dramat egzystenjalny w stylu Antonioniego o samotności i niemożności porozumienia. W przeciwieństwie do twórcy *Przygody* opowiadającego całkowicie sterylne historie zwykle z punktu widzenia kobiety, u Bertoluccio w centrum uwagi znalazł się mężczyzna z krwi i kości, którym, mimo psychicznego zobojętnienia, nadal rządzi namiętność. Bertolucci znalazł wzualny odpowiednik prozy Henry Millera — jego obrazy nosiły piętno „brzydkich” wyrazów. Seks został pokazany jako jeden ze sposobów ludzkiego komunikowania — cóż że nieskuteczny — wyjścia z własnej subiektywności i napotkania drugiego człowieka. Bohater wypala się wewnętrznie, a duchowej szamotaninie kładzie kres strzał z ręki dziewczyny — jedyna naturalna konsekwencja ich związku. Brando zapłacił śmiercią swego bohatera na ekranie, Maria Schneider — zalamaniem nerwowym w życiu. Dla opinii publicznej stanowilo to tylko potwierdzenie tezy o szkodliwości tego typu filmów.

W 1973 roku na festiwalu w Cannes oficjalnie reprezentował Francję film Jeana Eustache’a *Mama i dziewczka*. Opowiadał on o współżyciu młodego chłopca z dwiema kobietami, z których starsza mogłaby być jego matką. Nic to jednak było najbardziej skandaliczne, ale fakt, że na ekranie przez ponad trzy godziny omawiano najintymniejsze kwestie erotyczne od czasu do czasu dając popis niebywałego cynizmu. Prowokacyjny charakter filmu przyniósł efekt porównywalny ze skandalem jaki niegdyś wywołała *Viridiana* Buñuela; doprowadził do dymisji kilku wysoko postawionych osób odpowiedzialnych za dopuszczenie filmu do konkursu — mimo iż otrzymał jedną z festiwalowych nagród. Sam film był wyrazem ducha czasu. Podobnie jak słynni *Wakacje* Bertranda Bliera przedstawiał typ mentalności, który niechętnie dopuszczał się do myśli, jako że trudno o nim zachować: nihilizm. Jest on denerwujący, gdyż zmusza nas do obrony wartości powszechnie uznawanych za oczywiste, a wówczas okazuje się, że zwyciężanie brakuje nam argumentów.

W 1973 roku Marco Ferreri zrealizował *Wielkie zarzecz* — film z ducha renesansowych rubasznych opowieści o alegorycznej wymowie. Sympatyczne spoikanie miłośników dobrej kuchni przekształca się w obścemenno-ekskrementalny spektakl skrajnego obżerstwa z wstęchną śmiercią zabierającą kolejno uczestników biesiady. Obecność pań nadaje uśmiech charakterie bachanalii, a osoba jednej z nich, Andrei, igrzy bohaterów w seksualną komunię. Mimo dosadnego, rzekłbym „przaniego” erotyzmu nie on stanowi o drastyczności filmu, ale siła naturalistycznej wizi. Film jest metaforą meumarkantowej konsumpcji, stanu zdefektowania instynktu głodu, fatalnej siły, która kieruje tyciem ludźmi, zmuszając ich do poddawania się niejako wbrew woli coraz intensywniejszym doświadczeniom, które prowadzą do śmierci. Można go traktować alegorycznie jako krytykę społeczeństwa konsumpcyjnego lub bardziej realistycznie jako zadziwiający eksperyment, jakiego ludzie podają swe życie burząc moralny ład i spokój świata pragmatycznie w zastępych schematach. Każda z tych interpretacji przesądzała o negatywnym odbiorze filmu. Niezgoda z pesymistyczną oceną świata, któremu kolejny tydzień wróty nową wersję upadku, prowadziła do odrzucenia filmu niezależnie od całego dla niego uznania.

Z kolei *Nocny portier* (1974) Liliany Cavani oburzał wywróceniem pojęć moralnych naruszeniem nie tyle tabu obyczajowego, ile miary taktu w wymyśleniu fikcyjnych historii. Temat kaha i ofiary sprowadzony do patologii i umieszczony w realach obozu koncentracyjnego. Miłość oprawy i wizerunki-masochistki znajduje swój epilog w powojennym spoikaniu obywatela. Kobieta może ujawnić przeszłość pracującego w hotelu esemana, powinna zatem umrzeć — tego żąda organizacja byłych hitlerowców. Chorobliwa miłość jest jednak silniejsza; portier-esemian zamyka się z byłą więźniarką w swoim mieszkaniu odcinając zupełnie od świata. Pomyśl jakby z Loseya — związek pana i slugi — podkreślony jeszcze udziałem Dirka Bogarde'a



Sztuka kochania, reż. Jacek Bromski

w roli głównej, zrealizowany bez właściwej dla amerykańskiego reżysera finezji. Krytykującym film nie chodziło o to, że historia jest nieprawdopodobna — badacze nazwimu twierdzą, że wszystko, co można wymyślić na ten temat, znajdzie potwierdzenie w faktach (przykład, który się przydarzył Luisowi Malle, gdy obszedł Murzyną w roli gestapowca w zrealizowanym w tym samym roku filmie *Lacombe Lucien*); nacigane też byłoby twierdzenie, że film ociera się o pornografię. Po prostu naruszona została zasada społecznej świętości, a rezultat me usprawiedliwiał tego naruszenia. Nie o wszystkim można bezkarnie opowiadać, nie w każdych dekoracjach można umieszczać seksualne perwersje. To niewątpliwie pozostawczy odbiór filmu zrodził protest społeczny, tym razem całkowicie usprawiedliwiony. Oglądano po latach film wyraźnie się zestarzał i nie broni się jako dzieło. Budzi nieśmak z powodu swej wymyślności fabularnej, z punktu widzenia estetycznego wyraża dwie naczelne zasady kuczu — kumulacja i niedostosowanie. Obsesja seksualna i holocaustu nie łączą się ze sobą; są me na miejscu ze względu na pokrętność ogólnej koncepcji.

W latach siedemdziesiątych szokuje jedynie patologia, co nie znaczy, że przywołuje się ją dla samego epatowania widza. W *Wielkości naturalnej* (1975) Luis Berlinga opowiada o współżyciu mężczyzny z lalką doskonale imitującą kobietę. Mimo całego realizmu przedstawienia, osobliwe połączenie onanizmu z fetyszystycznym jest tu drugorzędne. To kolejna opowieść o samotności człowieka i złudzeniu kobiecie, jakie może dać produkt oferowany przez cywilizację. Mężczyzna kupuje sobie „kobietę” niema, uległą, całkowicie podporządkowaną; może i na zrobić doświadczenie wszystko — sytuacja idealna dla Narcyza-sadyty, któremu lustro ofiarowało w pełni naturalistyczne odbicie. Do dramatu dochodzi w momencie, gdy mężczyzna zaczyna podejrzewać lalkę o zdradę. Obsesja zadróżki doprowadza do umieszczenia obywatela — antropomorfizowanego przedmiotu i wyalienowanego człowieka. Niejakie wydu-

mianie i drastyczności tematu nie powinno przesłaniać nam faktu, że film Berlinga jest dziełem głębokim — to egzystencjalne studium wyobcowania przeprowadzone na ekranie w sposób czysty

Aferę związaną z ostatnim dziełem Pasoliniego *Salo* (1975) wyolbrzymiła tragiczna śmierć reżysera zamordowanego w tajemniczych okolicznościach. Tak więc skandal dzieła przekształcił się w skandal egzystencji artysty, mimo iż za życia me ukrywał on swego homoseksualizmu. Tradycyjnie surowa włoska cenzura nie dopuściła *Salo* na ekrany i jego premiera odbyła się w Paryżu. Film oskarżono o przyniczenie pornografii pod płaszczykiem artystycznej wizji. Istotnie z punktu widzenia psychologii życia seksualnego stanowi on przegląd rozmaitych anomalii: od homoseksualizmu przez sadyzm do koprofagii. Mimo to film jest a erotyczny, nie podnieca widza, raczej wywołuje wstępn i przeraża śmiejcą. Pasolini mówił: *Film ten można uznać za bulwersujący, nawet za szokujący, nigdy zaś erotyczny. Zapewne wina jest po mojej stronie — me potrafię przedstawić erotyzmu jako erotyzmu; w moich filmach eros jest zawsze związkiem dramatycznym i metafizycznym. W dodatku demonstrowana w filmie filozofia sadyzmu całkowicie klóci się z rozwojem współczesnej wrażliwości seksualnej opartej na zasadach partnerstwa.*

