

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

Józef Czechowicz



a

1

nr 1 (43) 1991

Cena zł 5000,—

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik



AKCENT nr 1 (43) 1991

S. Symotiuł: Mechanika terroru rewolucyjnego
Jan Lebenstein — artysta naszej apokalipsy
J. Barnes: Historia świata w 10 $\frac{1}{2}$ rozdziałach
K. Kania: Prowokacje Stanisława Lema
M. Nalikowski: Estetyka wideoklipu

Redakcja: Kraków
MONIKA ADAMCZYK-GARBOŃSKA, IZABELA GWARŃSKA
TABLIZJA KWIAKOWSKA-CUGOW
N. ALDEWIŃ MICHAŁEWA, sekretarz redakcji
DOMINIK OPOJ ZYGI PARANGIZNER, PIAŁKOWSKI
BOGUSZYN, R. ROBERTA ŻELI, (redaktor naczelny)
BONDIWA ŻELIWA

a

rok XII

nr 1(43) 1991

akcent

akcent

literatura i sztuka

Redakcja: Kraków

Wydawnictwo Literackie

Redakcja: Kraków

Wydawnictwo Literackie

Redakcja: Kraków

PL ISSN 0208-0330

NR INDEKSU 3330

Wydawnictwo Literackie

kwartalnik

Redaguje kolegium

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

Redaktor naczelny
Janusz Solecki

Współpraca w dziedzinie plastyki i historii sztuki
Lechosław Lameński

korekta
Janina Husek

1991

Czasopismo wydawane z dotacji
Wydziału Kultury i Sztuki
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

Nr 1/1991 zrealizowano przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

PL ISSN 0208-6220
NR INDEKSU 35207

Copyright 1991 by „Akcent”

zbiórka siarce prasowej AM
na 021 x 021 (TVP) w całości
zbiórka siarce prasowej AM
na 15 x 69 (Jedyn) zrywki, nie nowości, zbiórka na

SPIS TREŚCI

a

rok XII
nr 1(43) 1991

akcent

literatura i sztuka

RELACJONIA

Wojciech Morawski: *Estetyka. Droga do samodzielności* / 127

PREZENTACJE

Tadeusz Szkolim: *Jak zmieniać wartości i jak się poruszać?* / 136

Elżbieta Ratajewska: *Po co i dlaczego się pisać?* / 141

Robert Mielniczek: *Na marginesie "159 wierszy" Stanisława Barańskiego* / 142

Monika Adamczyk-Garbowska: *Paradoksy emigracji* / 147

Janek Lejman: *Liternictwo i Lechowski* / 149

Anna Maria Bodnarck: *Terminologiczne zagadnienie* / 151

PLASTYKA

Michał Szymon: *Przebiegi w sztuce Lechowskiej* / 154

Jan Suchan: *Lechowski — 1984* / 159

Plastyka — *Brzoź — Lechowski* / 161

kwartalnik

Na pierwszej stronie okładki:
Jan Lebenstein: *Western*, 1971, 150 x 150 cm
Na czwartej stronie okładki:

Jan Lebenstein: *Aeternum vale*, gwiazd, pastel, 96 x 61 cm

WALDEMAR MIAŁEWSKI (skulptura srebrna)
DOMINIK OPOLSKI, FRANCISZEK PIĄTKOWSKI,
RODZIMIAK WROBLEWSKI (skulptura srebrna)
BIRDAJ ZABURA

IX FOR

III I (A) 1991

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

Manuskrypty nie zamierzonych wydać nie zwracać.
Redakcja nie odpowiada za opinie wyrażone w tekstach.

Informacja o prenumeracie na kraj i zagranicę udziela
biuro pocztowe i oddziały RZEW „Pisań-Kijów-Ruch”

Poradko wydawnictwa „Akcent” prowadzi i zamieszcza pryncyp „LIBELLA”
— Kijów • Polska w Paryżu (12, Rue St-Louis-en-l'Île, 75004 Paryż, tel.
43265109). Koszt rocznej prenumeraty wynosi 160 franków. Cena pojedynczego
numera 40 franków.

Organizacja wydawnictwa i druku:
Wydawnictwo „Akcent” w Lublinie
Urząd Reprezentacyjny w Lublinie

W 1991 roku wydawnictwo przy pomocy Biura
Międzynarodowego Książki i Sztuki

Wydawca: „Akcent-Editor” s.c.
PL 20-011 Lublin, ul. T. Zana 30 c

DRUK: Lubelskie Zakłady Graficzne, ul. Unicka 4
Zam. 1487 Przekazano do druku w październiku 1990 r.
Druk skończono w maju 1991 r.
Cena zł 5000.—

SPIS TREŚCI

- Stefan Symotiuł: *Mechanika terroru rewolucyjnego* / 7
Marek Danielkiewicz: *wiersze* / 16
Danuta Mostwin: *Trzynasty dzień maja* / 18
Andrzej Madcia: *Motywy polskie w prozie byłej NRD* / 27
Ewa Mazur: *wiersze* / 39
Wojciech Nowicki: *Julian Barnes — przewrotny dziejopis świata* / 42
Julian Barnes: *Historia świata w 10 1/2 rozdziałach* / 45
Kazimierz Kania: *Prowokacje Lema* / 56
Janusz Kryszak: *wiersze* / 66
Jan A. Choroszy: *Stanisława Vincenza „Notatnik 1938—1944”* / 70
Wiesław Oramus: *Zabawy w twarze* / 78
Zbigniew Rzońca: *wiersze* / 92
Stanisław Uliasz: *Od „Pożozi” do „Szczeniących lat” (z dziejów nurtu
kresowo-ziemiańskiego w literaturze polskiej)* / 95
Jerzy Jarniewicz: *wiersze* / 103
Peter Hajnóczy: *Pogrzeb* / 106
Dorota Jaszcz: *Wierny sobie do końca* / 114
Philip Larkin: *wiersze (w przekładach Stanisława Barańczaka)* / 118
Urszula M. Benka: *Listy z Nowego Jorku — Pod małą, zardzewiałą
księgarenką* / 123

FILIZOFIA

Stefan Morawski: *Estetyka. Droga do samodzielności* / 127

PRZEKROJE

- Tadeusz Szkolut: *Jak istnieją wartości i jak są poznawane?* / 136
Elżbieta Ratajewska: *Po co i dlaczego się pisze?* / 141
Robert Mielhorski: *Na marginesie „159 wierszy” Stanisława Barańczaka* / 142
Monika Adamczyk-Garbowska: *Paradoksy emigracji* / 147
Jacek Lejman: *Literatura i Lebenswelt* / 149
Antoni Bednarek: *Terminy literackie w szkole* / 151

PLASTYKA

- Mirosława Zagula-Paroszkiewicz: *Metamorfozy Jana Lebensteina* / 154
Jan Sochoń: *Lebenstein — droga przez ucho igielne* / 159
Piotr Kłoczowski: *Witkacy — Brześć — Lebenstein* / 161
O Marku Piątkowskim / 164

TEATR

Marian Lewko: *O semantyce i funkcji rekwizytów w dramatach Augusta Strindberga* / 170

FILM

Marek Nalikowski: *Estetyka wideoklipu* / 178

ROZMOWY

„Kultura ponad podziałami” (Bogusław Wróblewski, Zdzisław Cakowski, Wacław Sadkowski, Wacław Oszejca, Andrzej Urbaniaczyk, Wojciech Chudy, Zygmunt Mańkowski, Sergiusz Sterna-Wachowiak, Henryk Pajak, Istvan Kovacs, Jerzy Lisowski, Andrzej Wierciński, Michał Zieliński, Wojciech Młynarski) /193

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 Ośrodków Rozpowszechniana
Wydawnictw Naukowych PAN**
Plac M. Curie-Skłodowskiej 5
20-031 Lublin tel. 37-54-13

Księgarnia „Ezop”
ul. Krakowskie Przedmieście 62
20-076 Lublin tel. 256-15

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

Księgarnia Marka Gacki
20-109 Lublin
ul. Królewska 11 tel. 26048

Tu do nabycia m.in. numery zawierające prezentacje Józefa Łobodowskiego i prozę Johna Bartha (1/1989), nowce piosenki Bulata Okudzwaja (2/1989), *Wielką Naukę Konfucjusza* (3/1989), piosenki Georgiosa Bratscena i sylwetki Aleksandra Wata i Marii Kuncewiczowej (4/1989), prezentację Wacława Iwanuika i Johna Ashbery'ego (3/1990) 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 zamawianych numerów AKCENTU za pobraniem pocztowym.

STEFAN SYMOTIUK

MECHANIKA TERRORU REWOLUCYJNEGO

Nie ustają dyskusje nad pytaniem: czy historia jest „nauczycielką życia”. Należałoby jednak również zapytać: czy tam gdzie jest ona taką nauczycielką — uczy rzeczy dobrych. Szkic niniejszy poświęcony będzie kwestii przemocy zewnętrznej i wewnętrznej w dziejach rewolucji rosyjskiej XX w. Używamy tego szerokiego określenia, gdyż rewolucji owej nic widzimy, w zakresie datowania, jako rozpoczętej w 1917 r. Faktycznie jej pierwsze doświadczenia należy przenieść na 1905 r., gdy po raz pierwszy pojawia się w Rosji „bunt miasta” przeciw władzy centralnej. Poprzednie tradycje rosyjskie, jeśli pominąć tu początki państwowości rosyjskiej, gay wystąpiły „bunty” Pskowa czy Nowogrodu — to głównie wzorce „powstań chłopskich” (Pugaczowa czy Riaziana) lub pucze wojskowe (powstanie dekabrystów). Odegrały one rolę inspirującą, ale jako uzupełnienie „pamięci 1905 r.” — algorytmu demonstracji i zamieszek ulicznych.

Jednak główny problem, który będzie nas tu zajmował, to pytanie o kierunki terroru rewolucyjnego motywowane innym wzorcem — regulami działań stosowanymi wewnątrz mozaiki ugrupowań wewnątrz rewolucji francuskiej. Schematy tej rewolucji panowały — jak można sądzić: przemożnie — nad „umysłami żyjących” w Rosji lat dwudziestych i trzydziestych, wiodąc ich również do lokowania aktów gwałtu w określone miejsca struktury społecznej i partyjne. Dziś, gdy podkreśla się często irracjonalno-demoniczne źródła przemocy tkwiące w psychice pojedynczych osób lub też w tradycji narodowej (Iwan Groźny, Piotr I lub wcześniejsze dzieje panowania mongolskiego nad Rosją), warto zaakcentować wpływ tradycji rewolucyjnych Zachodu na przebieg tej rewolucji. Rewolucje uczą się od siebie. Robespierre uczył się od Cromwella, zaś Rosjanie uczyli się od Robespierre'a. Takie uczenie się wzajemne rewolucji nie musi zresztą być procesem o przynębiających konsekwencjach. Mamy bowiem i inne wzorce rewolucji (w szerokim sensie tego słowa), choćby rewolucje typu gandhijskiego. One też mogą być traktowane jako przesłania dla innych modli działań zbiorowych. Tu jednak zajmiemy się wyłącznie dziejami rewolucji rosyjskiej.

Wzorce strukturalizacji podmiotów uczestniczących w rewolucji.

Gdy czyta się pamiętniki Trockiego, to dominującym w nich przekonaniem jest to o „nieutrwalości rewolucji”. Z tego, że wszelkie rewolucje są nietrwałe, są procesem lawinowym, rozszerzającym się lub kurczącym, wynika też jego postulat „permanentnej rewolucji”. Z minimalizmu — maksymalizm. Obraz ten musiał płynąć zarówno z przekazanej historycznie (i artystycznie) aury wszystkich poprzednich rewolucji, pełnych zgiełku i podniecenia mas, jak też z faktycznego ich przebiegu. Ten zaś był taki — przede wszystkim gdy chodzi

o tok rewolucji angielskiej i francuskiej — że wyłamały się z niej siły militarne, pod wodzą charzmatycznych przywódców, które dokonywały „eksportu rewolucji” na zewnątrz. Nawet gdy siły tego partia zewnętrznej wyczerpywały się w końcu, doprowadzało to do znacznego naruszenia szerokiego porządku politycznego, a zatem do spełnienia uniwersalnej misji danej rewolucji. Taka wizja wydarzeń rewolucyjnych; podniecenie zbiorowe, wyładowujące się najpierw przeciw porządkowi wewnętrznemu, następnie zaś dokonujące ekspansji na zewnątrz było dosłownie przenoszone przez Trockiego również na losy rewolucji rosyjskiej, od postulatu militarystyki i upaństwowienia wewnętrznych stosunków społecznych, po idee rozbudowy armii i „partia na zewnątrz”.

Możemy jednak zauważyć, że i inne wzorce francuskie były nakładane w tym czasie dość powszechnie na strumień wypadków historycznych. Trzeba tu wymienić przede wszystkim dwa motywy z pierwszego okresu rewolucji: motyw „zyrondy” i motyw „Wander”. Gdy chodzi o ten pierwszy, to daje się zauważyć nieufność wobec sił umiarkowanych („popuczyków”), które mając ograniczone cele w rewolucji skłonne są do zdradliwego ponichania radykalnych działań i pojęcia na „ugodę” ze starym reżimem lub też stworzenia jakiejś niwtrwałej, kompromisowej formy ustrojowej, która nie zadowoli wszystkich uczestników wydarzeń. Ofiarą tej nieufności padają głównie „kadeeci” i „mieńszewicy”, których eliminuje się dość szybko z centrów rewolucyjnych, szybciej niż działo się to wobec stronnictw umiarkowanych w obrębie rewolucji francuskiej. Można również zauważyć szybkie i gwałtowne przerwanie istnienia stronnictw skrajnie radykalnych: „anarchistów”, których widziano jako odpowiedników „wsiekłych” hebertystów z rewolucji francuskiej. Zatem: już we wczesnej fazie rewolucji bolszewickiej dokonano posunięć przekreślających udział w dalszych wypadkach tych samych sił i stronnictw, które dość powolnie i stopniowo były eliminowane z roli w rewolucji francuskiej. Czynność uczenia się i wyciągania wniosków z tamtej rewolucji polega na przyjęciu od razu wersji „jakobińskiej” działań oraz na znacznej akceleracji posunięć.

Równie szybko dochodzi do zajęcia postawy wobec prowincji i mas wiejskich, których żywiłowy udział w przejmowaniu ziemi i paleniu dworów spowodował niemyślnie radykalne pogłębienie aktu rewolucji w postaci rzeczywistej eliminacji klasy ziemianskiej z terenu państwa. Bez tego poparcia rewolucja miejska miałaby przebieg inny i prawdopodobnie krótszy. Jednocześnie jednak interesy wsi są ewidentnie odmienne i bardziej ograniczone wobec zamiarów awangardy rewolucyjnej, toteż od początku — a wizją przewodnią jest tu obraz „Wander” — mamy do czynienia z nieufnością wobec chłopstwa, która początkowo owocuje tlumieniem powstań chłopskich, następnie zaś bądzie motywem przewodnim procesu „kolektywizacji”.

Można mówić o wyraźnym wyciągnięciu wniosków z losów rewolucji francuskiej w zakresie taktycznych posunięć pierwszego okresu rewolucji w Rosji (bolszewickiej). Jednakże istotnie ważne wnioski wysnuite zostały również z dziejów klęski tamtej rewolucji. Można powiedzieć, że uczono się z jej sukcesów, ale jeszcze bardziej intensywnie szukano dróg ujęcia jej klęskom. To nawet jest sprawą najbardziej istotną w całej kwestii, której szkic niniejszy poświęcamy. Dorazność sojuszów, ale i potrzeba zawierania ciagle nowych, poszukiwania „sprzymierzeńców” — to obsesyjna myśl wodząca następnych faz rozwojowych tej rewolucji. Upadek Robespierre’a był bowiem spowodowany dwojaką dynamiką, która musiała doprowadzić do wyczerpania się potencji władzcy jego stronnictwa. Po pierwsze wyczerpującym procesem było toczenie wojen zewnętrznych, początkowo obronnych, ale mających tendencję do przekształ-

ciania się w parcie zewnętrzne, co faktycznie nastąpiło w wersji bonapartystycznej. Zaś z drugiej strony mały dopływ nowych sił społecznych, grup i warstw, które chciałyby kontynuować i umacniać obrany przez jakobinów kurs polityczny i społeczny. Zamierzenia takie istniały w myśli jakobińskiej w postaci tendencji do tworzenia nowej „religi” — która zjednoczyłaby różnorodność mas w jednolitej pod względem świadomości społeczności post-rewolucyjnej. „Religia Rozumu” miała być początkiem budowy takiej szerokiej rezerywy społecznej dla elity rewolucyjnej. W praktyce jednak odbywał się proces tponienia tej elity, wyłamywania się i odstepowania od niej pomniejszych grup i jednostek, w znacznej części wskutek niewiary w możliwość utrzymania się nowego porządku.

Wniosek jaki z tego procesu narzucał się dla rewolucjonistów rosyjskich musiał być następujący: powstrzymać trend ku ekspansji zewnętrznej, co angażuje i rozprasza siły elity rewolucyjnej. Po wtóre zapewnić sobie dopływ nowych kadr rewolucyjnych i poparcie szerokich środowisk społecznych. Wreszcie pohamować odpyły ludzi chwycnych, „małej wiery”, wątpiących itp. Pod tym względem rewolucja francuska mogła być nadal wzorcem — ale już negatywnym. Można było na jej kanwie uczynić się nie tyle „co robić” ale „czego nie robić” aby nie powtórzyć jej błędów.

Negatywne korzystanie z wzorców rewolucyjnych

Najbardziej „francuski” w swoich schematach myślowych był niewątpliwie Trocki. Był on eksponentem idei „pojęcia na całość” w wysiłku rewolucyjnym, przez co miał na myśli zarówno wprowadzenie surowych zasad „porządku wewnętrznego” jak i wspieranie wszelkimi siłami „rewolucji zewnętrznej”. Sądził bowiem, że bez podtrzymywania „entuzjazmu rewolucyjnego” nastąpi upadek energii i poświęcenia dla rewolucji wewnątrz jej centrów przywódczych, (jako że entuzjazm „nie da się zakiszyć”), zanik wzorców dla mas, „falana rewolucyjna” opadnie i nastąpi okres zewnętrznej i wewnętrznej „reakcji”. Nie można zarazem opierać się tylko na tym entuzjazmie. Potrzebne jest stworzenie twardych struktur organizacyjnych a przesłanką i wzorem tych ostatnich może być tylko a rmia. Jako szef wojska Trocki budował taki aparat, chcąc go również upowszechnić w zakresie scentralizowanej hierarchii „państwowej”. Jednocześnie w stosunku do oczywistości takiej metody działiał jednak negatywnie w środowisku działaczy rewolucyjnych istoty „mit” rewolucyjny „bonapartyzmu” i „cezaryzmu”. Sam Trocki wspomina, że upatrywano we wszystkich kierunkach (takiego zagrożenia wewnętrznego) i podejrzliwie oceniano, kto też najbardziej „pasuje” do tego wzorca. Można powiedzieć, że nieufność ta sparaliżowała w istoty sposób ten typ działań i losy grupy trockistowskiej, lecz najbardziej tragiczną konsekwencją tej nieufności były prawdopodobnie wielkie rzezie, jakim poddano w końcu lat trzydziestych cały korpus oficerski Armii Czerwonej. Chociaż bowiem stanowisko Trockiego było zaprzeczeniem anarchizmu, to jednak miało ono w sobie coś z „gorączki rewolucyjnej”, ujętej w ramy obsesji organizacji i centralizacji wszystkich form życia a to w celu uczynienia go sprawnym narzędziem ogólnostawowej rewolucji. Toteż nieufność wobec „nawiedzonych” rewolucją, którą jakobini żywili wobec hebertystów, zaś w początku rewolucji rosyjskiej skierowana wobec anarchistów (tuż po nich na równie entuzjastycznych „lewicowych eserów”) — w końcu przeniosła się na trockistów. Podejrzliwość i nieufność dotyczyła tu nie tyle racjonalnych te programowych co emocjonalnych nastawień i aury życia „radykałów”. Działalo jednak też przekonanie — oparte właśnie na historii — że ekspansja zewnętrzna kończy się tragicznie. Losy Napoleona

były tego dowodem, poprzednio zaś losy Cromwella, który sity militarnie rewolucji angielskiej zużył i wykruszył na obszarach Irlandii. Przeciw temu Trocki mógł wysunąć tylko ten argument, że Europa jest wewnętrznie podminowana, przypomina wrzący tygiel, wobec którego zewnętrzna presja może wyrzucić taki sam skutek, jak presja „wędrowki ludów” z III-V w.n.e. na rozkładające się Imperium Rzymskie. Porównanie takie w każdym razie było na „porodę” — nie badaliśmy szczegółowo, czy wykorzystywano tę analogię historyczną w ówczesnych sporach wewnętrznych w partii.

Powstrzymanie dynamiki wiodącej rewolucję na „zewnątrz” było pierwszym zabiegami opartym na doświadczeniach zachodnioeuropejskich. Można, co prawda, sądzić, że było to ze strony ugrupowań „centrowych” partii bolszewickich tylko taktyczne postępowanie, gdyż z idei rewolucji światowej nie dawało się rezygnować (bardziej pod wpływem Marks’a niż pod wpływem faktów historycznych, uczących że formacje nowo nigdy nie wypierają całkowicie starych, lecz raczej rozwijają się obok nich — kapitalizm rozwijał się czasowo i przestrzennie „obok” struktur feudalnych). Toteż ideę „socializmu w jednym kraju” trockiści atakowali z furią, a frakcja centrowa — z umiarkowanym przekoniem. Ważne było coś innego: zdobycie szerokiego zaplecza kadrowego oraz powstrzymanie odpływu zwolenników rewolucji z jej struktur instytucjonalnych.

Kiedy czyta się pisma Stalina, a szczególnie jego wystąpienia w dyskusjach, ten motyw rzuca się szczególnie w oczy: psychoza istnienia ludzi „chwijnych”, wahających się, niepewnych, niezdecydowanych. Lęk przed spadkiem entuzjazmu rewolucyjnego, przed „cofnięciem się” w marszu naprzód, przed chaosem i utratą impetu działania — ten sam lęk, który pchał Trockiego ku idei „permanentnej rewolucji” i militaryzacji form życia, w inny sposób przenikał Stalina. Stale powracał on do myśli, że musi istnieć zdecydowane kierownictwo partyjne, nie pozostawiające cienia wątpliwości, że będzie ono konsekwentnie i bez wahań kontynuować zaczęte raz prace. Gdy szuka się źródeł terronu stalinowskiego niekonięcznie trzeba sięgać do tradycji państwa rosyjskiego z czasów mongolskich, Iwana Groźnego czy Piotra I. Samo doświadczenie rewolucji zachodnich jest wystarczającym kontekstem historycznym do wyjaśnienia szeregu krwawych i dramatycznych ekscesów stalinowskich. Oczywiście nie znaczy to, że nie istniały inspiracje dodatkowe, biorące się np. z lektury historycznych i historiozoficznych też Karamazina.

Jak powstrzymać procesy rozpadu żywojących z natury nastrojów rewolucyjnych i przypadkowego samoorganizowania się środowisk rewolucyjnych? Jak czynić to na inny sposób, niż zastraszające „oczyszczeniem” militaryzowanie kraju? Otoż służąc temu miała koncepcja „partii nowego typu”, partii będącej „duplikatem państwa” jako administracji cywilnej. Pod tym względem przypomina się często wyznaczenie Stalina, że partia taka miałaby być rodzajem „zakonu rycerskiego” z czasów wojen krzyżowych, co jednak klóci się znacznie z faktycznym istnieniem tej partii jako niewidocznej i „rozpuszczonej” w całości społeczeństwa. Przypomnieć tu zaś można tylko, że sam Trocki przyznaje, że w celach opracowania koncepcji takiej partii interesował się dziejami i strukturami ruchu masonskiego. Istotnym elementem tych stalinowskich rozwiązań okazało się ściśle zespolenie struktur partyjnych z instytucjami przemocy wewnętrznej. Właśnie stworzenie niewidzialnego i potężnego aparatu represyjnego było tym czynnikiem swoicie „spajającym” szeregi kadr rewolucyjnych, ponieważ czyniły je nieprzejrzystymi. A zatem połączony inny przekoniem o omnipotencji tej struktury. To poczucie siły, które ruchom tradycyjnych rewolucji dawało oparcie się o armię — tu osiągnąć było znacznie

bardziej skutecznymi i nowatorskimi środkami: poprzez stworzenie szerokiej sieci policji politycznej i odsunięcie jej od kontroli społecznej i partyjnej. Zabieg ten doprowadził następnie do stanu, który Chrzcuzewo w tezach o Stalinie skłonił niemal do wniosku o „uruchomienie” przez partię komunistyczną w ZSRR na rzecz aparatu represyjnego. Faktycznie tezy Chrzcuzewo zmierzały do teorii „zamachu stanu” jaki dokonał się w kraju na tej drodze. Było to rozwiązanie wyraźnie odmienne od wymyślonych przez frakcję jakobinów — i jak można dziś ocenić — faktycznie, z punktu widzenia autorów, skuteczniejsze. Sprawa ta wiąże się jednocześnie z charakterem i zakresem terronu stalinowskiego. Wbrew spektakularności terronu jakobińskiego to stosowany był terror ukryty, niewidoczny a poprzez to bardziej paraliżujący wolę przeciwników. Fakt, że aresztowania dokonywane były na drodze niewidocznych w większości orzeczeń i decyzji, nocą, bez powiadomiania o dalszym losie skazańców — to wszystko usulało przemoc z powierzchni życia codziennego. „Unormalniając” ją a jednocześnie wprowadzając podświadomy strach i obawę przed popełnianiem choćby niewielkich odstępstw i wykroczeń mogących mieć tak groźne i tajemnicze następstwa.

Terror taki miał zatem charakter prewencyjny i profilaktyczny, miał wyrażać fakt, że decyzje „lęgające się” dopiero w sferze intencji i nastrojów — już mogą być powodem represji. Tak więc sama chwiejność uzyskała status „kontrowolucyjny” oraz etykietę czegoś podającego się zwalczaniu w najwzniejszych łazach swojego istnienia. Trzeba dodać, że niestający potok represyjności, swoista „permanencja” tego stanu, będące kalka „permanencja” Trockiego, miała zapobiegać sytuacji, która znana była już rewolucjom zachodnim. Te miały świadomość — w pełni wydobytą na jaw przez Touqueville’a — że przewroty występują zarówno w obrębie ancien regime u jak i sił rewolucyjnych dopiero w momencie, gdy próbują one zrezygnować z intensywny przemocy i przejść proces reformowania się w warunkach „liberalizacji”. Poczucie, że z terronu nie można się wycofać a jednocześnie jego steatralizowane formy przestają z biegiem czasu napawać lękiem (odwrotnie: budzą powszechny sprzeciw), dostrzec można wyraźnie w biografii Robespierre’a. Ukryty terror stalinowski nie opadał w ten dylemat Robespierre’a. Dla jednych jednostek dawał się łatwo przeoczyć w życiu społecznym, dla innych stale pozostawał paraliżującym groźnym. Terror ow jednocześnie spajał sam aparat przemocy, gdyż „zrywał mosty” między nim a całością społeczeństwa, wykluczając możliwość odwrotu, „zmiany kursu”, wycofania się. Przemoc ta miała charakter samopodjącej się i to w porządku linearnym — do przodu. A to właśnie jest odpowiedzią na obsesję rewolucjonistów wzorujących się na losach rewolucji zachodnioeuropejskich: stadium reakcji na proces rewolucyjny.

Gdy chodzi o ideologiczne cementowanie rewolucji oraz znajdowanie dla niej legalizacji ideologicznej oraz zaplecza społecznego, to formuła jakobińska o potrzebie przyspieszonej indoktrynacji znajdowała w latach porewolucyjnych bezsporniejszą adaptację. Tyle, że proces ten przeprowadzano ze znacznie większym rozmachem i przy użyciu nowoczesniejszych technik. Służył temu zarówno proces upowszechnienia oświaty i zwalczania analfabetyzmu, jak też upowszechnienie czytelnictwa wielkonakładowej prasy, rozwój kinematografii itp. Trzeba natomiast dodać, że i tu wystąpiła modyfikacja wzorów zachodnioeuropejskich. Silniej niż tam elity rewolucyjne oparły się na pokoleniowym czynnikiem historiotwórczym. Kult młodoci stał się zasadniczym motywem życia kulturowego, natomiast społecznym odpowiednikiem praxis politycznego był a w a n s młodzieży w postaci lawinowej a nawet monstrualnej na wszelkie

nowo kreowane poziomy i obszary życia społecznego. Można powiedzieć, że elita rewolucyjna w Rosji tego czasu żywała naturalny wstręt do wszystkiego, co stare, włącznie z ludźmi w starszym wieku. Sięgnięto tu do wczesnego w Europie, zwłaszcza w epoce romantycznej motywu „faustycznego”, do idei odnowienia struktur poprzez biologicznie nowe sily. Idea takiej „odnowy” funkcjonowała w Europie i wcześniej. Wiązała się tradycyjnie bądź z następowaniem sukcesji władzy przez młodszych następców tronu, bądź z przyłączeniem do starych państw nowych ludów i narodów o „świeżej energii”. Samą Rosję w myśli słowiańofilskiej widziano również jako społeczność „nie zepsuta” historycznie, która odnowi „zgrzybiałą Europę”.

Dodać trzeba, że okres po zakończeniu pierwszej wojny światowej upowsechnił „kult młodzieży” także w innych krajach starego kontynentu. Korzystały z tego faustycznego motywu również ruchy pracowniczej odnowy, ostatecznie krystalizujące się w faszyzm. Można zauważyć, że hymn faszystów włoskich rozpoczął się wręcz słowami: „Giovanezza, Giovanezza” (Młodość, młodość!), zaś w Niemczech lat trzydziestych ruchy młodzieżowe (Vanderfogel, skauting) wyłoniły się jako istotne źródło i zaplecze nurtu narodowego socjalizmu. Ten sam motyw stworzenia „nowego człowieka”, którego materiał znajduje się wśród dzieci i młodzieży, rozwinięty został na niespytany skalę w praktyce „realnego socjalizmu”. Pokolenie tak awansowane ze względu na sam wiek silnie wiązało się z nowym ustrojem, co prowadziło jednak do negatywnych konsekwencji — do stagnacji poprzez utrwalanie się jednej grupy pokoleniowej w ramach systemu, grupy stopniowo starzejącej się, ale zachowującej raz zajęte pozycje. Można zauważyć, że istotnym motywem terrory stalinowskiego była nie tylko „rotacja” kadr (tym większa, im bardziej wysoko rozpoczynał się proces „czystek”), ale też odmladzenie tych kadr. Terror ów był zatem przyspieszoną „akceleracją historyczną”, polegającą na tym, aby nowe pokolenie jak najszybciej weszło do nowych struktur społecznych zastępując je jako gotowe, istniejące — z jego punktu widzenia — od dawna. Idea przyspieszenia historii (Majakowskiego „Zajeżdźmy kobyłą historii”) miała samą rewolucję gwałtownie „postarzyć”, uczynić czymś dawnym, czasowym, otoczonym długą przeszłością. To bowiem co dawne w świadomości społecznej ołoczone bywa szacunkiem i uznawane za trwałe. Rewolucja zatem, która dokona w ciągu kilkunastu lat takiej wymiany pokoleń, jaka w normalnym biegu dziejów dokonuje się przez dziesięciolecia, uzyska wymiar „starszości”, czegoś „od dawna istniejącego” a zatem trudnego do kwestionowania i „sprawdzonego” przez czynnik czasu. Musimy uznać, że ten zabieg socjotechniczny, niezupełnie nowatorski, gdyż — jak powiedziałem — tendencja ta była wowym okresie ogólnoeuropejska, okazał się niezwykle skuteczny. Pod tym względem rewolucja rosyjska była co najmniej w tym samym stopniu ruchem „klasowym” — co „pokoleniowym”. Natomiast poprzednie rewolucje zachodnioeuropejskie zarówno ze względu na ideologię Oświecenia, jak i struktury społeczne Francji czy Anglii, nie mogły odwołać się z równą skutecznością do tego mechanizmu pokoleniowego.

Nadmienimy wreszcie o jeszcze jednym aspekcie tego masowego ruchu kadrowego, jaki wprowadzany był poprzez stalinowski terror. Otóż wszelkie działanie społeczne opierać się musi na jakichś formach umowy społecznej, której elementem jest podejmowanie zobowiązań i obietnic poprzez czynnik inicjujący coś. Można zachęcić ludzi do działania dobrami realnymi lub obiecanymi (najbardziej odległe obietnice składają dobrą składką każda ideologia — natomiast elity polityczne składają obietnice krótkoterminowe). Ten rodzaj „umowy społecznej” obecny jest nieustannie w trakcie rozwoju rewolucji rosyjskiej. Pojawiają się tu nieustannie zapowiedzi

znaczących korzyści, poprawy bytu, rozkwitu ekonomicznego po realizacji kolejnego zadania, planu pięcioletniego itp. Ponieważ centralistyczne zarządzanie przekształca te obietnice w fikcję, rotacja kadr jest sposobem pozbywania się wierzących przez aparat władzy. Ponieważ ma miejsce zmiana stanowisk przez jednostki składające takie obietnice, odbywa się ruch na „karuzeli stanowisk” — to w szybkim okresie czasu znikają ci, którzykolwiek obiecywali — przechodząc na stanowiska, na których nie składali nikomu żadnych przysięgi. mogą to zatem z czystym sumieniem robić od nowa. To również istotny element „czystek” stalinowskich, rodzaj „katharsis” danego jednostkom czującym się już nieswojo wobec lokalnej opinii publicznej, oczekującej spełnienia przrzeczonych korzyści. Możemy zatem sądzić, że akty „wielkich czystek” mogły być z ulgą a nie tylko z „nadzieją” witane przez szeregowych funkcjonariuszy aparatu partyjnego i państwowego średniego szczebla.

Wedle ruchów radykalnych stalinizm był tym samym, czym w rewolucji francuskiej był „Termidor”. Obelga ta czerpana była również z arsenału emocjonalnego starych rewolucji. Nie byli oni natomiast w stanie wytlumaczyć sobie trwałości tego zjawiska, trwałości sprzecznej właśnie z modelem wydarzeń w Francji. Toteż wyraźna jest w ich postawie dezorientacja i stałe oczekiwanie, że coś „takiego” musi się skończyć, tak jak to miało miejsce właśnie w samym modelu. Wskazaliśmy tu zaś, że stalinizm był raczej jakobinizmem, który wyciągnął wnioski z porażki Robespierre’a. „Termidoriańska” wersja interpretacji stalinizmu przenika również tezy Dżilasa o „nowej klasie”. Nie można tego zjawiska ujmować w ten sposób. Elementem konstytutywnym klas społecznych jest dziedziczenie stanowisk, pozycji społecznej majątkowej przez młode pokolenie po starym, odbywające się w „linii prostej”. Z niczym podobnym nie mamy do czynienia w idei struktury społecznej realizowanej przez Stalina. Odwrotnie: nieustanna rotacja i selekcja kadr, wprowadzanie w sferę nadbudowy ciągle nowych jednostek z szeroko pojmowanego młodego pokolenia należy do istoty socjotechniki Stalina. Jego „czystki” (pojęcie również o ciekawym podłożu psychologicznym) są odpowiednikiem tej samej przemiany „centrum”, jakie w ustrojach demokratycznych odbywa się poprzez wybory publiczne. Tyle, że odbywa się to drogą krwawą.

Zarzucono wielokrotnie Stalinowi posługiwane się skrajnymi metodami eksterminacji fizycznej kadr partyjnych, które — twierdzą — można by przeciec tylko okresowo izolować, separować, zsyłać itp. Upatrywano w tym jego paranoi lub psychologii Iwana Groźnego. Trzeba jednak również uwzględnić podleganie wzorcom „starych rewolucji” — czego tu dowodzimy — z ich regularnymi „nawrotami” elementów „nieodstatecznie przewyżczonych”. W modelu tych rewolucji krył się wniosek, że wszystko co uchodzi do zniszczenia, powraca i niszczy rewolucję. Emigranci francuscy powrócili w końcu, gdy zachwiała się władza Napoleona i przywrócili monarchię. Zatem groźna jest każda miękkość i niekonsekwencja. Rewolucje są cykliczne. Trzeba zatem za wszelką cenę wyprostować ich bieg. Nawet stosując „przegięcia” (wedle formuły chińskiej: „aby coś wyprostować — trzeba przegięć”). Dokonywanie przegięć a następnie ich wyprostowywanie jest właśnie charakterystycznym ornamentem wypowiedzi Stalina. Można powiedzieć, analizując różne warstwy i przejawy terrory rewolucyjnego w Rosji, że stanowił on kompensatę tego „nie-do-terroru”, jaki zaistniał we wcześniejszych rewolucjach. Pacyfikacja wsi rosyjskiej była przedłużeniem losu Wandy, zaś „sojusz ze średniakiem” miał być odpowiednikiem tego poparcia, jakiego prowincja i wieś francuska udzieliła rewolucji w stadium napoleońskim. Motyw imperialny

w propagandzie stalinowskiej, tworzenie kultu Wodza, aura buty i arogancji również skierowane były ku mentalności chłopskiej i miały „uwiecznić” proces rewolucji w oczach tych, którym mogłoby здаwać się jednorazowy, nietrwały, rozkładający się. Wielki exodus migracyjny ludności chłopskiej (zwłaszcza młodzieży) do miast i do przemysłu również musi być widziany jako zabieg tyleż ekonomiczny, co socjotechniczny będący „poprawką” wprowadzoną do modelu „starych rewolucji” — zazwyczaj opierających się na ludności wiejskiej i oceniających się od wsi.

Nie ma zatem — jak można zauważyć w powyższych uwagach — nieuchronnej potrzeby sięgania do irracjonalno-psychopatycznych stron osobowości jednostek lub „psychologii mas” do ostrzegania i analizy największego terronu w dziejach nowożytnej Europy, jaki zdarzył się w Rosji. Tendencje do sięgania po wyjaśnienia irracjonalne są właśnie same irracjonalnymi. Zdejmują one ponadto odpowiedzialność ze sprawców tych czynów, jako osobników niepożyczalnych. Uniemożliwiają ponadto wyciągnięcie racjonalnych wniosków na przyszłość. Ci, którzy wyjaśniają w ten sposób terror stalinowski zdają się zarówno motywem „irracjonalizmu” zwiększać groźbę tego zjawiska, co i groźbę tę zmniejszać. To, czego nie rozumiemy może bowiem zarówno niepokoić, co uspokajać. Czemu zaś właśnie racjonalność miałaby być czymś mniej poznawczo intrygującym i emocjonującym? Czyż terror nie jest właśnie poprzez to szczególnie groźny, że może być tak „racjonalny”?

Gdy mowa o terrorze stalinowskim trzeba — iak sądzę — wziąć pod uwagę dwie warstwy tego zjawiska. Jeśli chodzi o terror polityczny w wąskim sensie: w stosunku do innych partii politycznych, lub do frakcji tej samej partii — to można przyjąć i dowodzić (wymagaloby to tylko dokładniejszego przebadania wątków historycznych w myśleniu uczestników rewolucji, ich wiedzy o mechanizmach rewolucji angielskiej czy francuskiej, co zresztą było już dokonywane), że struktura tego terronu jest przedłużeniem doświadczeń zawartych w samym „modelu rewolucji”, jaki skodyfikował się w naukach społecznych XIX w.

Mamy jednak również do czynienia z terrorem innego rodzaju — terrorem, którego podmiotem jest „państwo” jako partner partii, zawsze będący czymś obok niej. Ten terror zawiera się w podejmowaniu i realizowaniu decyzji politycznej w makrosferze życia społecznego: gospodarczego, klasowo-społecznego. Istnieją pod tym względem inne wzory represji, utrwalone w kulturze politycznej Europy, kulturze „lewicowej” nie w ścisłym tego słowa znaczeniu, lecz bardziej uniwersalnym. Sposób posługiwania się wojskiem przy pokonywaniu innych krajów i ich pacyfikacji jest bardziej uniwersalnym modelem działania, z którego siły lewicowe mogą korzystać jako nie tyle z „własnej” lub „przeciwnej” sobie — ile właśnie: z uniwersalnej. Ten sposób posługiwania się siłą, jaki wypracował w dziejach myśli europejskiej Machiavelli czy Clausewitz są pewną treścią ogólną i „niczyją” w tej kulturze. Można też do wzięcia przez wszystkich.

Jeśli sposób „rozwiązania” kwestii „kulackiej” na wsi rosyjskiej możemy ocenić wyraźnie w ramach „mitu Wandei”, to już następujący po tej akcji proces eksploatacji wsi i rolnictwa, prowadzący do zupełnego wyniszczenia tej gałęzi gospodarki i bytu narodowego nie mieści się w instrumentarium wzorców rewolucyjnych. Faktycznie bowiem żadna z poprzednich rewolucji nie była na tyle trwała, aby tak długotrwały proces eksploatacji zrealizować. Co innego z modelami działań państwowych. Państwo wielokrotnie

podejmowało lub patronowało aktom brutalnej akumulacji dóbr z prowincji lub społeczności podbitych, aby umocnić doraźnie swoje struktury polityczne. Taką politykę prowadził niemal wszystkie państwa kolonialne wobec „prowincji zamorskich”, czy też państwo amerykańskie usuwające przy użyciu armii etniczną ludność indiańską z jej ziem, aby wprowadzić na to miejsce białych farmerów. Ten sposób działania, będący najprostszym sposobem pozyskiwania kapitału i środków wzrostu gospodarczego w dziejach istnienia państw jest immanentnie obecny. Toteż niesłuszne byłoby wyodrębnienie również tej sfery terronu stalinowskiego tylko z tradycji ruchów lewicowych, rewolucyjnych. Siega się tu po inne wzory — bo też podmiot tu działający nie jest ściśle „rewolucyjny” (partia) ale raczej ze swoich tradycji konserwatywny (państwo). W strukturze tego aparatu państwowego i mentalności jego funkcjonariuszy leżała przemoc, jako naturalny sposób zachowania się każdego państwa. Toteż łatwość przeprowadzenia tego procesu przemocy musi być już uzasadniona nie tyle interpretacją sposobów działania rewolucyjnego, co trwałością pewnych mitów dotyczących natury działań „państwowych”. Można pod tym względem dokonywać różnych analiz i krytyki tych działań „biurokracji” stalinowskiej, jednak w egzegezie tego zjawiska nie można ograniczać się tylko do stereotypów działania państwa carskiego, lecz sięgnąć trzeba również do szerszej, ogólnoeuropejskiej tradycji działań „państw”, których tradycja nie jest jednoznacznie chlubną. Również taki kontekst teoretyczny umożliwiało zracjonalizowanie zjawiska stalinizmu, o jakim mówimy, co — podkreślić raz jeszcze — wcale nie osłabia jego grozy, ale ją powiększa. Rozumność bowiem nie jest bynajmniej prostą antytezą irracjonalności. Ci, którzy irracjonalność kojarzą z szalenstwem, w racjonalności widzą azyl i zbawienie. Ale są również prądy widzące irracjonalność jako łagodną, naiwną i sentymentalną. A dla nich racjonalność jest synonimem zepsucia i piekła.