Film Pasoliniego jest adaptacją lub, jak chciał reżyser, transpozycją powieści de Sade'a *120 dni Sodomy*. Jej akcja została przeniesiona z XVIII-wiecznego zamku do powstałej w 1944 roku faszystowskiej Republiki Salo. Hrabia Blangis, biskup, prezydent de Curval, finansista Durcet zostali zastąpieni przez esemianów. Nie oznacza to zrównania sadyzmu z faszyzmem, gdzie model erotyzmu ma być tłumaczyć politykę. Zabieg ten miał na celu stworzenie poprzez seks metafory władzy; pokazanie relacji między wyzyskiwaczem i wyzyskiwanym, która usprawiedliwiała gwałt, przemoc i zbrodnie. Interpretacja sadyzmu na związku seksu z przemocą odniesionego w historyczny kontekst lat siedemdziesiątych. Pasolini dążył do zdemaskowania tyranii władzy tolerancyjnej, w tym sensie jego ostatni film był najbardziej kontestacyjny i rewolucyjny. *Zjemy w czasach ucisku przez: władzę tolerancyjną (szewalującą z obowiązkami), który ze wszystkich ucisków jest najokropniejszy. W seksie nie ma już nie radosnego, młodzi ludzie się brzydzą i zdeprawowani, złożyli bądź przegrali...*

Sztuka czy pornografia — przypadek „Imperium zmysłów”

Jeśli istnieje zasadnicza trudność sformułowania ogólnej definicji pornografii, która nie byłaby wartościująca lecz opisowa, definicji, która mogłaby być usługiwą klasyfikującą dzieła bez ich uprzedniej oceny i odczytywania ze struktury autorskich intencji — to w przypadku filmu można było jej uniknąć. Wązało się to z funkcjonującym w kinie erotycznym podziałem na filmy soft-core, w których stosunki seksualne były symulowane (np. *Emmanuelle*) i filmy hard-core, w których ze szczegółami pokazywano autentyczne stosunki. Ściśle biorąc do tego drugiego typu filmów stosowała się nazwa pornografii. (Co nie zmienia faktu, że kino erotyczne typu soft z punktu widzenia estetycznego może być niskiej wartości). Ten prosty podział wydawał się najbardziej sensowny: pozwalał uniknąć nieustannych dywagacji dotyczących się z odmiennymi wyobrażeniami moralnymi na temat tego, czym jest pornografia. Wydawał się — do czasu *Imperium zmysłów* (1976) Nagisy Oshimy. Oto bowiem japoński reżyser zrealizował film, który z całą pewnością należy do gatunku hard-core, a zarazem jego walory artystyczne muszą być do uznania go za dzieło sztuki lub — jak choć niektórzy — za arcydzieło. Film szokował, zdumiewano go z ekranów nawet na festiwalach i zakazano sądownie. Jednakże dla teoretyków głoszących rozdzielenie sztuki i pornografii, i dosiżających jej niewątpliwą wartość, przesuwał granice obyczajności w sytuacji na zupełnie nieokreślone terytoria.

Film Oshimy opowiada o autentycznym wydarzeniu, jakie miało miejsce w Tokio w latach trzydziestych. Kobieta podczas mimosłownego aktu uduśla kochanka, a po uduśleniu dokonała na nim kastracji. Chodząc ulicami miasta pokazywała wszystkim przedmiot swego uwielbienia, a na jej twarzy malował się wyraz szczęścia. O tym dowiadujemy się ze słownego epilogu, sam film przedstawia to, co było przedmiotem A jest to prawdziwe zapamiętanie się w miłości — nieustannie stosunki nary kochanków pokazywane bez jakichkolwiek niedomówień. Bohaterowie za osoby nawiązywały sobie nie są w stanie przestać siebie pragnąć; kochają się wbrew prawom natury (fizyczny ból), normom obyczajowym (męstruacja) i moralnym (małżeńską zdrada).

Widzowi nic nie zostaje zaszczerdzone, oglądamy zatem obrzydliwoci i wynaturzenia. Gdy dziewczyna ma okres, mężczyzna wkłada jej do pochwy palec po czym umazane krwią i lubością obliżuje. W inny sposób za aprobatą dziewczyny kocha się ze starą gejszą, która zachwycona omdlewa w jego ramionach, on zaś mówi, że ma wrażenie, jakby trzymać ciepłego trupa własnej matki.

Nawet zwykła czynność jedzenia nabiera tu charakteru erotycznej zabawy: dziewczyna karmi mężczyznę „omaszczając” swoim seksem kawalki potraw, mężczyzna wkłada jej do pochwy jajko, a następnie wypchnięcie zjada z apetytem. W tej sytuacji autentyczne stosunki oralne nie są niczym niezwykłym.

Kochankom szczególną przyjemność sprawia zdawanie bólu. Wielokrotnie odbywają stosunki, w trakcie których dziewczyna siedzi na partnerze i zdoła go aż do momentu kulminacyjnego. Za którymi razem na próbie kochanka nie rozluźni ucisku aż do końca. Krząć życia — śmierć mężczyzny to tylko dopełnienie przejęcia, który i tak się dokonało. Dzięki miłości fizycznej kochankowie osiągnęli stan mistyczny.

Dla widza zachodniego film Oshimy jest trudny do zrozumienia; reaguje oburzeniem, wyjściem z kina, halalaśną manifestacją. A że film był wyświetlany w naszych dekafeach, można mówić także o podobnych zjawiskach występujących przy jego odbiorze w Polsce. Gdy bohaterka wyznaje, że ciągle pragnie kochanka, więc to chyba miłość — w idoniu reaguje śmiechem. Dla ludzi żyjących w innej kulturze obca jest prezentowana koncepcja miłości, obce jest pojmowanie stosunku jako przepływu energii, miłosnego połączenia jako trwania, jako formy medytacji. Sam zaś film wzbudza niemiak. W dodatku jest nudny, bo nic w nim się nie dzieje, lecz nie tak jak w typowym filmie pornograficznym, gdzie nadmiar „akcji” (czytaj: ruchu) wywołuje stan znudzenia. Tu mamy sytuację klaustrofobiczną: widz jest w ciastnych wnętrzach, z konieczności uczestnicząc w intymnościach bohaterów.

Po filmie pismo: *nie dratycyństwo szem ukazujących akt seksualny zadecydowała o anatomie, tylko miłość biologiczna, instynktowna, pomijająca jako wyłączone zaspojenie zmysłów, posiadanie istotnej, gorącej seksualna przy całkowitym wyłączeniu woli i świadomości, uczucie (bo jednak ono jest) pozabawiane kontroli umysłu, uwolnione z wszelkich ograniczeń moralnych, ślepe na osąd otoczenia. Miłość tak rozumiana prowadzi do niecierpienia, bowiem spełnia się tylko z aktem śmierci i wtedy osiągnięty jest stan Nirwany — najwyższej szczęśliwości, zaniku wszelkich pragnień i cierpień, ustanie bytu indywidualnego.*

W kulturze zachodniej może jedynie Georges Bataille doszedł do takiego rozumienia miłości i erotyzmu. Dla autora *Madame Edwardy* sfera erotyzmu to dziedzina przekraczania, zaś zasadą wszelkiego aktu erotycznego jest zmniejszenie struktury zamkniętej, jaką stanowi partner gry w stanie normalnym. *Wszelki erotyzm ma na celu osiągnięcie istoty w najczulszym punkcie, t.j. by zamarło w niej serce. Przejście od stanu normalnego do stanu erotycznego polega na dokonaniu względne roztopienie, rozprężenie bytu ustanowionego w porządku nieciągłym. Zdanem Bataille'a w erotyzmie chodzi o rozbiecie form ustanowionych, o poszukiwanie ciągłości, jaka jest możliwa dla bytów nieciągłych. W tym właśnie sensie ciągłość byłoby najpełniej przejawia się w śmierci — kierunku, w którym idzie myśl Sade'a. Bataille porównuje akt erotyczny do ofiary religijnej, gdzie ofiarowany umiera, a obecni uczestniczą w czymś, co objawia jego śmierć — w sacrum.*

Erotyzm otwiera ku śmierci. Śmierć otwiera ku zanegowaniu jednostkowego, osobowego trwania. Francuski pisarz stawia pytanie, które jakby odnosiło się do Imperium zmysłów: Czy możemy nie zadając pytania sami sobie udzielić negację, która doprowadza nas do granic wszystkiego, co możliwe? Film Oshimy przedstawia właśnie erotyczny transgresji, a jako dzieło sam był transgresją. Znamienne przy tym, że był doświadczeniem jednorazowym, był skandalem, bo przełamany tabu, lecz jako taki nie wywołał fali natładownictwa. Faktycznie bowiem bariera nie została zniszczona. Wynika to z samego charakteru transgresji w rozumieniu Bataille'a: nie jest ona negacją, jest przekroczeniem zakazu, które ów zakaz podtrzymuje.