Do tych ostatnich kierunków należą „socjaliści” nie uośsamiający ucywilizowania z upaństwowieniem. Są raczej ewolucjonistami niż rewolucjonistami, ewentualnie poza przypadkiem „rewolucji etnicznych”. Należeli to ludzie tak różni jak Kropotkin i Tolstoj, Abramowski i Gandhi. Sukces Gandhiego, powtórzony przez pewne działania ruchów muzycznych w USA ostatnich dziesięcioleci, jest ważnym doświadczeniem ludzkości w dobie atomowej. W każdym razie istotne jest istnienie prądów alternatywnych wobec tradycyjnej „lewicy” i „prawicy”, gdyż otwiera to nie tylko pole obserwacji i wzbogaca wyobraźnię badaczy społeczeństwa, ale ukazuje też niekonieczne istnienie w całych dziejach „żelaznych praw historii”. Po epoce istnienia „stalino-socjalizmu” jest to ciągle żywa gałąź na drzewie, którego pień wielu ludziom wydaje się być całkowicie uciechliwy.

Stefan Symiotuk

MAREK DANIELKIEWICZ

Miasto Fiodora Michajłowicza

Śnieg przemienił się w wodę
I nie było w tym nic z przebiegłości
Raczej chłopięca uległość i niepewność
Czy przeżyje się do jutra mając w kieszeni rubla
Hotelowy cfeb prowokował —
Widocznie sprzyjała tego dnia nadwrażliwość

Gorąca herbata i twarde kostki cukru
Obok łyżeczka i pieczone jabłko z konfiturą
Szwedzki stół fińska wycieczka i jeden Polak
Niecierpliwi przy drzwiach skubali brwi
Młody Fin rozpiął koszulę
Przez nieuwagę dotknął sąsiada
Uśmiechnęli się
Chociaż stojąca przed nimi salaterka z chrzanem wyciskała łzy

Miasto na wodzie
W pokoju zwinne karakony i zimny piec
Trudno przemawiać się brakiem logiki architektów
Ludzie jak dzikie gołębie
Muszą uporać się z niewygodami

Leningrad, listopad 1988 r.

Pochwała szafy

Spokojnie przy piecu lecz pchły nie znają spokoju
Pelzną czarne krople — po stole po bieliznie po dłoni
Prawda ma smak świeżego mięsa
Wiara jak cukier w ustach mężczyzny z przegrzowaną wargą
Przeszłość wciąż obecna unosi się nad stołem
Niewczy zamiary starego kawalera
Los niepewny przemyka między palcami i jest czujny
Bezradnie opada tynk ze ściany
Dzień nastal mroźny i bezkarny
Zabawki milczą a piec upomina się o drewno
Chłopiec zamyka się w szafie
Dotyka pluszowego szlafroka
Wydaje mu się że pięści brata którego nie ma
Potem płacze bo ma trzydzieści lat

Pochwała chłopów

Rosyjska świątynia w środku nocy
Przed budowlą plac zakorny przysłonięty zmiętą kotarą
Poręcze łóżka i rozgrzany do czerwoności piec
W pustym kubku włos
Przy stole chłopcy po obfitym posiłku
Potrzebni we śnie jak sztuczne oddychanie uratowanemu
z topieli

Smutno bez nich w czasie nabożeństwa
I krótkie odwiedziny chorych są bezbarwne

Chłopcy już dawno zauważyli że są niezbędni
Pragną przybliżyć się do wieczności
Śnią się regularnie
Chociaż nie chcą zwracać na siebie uwagi
Z gorączką rozpamiętują minione przykrości
Tak często się zmieniają
Jakby podlegali prawu przemienności
Bywa że pozostają
Przeklinają wówczas znoszone ubrania i nie spisane
pamiętniki

Pochwała domu

Nie uwolni się od obrazu domu bez podwórka
Liście winnej latorośli zbryzowali
Gotowe do ucieczki koty
Dręczą we śnie i ranią ostrym zapachem
Ulga dopiero nad ranem

Mięsnie zwierząt sztynięją w pokojach
Gdzie fermentują grzyby
I żółknie świńska słonina

Pamięć — jakże bujna maciejka i pokrzywa
Pierwszy uscisk dłoni
Potem wzrok biegnący ku szybom
Tam gdzie drzewa morwowe
I sterta cegieł

Marek Danielkiewicz

DANUTA MOSTWIN

Trzynasty dzień maja

Spotkali się przy Krakowskiej Bramie. Dwóch mężczyzn w ciemnych jesionkach i czarnych kapeluszach. Dzień wisiał ciężko nad miastem. Strzępiaste, szare chmury o mlecznych podbrzuszach biegly nisko, szarpane wiatrem. Drobnym, klujący deszcz drżał w powietrzu, przenikał mury domów i ubrania ludzi. Był to jeden z tych dni majowych, kiedy już drzewa w Ogródzie Saskim, na skwerach i w podmiejskich sadach kwitną albo pokryte puchem pierwszej zieleności obiecują wiosenne słońce, a jeszcze wlecze się uporczywe piętno zimy, nagle chłody i wieczorne przymrozki. Był trzynasty maja, zegar na Bramie Krakowskiej wskazywał godzinę trzynastą minut piętnaście.

Stali przez chwilę niepewnie, naradzając się szeptem. Niższy, przygarbiony, z rudawą, krótką i szeroką brodą, rondo kapelusza miał szersze, a z obydwu stron głowy, przy uszach wisiały mu długie, rudawe pejsy. Wyższy, który wydawał się młodszy, kapelusz miał z małym rondem, kolarz przyszcza — wyłożony aksamitem, a szyję owianą białym szalikiem.

— Chodźmy — powiedział i ruszył w stronę Krakowskiego Przedmieścia. Ale niższy mężczyzna chwycił go gwałtownie za rękaw jesionki.

— Tss.. panie mecenasie. Chce się pan narażać?

Szeroka, przystojna twarz adwokata szczerwieniła, jakby wymierzono mu ubliżający, niezastłony policzek.

— Psiakrew, zapomniałem.

Na prawym rękawie miał białą przepaskę z niebieską gwiazdą Dawida. W dziurach poszarpanej szrapnelni jezdni zbierały się błotniste kałuże. Wilgoć ziała z murów Bramy. Pod jej lukiem chłodniej było niż na ulicy.

Adwokat patrzył na czubki obłożonych butów. Szepotał pod nosem, sam do siebie, ale niższy mężczyzna pochylony ku niemu, przywykły widocznie do słuchania szeptów mrużył wodnistoniebieskie oczy w obramowaniu jasnorudych rzęs, kiwał głową, jakby przyznając rację.

— Nigdy, przynigdy — mówił adwokat, a szept jego miał wymowę skargi, jakby przedstawiał sprawę przed sądem, chociaż w pobliżu nie było nikogo, tylko czasem sylwetki skulonych pod deszczem kobiet przesuwały się przedko w owalnym otworze Bramy i znikaly za Rynkiem w krętych uliczkach Starego Miasta. — Nigdy nie przy-

zwyczaję się do takiego traktowania. Urodziłem się w tym mieście. Tu chodziłem do szkoły. Tu uniwersytet. Aplikacja. Cale życie. Cale życie chodziłem wszystkimi ulicami. A teraz oni zabraniają mi chodzić Krakowskim Przedmieściem.

— Zabraniają Żydom, a pan jesteś Żydem, Dawidzie Hochemajm.

Dawid wzruszył ramionami. Spod luku Bramy patrzył na szarą, główną ulicę Lublina. Niskie domy biegly po obu stronach brukowanej jezdni. Prowincjonalne miasto. Ale on, stojąc tu, pod lukiem Bramy widział rozwijającą się dalej arterię. Z każdym zakretem, każdą przecinającą Krakowskie Przedmieście ulicą, z każdym rogim związany był jakiś fragment, ułamek jego życia. Ogarniała go bezsilna wściekłość.

— Czasem sam nie wiem, kim jestem.

— Pan nie wiesz? A to, właśnie to. — Blade, wąskie wargi niższego mężczyzny poruszył nieznaczny uśmiezek. — To jest cena, jaką się płaci..

— Za co? Za co, panie prezesie?

— Sza. Pana zacna matka też by nie wiedziała?

— Lepiej, że moja matka tego nie doczekała.

— Chodźmy. Tu lepiej nie stać. Tu chodzą patroli.

Przez Bramę weszli na Rynek, a potem posuwali się wąskimi uliczkami w stronę Placu Katedralnego. Nie była to droga najbliższa na ulicę Narutowicza, ale tylko taka była im dostępna. Ludzi na ulicach było niewiele. Czasem kobieta z koszem przemknęła pod murem, czasem w bramach domów mężczyźni w chałatach, jarmulkach rozmawiali nachyleni do siebie, a poznając ich — bo przecież już teraz znali ich w mieście jako członków zarządu Rady Żydowskiej — podbiegali, otaczali ich, jak rój czarnych, nachalnych żuków, dopytując jeden przez drugiego hałasliwie, niespokojni. Wydostawali się, rozgarniając mały tłum jak wodę, aby za chwilę znów wpaść w objęcia innych natarczywych o ciemnych spojrzaniach, w których uporczywym płomieniem żarzył się dręczący strach.

Oparta o mur kobieta sprzedawała opaski z gwiazdą Dawida. Blade, wychude dzieci bawily się w rynsztoku, puszczając na wodę kawałki papieru. Przylepione do szyb domów twarze śledziły ich kroki. Czuli biegnące za sobą spojrzania.

— A co by się stało, gdybym się przeszedł Krakowskim Przedmieściem?

— Pan chceś chodzić Krakowskim i kluć Niemców w oczy? Pan chceś, tfu, żebym nie powiedział w złą godzinę, ściągając nieszczęście na całą Radę Żydowską?

— Nie, nie, panie prezesie Kestenberg. Nikogo nie będę narażał. Ot, tak powiedziałam.

Adwokat szedł długim, równym krokiem. Kestenberg dreptał koło niego, podbiegając. Coraz to wpadał w błotniste kałuże. Perorował półgłosem:

— Zabraniają. Nie chcą. Nie chodzić! Ustąpić. To nasza mądrość. My się teraz musimy martwić o nową kontrybucję. Kto będzie na to loży? Oni mówią, pan wie, pan przecież słyszał, że w dystrykcie lubelskim chcą stworzyć rezerwat dla Żydów z całej Europy.

— Ja im nie wierzę. Oni nas zniszczą. Słyszałem — pochylił się ku Kestenbergowi, wziął go pod ramię i szeptem: — słyszałem, że jak był tu jeszcze w październiku Arthur Seyss-Inquart, wicegubernator generalny, to w przemówieniu do volksdeutschów powiedział, że ludność żydowska ulegnie likwidacji.

Kestenberg cmoknął niecierpliwie, wzdrynął ramionami.

— Kto to panu powiedział? Kto opowiada takie rzeczy? Oni nas chcą zastraszyć. Nie mogą zlikwidować czterdziestu tysięcy ludzi. Nas jest tu w Lubelskim coraz więcej. Dopiero niedawno przybyło półtora tysiąca uchodźców. Stworzyliśmy Komitet Pomocy Uchodźcom. To po co tworzyć Komitet, jak nas mają zlikwidować? Kto opowiada takie rzeczy?

— Ja — powiedział Dawid Hohegemajn — ja jednak... — Przerwał, drgnął.

Nagły, potęgujący się krzyk, stanął przed Kestenbergem przykurczył się, zasłonił dłońmi uszy.

— To ona — jęknął — poznaję, to ona. Już jej donieśli, że tu jestem.

— Kto?

— Pan pamięta tę grabież na Ruskiej dwadzieścia pięć?

— To było jeszcze w styczniu.

— No w styczniu, ona od tego czasu zwariowała. To Hinda Goldman. Zabrali jej maszynę do szycia. Broniła się i żołnierz uderzył ją, skopał, od tego czasu...

Krzyk coraz bliższy i zanim ją zobaczyli, jej przenikliwy płacz był już przy nich.

— Reb Kestenberg... Reb Kestenberg...

Pod skudłoną, najeżoną sierścią chmur, w zawieszinie drobnego deszczu biegła ku nim kobieta. A za nią z przepelionych nagle uliczek: z Bramowej, Rybnej, Grodzkiej i Złotej tłoczyli się, przepychając, Żydzi. To ci, których palące spojrzenia biegły za nimi z bram, z okien domów. Wylewali się teraz na zewnątrz wyznani, podnieceni rozpaczliwym zawodem kobiety. Otoczyli ich, unieruchomili na małym placu koło Bramy Rybnej.

— Reb Kestenberg, Reb Kestenberg, co ja zrobię bez mojej maszyny? — krzyżała po żydowsku.

Brunatna chustka zsunęła się jej z głowy. Rudawa, przekreślona na bok peruka mokła na deszczu. Czerwony, opuchły z płaczu nos w mizernej twarzy i nieprzytomna, głęboka czerń oczu w krwawych spojówkach. Szwargot tłumu nasilał się, mamrotał współczująco, jakaś kobieta próbowała pocieszyć placzącą. Ale ona zwracała się tylko do Kestenberga, jakby nikt inny nie był obecny.

— Reb Kestenberg, jak ja zarobię na chleb dla moich dzieci? Czy nie ma przekleństwa na grabieżce? Dlaczego nasz żydowski Bóg na to pozwala?

Salomon Kestenberg kulił się, kurczył. Oszczy w długiej, bladej twarzy wzniesione ku górze. Szeptał: „Boże, dodaj mi siły...”

— Reb — krzyżała kobieta — i koldry zabrali, nowe koldry! I poszły! cały worek mąki. Moje dzieci umierają z głodu. Gdzie jest nasz żydowski Bóg? Czy Go nie ma? Dlaczego na to pozwala?

Kestenberg wyprostował się. Urósł, spotęźniał, patrzył na kobietę przenikliwie. Jego oczy nagle ożyły, zapalili się w nich płomień. Tłum mruzczał, wydawało się, nacierał. Zaczynało być duszno od przemokłych chust, spódnic, chałatów. Gdzieś w tyle zapłakało dziecko i zaraz uciszający głos matki. Hinda Goldman krzyżała: „Gdzie jest nasz Bóg? Gdzie jest nasz żydowski Bóg?”

— Milcz! — zawołał Kestenberg — milcz, biedna kobieto, żeby ci język nie skołował. Dostałaś już maszynę do szycia. Zapomniałaś, że dostałaś już maszynę. Dlaczego wywłasz imienia Boga? Czy chcesz nieszczęścia? Przyjdź do mnie z rana do Gminy. Potrzebne ci lekarstwo, dostaniesz lekarstwo.

Hilda Goldman płakała. Odwróciła się twarzą do tłumu, jakby dopiero teraz ich zauważyła:

— Zabrali mi maszynę — skarżyła się. — Czy nie ma kary na taką grabież? Zabrali mi całą sztukę płótna. Nowa...

Kestenberg odsunął ją. Stał przed pomrukującym, stale rosącym tłumem groźny, rozkrzyżował ramiona, zawołał:

— Żydzi! Żydzi, rozejście się do domów. Czy chcecie nieszczęścia? Pochowajcie się w waszych domach, póki nie jest za późno. Wście, że nie wolno się wam gromadzić.

Z wolna zaczęli się cofać. Wsiąkali w uliczki, odchodzili grupkami gestykulując. Chrapliwy, nosowy ich szwargot cichł w szemraniu deszczu. Daleko, przewalili się głuchy grzmot. Wstrząsnął ziemię. Grom ten, nadciągającej z oddali burzy, niewidocznej jeszcze, a już w drzeniu ziemi obecnej, grom ten, jak akord obejmujący chorał placu i skarg, złowróżbny akord, zakończył całą scenę. Ludzie znikli, jakby wciągnięci w ściany kamieniczek. Znikła też Hinda Goldman. Kestenberg i Hohegemajn zostali sami przy bramie Rybnej na opustoszałym placu, pod wzmagającym się, wielokropłym deszczem. Hohegemajn otworzył parasol, ujął osłabłego, przykurczonego znów Kestenberga pod ramię i nie odrywając się ruszyli w stronę Placu Katedralnego.

Plac Katedralny, jak dłoń otwarta. Oni dwaj na tej dłoni. Ciemni, inni, bezbroni. Nad nimi czarny baldachim parasola i nieprzeniknione, burzliwe niebo. Zgrzyliwi wiatr pchał ich w plecy, zmuszał do szybszych kroków. Dopiero na Królewskiej, w bramie kamienicy przystanęli. Dawidem Hohegemajem szarpały sprzeczne uczucia. Podczas całego zajścia przed bramą Rybną nie odzywał się. Obserwował Kestenberga. Tłum Żydów denerwował go, a jednocześnie budził żalosem myśli i jakby wyrzuty sumienia. Nie, nie czuł się jednym z nich. Nie był rabinem jak Kestenberg. Był adwokatem wrażliwym na nieszczęścia ludzkie. Uważano go za rzecznika spraw żydowskich, miał Żydów klientów. Ale miał także klientów Aryzcyków. Miał kolegów, miał nawet przyjaciół nie-Żydów. Nie był podobny do Żyda. Co innego Kestenberg. Ten był Żydem. Można było jego żydostwo rozpoznać z daleka. Wygląd, ubiór, zapach, sposób trzymania głowy, gestykulacja. A niech tylko otworzy usta! Jego pytańki przeciągające niemal każde zdanie, niemal każde słowo, jego „nu”, „sza”, cmokanie, sykanie, jego gardłowy akcent, Kestenberg nie miał wyboru. Był Żydem. Ale on, Hohegemajn,

mógł wybierać. Mógł, ale nigdy naprawdę o tym nie myślał. Wystarczała mu pośredniość. Czy teraz nadszedł czas wyboru? Kim ja dzisiaj jestem? — zastanawiał się. Czym ja dzisiaj jestem?

Był postawnym, pewnym siebie mężczyzną. Głos jego brzmiał głębokim, melodyjnym barytonem. Podobnie jak muzyk pielęgnując ulubione skrzypce, tak on troszczył się, zabiegał o gładkość; o czystość brzmienia polskiego języka. Tym wybranym instrumentem nauczył się najlepiej wypowiadać siebie. Język stwarzał go. Był dumny ze swego wirtuoźstwa. Był uczulony na najłżejsze uchylbienia melodii języka. Jego „e” i „a” miały kragłość uderzenia delikatnego dzwonu. Nie urywał ich nagłe i twarde, ale nieraz przeciągał z lubością delekującą się cichnącym echem dźwięcznej głoski. Litera „l” w jego ustach wypływała łagodnie i wilgotnie na powierzchnię słowa, nadając mu niezapomniany, śpiewny urok. Był doskonałym oratorem i widział, z jakim zaciekawieniem i podziwem przysłuchiwano się jego wystąpieniom w sądzie. Z żoną i córkami mówił tylko po polsku, a córki jego w gimnazjum wyrażały na najlepsze w klasach polonistki. Wybrali mnie do Rady, gdyż nikt nie mówi tak czystą polszczyzną jak ja. Dlatego mnie wybrali. Dlatego przez lojalność tu siedzę. A powinienem od dawna starać się o emigrację.

Zamyślony, nie słyszał, że Salomon Kestenberg coś mówi do niego. Dopiero trącony lokciem, drgnął. Ktoś krzychał: „Dodatek nadzwyczajny! Dodatek nadzwyczajny!”

— Niech pan zawola tego chłopaka — mówił Kestenberg — ten chłopak tam biegnie.

— Dodatek nadzwyczajny! — krzychał gazeciarz. — Dodatek nadzwyczajny!

Hohegemajn wyskoczył z bramy, zawałował gazeciarza. Wrócił z dodatkami nadzwyczajnymi. Pochylił się nad gazetą. Przez całą szerokość strony biegły czarne litery nagłówka: „Lotniska Francji ploną, pól Belgii i Holandii jest już w posiadaniu wojsk niemieckich,

— I co pan na to, prezesie?

— Pan w to wierzysz? Pan wierzysz w takie kłamstwa?

— Ja się boję, że to może być prawda.

— Kłamstwo! Propaganda!

— No... A ja się boję, że w tym może coś być.

Szli zamyśleni. Wokół nich chore miasto. Trąd wilgotnych zacieków zrze poszarpane odłamkami mury kamienie. Rak toczy zryte szrapnelami chodniki i bruki. Zięta błotnista mazią wrzody wyrzucony po nierówno zaspanych lejach. Za nimi polukowane wdzięczne Stare Miasto kruszeje, rozpada się pod liszajami wilgoci. Wszystko rozbite. Wszystko zmarnowane. Triumfuje brzydota. Każdy mur ścianą placu. Jedynie, najważniejsze to przetrwać! Zbierac resztki każdego rozbitego dnia. Przeżyć. Tylko tajemnica wiosennego deszczu ukrywa nadzieję; odwieczną obietnicę kwitnienia i owocowania. Nadzieję czasu zbiorów pełnych, ciężkich kłosów i radość sadów o słodkiej, odorującej woni dojrzałych jabłek. Teraz tylko przeżyć. Doczekać.

Byli już na ulicy Narutowicza. Przed małym spożywczym sklepikiem w suterenie stała kolejką: kobiety pod parasolami, niektóre

tylko opatulone w grube chusty, przygięte, obojętne milczące. Deszcz ześlał, niskie chmury poczynaly się unosić i błądy, zielonawy błękit przeglądał spomiędzy burych nalotów nieba.

— Pan widzisz, mecenasie, już stoją po kartofle. Kartofle na kartki. Ja spać nie mogę. Ja się zamartwiam, skąd my kupimy więcej kartofli. A teraz jeszcze gorzej: kartofle na kartki. Pan wiecie, ile ja mam dzieci w „Centos”? Co dzień więcej przychodzi do naszej kuchni. Przeszło czterysta dzieci co dzień na obiady!

— Chłopi mają kartofle. Pochowali.

— A czy ja wiem? Chłop pochował, chce więcej pieniędzy.

— Trzeba będzie więcej zapłacić.

— Placić... Placić... Placić! A ja się pytam, co to będzie, jak już nie będzie z czego placić? Ja się pytam? Ja się pytam, co to będzie, jak nie starczy pieniędzy na nową kymbarybę?

Dawid Hohegemajn nie odpowiadał. Sprawdzał numery domów na przybramowych latarniach. Zagłębiony był jednocześnie w swoich myślach, ale i czujny, aby coraz to podtrzymać potykającego się o nierówności chodnika Kestenberg.

— Panie prezesie — spytał nagłe — jakie są nasze szanse emigracji?

Natychmiast jednak pożałował pytania, gdyż Kestenberg drgnął i jakby się od niego odsunął. Uniósł w górę rude brwi, spojrział ukośnie, twarz mu się wykrzywiła, a dolna warga jakby pogrubiała. Zanim się odezwał, twarz stała się wzgardliwym znakiem zapytania.

— Pan chcesz emigrować?

— A po co powołaliśmy Wydział Emigracyjny przy naszej Radzie?

— Pan chcesz wyjeżdżać? Gdzie?

— Do Ameryki. Chcę spróbować.

— Pan masz zaproszenie?

— Mogę mieć.

— Pan jesteś bogaty adwokat, panie Hohegemajn. Dlaczego nie? Wszystko można. Czy ja panu powiedziałem, że nie można? Niektórzy ludzie muszą zostać. Inni muszą emigrować. Co pan tak na mnie patrzysz?

— Bo pan, panie prezesie, tak mówi...

— Co ja mówię? Ja tylko powiedziałem, co to będzie, jak już zabraknie pieniędzy, żeby kupić kartofle, żeby tych ludzi wyżywić, żeby zapłacić nową kontrybucję. A pan mówisz: po co się martwić? Oni i tak będą zgładzeni. Po co ich żywić?

— Ja tak nie powiedziałem! Ja tylko powtórzylem...

— Pan powiedziałeś jedno, a pomyślałeś drugie.

— Panie prezesie, pani mi zarzuca, że mnie nie obchodzi los Żydów...

— Sza! Kto panu zarzuca? Kto ma tu co do Żydów? W takim nieszczęściu! A do kogo my zdziwiemy? Kogo my chcemy ratować? Żyda? My chcemy ratować goja. Porządnego człowieka. Jego też obchodził los Żydów.

— Ale pan ma do mnie o coś pretensję.

— Ja mam pretensję? O co ja mogę mieć pretensję? Ja się tylko

pytam: panie Hohegemajn, może pan zdjąć tę opaskę? Spróbuj pan! Tę opaskę z gwiazdą Dawida, co i pan nosi, i ja.

Dawid Hohegemajn wzruszył ramionami. Chciał jeszcze coś powiedzieć, wahał się, ale już stanęli przed kamienicą, do której zmierzali. Sprawdził numer, powiedział:

- To tu.
- Pan ją zna?
- Kiedyś poznałem.
- A żona?
- Ukrywa się.
- Tss... Chodźmy lepiej do bramy.

Z bramy, po prawej stronie betonowe schodki prowadziły na klatkę schodową. Hohegemajn zwinął parasol. Ujął Kestenberga za łokieć i pomagał mu wspinać się po schodach.

- Pan masz jakieś nowe wiadomości?
- Jest niedobrze.
- Co to znaczy niedobrze?
- Skazali go na śmierć.
- Pan wierzysz, że go wypuszczą?
- Wszystko możliwe. Trzeba będzie dać okup. To była decyzja Rady.

— Tak, tak. Ja sam bardzo popierałem. To bardzo porządną człowiek.

- Ona wie, że my tu idziemy?
- Nie wie.
- Które to będzie piętro?
- Drugie.
- Uj, zmęczone się.
- Pan przesza ma wszystko ze sobą?
- Wszystko jest w porządku.

Na klatce schodowej chłodna wilgoć, okna zasłonięte naddartym papierem. Hohegemajn przekreślił dzwonek. Cisza. Spojrzeli na siebie pytająco. Jeszcze jedno energiczne przekreślenie dzwonka i wtedy ciężki głos kobiecie spoza drzwi.

- Kto tam?
- Do pani Pauliny Skorzczykowej.
- Już... Już otwieram.

Stanęli na wprost siebie: dwaj ciemno ubrani mężczyźni w czarnych kapeluszach i siwa, wysoka kobieta. W półmroku nie widzieli wyraźnie swoich twarzy.

— Proszę, proszę. Ja trochę zasnąłem. W nocy spać nie mogę... Proszę do pokoju. A panowie w jakiej sprawie?

- W sprawie pani brata, sędziego Kulczyby.
- Mój brat...
- My wiemy.

Stanęli sztywno po środku pokoju i dopiero teraz zobaczyli ją wyraźnie. Ubrana w długą spódnicę, ciemną bluzkę i kaftan z bezpretensjonalnością kobiety, którą świat zewnętrzny niewiele obchodzi. Głowę trzymała uniesioną wysoko z dystynkcją, której nie była świadoma. Ciemne oczy spoglądały na nich badawczo, ale

szerokie wargi uśmiechały się łagodnie i nieśmiało, jakby przecząc badawczej intensywności spojrzenia.

Szczupła twarz wydała im się zbiedzona i tak udręczona, jak twarze ludzi po długim placu, po placu, który nie zostawił już leż, tylko przejmującą, spokojną rozpacz.

— Takie nieszczęście — szepnął Kestenberg — takie nieszczęście...

Skinęła głową, westchnęła.

— Myśmy się już kiedyś poznali — powiedział Hohegemajn — przez brata szanownej pani.

— Tak... Tak. Pan jest adwokatem. Tylko, przepraszam, zapomniałem nazwisko, to ostatnie tygodnie...

— Jestem Dawid Hohegemajn, sekretarz Rady Żydowskiej, a to pan Salomon Kestenberg wiceprezes Rady.

— Proszę, niech panowie spoczną. Może panowie zdejmą płaszcz? Tu jest ciepło.

— Nic, nie. — Powiedział Kestenberg. — My tylko na krótko, tylko w jednej sprawie.

Usiadła przy stole. Hohegemajn usiadł pierwszy i podsunął Kestenbergowi krzesło.

— To może teraz zacnie — powiedział Hohegemajn.

— Nasza Rada Żydowska — mówił Kestenberg i przez chwilę jego wodnistoniebieskie oczy spotkały się z ciemnym wzrokiem kobiety. Pomyślał, że podobna jest w spojrzeniu do swego brata i że już raz tak kiedyś brat jej spoglądał na niego, że siedzieli razem przy stole nad czymś się naradzając, ale nie mógł sobie przypomnieć, kiedy to było i na dym się naradzali. Musialo to być jednak ważne, skoro sobie przypominał. Pomyślał także, że człowiek, w którego sprawie tu przyszedł, zamknięty jest teraz w więzieniu na Zamku, skazany na śmierć. Mówiąc więc dalej, widział nie siedzącą przed nim kobietę, ale tamtego mężczyznę w celi śmierci i dlatego głos jego drgał wzruszeniem, a każde wypowiedziane słowo miało wagę wielu niedopowiedzianych słów. — Nasza Rada Żydowska bardzo współczuje w tym nieszczęściu. My przychodzimy pomóc. Sędzia, szanowny brat pani, nam pomagał. I my nie zapominamy przyjaciół w nieszczęściu. Jak on to znosi?

— Strasznie go skatowali. Połamali mu zębra, złamali nos. I to dziecko, jego córkę też.

— Mordercy... — Kestenberg kiwał głową, kiwał się coraz głębiej, drgała jego szeroka, rudawa broda... Zmrużył boleśnie oczy, rozkładał bezradnie ręce. Cały był współczuciem. — To jest nieszczęście — szepnął — to jest nieszczęście. Ile trzeba by pieniędzy, żeby go wykupić?

— Wykupić? Jak? Co trzeba zrobić?

— Zaraz. — Hohegemajn wstał, zaczął chodzić po pokoju. — Ja zaraz pani wszystko wytłumaczę. Pierwsze, pani pojedzie natychmiast do Krakowa. To już jest półtora miesiąca śledztwa. Już trzeba było działać.

— Do Krakowa?

— Do gubernatora Franka. On tylko może ulaskawić. Zaraz, ja

wszystko wylumaczyć. W Krakowie pojedź pani do hrabiego Adama Ronikiera. On jest prezesem R G O. Ja tu daję pani adresy, tu na tej kartce. Jest tu adres jednej Polki. Wychowana w Berlinie i mówi świetnie po niemiecku. Przez nią trzeba się dostać do Franka. Na pewno potrzebny jest okup.

— Ile? — spytała. — Czy ja będę miała dość pieniędzy?

— My damy pieniądze. Rada Żydowska da, ile będzie potrzeba.

Pojedź pani jutro?

— Zaraz pojedę. — Paulina poderwała się zza stołu. — Może jest ratunek. Może mi się uda.

Kcstenberg podniósł się. Z wewnętrznej kieszeni płaszczka wyciągnął kopertę.

— Tu są pieniądze — powiedział. — Pani sobie z tego weźmie na podróż, na wydatki. Jak będzie trzeba więcej na okup, pani im powie: będzie więcej. Pani się tylko spyta: ile? Niech pani szanowna teraz przeliczy.

Skinęła głową. Chciała otworzyć usta, powiedzieć: dziękuję, dziękuję panom, dziękuję w imieniu mego brata i dziękuję za... Ale poczuła nagły skurcz, ból gardła i dziwną słabość w kolanach. Osunęła się na krzesło, wydawało jej się, że upadnie. I nagle zatrząsł nią płacz.

— Boże — szeptała — Boże... Boże...

— Stali nad nią zażenowani i wzruszeni. Wolno, cofając się tyłem, na palcach wyszli do korytarza. Otworzyli drzwi i ostrożnie zamknęli je za sobą. (...)

Danuta Mostwin



Jan Lebenstein. *L'heure de cocktail*, 1969, rysunek.
Fot. Robert David.

ANDRZEJ MADEŁA

Motywy polskie w prozie byleję NRD

Lata 1980/81 stanowiły cezurę kulturalno-polityczną w historii stosunków między Polską a byłą NRD. Z całej masy czynników, które spowodowały poważne modyfikacje w obrazie współczesnej Polski, przekazywanym w obiegu oficjalnym, na czoło wysuwają się fakty bezpośrednio polityczne: powstanie „Solidarności” i przebieg jej burzliwych stosunków z państwem. Ani jedno, ani drugie nie spotkało się w NRD z ciepłym przyjęciem, zaś sposób przedstawiania wydarzeń tamtego okresu w Polsce, pozostał poniżej poziomu oczekiwań obiektywnej informacji: tendencyjne przedruki za PAP stanowiły główne źródło oficjalnie dostępnej informacji o procesach społecznych w naszym kraju. Okres stanu wojennego nie zmienił tej sytuacji na jakościowo lepszą, pogłębił nawet lukę kulturalną, osłabił poważnie kontakty międzyludzkie, zmniejszył możliwość dostępu do literatury, a zatem — do tego nurtu życia kulturalnego, który od wielu już lat z uporem podejmował zawiłą i skomplikowaną problematykę polsko-niemiecką, sugerując w niej możliwość dialogu.

Czas uprzytomnić sobie, że mniemamy przez nas nurt funkcjonuje w latach osiemdziesiątych inaczej (bo w znacznie bardziej skomplikowanych warunkach), niż miało to miejsce w latach siedemdziesiątych, które zaowocowały tak znakomitymi powieściami jak Christy Wolf *Wzorce dzieciństwa* (1976) i Hermanna Kanta *Pobyt* (1977). O ile bowiem w poprzednim dziesięcioleciu problematyka polska w dziełach Wolf, Kanta, Helgi Schutz, Jendryschika, Davida i innych istniała na ile otwartej granicy, kulturowego „otwarcia się” obu krajów na momenty wspólnej historii, przy równoczesnej sekundarnej roli środków masowego przekazu w kształtowaniu opinii publicznej na temat Polski, o tyle w latach osiemdziesiątych sytuacja uległa poważnej zmianie. Przede wszystkim o wiele poważniejszą rolę poczęły odgrywać instancje oficjalne: zanik i utrata możliwości bezpośredniego kontaktu z Polską stworzyły sytuację niedostatku informacyjnego, zaś środki masowego przekazu w byłej NRD ograniczyły się tutaj do tendencyjnych wersji, przekazywanych również w polskich, oficjalnych komunikatach¹. Przerwane kontakty kulturalne nie pozwoliły dojrzeć wielu interesującym dyskusjom (niechże przykładem służą recepcja *Pobytu* w polskiej prozie literackiej i reakcje polskich czynników kulturalno-politycznych na film zrealizowany na motywach tej powieści, a także zróżnicowane reakcje polskiej opinii publicznej na recepcję państwa pruskiego w byłej NRD), zaś literatura NRD, która podejmowała tematykę polsko-niemiecką w latach osiemdziesiątych, musiała się pogodzić z wkroczeniem w życie nowej (najczęściej bardzo młodej) generacji czytelników, dla której „Polska” jest li tylko pojęciem teoretycznym.

Lata osiemdziesiąte — prócz zauważalnego konserwatywnu w dziedzinie kulturalno-politycznej — przyniosły za sobą również „ożywienie” dawnych, schematycz-

¹ Pot. „Neues Deutschland”, sierpień 1980 — grudzień 1981.

nych wyobrażeń o Polacie i Polakach, głęboko zakorzenionych w świadomości niemieckiego społeczeństwa. W prozie NRD stwarzało to konieczność niechcący, wietymywarowego, historycznego pogłębionego przedstawiania spraw polsko-niemieckich, i zdaje się, że jest to jedyna możliwa i skuteczna forma dialogu zarówno w sferach masowego przekazu, jak i w uprzedzaniach i horyontom oczekiwań czytelnika. Literatura byleż NRD coraz wyraźniej uprzyjamniała sobie, że jest „jedną z mów w całości języka” (Michał Bachini) i że jej zadaniem jest nie tylko o wyrażanie świadomości widzącej światu, lecz w stopniu również mocnym podejmowanie dyskusji z tymi obywatelami kultury (używających języka jako środka wyrazu), które konstruują już jednostronnie, mało dialektyczne, pasywne obrazy rzeczywistości. Uwzględnić należy również fakt, o którym już w 1979 r. pisał w jednym ze swoich artykułów warszawski germanista Tadeusz Namowicz: korzenie tematyki polsko-niemieckiej w literaturze NRD sięgają półnych lat czterdziestych, proza lat najmłodszych staje zatem w obliczu tradycji „wewnętrznej”. Nam chodzi tutaj o te pozycje literackie, które — idąc za rzdobczykami lat siedemdziesiątych — nie dają bynajmniej do apologii istniejących stosunków polsko-niemieckich w terażniejszości i przeszłości, do idealizacji zastanej rzeczywistości, lecz które spoglądają na nią w taki sposób, że łączą zrozumienie z krytycznym stosunkiem zarówno do naszych własnych wyobrażeń o nas, jak i do niemieckich schematów myślowych dotyczących wyobrażeń o Polakach.

Jest rzeczą charakterystyczną, że właśnie w latach osiemdziesiątych dochodzi do głosu nowa generacja pisarzy (jakkolwiek jedynie niewielką grupę wśród nich stanowią debiutanci) zajmujących się sprawami polsko-niemieckimi. Nasze dziesięciolecie nie jest bynajmniej zdominowane w „nurcie polskim” przez Christa Wofa i Hermanna Kanta, nie przez Helge Schütz i Manfreda Jendryschka (dla których motyw polski zdaje się już spełnił swoją rolę i funkcjonuje teraz raczej na drugim planie). Wśród twórców ostatnich osmiu lat odnajdujemy nazwiska w Polsce zupełnie nie znane: Vera Friedlander (ur. w 1928 r.), która debiutowała w 1982 r., zaś cztery lata później opublikowała zbiór opowiadań pt. *Mein polnischer Nachbar*, Ursula Höntsch-Harendt (ur. w 1934 r.), której autohagiograficznie zabarwiona powieść *Wir. Flüchtlingskinder* (1985) była równocześnie debiutem literackim; nie znanym w Polsce autorem jest również Hartmut Zenker (ur. w 1922 r.), który debiutował dopiero w latach siedemdziesiątych, zaś w 1986 r. wydał obszerne „opowiadanie podróżnicze” pt. *Mit Goethe in Polen*; nieco lepiej znanym w Polsce autorem jest zamieszkały od dziesięciu lat w Berlinie Zachodnim, a niedgdy stałe publikujący w wydawnictwach byleż NRD Jurek Becker (ur. w 1937 r.), który w 1986 r. wydał *Erzählungen* z dwoma obszernymi tekstami dotykającymi interesującej nas problematyki; motywy polskie pojawiają się sporadycznie w twórczości Hermanna Kanta (ur. w 1926 r.); Christy Wolf (ur. w 1929 r.) i Fritza Rudolfa Friesa (ur. w 1935 r.); zdecydowanie pierwszoplanową pozycję odgrywiają one w pisarstwie Armina Müllera, który podejmuje je już od 40 lat (debiutował w 1948 r.), a który dzięki swojej powieści pt. *Der Puppenkönig und ich* stał się bez wątpienia czołową postacią tego nurtu w ostatnich latach.⁴

Szablony, schematyczny obraz Polski i Polaków, właściwy wiolelepniej „konwencji” literackiej oficjalnie „obowiązuje” w literaturze NRD lat 70. znajdujemy chociażby w *Die Reise nach Jaroslau* Ralfa Schneidera, *Die Reise nach Krakau* Jurja Brežana, *Die Überlebende* Kurta Davida czy *Die Zeit der Stärke* Herberta Otto, gdzie — jakkolwiek z niewątpliwie pozytywnych pobudek — zrodziły się rezultaty negatywne: budowano pozytywny za wszelką cenę obraz Polaka, mając równocześnie w pamięci ogrom moralnego obciążenia spoczywającego na Niemcach za zbrodnic historię; owę nieparterniek stosunek Niemców i Polaków stwarzał parzost moralne zobowiązanie do (mestey) powierzeniowego, fotograficznego umownia porażki i terażniejszości, powodował zatem również nadmierne harmonizowanie

⁴ Fragmenty tej powieści drukowaliśmy w „Akcentach” nr 1—2 z ub. r. pod tytułem „Lalkarz König i ja” w przekładzie E. Wachowiaka. (red.)

i wygładzanie polskiej rzeczywistości i nie pozwalał na przenikanie filozoficzno-egzystencjalnych aspektów naszego skomplikowanego sąsiedztwa. Początki zupełnie innego rozumienia wspólnych elementów naszej historii zrodziły się w prozatorskiej i lirycznej produkcji Johanna Blobelowskiego (1917—1965), kontynuowała je Helga Schütz (ur. w 1937 r.), później zaś dopiero rozwinęli je Christa Wolf i Hermann Kant.