W porównaniu z *Imperium zmysłów* skandalizujące dzieła końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych były w swej istocie niewinne. Wybujały erotyzm filmów Żubawkiego jest całkowicie do przyjęcia, zwłaszcza że oglądamy piękne kobiety. Co najwyżej może zdumiewać historia miłości kobiety do ośmiornicy (*Opianie*), lecz okazaliśmy się naiwni uświatając ją jednoznacznie wylumaczyć. Scena kopulacji ze zwierzęciem to przede wszystkim zagadka dla percepcji: oglądamy kłębowisko ciał,

które próbujemy rozpoznać i tylko dziwnym się, że coś podobnego w ogóle można było wymyślić. A przecież niewiele wcześniej Borowczyk, gdy kręcił swoje „opowieści niemoralne”, miał liczyć kłopoty z cenzurą, która kwestionowała w *Besti* śmiałość ujęcie tematu zoofilii.

Ostatnio dużo szumu wywołała sprawa *Blur i velvet* — jak jednak mogliśmy się przekonać — nie było o co się kłócić. W gruncie rzeczy spór dotyczył tym razem Izabelli Rossellini, na którą włoski nagłe się obrażali, jak przed laty na jej matkę Amerykiankę, za to, że nie chciała zdjąć utwardzać ich cukierkowych wyobrażeń o sobie. Erotyzm filmu takie jak *Zbrodnia namiękana* i *Kena Russell* czy *Dziwki i pół tygodnia* Adriana Lyne'a znakomicie mieszczą się wśród standardowej produkcji kina komercyjnego, są chętnie oglądane przez współczesne panie domu, dla których nuta erotyzmu naszym kropla drogich perfum jest ważniejszym elementem życia codziennego niż wszystko inne — utwierdza ich kobiecość.

Obrzęta kina — awangarda i porno

Uwagi te dotyczą jednak głównego nurtu kina — rozrywkowego i komercyjnego. Opory w przełamaniu tabu obyczajowego wiązały się tu z konkretnym adresem tych filmów, jakim są rządy przeciwnych kierunków na całym świecie. Na obrzeżach kina sytuacja wygląda inaczej. Filmy należą do nurtu eksperymentalnego czy „podziemnego”, które w sposób śmiały traktowały o erotyzmie, bez większych oporów uzyskiwały przychylności środowisk intelektualnych. Można to tłumaczyć innym typem odbiorców, choć wydaje się, że działano tu coś w rodzaju artystycznego uprzedwidzenia. Większość produkcji awangardowych reprezentuje tzw. film niennaracyjny, pobawiony tradycyjnie rozumianej fabuły, a przez to film, który niełatwo poddać się relacjonowaniu i rozumieniu. Brak przyrządnych kryteriów oceny, sytuacja niepewności, jaka zrodziła kolejne dwudziestowieczne awansaty, doprowadziła do działania swego prawa zawieszania sądu: no cóż, jak tego nie rozumiem, ale coś w tym jest, to na pewno głębokie, a w dodatku jakie sugestywne. Bezradność filistr, który wstydzi się przyznać do swojej negatywnej opinii, stała się zawiązłą postawą większości odbiorców awangardy. Opinia ta, z pewnością głęboko subiektywna, nie oddaje sprawiedliwości sztuce „undergroundu”, temat wykracza poza ramy niniejszego tekstu — co najwyżej sygnalizuje odmiennoci zjawiska. Trudno jednak nie wspomnieć o pionierskich i klasycznych już filmach Kennetha Angera *Fireworks* (1947) czy Jeana Geneta *Pieśni miłości* (1948), w których po raz pierwszy mówiono otwarcie o homoseksualizmie. Z innych głównych dzieł tego typu należałoby wymienić akonofanywaną przez policję film Jacka Smitha *Flaming Creatures* (1963), który przedstawiał całą gamę aktualnych dewiacji. Przykłady można by mnożyć podając różne dratycyństwo. Zainteresowanycy byliśmy do znakomitej pracy Annona Vogela *Act Subversive Act* (New York 1975). Ludzie, którzy oburzają niewinnie w sumie przesywają seksualizmu w kinie, po lekturze tej książki zdumieliby się, że żyli w czasach Sodomy i Gomory nie o tym me widzieli.

Obok nurtu kina awangardowego akceptuje się istnienie dratycywności w czystej postaci w kinie pornograficznym. To osobliwa sytuacja filmu: z jednej strony ma on swoje własny świat, z drugiej — coś w rodzaju domów publicznych, w których może swoje światło sztuki, z drugiej — coś w rodzaju domów publicznych, w których może swoje światło sztuki. Społeczeństwo dopuszcza obie formy, jako że są one uwolnione. Nie mam zamiaru tu wymieniać filmów pornograficznych ani podważać potrzeb ich istnienia, skoro statystyki mówią, że dzięki nim zmniejszają się o połowę liczba przestępstw na tle seksualnym. Śmieszmy więc jedynie kinowa topografia współczesnych miast, które mają swoje okazałe centra i wylidwie choć, jak się rzekło, równie nierzadkie suburbia. Kino pornograficzne, jakie spojrzę na nie uważając, rządzi się takimi prawami: ma swoje festiwale, gwiazdy, wierną publiczność i co najważniejsze: filmy — lepsze lub gorsze (w większości bardzo złe) — ale i wśród nich można wyodrębnić klasę. Jako najważniejsze osiągnięcia „hard-core” wymienia się *Za zielonymi drzwiami* i *Wskazywanie Ewy* zrealizowane przez Michaela de San Francisco z Marilyn Chambers w roli głównej oraz *Głębokie kardale* i *Diabeł w paninie* Jose Gerarda Damiano z Lindą Lovelace.

Między innymi c sperymentalnym zainteresowanycy seksualizmem a kinem porno leży szeroki nurt kina erotycznego typu soft, w którym można by umieścić filmy

Borowczyka, *Emmanuelle* Jacquina (a także wersje innych twórców), *Historie* O Rochata, filmy Russa Meyera, Benazerafa, japońskie produkcje łączące seks z przemocą, ale także filmy Alaina Robbe-Grilleta i Dušana Makavejeva.

Pornografia efektów realistycznych tendencji?

Film pornograficzny stanowi w gruncie rzeczy martwą odnogę kina. Jego powstanie było wynikiem prelaminacji tabu, zatem powinien być czymś wyzwalamym, pozabawionym ograniczeń, tymczasem należy do najbardziej schematycznych i konwencjonalizowanych gatunków. Scena erotyczna, która ma naturalne miejsce w normalnym filmie, tutaj zastępuje cały film. Stąd konieczność dokonywania nieustannych zmian pozycji i układów między coraz to nowymi partnerami — w sumie ograniczona i na dłuższą metę jałowa. To kino, o którym mówi się, że jest zbyt tanie, by mogło być dobre; pozabawione inwencji scenariuszowej, skierowane do najbardziej prymitywnej publiczności, zaspokajające jej osobliwe pozaestetyczne potrzeby. Jego rozwój od początku był jednostronnie ukierunkowany, a ono samo chore lub jak kto chce zdeprawowane — jak nadmierny rozrost niektórych funkcji organizmu uniemożliwiający działanie całości. A przecież nie sposób jednoznacznie udowodnić, że zrodzone z patologicznej potrzeby musiało stać się patologią sztuki.

Ewolucja kina erotycznego jest bowiem wynikiem tych samych realistycznych tendencji, które rządziły całą sztuką. Chodziło o to by zbliżyć się jak najbardziej do rzeczywistości. Pomagały w tym wynalazki techniczne dające maksymalną iluzję, zarazem teoria nowej sztuki: wymuszała naturalną grę aktorów pozabawioną teatralnych gestów i konwencji. Nie zawierając dłużej sztuce charakteryzacji sformułowano żądanie prawdziwego królestwa i prawdziwego konia. Wprawdzie erotycy filmowego realizmu czynili zastrzeżenia, że zapalenie zapalki może dać lepszy efekt na ekranie od wybuchu dynamitu, w praktyce jednak o ile pozwalały na to warunki finansowe, wybierano to drugie rozwiązanie. Jedni dążyli do tego by filmować naturalnie wewnątrz i prawdziwe antyki, inni — radykalizując metodę Stanisławskiego — by gra aktorów w jak najmniejszym stopniu była grą — tym samym by stosunek seksualny nie był markowany lecz autentyczny. W konsekwencji tego absurdu równania widzowie powinni żądać w następnej kolejności prawdziwych okaleczeń i zabójstw. Nie przypadkiem rzeszą zjawiska seksu i przemocy łączy się ze sobą mówiąc o występującej w kinie pornografii gwałtu. Swoicie rozumiany realizm nie jest tu wyłącznie kwestią możliwości artystycznych, lecz ontyczną własnością obrazu filmowego. Nie jest bez znaczenia dla naszego przeżycia, jeśli wiemy, że dokumentalne wstawki włączone do filmu fabularnego przedstawiały — o ile w tym wypadku można użyć tej kategorii — autentyczne zabójstwo Wienamczyka, a mnich buddyjski palił się naprawdę. Stawia to aktorów pod presją maksymalnych oczekiwań widzów. Ponieważ zaś z oczywistych względów nie są w stanie im sprostać, intensywność przeżycia wspiera reklama — coś z tego że nieprawdziwa — mówiąca, że katowana na filmie dziewczyna zginęła naprawdę. Przypadek ten wiele mówi o odbiorcach filmów, a zarazem uzmysławia stopień absurdu, do jakiego może doprowadzić faliwizmy pojęty realizm.

Skandal sztuki

Mimo iż z wielu względów autentyczne stosunki seksualne nie stały się rzeczą naturalną w kinie komercyjnym, to przecież istnieją oficjalne listy aktorów (podkreślam bo nie chodzi o bezrobotnych, werbowanych w ogłoszeń), którzy godzą się „grać” takie sceny. Jednakże mimo przekroczenia — tabu pozostało. Kino pornograficzne od kina artystycznego dzieli przede wszystkim to do przebaczenia i jedynie łącząca je tematyka seksualna wywołuje czasem zdumienie ich tożsamości. Ma zatem rację Stefan Morawski, gdy wygłaszając leżą o przeciwstawności sztuki i pornografii mówi o konieczności rozstrzygnięcia dylematów kwalifikacyjnych zawsze na podstawie krytycznej oceny dzieła wychwytyjącej jego ewentualne wartości. Nie uda się nam ustalić jednoznacznej definicji pornografii, która nie budziłaby sprzeciwu i powstrzymywała przed pochopnym wypowiedzianiem negatywnych sądów. Wyobrażenie o tym, czym jest pornografia, zależy od umowy społecznej rzadko formułowanej explicitie, kształtowanej w toku codziennego życia, pozwalającej rzadziej, raz więcej

nie sposób jednak nie przyznać słuszności Edwardowi Fuchsowi: dzieło silić oddziaływające na widzów erotycznie jest dziełem artystycznym, gdyż siłą jego działania nie bierze się z rzeczy przedstawionej, ale sztuki przedstawiania. Trudności w porozumieniu się co do oceny konkretnych dzieł wynikają po części stąd, iż nie da się sprowadzić seksualizmu do jednej formy. Świerdzenie Fuchsa (lumaczy zarazem erotyczny efekt sztuki pornograficznej pozabawiona rytymu jest marwa i nużga) Ekranowe przejawy wybijającego seksualizmu w formie zmasowanej wywołują jedynie zdumienie, zaś halaliwe odkrywanie od jakiego czasu filmowego erotyzmu przy pomina wyważenie otwartych drzwi uprzednio wykorzystywanych dzięki dziurce od klucza jako środek pozostania.

Podział na sztukę erotyczną i pornograficzną wciąż obowiązuje. Mimo sporów nawet intuicyjnie potrafimy wychwytywać różnicę między nimi. Akceptujemy erotyzm, pornografię umieszczamy w zupełnie innym obszarze zjawisk. Ma ona więc wspólnego z kryminalistyką, z profilaktyką zapobiegania przestępstwom niż twórczością artystyczną. Nie się zatem nie zmieniło — prawdziwym skandalem jest nadal sztuka.

Marek Nalikowski

W następnym numerze m.in.:

Stefan Symotiuł: *Mechanika terroru rewolucyjnego* ● Marek Danielkiewicz: *wiersze* ● Danuta Mostwin: *Trzydziesty dzień maja* ● Andrzej Madela: *Motywy polskie w prozie byleży NRD* ● Ewa Mazur: *wiersze* ● Wojciech Nowicki: *Julian Barnes — przewrotny dziejopis świata* ● Julian Barnes: *Historia świata w 10 1/2 rozdziałach* ● Kazimierz Kania: *Prowokacja Lema* ● Janusz Kryszak: *wiersze* ● Jan A. Choroszy: *Stanisława Vincenza „Naratnik 1938—1944”* ● Wiesław Oramus: *Zabawy w twarze* ● Zbigniew Rzońca: *wiersze* ● Stanisław Uliasz: *Od „Pożogi” do „Szczenięcych lat”* (= *dziewięć motywu kresowo-ziemiańskiego w literaturze polskiej*) ● Jerzy Jarniewicz: *wiersze* ● Peter Hajnóczki: *Pogrzeb* ● Dorota Laszcz: *Wieni sobie do końca* ● Philip Larkin: *wiersze* ● Urszula M. Benka: *Listy z Nowego Yorku — Pod małą, zarządzała księgarską* ● Stefan Morawski: *Estetyka. Droga do samodzielnosci* ● Mirosława Zagula-Paroszkiewicz: *Metamorfozy Jana Lebnsteina* ● Marek Piątkowski i jego dzieło ● Marian Lewko: *O semantyce i funkcji rekwizytów w dramatach Augusta Strindberga* ● Marek Nalikowski: *Estetyka wideoklipu* ● *Kultura ponad podziałami* — dyskusja redakcyjna ● Recenzje ● Noty.

10 lat Deutsches Polen-Institut i „Biblioteka Polska” w wydawnictwie Suhrkamp

Idea powołania ośrodka gromadzącego dokumentację polsko-niemieckich kontaktów kulturowych i popularyzującego literaturę polską w Niemczech zrodziła się w 1977 roku. Dwa lata później zapadła w Bonn decyzja o utworzeniu Instytutu Niemiecko-Polskiego, który rozpoczął działalność w Darmstadt 11 marca 1980 roku. Siedzibą Instytutu jest piękna willa, zbudowana w 1901 roku według projektu Josepha Olbricha (jednego z twórców wiedeńskiej secesji) jako część dzielnicy artystów na Wzgórzu Matyldy.

Pod względem zakresu i charakteru działalności Instytut jest placówką unikalną wśród instytucji tego typu na świecie, co w dużym stopniu należy zawdzięczać osobowości jego dyrektora, tłumacza i znawcy literatury polskiej, dra Karla Dedeciusa.

Podstawową formą działalności Instytutu jest dokumentacja. Został tu zgromadzony olbrzymi polski księgozbiór, znakomicie opracowany i systematycznie powiększany. Od roku 1982 prowadzi się bieżącą dokumentację różnych form kontaktów kulturalnych (współpraca miast, uniwersytetów, gmin, działalność fundacji itp.). Z inicjatywy Instytutu Krzysztof A. Kuczynski przygotował bibliografię „Literatura polska w przekładach niemieckich od początków do roku 1985”. Trwają prace nad bibliografią niemiecko-polskich stosunków kulturalnych, pomyślaną jako opracowanie wielotomowe, opatrzone komentarzami, przygotowywane wspólnie z Biblioteką Uniwersytecką w Toruniu. W 1988 roku nakładem Instytutu ukazała się praca zbiorowa „Recepcja literatury polskiej na niemieckim obszarze językowym i literatury niemieckojęzycznej w Polsce” z słowami z artykułów napisanych w Polsce, Austrii, RFN, NRD i Szwajcarii.

Drugi obszar działalności Instytutu to sfera kontaktów bezpośrednich, personalnych. Instytut organizuje pobyt w Niemczech polskich grup młodzieży zainteresowanej kulturą niemiecką. Utrzymuje regularne kontakty z tłumaczami literatury polskiej oraz z tłumaczami literatury niemieckiej w Polsce. Co dwa lata (poczynając od r. 1981) Instytut przyznaje ustanowioną przez Fundację Roberta Boscha nagrodę dla najlepszych tłumaczy literatury niemieckiej (otrzymali ją m.in. Sławomir Blaut i Jerzy Prokopiuk). Zorganizowano podróż studyjną po RFN dla grupy polskich tłumaczy. W 1988 roku analogiczną podróż odbyli redaktorzy polskich czasopism kulturalnych — kilkunastodniowy program umożliwił bezpośrednie poznanie najciekawszych zjawisk współczesnej kultury niemieckiej i nawiązanie profesjonalnych kontaktów.

Najbardziej znaną jest działalność wydawnicza Instytutu. Wydawnictwo Suhrkamp przy pomocy finansowej Fundacji Boscha utworzyło



Willia J. Olbricha

specjalną serię wydawniczą o nazwie „Polnische Bibliothek”, w której ukazało się kilkadziesiąt książek przygotowanych w Instytucie. Ambicją autorów serii jest przedstawienie niemieckiemu czytelnikowi pełnej panoramy polskiej literatury, od średniowiecza do czasów współczesnych.

Trudno w tym miejscu wymienić wszystkie (niezwykle staranne pod względem edytorskim) pozycje składające się na to monumentalne przedsięwzięcie. Zwroćmy najpierw uwagę na autorskie antologie Karla Dedeciusa: tom „Die Dichter Polens” (1982 r., 240 str.) zawiera utwory stu autorów, od początków literatury polskiej do lat siedemdziesiątych XX w., „Das Junge Polen” (1982, 283 str.) prezentuje literaturę końca wieku XIX, „Der Monarch und der Dichter” (1983, 262 str.) to wybór polskich bajek i legend, „Bedenke bevor du denkst” (1984, 321 str.) zawiera 222 (!) aforyzmy i sentencje wybrane z literatury polskiej ostatnich stu lat. Należące do najnowszego „rynku” sukcesem Karla Dedeciusa — jego przekład „Myśli nieuczestnych” Leca miał kilkadziesiąt wydań w nakładzie prawie pół miliona egzemplarzy.)