Powieść Armina Müllera stała się wydarzeniem literackim polowy lat osiemdziesiątych w byleż NRD. Świadczył o tym nie tylko trzeci jej nakład, lecz również entuzjastyczne reakcje kregów czytelnicych, a także ciepłe przyjęcie dzieła przez krytykę literacką w krajach niemieckojęzycznych. Polska krytyka literacka powinna również zarejestrować tę publikację, której ranga artystyczna łączy się z poruszeniem sprawy niezmiernie drażliwych, a po części również stabilizowanych: chodzi tutaj — mówiąc w ogromnym skrocie — o problematykę „oicyzmy utraconej”, postrzeganą oczyma kogoś, kto przeżywa wysiedlenie ludności niemieckiej z ziem, które zostały przyznane Polsce na Konferencji Poczdamskiej⁵.

Nie jest to naturalnie pierwsza książka Armina Müllera o Polsce, jako że już w 1949 r. wydał on tomik wierszy pt. *Hallo, Bruder aus Krakau*, cztery lata później zaś ukazał się reportaż z podróży do Polski *Sommerliche Reise ins Nachbarland. Ein junger Schriftsteller besucht Polen*, utrzymany w konwencji realizmu socjalistycznego. Pierwszą próbę bardziej kompleksowej i historyczno-refleksyjnego spojrzenia na własną przeszłość wpisana w wietowarstwość związków polsko-niemieckich stanowi wydany w 1965 r. tom wierszy pt. *Reise nach S.* (w dymyśle: Schlesien — A. M.), prezentujący zarówno zdecydowanie bardziej pogłębiony rodzaj myślenia historiozoficznego, jak i propozycje w zakresie języka poetyckiego. W parze z przełomem artystycznym szedł zwrot ku bardziej narracyjnym formom wypowiedzi, szczególnie ku słuchowisk i prozie. Tutaj też pojawiają się ponownie motywy polskie: w słuchowiskach *Schwalben* i *Der goldene Vogel*, kunstownie łączących historię z terażniejszością i przekuwających interesującą nas problematykę na formę wymaganych dialogów o filozoficzno-egzystencjalnej głębi.

Bohaterem powieści, której akcja toczy się w latach 1945—1946 na terenie Polski, jest młody, siedemnastoletni Niemiec, wyrastający w na polę patryarchalnej, na polę „nierzeczywistej” atmosfery kulturowej niemieckich wsi w Górach Sowich. Centralnym punktem odniesienia i wartościowania dla tej postaci, będącej równocześnie narratorem, jest jej dziadek — Lalkowy Król, jak nazywają go okoliczni chłopci. Postać starego, doświadczonego zyciem, a równocześnie na wskroś humanitarnie usposobionego człowieka, jest oczywiście doskonale znana w kanonach literackich — szczególnie w literaturze popularnej i masowej, gdzie bezkrytycznie anachronizm cywilizacyjny jest czasami symbolem swoicie rozumianej stepopowoty. Armin Müller podejmuje ten motyw, ale modyfikuje go: Lalkowy Król nie jest wrogiem wszelkiej nowocześniejszej cywilizacji, rozumie jednak, że współczesna mu kultura — nawet ta najbardziej plebejska — dostaje się w tryby maszyny, zwanę przemysłem kulturalnym, deprawującym pierwotne zamiary twórcy (Lalkowy Król jest zbieraczem i zbieraczem bajek) i nadającym im znamiona (nazistowskiej) ideologicznej doróżności. Ze związków między Lalkowym Królem a jego naturalnym otoczeniem bierze się również

⁵ Por. „Neue Deutsche Literatur”, nr 11/1966, Berlin, Jedyne reakcją polskiej krytyki literackiej były dotychczas: mój referat na Konferencji Tymczasowej Literatury Polskiej w NKD (Ośrodek Kultury i Informacji Polskiej w Lipsku, 19.20.04.1988), wspomniany także w relacji Jana Korpowskiego pt. *W mieście nad Elbą* (Lipsk, 01.02.1988, 11) oraz traktujący powieść jedynie jako dokument, nie zaś jako wartość estetyczną, artykuł Adama Krzemnickiego *Ponownie przejście przez rzekę* („Polityka”, 23.07.1988, s. 8).

centralne dla zrozumienia powieści pojęcie „ziemi ojczystej” (w wyższym sensie). Narrator idzie tutaj tropem dziadka, doświadczając zarówno harmonii między własnym Ja a naturą, jak i postrzegając pierwsze rysy i pęknięcia na obrazie swojej „ojczystej” (ograniczonej do obszaru Gór Sowich). Okazuje się bowiem, że Łalkowy Król nie jest wszechmocny wobec ogromu ludzkiego zła, nie potrafi go powstrzymać. Faszyzm wkracza bowiem (w swojej brutalnej postaci) w nurt życia codziennego wsi, a zatem również w obszar doznań i przeżyć generacji wchodzących dopiero w dorosłe życie.

Armin Müller posuwa się jeszcze dalej niż Hermann Kant, idąc za wskazaniem dzieł odzierających wojnę z wszelkiej apologii, odbierających jej heroiczną dymensję i ukazujących rozmiary deprawacji i chaosu graniczącego z wyobrażeniami infernalnymi. Niesamowicie są obrazy przedstawiające zniewolenie umysłów i upadek wiary w możliwość odwrócenia istniejącego stanu rzeczy nawet po kapitulacji Trzeciej Rzeszy.

Motyw wojenny zostaje z czasem zastąpiony tu przez motyw ucieczki — wędrówki. Podróż narratora ku stronom rodzinnym odbywa się dla czytelnika w ciągłym napięciu między faktycznym a możliwym stanem wiedzy narratora o sobie i świecie. Jest to nie tylko podjęcie pikareskiego, łazikowskiego motywu przygodowego, ale i jego umiejętne przekształcenie: podróż z jednego krańca Polski na drugi jest pikareską w tym sensie, że narrator nie jest związany ze światem Polaków, bo przychodzi do niego z zewnątrz; z drugiej strony pikareskość zostaje zmodyfikowana dzięki krytycznemu dystansowi i koniecznej obojętności. Podróż pikareska nie postawia bowiem świata przedstawionego bez zmian, bo prowadzi narratora do refleksji nad sobą, do stwierdzenia, iż „raj utracony” nie był wcale rajem, bo rzeczywistość doświadczona była inna, niż zatrzymała jej w obrazach idealizująca pamięć. „Ziemia ojczysta” okazuje się być zjawiskiem znacznie bardziej skomplikowanym niż jedynie tworem pamięci i „historyczno-ludowej fantazji”, sięgającej do pieśni, baśni, legend i sag, tworzonych na płaszczyźnie narracji dymensją liryczną. Jej idealizujący charakter ulegnie zmianie — pod wpływem doświadczeń głównej postaci w Polsce.

Armin Müller posunął się tutaj bowiem do oryginalnego rozwiązania w konstelacji postaci, przełamując kanony ustalone wcześniej. O ile dotychczas wspólnota Polaków i Niemców w okolicach roku 1945 była zdecydowanym wyjątkiem, kontakty zaś dwóch światów były prezentacją spotkania zwycięzców i zwyciężonych, co nie pozwalało na szersze spożycie na polsku rzeczywistości, o tyle autor *Łalkowego Króla* podejmuje ten motyw, ale modyfikuje go równocześnie: bohater dostaje się do niewoli, ucieka z niej, zaś w drodze natyka się na innego zbłąka — Polaka imieniem Stanisław, byłego żołnierza Armii Krajowej, którego oddział nie uwolnił się w toku wkręcenia Armii Czerwonej na Białostocznę, a następnie został rozbity przez Rosjan i Polaków. Krag narratorskiej wiedzy jak i sama perspektywa ulegają tutaj znacznemu rozszerzeniu, albowiem w tym paradyoksalnym, pełnym nieufności i strachu związku nie ma zwyciężonych i zwycięzców: narrator jest zdany na Stanisława ze względu na swoją nieznamość języka i niemożność bezpośredniego kontaktu z Polakami: Stanisław z kolei — na narratora, ze względu na odniesione rany, ograniczające jego zdolność poruszania się. Zdecydowanym novum (jesli abstrahować od *Pobytu*) jest pozytywne wartościowanie Armii Krajowej, zazwyczaj (szczególnie w historii i naukach politycznych) ocenianej w NRD jednostronnie i bardzo krytycznie.

Jest rzeczą oczywistą, że „podróż polska” jest postawieniem na głowie wszelkich dotychczasowych ujęć koncepcyjnego tematu. Zarówno podjęcie problematyki tragicznego końca niektórych ugrupowań Armii Krajowej, dalej i dialektyki wolności, i konieczności polskich powojennych wyborów politycznych, dalej kwestii powojennej rzeczywistości w jej codziennym, niespektakularnym wymiarze jest w sumie kontynuacją tych odważnych rozważań o Polsce i Polakach, które z całą ostrością zostały zarysowane w świadomości Marka

Niebuhra — głównej postaci *Pobytu*. Obraz Polski, tworzony w powieści Armina Müllera, jest daleki od wszelkiej heroizacji i sztucznego nadrabiania miną, ale też równie daleki od niezrozumienia i obojętności. Dominuje w niej chłody obiektywizm, przypominający swoją konsekwencją to ujęcie polskości, które sami znamy z pełnych wewnętrznej bólu, ale i bezkompromisowości obrazów z *Papiolu i diamentu*, *Pożegnani*, *Rafy* i *Rzeczpospolitej chwilowej*. Historyczna wykładnia polskich problemów jest zatem równocześnie niewidzialnym, metaekstwowym dialogiem autora ze słowem autorytatywnym, nie wolnym przecież od uproszczeń i schematów przypominających jeszcze okres przedpaździernikowy.

Ale przecież najsilniejszy akcent wewnątrzpowieściowego dialogu spoczywa na problematyce przesiedleńczej, jakkolwiek zajmuje ona objętościowo poważne miejsce jedynie w ostatnim z motywów — powrocie do „raju na ziemi”. Stanisław i narrator docierają po karkołomnej podróży do rodzinnej wsi bohatera. A zatem happy end? Motyw powrotu do stron ojczystych został ustalony w powieści rozrachunkowej lat sześćdziesiątych. Należy jednakże pamiętać, że w powieściach Guntera Görlicha, Dietera Nolla, Joachima Knappe i Maxa Waltera Schultza powrót stawał się wartością samą w sobie, jako że wracający z niewoli pozostawali za sobą przestarzałe bariery światopoglądowe, wrastając we współtworzony przez niego nowy porządek społeczny.

Armin Müller modyfikuje i ten motyw, pozwalając obydwu postaciom przybyć do Gór Sowich na czas historycznego interregnum, gdzie wszelkie przekształcenia zastanego świata są niemożliwe. Cała okolica została już wysiedlona, ale Polacy nie objeli jeszcze górskich, wysoko położonych wsi w swoje posiadanie. Narrator poinformowany jest już o decyzjach z Poznania — niemożliwe jest zatem odzwiercienie „raju na ziemi”. Ale raj ten przestaje istnieć jeszcze z innego powodu: Łalkowy Król popelnia samobójstwo na wieść o konieczności opuszczenia rodzinnej wsi (ironia losu chce, że staje się to zaledwie na kilka godzin przed powrotem narratora). Powrót do raju jest niemożliwy również w sensie czysto fizycznym — wiadomo jest, że zaginie atmosfera kulturalna tej ziemi, zniknie dialekt, upadną zwyczaje i obrzędy, zapomni się o podaniach i legendach. Rzec jednak w tym, że Armin Müller napisał powieść wolną od historycznej niefrasobliwości i nieodpowiedzialności za słowo i kazal przeżyć bohaterowi długą drogę ku temu, co wprawdzie obce, ale przecież poważane dziwnymi, nieraz paradoksalnymi węzłami z jego losem.

Tragiczny, wymiar mają losy Łalkowego Króla — to jest postaci stanowiącej wzorzec poszukiwani życia uciewino. Nie jest rzeczą przypadkiem, że właśnie ta postać odchodzi z tego świata w tak dramatycznych okolicznościach, byłoby jednakże błędem sądzić, że autor próbuje zaagr na niskich pobudkach czytelnika, sugerując mu postkie okrucieństwo. Śmierć Łalkowego Króla ma za zadanie wstrząsnąć czytelnikiem i uprzytomnić mu z całą jasnością, iż wystrzone przez politykę drogi historii są jedynie wielkim uogólnieniem i nie muszą wcale harmonizować z jednostkowym losem, przypisanym do tych drog. Taką interpretację nasuwa śmierć Łalkowego Króla w połączeniu z ostatnią sceną powieści, w której autor wykorzystany przekształcony motyw biblijny: Ostatnia Wieczerza.

Chodzi o stypę po Łalkowym Królu, w której uczestniczą: narrator — Niemiec, zmuszony do opuszczenia rodzinnej wioski; Stanisław — Polak, którego los jest niepewny i który we wsi również nie może pozostać; niemieckanka wsi — niemieckojęzyczna Czeszka, nosząca się z zamiarem powrotu na czeską stronę. Jest to zatem ostatnia wieczerza również w dosłownym rozumieniu rzeczy. Ale nad atmosferą smutku, niepewności i śmierci uchwyta się jeszcze od wapię: niezwalizowane nigdzie, a uchwytnie jedynie w zachowaniu postaci zrozumienie dla dialektyki historii, dla „zwieszczenia ludzkiego losu nad płaszczyznę zbrodni i kary, dla wielopostawności dramat, który opórz człowieka nieucz wiarę w ludzką solidarność. Armin Müller nie

iraguje, nie rozkwa lez, nie zalamuje rak. Próbuje raczej w wielkim skupieniu pokazać związki między „rajem na ziemi”, a jego powojennymi konsekwencjami. Mieści się w tych ostatnich ból, strach i śmierć, ale wszystko to zamknięte jest w większym, uniwersalnym zrozumieniu dla nieprzychylnych kole indywidualnego losu.

Nie tylko jednak Armin Müller zajmuje się wielowymiarowością historii. Motywy wojenno-przedelnicze nie należą w „nurcie polskim” do rzadkości. Jest to forma reakcji pisarzy byłej NRD na oficjalny sposób rozumienia historii, szczególnie na zaniedbania historiografii i publicystyki historycznej (lub też na jednostronny i schematyczny sposób interpretacji niektórych etapów narodowej historii). Z owych zaniedbań wynikała dla literatury NRD pewna (w Polsce raczej niedostrzeżona przez krytykę literacką), „differencia specifica” — przenoszenie oczekiwań czytelniczych z historiografii (i pokrewnych jej dziedzin) na literaturę, od której oczekiwano się w NRD w sposób powszechny wielostronne, pogłębione przedstawienia problemów własnego społeczeństwa, w tym zaś — również tych problemów, które w innych dziedzinach, zajmujących się świadomością historyczną i posługujących się słowem nie znalazły zadowalających odbiorcy rozwiązań. Twórczość literacka w NRD nosila zatem jak najbardziej również społeczno-historyczny charakter, zaś kryteria oceny tej twórczości przybrały również aktualno-polityczny charakter.

Powieść Ursuli Höntsch-Harendt *Wir, Flüchtlingkinder* (*My, dzieci uciekinierów*) jest typowym produktem tzw. Dokumentarliteratur¹ — tendencji rozwojowej pewnego okresu prozy NRD. Typowym — znaczy tutaj: obciążonym zarówno zaletami, jak i ograniczeniami, — literatury dokumentalnej². Jeśli można tę tendencję ocenić, to z pewnością mówić należy o dwóch co najmniej wymiennych interpretacji. Po pierwsze: porównanie jakości językowo-estetycznej *Wir, Flüchtlingkinder* z *Der Puppenkönig und ich* wypada dla pierwszej z nich — bez jakiegokolwiek przesady — katastrofalnie, albowiem: postrzegamy tutaj zarówno wyraźną tendencję do dydaktyki, do traktowania czytelnika jako instancji wyraźnie niedoinformowanej historycznie (dlatego też narrator podejmuje się tłumaczenia i objaśniania sensu niektórych dokumentów w tekście, co poważnie obniża jakość całości, jako że stanowi typowe dla historiografii przejście od struktur głębokich do powierzchniowych); równie wyraźnie są poważne mankamenty szerzej pojętej stylistyki tekstu: brakuje mu — w przeciwieństwie do „czystej” beletrystyki — wewnętrznej rytmiki, która wychodziłaby poza ograniczenia jednostajnej zmiany (a zatem również nieuniknionej monotonii) między dokumentem historycznym a próbą jego subiektywizacji w pamięci narratorki(i), nie przekonuje również sama konstelacja postaci, gdzie za dużo jest jeszcze posługiwanie się konwencją czarno-białą, czasami zbliżoną do kiczu (taki kiczowaty charakter mogą nosić motywy miłości między Niemką a Polakiem, jeśli zabraknie temu motywów historycznej relatywizacji, wpisania tego co jednostkowe, w to co ogólnospołeczne); chwiejny charakter ma również płaszczyna kontaktu między czytelnikiem a samym tekstem, jako że silne zobowiązanie „Dokumentarliteratur” wobec historycznego dokumentu (zapisu układów, cytatów z prasy, autentycznej korespondencji, opracowań naukowych itp.) nie pozwalają na pełne rozwinięcie fikcji i poważnie ograniczają proces powstawania metatekstu. W przypadku powieści Ursuli Höntsch-Harendt jest to kwestia warsztatu pisarskiego, bardzo silnie nastawionego na „historyczną pedagogikę”; niewykluczone jest, iż spory udział ma w tym poprzedni zawód pisarki, która przez ponad dwadzieścia lat zajmowała się dziennikarstwem.

¹ Ursula Höntsch-Harendt: *Wir, Flüchtlingkinder*. Roman Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig 1985, s. 270.

Kryterium językowo-estetyczne nie może być jednakże jedynym środkiem oceny tego rodzaju pisarstwa, inaczej bowiem nie potrafiłabyś odpowiedzieć polskiemu czytelnikowi na pytanie o przyczynę niezwykłej popularności zarówno całej „Dokumentarliteratur”, jak i *Wir, Flüchtlingkinder* w szczególności. Powieść ta opowiada historię dwóch pokoleń rodziny Hönow, wysiedlonej z Legnicy do Saksonii i tam konfrontowanej z walkami problemami konieczności wstąpienia zarówno w nowy porządek społeczny, jak i w nowy krajobraz ludzi i geograficzno-historyczny. Córka rodziny, Marianne, próbuje z dzisiejszej perspektywy relatywizować tamtejsze losy, posługując się przede wszystkim historycznym dokumentem i własnym wspomnieniem. Konstruowane w ten sposób obrzy przezłoceni (nie pozbawione schematyzmu) wchodzi w lukę istniejąca w oficjalnej propagandzie świadomości. Gdzie bowiem indziej (włączyć się w to nawet dotychczasową literaturę wojenną w byłej NRD) zobaczyć można hylu tłumy uciekinierów, ich strach, nędzę, wyczerpanie, wzajemną zawiść, bezpardonową walkę o miejsce w pogociu, czasami trawienie się na śmierć, zanik humanitarnych kryteriów wewnątrz już li tylko biologicznego przetrwania ostatnich miesięcy wojennej katastrofy. Motyw polski nie jest jednakże wyczerpany przez sam fakt działania się potażnej części akcji na Dolnym Śląsku, przede wszystkim w Legnicy i jej okolicach. Ulega on poważnemu rozszerzeniu dzięki ukazaniu prób powrotu rodziny Hönow na rodzinną ziemię, co też staje się rzeczywistością wczesnym latem 1945 r. W tym właśnie czasie — bardzo ograniczonym, bo rodzina narratorki zostanie wysiedlona, tym razem definitywnie, w sierpniu — mają miejsce pierwsze kontakty między Niemcami a Polakami, gdzie w (nie istniejącym w wyraźny sposób na kartach powieści) morzu nienawiści ma miejsce historia miłosa między siostrą narratorki a Polakiem Michałem, byłym członkiem polskiego ruchu oporu. Wysłęlenie przetrwa ów związek — nie przetrwa natomiast bardzo silnego związku rodziców Marianne z ziemią ojczyzny, którzy aż do końca powieści (to do przelomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych) liczą na możliwość powrotu. Ursula Höntsch-Harendt nie wyczerpała wszystkich możliwości tego arcyinteresującego tematu. Szczególnie postać coby narratorki — człowieka, który rozumie ogrom niemieckiej wojny i udaje się równocześnie na wewnętrznej emigracji, nie potrafiąc zaakceptować rezultatów Układu Zgorzeleckiego ani powojennej koncepcji polityki wschodniej partii lewicowych w Niemczech — została tutaj „zaprzepaszczona”. Niemniej jednak godny uwagi polskiego czytelnika jest sam fakt podejmowania tematyki przedelniczej, w której poważną rolę odgrywa nie tylko sprawa „winy” (dominująca dotychczas nawet w najbardziej dojrzałych dziełach „nurtu polskiego”), lecz również sprawa „kary” — to jest problematyki indywidualnego rozumienia historycznej (nie)prawdliwości. Im większy jest dystans czasowy oddzielający czytelnika od wojny, im głębsza staje się filozoficzna refleksja nad wielopostaciowocia procesów społecznych, tym częściej pojawiają się w „Dokumentarliteratur” dowody na przelamywanie dotychczasowych tabu. Także ma się rzecz w przypadku powieści Ursuli Höntsch-Harendt — jakkolwiek formalne rezultaty nie mogą być zadowalające.

Zupełnie inaczej realizuje się wymiar historyczny w opowiadaniach Jurka Beckera⁴, dla którego już chociażby ze względu na własną przeszłość (ur. w 1937 r. w rodzinie żydowskiej w Łodzi, tam też przeżył wojnę w getcie) nie sprawa przesiedlenia stanowi dominujący problem w jego produkcji literackiej. Najpóźniej od roku 1976 pisarz ten próbuje ocalić wspomnienie o nie istniejącym już świecie kulturowym środkowoeuropejskich Żydów — wraz z niepoślednią refleksją nad „bezdumnością” współczesnego człowieka, jego szmatowaniem się między wieloma nie do końca akceptowanymi systemami wartości.

W zbiorze opowiadań zatytułowanym *Erzählungen* dwa obterrne teksty poświęcone zostały problematyce niemieckojęzycznego żydostwa w Polsce. Pierwsze z nich opowiada gorzko-ironiczną historię o podróży jednego z krewnych narratorki z Lublina do Londynu w latach dwudziestych. Londyński pobyt — refleksyjny w umyśle

⁴ Jurk Becker: *Die behibteste Familiengeschichte*. W: J. B.: *Erzahlungen* Hinstorff Verlag 1986, s. 34 — 52.

narratora, który historię podróży do europejskiej metropolii zna jedynie ze słyszenia — staje się okazją do rozważań nad kulturową (nie)tożsamością galicyjskiego żydostwa w obrębie kultury europejskiej najwyższej próby, jaką reprezentowało wówczas angielskie mieszczaństwo. W konfrontacji z cywilizacją europejską galicyjskie tradycje okazują się być petami ograniczającymi wolność jednostkowych wyborów, zaś przywiązanie do nich stwarza w londyńskim kontekście wrażenie, jakby główna postać działała na zasadzie manietki: jej smak, wyobrażenia socjalno-kulturowe, ubiór, upodobania i poglądy są w konfrontacji z nowoczesnością Zachodu ewidentnym anachronizmem. Przypadki nowego w wielkim mieście, który coraz bardziej przybiera pozycję outsidera wśród liberalnego i wyzalonego od balastu rodzinnego tradycji brytyjskiego mieszczaństwa pochodzenia żydowskiego, interpretowane są przez narratora jako pierwszy sygnał kulturowego „nieodpasowania” i „opóźnienia rozwojowego” galicyjskiego żydostwa, którego dalsza historia zostaje nadmieniona jednym tylko zdaniem: o końcu krewnego-podróżnika w obozie oświęcimskim. W przeciwieństwie do Ursuli Hönisch-Harendt proza Beckera rezygnuje ze wszelkich zbędnych wyjaśnień, ufając w historyczną świadomość i estetyczny smak czytelnika i powierzając mu również rolę deszyfratora tekstu, który — jakkolwiek nie tak obszerny — przypomina „dalekiego krewnego” chociażby *Austerli* Juliana Strzykowskiego, kierując bowiem uwagę czytelnika na dialektykę asymilacji i ortodoksji w pielęgnowaniu tradycji jako na jedno ze źródeł wyobcowania galicyjskiego żydostwa wewnątrz europejskiej kultury.

Drugie z opowiadań zatytułowane *Die Mauer (Mur)* dotyczy już czasów wojennych, zaś jego bohaterem i równocześnie narratorem jest kilkuletni chłopiec zamieszkujący w getcie i o wiele bardziej zafascynowany władzą, jaką posiada przywódca grupy jego rówieśników, niż władzą sprawowaną przez Niemców nad Żydami. W atmosferze niesamowitości niemalże kleistowskiej rozgrywa się walka o władzę, uznanie, respekt — zaś cały balast możliwych zagłady zostaje utnuty na dalszy plan. Dla wzajemnego udowodnienia sobie odwagi rywalce postanawiają podjąć wyprawę przez mur getta do „normalnej”, „wolnej” części miasta. Jurek Becker prezentuje wojnę jako sytuację paradoksalno-perwersyjną, stwarzającą zagrożenie, ale w irracjonalny sposób inicjującą również powstanie fałszywych, destrukcyjnych hierarchii wartości. Tej ostatniej nie jest w stanie zmienić nawet pochwytnie zbiegów i konieczność powrotu za mur — jako że idea konkurencji okazuje się być silniejszą niż biologicznie utrwalona wola przetrwania. Pokazywane sytuacji z narodowego i historycznego rezerwuaru wspólnych doświadczeń, sytuacji z pogranicza rozsądku i szaleństwa, ortodoksji i racjonalizmu, sytuacji paradoksalnych i pełnych socjalno-moralnie wielowarstwowości jest z pewnością zaletą pisarstwa Beckera.

Na pograniczu tematyki historycznej i współczesnej znajduje się książka Hartmuta Zenkera pt. *Mit Goethe in Polen. Eine Reisezählung*¹. Jest to kunstzowny zapis dwóch wydarzeń oddalonych od siebie o prawie dwieście lat: podróży Goethego na Śląsk w roku 1790 oraz podróży narratora do Polski w lecie 1978 r. Nie jest to jednak — jak sugerowałby tytuł — poszukiwanie śladów podróży weimarskiego klasyka na terenach dzisiejszej Polski, w którym to „opowiadaniu podróźniczym” postać współczesnego narratora odgrywałaby drugorzędną — tylko relacjonującą — rolę. Jest inaczej: podróż Goethego — na podstawie której istnieją tylko wątle dowody — stanowi jedynie pretekst do podróży w głąb „silva rerum” (Danuta Ulicka) współczesnego świata. Hartmut Zenker tworzy bowiem formę literackiego zapisu, która w niczym nie przypomina chronologicznego zapisu podróży. Wprawdzie istnieje i w jego dzienniku

pewna chronologia wydarzeń, ale jest ona tak często naruszana cytatami, refleksjami, wspomnieniami i zapisami nie związanymi bezpośrednio z podróżą, iż trudno tutaj mówić o jednym tylko porządku wydarzeń. Bez specjalnego znaczenia okazuje się być również stwarzanie pozorów autentyczności, wzmocnionych nazwami istniejących miejscowości (Zgorzelec, Wrocław, Opole, Kraków, Oświęcim, Wieliczka) oraz osób (Urszula Kozioł, Henryk Worcell, Tadeusz Różewicz, Wilhelm Szewczyk), jako że owa fikcja rzeczywistości przelamana zostaje natychmiast przez rzeczywiste fikcji: narrator toczy dialog z Adamem Mickiewiczem, zaś domyślać się czytelnikowi historii miłosnej między jedną ze swoich praprababek a Goethem, pozwala wchodzić Tadeuszowi Różewiczowi do pokoju narratora przez hotelowe okno oraz toczyć milczący dialog o sprawach niedopowiedzianych przez pokolenia 1922 po obu stronach Odry... Zapis podróży po Polsce okazuje się być kunstzownie zbudowanym rusztowaniem, po którym czytelnik może poruszać w stronę autorskiego Ja, zajmującego w tekście rolę centralną. Polska końca lat siedemdziesiątych jest dla narratora swego rodzaju uniwersum — nieznanym, ale godnym poznania ze względu na przecięnie w swoje posiadanie tej części europejskiego dziedzictwa kulturowego, które — jakkolwiek stworzone na ówczesnej ziemi niemieckiej — byłoby nie do pomyślenia bez elementu słowiańskiego. Tropienie tego ostatniego problemu wewnątrz niemieckiej kultury jest przy czymkiem do samookreślenia, do lepszego poznania narodowej tożsamości. Nie na darmo w tekście pojawiają się często cytaty z myśli Goethego o wzajemnym wymieszaniu się kultur i narodów — jakkolwiek Zenker doskonale wie, iż idea europeizacji (reprezentowana m.in. przez Kraków) stoi w polu doświadczeń symbolizowanych przez nieodległy przeczaj Oświęcim. Intensywny obrachunek z przeszłością nie ma naturalnie tego wymiaru, jaki prezentuje Franz Fühmann w *22 Tage oder die Hälfte des Lebens*, nie jest też wykładnią nowych teorii o samookreśleniu się literatury w jakimś ważnym dla niej momencie. Zalety tekstu Zenkera leżą w poszukiwaniu nieschematycznej formuły na wspólnotę naszej historii (począwszy od niemieckich osadników na ziemiach polskich a skończywszy na wykorzystaniu spuścizny po niemieckim dramaturgu Gerhartzie Hauptmannie), a także w świętych partiach refleksyjnych, utrzymanych w konwencji literatury eksperymentatorskiej lat dwudziestych naszego wieku, sugerującej syntezę wizji „zewnętrznej” i „wewnętrznej”, historycznej formuły i momentalnego nachcienia.

O ile fikcja polskiej rzeczywistości ma w prozie Hartmuta Zenkera wymiar niezwykle spektakularny, o tyle trudno odnieść to stwierdzenie do (debiutującej w wieku 54 lat) Very Friedlander, autorki pochodzenia żydowskiego, która przedstawia wstrząsające losy własne i swojej rodziny w książce *Späte Notizen* (1982). Jej nasępne dzieło — zbiór opowiadań pt. *Mein polnischer Nachbar* (1986) — jest z pewnością jednym z najważniejszych wydarzeń w „nurtie polskim” w latach osiemdziesiątych². Vera Friedlander operuje mądrze czasoprzestrznią i opartą o motywy biblijne przypowieścią, które pozwalają obalać wszelkiego rodzaju konwencje w umowianiu spraw polskich. *Mein polnischer Nachbar* jest zbiorem różnorodnych opowiadań umieszczonych w typowych sytuacjach polskiej rzeczywistości przelomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, rzeczywistości kipiącej konfliktami i sprzecznościami. Odrzucona zostaje konwencja podróży (tak przecież popularna w latach siedemdziesiątych), a także wyjątkowości sytuacji narratora (jak to miało miejsce w *Pobyście*): narratorka jest lektorką języka niemiec-

¹ Hartmut Zenker: *Mit Goethe in Polen. Eine Reisezählung*, Verlag der Nation, Berlin 1986, 269 s.

² Vera Friedländer: *Mein polnischer Nachbar. Erzählungen*, Verlag Neues Leben, Berlin 1986, 117 s.

kiego na Uniwersytecie Warszawskim, można zatem mówić o jej czasowym przynajmniej zgodnieniu w atmosferze kulturowej naszego kraju. Świat przedstawiony w opowiadaniach nie rości pretensji do bycia panoramą naszego życia (postaci działają zazwyczaj w wyraźnym zarysowanych kręgach stołecznej inteligencji), ale nie jest też zbiorem przypadkowych „fotoreporterskich” migawek w omioplasczyczynej rzeczywistości. Autorka nie przemilcza ani nie wioła charakterystycznych cech naszej mentalności narodowej, rejestrowanej w sposób krytyczny, jakkolwiek nie pozbawiony zrozumienia. Właśnie rzeczona wytyczność i nieprzekupność spojrzenia stanowią o wartości tej książki, która jest wyjątkiem w jeszcze jednej dziedzinie: nie sposób tutaj mówić o jakimkolwiek skrupowaniu narratorka niemiecko-polską historią i permanentnym poczuciem winy; narratorka reprezentuje przykład „tradycji wyzwolonej”, całkowita swoboda spojrzenia, partnerskość przedmiotu i podmiotu literackiego, immanentna (ale nie obnoszona na zewnątrz) wiedza o historii, połączona z wyzwoleniem się od kompleksu winy i kary, a także pewien chłód i dystans obserwacji (wynikające z materialistycznego, racjonalizującego traktowania problemów kraju o silnych tradycjach katolickich) nie pozostają bez wpływu na kształt tekstu, który nie ma sobie podobnych (nie: równych) w literaturze bylej NRD. Opowiadania tutaj zebrane odnajdują w polskiej rzeczywistości elementy, które w żadnej mierze nie odpowiadają wymogom życia gozdiegum, nie absolutyzują ich jednocześnie.

Narracja *Bożego Ciała* (które warto odczytać też szerzej, aby dać czytelnikowi wyobrażenie o podejmowanej przez autorkę problematyce) toczy się tuż po śmierci Kardynała Wyszyńskiego, zaś akcja wewnętrzna jest reminiscencją z uroczystości Bożego Ciała, którymi Kardynał kierował kilka lat wcześniej. Charakterystyczna forma polskiej religijności jest dla materialistycznie rozumującej narratorki impulsem do sprawdzenia samej siebie; pragnie ona stwierdzić, ile w niej samej, również w atmosferze katolicyzmu wychowanej — tkwi jeszcze z tego potencjału duchowego, który pozwala łączyć uczucie wzniosłości z poczuciem własnej znikomości i pokory wobec wielkości nie objętej rozumem, a przyjmowanej jedynie wiarą. Wyprawa w głąb Starówki jest kapitalną próbą odpowiedzi na pytanie, czy ludzie różnej nacji, kultury i języka są mimo wszystko także bliźni ze względu na wspólnotę pryncypów o charakterze irracjonalnym. Dla niezauważanego obserwatora jest to zatem również próba zgłębienia polskiej specyfiki: przejęcie nad istniejącą barierą językową ma przeciw w założeniu zapewnić zbliżenie, pokonanie kulturowego dystansu.

Owa próba kończy się niepowodzeniem w momencie, w którym narratorka zabraknie w tym wszystkim elementu regulującego równowagę sił między religią a reakcją jej wyznawców, albo inaczej: faktora, zapobiegającego bekrzyżnemu stosunkowi do wiary. Centralnym momentem opowiadania jest scena, w której narratorka postrzega w procesji człowieka — kalekę, czołgającego się w ulicznym kurzu za Kardynałem i otoczonego przez modlących się zakonników. Rzecz w tym, że owa projekcja artystycznej fantazji Very Friedländer nie służy wcale jakimś eksponowanemu charakterowi opowiadania, ale stworzeniu wrażenia barier, której przekroczyć niepodobna: w podniosłości religijnego święta niegospodarzności ludzkiego losu, zaś eschatologiczny wymiar cierpienia Chrystusa wchodzi w godny zastanowienia związek z cierpieniem kaleki, nie zauważonego przez otoczenie. I tutaj należy upatrywać jądra problemu w charakterze polskiej psychiki, która pozwala na łączenie elementu wiary i wiedzy w sposób bezproblemowy, nie podlegający dyskusji, autorytatywny. Jakże konsekwencje wynikają z syntezy racjonalizmu i irracjonalizmu w codziennej pragmatyce? Zależy się pytać narratorka. Rejestrowanie głębokich różnic kulturowych, wynikających z irracjonalnych pokładów naszego bytu narodowego w literaturze bylej NRD jest jakościowo zupełnie nową; dzieje się tak wbrew ustalonym schematom o braterstwie i jednolici Książka Very Friedländer rozpoczyna etap opisywania dystansu, przyjmowanego do wiadomości krytycznej i zalem, ale bez uzurpowania sobie prawa do wyłączności wiedzy i prawdy?

¹ Por. tekst mojego wywiadu z Very Friedländer, „Pismo literacko-artystyczne”, nr 9, 1989, s. 80-87.

Zakorzenie w terażniejszości i niepokój moralny to również cechy najnowszych opowiadań Christy Wolf pt. *Störfall. Nachrichten eines Tages*². Jest ono przykładem stawiania przez literaturę NRD pod znakiem zapytania żywotności i miarodajności tradycyjnego pojęcia „humanizmu” i „harmonii” człowieka z „naturą”. Pisarka zdaje sobie sprawę z faktu, iż ludzkość stoi na skraju atomowego inferno, skłębiona i zwaśniona, przynajmniej się do często wykluczających się wzajemnie światopoglądów, odarta z socjalnych i politycznych iluzji. Ten krajobraz nie nadaje się na Arkadię. Sytuacja końca dwudziestego wieku zmusza do radykalnej rewizji sposobów działania wszelkich dziedzin kultury — z literaturą na czele. Nie należy zatem dziwić się, że tematyka ogólnoludzka, świadomość zaniedbująca osadzenie akcji w społecznie precyzyjnie określonej czasoprzestrzeni, sięgająca po egzystencjalne wzorce ludzkiego doświadczenia i odważnie stawiająca czoła rozpadowi współczesnej jaźni, poczęła się wysuwać na pierwszy plan produkcji literackiej bylej NRD. *Störfall* to zbiór niezwykle skondensowanych refleksji z jednego dnia narratorki, suma nieprzypadkowych myśli, jak (i czy w ogóle) możliwa jest literatura w obliczu pedu ku samozagładzie, której symbolem w społecznym kodzie komunikacyjnym 1986 r. stała się nazwa niewielu jedynie ludziom znanego miasta na Ukrainie. Charakterystyczne jest, iż rozważanie narratorki o możliwej literaturze toczy się w dialogu z najbliższymi jej osobami i... z Josephem Conradem, którego rozumie ona jako własnego duchowego prekursora w tropieniu granic literatury i irracjonalizmu. Z dialogu wyłaniają się kontury pożądanego stanu: musi to być — wzorem Conrad — pisarstwo pozbawione wszelkiej socjalnej i politycznej iluzji; pisarstwo sondujące głębie naszego nowoczesnego doświadczenia w sposób tak nieprzekupny, jak czynił to Conrad w *Jądrze ciemności*; odkrywanie drzemiących w człowieku żywiołów okrucieństwa i zniszczenia była próbą konfrontacji z tym, co jest rzeczywistą ciemną plamą naszych poczynań, wynikających z gromadzonych latami agresji, które nie potrafiły zostać przetworzone na przedsięwzięcia służące dobru człowieka. Literatura wieku dwudziestego — stwierdza dalej Christa Wolf — jest bezsilna wobec procesów politycznych, nie może natomiast zrezygnować ze swojej władzy nad językiem, który pozwala na nazywanie nawet tego, co najgorsze z istniejących możliwości³. W nazywaniu bowiem tkwi rzeczywistą zmianę danego stanu, zostaje on ujęty w klamry języka, zamknięty w obraz, zracjonalizowany słowem nastawionym na dialog. Stąd też czerpie autorka nadzieję na domyślny czytelnika, który — być może — podejmie wątek tych rozważań, konfrontując je z doświadczeniem własnym. Literatura żyjąca w poczuciu rozpadu utopi sama ustanawia nową utopię; krainę słowa wyzwolonego.

Rozważaniem o filozofii sztuki, dokładniej: o możliwości odnania prawdy w zsmacie, zajmuje się krótki tekst poetkiy Fritz Rudolfa Friesa, zamieszczony jako komentarz do fotografii Henza Lchmbäckera w zbiorze pt. *Bilder eines Jahres*⁴. Fritz Rudolf Fries posługuje się oryginalnym pomysłem artystycznym: obserwowanym przy pracy fotografem jest... Pan Tadeusz, posiadający warsztat fotograficzny w Warszawie (lat sześćdziesiątych, jak należy domyślać się z opisu) w okolicach Starówki. Pan Tadeusz utrwała (tworze swoich klientów na papierze fotograficznym — w momencie, w którym nie prezentują oni swojego prawdziwego oblicza. Sztuka preten-

² Christa Wolf: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Aufbau-Verlag, Berlin 1987, s. 118.

³ Por. tekst mojej recenzji pt. *Cywilizacja w kresu możliwości*, „Miesięcznik Literacki”, nr 2-3/1988, s. 191-192.
⁴ Fritz Rudolf Fries: *Henze Lchmbäcker. Bilder eines Jahres. Impressionen*. Mitteleuropäischer Verlag, Halle-Leipzig 1987, s. 56-64.

dująca do atrybutu największej precyzji i absolutnej nieprzekupności okazuje się nieprzydatna do uchwycenia tego, co stanowi prawdziwą istotę danej osobowości. Dlatego też Pan Tadeusz zmuszony jest oszukiwać swoich klientów — fotografując ich bez ich wiedzy, zanim jeszcze zdążą przybrać odpowiednią pozę. Pan Tadeusz gromadzi następnie owe prawdziwe zdjęcia w prywatnej kartotece — nie zdradzając celu istnienia kolekcji. Tekst Fritza Rudolfa Friesa stanowi metaforę o możliwościach i ograniczeniach sztuki, skazanej na aktualność, niedoskonałość, jednokierunkowość, a równocześnie dążącej do przekroczenia tych barier. Jest to możliwe tylko w momencie przekroczenia ustalonych od lat konwencji — tak jak czyni to Pan Tadeusz w Warszawie.

Spróbujmy sformułować wniosek końcowy. Proza NRD lat osiemdziesiątych podejmująca tematykę polsko-niemiecką charakteryzuje się szerokim wachlarzem problemów dotyczących wspólnych momentów naszej historii. Dotyczy to zarówno przemilczanych obszarów wewnątrz świadomości społecznej w bylej NRD (sprawa przesiedlenia, stosunku do naszej mentalności narodowej), jak i rozważań na temat wspólnych problemów teraźniejszości (możliwości i ograniczenia naszych społeczeństw, pęd cywilizacji ku samozagładzie, możliwości i granice sztuki w obliczu samouniemożliwienia ludzkości). Odchodziła ona w coraz większym stopniu od kanonów artystycznych oraz ideologicznych ustalonych jeszcze w latach siedemdziesiątych. Prozie tej bardzo daleko do kształtowania pozytywnych za wszelką (ideologiczną) cenę obrazów Polski i Polaka. Jawią się one w niezwykle krytycznym świetle, coraz wyraźniejsze staje się wyzolenie od balastu przeszłości, coraz konkretniej mowi się o białych plamach we wspólnej historii.