Szczególnie interesująca jest oferta „Biblioteki Polskiej” w dziedzinie literatury współczesnej. Wydano m.in. „Przedwiośnie” Żeromskiego (1983, przełożyli Kuri Harrer i Eckhard Thiele), „Ożymie” Berenta (1985, przełożył Olaf Kühl), „Kordiana i chama” Kruczkowskiego (1984, przełożył Karl Dedecius), prozę Brunona Schulza („Die Mannequins und andere Erzählungen”, przeł. Josef Hahn, 1987). W tomie prozy Jarosława Iwaszkiewicza (1985) znalazły się trzy najbardziej „filmowe” nowele: „Panny z Wilka”, „Brezina i „Matka Joanna od aniołów”, przełożone przez Klauza Staemmlera, opatrzone zgrabnym posłowiem Andreea Lavatyego. Tadeusza Rojewicza



zaprezentowano tomem zawierającym wiersze przełożone przez Karla Dedeciusa i dramaty w przekładzie Iłki Boll (1983). Obszerne wybory wierszy otrzymali Czesław Miłosz (1984), Zbigniew Herbert (1987) i Wisława Szymborska (1986). W 1988 r. ukazał się tom prozy J.J. Szczepańskiego. Obok publikujemy obszerniejsze omówienia „Popiołu i diamentu” J. Andrzejewskiego i „Miesięcy” K. Brandusa.

Wielkie uznanie budzi i konsekwencja, z jaką Karl Dedecius mimo nie zawsze sprzyjających okoliczności realizuje swoje skomplikowane i pracochłonne dzieło. W 1985 roku, gdy drukowaliśmy w „Akcencie” eseje Dedeciusa, działalność jego Instytutu była przedmiotem ataków płynących z dwóch przeciwnych stron. Środowisko emigracyjne i część krajowej opinii zarzucała Dedeciusowi, że pozostaje otwarty, na to, co w polskiej kulturze „oficjalne”, natomiast krajowi mocodawcy ówczesnej „polityki kulturalnej” dopatrywali się w jego działalności gestów adresowanych w stronę opinii. Dyrektor Deutsches Polen-Institut zachował obiektywizm i stoicki spokój. W kulturze liczy się taleni i rzetelność rzemiosła.

Bogusław Wróblewski

W maju 1991 dr Karl Dedecius obchodzi siedemdziesięciolecie urodzin. Życzymy mu wielu lat wytrwałości i pogody ducha.

(red.)

JAN MIZIŃSKI

„POPIOŁ I DIAMENT”

„Habent sua fata libelli” — takie motto należałoby wypisać na nowym, drugim już wydaniu zachodniemieckim powieści wielkiego polskiego prozaika. Tłumacz Henryk Bereska i autor polowia Andreas Lawaty podjęli się zadania wiele skomplikowanego. Mieli do wyboru pewnie polskie wydanie książki z roku 1948, wersję *Popiołu i diamentu* z roku 1954, wreszcie uzupełniane, ale już zasadniczo me-

zmiennie wydania późniejsze, których było ponad dwadzieścia. Postanowili nie ograniczyć się do żadnej z tych wersji, lecz oprzeć się na pierwszym wydaniu (co jest naturalne) i pokazać poprzez odmienną czcionkę w samym tekście oraz liczne przypisy na końcu książki najważniejsze przeróbki, skróty i skreślenia, których autor musiał dokonać wydając swą epopeję „straconego pokolenia” po raz drugi w szczytowym okresie polskiego okresu błędów i wypaczeń. Niemiecki czytelnik otrzymuje w ten sposób właściwie dwie różne powieści. aczkolwiek wymaga się od niego nie lada sumienności a nawet samotażpania odsyłając co ciągle na koniec książki i niepokojące całymi fragmentami wydrukowanymi kursywą. Przypisy wryskują w tym tomie „Biblioteki Polskiej” Karla Dedeciusa rangę samodzielnego składnika kompozycyjnego. Odgrywają przede wszystkim normalną w przypadku książki o historii najnowszej obcego kraju rolę objaśnienia pojęć, nazw, wydarzeń i nianósów politycznych z okresu tuż po II wojnie światowej, które przydałyby się nawet polskim czytelnikom młodszego pokolenia. Skąd bowiem np. może wiedzieć przeciętny Niemiec na Zachodzie, jaka różnica emocjonalna dzieli przymiotnik „rosyjski” od „sowiecki” i „radziecki”? W niemieckiej praktyce językowej jest ona żadna: „russisch” oznacza narodowość, zaś „sowjetisch” państwowość i oba pojęcia są emocjonalnie obojętne. Obszernego komentarza wymaga, także nie tylko w przypadku czytelnika niemieckiego, terminologia polityczna tamtych lat i przypisy go zawierają. AK, AL, PPS, PPR, PZPR i cała gama pomniejszych skrótów, w których tak się lubowano w latach czterdziestych, to dla przeciętnego Niemca zaby Laby „czarna magia”, którą należało choćby trochę, choćby w sposób nader uproszczony (jak w tym właśnie przypadku) rozjaśnić. Podobnie różne zagmatwane okoliczności tej specyficznie polskiej wojny domowej, nazwanej później „walką o utrwalenie władzy ludowej”, której bohaterami pozytywnymi są u Andrzejewskiego Szczuka i Podgórski, a zmarłym diamentem Maciek Chelmiecki. Konflikty i rozterki młodej w latach czterdziestych generacji, zwłaszcza tej AK-owskiej, są dziś historią już dla naszych trzydziestolatków; dla tych niemieckich są w dodatku historią nieznaną — stąd ogromna rola takiego komentarza. Wyjaśnienia wymagały również realia tamtych lat, dla nas oczywiste, bo ugruntowane choćby w naszych podręcznikach szkolnych, jak Rząd Lubelski, I Armia, Armia Andersa, rząd sanacyjny, Rząd Tymczasowy, i wiele, wiele innych. Wszystko to w bardzo skondensowanej formie, podane jest w przypisach końcowych. I właśnie to rozwiązanie nie wydaje się być najszybszemu. Bowiem przypisy służą i tłumaczowi i autorowi postawia w innym zgoła celu: stanowią komentarz do losów książki, ilustrują zmiany dokonane pod naciskiem konieczności politycznych poczynając od pierwszych odcinków powieści Andrzejewskiego drukowanych w roku 1947 w „Odrodzeniu”, poprzez pierwszą edycję książkową w roku 1948, jej okrojono i najwyraźniej wbrew woli autora zmniejszono wydanie z sześćdziesięciu w roku 1954, aż po powracające znow do pierwowzoru wydanie z roku 1975. W tym torzu cytowań z różnych wersji, uwag „brakuje” i „dodano w wersji z r. ...” gubi się niezbędny instruktaż historyczno-pojeciowy. Przy takiej koncepcji wydawniczej miejsce przypisów merytoryczno-wyjaśniających byłoby po prostu pod tekstem — głosi jasności i niezmuszania czytelnika do zagłębiania się w nianose polityki cenzuralno-edytorskiej, cjęsi nie odczuwa takiej potrzeby, a wersja za prezentowana mu odpowiada po zapewnieniu, że opiera się na wydaniu pierwszym i oryginalnym. Autorzy przekładu dokonali tu chyba operacji, która przy całej dobrej woli i naukowej poprawności może pacjenta uśmiercić — choć z punktu widzenia operatora się udala.

Wydawca postarał się o maksymalną wierność wobec oryginału: dotyczy to już wprowadzającego do podskórnej symboliki powieści wiersza Cypriana Kamila Norwada, którego metaforyka dała książce tytuł. Tu jakkolwiek komentarz tłumacza nie wydaje się potrzebny. Niemcy mieli po II wojnie światowej swój okres intensyw-nych rozleżeń literackich z najnowszą przeszłością, który, choć dotyczył głównie problematyki winy za dopuszczenie faszyzmu do władzy i współwiny za jego zbrodnie, koncentrował się także (przy całej swej niemieckiej specyfice) na tragedii straconego pokolenia. Zachodniemieckie „Trummelrliedertum” z powieściami Bölla, Lenza, Schnurtego i innych, z opowiadaniem Borchertha i jego słuchowiskiem-dramatem *Draussen vor der Tür*, wreszcie rozliczenie epopeje prozatorskiej Grassa mają w świadomości czytelnika niemieckiego wieloletni wystarczający ciężar gatunkowy i dostateczną aktualność, by tryzami postać Andrzejewskiego przyjąć z należytym zrozumieniem.