Andrzej Madela

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Łódź i Turowaki: *Pożoga. Walki 27 Wołyńskiej Dywizji AK*. Ss. 596 + 56 ilustr., nakład 10 000 egz.

Wacław Woźniakowski: *Dzieje hajki polskiej*. Ss. 534, nakład 5000 egz.

Julian Masłanka: *Literatura a dzieje bajeczne*. Wyd. 2. Ss. 457, nakład 5000 egz.

Portret Funkcja - Forma - Symbol. Mater ialy Szty Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Toruń grudzień 1986. Ss. 459, nakład 3000 egz.

B. K. S. (y. agar: *Język i rżekstwo z języka angielskiego* Sławomir Bubicz. Ss. 409, nakład 60 000 egz.

Calvin S. Hall, Gardner Lindzey: *Teorie osobowości*. Ss. 655, nakład 5000 egz.

Jan Mizuła: *Weryfikacja narodowościowa na Ziemiach Odzyskanych*. Ss. 383, (nakładu nie podano).

Jacek Kołbuszewski: *Ochrona przyrody a kultura*. Wyd. 1. Ss. 159, (nakładu nie podano).

Irena Sławińska: *Teatr w myślu współczesnej. Ku antropologii teatru*. Ss. 433, nakład 2000 egz.

EWA MAZUR

* * *

jestem dla ciebie niepotrzebnym sprzętem
stołkiem o który potykasz się stale
złamany wieszak plama na obrusie szczerba
uczą mnie trwania pomimo wszystko
udzielając mi dobrych rad
choć niechętnie
pewnie nawet i one
drwią ze mnie gdy tylko się odwrócę
gdzieś zapodziały się nasze rytuały
słowa naszego języka śpią w zakurzonych szufladach
nie budzi ich żadne święto ni rocznica
możemy tylko krzyczeć albo milczeć głucho
bardzo starannie zmykając drzwi

* * *

nie czekaj
na dobre słowo
uśmiech
otwartą dłoń
to wszystko jest możliwe
dopiero później
po drugiej stronie tego mostu
ale teraz
na jednym i drugim brzegu
wojna

* * *

Kotna była
ostatni z mych przyjaciół ożenił się wreszcie
mówiliśmy mu wszyscy ulóż sobie życie
teraz wymyślam złośliwe pocieszenia
i nic nie może zniszczyć
naglego poczucia samotności
o moi przyjaciele
którzyście odeszli w ramiona innych dziewczyn

kobiet (ten czas leci)
którzyście ze mną pili i śnili
recytując ody
o wyższości Ewy Mazur nad Ewą Górą
(wybacz Janusz)
wasze egzotyczne imiona głaszczą teraz podniebienia
innych kobiet
ciekawe czy gdzieś
spotykają się jeszcze
nasze wspomnienia
którym nikt z nas nie był wierny

* * *

między nami szklane góry spojrzeć
morza milczenia
spomiędzy nieprzychylnych sprzętów
i wrogich przedmiotów
próbuję przejść na drugą stronę
już prawie zapominam
kim byłam
a Ty mi mówisz
daj mi za sobą zatęsknić

* * *

umarła nasza miłość umarła umarła
i nic już nie pomoże to niczyja wina
zielony koń o grzywie ze światła księżycy
przynosi nam w kieliszkach zielonkawę wino

a jedna łza ta czarna ta czarna ta czarna
czy to jest kropla nocy czy rozmażany tusz
zatrula nasze wino i myśli i serca
i to niczyja wina nic nie pomoże już

* * *

To nieprawda że Go nienawidzisz
to niemożliwe
jeśli nawet skarcisz Go czasem zbyt surowo
musisz w duszy żałować
Z rozczuleniem podglądasz Jego zabawy
nawet jeśli są okrutne
młodość ma swoje prawa

rzeń żab w zakolu rzeki
mrówcza śmierć w mrokach krętych korytarzy
które my nazywamy potopem trzęsieniem ziemi cyklonem
to tylko chęć poznania
naturalna u dziecka

To nieprawda że Go nienawidzisz
być może nawet rozpoznajesz w Jego czynach
błędy swojej młodości
przedgalaktyczny chaos
tylko my widzimy w Nim ucieleśnienie zła
zapominając że to z Twoim nie Jego imieniem na ustach
ploną świątynie i biblioteki piece Brzezinki i ogrody Hiroszimy
Ciebie to nie dziwi

kto wie co kryją mroki Twojej historii
 sprzed dnia stworzenia

To nieprawda że Go nienawidzisz
to tylko walka pokoleń
której model powielamy w dziejach
rytuał niezmienny i pewny
co w gruncie rzeczy jednoczy
Ojca i Syna
pierworodnego
w nieskończonym uścisku

Ewa Mazur



Jan Leibenstein. *Inassuramentum*, 1969. rzeźbka, 50 x 61 cm
Fot. Robert David.

JULIAN BARNES — przewrotny dziejopis świata

Jednym z większych skandali literackich w roku 1989 — roku afery Rushdiego — było pominięcie na liście kandydatów do nagrody Booker Prize powieści Juliana Barnesa *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (*Historia świata w 10 1/2 rozdziałach*). Nagroda Bookera, od momentu jej ustanowienia w 1969 r., stała się jedną z najbardziej prestiżowych nagród literackich w Wielkiej Brytanii i na świecie, porównywalną z francuską Prix Goncourt czy amerykańską National Book Award. Przynajmniej jest dorocznie w kategorii powieści za dzieło opublikowane przez obywatela jednego z krajów Wspólnoty Brytyjskiej oraz Irlandii, Pakistanu i Południowej Afryki. Jak każda nagroda literacka również i ta przynosi sporo kontrowersyjnych werdyktów. Niektórzy pisarze anglojęzyczni wypłynęli właśnie dzięki Booker Prize (choćby Salman Rushdie, który nagrodę zdobył w 1981 r. za *Dzieci północy*), a w 1988 r. omal nie powtórzył sukcesu z *Szatanański wersetami*), a jednak spośród „wielkich” tylko Iris Murdoch i William Golding dostąpili tego zaszczytu, natomiast Graham Greene, Anthony Powell, Angus Wilson, Muriel Spark, Doris Lessing i John Fowles nie zostali uhonorowani, co przynajmniej w przypadku tego pierwszego i ostatniego jest przykrym nieporozumieniem. Wśród krytyków utarła się nawet formuła „za dobre na Bookera” i to określenie zastosowano między innymi do książki Barnesa.

Historia świata w 10 1/2 rozdziałach to piąta powieść Barnesa opublikowana pod własnym nazwiskiem (pisuje również pod pseudonimem Dan Kavanagh). Z czterech poprzednich, prawdziwą furorę, przynajmniej wśród krytyków, zrobiła *Flaubert's Parrot* (*Papuga Flauberta*, 1984). Wśród czytelników mniej wyrobionych, jak się wydaje, nie wzbudziła nadmiernego entuzjazmu, a to z racji polimorficzności i braku konsekwentnej linii narracyjnej, choć istnieje linia tematyczna, którą jest postać francuskiego pisarza Gustawa Flauberta. Powieść jest zpleciem przetrzonych form: biogramu Flauberta, kalendarium jego życia, esaju psychoanalitycznego, zadania egzaminacyjnego z literatury, przetrzonych dokumentów dotyczących życia Flauberta, opisowego katalogu idei i wątków, esaju krytycznoliterackiego, itp. Analiza osobowości i twórczości francuskiego pisarza podbudowana jest wątkiem postaci narratora, starszego wiekiem lekarza, Geoffreya Braithwaite, rozmyślającego nad motywami samobójczej śmierci żony. Rysuje się coś na kształt myśli przewodniej — łatwiej zrozumieć dawno zmarłego pisarza niż bliską osobę — ale zachwianie równowagi kompozycyjnej jest tu łatwo dostrzegalne i chyba zamierzone: więcej otrzymujemy obsesyjnej wręcz wiskewki Flauberta, niż osobistej historii lekarza. Dostrajamy do ręki właściwie nie powieść, lecz „powieść jako...” (...traktat, pamiętnik intelektualny, quasi-dokument), co zdaje się być ukłonem Barnesa w stronę postmodernizmu. Charakterystyczne, że powieść angielska, często oskarżana o tradycjonalizm i przeciw-

stawiana powieści amerykańskiej (gdzie innowacyjność i poetyka niemimetyczna jest tytułem do chwały), co najmniej od czasu opublikowania *Kochanicy Francuza* Fowlesa w 1969 r. podąża tym samym tropem i nierazko największy rozgłos zyskują te powieści, które właściwie nimi nie są, bowiem synkretyzm gatunkowy jest w nich tak daleko posunięty, że przekracza granice horyzontu oczekiwani przewrotnego odbiorcy wciąż jeszcze zakreślonego przez realizm dziewiętnastowieczny.

Ostatnią powieść Juliana Barnesa prezentuje się nam jako *Historię świata*. Jest to kapitalnie napisana seria jedenastu szkiców — opowiadań, z których publikowany obok *Pasażer na gapę* otwiera całość. Przewrotnie opowiedziane dzieje wyprawy Noego nie mają bezpośrednio swojego dalszego ciągu, ale w następnych partiach książki powraca motyw arki, wypraw i poszukiwań, oddzielania czystych od nieczystych, sądu, przewija się temat zagrożenia i ostatecznej zagłady. Oto, na przykład, wycieczkowy statek na Morzu Śródziemnym opanowany zostaje przez arabskich terrorystów, którzy dokonują swojej klasyfikacji pasażerów na „czystych” i „nieczystych”. Najbardziej nieczysty są Amerykanie (zwłaszcza żydowskiego pochodzenia) oraz Brytyjczycy, najmniej Japończycy i Szwedzi, a także sam bohater — Brytyjczyk, lecz z irlandzkim paszportem, dorabiający na statku wykładowami z historii zabytków. Nieczystość ustalona jest arbitralnie, podobnie jak niegdyś na arce Noego. Pasażerowie, jak wyjaśnia szef bandy, są po prostu „uwikłani w historię” i muszą posłużyć naprawie świata. Gdy negocjacje z supermocarstwami zawiodą, nieczysty są eksterminowani parami i wyrzucani za burtę. W końcu oddział komandosów szturmuje statek, terroryści, którzy nakazali wykładowcy wyjaśnić pasażerom mechanizmy historii, zostają wybić, a on sam zyskuje piętno kolaboranta.

Inną wersję Arki stanowi słynna trawta „Meduza”. Historia katastrofy francuskiej fregaty w roku 1816 opisana jest beznamiętnie, językiem lekko stylizowanym na prozę dziewiętnastowieczną (pisarz korzystał z materiałów źródłowych). Rozbitkowie na tratwie przechodzą nieludzkie katusze, zanim co dziesiąty zostanie uratowany, a ratunek jest ostatecznie możliwy dzięki temu, że silniejsi (czystsi) zabijają i zjadają słabszych (nieczystych).

Góra Ararat figuruje w dwóch opowiadaniach jako centralny symbol. W jednym, rozgrywającym się w dziewiętnastym wieku, Miss Fergusson udaje się na poszukiwanie Aratu, aby w kolebce ludzkości zamieść modły w intencji ojca-bezbożnika, który powątpiewał w istnienie boskiego planu. Boski plan znajduje ilustrację w rozgrywającej się, w wyniku trzęsienia ziemi, na jej oczach zagładzie całej wioski oraz klasztoru, położonych na zboczu świętej góry. Angielka mimo to doznaje oświeślenia mistycznego, ulega wypadkowi podczas ekspedycji i — szczęśliwa — umiera. W innym opowiadaniu nawiedzony amerykański astronauta (wszyscy astronauta są nawiedzeni!) organizuje wyprawę na Ararat w poszukiwaniu Szczęśliwej Arki i w jednej z jaskiń natyka się na szkielet Miss Fergusson, o którym sądzi, iż są to kości patriarchy Noego.

Opowieść zamykająca cykl — ironiczna wizja eschatologiczna — jawi się jako zapisk snu o niebie. Bohater, hedonista, dostaje się do rządzonego przez biurokratów raj, w którym każde życzenie jest spełniane; projekcja marzeń staje się od razu rzeczywistością. Bóg w tym niebie jest albo ukryty, albo go w ogóle nie ma, a zarządzający sugerują, że w każdej chwili można go wymyślić. Piekło jest czymś w rodzaju tandetnego lunaparku. Sąd nad człowiekiem odbywa się tylko na stanowcze żądanie, przy czym werdykt jest nijaki — czyli Sąd Nieostatyczny. W końcu wszystko staje się nudne i pozostaje złożyć podanie o śmierć, która na szczęście jest również możliwa.

Historia, która zaczyna się od parodii mitu o potopie, kończy się w miejscu, które jest parodią mitycznego nieba. W ostatecznym rozrachunku wszystko jest fikcją (angielskie słowo fiction oznacza nie tylko „urojenie, fantazję, pozór” ale także „powieść”) wszystko da się wymyślić, łącznie z Bogiem i Historią.

U Barnes, w kolejnych rozdziałach, mit biblijny powtarza się, historia powtarza się, ale już jako tragedia i farsa, jak powiada jedna z postaci w powieści, używając sławetnej formuły Hegla-Marksa. Historia i mit stają się jedynie dyskursem, o którym można toczyć spór jak o tekst literacki czy osobowość twórczą pisarza, choćby takiego Flauberta.

Ukryte w tekście pytanie: po co istnieje Historia? znajduje odpowiedź w środkowej części książki, kiedy po opisanju ponurej historii rozbitek z „Meduzy”, autor analizuje obraz Gericault *Trawa Meduzy* (reprodukcja obrazu w stonowanych żółtościach wklejona jest w grzbiet książki i stanowi jąby centralny punkt oraz ikoniczny komentarz). Historia jest zawsze tylko ciągiem katastrof. Dlaczego się zdarzają i po co? Otóż potrzeba zrozumienia kataklizmu powoduje wysiłek wyobraźni i chęć przedstawienia — a taki jest początek sztuki. Szaleństwo Natury ma przynajmniej ten skutek, że rodzi sztukę. I być może po to właśnie istnieje kataklizm, zagłada, nieszczęście (czyli historia) — żeby stworzyć sztukę. Dotychczas relacja między sztuką a rzeczywistością była relacją podporządkowania lub niezależności — sztuka albo odbija rzeczywistość albo istnieje sama dla siebie. Barnes zmienia ten porządek: rzeczywistość nie jest bytem samym w sobie, o którym można opowiadać lub nie; nie jest bytem ostatecznym. Reczywistość stanowi byt niższy, podporządkowany wyższemu, jakim jest fiction. Oto usprawiedliwienie istnienia Historii, która stanowi najistotniejszy składnik rzeczywistości.

Julian Barnes jest niewątpliwie pisarzem wielkiej klasy. Operuje swobodnie wieloma gatunkami w ramach tego tworu, który wciąż jeszcze nosi nazwę powieści, swobodnie stylizuje i zmienia tonację wypowiedzi, od poważnej refleksji kulturowej przechodzi do parodii i pastiszu, od paradoksu do rzeczowego sprawozdania. Nade wszystko zaś styl jego charakteryzuje ta cecha, którą oddaje nieprzetłumaczalnie angielskie słowo wit — mieszanina dowcipu, humoru, ironii i erudycji. Jest pisarzem cenionym i sławnym w świecie i tylko za pomysłkę można uznać nieprzyznanie mu Bookera w 1989 r., zwłaszcza w sytuacji, gdy inni kandydaci byli słabsi. Otrzymał wszystkie nagrody angielskie, a oprócz nich także francuskie, włoskie i amerykańskie. Należy do pokolenia lat czterdziestych (urodził się w 1946 r. w Leicester), które wydało m.in. rzędziestego, przedwcześnie zmarłego znakomitego Amis'a Chatwina, Angele Carter, Petera Ackroyda, Martina Bruce'a, Susan Hill, Iana McEwana, Clive'a Sinclaira, Grahama Swifta, Rose Tremaine czy Marine Warner, by wymienić choćby tych najbardziej znanych. Oni, oraz dający o sobie coraz częściej znać pokolenie lat pięćdziesiątych na czele z Kazuo Ishiguro, będą stanowić o kształcie powieści brytyjskiej końca naszego stulecia.

Wojciech Nowicki

JULIAN BARNES

Historia świata w 10 rozdziałach PASAŻER NA GAPE

Umieścili behemoty w ładowni razem z nosorożcami, hipopotamami i słoniami. Mądrze zdecydowano, żeby wykorzystać je jako balast, ale możecie sobie wyobrazić ten smród. No i nie miał kto wyrzucać gnoju. Mężczyźni byli przeciętni robotą przy karmieniu zwierząt, a ich kobiety, które pod warstwą pachnidła zięjących niczym ognie cuchnęły nie gorzej pewnie od nas, o wiele za delikatnie. Tak więc, jeśli gnój miał być usunięty, musieliśmy to zrobić sami. Co parę miesięcy podciągali do góry grubą pokrywę luku na pokładzie rufowym i wpuszczali do środka ptaki-czyszciciele. Wpierw jednak musieli wypuścić fetor (nie było za wielu ochotników do kręcenia korbą przy pokrywie); potem jakieś sześć czy osiem mniej wybrednych ptaków latało niepewnie przez chwilę koło luku zanim dawaty nurka. Nie pamiętam, jak one wszystkie się nazywały (jedna z tych par już nie istnieje), ale wicie, o które mi chodzi. Widzieliście hipopotamy z rozwartymi paszczami i małe, zwinne ptaszki dłubiące im w zębach niczym zwiariowane dentystyki? Wyobraźcie to sobie na większą skalę, w większym rozgardiaszu. Nie jestem wrażliwy, ale nawet mnie ciarki przechodziły na widok sceny, jaka rozgrywała się pod pokładem: rząd mruczących ślepia potworów poddających się manikiurowi w kloace.

Na Arce panowała surowa dyscyplina — to trzeba od razu zaznaczyć. Nie wyglądała, jak jedna z owych pomalowanych, drewnianych zabawek, którymi może bawiliście się jako dzieci, gdzie wszystkie uszczęśliwione pary zwierzątek spoglądają wesoło zza burt, ze swoich wygodnych i czystych zagród. Nie myślcie też sobie, że był to rejs po Morzu Śródziemnym, podczas którego leniwie graliśmy w ruletkę i każdy zakładał smokung do obiadu. Na Arce tylko pingwiny nosiły fraki. Nie zapominajcie, że była to długa i niebezpieczna podróż; niebezpieczna, mimo że pewne zasady zostały z góry ustalone. Nie zapominajcie również, że mieliśmy na pokładzie całe królestwo zwierząt. Czy umieścilibyście gepardy w odległości skoku od antylopy? Bezpieczeństwo na pewnym poziomie musiało być zapewnione, toteż wprowadziliśmy zamki na podwójny kolek, inspekcje w zagrodach, godzinę policyjną w nocy. Ale niestety były też kary i izolatki. Ktoś na górze dostał obsesji na punkcie zbierania danych, a niektórzy pasażerowie przystali na rolę łapusiów. Z przykrością zawiadamiam, że donoszenie zwierzchności było chwilami powszechne. Ta nasza Arka nie stanowiła rezerwatu przyrody. Momentami bardziej przypominała okręt-więzienie. (...)

Przypuszczalnie zorientowaliście się, że Arka to coś więcej niż jeden statek? Takie imię nadałymi całej floty (trudno oczekiwać, że dałoby się upchać całe królestwo zwierząt do czegoś, co ma zaledwie trzysta loków długości). Że niby padło czterdzieści dni i czterdzieści nocy? Nic podobnego — wtedy byłoby to tylko zwykłe angielskie lato. Nie, według moich obliczeń padło przez około półtora roku. Że niby wody skrywały ziemię przez sto pięćdziesiąt dni? Zróbcie z tego mniej więcej cztery lata. I tak dalej. Ten wasz rodzaj zawsze był beznadziejny jeśli chodzi o daty. Kładę to na karb waszej dziwacznej obsesji na punkcie wielokrotności liczb siedem.

Na początku Arka składała się z osmiu jednostek pływających: był tam galeon Noego, który hował statek zaopatrzony; potem cztery nieco mniejsze statki, każdy dowodzony przez jednego z synów Noego, a za nimi, w bezpiecznej odległości (rodzina była przesądna na punkcie chorób) statek szpitalny. Ośma jednostka przez krótki czas stanowiła tajemnicę. Był to maly, zwrotny słupek, zdobiony wymyślnie wzdłuż całej rufy drzewem sandałowym. Jak liuz podpływał do arki Chama i trzymał się jej kursu. Jeśli się poszło na zawietrzną, czasem aż kręciło w nosie od dziwnych woni. Nocami, z rzadka, gdy nawałnica zeliżała, dawała się słyszeć wesola muzyeczka i piskliwy śmiech. Dla nas były to zaskakujące odgłosy, bowiem zakładaliśmy, że wszystkie zno synów Noego przebywały bezpiecznie na swoich własnych statkach. Ale ta uperfumowana łódź śmiechu nie była mocna — posłała na dno podczas naglego szkwału i potem Cham przez kilka tygodni chodził zamyślony.

Następnie stracono statek zaopatrzony. Noc była bezgwiezdna, wiatr ucichł, a wachtowny morzył sen. Rano za okrętem flagowym Noego wlokł się tylko kawał grubego holu, który przegrzyło coś, co miało ostre siekacze i potrafiło kleić się do mokrych lin. W tej sprawie było dużo wzajemnego obwiniania się, moźecie mi wierzyć. Faktycznie wtedy to chyba po raz pierwszy jeden z gatunków poszedł za burtę. Nicdlugo potem zagubiono statek szpitalny. Chodziły słuchy, że oba te wydarzenia miały ze sobą coś wspólnego. że żona Chama, która nie była najładniejszego usposobienia, postanowiła zemścić się na zwierzętach. Podobno cały jej zapas wyszywanych korder zatonął wraz ze statkiem zaopatrzonym. Ale nigdy niczego nie udowodniono.

Największą wszakże katastrofą była śmierć Waradiego. Znani są wam Cham i Sem i ten trzeci, którego imię zaczynało się na J. Lecz nie wiecie nic o Waradim, prawda? Był najmłodszym i najsilniejszym spośród synów Noego, co oczywiście nie przyczyniało mu popularności w rodzinie. Miał też poczucie humoru, a przynajmniej dużo się śmiał, co zazwyczaj u was przyjmowane jest za oznakę tegoż. Tak, Waradi był zawsze pogodny. Można go było zobaczyć, jak stąpa dumnie po pokładzie rufówki z papuga na każdym ramieniu. Czułe klepał czworonogi po zadzie, a one odpowiadały wdzięcznym porykiwaniem. Mówiło się też, że na jego arce panują mniej tyrańskie metody niż na pozostałych. No, ale co z tego: pewnego ranka po przebudzeniu stwierdziliśmy, że statek Waradiego zniknął z horyzontu, a wraz z nim piąta część królestwa zwierząt. Myślę, że radowaliby-

ście oczy symurgiem o srebrnym zubic i ognie pawia, lecz ptak, który uwil gniazdo na Drzewie Wiadomości, nie bardziej był odporny na działanie fal niż nornica cętkowana. Starsi bracia Waradiego mówili o marnej nawigacji. Powiadali, że Waradi za dużo czasu spędzał na brataniu się ze zwierzętami, a nawet napomykali, że być może Pan Bóg go ukarał za jakąś ponurą zbrodnię, którą popełnił jako osiemdziesięciopięcioletnie dziecko. Lecz cokolwiek kryło się za zniknięciem Waradiego, była to dla waszego rodzaju ciężka strata. Jego geny bardzo by się wam przydały.

Jeśli o nas chodzi, to cała afera z Podróżą zaczęła się, kiedy poproszono nas o zgłoszenie się w określone miejsce o określonym czasie. To wtedy po raz pierwszy usłyszeliśmy o tym projekcie. Nic nie wiedzieliśmy o motywach politycznych. Boży gniew na własne stworzenie stanowił dla nas kompletną nowość. Po prostu niechcący dostaliśmy się w te tryby. My w żadnym razie nie ponosisłmy winy (chyba nie wierzyce w tę opowiastkę o węźu, co? — to tylko niecna propaganda Adama), a jednak konsekwencje dla nas były równie groźne: miał ulec zagładzie każdy gatunek z wyjątkiem jednej pary, przy czym parę taką skazywano się na oceaniczny rejs pod dowództwem starego dramy ze skłonnością do kieliszka, drania który wszedł już w siódme stulecie swojego żywota.

No więc rozkaz został wydany. Lecz, co charakterystyczne, nie powiedzieli nam prawdy. Czy wściec sobie wyobrażali, że w sąsiedztwie pałacu Noego (Noe nie był biedny, o nie!) w dogodny sposób rozmieszczeni byli przedstawiciele każdego gatunku żyjącego na ziemi? Dajcie spokój. Nie, oni kuzeni byli rozreklamować całą imprezę, a potem wysyлекcjonować najlepszą parę, jaka się traiała. Ponieważ nie chcieli wywoływać powszechnej paniki, ogłosili zawody dla dwojek — coś jak konkurs piękności plus trust mózgu plus jubileusz starych małżeństw — i kazali zawodnikom zgłosić się przed bramą objęcia Noego w tym to i tym miesiącu. Moźecie sobie wyobrazić te problemy. Po pierwsze, nie każdemu odpowiada współzawodnictwo, toteż zjawili się chyba tylko ci najbardziej pazerni. Zwierzęta, które nie były na tyle inteligentne, by czytać między wierszami, uważały, iż po prostu nie ma potrzeby bić się o dwa miejsca na luksusowy rejs, wszystko opłacone, dzięki ujemy państwu. itd. Z kolei Noe i jego zalogą nie wzięli pod uwagę faktu, że niektóre gatunki zapadają o określonej porze w sen zimowy; nie mówiąc już o bardziej oczywistym fakcie, że pewne zwierzęta podróżują wolniej niż inne. Był tam na przykład jeden leniwiec, na dużym luzu (piękna sztuka, moźecie mi wierzyć), co jak tylko zsunął się na dół po drzewie to został wyeliminowany w tym wielkim praniu zwanym dniem pomaty Pańskiej. Jak to nazwać? Selekcją naturalną? Ja bym to nazwał zawodową niekompetencją.

Organizacja, szczerze mówiąc, była pod psem. Noe miał opóźniecie w budowie arek (sytuacja nie polepszyła się bynajmniej, gdy rzemieślnicy zdali sobie sprawę, że nie ma tyle koi, by mogli się zabrac) i w rezultacie nie dość uwagi poświęcono wybieraniu zwierząt. Pierwsza jako tako wyglądająca para, jaka się pojawiała dostawiała zgodę — taki zdaje się obowiązywał system. Rodowody

sprawdzano bardzo, bardzo pobieżnie. No i oczywiście, chociaż mówili, że zabiorą dwoje z każdego gatunku, to kiedy dochodziło do rzeczy... Po prostu pewne stworzenia Nie Nadawały się Do Podróży. Tak było w naszym przypadku i dlatego musieliśmy jechać na gapę. Odrzucono prośby bardzo wielu zwierząt mających niezbita dowody na to, że są odrębnym gatunkiem. Nie, mówiono im, mamy już takich dwoje jak wy. No i co za różnica, że jest parę więcej kręgów na zadzie, albo że macie te gęste kity przy krzyżu? Was już mamy. Sorry.

Trafiały się wspaniałe zwierzęta, które przychodziły bez partnera i musiały zostać. Były rodziny, które nie zgadzały się na rozdzielenie z dziećmi i wybierały wspólną śmierć. Były badania lekarskie, często brutalne i poniżające. Nocami powietrze wokół palisady Noego gestniało od zawodzeń odrzuconych. Czy potraficie sobie przedstawić tę atmosferę, kiedy wreszcie wyszło na jaw, dlaczego zaproszono nas do tej dziwnej rywalizacji? Nie brakło zawści i chamstwa — możecie to sobie wyobrazić. Niektóre szlachetniejsze gatunki po prostu wywydowały do kniei, nie życząc sobie przetrwania na hanbiących warunkach proponowanych im przez Pana Boga i Noego, wołąc fale i zatracenie. Ostre, pełne zadróżki słowa padały pod adresem ryb; wyraźnie zadowolone z siebie zaczęły być plazy; ptaki ćwiczyły latanie na wytrzymałość. Widywano niektóre rodzaje małp, jak próbowały budować sobie proste trawaty. Któregoś tygodnia wybuchła tajemnicza epidemia zatrucia pokarmowego w Zagrodzie Wybranych i w przypadku niektórych mniej odpornych gatunków proces selekcji musiał rozpocząć się od nowa.

Zdarzały się chwile, kiedy Noe i jego synowie dostawali hysterii. Że to się nie zgadza z waszą wersją wydarzeń? Zawsze wam wmawiano, że Noe był mężem sprawiedliwym i Bogobożnym, a ja tu opisuję go jako drania i hysterika, co ma pociąg do butelki. Te dwie opinie nie są tak zupełnie sprzeczne. Postawmy sprawę w ten sposób: Noe był okropny, ale trzeba było zobaczyć innych! Nie było dla nas niespodzianką, że Bóg zdecydował się skreślić ich z listy. Jedno, co dziwiło, to że w ogóle zechciał zachować cokolwiek z tego gatunku, którego stworzenie nie świadczyło zbyt dobrze o stworzycielu (...).

Budowa flotyli miała się ku końcowi i teraz trzeba było jej strzec dwadzieścia cztery godziny na dobę. Zdarzały się liczne próby ukrycia się na pokładzie. Pewnego dnia przyłapano jakiegoś cieślę, jak próbował wydrążyć kryjówkę w niżej położonych belkach statku zaopatrzeniowego. Były też zalosne wdoki: młody łos przewieszony przez burtę arki Sema; ptaki spadające lotem nurkowym na siatki ochronne, itd. Przyłapanych gapowiczów uśmiercano natychmiast. Ale te publiczne widowiska nie wystarczały, żeby odstraszyć desperatów. Z dumą oznajmiam, że nasz gatunek przedostał się na pokład nie używając ani łapówek, ani przemocy. No, ale nas trudniej wykrzyć niż młodego losia. Jak tego dokonaliśmy? Mieliśmy przewidującego ojca. Kiedy Noe i jego synowie brutalnie rewidowali zwierzęta wchodzące po trapie, kiedy przeczyszczały szorstkimi dłońmi podejrzane skudłone runo i przeprowadzali jedne z najwcześniejszych, a i najbardziej niehigienicznych, badań prostaty, my już byliśmy dawno poza zasięgiem ich wzroku, bezpiecznie w swoich

kojach. Jeden z cieśli okrętowych przeniósł nas w bezpieczne miejsce, sam nie będąc świadom, co robi.

Przez dwa dni wiatr dął jednocześnie z wszystkich stron. Potem zaczęło padać. Woda chłusnęła z rozniewianych niebios, aby oczyścić niegodziwy świat. Wielkie krople rozpryskiwały się na pokładzie jak gólgie białe. Wyselekcjonowane sztuki z każdego gatunku zostały przemieszane z Zagrody Wybranych do wyznaczonych arek. Cała ta scena przypominała jakieś wielkie przymusowe zaślubiny. Potem przysrubowano pokrywy luków i zaczęliśmy się przyzwyczajać do ciemności, smrodu i ciasnoty. Na początku nie przejmowaliśmy się tym zbytnio — za bardzo cieszyliśmy się, że jesteśmy uratowani. Deszcz padał i padał, czasem zmieniał się w grad, bębniący o belki. Niekiedy słyszeliśmy na wewnątrz odgłos grzmotu, często — lament porzuconych zwierząt. Po jakimś czasie odgłosy te stały się rzadsze: wiedzieliśmy, że wody zaczęły się podnosić.

W końcu nadszedł oczekiwany dzień. Najpierw myśleliśmy, że to może jakiś desperacki atak niedobitków z gatunku gruboskórnych, próbujących wdrzeć się do Arki lub przynajmniej ją przewrócić. Ale nie: to łódź przesuwała się w bok, kiedy woda uniosła ją z rusztowania na pochylni. Jeśli chcecie znać moje zdanie, był to punkt kulminacyjny całej Podróży, chwila, kiedy uczucie braterstwa między zwierzętami i wdzięczności dla człowieka płynęły strumieniem jak wino u stołu Noego. A potem... ale może zwierzęta były w ogóle zbyt naiwne, że zaufały Noemu i jego Bogu.

Jeszcze zanim wody się podniosły, istniały podstawy do niepokoju. Wiem, że wasz rodzaj skłonny jest gardzić naszym światem, który uważacie za brutalny, kanibalski i podstępny (choć można by się zgodzić ze stwierdzeniem, że to bardziej przybliżyła nas do was niż oddalał). Lecz między nami od początku istniało poczucie równości. Och, oczywiście, zjadaliśmy się i tak dalej; słabszy gatunek dobrze wiedział, czego się spodziewać, jeśli wszedł w drogę cemuś, co było i większe, i głodne. Ale my uznawaliśmy to za zwykłą koleję rzeczy. Fakt że jedno zwierzę było zdolne zabić drugie, nie czynił tego pierwszego lepszym od drugiego lecz tylko bardziej niebezpiecznym. Może trudno będzie wam to pojąć, ale myśmy się wzajemnie szanowali. Zjedzenie drugiego zwierzęcia nie dawało podstaw, żeby nim pogardzać, a bycie zjedzonym nie uprawiało ofiary — czy też rodziny ofiary — w nadmierny podziw dla konsumującego gatunku.

Noe — czy też Bóg Noego — wszystko to zmienić. Wy mieliście swój Upadek, my mieliśmy swój. Ale nas do tego zmuszono. Właśnie podczas selekcji do Zagrody Wybranych zauważyliśmy to po raz pierwszy. Całe to gadanie o dwóch sztukach z każdego gatunku było prawdą (i wyraźnie tkwił w tym jakiś sens), ale to nie koniec sprawy. W Zagrodzie zaczęliśmy dostrzegać, że niektóre gatunki zredukowano nie do dwóch lecz do siedmiu (znowu ta obsesja siódemek). Najpierw myśleliśmy, że te dodatkowe pięć to rezerwa na podróż, na wypadek choroby pierwszej pary. Ale potem zaczęły się powoli wyjaśniać. Noe — czy też Bóg Noego — wzywał zarządzanie o istnieniu dwóch kategorii zwierząt: czystych i nieczystych. Zwierzęta czyste wchodziły do Arki siódemkami, nieczyste dwójkami.

Jak możecie sobie wyobrazić, zapanowała głęboka niechęć do polityki zwierzęcej Pana Boga opartej na zasadzie dziel i rządź. Mało tego: na początku nawet zwierzęta czyste były zakłopotane całą tą sytuacją; wiedzieli, że w znikomym stopniu zasłużyły na takie szczególne przywileje. Z drugiej strony, z czego szybko sobie zdaly sprawę, „czystość” stanowiła wątpliwe dobrodziejstwo. Bycie „czystym” oznaczało, że można być zjedzonym. Na pokładzie witano siedem sztuk, lecz pięć miało pojsć do kambuza. Dziwna była ta forma zaszczepy, jaki im czyniono. Ale przynajmniej znaczyło to, że będą mieli do dyspozycji najwygodniejsze kwatery, aż do dnia rytualnego uboju.

Czasami cała ta sytuacja wydawała mi się zabawna i dawałem folię wesołości. Śmiech banity. Jednak u gatunków, które brały siebie poważnie zrodziły się przeróżne skomplikowane zawiści. Świni było wszystko jedno, bo wielkich ambicji towarzyskich nie miała, ale niektóre inne zwierzęta traktowały pojęcie czystości jako osobisty afront. I trzeba powiedzieć, że w owym systemie — przynajmniej tak, jak go rozumiał Noe — bardzo niewiele było sensu. No bo co jest takiego nadzwyczajnego w przeżuwachach przystokopytnych? — człowiek sobie zadawał pytanie. Dlaczego wciąglądów i królikowi daje się status obywatela drugiej kategorii? Po co dzielić ryby na takie, które mają łuski i takie, które ich nie mają? Łabędy, pelikany, czapla, dudek — czyż to nie wspaniałe gatunki? A jednak im nie przyznano odznaki czystości. Po co napadać na mysz i jaszczurkę, które i tak mają dość problemów, i jeszcze bardziej wpędzić je w kompleksy? Gdybyśmy choć mogli w tym wszystkim dostrzec jakiś przeblask logiki; gdyby choć Noe lepiej to wytłumaczył. Ale on tylko ślepo słuchał. Noe, jak wam pewnie wielokrotnie mówiono, był bogobojnym człowiekiem, a przy tym charakterze Pana Boga była to prawdopodobnie najbezpieczniejsza linia postępowania. A jednak gdybyście mogli usłyszeć płacz skorupiaków, smutną skargę ogólnego homara, gdybyście mogli ujrzeć wstyd i żal bociana, wtedy zrozumielibyście, że wśród nas nigdy już nie będzie tak samo.

Lecz istniała jeszcze jedna mała trudność. Wskutek nieszczęśliwego zbiegu okoliczności nasz gatunek zdołał przemycić na pokład siedmiu osobników. Nie dość, że byliśmy gapowiczami (co się niektórym nie podobało), nie dość, że byliśmy nieczyści (co u niektórych zrodziło pogardę), to jeszcze naigrawaliśmy się z gatunków czystych i legalnych, nasładować ich świętą liczbę. Szybko zdecydowaliśmy się kłamać co do tego, ilu nas jest i nigdy nie pojawialiśmy się razem w tym samym miejscu. Odkryliśmy, które części statku są nam przyjazne, a których powinniśmy unikać.

Widzicie więc, że od początku był to pechowy konwój. Niektórzy z nas rozpaczali za tymi, których zmuszeni byliśmy zostawić: inni boczyli się na swoja porzycję społeczną; jeszcze inni, choć teoretycznie faworyzowani ich znak czystości, słusznie obawiali się piekarnika. A na domiar złego, zostawał jeszcze Noe i jego rodzina.

Nie wiem, jak wam to delikatnie powiedzieć, ale Noe nie był dobrym człowiekiem. Zdaję sobie sprawę, że jest to żenująca sprawa, ponieważ wszyscy od niego pochodzicie, lecz taka jest prawda. Był

potworem, nadętym patriarchę, który przez pół dnia płaszczyl się przed swoim Bogiem, a przez drugie pół odbejtał to sobie na nas. Miał kij z drzewa cyprysowego, którym... cóż, niektóre zwierzęta mają pręgi do dziś dnia. Zdumiewające, czego może dokonać strach. Słyszałem, że wśród osobników waszego rodzaju ciężki szok może spowodować, iż włosy bieleją w przeciągu kilkunastu godzin. Na Arce skutki strachu były jeszcze bardziej dramatyczne. Przebywała tam na przykład para jaszczurek, które na sam odgłos cyprysowych sandałów Noego stukających na zejściowej faktycyźnie zmieniały ubarwienie. Sam to widziałem: ich skóra traciła swój naturalny odcień i zlewała się z tłem. Noe przechodząc obok ich zagrody zatrzymywał się, przez krótką chwilę zastanawiał, dlaczego jest pusta, potem siedział dalej. I w miarę, jak cichły jego kroki; przerażonym jaszczurkom powracała ich normalna barwa. W epoce post-
-Arkicznej sztuczka ta zdaje się okazała się przydatna, ale u jej źródeł tkwiła chorobliwa reakcja na „Admirała”.

Z reniferami sprawa przedstawiała się w sposób bardziej skomplikowany. Zawsze były nerwowe, ale nie chodziło o strach przed Noem, lecz o coś głębszego. Wiecie o tym, że niektóre z nas, zwierząt, mają zdolność przewidywania zdarzeń? Nawet wam, tysiącletnic obcowania z naszymi zwyczajami udało się to dostrzec. „O, spojrzcie — mówicie — krowy rozkładają się na pastwisku, znaczy, że będzie padać”. Naturalnie to wszystko jest o wiele bardziej subtelne niż możecie sobie wyobrazić i na pewno nie o to chodzi, żeby służyć człowiekowi za tani barometr. W każdym razie, renifery nękało coś poważniejszego niż Noe-Angst, coś dziwniejszego niż lęk przed burzą, coś... w dalekiej przyszłości. Pociły się w swoich zagrodach, rżały nerwowo w okresach nieznośnych upałów, kopaly w ściółce z drzewa cyprysowego, mimo że nie istniało widoczne zagrożenie — czy też takie, którego istnienie dałoby się później udowodnić — i mimo że Noe zachowywał się, jak na niego, w sposób naprawdę opanowany. Lecz renifery coś wyczuwały. I to coś przetrząsało nasze ówczesne pojmowanie. Jakby mówiły: sądzicie, że teraz jest to najgorsze? Ludzicie się. Jednak cokolwiek to było, nawet renifery nie umiały powiedzieć nic bliższego na ten temat. Coś odległego, ważnego — w dalekiej przyszłości.

Zrozumiałe, że pozostali spośród nas dużo bardziej martwili się o bliską przyszłość. Zawsze na przykład bezwzględnie rozprawiano się z chorymi zwierzętami. Władze informowały nas bezustannie — to nie okręt szpitalny, ma nie być żadnych chorób, żadnego symulactwa. Co nie wydawało się ani sprawiedliwe, ani realistyczne. Ale głupiego by trzeba, żeby meldować o chorobie. Byłe parchy już się szło za burzę, zanim się zdążyło wysunąć język do badania. No a jak myślicie, co się działo z naszą lepszą połową? Na co zda się pięćdziesiąt procent hodowlanej pary? Noe nie był typem uczuciowca, który by się przejmował, czy bolejący współmałżonek dożyje w spokoju kresu swoich dni.