Także realia naszych lat „walki i odbudowy” nie będą dla niego całkiem obce. Szczegóły pomagające temu zrozumieniu, a odnoszące się do specyfiki polskiej postraktował wydawca zachodniemieckimi poważnie, choć bez zbytecznego ich rozpałkiwania. Równie solidna i twarda oryginalny jest, jak zresztą zawsze w „Bibliotece Polskiej” sama językowa strona tłumaczenia i jego zgodność z pierwowzorem.

Odrębną wymowę mają natomiast podkreślone już samą swą objętością cytowane w aneksie polskie wersje edytorskie *Popiolu i diamentu*. Nie mają one komentarza, przemawiają jednak samą obecnością pokazując cała drażliwość tematu, w którego literackim ujęciu autor musiał się borykać ze zmieniającymi się warunkami politycznymi. Znamienne jest tu szczególnie obfite cytowane wydanie „poprawione” z roku 1954, z jego nadzwyczajnością na problematykę polsko-radziecką i wyraźną tendencją do przesunięcia akcentów na postaci „politycznie słuszne” oraz ukazania działań podziemia lat czterdziestych jako mało znaczącego marginesu. Klęką się z tym oczywiście zachowane i w tej wersji oceny polityczne Szucki, który zdaje sobie sprawę z powagi i złożoności sytuacji i nie lekceważy przeciwnika. Te skręcenia i pozornie nieznaczne zmiany terminologiczno-leksykalne mogą się wydawać czytelnikowi zachodniemieckiemu niemal egzotykiem, nadając jednak powieści dodatkowy walor poznawczy. Podane są bez zaciężeń i tendencji, w aneksie, który skusi to zapewne tylko czytelników naprawdę zainteresowanych losami książki — ale za to po niemiecku, gruntownie. Im też głównie poświęcone jest posłowie Andresa Lawatyego. Śledzi w nim autor nie tylko losy książki, lecz także losy Andrzejewskiego, tak bardzo związane z trudnymi a nieraz tragicznymi przemianami w naszej historii lat powojennych. Fakt, iż pisarz nie zajmuje w konflikcie przedstawionym w *Popiole i diamentach* wyraźnego stanowiska politycznego, za co był w końcu lat czterdziestych atakowany z obu stron, staje się mniej ważny wobec stanowiska w latach późniejszych, kiedy jego ideowo-moralna postawa uzyskała wyraźne kontury. Istotne wydaje się w tym kontekście zwłaszcza za stwierdzenie Lawatyego, że cała późniejsza twórczość Andrzejewskiego poświęcona jest zakłanianiu „zbrodni ślepej wiary”. Ważna jest dla niego nie tyle polemika z konkretnymi objawami bezrefleksyjnej ideologii (mjr Wrona w *Popiole i diamentach*), co pytanie o sens wiary i sztuki w ogóle — w wymiarze zwłaszcza moralnym. Z wyrzuceniem godnym krytyka literackiego naszej doby i to żyjącego w Polsce, zauważa autor posłowia ponownie uaktualnienie się problematyki politycznej, zwłaszcza zaś moralnej, po doświadczeniach ostatnich lat. Funkcja *Miesiący* Andrzejewskiego nie dorównuje tu rzeczywistości *randze Popiolu i diamentu*, w którym obraz rozdarcia narodów ego i indywidualnych rozterek wydaje się przystawać nawet do lat osiemdziesiątych. W tym sensie komentarz do losów książki i losów jej autora przybliża czytelnikowi niemieckiemu istotę polskich konfliktów nie tylko z tamtych lat.

Jan Andrzejewski, *Acht und Diamant. Roman. Aus dem Polnischen von H. Henryk Besska mit einem Nachwort von Andreas Lawaty*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984, s. 404.

ANNA NIASALKA

„WARSCHAUER TAGEBUCH” KAZIMIERZA BRANDYSA

Niemieckie *Miesiące* Kazimierza Brandysa, wydane pięć lat temu w Suhrkampie, spośród zawartych w nich wielkich pytań naszej epoki są rzeczy na plan pierwszy wysuwają to jedno: pytanie o przeładność polskiej literatury. Literatury z „obszary podbitej prowincji”, izolowanej poprzez sam fakt prezentowania nieprzeładnej rzeczywistości i historycznego doświadczenia. Sam Brandys ocenia te szanse nader sceptycznie, widząc w szczególności sytuacji Polaków przeszkodę nie do pokonania. *Mają pamięć wielkiego republikańskiego narodu i poczucie naturalnych związków ze społecznym światem cywilizowanym, zarzekać będą w połączeniu niewolników grzmocnych pałką przez dorocze. To nie jest przytłumione:alne na języki obce.*¹

Jednak *Dziennik warszawski* zaistniał w językach obcych, stanowiąc swoistą próbę uprzytomnienia zachodniemu czytelnikowi, że zjawisko niewoli narodowej, zepchnięte na margines jego wiedzy o świecie, jako „cierpienie brzoza zachowanych” i temat libretti operowych — może stać się w wyniku kaprysu historii doświadczeniem uniwersalnym. Ta relacja z polskiej codzienności, z jej bogatą obudową wspomnieniowo-refleksyjną, krok po kroku wprowadza czytelnika-cudzoziemca w istotę rzeczy. Bez zmiany kodu uwydnlającego obcość adresata, poprzez skrót, sugestię, atmosferę dokonuje się bezwiedne wtajemniczenie, *musze męcznie, ale — jak pisze w posłowie* Konstanty A. Jeleński — fascynując, niezmiernie podłużana z daleka rozmowa, z którą nie wszystko się rozumie, lecz ogarnia lo, co najwęższe jest: ton, dykcję, ducha. Zresztą nie jest to całkiem postawiony własnym dopytaniem i intuicji. Przypisy umieszczone na końcu tomu wyjaśniają niewyrażone sensy, a ich zawartość jest także pouczająca dla czytelnika polskiego. Nie objawia wprawdzie niczego nowego, ale uzmiaławia, jakie to pojęcia, symbole i zjawiska składają się na ową barierę, odgradzącą nas od świata sztuczniej niż żelazna kurtyna. KOR. Armia Krajowa, 11 listopada, Konfederacja Targowicka, sanacja, Kręza Karuska, Dmowski, Pikiłszki, Żelazny, „krzaczary cieni w szarym mundurze”, przemiana (Jusiawa w Konrada „Wesół”, wiza szklanych domów „Faron”, Wadowice, doktor Jula w Stefan Starzyński), „Lalka”, Obory, „Dziady”, Jacek Kuroni, „szmalcownicy”, Wokulski, „Noc listopadowa”, „Przedwiośnie”, „Potop”, „Mała stabilizacja”, Katedry, rzecz Pragi, Siemradzki, Wawel, „Zwielonowi 1817”, Klub Krzywego Koła, Rzeczpospolita Objoga Narodowa, ulica Młyna, „„Oczy czyste...”, „Niemyte dusze”, „Trans-Atlantyk”, „Wiesław”, Pawlak, Jakub Szela, bitwa pod Grunwaldem, Wallenrod.

Ten rejestr postaci, faktów, tytułów, nazw — pozornie tylko geograficznych — determinujący mentalność współczesnego Polaka, traktuje się najwygodniej jako klucz do jej zrozumienia także przez cudzoziemca.

Jest to temat przewodni niemieckiego wydania *Miesiący*. O ile w oryginale szczególności polskiego myślenia pojawia się dykretnie, współbrzmiejąc z innymi wątkami utrwalanego czasu, to w wydaniu niemieckim zyskuje rangę pierwszorzędą poprzez jednoznacznie narzucając hierarchię podtytuł tomu — *Miesiące przedtem*. To zaczęło się w sierpniu '80, skończyło w grudniu '81; świat zaś przebiegł akcją i osobą dramatu — z perspektywą miesięcy potem na okazję przyjrzeć się wolnolnym skwencjom miesięcy przedtem. Stan polskiej świadomości zbiorowej w sposób naturalny znajduje się w centrum uwagi. W mm kilka przyczyn, zapowiedzi i wyjaśnień tak narodowych aspiracji, jak i metod ich zaspokojenia.

Niemieckie *Miesiące*, skupiające w jednym tomie lata 1978–81, uwyppukają i kondensują dramatyczny czasów wyciszoną w kolejno ukazujących się tomach polskiego wydania. Wyraźniej ujawnia się ich fenomen: przywładni dziennik pisarza staje się szczególnym świadectwem „rzeczywistości, która prześcignęła fikcję”. Jej materialnego kształtu, ale i duchowego klimatu, gdy w gęstej atmosferze bezmyślności, matuzimu i nonsensu majaczy już delikatna zapowiedź przyszłości, na razie na partijnych transparentach: „Polak potrafi”.

Rozpoczyna je to samo zdanie, zapisane w październiku 1978. Otwiera ono w życiu autora epokę *Miesiący*, zamyka okres wewnętrznej próżni, poczucia niemożności, twórczej zapaści. Jednak dla pamiętających ten czas osobista sytuacja pisarza staje się formułą ich własnego, zbiorowego doświadczenia.