Postawmy sprawę inaczej: cóż u diabła naszym zdaniem Noe i jego rodzina jedli na Arce? Nas jedli, oczywiście. Zmierzało do tego, że jeśli się dzisiaj rozejrzeć po królestwie zwierząt, to chyba nie

myślicie, że tylko tyle nas było, co? Kupa zwierzków, które wyglądają mniej więcej tak samo, potem luka i następna grupa wyglądająca znowu mniej więcej tak samo. Ja wiem, że macie jakąś tam teorię, która to wszystko wyjaśnia — coś o zależności od środowiska i cechach dziedzicznych, itp. — ale istnieje o wiele prostsze wyjaśnienie tych zagadkowych ubytków w łańcuchu stworzenia. Piąta część ziemskich gatunków poszła na dno z Waradim; co do pozostałych, których brakuje, to żearta ich banda Noego. Tak było. (...)

No i oczywiście, kiedy Podróż dobiegła końca, Pan Bóg urzędowo potwierdził konsumpcyjnie prawa Noego. Zapłatą za posłuszeństwo było dożywotnie zezwolenie na zjadanie kogokolwiek z nas. Należało to do jakiegoś umowy czy przymierza, które ci dwaj zawarli między sobą. Moim zdaniem cały ten kontrakt był śmiechu wart. W końcu, wyeliminowawszy wszystkich na ziemi, Pan Bóg musiał się zadowolić tą jedyną rodziną czcieli, jaka mu pozostała, no nie? Nie mógł ot tak sobie powiedzieć: Wy też się nie nadajecie. Noe przypuszczalnie zorientował się, że ma Pana Boga w garści (spowodować Potop a potem być zmuszonym do pozostawienia Pierwszej Rodziny własnemu losowi oznaczałoby przyznanie się do klęski, i to jakiej), a my pojmujemy, że i tak by nas zjadł, z umową lub bez. Owo tak zwane przymierze niczego nam nie gwarantowało — oprócz wyroku śmierci. A tak, rzucili nam niewielki ochlap. Noe i jego banda mieli zabronione zjadać samice, które były brzemienne. Ta luka prawna wywołała szaloną aktywność na Arce, a także wywołała dziwne psychologiczne efekty uboczne. Czy kiedykolwiek zastanawialiście się, skąd się wzięła ciąża urojona?

Przypomina mi się w związku z tym sprawa żony Chama. Mówiło się, że to wszystko plotki i można sobie wyobrazić, jak takie plotki mogły powstać. Żona Chama nie była zbyt lubiana na Arce; to ją właśnie obwiniano o utratę okrętu szpitalnego. Nadal była bardzo atrakcyjna — w czasie Potopu miała coś koło stuipiędziesiątki — ale była też krnąbrna i wybuchowa. Tyraniowała biednego Chama. Fakty wyglądają tak: Cham i jego żona posiadali dwojkę dzieci, to znaczy dwoje dzieci płci męskiej, bo tylko te się liczyły, o imionach Kusz i Misraim. Byli i trzeci syn, Put, urodzony na Arce, oraz czwarty, Kanaan, który pojawił się po Wylądowaniu. Noe i jego żona mieli ciemne włosy i brązowe oczy; podobnie Cham i jego żona; podobnie, jeśli chodzi o ścisłość, Sem i Waradi i ten na J. I wszystkie dzieci Sema i Waradiego i tego, którego imię zaczynało się na J, miały ciemne włosy oraz brązowe oczy. I Kusz miał brązowe, i Misraim, i Kanaan. Ale Put, ten który urodził się na Arce, miał włosy rude. Rude włosy i zielone oczy. Takie są fakty.

W tym miejscu opuszczamy przystań faktów i wypływamy na szerokie wody pogłosek (tak, nawiasem mówiąc, wyrażał się Noe). Ja sam nie byłem obecny na arce Chama, więc przekazuję jedynie w bezstronny sposób wiadomości, jakie przyniosły nam ptaki. Istniały dwie główne wersje wydarzeń i wam pozostawiam wybór jednej z nich. Pamiętajcie tego cięśle, który wydubal sobie kryjówkę na statku zaopatrzeniowym? Otóż mówiło się — choć nie było

oficjalnego potwierdzenia — że podczas przeszukiwania pomieszczeń żony Chama odkryto komórkę, o której nikt wcześniej nie wiedział. Na pewno nie widniała na planach. Żona Chama wyparła się wszystkiego, lecz podobno znaleziono tam wiszącą na kolku jedną z jej halek zrobioną ze skóry jaka, a skrupulatne badanie podłogi wykazało kilka rudych włosów, które utkwiły między deskami.

Druga wersja — którą również przekazuję bez komentarza — porusza delikatniejsze kwestie, lecz ponieważ bezpośrednio dotyczy ona znacznej części waszego rodzaju, jestem zmuszony ją przedstawić. Na pokładzie arki Chama znajdowała się para małp — nadzwyczajnej piękności i gładkości. Powszechnie mówiło się, że są bardzo inteligentne i doskonale wychowane i miały wyraziste twarze — można by przysiąc, że lada moment wypłyną z nich dźwięki mowy. Miały też długie rude futra i zielone oczy. Nie, taki gatunek już nie istnieje. Nie przeżył Podróż, a okoliczności jego zagłady na pokładzie nigdy nie zostały do końca wyjaśnione. Chodziło o jakąś reję, która spadła... Lecz coż to za zbieg okoliczności — myśleliśmy sobie — żeby spadająca reja zabiła obu przedstawicieli szczególnie zwinnego gatunku dokładnie w tym samym momencie. (...)

To już niemal koniec moich rewelacji. Powstały one — zrozumcie mnie dobrze — w duchu i w intencji przyjaźni. Jeżeli macie mnie za kłótliwca, to pewnie dlatego, że wasz rodzaj — wybacźcie, że to mówię — jest tak beznadziejnie dogmatyczny. Wierzyacie w to, w co chcecie wierzyć i nie przestajecie wierzyć. No ale rzecz jasna wy wszyscy macie geny Noego. To niewątpliwie wyjaśnia też fakt, dlaczego często jesteście dziwnie mało dociekliwi. Nigdy na przykład nie zadajecie pytania o waszą najwcześniejszą historię: co się stało z krukiem?

Kiedy Arka wylądowała na szczycie góry (było to oczywiście bardziej skomplikowane, ale mniejsza o szczegóły), Noe wysłał kruka i gołębicę, aby zobaczyli, czy wody opadły z oblicza ziemi. W wersji, która dotarła do was, kruk odgrywał bardzo małą rolę. Tylko sobie pofruwał bez pożytku — każąc wnioskować. Natomiast trzy wyprawy gołębiczy stają się heroicznym wyprzedem. Łkamy, gdy nie ma na czym oprócz stopy; radujemy się, gdy powraca do Arki z listkiem drzewa oliwnego. Rozumiem, że wynieśliście tego ptaka do rangi pewnego symbolu. Pozwolicie więc, że zwrócę waszą uwagę na następującą rzecz: kruk zawsze utrzymywał, że to on znalazł drzewo oliwne, że to on przyniósł listek do Arki. Lecz Noe zadecydował, iż „stosowniej” będzie mówić, że to gołębicza odkryła drzewo. Ja osobiście zawsze wierzyłem krukowi, który, pomijając wszystko inne, miał więcej siły w powietrzu niż gołębicza. A do Noego bardzo to było podobne (wciąż wzorował się na tym swoim Bogu), że wznicał spory wśród zwierząt. Kazał rozpowiadać, że kruk, zamiast wracać jak najszybciej z sygnałami o suchym lądzie, udawał chorego, i że widziano go (czyje oko go widziało? nawet gołębicza-karierowiczka nie ponizylaby się do takiej kalumni) jak spożywał ze smakiem kawał padliny. Nie muszę chyba dodawać, że kruk czuł się urażony i oszukany tą nagłą reinterpretacją historii, a niektórzy powiadają — ci o lepszych uszach niż ja — że do dziś słychać w jego głosie skrzek niezadowolonia

i smutku. Golebica przeciwnie: od momentu wyokrętowania zaczęła się nieznośnie puszyć. Już się widziały na znaczkach pocztowych i w nadrukach papieru listowego. (...)

Chyba już wam mówiłem, że wysiadanie z Arki nie było łatwiejsze niż wsiadanie. Niestety, ze strony pewnych gatunków wybranych wystąpiło trochę donosicielstwa, toteż nie mogło być mowy, żeby Noe rzucił po prostu trapy i zawołał: „Koniec podróży!”. Każde zwierzę, zanim zostało wypuszczone, musiało przejść skrupulatną rewizję osobistą; niektóre nawet zanurzano w kaczkach z wodą zalatującą dziegiem. Kilka samic skarżyło się, że muszą poddawać się badaniu narządów wewnętrznych przez Sema. Wykryto sporo gapowiczów: co bardziej okazałe chrząszcze, kilka szczerów, które bezmyślnie obżerały się podczas Podróży i przytyły, nawet parę węży. My wydstaliśmy się — sądzę, że można to już ujawnić — w wydrażonym końcu rogu pewnego barana. Było to wielkie bydlę, gbur i wywrotowiec, o którego przyjaźni zabiegaliśmy przez ostatnie trzy lata na morzu. Nie miał szacunku dla Noego i był niezmiernie zadowolony, że pomoże wykiwać go po Lądowaniu.

Kiedy nasza siódemka wyjechała z baraniego rogu, wpadliśmy w euforię. Przeżyliśmy. Podróżowaliśmy na gapę, przeżyliśmy i uciekli — wszystko to bez zawierania podejrzanych przymiery z Panem Bogiem czy Noem. Dokonałiśmy tego sami. Czuliśmy się nobilitowani jako gatunek. Może wyda wam się to śmieszne, ale tak, czuliśmy się nobilitowani. Widzicie, ta Podróż nauczyła nas wielu rzeczy, z których najważniejsza wyglądała tak: człowiek jest bardzo nierozwiniętym gatunkiem w porównaniu ze zwierzętami. Naturalnie nie możemy zaprzeczyć, iż jesteście zmyślni, iż macie znaczny potencjał. Ale wy jesteście jeszcze na wczesnym etapie rozwoju. My, na przykład, zawsze pozostajemy sobą — to właśnie oznacza być rozwiniętym. Jesteśmy, którzy jesteśmy, i wiemy, co to znaczy. Nie oczekuje się od kota, żeby nagle zaczął szczekać, prawda? Albo żeby świnia zaczęła ryczeć? A tego właśnie, że tak powiem, ci z nas, którzy odbyli Podróż na Arce nauczyli się oczekiwać od waszego rodzaju. Raz szczekacie, a raz miauczycie; raz chcecie być dzicy, a raz łagodni. Przy Noem było się pewnym tylko jednego: że w ogóle nie jest się niczego pewnym. (...)

Jak to możliwe, że Pan Bóg wybrał pijaka? Mówiłem już wam — ponieważ pozostali kandydaci byli sto razy gorsi. Wśród nich Noe stanowił jeszcze me najgorszy wybór. A z tym jego picim... prawdę mówiąc, to ta Podróż go tak rozstroila. W czasach przed Zaokrętowaniem staruszek Noe zawsze lubił sobie wychylić parę rozków czegoś sfermentowanego. Kto zresztą nie lubi? Ale to Podróż zmieniła go w ochlapusa. Po prostu nie mógł sprostać odpowiedzialności. Podjął kilka fatalnych decyzji nawigacyjnych, stracił cztery z ośmiu swoich statków i około jednej trzeciej powierzonych mu gatunków. Stanąłby przed sądem wojennym, gdyby tylko miał kto zasiąść w trybunale. Przy całej swojej chępliwości, czuł się winny, że stracił połowę Arki. Pocucie winy, niedojrzałość, ciągła walka, żeby utrzymać się w robotcie, która przekracza własne możliwości — wszystko to tworzy potężną kombinację; kombinację, która miałaby taki

sam niszczący wpływ na większość osobników waszego gatunku. Kto wie, może nawet obstawialibyście przy tym, że to Pan Bóg wpędził Noego w pijaństwo. Być może dlatego wasi uczeni są tacy niespokojni, tak chętni by oddzielić pierwszego Noego od drugiego — niezręcznie mówić o tym, co nastąpiło. Lecz opowieść o „drugim” Noem — nietrzeźwość, nieprzystojność, kapryśne ukaranie troskliwego syna — cóż, nie była to niespodzianka dla tych z nas, którzy znali „pierwszego” Noego z Arki. Przrygnębiający, ale niestety normalny, przypadek degeneracji alkoholowej.

Jak już powiedziałem, po wydstaniu się z Arki wpadliśmy w euforię. Pomijając wszystko inne, najedliśmy się drzewa cyprysowego za wszystkie czasy. Szkoda, jeszcze raz szkoda, że Noe okazał się aż takim fanatykiem przy projektowaniu floty; niektórzy z nas mogliby zmienić dietę. Oczywiście nie był to żaden argument dla Noego, bo my nie mieliśmy prawa tam być. Z perspektywy paru tysiącleci to pominięcie nas wydaje się nawet bardziej niesprawiedliwe niż wówczas. Było nas siedmiu gapowiczów, lecz gdyby wpuszcili nas jako pasażerów na pełnych prawach, wydaliby tylko dwie wejściówki, a my przystalibyśmy na te decyzje. Co prawda Noe nie mógł przewidzieć, jak długo potrwa jego Podróż, ale biorąc pod uwagę, jak mało nasza siódemka jadła przez pięć i pół roku, na pewno warto było zaryzykować wpuszczenie jednej naszej pary na pokład. W końcu to nie nasza wina, że jesteśmy kornikami.

przełożył: Wojciech Nowicki



Jan Liebenstein: *Animal*, 1963, gwasz. Fot. Robert David.

KAZIMIERZ KANIA

PROWOKACJE LEMA

Stanisław Lem, najbardziej znany na rynku światowym z żyjących polskich pisarzy i intelektualistów, „papier” science fiction, przekornie zagniewany na ten gatunek, zdumiewa oryginalnymi i bogatymi intelektualnie konstrukcjami fabularnymi, umieszczanymi w egzotycznych przestrzeniach kosmosu i czasu, ale niepokoi przede wszystkim swoją eseistyką naukową, filozoficzną i moralistyczną, wyrażającą rozterki zapóźnionego w rozwoju duchowym współczesnego człowieka, nękanego odwiecznym problemem walki dobra i zła.

W 1987 roku ukazały się trzy książki Lema, powieści: *Pokój na ziemi* i *Fiasko* oraz *Rozmowy ze Stanisławem Lemem*.

Pokój na ziemi porusza problem pulapki technologicznej, w jaką wpada ludzkość dotknięta obłędem galopująco udoskonalanych zbrojeń. Powieść ta nie jest obfitującą w fantastyczne przygody fikcją fabularną, ale raczej gorzką i pełną ironii refleksją nad zagrożeniami współczesnej cywilizacji, wplcioną w historię niebezpiecznej misji Ljona Tichego na Księżyce zamienioną w wyniku porozumień genewskich w gigantyczną zbrojownię.

Otóż w laboratorium księżycowym doszło do zaskakujących przeobrażeń tajnych broni. Niszce ekologiczną Księżyca opanował rodzaj mikropolimerów, z których wyłoniły się gatunki symbiotyczne, intensywnie ze sobą współpracujące. Te — pozbawione inteligencji, ale zaopatrzone w instynkty — nekrocity zrodziły z siebie tzw. selenocity, które uznały za wroga wcześniejsze bronie. I jako sprawniejsze w zwały góry. Tajna misja Tichego kończy się miąższą inwazją Ziemi: selenocity, wchłaniając informację o ziemskim życiu, dostają się do wnętrza statku i zostają rozpylane w naszej atmosferze jako wirusy dewastujące programy komputerowe. A że życie w XXI wieku jest skomputeryzowane totalnie, w ciągu jednego dnia rozpada się cała infrastruktura: baza przemysłowa, łączność, bankowość, kultura, automatyzacja. Supernowoczesna ludzkość została nagle cofnięta mniej więcej w pierwszą połowę XIX wieku. Lem w sarkazmie nie pozbawionym cierpkiej satysfakcji wkłada w usta rozmówcy Tichego konstatację: *Teraz gorą będą biedacy, Czwarci Świat, bo mają jeszcze stare remingtony, może nawet lebelce z tysiąc osiemset siedemdziesiątego roku i amunicję, ewentualnie włócznie, bumerangi, palki. To jest teraz: broni masowej zagłady. Możemy się spodziewać inwazji australijskich aborygenów.*

Spojrzenie Lema na naturę człowieka przesiąknięte jest sceptycyzmem, pesymizmem, niewiarą w możliwość etycznego postępu. Katastroficzna wizja przyszłości wynika też z faktu, że moralnie niedojrzała, infantylnie lekkomyślna ludzkość, popychana instynktem agresji zdobyła narzędzia tak potężne, że zdolna jest unicestwić siebie i całą planetę. Drog wyjścia z przekłętego kręgu nie widać. Nie wskazuje ich współczesna praktyka. Podpowiada raczej, że albo zacznie się tworzyć (czy już nie zaczęło?) antyutopie, zniewalające

człowieka, poddające go „złowczym” systemom ideologicznym, czy filozoficznym o ambicjach uniwersalistycznych, albo człowiek spopielą swoją planetę.

Tym więc dziwniejszą książką jest *Pokój na ziemi*. Czyżby Lem miał już dość goryczy? Może potrzebny mu był jakiś znak trudnego optymizmu, choćby przewrotny, przesiewczy, gryząco ironiczny? Czyżby do tego już doszło, że sama militarna technologia może zbawczo zadzwiczyć i ludzkości i doprowadzić do rozbrojenia? Perfekcyjne efekty wysiłku zbrojeń wymkną się spod kontroli człowieka i same przekreślą sens militarnego szantażu? Czy to prawdopodobne?

Po rozwiązanie największego zagrożenia Lem sięga do sfery pozaludzkiej, gdzieś poza granicę świadomych decyzji człowieka. Zmutowany produkt naukowo-destrukcyjnej działalności człowieka okazuje się być „mądrzejszy” i „lepszy” od swego producenta — i zaprowadza pokój na ziemi. Sapienti sat.

Pokój na ziemi z pewnością nie jest utworem bez skazy. Sporo tu niekonsekwencji i sprzeczności kompozycyjnych, jakby myśliciel dominował nad nieco niefrasobliwym powieściopisarzem. Można też napotkać streszczenia czy powtórki z wcześniejszych książek Lema. Drecząc widać autora stare, nie rozwiązane problemy.

Podobne uwagi można odnieść do *Fiasko*, książki przecież piękniejszej i bogatszej, w której wiedza, wyobraźnia i sztuka pisarska zespala się w fascynującą całość literacką. Lem wszedł do literatury nie tylko z nieprawdopodobnym ładunkiem wiedzy, ale także jako malarz kosmicznych krajobrazów i projektant statków kosmicznych. Ukazuje wręcz bajkową technikę, także z zakresu medycyny, możliwą (?) do osiągnięcia przez ludzkość za kilka stuleci.

Bohaterami powieści są człowiek i rozum, a więc pozbawiony tożsamości, oraz delegat apostołski, dominikanin, ojciec Arago. Pierwszy to jakby symboliczny reprezentant Ziemi na statku kosmicznym „Eurydyka”, drugi — to sumienie, nieustannie pytanie o sens, znaki spoza ziemi, również spoza nauki. W wyodrębnionym sztucznym świecie emulowia na konfrontację racji nauki i krzyżyci z wiarą religijną, z eschatologia. *Zaufaj fizyce tak, jak Arago ufa swojej wierze. Fizyka jest w przeciwieństwie do wiary omylna. Masz wolny wybór.*

Tematem *Fiasko* jest zagadnienie nawiązania kontaktu z daleką cywilizacją, sprawa spokojnia ludzi z odległymi kosmicznymi „bracmi w rozumie”. Na polakiecie międzyplanetarnego statku „Eurydyka”, w obliczu technicznych trudności toczy się spór o sens i granice inwazyjnej interwencji wobec nieznanych, kosmicznych Kwintan. Jest to spór moralny, najistotniejszy wątek całej książki: Co ma zwyciężyć, jeśli musi dojść do konfliktu? Etyka, szacunek dla godności i wolności Innych? Czy zbrojna w licznę i technikę nauka ludzka, popychana pychą i polityką? Jednemu z wyrafinowanych uczonych wymyka się piękne zdanie: *Sądzę, że nic nie umie zachować się bardziej nierozumnie od rozumie.*

Pesymizm Lema, mający wszelkie znamiona antyantropocentryzmu, sięga po widowskowe argumenty. Próba porozumienia się z obcą cywilizacją kończy się fiaskiem. Ziemianie potrafią jedynie zmasakrować nieprzyjacią, nie rozumiającą planetę. Środki ku temu mają, a powstrzymać się przed zbrodniczą ostatecznością nie umiają, bo argumenty rozumowe i etyczne są za słabe. Wybór między dobrem a złem dokonuje się zgodnie z ciągiem ludzkiego zniwolenia przez zło. Teologiczna argumentacja ojca Arago okazuje się za słaba: niezbyt sprawnie szerzy blyskami chrześcijańskiego paradosku, odwołuje się raczej do pokracznej praktyki katechizacyjnej, a na ripostę przypominającą słowa Chrystusa, iż nie przyszedł przynieść pokoju, lecz miecz, nie wie, jak zareplikować. Demagogiczny chwyt zwolenników wojny nie napotyka na sprzeciw wynikający z biblij-

no-teologicznej egzegezy. Tak chce sam Lem? Czy też brak mu głębszej wiedzy teologicznej? Tym tragiczniejszego wymiaru nabiera uczestnictwo zakonnika w ekspedycji. W dramatycznych scenach sporu wyraża niepokój moralny i metafizyczny, mający swoje źródło w sacrum. Ma też Arago swoją nieco ponurą rację, w której chrześcijaństwo klóci się z manicheizmem: *Z każda zabijaną istotą ginie cały świat. Przez to arytmetyka nie daje etyce miar. Nieodwracalne zło jest pozawymiarne.*

Kultura polska wydawała niewiele pisarzy, których stać na tak umiejętne łączenie esetycznych wartości sztuki z poznawczymi siłami intelektu. Ale ta oryginalność autora *Solaris* sprawia, że jego twórczość funkcjonuje u nas jakby poza głównym obiegiem literatury. Lem świadomy jest tego dziwnego faktu — i nie kryje się z tym.

Przed krytycznym odczytaniem *Rozmów ze Stanisławem Lemem* dobrze będzie zatrymać się przy dwóch jego wcześniejszych ważnych i znamiennych książkach. *Prowokacja i Biblioteka XXI wieku* stanowią dalszy ciąg niezliczonych apokryfów zapelniających karty prozy autora *Obłoku Magellana*. Należą do nich relacje podróżnicze w *Sesamie*, legitymacyjne wytwory z *Wysokiego zamku*, zbiory biblioteczne oceniane w *Solaris* i *Więzi lokalnej*, rękopis Hoggartha, przedstawiony w *Głosie Pana*, mowy „filozoficznego” komputera w *Golemie XIV*, wreszcie fikcyjne recenzje i przedmowy do nie istniejących książek, wymyślonych w *Doskonalym próżni*. *Wielkości urojonej*. Owe quasi-przedmowy i quasi-recenzje są się wynalazkiem Lema: robił to przed nim pisarze dawniejsi i współcześni, ale w dziejach naszego piśmiennictwa Lem jest oryginalny. Stworzył. Nie zwyczajną na klopoty czytelników i krytyków, klasyczne i pojemne genologiczne możliwości uprawiania esetyki poza sztywnymi ramami gatunku. Może dzięki temu swobodnie opowiadać o swoich teoriach i hipotezach, pomijając trudności związane z ujmowaniem przemysłu w tradycyjne formy literackie i unikając jakby bezpośredniej odpowiedzialności za ryzykowne i szokujące poglądy. A ileż w tym dystansu i żartu, ironii i przewrotnej gry. I oto Lem z powieści fantastyczno-naukowych i esejów pisanych serio przedłuża i rozgalaża w parodystyczno-satyrycznej postaci istotne wątki swej twórczości.

Kilka lat temu w wywiadzie dla wiedeńskiego pisma „Falter” powiedział: *Mnie tymczasem interesuje rzeczywistość, a nie wymyślania.*

Prowokacja jest *prowokacją* podwójną — formalną i ideową. Formalnie składa się z dwóch recenzji nie napisanych książek, jest zatem fikcją literacką, pomysłem leżącym w sferze fantazji. Ale już same teksty tych recenzji są *prowokacyjnie* brutalną interpretacją boleśnie bliskiej nam rzeczywistości. Ich gęstość myślowa i stylistyka intelektualnej dociekliwości, swoista ostrość ekspresji przydają owej *prowokacji* gwałtownego rytmu. Może tak właśnie będzie wyglądać literatura przyszłości? Może to nowa formuła twórczości fantastyczno-naukowej?

Pierwszy tekst, *Prowokacja*, to recenzja dzieła niejakiego Horsa Aspernicusa *Der Völkermord* (Getynga 1980), traktującego o istocie hitlerizmu i eksterminacji narodu żydowskiego. Drugi, o porow i kroiszy, *Jedna minuta*, omawia książkę J. Johnsona i S. Johnsona *One Human Minute* (Nowy Jork 1985), podejmując sprawę różnorodnych udkich aktywności i zachowań w ciągu jednej minuty w skali całego złoza.

Oba, aczkolwiek relacjonują i oceniają dwie różne książki, powstałe w różnych miejscach i czasach, traktują o człowieku we współczesnej cywilizacji, granicach jego wolności w yczonych przez uwarunkowania biologiczne, socjologiczne, polityczne. Jakich źródeł sięga los człowieka, jak czemu mierza, jak ten los rozumieć

i tłumaczyć? Kim właściwie jest człowiek, na czym polega jego fenomen?

O ludobójstwie hitlerowskim powinien był napisać Niemiec. Fikcyjny Aspernicus prowokuje Lema do zabrania głosu. Lem prowokuje nasze myślenie i moralną wrażliwość. W cytowanym już wywiadzie mówi, że boi się Niemców, którzy za Hitlera byli zarliwie hitlerowscy, teraz, za demokracji są zarliwie demokratyczni, ale... *Niech przyjdzie jakiś nowy autorytet, który powie im o czegoś innego, a oni pójdą za nim, tak w kierunku dobrego, jak i złego.*

Aspernicus-Lem rozprawia się po kole z trzema interpretacjami hitlerizmu: gangsterską, ekonomiczną i nihilistyczną. I zwraca się ku immanencji ludobójstwa, której nie mogą przesłonić żadne kłamstwa, tzw. zewnętrzne konieczności czy racje stanu. Wszystkie one noszą w sobie intencje usprawiedliwienia, schowania się za zasłonę kultury, eksponowanie jakichś idei. *Nasz wiek nie zna innych władców poza dobrymi. Dobre intencje zwyciężyły na linii całego świata — przynajmniej w deklaracjach. Skądże się więc wziął hitlerowski program mordów? Z etyki zła i z estetyki kiczu. To bardzo interesujące: sięganie w głąb i estetyczna ekspresja tego zabiegu, poszukiwanie „sensu” zbrodni i parweniuszowski kostium kiczu. To jest prawie całość, którą trzeba rozpoznać, bo człowiek powinien wiedzieć o sobie, o swojej historii i naturze więcej, niż mu to wygodne i przydatne do rzeczy praktycznych. Nie zwracam się więc do sumień, lecz do rozumu. Rozum mówi, że historia i natura ludzka kryją w sobie mord. W hitleryzmie osiągnął na apogium: chciał zabić Boga, postanowił zastępować wymordować jego naród wybrany, aby wyzolic i nobilitować swój własny. A naród ten, którym zwaładnęło zło — nie był w stanie zerwać z pozorami dobra. Dobro nigdy nie powołuje się na zło jako na swoją rację, lecz zło zawsze podaje za swoją rację jakies dobro.*

Człowiek immanentnie uwikłany jest w zło. Historia uwikłana jest w pokusy totalitaryzmów. Taką jest diagnoza rozumu.

Oba teksty niby-recenzji przenika dramatycznie odczuwany determinizm i fatalizm. Co robić? Co przeciwstawić złu? Dobro mogłoby się zrodzić z sumienia i z wolności. Czy w rachunku czynów liczy się sumienie i wolność? Lem zdaje się w to nie wierzyć. Lecz jeśli nie wierzy się w zasadniczą duchową wolność człowieka, cóż pozostaje?

Odpowiedź jest w ostatnich zdaniach książki: *Pomagać innym można na mniej sposobów, niż im szkodzić, bo taka jest natura rzeczy, a nie metoda statystyczna. Świat nasz nie tkwi w polowie drogi między piekłem a niebem, zdaje się bowiem znacznie bliższy pierwszemu.*

Bliższe i głębsze spojrzenie na kondycję ludzką, aczkolwiek nie pozbawione tragizmu, podpowiada, że jednak w sumieniu tkwią możliwości aksjologicznego przekraczania konieczności biologicznych, psychologicznych i socjologicznych. Historia ludzka, także jej kryzysy i tragedie w obozach koncentracyjnych, jest nie tylko historią zbrodni, ale i świętości. Mimo zależności ludzkie istnienie jest autonomiczne. Człowiek jest istotą nie tylko napędzaną popędami — pierwszy kierowana przez wartości.

W twórczości Lema coraz częściej dochodzi do głosu — w polu napięcia między dobrem i złem — potrzeba perspektywy metafizycznej, nie mieszczącej się w ramach drewnianej faktografii nauk pozytywistycznych.

Biblioteka XXI wieku znów w syntetycznym skrócie ukazuje Lema jako pisarza, publicystę, filozofa, uczonoego, moce popularyzatora nauki, jako obrazoburczego myśliciela i komentatora świata, w którym człowiek i jego cywilizacja znajdują się dopiero u startu wielkich pytań i decyzji, które rozstrzygną o losie rodzaju ludzkiego.

Teksty tu pomieszczone mogą przysporzyć trochę kłopotów w odbiorze. Odnosi się to szczególnie do utworu pierwszego: *Das*

kreative Vernichtungsprinzip. The World as Holocaust. I tu pojawia się przewidywany motyw filozoficznych analiz Lema: rola przypadku w zadaniach działania Universum oraz w powstawaniu życia i rodzaju ludzkiego. Tym razem chodzi o przypadek absolutny, jednostkowe zdarzenie unikatowe — w odróżnieniu od przypadku rozumianego jako immanentna zasada materii. Takim zdarzeniem według Lema jest powstanie życia, i wobec niego świat sens wszelkie statystyczne obliczenia prawdopodobieństwa. W tróciennie nowych hipotez pojawienie się życia na ziemi było uzależnione od ciągu katastrof kosmicznych. Zatem i istnienie człowieka jest rezultatem szczęśliwego trafu w kosmicznym rozgardaszu. Nie mieści taki pogląd optymistycznego zachwytu nad sensem i porządkiem świata. Lemowska opozycja brzmi: porządek — przypadek. *Obecna we wszystkich religiach walka dobra ze złem nie w każdym poszczególnym wyznaniu kończy się triumfem dobra, lecz w każdym ustanawia dający się dostrzec — chociażby jako fatalność — porządek egzystencji. Zarówno sacrum, jak profanum stoją na porządku wszechzeczy. Dlatego przypadek jako najwyższej instancji istnienia nie było nigdy w żadnym wierzeniach przeszłości i dlatego też nauka tak długo opierała się uznaniu jego roli twórczej, co nieobliczalnej roli w kształtowaniu rzeczywistości.*

Wierzenia ludzkie można od siekierzy podzielić na raczej „poeciścielskie” i raczej tylko „porządkujące” zastany świat. Pierwsze obwołują Zapłatę, Zbawienie, Rachunek grzechów i zasług, zwieńczony zaświadczeniem ostatecznym wymiarem sprawiedliwości, i tym samym także niedoskonalemu światu „dorabiają” doskonałe poza nim przedłużenie. Badając właśnie takiemu zaskakująco naszym rozszerzeń światła zawiązków nie wiary wuj wielowiekowy żywot i skrzepnięcie w utrwaloną pokoleniami dogmatykę.

Czy to spojrzenie zaprzysiężonego scjentyisty, nie dopuszczającego działania pierwiastka nadprzyrodzonego, należy traktować jako ostateczne naszkicowanie obrazu świata? Nauka wciąż się rozwija i obala wczorajsze teorie. Lem zresztą przyznaje: *Naszkicowałem obraz rzeczywistości, który upowszechni nauka XXI wieku, bo jego zarysy widac w nauce już dziś. Obraz ten powstanie i otrzyma gwarancje autentyczności od najlepszych ekspertów. Pitanie, którym chcę wykręcić dalej, tam, dokąd nie można już dotrzeć nawet domysłem, dotyczy trwałości tego obrazu, a zatem tego, czy będzie już ostateczny.*

Drugi utwór *Biblioteki XXI wieku* dotyczy właśnie rozwoju nauki. *Weapon systems of the twenty first century or The Upside down Evolution* to historia ewolucji systemów obronnych i równowagi strategicznej XXI wieku. Według przewidywań Lema i przyszłościowych ekstrapolacji obowiązujących dziś kierunków rozwoju naukowo-technicznego, cały współczesny wycięg naukowo-militarny ośmiesz sam siebie i doprowadzi do samounicestwienia, albowiem postęp myśli naukowo-technicznej okaże się szybszy od możliwości jej wdrożenia.

Jak światło, wciągane nieodpartymi siłami ciężenia, wpadłszy w głab Czarnej Dziury gwiazdnej, nie może się już wydostać z grawitacyjnej pulapki, tak ludzkość, wciągana siłami wzajemnych antagonizmów w głab tajemnic materii, upadła w pulapkę technologiczną. I co z tego, że sama ją sobie wykopała. O inwestowaniu wszystkich sił w nowe przeobrażenia nie decydowały już rządy, męzowie stanu, wola sztabów generalnych, interesy monopolu czy też innych grup nacisku — lecz, i to coraz pojętniej — lek, że na odkrycia i techniki, dające Ostateczną Przewagę, natrafi, jako pierwszy, Kłos Inny. Sparaliżowało to ostatecznie irracjonalną politykę. Negocjatorzy na konferencjach międzynarodowych nie mogli już niczego wynegocjować, ponieważ ich dobra wola — odstąpienia od Nowej Broni oznaczala, w oczach drugiej

strony, że skoro chcą z tej broni zrezygnować, znaczy to, iż mają już widac w zanadrzu inną broń — jeszcze nowszą... Zresztą niemożność uzyskania rozbrojenionych porozumień udowodniono wtedy matematycznie. Widziałem matematyczny wzór tak zwanej ogólnej teorii konfliktów, który zakaazywał, czemu negocjacje nie mogły dać dobrych rezultatów. Na konferencjach rozbrojenijnych zapadają określone decyzje. Otóż kiedy czys podejmowania służącej pokojowi decyzji jest dłuższy aniżeli czas powstawania takich militarnijch innowacji, które radykalnie zmieniają stan podległej decydowaniu, każda decyzja staje się w chwili jej podjęcia — anachronizmem.

Pewnie Lem przywiązuje znaczną wagę do tekstu niby-recenzji z fikcyjnej książki Johnsonów *One Human Minute*, skoro przedrukowuje ją po dwóch latach w *Bibliotece*. Może sadystrycznie i melancholijnie bawi się człowieczą zwierzęcością, przyglądając się kaluży krwi i spermy, jaką ludzkość w ciągu jednej minuty z siebie wytacza. Pisarz — myśliciel nie lubi człowieka? Zastanawia pasja, z jaką zamiast dumnej korony stworzenia eksponuje kupę żywego mięsa, rozedganą w pierwotnych czynnościach. Czyżby przelikiwy intelektualista, „zczuciel krwi, leżący plackiem przed jej św. metodologią”, jak sam siebie określa, zapomniał, że to w człowieku, ponad jego bebeczania świeci rozum, twórca nauki? Że tak fatalistycznie pozostaje pod ciemnym urokiem niszczących mocy człowieka i wciąż odgarnia rozmaite iluzje, żeby zobaczyć w istnieniu ludzkim asymetrię dobra i zła?

Trzeba sięgnąć do jego wyznań w *Rozmowach ze Stanisławem Lemem*. Mieć przed sobą na kilkanaście sensów takiego rozmówcy jak Lem, to frajda oszalać, ale i zadanie nad wyraz trudne. Przeczytać i zrozumieć całego Lema, to jeszcze za mało. Trzeba przecieć mieć doba dyletancką, intuicyjną orientację w tych licznych dziedzinach wiedzy, po których Lem porusza się z profesjonalną swobodą. Trzeba bać wszystko umieć prowadzić rozmowę, inspirować i powskiągliwie, a to z pewnością nie było łatwe w spotkaniu z Lemem, z jego wybuchowym temperamentem gawędziarza i polemisty, skorego do zakaazywania tysięcy ustalonych poglądów i konwencji. Stanisław Beres dzielnie i nie bez wdzięku wywiązuje się ze swego zadania, w miarę narastania książki coraz skuteczniej uwalnia się od początkowych skrępowań i akademickich napyśności, coraz swobodnie i dowcipnie partneruje swemu rozmowcy.

Rozmowy z Lemem są próbą odpowiedzi na pytania o kształt życiowej i artystycznej drogi Stanisława Lema, o jego miejsce w polskiej i światowej literaturze, o jego poglądy filozoficzne na temat ludzkiej natury, ewolucji biologicznej i cywilizacyjnej. Układ rozdziałów jest logiczny i ognarnia najistotniejsze sprawy człowieka, nauki i literatury, jakie udało się Beresowi z trudnym do „ustawienia” rozmówcą poruszyć. Co chwila wszakże tok rozmowy się rwie, zbacza w dygresję, wybucha zaskakującymi woltami. Wiedza przepłata się tu z żartem i przekorą, powaga problemów z powabem rozmowy, w której obok pewności swych racji pojawiają się i wątpliwości.

Od pierwszego rozdziału rozpoczyna się część autobiograficzna książki. Jest tu ciekawy wątek na temat startu do życia i pisarstwa bohatera książki, na temat przyciód i poszukiwań młodości. Z miejsca uderza intelektualna tonacja tekstu. W wypowiedziach Lema brak owego tak ważnego dla innych pisarzy zakorzenienia w tradycji rodzinnej, w krajobrazie lat dziecięcych. Zamiast tego — świat myśli, lektur, pasji poznawczych, fascynacji naukami przyrodniczymi i kierunkami filozoficznymi, samotniczych poryteczek z obowiązującymi dogmatami w nauce i oficjalnymi kierunkami w ideologii. Dzięki takiemu bjoowaniu i samodyscyplinie umysłowej mógł już w młodości wymyślać własną teorię ewolucji i powstania kosmosu, co

kwalifikuje dziś samokrytycznie jako horror. Ale naciskany przez Beresia, przyznaje się, w jakich dziedzinach posiada dość dobrą orientację generalną i w jakich może się wypowiadać. Oto one: biologia, medycyna, ewolucja naturalna, chemia organiczna i nieorganiczna, biochemia, fizyka, matematyka, kosmologia, astrofizyka, astronomia, cybernetyka, teoria informacji, logika, filozofia, psychiatria, teoria literatury. Słabiej orientuje się w myśli średniowiecznej i myśli Dalekiego Wschodu, w antropologii, religiologii, teologii... Powiększając się zasób erudycji i życiowych doświadczeń, pierwsze wiersze, pierwsze powieści, samoświadomość pozwalająca zakwestionować siebie. I ten światopoglądowy rys umysłowości wkrótce adepty przyrodoznawstwa, radykalny adherent racjonalistyczno-empirycznego myślenia, wreszcie — zawsze niecierzący, czyli „pozytywnie” wiadczy, że „tam” nikogo nie ma, co wiazało się, jak podkreśla, z samodzielnymi studiami nad biologią i teorią ewolucji. Z pewnością tak było i tak jest, skoro wyznaje to sam Lema. Lecz że mówi to dziś i już tego nie kwestionuje, budzi niejaki zdziwienie. Bo czy między wiedzą biologiczną a niewiarą jest aż tak proste wynika-

Kolejne trzy rozdziały *Rozmów*, o własnych książkach Lema, szczególnie *Golemie*, także o ekranizacji kilku jego książek mogłyby być znacznie krótsze. Ale sam pomyślił tematycznie tej części *Rozmów* być ciekawą: jak Lema patrzy dziś na swoje książki. Niektóre autokomentarze są wzbogacające, interesujące jako uwagi o języku, o problemach z teorii literatury, o sposobie pisania, o wypadkach recenzentów, o awersji do strukturalizmu (indyferentnego aksjologicznego). Niektóre własne książki wydają mi się słabe, nie pozabawione głupstw, tylko czy nie ma w tej surowej ocenie autorskiej zgrzywu? *Summa technologiae* jest wciąż dla niego książką coraz bardziej zrozumiałą i prekursorską. Nie tak ocena trochę dziwi, lecz zbytnie zaufanie do teorii i prognoz w tej książce zawartych. Czy rzeczywiście żyjemy w świecie, w którym naukowy racjonalizm i empiryzm wypiera wszystkie paranaukowe teorie, potrzebę religii i sacrum, pokusy formowania ludzi na kształt ludźków zniewolonych przez totalitarne ideologie i agresywne propagandy? Czy człowiek wciąż, pomimo rozwoju nauk antropologicznych, nie pozostaje dla siebie tajemnicą? Czy z leką przed *Życiem i śmiercią* i *Zmniejszaniem* wiodącą nauką nie ucieka na obszary irracjonalizmu, paranauki, parapsychologii, parateologii? Czy sprawdzi się dziś opinia Lema wyrażona właśnie w *Summie* z taką apodyktycznością: *Zadna religia nie może uczynić dla ludzkości, ponieważ nie jest wiedzą empiryczną. Zmniejsza ona, owszem, ból istnienia jednostek, mimochodem zaś powiększa sumę nieszczęść trapiących ogół, właśnie przez swoją bezradność i bezczynność w obliczu niewygodnych wyborów?* Skądże, że Beres nie zapytał Lema, jakie dobrodziejstwa uczyniła ostatnio dla ludzkości nauka albo ideologia, albo polityka? Tym bardziej że w *Summie* i gdzie indziej, i w *Rozmowach* Lema upatruje kryzys sztuki współczesnej w generalnym zaniku normatywnych reguł postępowania i w erozji sakralnego pomiarowania kultury, przekazywany jest, że nauka i technologia nie mogą zastąpić aksjologicznego kręgosłupa cywilizacji. Jakże zaś są źródła wartości, norm i poczucia sacrum? I tutaj też Lema ma swoją teorię.

Wydaje się, że ocen, samocen i zwierzeń Lema nie trzeba brać jenoznacznie i dosłownie. Oświadcza np., że jest zwolennikiem stylu oszczędnościowego i powściągliwego, co zawładcają lekturowym kontaktom z przedstawicielami nauk ścisłych, że nie cierpi rozbuchanego, rozpasanego stylu barokowego. We własnych tekstach nie zawsze jest wierny tym upodobaniom, zdarzają mu się także i w *Rozmowach* gawędziarskie, bujne rozgąszenia i liczne dygresje, powtórzenia, wieloanantowe powikłania. Niełatwo widocznie upo-

ządkować przelewający się nadmiar myśli i skojarzeń. Zwłaszcza, jeśli się nie jest do takich rygorów zmuszonym przez akademicką tożsamość szatę kapłana nauki. Lem więc woli postawę blazna (czy można to w tym miejscu brać poważnie?), która daje kolosalne możliwości intelektualnej pisarstwu. Dlaczego? Bo można intelektualnie posawolnić? Można ogłosić, że naczelną wartością jest prawda i zachwalać filatyzm, można uprawiać fantastykę naukową i kpicz z niej, można pisać książki dydaktyczne i uważać się za pesymistycznego czarnowidza, można być zaprzysiężonym scientystą i poszukiwaczem sacrum, można uciekać między gwiazdy i twarodo potykać się z ziemskimi problemami, można arbitralnie demonstrować wyrażone gusta literacko-artystyczne i przedstawiać się jako prymitywne prostak, który lubi być pocuzany (byłe nie przez durniów i policjantów) i któremu ogromną przyjemność sprawia dowiadywanie się różnych ponurych rzeczy z trudnych książek... Zaisie, postawa blazna daje szerokie możliwości. I szerokie pole do porównań. Lem to Borges kultury naukowej — napisał kiedyś John Leonhard.

Stać Lema na ciekawie i oryginalnie gusty i dysgusta literackie, na prywatne sympatie i antypatie pisarskie. Zdumienie: kiedy ten człowiek, oprócz góry książek w różnych językach z dziedziny szeroko pojętego przyrodoznawstwa, miał czas i siłę czuć literaturę i sztukę różnych narodów? Żnąkają inklinacje jego umysłu, trudno się dziwić, że ma tak bardzo krytyczny sąd o literaturze polskiej XIX i XX w., że nie cierpi Wyspiańskiego, jest natomiast miłośnikiem realistycznej literatury XIX w. Warto przytoczyć nazwiska jego ulubionych pisarzy: Conrad, Dostojewski, Kafka, T. Mann, Solżenicyn, z polskich: Kochanowski, Morsztyn, Leśmian, Witkacy, Gombrowicz, Mrozek, Herbert. Dość wymowne preferencje. Również charakterystyczne są konstatacje na temat stanu współczesnej kultury, wreszcie, sztuki — przeżartej według niego rakiem komercjalizacji, wyprutej z pierwsiwka intelektualnego i aksjologicznego, zrażonej znanomianom schyłku. Być świadomym tego stanu rzeczy, to przeżyć intelektualny i moralny dramat. Dochodzi do tego osobisty dramat poczucia odosobnienia w literaturze polskiej, posażenia przez krytykę o kosmopolityzm, o eskapizm, o obojętność na *Życiu i śmierci* i *Zmniejszaniu* wiodącą nauką nie ucieka na obszary irracjonalizmu i zmitologizowaną nauką nie ucieka na obszary irracjonalizmu, paranauki, parapsychologii, parateologii? Czy sprawdzi się dziś opinia Lema wyrażona właśnie w *Summie* z taką apodyktycznością: *Zadna religia nie może uczynić dla ludzkości, ponieważ nie jest wiedzą empiryczną. Zmniejsza ona, owszem, ból istnienia jednostek, mimochodem zaś powiększa sumę nieszczęść trapiących ogół, właśnie przez swoją bezradność i bezczynność w obliczu niewygodnych wyborów?* Skądże, że Beres nie zapytał Lema, jakie dobrodziejstwa uczyniła ostatnio dla ludzkości nauka albo ideologia, albo polityka? Tym bardziej że w *Summie* i gdzie indziej, i w *Rozmowach* Lema upatruje kryzys sztuki współczesnej w generalnym zaniku normatywnych reguł postępowania i w erozji sakralnego pomiarowania kultury, przekazywany jest, że nauka i technologia nie mogą zastąpić aksjologicznego kręgosłupa cywilizacji. Jakże zaś są źródła wartości, norm i poczucia sacrum? I tutaj też Lema ma swoją teorię.

Uznanie w świecie, obfitość laurów? To za mało dla niego. Prawdziwą satysfakcją byłby dopiero głos jakiegoś specjalisty pracującego na najbardziej wysforowanym froncie konkretnych badań, mówiącego, że Lem dawno temu pisał o sprawach, które dziś są przedmiotem gorących dyskusji na pierwszej linii naukowych osiągnięć. Gdyby to był polski specjalista! Ale cóż — nauka polska wsłza

w długi okres zmerchu, dezorganizacji, nieodpowiedowania, zapóźnienia, z którego nie podnieś się łatwo. To następne ogniwo dramatu. I jeszcze jeden element czarownicidwa, nieustannie zmagającego się z aspiracjami dydaktycznymi autora *Pokoju na Ziemi*.

Światopoglądowo-filozoficzne partie *Rozmów* brzmiałyby może spokojnej, powściągliwej, gdyby Lem nie został potraktowany, lub nie dał się potraktować jak męcząc i wieszcz, który z zanadru wysypuje przepowiednie dla Europy i świata. Indagowany w ten sposób, nie za bardzo się broni i nie szczędi swoich widzeń: *Widzę rosnącą destabilizację w skali światowej. Wyczerpujące się zasoby ziemi w obrębie istniejących i działających technologii są wykorzystywane przede wszystkim dla potrzeb prowadzonych w ogromnym tempie zbrojen. Widzenia są ponure i zatrważające. Lecz oparte na naukowym rozpoznaniu rzeczywistości i na znajomości natury ludzkiej, na bezwzględnej faktografii. Jeżeli odsłanianie rzeczywistości jest deprymujące, to biada Kasandrze.*

Są takie fragmenty *Rozmów*, które przypominają zmonologizowane głośno rozmyślenia; i twarde racjonalistyczne, empirystyczne sentymenty Lema jakby wahał się i jakal, jakby wytracał niepohamowaną dotąd zamasztyłość wyrokowania o wszechzeczy. To najbardziej przerażające fragmenty, najbardziej dramatyczne. Wynawca potęgi rozumu, czciciel nauki, analityk mierzalnych faktów i procesów, zafascynowany przebiegami biologicznej ewolucji, szermierz rozwoju technologicznego — staje wobec zjawisk wymykających się zmatematyzowanej i empirycznej nauce, staje i mówi: nie wiem, albo wolałbym nie mieć racji. Świadomość granic rozumu i niewystarczalności nauki jako panaceum? Taka świadomość nie kłóci się z racjonalizmem? Chyba nie. Zwłaszcza wtedy, kiedy współczesna egzystencjalna sytuacja człowieka i świata każe pytać o działanie Dobra i Zła. Cóż począć z przekonaniem, że *żadne największe nawet dzieło ani żaden największy umysł ludzki tak naprawdę niczego nie poprawiły w ludzkim świecie? Co zrobić z tezą, że rozwój technologiczny groźnie wyprzedził rozwój (jeśli w ogóle coś takiego jest?) moralny? Jakież sens dla niewierzącego racjonalisty ma zabieg odwołania się do faktu pozytywnej roli Kościoła, chrześcijaństwa, religii? To przecież niczego nie zmienia w drastycznej wizji świata i życia ludzkiego, niczego nie wyjaśni. Myśli krążą coraz natarczywiej wokół tajemnicy zła. W końcu to znamienne zwierzenie Lema: *Z jednej strony odmawiam do siebie przystępu hipotezom, które personalizują zło i spychają nas do roli upadłego anioła, z drugiej jednak jest to moje latentne zmartwienie, które z biegiem lat coraz bardziej się nasila.**

Oto dzieje się coś takiego, jakby Lem przeciw swoim filozoficznym patronom, Russellowi i Popperowi, dopuścił do głosu chrześcijańskiego poszukiwacza sensu, Ricoeura, mówiącego w swojej *Symbolice zła* o zubożeniu kultury europejskiej wskutek procesu triumfalnej racjonalizacji: *Zapomnieniu uległy herofanie, popadły w zapomnienie znaki sacrum, sam człowiek stracił poczucie przynależności do sacrum.*

Pogłosów podobnego myślenia sporo w *Rozmowach*. Lem, przerażony smutnym obrazem cywilizacji i wyjąłowieniem kultury odczuwa potrzebę wartości transcendentnych i broni ich przed zalewem utilitaryzmu i hedonizmu. I z gwałtownością rzadko spotykaną u intelektualisty rzuca gromy na zjawiska i procesy, które odebrałszy głupim ludziom wiarę religijną, metafizykę i poczucie tajemnicy, zastąpiły ją bredniami, tandetą, zwyrodniałymi formami metafizyki. *Skoro głębokie i wstrząsające tajemnicę sacrum, grzechu i wiary zostały z kultury wyrugowane, to potrzeba czegoś nowego w upustoziałych miejscach. Napisałem kiedyś, że pseudooswiecone masy Zachodu wstydzą się współczesnie wiary w Boga, ale nie wstydzą się szukać fałszywych namłstek i używek.*

Zastanawiające, że ten zaprzysiężony członek zakonu ateistycznych racjonalistów uważa, że w laicyzacji i desakralizacji ukrywa się wiele zła, że wyparowanie sacrum z kultury i moralności przynosi fatalne skutki, między innymi etykę permissywną, wymianę wartości na podlejsze, ruinę fundamentu aksjologicznego.

Może by jednak zapomnieć o Lcmowych przekorach, ironiach i zaprzeczaniach samemu sobie dla umysłowej zabawy i rzecz całkiem serio: tak mówi świadek epoki, w której chwieją się fundamenty świata i w której ma powstać nowy świat. Czy powstanie? Jaki będzie?

Symptomatyczne jest to poszukujące napięcie między arcygłównym przekonaniem racjonalistycznej ewolucjonisty a humanistycznym niepokojem wywołanym desakralizacją i laicyzacją. Ma ta kwestia rangę przerastającą osobiste przekonanie światopoglądowe. Jest znakiem czasu. Jest starzejącą się modą. Ma zasięg obszaru, w obrębie którego religijna wiara przestaje być możliwa. Księgą Lcmu i Beresia kończy się oświadczeniem, że ostateczną sankcją etyki pozostaje Rozum. Więc jednak Pokonawszy bolesne zawahania i wątpliwości, ujawniwszy tęsknoty do transcendencji, metafizyki i sacrum, wykrzykuje się rozstrzygającą pointę: Rozum. Nie zresztą zaskakującego. Lem nie może inaczej, jeśli chce pozostać wierny sobie.

Kazimierz Kania



Jan Lebenstein: *Couple*, 1969, rysunek, 61 x 50 cm. Fot. Robert David

JANUSZ KRYSZAK

Czechowicz

Starodrzew chroni. W cieniach niezliczonych
trzepot ptasi. I podmuch chłodu od Bystrzycy
wostrza kontury widoku.

Zwizły jak zdanie wiersza. Szczelnie zamknięty w sobie
Chcę, żeby tam był!

Czechowicz wstaje. Rozsuwa zasłony.
Za oknem miasto w porannych lunach
i czas już na wieczność człowieczą
nie spełniony.

Chroni nas
ziemio lunna,
ziemio drzewna,
ziemio rzeczna

w trwaniu przyszłym
już tylko obłoczna

i napowietrzna.

205 1990

Oda do słowika

Tak dziś niewidoczny
że tylko w słowach mignie rdzawe piórko

Stroszy się
pewny swej przyszłości
mimo braku pamięci
pod olszą wątłą
wyczerpaną kurczowim trzymaniem się
przybrzeżnego piasku

drzewo ma łuskę szarą
i korzenie nagie wystają
z przykrytej mrokiem ścieżki

Na języku gorzka ślina
wiąże słowa które sobie przeczą
życie z nich ujdzie przed jutrzejszym ranem

Dzieje widzi
a sam nie ma dziejów
tylko wysilek i nawyk natury
powtarzającej mozolnie to samo wcielenie
od niezliczonych pokoleń

przez ciekawość dla tego co widzialne
i brak odwagi
by wszystkiemu nie tylko wybranym dać
jeśli nie wieczność
to choćby pamięć

Ty wiesz co znaczy być tak ukrytym
by nie mogły wytropić cię przemiany pokoleń
uparcie drążysz tylko świadującym głosem
zamknięte wewnątrz leżące nisko ziemi

A ja na powierzchni
widoczny cały
i nie mnie nie chroni przed jutrzejszym ranem

Spójrz na olszę i patrz jak drży

John Keats zmęczony
głowę ciężką na zgietym ramieniu położył

już śni

Okno i drzewo

Pamięci J.J.

1. Patrzyłem
na mówiące do mnie usta
i nie usłyszałem
żadnych słów

Nie spałbym tonu
pogodny był czy niechętny
ani barwy
dźwięku nawet

Za wielką szybą zewnętrznego świata
ktoś mówił i wytyczał głos

Drzewo widziałem
wyraźne
jakby dopiero wyjęte z krystalicznie czystego powietrza
jeszcze drżało
z delikatnym rysunkiem pojedynczych liści
i więcej nic

Kto mówil
po co i dlaczego
wydało mi się nazbyt odległe
i mało prawdziwe

To chyba trudno
tak oczyścić pamięć
by nawet ci których potrzebujemy
mniejsi się stali od włókienka liści
i bardziej zbędni
niż bezgłośny
głos

2. Rano
drzewo za oknem
zdaje się być jeszcze bardziej zmęczone

obojętne i apatyczne
trawi samotnie swój niezrozumiały los

Jego popękana głęboko skóra
prawie odsłania
wyschnięte na wiór ciała

nawet schwytane w światła dnia
pozostaje w cieniu

Mam je teraz na oku
i nie pozwalam wymknąć się z pola widzenia
gdy monotonna pochód sunących wolno drobin czasu
wprawia jego i mnie
w drżenie

3. Umysł dociekliwy
w gorzkim soku kawałka kory
próbuję odnaleźć smak i zapach
rzeczy minionych

Przeciera zaszle bielmem szyby czasu
i odsłania kolejne obrazy
ledwo widoczne
jak zarys kształtów
ukryty w zwinionym wnętrzu łuski nasienia

nie narodzonego jeszcze
drzewa

Rozciera językiem cierpką ślinę
zebranych doświadczeń
z których tak niewiele wynika
głupstwo dalej głupstwem zostaje
a podłość nadal syci siebie
niewinnością bliskich

21-28.04.1990

Życie wewnętrzne

W połowie października słucham głosów niewidocznych ptaków;
po dwa, po trzy stukają w zamknięte drzwi powietrza.

Nie znam godziny przeobrażenia. Pragnienie, które każe mi
czekać porusza moim sercem i bije ono w rozwartym wnętrzu
krótkiego dnia. Wierzchołki drzew, na które patrzę z wysokości
mijających czasów odmieniły barwy i nie mogą zatrzymać mego
spojrzenia.

Jeśli możliwe to, niech się nie broni świadomość i przyjmie
wyzwanie powagi. Mężczyzna wyniesiony falami toczącego się
czasu, nagi jak w pierwszym dniu stworzenia, słucha głosów
pamięci i nie pojmują się nawzajem. Niemożliwe więc nie do
spełnienia zakreśla daty nadziei i żadna wiedza nie składa
się we wspólny czas.

Powietrze jeszcze dyszy i drżą na twoim oddechu moje słowa,
cień przelatujący wysoko schwytany więźnie w łuskach powiek;
obejmij mnie dopóki jeszcze dotknięcie ramion ugina zwięzający
się z dnia na dzień widnokrąg i odsłania skryte wśród przemilczeń
pole widzenia.

Nie znam godziny przeobrażenia. Jak ciche są kroki, których
suchy stukot powtarza moje serce. Starannie odmierzaj uderzenia
pulsów październikowego dnia.

Światła bezładnie leżą przez drzewa i nie milknie wokół las.

Janusz Kryszak

JAN A. CHOROSZY

STANISŁAWA VINCENZA „Notatnik 1938—1944” Fragment lektury

Norman Davies w *Historii Polski* konstatował z niemalym zdziwieniem jeden z paradoksów polskich dziejów: brak ciągłości, występujący zarówno w rozwoju instytucji życia politycznego, jak i w losach jednostek. Zdawać by się mogło, że życiorys Stanisława Vincenza stanowi doskonałą ilustrację tego zjawiska. Wyrwany ze wschodniokarpackiej gleby, nie z własnej woli, pisarz stał się w sensie przede wszystkim fizycznym, obywatelem świata. Stracił dom, przyjaciół, bibliotekę, pozycję społeczną i literacką, w wieku sześćdziesięciu lat zaczynał musiał od początku. A jednak przystawiona do innych współczesnych biografii literackich, biografia autora *Wysokiej poloniny* prezentuje się nadzwyczaj czysto i prosto: nie ma w niej dni tryumfu i potępienia, manifestów i samokrytyk, deflad i konwersji. Meandrom losu przeciwstawił pisarz nie tylko spójność własnej literatury, lecz także wierność zasadom etycznym i przekonaniom filozoficznym. Jego tułaczce patronował nie św. Antoni, lecz Odys, postrzegany jako upostaciowienie (wręcz symbol) dialektycznego związku dwóch dążeń: tęsknoty do ojczyzny i ciekawości świata.

Emigracja nie oznaczała konieczności zaniechania pracy literackiej, ale w dojmującym sposób ograniczała kontakt Vincenza z czytelnikami, pod znakiem zapytania stawiając sensowność uprawiania literatury, która nie ulegała modzie i tzw. „duchowi czasów”, a nie mogła być poddana szerszej weryfikacji. Efektem było pisarstwo szuladowe. Nic wiadomo, jak potoczyłyby się losy pisarza i jak prezentowałyby się jego dzieła w warunkach nie zdeformowanych przez emigrację. Można tylko sądzić, że stałość i spójność własnego pisarstwa osiągnął Vincenz nie dlatego, że nie orientował się w przemianach zachodzących w literaturze powojennej, nie żył przecież w jakichś abstrakcyjnej próżni kulturowej i nie żywił się jedynie wspomnieniami utraczonej ojczyzny i ojcowizny. W istocie książki, nawet motywy esejów „wypowiadanych od siebie”, tylko w pewnym zakresie bezpośrednio odwołują się samego pisarza — jak by wyczuwali to dotychczasowi wydawcy, którzy poszczególnie edycje „ubezpieczali” literackimi portretami, przedmowami i postłowiami. Być może jest to element procesu przywracania Vincenza szerszej publiczności. Ale należy dopatrywać się w takim „ubezpieczeniu” również pragnienia objaśnienia czegoś, co wynika z jasności, co wylamuje się z typowości naszych czasów. Objasnienia literatury osobowością twórcy

(trudno określić, ile w tym skrywanej, może nieuświadomionej, obawy przed odrzuceniem). Nie wiem, czy w przypadku wielu współczesnych pisarzy tak szalenie ważna jest odpowiedź na pytanie, jaki on był, kim on był? Tak natomiast, jak bardzo „dziurawy” jest życiorys Vincenza, ile w nim faktów wymagających wyjaśnienia. Niestety, *Rozmów z Vincencem* nikt już nie zapisze. Niewiedza dotyczy elementarnych faktów biograficznych, ale też kwestii bardziej skomplikowanych, jak np. ewolucja koncepcji huculskiej tetralogii. Korenspondencja twórcy z pewnością wiele wyjaśni, komplikując zarazem, o ile zostanie kiedykolwiek udostępniona. Znaczenie więcej szans na szybkie „uspołecznienie” mają rękopiśmienne zeszyty Stanisława Vincenza, pozostające w posiadaniu rodziny pisarza, które przynajmniej w części zawierają, przypuszczalnie, bardziej osobiste i okazjonalne zapiski. Wyrażam przypuszczenie, ponieważ zaledwie jeden z nich został przez Andrzeja Vincenza odczytany i przekazany do druku do Wydawnictwa Dolnośląskiego we Wrocławiu.

Zeszyt formatu 24 × 19 cm, mocno podniszczony, zawiera 97 kart ponumerowanych ręką autora, kilka kart bez numeracji oraz luźne wkładki. Notatki są w części datowane na lata 1938—1943, pochodzą też z roku 1944. W okresie tym, nie tylko w życiu Stanisława Vincenza, wydarzyło się sporo. On sam, odsunięty od wielkiego świata w Karpatach Wschodnich, we wrześniu 1939 roku został przez czas doświadczeni. Na wieść o wkroczeniu do Polski Armii Czerwonej udał się na Węgry, gdzie miał przyjaciół, próbując rozjeżdżać się w sytuacji i ocenie perspektywy dłuższego osiedlenia. Powrót po rodzinę pozostałą w Bystreczu pod Czarnohorą skończył się mało fortunnie, choć w ostatecznym rachunku szczęśliwie — aresztowaniem, wzięciem NKWD w Stanisławowie, wreszcie uwolnieniem po siedmiu tygodniach skuteczkich interwencji ukraińskich pisarzy i małomiasteczkowego proletariatu. Zaraz po tym, z pomocą huculskich przemysłowców, już z rodziną przedostał się Vincenz na węgierską prowincję, skąd wiosną 1946 roku wyostał się do Francji.

Wojenne przeżycia szczegółowo opisał w *Dialogach z Sowietami*, wydanych w Londynie w 1966 roku i dwadzieścia lat później przedrukowanych przez krakowską Oficynę Literacką. Zapisków bezpośrednio związanych ze wszystkimi tymi wydarzeniami nie ma w *Notatniku* zbyt wiele. Słowo „wojna” pojawia się dopiero pod datą 7 września i w kontekście zgola paradoksalnym (*Bystrecz, jesień błękitna, ciepła, noce księżycowe*), równie skąpo zapisywał Vincenz przygody po 17 września. Oszczędność słów wynikała nie tylko z nieregularności dokonywania wpisów do zeszytu, lecz również — najprawdopodobniej — z ostrożności w pełni zrozumiałej wobec losu autora i drogi przebytej przez jego notatnik. Z okoliczności „ewakuacji” z domu w Karpatach wynika jasno, że pisarz przywiązywał dużą wagę do swojego literackiego brulionu. Jak wiadomo z *Dialogów z Sowietami*, zabrany na własne plecy majątek był bardzo skromny i poddany ostrej selekcji, przez którą nie przeszedł np. egzemplarz rozprawy doktorskiej. Warto także zauważyć, że nie można traktować całego *Notatnika*, a zwłaszcza jego fragmentów autobiograficznych od 17 września 1939 roku, jako wypowiedzi swobodnej, wyjętej spod cenzury. Wręcz przeciwnie, zamazywanie skrotu NKWD i nadpisywanie nad tym słów *cztery litery* (co ma w potocznej polszczyźnie jednoznacznie konotację), świadczy o silnej autocenzurze pisarza i — być może — o jego poczuciu humoru sposobu prowadzenia zapisków przesadza o zastosowaniu terminu „notatnik”, a nie np. „dziennik”. Przynajmniej połowa notatek nie jest datowana, linearna kolejność zapisków datowanych nie pokrywa się z porządkiem chronologicznym. Różne odcienie atramentu potwierdzają domysł o praktycznym uzupełnianiu i poszerzaniu tekstu

w okresie późniejszym. Jest to dość istotne, ponieważ pozwala wnioskować o charakterze Vincenzowego „raptularza”, który musiał być nader często kartkowany w różne strony, a zwłaszcza do tyłu. Spełniał więc funkcję bardziej narzędzia twórczej pracy, niż jej wytworu, w bardziej był zbiorem otwartych pomysłów i zaczynów myśli, niż zamkniętym i skórzonym wrażeń z mijających dni, choć i takie się tu trafiają. Za każdym jednak razem ich obecność w *Notniku* tłumaczy się zwiążeniem z jednym z wątków myślowych występujących na wielu kartach. Charakter brulionu określa również trudna sytuacja źródłowa pisarza, zmuszająca go do sporządzania obszernych wypisów z interesujących i przydatnych do własnej pracy, a tylko chwilowo dostępnych książek.

Skrómie ilościowo zapiski autobiograficzne, które raz, na s. 47 *verso*, przybierają postać konspektu z dat i zdarzeń, tracą większe znaczenie wobec informacyjnej zasobności *Dialogów z Sowiekami*, w których ten konspekt został rozwinęty i odszyfrowany. Natomiast w *Notniku* pojawia się, też niezbyt obszerny, nurt autotematyczny, bardzo ciekawy i, jak się wydaje, ważny dla naszej wiedzy o pisarzu, choćby i z tego względu, że w tekstach drukowanych Vincenz nierazko maskował własne opinie. Z wersji opublikowanej eseju *O książkach i czytaniu* z roku 1942 wyeliminował autor dwa osobiste wyznania.

Dla mnie — jeszcze w *Notniku* pisał o książkach — *bywały one osłoda albo rozszerzeniem świata, atmosferą dla oddzielenia się od nudnych, płaskich i beczynnych ludzi.*

Do czynów mnie nie pobudziły, ale do marzeń o czynach, ale także do deformowania czynów nieraz w całkiem nieprzekładowy i nie związany z danymi czynami sposób. Wytwarzały bowiem, jak powiedziałem, swój świat, dawały atmosferę wewnętrzną. A ona zabarwiała mi spojrzenie i kazała mi się czuć takim albo owym, wśród zupełnie innych warunków.

Na marginesie znalazła się przy tym uwaga: „To jest sens Don Kichota” (s. 38).

Na s. 39 stwierdza Vincenz jednak, że to pisanie „władalo” nim więcej niż czytanie, a ponieważ *sama myśl była czynnem, zwalniało mnie [pisanie] od tej mikstury nieorganicznej, stosowania nastrojów przeżytych z racji czytania, z czynniami i obcowaniem nic nie mającym z tym wspólnego.*

Wypada w tym miejscu poczynić zastrzeżenie, że próg druku stanowił też zazwyczaj próg weryfikacji i akceptacji własnych opinii, a nawet pojedynczych sformułowań. Lektura „utworów” takich jak *Notnik* Vincenza zawsze będzie narazona na niebezpieczeństwo rozminięcia się z intencją autora, potraktowania serio żartu, poświęcenia nadmiernej uwagi zdaniom skazonym nonszalnością.

Każdy, kto poznał twórczość autora *Wysokiej poloniny*, wie jak dobrym był on czytelnikiem i jak świetnie sobie radził z analizą i interpretacją arcydzieł. Stąd z pewnym niedowierzaniem patrzy się na to zdanie o przyjmacie pisania nad czytaniem, nie dostrzegając dla niego wystarczającego uzasadnienia. Można jedynie wyzwać intencje pisarza, ukryte w słowie „władalo” — chodzi tu o coś w rodzaju pokusy własnego, osobistego oddziaływania przez teksty pisane (i mówione), kreowania własnego obrazu rzeczywistości, ale też i sprawdzania własnego słowa na cudzych, choć bliższych wzorcach. Takimi zapożyczonymi wzorcami były m.in. konwencja dialogu platońskiego i Dantego parafraza *Modlitwy Pańskiej* z XI pieśni *Czyśćca*. W *Notniku* na s. 65 znajduje się z kolei siedem wersji parafrazy jednego wersu z poematu Słowackiego *Król-Duch* — „żył w tysiącem żywotów przypłaczki”. Wydaje się, że ten przykład oddaje mechanizm owego primatu pisania nad czytaniem.

W cytowanych zdaniach godne uwagi są również słowa pod-

kreślone przez autora, *rozszerzenie świata i atmosfera*. Raz jest to atmosfera wewnętrzna, raz jakby „zewnątrzna”, oddziela bowiem od ludzi. W obu przypadkach służy zamierzonej alienacji, ucieczce spełniającej pragnienie osiągnięcia niezagrożonego azylu. Podobne funkcje przypisywał pisarz wyobraźni:

I wtedy przeszerzeń nowo prześwieblona księżycem, strzeżona przez gwiazdy wieczne — wydaje się wyhawaniem, ucieczką ze świata ludzi i śmieśnionego przez zrytowany świat duszy (s. 47)

Uoderzające, jak wiele w tych zdaniach światów i za-swiatów, transcendencji i metafizyki, opalizującej przestrzeni duchowej, do której droga wiedzie *przez korytarz: duszy*. Jak mało różnocośnie i niezbyt platoński mówi się o człowieku i jego obrazie odkrywanym w książkach. Zdawać by się mogło, że ten kierunek lektury zupełnie Vincenza nie interesował, był przez niego traktowany marginalnie, ponieważ etapy propagowanego przez pisarza postrzegania świata wyznaczają lasy, łąki, chmury i dopiero po nich — ludzie (*O książkach i czytaniu*). Przypomina się tu *Zwada*, ta część huculskiej tetralogii, która stwarzała największe, w znacznej mierze wykorzystane, szanse antropocentrycznej Vincenzowskiej refleksji. I tu jednak kwestie świata-Natury zawaładnęły tą „powieścią o ludzkiej pracy”, narzucały jej fundamentalną przyrodniczo-kosmiczną motywację.

Prawdziwy autotematyczny rysunek zapisał Vincenz na s. 96 *verso*:

Pytanie najniższe. Pytała mnie niedawno jedna osoba, czy Pan w ogóle w życiu miał jakieś rozczarowania? Pan tak wygląda, Pan tak zachowuje się, jakby Pan nigdy rozczarowań nie zaznał.

Pytanie to odsoniło przede mną na chwilę moją misję.

Nie stać się ruiną, ba, muzeum i kolekcją rozczarowań, lecz wytrwać do końca. Jak ten rabin mówił: Trzymajcie te wariaty, one są potrzebne. Ktoś kto przychodzi i posłany jest ze świata przyjaźni by odsoniło słowo Przyjaciela, bierze rozczarowanie jako cenę tego, co odkrył.

Według Andrzeja Vincenza w latach trzydziestych pewien rabin galicyjski tak mówił do jednego z ówczesnych ministrów czy wojewodów:

W Polsce są dwa wariaty: pan doktor Vincenz i pan doktor Kontny (młody etnograf lwowski, który zajmował się etnografią Żydów). Trzymajcie te wariaty. One są potrzebne!

Z dużym prawdopodobieństwem można powyższą notatkę umiejscowić w jesieni 1944 roku, a miał wtedy Vincenz 56 lat, co temu wyznaniu nadaje specjalnego sensu. Rozczarowanie traktujemy jako reakcję psychiczną na niespełnienie nadziei, wiary, ufności. Rozczarowanie to synonim zawodu. Rozczarowań nie przeżywa pesymista, który „nie wierzy w nic”. W innej partii *Notnika*, pod uwagą *Notatki dla Jeana [Zbindena] Vincenz* sam określił rozczarowanie:

Higienu rozczarowania. Rozczarowanie działa jak choroba i infekcje, przeczuca się na inne organy, „paraliżuje” w końcu wszystko, prócz używania.

Pisarz nie twierdzi, że nie zaznał zawodu. Swemu rozmówcy jawi się jako ktoś nicogranicznie optymistyczny, niezwykle, a nawet niornormalnie optymistyczny. W pytaniu postawionym autorowi *Poloniny* slychać ton zdumienia i może podziwu. Między wierszami można jednocześnie wyczuć intencje Vincenza. Bliską mądrości galicyjskiego rabina, że społeczeństwo potrzebuje takich biegłowni nieskazitelnego optymizmu. Wydawało się pisarzowi, że odsoniła się przed nim jego misja. To znaczy, że doszło do jego akceptującej świadomości nie tylko poczucie „społecznego odbioru” własnej postawy, ale i przekonanie o konieczności jej utrzymania, wytrwania *do końca*, trochę „wariackiego”, na przekór niezbyt sprzyjającym okolicznościom. Nagła iluminacja nie spadła jak grom z jasnego

nieba: „odsonlono” to, co było dotąd zakryte, ale co najoczywiejście istniało i realizowało się w najróżniejszych formach, co czasami przebijało się na powierzchni mowy. „Misja” jest pojęciem o szerokiej konotacjach społecznych, oznacza działanie i oddziaływanie o specjalnym charakterze, rodzaj posłannictwa. Vincenz pojmując ją dwójako, statycznie (jednostkowo) i dynamicznie (właśnie społecznie), lecz oba aspekty są niezbędne i wobec siebie komplementarne.

Aspekt jednostkowy wyraża się w dezycydecie *nie stać się ruiną, ani muzeum i kolekcją rozczarowań*. Wolno chyba mówić tu o swoistym utożsamieniu własnego człowieczeństwa z heroizmem trwania w sferze przekonania i wartości, w tym wiary w lud świata. Aspekt dynamiczny określa ostatnie zdanie z przytoczonego fragmentu. Na szczęście dla czytelnika i egzgety *Notatnika* w innym miejscu znalazły się zapiski ułatwiające wyjaśnienie wpisanych w nie sensów. Na s. 95 kopiovym ołówkiem zapisał Vincenz informację, że w dniach 18-21 czerwca 1943 (?) roku odbył wycieczkę do Hódmezovasarhely. Poniżej wpisał i podkreślił tytuł niedługiej refleksji „Tajemniczość perspektywy i głębi przestrzenniej”. A pisał tak:

Tam za górą, za przełęczą, za lasem czeka zawsze On – przyjaciel. Tajemniczość perspektywy polega zdaje się na tym, że zamierza się krok w głąb tej istoty, a kiedy się w dal (lub myślę o pojęciu w dal) wydaje mi się, że zbliżam się (Tymczasem) do Niego. Czy Maks [Gruber], czy Tato, czy ci inni, wobec których winę czuję, że ich mało pamiętam, czy żyjący są wystawnikami i zastępcami jego.

Misja przyjaciela: posłani przez Przyjaciela, niosą jego posłanie, niosą przyjaźń ze źródła przynajmniej. Stawimy się doń podobni (s. 95 verso).

Na stronie następnej, w kontekście rozważań o malarstwie, do których trzeba będzie jeszcze wrócić, ponownie pojawia się temat Przyjaciela:

Tak może malarz, tak może wychowawca odsonlaniać przez barwę, przez perspektywę tajemnic [-y?], tak może dotrzeć do nas oblicze Przyjaciela, błysk jego oczu, tak usłyszymy niesłyszalne słowo Jego. Najwięcej przez pokorę, skromność i ciszę dla przyjaciela jego znaków, ale i przez wierność czyli domyślność, która przejawia się w fantazji (s. 96).

Jest wiele wskazówek, aby sądzić, że Przyjaciel oznacza Boga. Takiego, jaki wyłania się z *Parafrazy Modlitwy Pańskiej*, powstałej w Węgrzech, wielbionego zarliwie, lecz w znacznej niezaletności od Kościoła katolickiego. Był bowiem Vincenz, jak to określiła Jeanne Hersch, „wierzącym katolikiem i niepoprawnym heretykiem”. Należałoby zresztą napisać odrębne studium na temat jego religijności – to pilne zadanie. W tym miejscu wypada się ograniczyć do komentarza do dynamicznego aspektu pojęcia misji. *Ktoś kto przychodzi i posłany jest ze świata przyjacieli by odsłonić słowa Przyjaciela...* Oczywiście jest, że Vincenz posługując się skrótem myślowym, może nawet nie jednym. Ale przecież, nie określając wszystkiego do końca, mówi wystarczająco dużo. Całe zdanie promieniuje epistemologią i pedagogiką. Konsekwencją indywidualnego „odkrycia” jest publiczne „odsonlnienie”, a cały ten proces uzyskuje nadprzyrodzoną legitymizację (*posłany jest*). Wydaje się, że obecność w *świecie przyjacieli*, który można rozumieć we wzajemną jako Platónsą sferę idei, albo rozszerzając jako ponadczasową duchową wspólnotę założoną na dziedziectwie Platóna, Arystotelesa, św. Tomasa z Akwinu i Dantego, że to obecność zawdzięczał Vincenz właśnie nobilitującemu duchowemu pokrewieństwu i przyjętej pozycji *światłego i wspólnie czującego dziedzica tradycji (Mala Itaka – dialog nocny)*. Wspomniana delegacja jest więc zobowiązaniem duchowego szlachetwa, wyrazem mądrości, misją dobrej woli realizowaną w imię najwyższych wartości, tzn. upowszechnienia sensu świata.

Powyższe domysły znajdują mocne oparcie w rozważaniach Vincenza o Dantem, zarówno w tych znanych z publikacji, jak i w tych rozproszonych na wielu stronach *Notatnika*. Kiedy czytamy, że dzieło Dantego

to nie przywra tnie, obojętne przeżycia wszechświata, jakby to czuł romantyczny lub dzisiejszy poeta (bez Boga czy też mitów). To symbole i widoczne objawienie. Beatrycze jest ucieleśnioną miłością Boga, kosmicznym principium (s. 58).

kiedy o tym czytamy, wtedy widać „świata przyjacieli” staje się wyrazistą, wtedy już lepiej wiadomo, jakiego rodzaju są „znaki” dawane przez Przyjaciela.

W licznych partiach *Notatnika* Vincenz powracał do kwestii systemu tych znaków; nazywał je *pismem światowym*. To była swoista idee fixe pisarza i zarazem jeden z najważniejszych w *Notatniku* obszarów uprawianych przez niego pedagogiką. Brulion zawiera jakby szkic koncepcji niekonwencjonalnego procesu uczenia i wychowania. Vincenz świadomie nawiązuje do łacińskiej cytanki obrazkowej Komeniusa (*Orbis sensuum pictus*), uczącej o rzeczach. Ale z przekonań, że wiedza o przedmiotach nie wyczerpuje obszaru wiedzy koniecznej do przyswojenia, wynika pragnienie odsłonięcia tych sfer świata, które do tej pory odkryły się nielicznym. Pisarz wymienia inicjały A.B.D. jako tego, który oddziałal inspirującą na kształt tej edukacyjnej koncepcji. Inicjały te należą najprawdopodobniej rozwiązać jako Antoni Bolesław Dobrowolski (1872–1954), geograf i pedagog, podróżnik polarny, organizator polskiej służby meteorologicznej. „Tymczasowe kierownictwo” powierzył Vincenz jednak, a jakże!, Dantemu i Platónowi (s. 86 verso), a to znaczy, że meteorologia ma służyć metafizyce.

Podstawowe założenia *pisma światowego* sformułowane zostały na s. 86 i 86 verso:

Książki doprowadzają nas do progu. Potem nauczymy się liter i zaczniemy je składać. Więcej jeszcze niż książki, pismo światowe ma nam przypomnieć wiedzę naszej duszy. Jeśli wędrujemy po przestrzeni i z niej odczytujemy, to odczytujemy z duszy.

Wychowawcze znaczenie pisma światowego. Nowy „Orbis pictus.” Za pomocą malarstwa krajobrazów i fizjonomii moglibyśmy wprowadzić ucznia w typy i różnorodności krajobrazów przestrzennych i psychicznych. (...)

U uczniów podział czasu: piękne dni na studium światła i jego pisma. Deszczowe itp. dla przygotowania przez książki, obrazy, muzea.

Nauka wiedzności dla świata za laską w jeszcze wciąż nieodkrytych szczegółach i zgodnościach się przejawiająca. Na razie jako zadatek i ograniczenie całości – widać piękno. (...)

Jedną z dobrych ilustracji i studium dla odcyfrowania pisma światowego może być nauka o zespolach roślinnych, jako taka, która stara się czytać „teksty przyrody” (nie tylko „słowa” i „gramatykę”).

Mało ważny jest w tej chwili stosunek koncepcji Vincenza do współczesnej myśli pedagogicznej, z pewnością zorientowanej mniej metafizycznie. Najistotniejsze jest to, czego i w imię czego Vincenz pragnie uczyć. Nie propaguje przecież jakiejś formy skautingu. Sedno jego koncepcji tkwi w zamiarze wypracowania w człowieku nawyków i umiejętności zachowania się w świecie, współpracy ze światem w dochodzeniu do najgłębszej prawdy. Pisarz ani przez moment nie wątpi, że cały świat przyrodniczy jest jedną wielką hierofanią. Utwierdza go w tym zarówno historia kultury, a w niej szczególnie arcydzieła literatury, jak i własna dusza, która jest najważniejszym instrumentem odczucia świata. Każda dusza wie, posiada wiedzę (byłaby to więc kategoria umysłu czynnego św. Tomasa z Akwinu,

uczestniczącego w świetle bożym, które oświeca każdego człowieka przychodzącego na świat). Ową wiedzę należy jednak „przypomnieć”, odnowić, dopuścić do świadomości, gdyż duszy najłatwiej usłyszeć „niesłyszalne słowo Jego”. Tak to formułował również Platon.

Na s. 95 *verso* Vincenz stwierdza, że także malarstwo „może być czynnością religijną, wyrażającą tajemnicę świata”, a żeby się to spełniło, należy unikać tematów literackich (zn. anegdota) i „czekać aż świat się objawi”. Wypływa stąd konieczność szacunku dla świata, zgola inaczej motywowana niż we współczesnych ruchach ekologicznych. Skoro krajobraz określa Vincenz jako efekt współpracy „pisnia światowego, ponieważ widzialne pismo światowe wyraża niewidzialne intencje, niesłyszalne słowo (s. 95 *verso*). Podkreśla wypada jakby sakramentalny charakter świata — widzialny znak czegoś niewidzialnego, wdzięczność dla świata za łaskę, pokora, skromność i cisza dla przyjęcia znaków, wierność czyli domysłność — wszystkie te określenia ewokują mistykę sakramentu. Świat traktowany jest jak pokarm dla duszy, a więc i obecność w nim nie ma charakteru turystycznego, lecz duchowy, wymaga kontemplacji — oczekiwania, „wierności, czyli domysłności, która przejawia się w fantazji”. Tak, jak w *Parafrazie Modlitwy Pańskiej*: „O Ojczy nasz, któryś w niebie jest ponad otchłanie, nad mgławicę światel...”