Był to okres jałowy. Nie pusty, bo wiecie się w nim dzielić, bez pod względem pracy jałowy. (...) Przerwy w piarskiej egzystencji podobne są do zapaści, przetyno się wenczas dni marwie, bez kra lobięgu i tina, i przetyno się je z pustą, jakby ~~.....~~ i lowy. Od normalnego piarskiego życia one się różnią mulej wencet tak, jak poczucie od chłodzenia. Konieczne czynniki i zoficja wykazuje się z żalozną reszłą sil, z poczuciem habiłowier nienowcy i poniżeniem galernika. W głowie, w rękach, w nogach i ~~.....~~ wstąpił: do co?”

Dwiganie się pisarza z niemocy i twórczej przypadła w skali społeczeństwa na moment jego przejścia od epoki peźnania do epoki chłodzenia, a czynniki wyznaczają wydarzenia, których roli w tym procesie nie sposób przecenić: — zachowując

¹ K. Brandys, *Warschauer Tagebuch. Die Monate des Jahres 1978–1981*, Przel. Friedrich Grone. Paul. Konstanty A. Jeleński, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984, s. 9–11. Cyt. wg polskiego wydania *Miesiące* NOWA 1986, s. 1.

chronologię — powstanie KOR-u, niezależnego obiegu wydawniczego, wybór papieża. W jawną magmę petrolewskiej rzeczywistości z okresu późnego Gierka przenikają poczucia przeniesione jakby z innego porządku: prawda, odważa, godność. Wyrażają je powieści wysiłki podejmowane dla udowodnienia własnej podmiotowości: nieskrępowana cenzura literatury, ruch obrony praw człowieka, Uniwersytet Łatający, protestacyjne głodówki w warszawskich kościołach. *Głodujący w kościele na Piłwie* wywołali w różnych łudziach *te samą myśl, czy: znużają jąkai wartości trwającą ponad faktami i niezależną od ich historyczności czasu?*¹ — zauważa Brandys już na pierwszych stronach *Miesiące*, określając jej napędową polskiego dramatu: głód autentyczności, odwieczna ludzka potrzeba podporządkowania zmiennego czasu faktów wiecznemu czasowi wartości. Jest to proces żmudny, długotrwały i — wydawało się na początku — bez szans na powodzenie. W mistycznej konstrukcji niby-dziennika Brandysa przekraczanie to stanowi punkt wyjścia. Pojawia się w listopadowej relacji z obchodów 60-lecia odzyskania Niepodległości w PEN Club, wywołane pytaniem z referatu profesora Kieniewicza o odpowiedzialność inteligencji za współczesną sytuację narodu, które Brandys zresobow sprowadza na grunt osobwistych realiów: *Jak, w jakiej formie, w jaki sposób inteligencja ma uczestniczyć w odpowiedzialności za stan kraju, skoro każdy odwrót zgodny z obywatelstwem i rozumem i sumieniem pociąga za sobą represje, zepchnięcie za burtę, utratę pracy lub zakaz wykonywania zawodów?*²

Miesiące rejestrują efekty działań podtykanych przez sumienie obywatelskie. sytuację pisarzy niezależnych, szykanowanie korowców, procesy, rewizje, inwigilacje, podsłuch telefoniczny, rozprządanie wykładów Uniwersytetu Łatającego, pobicia przez „nieznanych sprawców”. Pokazują wysiłki podejmowane niezależnie od wiary w ich skuteczność, wynikające jedynie z inteligentnego obowiązku i własnego rozpoznanie sytuacji. Przemówić własnym głosem w helkocie nowomowy, przebić się przez fałszywe oficjalnie uznanej rzeczywistości, nazwać kłamstwo i zbrodnic na usługach wypaczonej ideologii. U schyłku lat 70-tych sytuacja w Polsce osąga groteskowe apogeeum, a podstawową jej modalność ujmuje Brandys charakteryzując stan kultury:

*Ktoś z zewnątrz, kto by przyjechał na przykład z Wenezueli, mógłby odnieść wrażenie, że w Polsce bucha życie kulturalne. Csegoż tu nie ma. Wszystko obecne, wszystko na swoim miejscu: twórczość krajowa, przekłady z literatury trojga światów, analizy współczesnej cywilizacji, sondy socjologiczne, strukturalizm, prawa człowieka i obywatela, i nowe terminy, paradygmaty, traumy, trendy... Wszystko, pełna teęza. He! lat trzeba tu przeżyć, by rozszyfrować ten system pozorów i wyzwać uśpiący się swąd. Wszystko maskuje tu trupy ukryte pod podłogą. Książki, o której się puzze, ma głębiej udepiąć książkę, której się nie wydaje, w każdym wydrukowanym tekście między liniami są zakopane nazwiska, jakich nie wolno wymieniać, i fakty, o których się milczy; miejsca i fakty wyznaczone z historii tworzą niewygodny obszar, którego ciszę zapelnia się halosem sztucznych polemik i gdzie pół-powci udepiela wykładów pół-dziennikarzem, aby wyrazić swe pół-prawdy dla pół-odniekności. Prócz odciętej palowy nie brak tu niczego.*³

Odważa i determinacja garstki ludzi odrzekających pół-egzystencję składy się na akt heroiczny, ale także przywracający inteligencji społeczną rangę, której po wojnie jeszcze nigdy nie miała. Władza zdawała sobie z tego sprawę, starając się wyoboczyć ją ze społeczeństwa, zdyskredytować w jego oczach, skierować niechęć i wroscie przeciwko obrońcom jego walecznych praw, za wszelką cenę nie dopuścić do przejęcia „rzędu dnia”. Czy metoda okazała się skuteczna, a społeczeństwo podda się manipulacji? Brandysa dręczy niepokój o losy ruchu samoobronny i nie tylko awansuje się przesładowani, co braku społecznego poparcia. Jego diagnoza z roku 1979 nie pozostawia w tej kwestii żadnych złudzeń: *Spoleczeństwo nie nawiązało władzy, ale jest zmęczone. Ma jeszcze do stracenia własną skórę, płacę, mieszkanie, przyjęcie dzieci na studia, wyjazd, codzienny byt. To wystarczy, żeby się bać.*⁴

Nadchodzące wydarzenia już wkrótce zdezaktywizowały te ocenę, zmęczenie społeczeństwa ustąpiło, gdy zaryzowała się potrzeba aktywności. Punkt przelomowy

przypada na zimę stulecia 78 - 79 i opis zjawiska z jego politycznymi i psychologicznymi efektami należy do najcenniejszych literackich diagnoz współczesności:

*Ta zima coś uwarzyła — nie tylko słabość gospodarki i administracji, coś znacznie ważniejszego: niejasność stanu rzeczy, który zaciera społeczne rozpoznanie. Od lat nie wiemy, na co naprawdę nas stać i kim naprawdę jesteśmy. Krajem niewoli, czy alkoholików, przemysłową czółonką światła, czy eksplozjonującą kolonią lub wietczym „polskie Wirtschschi”, męczenników, antysemitów, czy społeczeństwem nieprzystosowanym do współczesnej cywilizacji. Od wojny, to jest od czasu, gdy zaczęli: znaliśmy siebie, ho potwierdziliśmy własną tożsamość, przeżyliśmy swój los jako rzeczywistym doświadczaniem, cważ: mniej wiedzając o sobie jako o zbiorowym charakterze. Gmbrwicz by powiedział, że nie dojrzelśmy do formy. Nie wiemy już, co z nas samych emonuje, a co nam zwalno na głowę, przestaliśmy się orientować, jaki jest nasz współzależny w zafatczanym rachunku — co się odbywa kosztom, a co na naszą korzyść. Widzimy kłamstwo, lecz cważ: trudno wiedzając się prawdy. W takich razach sięga się do przeszłości; czwierzdeści lat temu byliśmy jeszcze sobą, żyliśmy autentycznym życiem. Ale nasza przelotność także już nie jest prawdą, jest naszym wyobrażeniem o przeszłości. Tak byśmy mogli przynajmniej a legendą, w czymś, co trwa bez względu na nasz sprzeciw czy zgodę i co nas bezkriticznie przebrała. Al! wieszcie pewnie: zony dowiadujemy się, że spałd śnieg. Wówczas zadajemy sobie pytanie, czy to jest nasz: żnieg? Czy mamy obowiązek go odgarnąć? Zachodzi bowiem wątpliwość, czy ten śnieg nie jest ich, narzucony w ramach przyszłości przez Rosję, więc czy nie powinni sami go odgarnąć? Zwracają się do nas z wianiem o czyn społeczny. Tylko nie wiadomo, kto się do nas zwraca: społeczeństwo czy władza, którego nie można zmienić. Rozglądamy się jednak za łopacią, trzeba nią jakoby przekopać, wyjechać. I wtedy okazuje się, że nie ma łopaty. Wówczas znowu stawiamy sobie pytanie: łopaty ma sprokurować rząd czy naród? on! czy my? Stawmy w żniegu zadaniami i jednocześnie niedzielną do wyciągnięcia wniosków.*⁵

Pytanie o tożsamość jest dobitnym świadectwem rozpoczęcia się procesu, którego swoistym katalizatorem stała się zima stulecia. Okoliczności odbijają ten sam fenomen z życia społecznego: wianięrcie w rzeczywistości sztucznie spreparowaną zjawisk rozsądających ją poprzez swoją normalność. Nie sposób ukryć zwalów żniegu paraliżujących transport i komunikację. Nie da się mówić o sukcesach wobec kompletnego rozkładu gospodarki przy 20-stopniowym mrozie. Konieczność mówienia prawdy wynika z natury rzeczy.