We wrześniu 1938 roku Vincenz zanotował w Karpatach Wschodnich:

*Te góry gubią w sobie wszystkie małe ludzkie rzeczy i osoby. I nie przestrzeń lecz postać i przeciwstów ich piękna jest pierwszym krokiem do wieczności (s. 3 *verso*, 4).*

Notatnik wielokrotnie zaświadcza o zdumiewająco „miękkim” wchodzeniu pisarza-filozofa w nowy pejzaż, w nowy kraj, w nową kulturę. Świadczą o tym również opublikowane eseje węgierskie. Ten sam mechanizm zadziałal i wtedy, kiedy Vincenzowa odsyca osiągnęła Francję i Szwajcarię. Tam, na Zachodzie, czynnikiem sprzyjającym aklimatyzacji były Alpy, na wyciągnięcie ręki i z La Combe, i z Pully pod Lozanną. Na węgierskich nizinach asocjacje były zaskoczeniem. Wbrow, zdawać by się mogło, bezpośrednim doznaniom, intuicja Vincenza odnajduje i w ubogim węgierskim pejzażu tekst *pisma światowego*. Notatka o Dunaju znajduje się na jednej z wkladek w bliskim sąsiedztwie refleksji o wodzie — clemencie *pisma światowego*, a stare wierzyby na Wyspie Malgorzaty odpowiadają modrzewiom w Krzyworówni.

Na początku 1942 roku pisarz zdobył się na generalną ocenę dwuletniego pobytu na Węgrzech, ocenę dość zgrzytliwą i... gombrowiczowska.

Z jednego partykularza bez znaczenia — pisał o Węgrzech i o Polsce — tym lepiej widzi się brak znaczenia drugiego partykularza, choćby swego, rodzinnego (...)

Pobyt na Węgrzech może jednym umocnić na wieki przekonanie do uprawiania Pipidówki i „każdy sobie rzepek skrobie” a innych odstraszyć od partykularzy, od tego by być tylko dodatkiem, celem a pokrywać, czy to brak znaczenia w świecie, czy nieudolność, przypadkowość własnego wyrazu, nieszczera i nadęta zarozumialość, rzekomą „własną, narodową kulturą” (s. 80).

Wydaje się, że w tych gorzkich zdaniach ujawnił się jakiś wojenny dyskomfort, zniecierpliwienie przedłużającą się tymczasowością, a może nawet refleks decyzji o konieczności wędrówki w szeroki świat? W innym miejscu *Notatnika* znalazła się uwaga, że *Wojna w tych czasach to wrzucenie człowieka na zawagę, lub na długą, w niewolę płataniny ludzkiej, odcięcie od źródła samotności i przyro-*

dy, zaśmieszenie całej ziemi człowiekiem masowym, stadowym, zależnym, niszczącym przyrodę, zjadającym ją jak szarańcza (Svrajidy) (s. 32).

W takich warunkach perspektywa doraźności zdecydowanie dominuje nad ogólnym sensem życia. Vincenz zdawał sobie sprawę, że taka jest węgierska cena względnego spokoju i bezpieczeństwa. Z pewnością dostrzegał też, że i on stał się trochę innym człowiekiem, może jeszcze nie „stadowym”, ale już mocno zależnym. Obserwacja różnych zapisów w *Notatniku* pozwala sądzić, że od wiosny 1942 roku rozpoczął się jednak powrót Vincenza do duchowej równowagi z nateżeniem refleksji na temat *pisma światowego*. Radosci z istnienia przyrody, zachwyty nad śpiewem rozmaitych ptaków (odgłos kukulki kojarzył się z pieśnią Kodalaya), „stylizyczna” analiza tekstu przyrody, jakim było pole słoneczników — wszystko to oznaczało powrót do źródła i powrót do tożsamości, otwierało drogę do pisania *Pola Bobrowego* i *Bramy do Węgier*.

Jan A. Choroszy

* Tekst wygłoszony 29 listopada 1988 roku w Budapeszcie na sympozjum poświęconym twórczości Stanisława Vincenza.



Jan I. Choroszy. *Figura ciara*, 1956, gwaśno na papierze.

ZABAWY W TWARZE

Fantastyczne czulki motyla, och, jaka piękna złota korona i złote pantofelki. Jak błyszczą, jakie maleńkie, delikatne — jak na nóżkę prawdziwej królowej!

— Przywiozłyście na kolonie złote pantofelki, a ciepłego sweterka nie? Mydła też nie macie? Zapomniałyście?

— A mamusia widziała, co pakowałyście do walizek?

— Nie widziała? Naprawdę? Nie pomogła wam?

— O, lusterko! Czarodziejskie!?

— A co mamusia robiła, kiedy pakowałyście się?

— A ręczniki macie? Zapomniałyście zabrać?

— A co jest w tym pudełeczku?

— Ile cudowności... koraliki, broszki z papieru, szminki, farbki, pędzelki. Zaczarowana szkatułka!

— O, kalosz. Tylko jeden? A gdzie drugi?

— Jeden, ale może zaczarowany? Może to kalosz szczęścia? A co włożysz na drugą nogę?

Patrzyłam zdziwiona strasznie na te wszystkie panie, które zbiegły się, pytały nam stroje z walizek, oglądały, przymierzały i pytały, to chichocząc, to nie wiadomo dlaczego robiąc takie bardzo poważne miny. Odpowiadałam „tak” albo „nie” i nie na wszystkie, udawałam, że niektórych z nich nie słyszę. Tych o mamę, o dom... Coś się w nich kryło... nie wiedziałam, co budziły jakiś nieokreślony strach.

Zacząłam też strasznie wstydić się, rzeczywiście, zapakowałyśmy się okropnie głupio, ale... było w tym trochę winy koleżanek mamy, powiedziały nam przecież, że mama musi odpocząć, a my pojedziemy na kolonie.

— Będzie tam wspaniale, tak jak w domu kultury; będziemy całe dni tańczyć, śpiewać, malować, występować w przedstawieniach.

— Takie wesołe walizki, a dziewczynki takie smutne, jak to możliwe?

— Jak mamusia? Mamusia zawsze taka smutna? Nie?

— A śpiewa takie smutne piosenki. Zna tylko „O mój romantycznie rozwijaj się!” To smutna piosenka. Zaspiewała wam ją na pożegnanie?

— Inne też zna? Tak?

— Śpiewała, bo wy prosiłyście o tę. Lubicie ją?

— A zaśpiewacie nam?

— Nie chcecie?

— Dlaczego?

— Dlaczego? Zaspiewajcie!

— Wolicie coś innego? A co? Co nam zaśpiewacie?

Chciało mi się płakać z powodu tego nieokreślonego strachu, ale czułam... że nie mogę, że muszę coś zrobić, coś musi się zmienić, one muszą przestać pytać.

Zaspiewałam „Po rannej rosie”, „Jadą, jadą dzieci drogą”, i „Już wchodzi dzień, czarnulko wstań, do pracy czas”.

Bily brawo.

— Naprawdę ładnie dziewczyna śpiewa! Śliczny głos.

— Kto cię nauczył?

— Mama?

— Tak — odpowiedziałam wtedy.

— Trzeba to wykorzystać! Taki talent! A dużo piosenek znasz?

— Dużo? To wspaniale!

Po obiedzie, ponieważ padał deszcz i nie można było, tak jak zaplanowano, iść poznać okolice, zebrano wszystkich kolonistów w sali gimnastycznej. Pani przedstawiła regulamin, potem spytała, czy mamy jakicś pytania, a ponieważ nikt nie miał, zaproponowała, żeby coś zaśpiewać. Nic z tego nie wychodziło, bo nie było ani jednej piosenki, którą znaliby wszyscy, wyciągnęła więc mnie na środek sali.

— Ale prosimy o jakąś wesołą! — krzyknęła ta najwesołsza pani.

Zaspiewałam jedną, potem drugą, trzecią... aż zadzwoniono na kolację. Uratowałam się... na chwilę, bo przed ciszą nocną znowu zbiegły się panie, znowu pytały...

— To twoja piżamka? Fantastyczna, z takimi ogromnymi pompomami? A ile lat na niej!

— To nie piżamka? A co?

— Strój clowna? A ty, co ty masz Ineza? W czym będziesz spać? Moze w stroju królowej? Będziemy mieć Śpiącą Królowę na kolonii!

Ineza rozplakała się. — Chcę wracać do domu, powiedziała, kiedy znowu zaczęły pytać, co się stało.

— Do domu? Tam lepiej? A dlaczego? Co tam robicie?

— Bawimy się — krzyknęłam głośno, żeby przerwać pytania, żeby Ineza nie zdażyła odpowiedzieć na nie. Ciągle nie wiedziałam, co w tych pytaniach było takiego złego, że zmuszało do płaczu.

— A jak się bawicie? A w co? Z mamusią?

— Ja lubię bawić się w clowna.

— Pokaż, pokaż.

Włożyłam strój, pokazałam, jak clown czeka na przyjęcie księżniczki, jak cieszy się z dobrej wiadomości, jedzie w zatłoczonym autobusie, płacze.

— Ty naprawdę płaczesz? To prawdziwe lzy?

Nie umiałam nic innego wymyślić. Kiedy zaczynały pytać, proponowałam: Och, nie wiem, lepiej zatańczę coś albo zaśpiewam. Zna pani taką piosenkę? I śmiały się z piosenek, ze mnie, gdy robiłam to śmiesznie. Och, ja na tej kolonii byłam strasznie zżeczona! Tak, koleżanki mamy mówiły prawdę — kolonia to nie kończące się

występy; na każdej akademii, ognisku, w czasie zajęć popołudniowych, i nawet przed obiadem, gdy szliśmy kąpać się i opalać nad rzekę.

Kiedy panie poznały cały nasz repertuar, niczym nowym nie mogłam ich już zaskoczyć, a nudziły się i wołały nas do siebie na kocz, przypominałam sobie o zabawie w twarze.

Lubiłam ją bardzo, mama też i często przyglądała mi się rozbawiona, podarowała wiele różnych, potrzebnych mi drobiazków.

Tak, to wspaniała zabawa, można co godzinę, minutę mieć inną twarz, stawać się tym, kim chciałam być — smutnym clownem, a po chwili, zmieniając tylko kredką kształt brwi, ust, wesołym, okropnym czarodziejem, Babą Jagą, a za chwilę Śpiącą Królewną. Czasami naciagałam na głowę pończochę mamy, wtedy stawała się jak niekształtna bryła błota, ledwie dotknięta ręką rzeźbiarza, którą można formować na tysiąc sposobów. Kiedy naciagałam mocno pończochę, rozplaszczałam nos tak, że stawał się śmiesznym trójkątem, rzęsy łączyły się z brwiami, przylepiały do czoła, nadęte usta, ściśnięte pończochą tworzyły wielkie bryły mięsa zlewające się z brodą i nosem; albo nie było ich wcale.

Często też tę nieufromowaną bryłę kształtowałam w inny sposób: przypinając tam, gdzie powinien być nos, broszkę mamy w kształcie motyla, koralki zamiast oczu... różnej wielkości, w różnych miejscach, malowałam usta zieloną albo czarną farbą w kształcie serc, kwiatów, trójkątów. — Och, trudno nawet wylczyć. Kim wtedy byłam? Czy ja? Nie wiem?

— Zwartować przy takich dzieciach to nic trudnego — mówiły często panie. Zabawa bardzo im się podobała, śmiały się, klaskaly w dłonie i ciągle prosiły o nową twarz, przed wyjściem z budynku przypominały: tylko nie zapomnijcie czarodziejskiej szkatułki. Tam miałyśmy wszystko, co potrzebne do tej zabawy. Panie dawały nam nawet swoje szminki, pędzelki do różu, koralki, broszki, żeby pomóc w wymyśleniu nowych twarzy. Ja też starałam się jak mogłam: tam stworzyłam labiryntową, cyfrową, urzędniczą twarz, byleby nie było między nami milczenia, które mogłyby wypełnić pytania, mimo że pani Majka, ta wychowawczyni najmłodszej grupy, często denerwowała się i mówiła do pozostałych pań: Dajcie już spokój, są jakieś granice, chyba przesadzacie, a nam dawała krem do zmycia wszystkich farbek i mówiła: Idźcie popływać trochę, poopalać się.

Liczylam upływające dni, coraz bardziej zmęczona tym wszystkim, coraz bardziej zaniepokojona tym, że tylko do nas nie przychodzą żadne listy, a czułam to, lepiej będzie, jeżeli z nikim nie będę o tym rozmawiać.

Kiedy w ostatnim dniu kolonii pakowałyśmy, tak jak wszyscy, walizki, do sali wszedł kierownik. Przyglądał się nam przez chwilę, a potem powiedział, żeby iść za nim. Weszliśmy do gabinetu i wtedy zamknął drzwi, kazal usiąść przy stole, podsunął talerzyk, na którym leżało duży czekoladowych cukierków, zachęcał do jedzenia. Zjadłyśmy po dwa i dopiero wtedy powiedział, że nie możemy wrócić do domu, zostaniemy tu jeszcze na drugi turnus.

Ineza zaczęła płakać i powtarzać w kółko, że chce już do domu, do mamy.

— Waszej mamy nie ma w domu — powiedział wtedy.

— Co się stało? — zapytałam, chociaż nie byłam pewna, czy Ineza usłyszeć odpowiedź. Nie, chyba nie, zatkałam uszy rękami, ale złapał je mocno, odciągnął, uśmiechnął się i powiedział — Nie bój się.

— A więc mama żyje — domyśliłam się.

— Jest w szpitalu — wyjaśnił kierownik. — I będzie na pewno do końca wakacji.

Chciałam pytać, pytać. Upredztał wszystkie moje pytania.

— To nie jest taki zwykły szpital. Nie możecie tam jechać odwiedzić mamy. Listów stamtąd nie można wysłać ani telefonować. Musicie po prostu czekać, aż mamę wypiszą, wróci do domu. Choroba mamy też nie jest taka zwykła, normalna... jak grypa czy angina. To choroba umysłowa, a szpital, w którym ją leczą, to szpital psychiatryczny.

— Co to znaczy?

— Na pewno zauważyliście, że mama zachowuje się inaczej niż wszyscy ludzie. To nie jej wina, ale trzeba poddawać takie osoby leczeniu psychiatrycznemu. Trzeba, bo mogłoby być jeszcze gorzej... mogłaby wyrzucić krzywdę mam, sobie... I tak już dosyć wycierpiałyscie. Przyjechałście tu wychudzone, zaniedbane.

Skuliliam się ze wstydu, z przerażenia, że tak nas tu oceniano. Zauważył to moje skulenie, ale nie odgadł moich uczuć.

— Dbałiśmy tu o was, prawda? Dostaliście ubrania, karmiliśmy was dobrze. I będziemy dalej dbać.

Zgnarł ręką wszystkie cukierki z talerzyka, zaczął wpychać nam je do rąk, kieszeni.

— I oczywiście koloniści nie dowiedzą się o chorobie waszej mamy, teraz też nie wiedzieli. Tak będzie lepiej, prawda? — uśmiechnął się.

— Dlaczego tak jest lepiej? — zapytałam.

— Ludzie są różni, różnie reagują, ta choroba oczywiście to nie wstydliwego, ale... tak będzie lepiej. No, idźcie już pożegnać się z panią i kolegankami.

Kiedy wyszliśmy z gabinetu, wszyscy koloniści byli już na podwórku, siedzieli na walizkach, czekali aż kierowcy otworzą drzwi autobusu.

— O, jesteście! — zawołała nasza pani. — Zaspiewajcie nam jeszcze coś na koniec, Eliza, pokaż smutnego clowna.

Przypominałam sobie wtedy jeszcze jedną zabawę. W maskę. Żeby się udala, trzeba zmieszać mąkę z wodą, pamiętając o odpowiednich proporcjach — klej nie może być ani zbyt gęsty, ani zbyt rzadki, gładki, bez grudek. Trzeba to nałożyć na twarz, poczekać aż wyschnie, wtedy można już wymalować brwi, takie jakie się chce mieć, i usta, i rumieńce. Trzeba pamiętać, że od tej chwili nie wolno się już śmiać, mówić, dzwicz, bo maska wtedy pęka, widać czyja twarz kryje się pod nią.

— No, Eliza — popędzała mnie pani.

Nie, nie miałam kleju na twarzy, ale pamiętałam przecież, jak trzeba się zachować, żeby nie popękała.

— No, no... — nie daj się prosić.

— Turnus się już skończył.

— Co? — popatrzyła zdziwiona.

— Turnus już się skończył — powtórzyłam.

Spojrzała na mnie tak dziwnie, jakby trochę przestraszona, trochę zła i szybko pobiegła do autobusu.

Tej samej nocy, gdy w budynku zostały tylko kucharki, kierownik i sprzątaczką, pogasły wszystkie światła, poszłam do umywalni — otworzyłam okna, żeby był przeciąg, przez kilka minut gimnastykowałam się, potem wylałam na siebie wiadro lodowatej wody, włożyłam głowę pod kran, pilam, i pozwalałam, żeby ciekła na głowę, szyję, plecy. Potem znalazłam największą miskę, nalalam wody aż po brzegi i leżałam w niej długo, aż posniałam, wtedy rozgrzałam się gimnastyką i znowu zanurzyłam w misce.

Udało się. Zachorowałam. Dziesięć dni leżałam w izolacie, a potem... byłam przecież osłabiona, więc nikogo nie dziwiło, że nie miałam ochoty na zabawę.

Tak jak i to, że Ineza chciała być ze mną w izolacie.

KRÓLOWA BAGIEN

Natychmiast po dzwonku na przerwę biegliśmy do biblioteki, a po ostatniej lekcji do mieszkania i zdarzało się, że przez cały dzień nikt nas nie zbil, nie szturchnął, nawet nie usłyszałyśmy żadnego wyzwiska.

Całe popołudnie spędzaliśmy w kuchni pod ogromnym granatowym parasolem taty, cudownie w porę odnalezionym na strychu. Oparty o blat kredensu i piec wisiał nad nami jak niebo jakiejś nowej planety, którą udało się odkryć i zamieszkać. Pod tym niebem miałyśmy rozłożony koc w czerwono-fioletowe wzory, a te kolory nie nam nie przypominały.

Było tak, jakby ktoś zatrzymał kalejdoskop, jakby na matowej szybce leżały jakieś malutkie szkiełka, które nawet odbite w lusterkach układały się w taki sobie obrazek: malutki, nie zachwycający ani kształtem ani kolorystyką; skromny, spokojny, ale cudowny, bo pozwalający odpocząć.

Niki poza panem, który przysyłany przez kierowniczkę prosił mamę o otwarcie biblioteki i przedstawienie go ludności, bo przyjechał wygłosić prelekcję o pochodzeniu człowieka, nie przychodził do nas. My też nigdzie nie chodziliśmy.

Oparte plecami o ciepłe kafle pieca słuchaliśmy radia albo czytałyśmy książki. Zawsze czytałyśmy dużo, ale wtedy tak jakoś inaczej.

— Start — mówiła Ineza — a ja wtedy otwierałam książki.

„Tajemnicza wyspa”. „Na przelazie dzungle”. „W osiemdziesiąt dni dookoła świata”. „Kanada pachnąca żywicą” — to były słowa — hasła wprowadzające nas do innych światów, pozwalające zapomnieć o tym, w którym żyłyśmy.

Koc zamieniał się wtedy w czarodziejski dywan umożliwiający dotarcie tam. Tak, koc, słowo „start” musiało paść na kocu. Przy stole, z krzesła stojącego przy oknie, z tapczanu, z każdego innego kąta naszego mieszkania nigdzie nie można było wyruszyć.

Dlaczego wyszliśmy wtedy z domu? A, tak, mama prosiła, żeby przynieść wody ze studni, bo zaczynała gotować obiad.

— Jak pięknie! — jęknęła z zachwytu Ineza, już na podwórku.

Postawiła wiadro na ziemi. Jak zaczerowane dotarliśmy do bramy, a wiatr popychał nas, odgarniał włosy z twarzy, świszczał, rozpedzał chmury zbite jak stada baranów, żeby odsłonić błękit. I zieleń, wszędzie zieleń, pod stopami, za plecami, na gałęziach drzew. Jak okiem sięgnąć zieleń, błękit i ani śladu człowieka. Przypominałyśmy sobie, że o tej porze wszyscy są w kościele.

Otworzyłam furtkę, wyszliśmy na drogę i wtedy Ineza drugi raz aż jęknęła z zachwytu.

Stałyśmy na wprost doliny, zieleń jak cały świat, ale jakby posypanej złotymi krążkami z rozrzuconego na tysiąc kawalków słońca.

Ta dolina przypominała kształtem duże, przedzielone ścieżką niecki, ciągnące się wzdłuż prowadzącej do kościoła drogi.

Ta pierwsza, zaczynająca się tuż za bramą, była płytka, szeroka, druga węższa i tak głęboka, że spływająca do niej po wiosennych roztopach i każdej ulewie woda w wyżłobionym szerokim rowie przecinającym ją na pół nie mogła spłynąć do rzeki i wysychała często dopiero późnym latem. Ale chyba dlatego rosły tam najpiękniejsze kaczęce; o liściach prawie tak dużych jak u lilii wodnych; na grubych, nasyconych wodą łodygach pękających z trzaskiem, gdy się je zrywało.

I było ich tak dużo! Rosły zbite ciasno i wystarczyło tylko schylić się, za nurzyć dłoń w wodzie, szarpnąć i miało się w rękach bukiet.

Och, nie potrzebowaliśmy nie mówić. Ineza wiedziała, czego pragnę i ja też, patrząc na nią. Równocześnie chwyciliśmy się za ręce i pobiegliśmy. Ja, na chwilę potknęłam się o jakiś kamień i upadłam. Pociągnęłam za sobą Inezę.

Podniosła się jednak szybko i gdy machnęłam ręką lekceważąco pokazując, że coś z nogą nie w porządku, ale zaraz przejdzie, pobiegła dalej sama.

Zatrzymała się dopiero na ścieżce. Badala, jak głęboka jest tam woda, wkładając ostrożnie nogę. Prawie cały kalosz zanurzył się, a widać było, że nie dosięgnęła jeszcze dna. Skręciła więc na prawo, poszła w dół brzegiem niecki. Tam było płytko, a woda czysciuteńka, spokojna, jak zakłęta w lustro, w którym może przegądać się całe niebo. Można zobaczyć i swoje odbicie i to nie takie jak co dzień, w zwykłym lustrze. Gdy zatrzyma się jakaś chmura, można tak ustawić swoje ciało, że patrząc na wodę widzi się siebie na gondoli, można lekko nogą czy palcem poruszać ją i zaczyna się pływać...

Ineza stała chwila nieruchomo, potem schyliła się, wyrwała pęk kaczęców. I wtedy dosięgnęła ją pierwsza kula. Skuliła się z bólu, przykucnęła.

Nie widziała ich, stała odwrócona plecami do kościoła. Ja

zauważyłam też dopiero wtedy, bo wyszli już zza krzaków, zza pni dębów. skąd poleciały pierwsze kule. Teraz wysypali się, w swoich czarnych garniturach jak stado gawronów, przysiedli na tym brzegu niecki, poruszyli szybko rękami, zdrapywali ziemię z kretowisk. Za chwilę na Inezę poleciał grad kul.

Poderawała się, pobięła na oślep, na sam środek niecki i tam znowu znieruchomiła na chwilę, bo kalosze wbite w bagno uwięziły ją. Zanurzona po kolana przebierała nogami, po chwili, już w samych rajtuzach, biegła znowu. Widziała już, ilu ich jest, skąd te kule. Oslaniała rękami głowę; kule były coraz cięższe, z kamieniami w środku.

Chciała chyba przebiec przez całą nieckę, lasek zarastający drugi brzeg, a tamtędy przez pole Konałów, podwórka do szkoły.

Nie widziała, że ścieżką, krok w krok za nią, potem szybciej biegnie ich już kilkunastu, skręcają w prawo? Gdy chciała przeskoczyć przez szeroki rów oddzielający od lasu, wyciągnęły się dziesiątki rąk, żeby złapać za włosy, uderzyć kijem.

Wyrwała się, po chwili wahanía, kręcenia się bezradnie, kilku kroków w prawo, potem w lewo, gdy dostrzegła, że nie ma ich jeszcze na tym czwartym brzegu niecki, pobięła. Zatrzymała się po kilkunastu metrach. Odgadli jej plan ucieczki, kilku przycupniętymi na drodze przy kościele oderwało się od ziemi i pobięgli furkocząc polami rozpiętych marynarek, schylając się na sekundę, żeby w locie złapać patyk, garść ziemi, kamień, potem stali, czekając, aż zbliży się do nich bardziej, stanie pewniejszym celem.

Nie wiem, co się ze mną wtedy stało, nigdy chyba nie potrafię zrozumieć. Widziałam wszystko, słyszałam jej płacz, to powtarzane ciągle „mamo”, „mamo”, „mamusiu”, a sama nie mogłam wydobyć z siebie głosu, poruszyć się. Siedziałam z wyciągniętymi nogami, podpierając się rękami... i w tej pozycji znieruchomiłam, jak gdyby ktoś rzucił na mnie czar. Zamieniałam się w drzewo? A oni jeszcze przepędzali ją z jednego brzegu na drugi, bo jeszcze nie rozumiała ich gry, jeszcze dała się nabierać i gdy widziała, że z której strony lecą na nią mniej brył, darni, biegła tam. Kiedy zrozumiała wreszcie — na środku doliny — zaczęła kręcić się w kółko.

Bawiło ich to przez jakiś czas, bo słyszałam:

— O, piszczy jak małpa!

— Morda tyż jak u małpy.

— Na drzewo ją pogonić, tam by dopiero poskokala.

— A tak bym w te mordę małpia!...

Jeden z nich śnął buty, marynarkę, powiesił na gałęzi drzewa, podwinął nogawki spodni i powolutku przeszedł przez wódę. Po chwili zdecydował się jeszcze jeden, i potem następny, następny... Otaczali ją. Jeszcze uciekała, jeszcze wyrwała, zostawiając w ich rękach strzępy ubrania, wstążki, pacyny mulu i gałązki, którymi była już cała pokryta.

— I w mordę

— Po mordzie małpe

— Gryzie! A to małpa!

Ruńeli na nią. Bili pięściami po twarzy, plecach, kopali, kiedy upadła, ktoś chwycił ją za włosy, wyciągnął z bajora, kiedy krzyczała,

wyciągało się wiele rąk wypełnionych błotem, liśćmi kaczęćców, celujących prosto w usta.

— Niech się zaży małpa — krzyczeli.

— A dać małpie jeszcze napić się — i ktoś łapał ją za głowę, wypychał do wody, przytrzymywał chwilę, wyciągał i znowu wypychał. Nie broniła się, nie miała siły stać. Kiedy nagle, jak by usłyszeli rozkaz, rozbiegli się w różne strony. Chwilę kiwała się w takiej dziwnej pozycji — na kłębkach z pochyloną nisko głową, a potem powoli, powoli zaczęła się osuwać. Woda cicho plusnęła i wchłonęła ją bez oporu.

Sposzłyła ich mama, jej głos. Biegła krzycząc: Ineza, jestem, jestem. Ineza... dziecko... wpatrzona chyba w ten jeden punkt na bagnach, ho wyciągnęła Inezę natychmiast. Schyliła się i już miała ją w rękach. Ale wtedy zaczęła krzyczeć jeszcze bardziej — tak bez słów.

Wszyscy ludzie, nawet te najstarsze kobiety, które modliły się najdłużej, wyszli już z kościoła i tak jakby nic nie widzieli, nic nie słyszeli, wszystkimi drózkami, ścieżkami, powoli, jakby jeszcze pogrążeni w modlitwie, szli do swoich domów.

Dostrzegła jakieś oznaki życia w Inezy, bo przestała krzyczeć, uginając się pod jej ciężarem, brnęła przez bagna.

— Eliza, dlaczego siedzisz? Dlaczego nie przybiegłaś, nie wołałaś mnie. Wstań, pomóż mi. No pomóż! Tobie chyba nic nie zrobili...

Słyszałam wszystkie pytania, widziałam ją i Inezę, a jednak... nie mogłam nawet poruszyć szyja, ustami. Mama położyła Inezę na trawie, potem ukłękła przede mną i patrzyła, patrzyła. Widziałam jej lzy ściekające po ubrudzonych policzkach i te wiszące jeszcze na rękach, nawet drobny pieprzyk na brodzie, dziwne bruzdy tworzące się wokół wykrzywionych przez płacz ust i siedziałam jak dzwaczna, zakłęta w kamień figura, nie mogłam nawet ruchem powiek odpowiedzieć na jej pytania.

Poczekasz tu! Odniosę Inezę i przyjdę po ciebie. Dobrze? Poczekasz?

Zrobiła jednak inaczej. Wzięła nas obie pod pachy i wlokła powoli jak dwie bezładne kukły. Dopiero na schodach pomogła jej pani Irenka. Czekala tam; bez słowa wzięła mnie na ręce, zaniosła do mieszkania, wróciła, żeby pomóc wieść Inezę, a potem powiedziała do mamy:

— Pani pójdzie z nami na pogotowie, a ja przyniosę wodę, zagrzeję, trzeba ją najpierw przecieć obmyć z tego błota.

Mama kiwała posłusznie głową. Tak, pójdę zadzwonić po pogotowie... Chyba z poczty?

— Poczta nieczynna w niedzielę, ale zapuka pani do mieszkania, jeżeli po pogotowie, to powinni panią dopuścić do aparatu.

— A tak, to już idę...

— Pani też powinna się umyć, przebrać...

— A tak, tak... mama starała się panować nad sobą, wyciągnęła z szafy sukienkę, nałala wody do miski...

Pani Irenka, gdy uwierzyła, że mnie naprawdę nie się nie stało, bo nie moge tylko chodzić, natychmiast zajęła się Inezą.

Dopiero kiedy umyła jej twarz, zmusiała do płukania wiele, wiele razy ust, widać było, co jej zrobili. Z powieki ciekła krew, brakowało kilku zębów... Co tam, mleczaki — pocieszała ją pani Irenka, ale nie

umiała się już zmusić do uśmiechu — potem nie już nie mówila. W milczeniu przyjmowała każdy kolejny siniak, ranę na twarzy, uszach, na całym ciele, gdy włożyła ją już do wanny, kłęby wyrwanych włosów, zdartą w niektórych miejscach, rozciętą jak nożem skórę, w innych poszarpaną.

Mama wróciła późno, a w chwilę potem usłyszeliśmy skrzyp otwieranej bramy, weszła lekarka z sanitariuszem. Lekarka badała Inezę i powtarzała w kółko — Takie pobicie to kryminal, i że sądu za takie bestialstwo, a mama na to, że dzieci z całej wsi nie podaje się do sądu, lekarka wtedy zapytała zdumiona — To dzieci zrobili?

Mama powtórzyła jeszcze raz — Tak, zrobiły to dzieci — i wtedy nie pytała już o nic, powiedziała, że trzeba zabrać Inezę do szpitala, bo ona może stwierdzić tylko, czy są obrażenia zewnętrzne, ale... można podejrzewać wstrząśnienie mózgu, urazy wewnętrzne.

Mama pojechała z Inezą, wróciła dopiero następnego dnia, a po lekcjach pojechała znowu do szpitala.

Ja mogłam już chodzić. Może dlatego, że lekarka dała mi jakieś pigułki i powiedziała, że pomogą mi na pewno. No i pomogły.

Po kilku dniach mama przywiozła Inezę ze szpitala. Przyjechały taksówką późnym wieczorem, żeby — domyślam się — nie widział jej zmasakrowanej twarzy. Zaczęło się takie dziwne życie — Ineza leżała na tapczanie, mama leżała na tapczanie, tylko ja chodziłam na lekcje, do sklepu, do piwnicy po drewno i węgiel, gotowałam, zmywałam naczynia, nosiłam wodę ze studni. Ja odpędzałam tę okropną ciszę z naszego mieszkania.

Nie mogłam tylko patrzeć na Inezę, bo... ciągle, w dzień, w nocy, nawet nie zamykając oczu widziałam ten sam obraz.

Szła przez bagna, przez królestwo bagien, jak jego władczyni, szare, koloru błota, z rzadka porośnięte karłowatymi bestyjnymi wierzbami. Szara jak całe królestwo, a jednak zachwycona nim. Z przyjemnością wkładała nogę w gęstą maź, wyciągała powoli. Stawała druga. Była w cienkiej, krótkiej sukience, żeby nawet materiał nie oddzielił jej od błota. Im dłużej szła, tym bardziej wciągał ją urok bagien. Nic wystarczyło już chodzenie, pragnęła kontaktu z błotem całym ciałem, brała go w ręce, smarowała ramiona, szyję, brzuch, w końcu położyła się na plecach, przeciągnęła z rozkoszą, przetoczyła na brzuch, znowu na plecy, znowu na brzuch, szybko, szybko — coraz szybciej — tak jak turlaliśmy się często po trawie z górką. Potem brała pełne garście błota, kładła je sobie na twarz, rozsmazywała, jej głowa stała się kulą, wielką pacyną błota, nie można było już rozróżnić, gdzie są oczy, usta, nos...

DOKĄD MOŻE ZAWIEŹĆ KONIK NA BIEGUNACH

Ineza po powrocie ze szpitala nie chciała nawet wstać z tapczanu. Leżała przykryta koldrą aż po brodę, z zamkniętymi oczami, chociaż wcale nie spała. I... nie mówiła. Nie a nic, ani słówka, nawet dlaczego między tak uparcie.

Mama często siadała przy niej, pytała, czy się dobrze czuje, czy może jest głodna i powtarzała: Jesteś zdrowa, lekarze powiedzieli, że wszystko w porządku!

Nie chcesz, tak? Wolisz pomilczeć troszkę, poleniuchować? — siłila się czasami na weselość, a gdy i tym nic nie wskórała, brała jej głowę w ręce i powtarzała kilka razy: Możesz otwierać usta i nic się nie stanie, nic, nic ci nie grozi! Rozumiesz? Możesz! Spróbuj! Możesz mówić!

Nic nie pomagało. Mama była zrozpaczona, chociaż strala się to ukryć przed nami. Plakala, starając się stłumić szloch, w kuchni. A z czasem siedziała obok Inezy coraz rzadziej, jak gdyby zaczęła się jej bać, jakby widok jej twarzy przypominał coś straszego?

A ja... Wydawało mi się ciągle, że widziałam na jej twarzy i lęk, wstręt do bagna, mułu, ale i... chęć bycia królową bagien. Często... otwierała szeroko oczy, usta... jak wtedy przed zanurzeniem się, a po chwili znikał ten grymas przerażenia... twarz jałuniera, jak człowiekowi wpatrzonemu w przyjemny obraz. Po chwili otwierała znowu szeroko usta, lapała powietrze, zachłystywała nim.

Ja... chciałam wprowadzić ją znowu do krainy zapomnienia... bez słów, w milczeniu. Położyłam się obok niej na tapczanie. Przygłnęła do mnie. Chciałam przyspieszyć nasze wejście do krainy zapomnienia kładąc dłoń na jej powiekach, żeby... szybciej osiadł na nich kurz, przysłonił wszystkie obrazy, ale wtedy ku mojemu zdziwieniu, przesunęła delikatnie choć stanowczo, palec z powiek na usta i trzymała je mocno.

Pani Irenka też chciała jej pomóc. Kiedyś ot tak zapukała i już w drzwiach powiedziała: Jak tu zimno i zaraz zabrała się do rozpalania w piecu. Trzaskala drzwiczkami, dzwoniła szufelką, pobrzękiwała pogrzebaczem i mówiła, mówiła... że u niej też zimno. Co za rok, wiosna, a w domu można przemarznąć, żeby tylko przymrozków nie było, bo sady diabli wezmą, u siebie napalila, zrobiło się trochę przyjemniej, ale obiadu nie ugotowała i my też pewnie nie jadłymiś, więc... zjemy razem, zrobimy omlety. Czy lubimy omlety z dżemem? i nie czekała na odpowiedź, poszła po jajka. Wróciła, położyła na stole talerz z jajkami, dżem, kisiel, zaraz zaczęła te jajka rozbić, mnie zmusiła do znalezienia maki, miseczki, trzepaczki, patelni, ubijała te jajka, kładła tłuszcz na patelnię, wlewała ciasto i zaraz zajęła się kislesem. Kręciła się, taka duża, ciepła, głośna.

Ineza słuchała. Pani Irenka zmusiała nas jakos, abymyś były tutaj i to tutaj nie było przy niej takie straszne.

— Och, te chłopaczyska, te chłopaczyska. Tylko bójki im w głowie. Do nich to trzeba mieć ciężką rękę... zmieniała nagłe temat, ale szybko umilkła, bo dostrzegła, że Ineza schowała głowę pod koldrę.

— No, kisiel już gotowy, omlety też, dawaj, Eliza, talerze. Zapraszam do stołu — ukloniła się jak mala dziewczynka.

— Proszę, proszę... zachęcała, ja tam lubię ciepłe omlety i kisiel też — mówiła dalej — i układała talerze na stole, polewała kisiel śmietaną.

Ja usiadłam szybko przy stole. Kisiel pachniał tak cudownie wspaniałymi, omleły też, w dzemie widać było całe owoce truskawek. Mama nie podniosła się z tapczanu. Ineza wysunęła głowę spod kółdry. Wzięłam talerz, zaniósłam jej do łóżka. Mamie też, ale me chciała.

— Lubię, kiedy komuś smakuje to, co zrobię. Przyjemnie człowiekowi patrzeć, widzieć, jak ktoś wina z apetytem to, co się przygotowało. A omleły ja też bardzo lubię. Oj, jak lubię, a nie powinnam, bo jak ja wyglądam?

Pani Irenka była taka duża, mocna. Chłopaki bali się jej, chociaż... właściwie nie była nikogo. Wystarczyło, że podeszła, chwyciła spokojnie za rękę, zaprowadziła do kąta, żeby „takiemu ladacowi odechlać się głupich kawałów na długo”.

— Oj, jak ja lubię jeść, zawsze lubiłam... — mówiła dalej już krojąc omlet na grube kawałki — zjesz szybko, z apetytem — O, tu na palcu — pokazała bliźnię — mam pamiętkę po karze za obżarstwo, a i tak nic to nie pomogło. Kiedyś przed Wielkanocą wracałam z kościoła ze święconką, no i nie wytrzymałam, zjadłam pięto kielbasy. Oj, jak ojciec lal za to pasem. Tata to dobry człowiek, ale post to post, świętość i koniec. No i mam pamiętkę, po tej klamrze od pasa, ale co tam — zaczęła się śmiać, bo może zauważyła, że Ineza przestała jeść, patrzyła na nią ze strachem — zagoiło się, zapomniałam, teraz jak przyjdę do domu, to często pytają patrząc, jak wcinam, czy smakuje mi tak jak tamta święcona kielbasa. Śmiejemy się, ale świętości nauczyłam się szanować. No, Ineza, co tak wolno, kisiel stygnie. A ja mam jeszcze coś... niespodziankę na deser, ale dam, kiedy zobaczę puste talerze — wyszła, wróciła z tabliczką czekolady.

— A ja nie chcę czekolady, chcę by miłość dał mi ktoś — zaczęła śpiewać. — Znacze tę piosenkę, słyszałyście w radiu — pytała... śmiała się. To piosenka dla dużych dziewczynek, wy nie możecie jej jeszcze śpiewać, jeszcze musicie jeść czekoladę... i rozwijała z papierka, podsuwała nam, mamie.

To wszystko było takie dziwne — mówiła tylko ona, tylko ona śmiała się, ona była wesoła, ale kiedy wyszła, brakowało jej krzątani, głosu, śpiewu.

Ineza chyba też, bo przez cały wieczór nie dostrzegłam na jej twarzy tego przerażenia, że nie zdąży złapać powietrza, udusi się. Leżała spokojnie, chociaż przyciskała moje dłonie do ust. Tak zasnęliśmy, a rano obudzilo mnie pytanie: Dlaczego ja jestem?

Rozejrzałam się po pokoju zdumiona.

— Dlaczego ja jestem? — Ineza, tak, Ineza, chociaż nie mogłam w to uwierzyć, powtórzyła znowu to pytanie.

— Bo mama cię urodziła — odpowiedziałam.

Nic innego nie mogłam wymyślić.

— Ale dlaczego?

Nie wiedziałam co odpowiedzieć. To było jedno z jej trudnych pytań. Kiedyś, dawno temu była taka strasznie ciekawska. Ciagle o coś pytała: dlaczego człowiek ma pięć palców u ręki, jak kura bój jajko, dlaczego człowiek musi spać, co było pierwsze — dzień czy noc.

Mama często prosiła — Eliza, odpowiedz, ja już naprawdę nie wiem co mówić. Wymyślałam wtedy coś, czasami szukałam odpowiedzi w książkach i jeżeli nawet nie znalazłam, to udawało mi się zainteresować tym, co czytałam.

Bardzo chciałam, żeby było tak jak w tamtych czasach i dlatego wzięłam z polki jedną z książek i znalazłam coś!

— Jesteś, bo urodziła cię mama. Wiesz... tu jest napisane o tym i zaczęłam czytać, wyjaśniwszy wcześniej, że człowiek, zanim się urodzi, musi być wyjąty. A poczęcie następuje wówczas, gdy spełnione zostaną warunki umożliwiające wtargnięcie męskiej gamety (główki plemnika) do żeńskiej gamety (komórki jajowej) i połączenie się jąder gamet (unasienienie komórki jajowej), co nazywane jest koniugacją lub zapłodnieniem.