Świat z dziennika Brandysa odslania przemysłaną konstrukcję. Nie jest to chaotyczny strumień zdarzeń i swobodnych refleksji, nie ma w nim elementów przypadkowych, nie znaczących, niejasnych z punktu widzenia całości. Jest wiza intelektualistyczna, który w przecieraniu schyłku epoki stara się zapisać jej dni (miesiące) ostatnie, raportem sejmogłowa przewidującą trzęsienie ziemi i precyzyjnie odnotowywującego jego zwisnięty. Zagadka pojawiaj termin i siła wstrząsu.

Wizyta Papieża w czerwcu 1979 r. zapowiada już nieuchronnie polską rewolucję obrwoty Unieważniamu ulepszaj ostrożnie oceną i przewidywanu, sprawy przyjmują obrwot zaskakującej dynamiką i kategorycznoscą. Tak zmieniła dia Brandysa postawa umiaru i analitycznego dystansu poddana zostaje istotnej próbie w sytuacji nie dającej się z niczym porównać i niemożliwej do zdefiniowania. *Jeliłym miał określić jednym słowem mój przeciętna na widok tego, czemu się przyszygłodem od kilku dni, powiedziałbym: zdumienie. Nie tym jedynie, że nad Placem Zwycięstwa dominuje krzyż i nie tylko, że władza milczy, jakby schowana przed narodem. Zdumienia najbardziej mysl, że swoją prawdę naród tak umiejętnie chronił i przechowywał. Tak długo i tak umiejętnie. Nasun a już się ciężkie podejrzenie. Czy nie za pochopnie sądziło się tę masę, widząc w niej bezwład i słabość lub dopatrując się w jej znieoleniu codzienną węgetację — braku zasobów duchowych. (...) Jest rzeczą nieodpartą, że — gdyby tylko zarysowała się szansa odzyskania rzeczywistego bytu — samochody, lodówki i telewizory rzucano by na barykady.*⁶

W powszechnym odczuciu czerwiec '79 zamyka istniejącą epokę we wzajemnych stosunkach między władzą i społeczeństwem. To już nie grupa intelektualistów, lecz utwierdzone w swym instynktownym poczuciu prawdy i racji moralnych społeczeństwo-

¹ K. Brandys, *Warszawer Tagebuch*, s. 23 (Mnoscaw, s. 9)

² Tamże, s. 30 (Mnoscaw, s. 19)

³ Tamże, s. 68 (Mnoscaw, s. 51 - 52)

⁴ Tamże, s. 90 (Mnoscaw, s. 73)

⁵ Tamże, s. 41 - 42 (Mnoscaw, s. 42)

⁶ Tamże, s. 121 - 122 (Mnoscaw, s. 104 - 105)

wo odrzuca prowadzona od lat gie pozorów. Toleruje ciągle silną władzę, ale własne aspiracje umieszcza poza stworzonym przez nią systemem. Teraz ma łatwiejszy wybór. *Totalitaryzm zamrożony terrorem linii: dala jak lodowiec. Działaj co się rozkłada pod lodem, bryła ukazuje wewnętrzne kontury. Wyznawcy ujawniają się kształty zamrożonych hule! — oprawy i ofiary, konformiści i oszukani marzyciele mogą się już nawzajem rozpoznać*²

Wobec nieuchronności i widocznego kierunku rozwoju wypadków refleksje pisarza zdają się kształtować w coraz silniejszym stopniu nie sformułowane, lecz czytelne pytanie podstawowe: czy Polacy mogą wybić się na niepodległość. Tkwi w podtekście aktualizowanych przez sytuację problemów — od dziejów Polski i jej geopolitycznych uwarunkowań, aż po skutki wynaturzonego systemu ciężące na narodowej psychice. Jest to więc Polska już od początku swych dziejów predestynowana do roli sumienia Europy:

*Między schizofreniczną siłą Niemiec a obłąkaną pastką Rosji utrwalał żył naród, który przez długi czas brał serio najszlachetniejsze zasady ludzkości — chrześcijaństwo, humanizm, demokrację, swobodę ludzkiej osoby i wiary — a po osmiu wiekach płacił za swoje fantazmaty niewolą i śmiercią za wolność.*¹⁰

Pisarz ulega wprawdzie powszechnej euforii towarzyszącej powstaniu „Solidarności”, ale nie opuszcza go obawa, że jej los zamknie się w tej samej formule. Wyjazd na Zachód utwierdza go w tym przekonaniu: sprawy polskie uzyskują dodatkowe oświetlenie. Uwydatnia ono polskie osamotnienie i naiwność polskiej wiary w doskonałość Zachodu. Z perspektywy Europy nasz zryw ku wolności ma tradycyjnie wszelkie znamiona szaleństwa. *Z ich komentarzy przebiega lekłwie poczucie biologicznej słabości, oni znają swoje zmęczenie, wyczerpanie starej rasy, która musi oszczędzać własną krew. Nie chcą ginąć. Nie widzą w swoim świecie wartości, dla których należałoby poświęcić życie. Śmierć za co? Za ojczyznę, dla idei, w obronie godności? Czyjej, jakiej? Mają Wpółów Rynek i cywilizację. Nie umiera się za cywilizację.*¹¹

Idealizowana poprzez dystans i oczekiwanie Europa przyciera się do obrazu supermarketu ze stosami żywności i luksusowych towarów. Z tej pozycji życzliwą aprobatę dla Polski reguluje paniczny strach przed politycznymi konsekwencjami jej obudzonych aspiracji. Nic ma szans na wzajemne zrozumienie w dialogu „przejdzonego ze związanym”. Ta świadomość rzutuje na sytuację wewnętrzną pisarza. Dominuje w niej „poczucie wyrwania z prawdziwego czasu”, „życia na niby”, w „antrakcie rzeczywistości”, „na wagarach”. Przerzywa je powrót do „prawdziwego życia” w kraju, które galopuje już ku swemu przeznaczeniu. Duch pisarza ulega tu wprawdzie pokrzepieniu, ale warunki codzienne egzystencji skłaniają do ponownego wyjazdu. Trzynastego grudnia przebywa w Nowym Jorku

Ostatnie zdanie tekstu niemieckiego *Mierzący*: „Alle Verbindungen unterbrochen” — byłoby przypuszczalnie zrozumiałe nawet bez znajomości języka. Zawiera tę samą groźbę, definitywność, bezsilność. Jednocześnie bilansuje uczucie obcowania z przekładem znakomitym, które towarzyszy całej lekturze *Tagelucha*. Być może łatwość przekładu wynika z obiektywistycznych właściwości samej prozy Brandysa, nastawionej na ogarnianie, nazywanie, wyjaśnianie zjawisk, niemniej jednak przezroczyłość tłumaczenia, jego wicność kształtowi słowa i finierzj myśli stanowią niepodważalną zasługę tłumacza

Tym samym kwestia zrozumienia przez cudzoziemca, co działo się w Polsce w „miesiącach przedtem” zyskałaby rozstrzygnięcie, gdyby można ją było ograniczyć do problemów językowej ekwiwalentyzacji. W całym tekście Brandysa wybija się jednak sprawa polskiej szczególności, nieporównywalności, różnicęj nas w każdym calu („...oni chodzą, a my wlecemy się lub pędzimy”). Czy będą w stame pojąc fenomen duchowej sowietyzacji, stanowiącej nasze środowisko naturalne? Ile rozumieją z dramatu pisarza, który z życiowego punktu dojścia przeżywa gorzyc odpowiedzialności za całe zło systemu przez siebie kiedyś zaakceptowanego? Jak przekazać tę instynktowną wiarę w cud, który musi się spełnić, by uwierzytelnić zwycięstwo nad Gohatem? Wazystkie połączenia odcięte...

Karamuzew Brandys *Warschauer Tagebuch Die Monate desor. 1978 — 1981*. Przekład: Friedrich Grosse. Poświętne Komendant A. Jelenki. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984

² Tamże, s. 164 — 165 (*Mierzący*, s. 158)

¹⁰ Tamże, s. 129 (*Mierzący*, s. 109)

¹¹ Tamże, s. 236. Cyt. wg polskiego wydania *Mierzący 1978 — 81*, Paryż 1982, s. 84