— Śmieszne, prawda? — starałam się śmiać wesoło. Jej to jednak też wcale nie rozśmieszyło. Czekala aż umilknę, a potem znowu zapytała:

— Ale dlaczego urodziłam się z tej gamety ja. Właśnie ja, i po co? Czy nie mogłabym stać się znowu gametą?

— Nie.

— Jeżeli nawet bardzo będę tego chciała?

— Nawet wtedy. Jeżeli już człowiek urodzi się, to musi żyć. I przecież wszyscy chcą!

— Niedobrze być człowiekiem. Dlaczego z kłębka wólczki można zrobić sweter, potem spruć go i znowu mieć kłębek wólczki, a z gamety tylko wólczka.

— Bo człowiek to nie wólczka — powiedziałam.

— Szkoda. A może — wyglądała na zdumioną tym odkryciem — Może nikt tego jeszcze nie pragnął? A gdyby tak bardzo, bardzo chcieć?

— Niemożliwe — stwierdziłam.

Ja mimo wszystko cieszyłam się ogromnie. Czekalam na mamę z niecierpliwością, żeby o tym opowiedzieć.

Kiedy wróciła, żył po lekcjach, podbiegłam do niej i nagle znieruchomiałam. Mama... usiadła przy stole, widziałam, jak strasznie cierpi, stara się nie poruszać ustami. Wróciłam do pokoju. Ineza popatrzyła na mnie uważnie.

— Urządźmy sobie ucztę. Tu jest rachunek ze sklepu — tyle zapłaciłam — ale nie ma zmartwienia, do pierwszego niedaleko. Będzie pensja, odda się — to pani Irenka weszła wtedy do nas, mówiła głośno.

Ineza podniosła się wtedy, zeskoczyła z tapczanu i po chwili wahania pobiegła do kuchni. Poszłam za nią.

Mama siedziała przy stole i płakała, a pani Irenka wyjmowała z toreb różne towary. Ineza przyglądała się im długo, uważnie, a potem pobiegła do stołu, zaczęła bić pięściami w blat stołu i wszystko co tam było. W powietrzu fruwała mąka, ryż, kasza manna. Spadało to na nią, na mamę, podłogę i ściany. Pani Irena próbowała ją złapać za rękę, a gdy się to długo nie udało, zasłoniła stół ciałem i ciosy zaczęły spadać na nią. Po chwili powstrzymała je łapiąc mocno rękę Inezy. Wtedy, ku

jeszcze większemu zdziwieniu wszystkich, zaczęła głośno krzy-
czeć.

— Znowu? Nie chcę jechać na kolonie! Nie pojedź!

— Ale! Ineza, o czym ty mówisz, co ci przyszło do głowy? Mama jest trochę zmęczona, smutna, zabrakło pieniędzy, bo tyle było ostatnio wydatków — pani Irenka dobrze wiedziała, o czym Ineza mówi i próbowała ją uspokoić, bezskutecznie.

— Myślałam... myślałam... że... to się już nie powtórzy...

— Ty mi dałaś życie? — podeszła do mamy i krzyczała nad jej głową — Pan Bóg? Malpa? To zabiercie je sobie. Nie chcę go! Teraz już go nie chcę! Już... go nie chcę! Nie chcę moich rąk, nóg, głowy, nic... nie. I nie chcę tej nocy ani następnej, ani nie chcę jechać na kolonie!

— Dziecko, dziecko, co ty mówisz? — powtarzała bezradnie pani Irenka i trzymała ją mocno, przytulała do siebie. — Takie straszne słowa, dziecko... dziecko...

Ja... chciałam jej zaslonicz usta ręką.

— Nie trzeba... już nie trzeba... odepchnęła mnie. — To już nie nie pomoże! Nikogo nie uratuje!

— Dlaczego wyciągnęliście mnie z tego bagna? Po co? Ja już wtedy nie nie czułam! Nic nie bolało! A teraz...

Pani Irenka przytuliła ją do siebie strasznie mocno, ale wyrwała się jeszcze na chwilę, krzyknęła:

— Tylko to chciałam powiedzieć. Nic więcej. Proszę nie zakrywać mi ust.

Mama — wydawało mi się — skamieniała. Po chwili poruszyła się, odgarnęła włosy z czoła, ale jakby niepewna, czy potrafi... chyba tak, jak gdyby chciała tylko sprawdzić, czy potrafi poruszać nią, wstała, poprawiła sukienkę, znowu włosy i powoli, stąpając ostrożnie, wyszła z mieszkania.

— Mylisz się, mylisz się dziecko, mama jest tylko smutna... Gdybyś wytrzymała chociaż do jutra... — westchnęła głośno.

Ineza wróciła na tapczan, leżała znowu przyciskając dłonie do ust.

Czekałyśmy na mamę nadaremnie, a rano obudziła nas piękna melodia. Mama grała na skrzypcach.

Pani Irenka próbowała jeszcze rozвесelić mamę, przyszła po południu, opowiadała dowcipy, śpiewała wesole piosenki. To było takie straszne! Ciszka i głośne, wesole, „A ja nie chcę czekolady, chcę by miłość dał mi ktoś, żeby zabrał mnie od mamy, bo tej słodczy mam już dość”, i ciche, cichutkie „O mój rozmarynie rozwij się”, „Juz wschodzi dzień, czarnulko wstań, do pracy czas, wesoly budzi się nam dzień witając brzask” i coraz głośniejsze „O mój rozmarynie rozwijaj się, ulani werbują, strzelcy maszerują, zaciągnę się”.

A potem odgłos zatraskiwanych drzwi.

— Chcę coś ze strychu, to już, bo zamykam drzwi. Znowu się zaczyna i taka nie odpowiada za to, co zrobi. Co się tak gapić, no już — popędzała nas kierowniczką, ledwo weszła do mieszkania.

Poszliśmy za nią. Ineza nie chciała, ale kierowniczką ściągnęła ją z tapczanu. Poruszaliśmy się po strychu z trudem, po omacku, bo

w półmroku prawie nie było widać. Kiedy natrafiłam ręką na wiklinowy kosz, zaczęłam wyciągać to, co się nawinięło pod rękę.

— Lampa naftowa? Po co, o nie, ja odpowiadam tu za wszystko — zaczęła krzyczeć kierowniczką.

Wyrzuciłam, trafiłam chyba w mysie gniazdo, bo dał się słyszeć pisk, szelest. Kierowniczką strasznie bała się myszy i szczurów, więc zaczęła nas jeszcze bardziej poganiać. No już, szybciej, szybciej, tylko to, co naprawdę będzie potrzebne. Po co ci ta lalka, a to żelazko, a te lachy? Wyrosłaś z nich już przecież dawno.

Nie spieszyłam się, grzebałam w koszu, w kredensie, plosząc całe stada myszy. W końcu wyciągnęłam cały kosz, poprosiłam Inezę, żeby chwyciła za drugie ucho i z wysiłkiem, ale powlokliśmy go w stronę drzwi. Ineza położyła jeszcze na wierzch konika na hiegunach.

— Po co wam ta rupieciarnia? Mówiłam, to, co potrzebne — zrzedziła ciągle kierowniczką.

Nie odpowiadałam nic. Gdyby dowiedziała się, że znalazłam w tym koszu cząstkę życia sprzed wielu lat, zrobiłaby wszystko, żeby został na strychu?

Ineza zaraz po wejściu do mieszkania ściągnęła konika, zaczęła go gładzić po łbie, czyszczyć sierść, a potem wsiadała na niego, zaczęła się bujać. Była taka szczęśliwa, wesola, jak wtedy, gdy tata wszedł do pokoju niosąc go pod pachą i zapytał: No, dziewczyny, która pierwsza dosiądzie tego wspaniałego wierzchowca?

Dopiero później, patrząc na nią, domyśliłam się, że ten konik ma ją zawieźć do czasów, gdy była jeszcze gametą.

Wiesława Oranusi



Jan Lehenstein: *Lee Siens*, rys. tuszem 1961

ZBIGNIEW RZOŃCA

Wiosna 1968

aromaty mojego dzieciństwa
moje miasto kostka bruk
targ zwany rynkiem na którym
zapach koni mieszał się z zapachem książek

aromaty mojego dzieciństwa
moja rzeka łopian mlecz
fabryka przędzy z której
ciche sapanie maszyn rwało lekkie sny

czy pamiętasz ojciec gdy wychyliły
przez okno witałem żołnierzy
była wiosna czolgi sunęły zachodziło słońce

a potem spacer z tobą mamó
w gwiazdach przez most ku polom
ty nocny marku mówiłaś będziesz poeta

*
* *

ojcu

teraz kiedy już prawie wszystko wiadomo
chciałem napisać że czytam łacińskiego poeć
(et nos in aeternum
exilium impositura cumbac)
ale to nie prawda
(gdymyście mieli wiarę jak ziarenko gorczycy)

*
* *

andrzejowi

tak autobus mijal wie miasteczka
wieże gotyckich kościołów dziurawiły mgielne poszycie
pękały w znużeniu marzenia
nie były jeszcze krajobrazy odległe

galopujące lasem konie rozwieszony w słońcu tyton
sina żyła bugu beskidzkie strome dachy
tak byliśmy mało przezroczyści
zbyt wrażliwi zbyt ufni poezji za mało ufni słowu
tak myliliśmy pociągi stacje miasta
chaos z wiarą tren z hymnem
za mało było w nas mężczyzn w tym ciągłym dręczeniu
stukaniu w bramy pamięci i teraz
za dużo w nas śmiechu epistoła goni epistołę
dzień zamienia się w kolejną dedykację
jakby istniał tylko czas przyszły dokonany
i nic więcej żadnej nadziei żadnego jutra

odchodzisz do raju

żegnaj
to brzmi śmiesznie
każde pożegnanie jest śmieszne

jutro wracając do domu
będę rozmyślał o kategorii szczęścia
i zrozumieni żyję
i pojmię cierpię
dzisiaj wierzę tylko że
doświadczysz obrazów których
mogę nie ujrzeć

więc może jednak
żegnaj

czy cytry już nastrojone
anieli czy chór sformowali
pan wesół

kopanie wielkanoc 1988

łśni w splekanej trawie rosa
zżębnięte czeresnie
dzieci nosią święconki
czy tu moja ziemia
do której powinienem tęsknić
którą powinienem spulchnić miłością
w tym kawałku jęczącej przestrzeni
pod zgiętymi plecami pruskiego muru
czy powinienem kochać tę górę
bo oto zmartwychwstała
modlitwą wygnanych

golgotą ponizonych
nadzieją oszukanych
bo oto zmartwychwstała
razem z barankiem
w niebieskim deszczu

budujemy wieżę babel

niech będą poplątane nasze myśli
i rozplątane nasze serca
niech będą połamane nasze dlonie

ogrody są jałowe
nie rodzą owoców więc
niech będą spalone ogrody martwych miłości
wzrok i smak
sluch i zapach

ruń wieżo
przyjmij ziemię
oczyszć boże

*
* *

zakonne mury
mały biały aniołek z piszczałką
wyzduane kobiety o piersiach jak słońce
w ciele pomalu rozplywa się
jarmarczny odpust
ziemia płaska jak liść
błada twarz alchemika

metalowe konstrukcje miast
becket i joyce
przez otwarte usta
wypływa magma słów
erystyka nóg i pięści

klasyczny podział
wdech i wydech
życie i śmierć

Zbigniew Roźnica

STANISŁAW ULIASZ

Od „Pożogi” do „Szczenięcych lat”

I

Zjawisko pożogi świata kresowo-ziemiańskiego znalazło liczne odzwierciedlenia w literaturze polskiej lat 1918—1939. Pisarze nie przeszli obok katastrofy, jaką był pożar białych ścian dworu szlacheckiego. Ginał przeciw „polski raj”, który — jak pisze J. Błoński — znajdował się na Litwie, w okolicach Nowogródka, względnie nad Niemnem czy na Polesiu.¹ Ta mityczna dworkowa przestrzeń, wcześniej stale zagrożona, w okresie I wojny światowej i rewolucji październikowej znalazła się w nieustających płomieniach. Totalnej destabilizacji uległy osiadłość, własność ziemska i tradycja, a zatem podstawowe czynniki przetrzadzające o kulturze szlacheckiej. Ślad w oczach wielu wspominających eksponowały się bardziej niż kiedykolwiek „kochane ściany dworu rodzinnego”, owa — jak stwierdzał Michał Jaluwiecki — *odwieczna dobrze nam znana pieśń ziemi naszej*.²

Popularność i znaczenie dworku w tym czasie nie były sprawą przypadku. Dwór szlachecko-ziemiański jeszcze w XIX-wiecznej strukturze społeczno-obyczajowej oznaczał siedlisko ludzi, którzy urodzili się, wychowali i spędzali życie w jednym miejscu. „Gniazdo rodzinne” pamiętało zwykle dziadów i pradziadów. Trzeba dodatkowo nadmienić, że Europa od Kongresu Wiedeńskiego nie przeżyła większych wojen, a jej granice przez sto lat były niemal stabilne. W następstwie wielkiej wojny 1914—1918, jak też towarzyszącej jej wędrowki ludów, nadzwyczajnie wzrosło znaczenie domu jako symbolu bezpieczeństwa. W tradycji literackiej i kulturowej, w ogóle w polskim życiu, symbolem domu był dwór szlachecki, „cichy, biały i dumny”.

Z kolei pojęcie Kresów Wschodnich już od czasów powstania listopadowego stanowiło w narodowym myśleniu nie tylko kategorię geograficzno-polityczną, ale miało znamiona pojęcia nacechowanego psycho-socjologicznie.³ Słowom Kresy Wschodnie towarzyszyła zwykle wysoka temperatura emocjonalna. W mentalności wielu ludzi było czymś w rodzaju „dogmatu uczuciowego” względnie „wieczystego węzła”. Sprawa Kresów odżyła w życiu politycznym kraju w połowie 1915 roku, kiedy to armie państw centralnych ruszyły na wschód, a później zatrzymały się na linii Dyneburz-Nowogródek-Pińsk. Ziemię ukraińsko-białoruskie wraz z zamieszkałą tam polską ludnością przedzieliła linia okopów, co miało zaważyć na przyszłym ich losie. Z satysfakcją witano upadek caratu, ale wnet podniosła się fala rewolucji chłopskiej i w ciągu kilku miesięcy zmiała z powierzchni ziemi ogół polskich dworów na wschód od linii okopów.⁴ W latach

¹ Por. J. Błoński: *Polski raj*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 51—52, s. 3.

² M. Jaluwiecki: *Po dwóch i wsi litewskiej*, Kamen 1928, s. 6.

³ Por. J. Kolhubzowski: *Legenda Kresów w literaturze XIX wieku*, „Odra” 1982, nr 12, s. 51.

⁴ S. Kieniewicz: *Kresy. Problem Litwy i Rusi w dobie porozbiorowej*, „Tygodnik Powszechny” 1989, nr 46, s. 3.

dwudziestych poczyna się już mówić o kresach wewnętrznych, znajdujących się w obrębie II Rzeczypospolitej (tj. o Podolu, Wołyniu i Wilenszczyźnie), która — mówiąc słowami Wańkowicza — jawiła się jako *kikut obcięty, wznoszący się w pustkę rojstów, w bezmowę trzech granic, z których dwie zamknięte, a trzecia prawie martwa*¹, oraz o kresach zewnętrznych (inaczej głębokich, mohortowych), znajdujących się poza granicami Polski międzywojennej, a wchodzących w skład Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Wyobrażenia o tych obszarach przechowywała zbiorowa pamięć.

W latach 1918—1939 za ludzi z „byłych Kresów” uważano z reguły ziemian, którzy utracili majątki, mieszczące się za ówczesną wschodnią i północną granicą Rzeczypospolitej, a zatem pod Mozyrzem, Bobrujskiem, Połockiem, na Zmudzi i Inflantach, podobnie jak pod Kijowem i Odessą.² W tym niespotykanym od lat exodusie znaleźli się także pisarze, którzy podziali głównie do Warszawy. Wielu z nich „wypowiedziało się w całej pełni” pod wpływem tragicznych wojennych i rewolucyjnych przeżyć; niejednokrotnie było to równoznaczne z momentem ich twórczego startu.

Międzywojennym perypetie motywu kresowo-ziemiańskiego należy rozpocząć od charakterystyki literackich świadectw pożołą, spisanych w pierwszym dziesięcioleciu II Rzeczypospolitej. Dopiero na tym tle można będzie dostrzec osobliwość ideowo-artystyczną *Szczeniowych lat*, tekstu opublikowanego przez Wańkowicza w 1934 roku.

Faktem jest, że wiele innych utworów, stworzonych przez pisarzy o różnej sile talentu, kształtowało obraz Kresów w międzywojniu (np. S. Zeromski, S. Vincenz, K. Zdziechowski, K. Leyczki, J. Mackiewicz, E. Jeleńska-Dmochowska, W. Miłaszewska, M. Bogusławska, W. Wasilewski). Sądzę jednak, że proponowany poniżej wywód, chociaż ograniczający kontekst historycznoliteracki, pozwoli uchwycić dynamikę przeobrażeń omawianego motywu.

II

Wiele utworów o charakterze zazwyczaj dokumentarnym czy paradokumentarnym, które ukazywały się w Polsce na początku międzywojnia, dotyczyło doświadczeń ludzi wyrzuconych na „śmietnik historii”. Twórcy ukazywali proces upadku władztwa kultury polskiej na Kresach, uutożsamianej najczęściej z dworem, uwzględniając jednocześnie odwrotną stronę zagadnienia — stawienie się państwa polskiego. Te skomplikowane przebiegi zdarzeń stały się tematem dużej grupy tekstów. Z najpopularniejszych można wymienić: *Bolszewików, w polskim dworze* Izabeli Łutowskiej i *W potopie leż i krwi* Jadwigi Januskiewiczowej. Największą sławę uzyskała jednak *Pożoga* Zofii Kossak, do 1939 r. mająca sześć wydań, a także przetłumaczona na japoński i angielski. Nie mniej słynna była *Burza od Wschodu*, stawiana przez niektórych krytyków na równi ze wspomnianymi autorami *Trembowli*. Nie sposób pominąć cennej diariusza Elżbiety z Aleskich Dorofiejnkiej — *Na ostatniej placówce*. Warto wspomnieć przynajmniej o licznych w tym czasie swego rodzaju rejestrach strat takich jak: *Po dworach i wsi litewskiej* Michała Jalołowickiego, *Podzwonne na zgłiszczach dworów na Litwie i Rusi* oraz *Memento kresowe* Antoniego Urbańskiego.

W dużym stopniu za sprawą tych twórców wyobrażenie o kresach jako o broczącej krwią „krajinie zgłiszcz i mogił” zaczyna wypierać

dotychczasowy, ukształtowany już w XVII wieku, arkadyjski stereotyp przetworzony z kolei przez Sienkiewicza, który wypełnił obszary przygraniczne „metaprzeczerstrenią przygody”.³ Na początku dwudziestolecia międzywojennego w polskiej literaturze wspomnieniowej dotyczącej Kresów Wschodnich odzywa przede wszystkim idea polskiego przdemurza; II Rzeczypospolita jest nadal smętny fidelis a głównym wrogiem pozostaje „Wschód żydo-komunistyczny”.⁴ Stąd — jak słusznie stwierdza T. Burck — *świat tradycji wiekami wzmocnił w tę ziemię — antemurale Christianitatis — reprezentowany przez polską „Inteligencję ziemiańską”* zostaje w *wspomnianych tekstach przeciwstawiony światu rewolucji, występującemu „spoza chrześcijańskiej, europejskiej i polskiej tradycji”*.⁵

Autorki opowieści wspomnieniowych w latach dwudziestych posługują się wyraznymi opozycjami: polskość przeciw bolszewizmowi, swojskość wobec obcości, piękno tradycji przeciw rewolucyjnej terrazności, chrześcijaństwo i zachodnia kultura przeciw „zatrutemu tchnieniu Wschodu”.⁶ Konstrukcja świata przedstawionego rządzi wszechwładnie poetyka emocji i krzyku. Trudno zestąpić temu się dozwic. W czasie, kiedy ginęli najbliżsi, gdy plonęły rodzinne zabudowania, gdy wydawało się, że wypełnia się Apokalipsa, wydarzenia widziane z takiej perspektywy uzyskiwały zabarwienie subiektywne i malowały się w przerażająco czarnych kolorach. Wszystkie sytuacje rejestrowano z niemal naturalistyczną perwersją, podkreślając niewspornymśrodków do okrutności wydarzeń. Nadzieja Drucka pisała wprost: „Tęgo, co wdziałam w dniach ostatnich, nie potrafiłabym opisać nawet krwią własną”.⁷

W niewieściach księgach wspomnień wojna i rewolucja pojmwane są ekspresjonistycznie — jako kataklizm i rzeźnia, relacja wspomnieniowa utrzymana jest w „tonacji wstrząsu i okrucienstwa” (określenie przejęte od M. Janion). „Niewiasty kresowe” rejestrują w utworach stany swego ducha i bliższych współziomków. Ukazują, jak w następstwie doświadczeń wojennych i rewolucyjnych niektórzy ziemianie tracili „wiarę w cokolwiek na świecie”, „wiarę w sumienie świata”. Jest to polska wersja „podróży do kresu nocy”.

Zasadniczym wątkiem owych niewieści ksiąg wspomnień staje się zagłada gniazda rodzinnego wraz z koniecznością jego pożegnania i euforia niepodległościowa, gdyż Polska zmartwychwstała z niewoli. Wątek ten plastycznie przedstawiła Z. Kossak-Szczucka. Symbolem trwania polskości nie jest już u niej, jak u Seweryna Goszczyńskiego, czy znacznie później u Marii Rodziewiczówny, dąb, lecz historia róży w dworze nowosielickim. *Nikt nie umiał oznaczyć jej wieku — czytamy w utworze — ale zapewne musiała ona pamiętać lata bardzo odległe i dawne. (...) W przeciwieństwie do pnia jednego i krzepkich konarów, kwiaty miały wiotkie, bezsilne łodygi i mocną won, wlaściwą kwiatom konającym. Nawet kolor ich nie był żółtawy, ale zielonawo-biały. Miały w sobie wdzięk i piękność rzeczy, którą ginę. ¹²* Symbolem przyszłych losów ziemianstwa na Kresach są u Kossak-Szczuckiej: wykołębiona brzyzka i zagryziony przez świnię stary paw. Szczególną jednak funkcją obdarzyła autorka obraz gmacznego konia — „białego ogiera”, który „przezul żarzmio i pogardził nim”, stając się „żywym symbolem ostatnich kul-

¹ J. Kolbuszewski, op. cit., s. 56.

² Por. J. Tarbitz: *Polak le przdemurze chrześcijańskiej Europy. Mity a rzeczywistość historyczna*, Warszawa 1987, s. 136-139.

³ T. Burck: *Problemy wojny, rewolucji i niepodległości w: Zwiędziada proz w narracyjnej W: Literatura polska 1918-1932 pod red. A. Brodzkiej*, Warszawa 1975, s. 487.

⁴ M. Dominika: *Panienska ze dworu*, Poznań (1921), s. 19.

⁵ M. Drucka: *Zwycięstwo*, Warszawa 1923, s. 51.

⁶ Z. Kossak-Szczucka: *Pożoga. Wspomnienia z Wołynia 1917-1919*, Kraków 1923, s. 9-10.

¹ M. Wańkowicz: *Anoda-katoda*. Wybór, układ i oprac. T. Jodelka-Burzecki, T. i Kraków 1986, s. 243.

² A. Ziemliński: *Miasto kresowe Polski międzywojennej: mity i rzeczywistość* „Odra” 1983, nr 4, s. 38.

tury i piękna, wdeptanych w krwawe błoto plugawym obcasem.¹³

Obok poczucia utraty Kresów rysuje się we wspomnianych opowiesiach przekonanie, że Rzeczpospolita zostawiła ziemian samym sobie. Elżbieta Dorożyńska napisze: „Porzucila nas Matka Ojczyzna i ja ostatnie żywe świadectwo naszych tu praw i trwania odejść”.¹⁴ Z piersi Marii Dunin-Kozickiej wydobyla się także żalostne westchnienie: „Czemuzes oddarta od Macierzy, ziemię drogą, jak szmat serca, broczący krwią?”¹⁵ Maria Rodziewiczówna kreuje w *Niedobitowskim z granicznego bastionu* scenę rozmowy, w której chłop mówi do Żyda o ziemianach kresowych: „Toc tie Polscyzy tak czekali, wyglądali, miatiecie przeciw caru robili — na Sybir szli. Najgorsze burtowscyzy byli — nie doczekali się swojej Polszyzy”.¹⁶

Na tle utworów pisanych przez „ofiary rewolucji” wyróżnia się twórczość Zofii Żurawkowskiej i Melchiora Wańkiewicza. Żurawkowska utraciła w rewolucji rosyjskiej i dom rodzinny, i męża. (W następstwie tych przejść również zdrowie i życie). Jednak wyniosła z owych doświadczeń nie mściwość za doznane krzywdy, a najlepszą wolę zrozumienia i przyjęcia nieuniknionego losu. Jedyną troską Żurawkowskiej jest, „aby nie zmarnowała się ta krzywda”. Wuj Dymitr, bohater nie ukończony powieści pt. *Nieporozumienie* chciałby, żeby z przelanych łez i krwi wykiła na Kresach „nowa jakaś prawda, nowa zdobycz”, by z tego „krwawego doświadczenia” wynikły dla świata zasadnicze korzyści. M. Dąbrowska dostrzegła szczególnie w pamiętniku autorki *Pożegnanie domu*, „obraz wstrząsającej boleści człowieka, któremu życie dało wszystko, aby wszystko wydrzeć i wszystko stratać”. Widziała w nim „kartki rozpaczy i jak niewieścia księga Hioba”.¹⁷

Żurawkowska inaczej też, aniżeli pozostałe „niewiasty kresowe”, prezentuje w swych utworach kształtowanie się świadomości postaci w momencie odzyskiwania przez Polskę niepodległości. Każę bohaterem *Pożegnania domu* przekradając się z rodzinnego Nizpola ku granicy polskiej, „Bezdomnym wygnańcom” towarzyszy nieustannie myśl, że „za Zbruczem, za Bugiem już się świeciła Polska, już tajne doszły o niej wieści (...). Cóż znaczyć mogła krzywda spoielatego domostwa, wobec tego słowa, które stało się ciałem?”. Pisarka zamyka utwór wymowną pointą, wypowiedzianą przez jedną z postaci: „Mamy teraz Ojczyznę. To jest więcej, niż dom.”¹⁸

III

Miejsce *Szczenięcych lat* M. Wańkiewicza na tle prozy tworzonej w okresie międzywojennym przez „ofiary rewolucji” jest wielce osobliwe. Przemówił pisarz już wówczas znany, twórca głęboko związany z północno-wschodnim pograniczem kulturowym i etnicznym, świadek rewolucyjnego przełomu na Wschodzie, a równocześnie — jak się wkrótce miało okazać — wzbudzający u czytelników wręcz przeciastawne odczucia. Pisano więc, iż jest „chłubą Kresów”, niemal „zubrem kresowym”, pisano, że to „Krupnyj pomjeszczik i humienkowski Ujeżdża” albo zgola odmiennie — „kabyotny”, „ptak, który kala swe gniazdo”, sztyderca, szłagan, „ostatni faccjonista i wielki bujacz”. Nie obilo się także bez formułowania wy-

kluczających się sądów. Jedni widzieli w tekście „satyrę na szlachetczynię”, inni — jak np. I. Fik pisali: „Ziemianstwo szlachetce próbuje się rehabilitować (...) w reportażach pisarzy pochodzących z kresów wschodnich, a których wyploszyła z pieleszy domowych rewolucja rosyjska.”

Jest rzeczą wiele znamienneą, że *Szczenięcych lat* budziły powszechny i nieklamany zachwyty. Ten utwór Wańkiewicza pojawił się w obiegu czytelnym w 1934 roku w spółnie z *Opierzoną rewolucją* przez co powstał „cyrk niesamowity”. Zaistniał w czasie, gdy na dobre już zadamowała się upowszechniona przez niewiasty kresowe konwencja pisania o dramacie wykorzenienia; w sytuacji, gdy wiele uwagi przyciągało zagadnienie regionalizmu wielkiego i gdy na dobre wykształciła się proza o „tutejszych” (utwory T. Lopałewskiego, H. Romer-Ochenkowskiej, W. Dobaczewskiej)

Zanim Wańkiewicz po raz drugi miał przesyć „odległe wspomnienie dzieciństwa”, objeżdżając Wilieńskiżcz, czego efektem stały się reportaż *Sięjemy znowu w Polsce B.*, roztoczył w *Szczenięcych latach* swą wizję Kresów jako kulturowej i etnicznej mozaiki widzianej już z „Domeczku” na Żoliborzu. Utwór zaczyna się jak typowa opowieść wspomnieniowo-pamiętnikarska: „Wańkiewiczów było jak rojstu w Mińszczyźnie”.¹⁹ kończy się zaś następująco: „Dwory kresowe już zmarzy. Ich byłych mieszkańców odprawdza raz po raz na cmentarz coraz szczypliejsza garstka w zdrudziałych okryciach. A wokoło Polska szumi...” (Szl. 130). Między tymi dwoma informacjami zawarta została barwna gawęda o obyczajach i dziejach ziemianstwa polskiego na obszarach kresów litwosko-białoruskich.

Zaprezentowane w *Szczenięcych latach* dzieje polsko-ziemianiskiej wspólnoty istniejącej na obszarze wielonarodowych Kresów ukazują dominującą w tym świecie wizję pokrewienstwa, braterskiej oraz rangę diadawcy i oryginalności postaci; świadczą o decydującej roli zwyczajów i tradycji, które uprawomocniają przyrodzony ład (por. opisany przez Wańkiewicza traktament). Dzieje te obrazowo mają nie tylko „celebrację codzienności” i „biestudne współżycie”, enociaz nie raz sam autor narzuca czytelnikom taki styl lektury, mówiąc o panującej w dworach atmosferze „nicnierobstwa, rozputy i siedmiu grzechów głównych”. Jednak nie w tym aspekcie należy upatrywać podstawowego sensu *Szczenięcych lat*. Pisano niekiedy, iż jest książką Wańkiewicza „wstrząsająca „wstrząsająca spowiedzią ludzką” (S. Piasecki). Istotnie, w narracji, choć sporadycznie, pojawiają się zdania mówiące o bezdomności duchowej, o złożoności obcego świata, w którym znalazł się narrator: „O babko! — Osuam się eraz w myśli do tnych starych, pomarszczonych rąk i garnę się do twego waczenie młodzieńczego serca. Obolałe mam stopy od chodzenia po kamienistych i pokrętnych ścieżkach Polski Współczesnej...” (Szl. 57)

Przypomniany zostaje w ten sposób Mickiewiczowski wrzorec powrotu do domu z wielkiego świata, powrotu do utraconych krajów dzieciństwa zawarty w *Panu Tadeuszu* jako poemacie o „ladzie istnienia”. Przytoczony wyżej cytat jest nasączony „głębokim sentymentem”; który z kolei w innych miejscach bywa niwelowany „kipiącym humorem”. Opowieść Wańkiewicza okazuje się przede wszystkim „dramatem krajoobrazu polskiego na wschodnich rubieżach, dramatem pokazanym od wewnątrz, na życiu i na śmierci paru dworów” (Z. Wasilewski).

Przedstawienie krzywej kresowej formacji ziemianiskiej świadczy

¹³ Tamże, s. 347.
¹⁴ E. Dorożyńska: *Na ostatniej placówce. Dziennik z życia wsi podolskiej w latach 1917-1921*. Warszawa 1925, s. 404.
¹⁵ M. Dunin-Kozicka: *Burza od Wschodu. Wspomnienia z Kiówszczyzny 1918-1920*. Kraków 1925, s. 495.
¹⁶ M. Rodziewiczówna: *Niedobitowski z granicznego bastionu*. Lwów 1926, s. 60.
¹⁷ M. Dąbrowska: *Zofia Żurawkowska*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 31, s. 4.
¹⁸ Z. Żurawkowska: *Pożegnanie domu*. Warszawa 1927, strony odpowiednio 168 i 184.

¹⁹ Wszystkie cytaty ze *Szczenięcych lat* w wyd. *Czerwieni i amantów*. Kraków 1974. W nawiasie opozycje pojawiały się skróty tytułu utworu Szł. a liczba po skrócie — w kolejnych przytoczeniach — oznacza numer strony.

najpełniej o dojrzałości artystycznej *Szczenięcych lat*. Opowieść o historii domowej spłata się nierozdzielnie z dziejami ziem b. Wielkiego Księstwa Litewskiego. W ten sposób daje o sobie znać „udomowiona historia narodu”. Trzeba też wskazać na charakterystyczne przechođenje od wielości w sensie filialnym („Wankowiczów było jak rojstu...”) do finalizującego utwór obrazu Kresów jako cmentarza Rzeczypospolitej. Ponadto „duszą” Kalużyc autor uczynił postać Aliny — panny respektowej, która wyraża ziemianśko-kresową filozofię, sam zaś w scenach rabunku dworu występuje w roli bezamiętnego obserwatora. Jedynie przez chwilę posłuszny jest stylem emocjonalno-patetycznym: „O Boże! O Wielki Boże! Nie ma Kalużyc!” Ocalali z pogorzelska przeobraża się już w następnych zdaniach w reportera, rejestrującego wygląd dworu po bolszewickim pogromie. Są więc wyrwane futryny okien, rozwalone kominki, zniszczona biblioteka, park zasypywany kartami porwanych książek. Zwróćmy uwagę, że pojawiają się tu niemal stale elementy opowieści o zagładzie pałacu białego na Ukrainie, zanika natomiast całkowicie problem emocjonalnego wartościowania rejestru krzywd i cierpień. Z całą siłą uwidacznia się epicki dystans do opisywanych wydarzeń. Artystycznym efektem epickiego dystansu jest posłuszenie się przez Wankowicza w zakończeniu *Szczenięcych lat* dwoma wielkimi obrazami zbudowanymi na wzór wielopiętrowej metafory, zbliżonej w drugim przykłady do przypowieści. Oto składowe ogniva pierwszego obrazu „pociągnięty pod politykę palisander” skrywa niewidzialną dla oczu kalużańskich prawdziwą istotę drzewa. Kolejne piętro tej metafory to odpowiadająca „palisandrowi” — prawda amarantowa, zaś istocie drzewa — prawda „szara, lapiowa, z ziemi tej, z błot, z nędzy, z twardego życia” (Szl. 126). Zasadnicze znaczenie tkwi w dwóch zdaniach: „W drzewie ludzkości narasta nowy słoń. Kora pęka”. Paralelnie do wyrażenia „drzewo w naturze” funkcjonuje wyrażenie metaforyczne „drzewo ludzkości”.

Podobny mechanizm paralelizmu obrazowego pojawia się w poutępującej utwór metaforze powstałej ze skojarzenia właściwego sensu wyrażenia „srokosz jako osobliwy ptak w przyrodzie” z wyrażeniem metaforycznym „Pstrokaty srokosz historii przewłóczący żywe serca ludzkie” (Szl. 130). Dodatkowe zdarzenia kresowe stają się tu ilustracją zmiennych kolei losu oraz uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji. Zastosowanie do ginących domostw i ludzi określeń „Wieczny Rozum” i „Wieczna Dobroć” zmusza humanistyczną wymowę zamysłu nad przemijającymi „nocami i dniami” różnych form ludzkiej egzystencji. Kończą się zatem *Szczenięce lata* przypowieścią o charakterze historiozoficznym, chociaż — jak zawsze u tego pisarza — powaga jest stonowana anegdotą i pozornie bez troską narracją.

Obok ludzi i domostw przyroda litewsko-białoruska jest drugim niezwykle istotnym wątkiem *Szczenięcych lat*. Staje się to pierwsze tłem zdarzeń rozgrywających się w okolicach przepięknej Niewazy i Uszy. Rzeki i lasy, dwory tkwiące w „nawale zieleni starodrzewu” — cała przyroda współistnieje na równych prawach z ludźmi. Przyciąga i fascynuje swym bogactwem. Jest także źródłem wartości całkowicie nieobecnych w zamkniętej przestrzeni dworu, symbolizując świat położony na antypodach. Przyroda żyje „razem z pokoleniami domu” (Szl. 98).

Wankowiczowska opowieść o mitycznej symbiozie kultur i tradycji oraz o konieczności przetasowań społecznych znalazła odpowiednik w metaforze „drzewo ludzkości”, w którym narasta nowy słoń, przez co drzewo nie obumiera, ale nabiera większej mocy trwania. Jednakowo ważną jest dla autora „prawda amarantowa” i „prawda lapiowa”. Napisze on znamienicie: „O, jakie Kocham, syny tej ziemi, obie prawdy” (Szl. 126). Wankowicz zęgnając rodzinne gniazdo nie

neguje idei zakorzenienia polskości w losach ziemi kresowej, gdyż „w swym łonie była ona zwała więzią polską — niby sicią korzeni” (Szl. 84). Ale też nie głosi hasła rewindkacyjnych. Punkiem odniesienia są dla niego Kresy współczesne, znajdujące się w granicach II Rzeczypospolitej. *Szczenięce lata* poprzez konstrukcję końcowych obrazów są artystycznie wykładnią postawy, która wyraża się szacunkiem dla wielonarodowościowej mozaiki, osadzeniem w polskości, ale równocześnie otwartością na wszystko co niepoliackie. Wankowicz miał głębokie poczucie realności swojej epoki, czasu gwałtownych przemian społecznych i obyczajowych, wierzył, że „stara Europa jest u początku końca”.²⁰

IV

Czas na wnioski.

Szczenięce lata sytuują się wyraźnie opozycyjnie wobec wzorca ukształtowanego w pierwszym dziesięcioleciu przez „niewiasty kresowe”. Świadcze dobitnie, iż Wankowicz przełamał zastaną tradycję pisania o zagładzie gniazda rodzinnego, tworząc nowy typ opowieści o „cmentarzach Rzeczypospolitej”. Rzecz jasna, że literacki obraz poszczególnych krain kresowych pozostawał w dużym związku z ich historią. Kresy północno-wschodnie nie miały przecież tradycji „wzajemnego wyrznięcia się narodów” zamieszkujących te tereny. Zgola inaczej było na Ukrainie jako właściwych kresach polskich tam zawsze porażki i zniszczenia kształtowały literackie wizje „raju utraconego” i „Arkadii zniszczonej”, przy czym malowniczość łączono zwykle z hajdamacyzną.

Jednocześnie dwudziestowiejny dramat wykorzenienia, będący spadkiem „przeoranych szlaków” przez wojnę i rewolucję nieustannie towarzyszył twórcom, którzy urodzili się na „rozdrożu światów i czasów, kultur i wier, mów i ras, warstw i narodów” (K. Pruszyński). Niekiedy z nich jasno stawiają problem sprzeczności między miejscem urodzenia, a kulturową przynależnością, językiem i etnicznym pochodzeniem.

Niewieście księgi wspomnień z lat dwudziestych chętnie posługiwały się opozycyjnymi obrazami nasycenymi retoriką polityczną, zdecydowanie na plan pierwszy wysuwała się antyteza polskości — bolszewizm. Rozbudowane sceny krzywd i cierpień, którym służyła stylistyka apokaliptyczna i cmentarna, przekonywały o szczególnym terrorze wniesionym przez historię. W dalekim tle pozostawał czas przedrewolucyjny: „Zylimy — pisze Zofia Kossak — niby na dnie stawu, w otchłani zielonej i swobodnie dumnej otoczeni Pięknem zewsząd”.²¹ Wizja ta zostaje przytłoczona okrutną terażniejszością wojenną i rewolucyjną. T. Burek, wspominając o *Pododze*, posłusznie się zmienną formułą interpretacyjną: „Marynia Polaniecka wstąpiła w świat szekspirowski”.²² Uprzywilejowana jednak poetyka emocji i krzyku sprawa, że te książki z „ruin czasu historycznego i biograficznego”²³ funkcjonować mogą jak „niewieście księgi Hioba” lub polska odmiana „podróży do kresu nocy”.

Opowieści wspomnieniowe z lat dwudziestych wyróżniały się ponadto estetyką nacechowaną ideologicznie. Aktualizowały i upowszechniały „Idęę Misji i Twierdzy”, lansowały program obrony polskości na Kresach, głosiły hasła solidaryzmu społecznego, przybierając nieraz postać literatury kolonialnej. Wankowicz w *Szcze-*

²⁰ Por. motto do *Opłakanej rewolucji* zaczerpnięte z poematu Metetricha i Scengiera

²¹ Z. Kossak-Szczucka, op. cit. s. 63.

²² T. Burek, op. cit. s. 482.

²³ Wyrażenie przejęte z wielce inspirowanego szkicu M. Zalesskiego: *Zyskane cmentarze Rzeczypospolitej*, „Res Publica” 1987, nr 4, s. 92.

nięcych latach ogranicza do kilku zaledwie obrazów wątek rewolucyjnej zagłady dworów. Z tekstu przesiąka tęsknota za antypokaliptycznym stylem życia, chociaż pisarz zaznacza, że ziemia kresów północno-wschodnich nosiła na sobie kurhany wielu wielkich pobożników. O wyglądzie świata stworzonego przez Wańkowicza przesądza sensualistyczny smak życia. W świecie tym „smakowicie chlupią kopytami (koni) bajora”, mają swój urok zimowe „białe dudniące szlaki” (Szl, 61), „nie dokarczowane drożyny leśne”, jesienne szarugi, a co najbardziej znamienne — nawet w scenach tabunku dworu przeważa ton specyficznej dobrodusznosci. To niewątpliwie oznaka epickiego dystansu do opisywanych wypadków. Wańkowicz zdecydowanie odrzuca estetykę nacechowaną ideologicznie, jak też tonację nostalgii oraz „wstrząsu i okrucieństwa”. Dziecięco-domowy świat został pozbawiony cech Zbaraża (określenie M. Króla). Ta gawęda o charakterze pamiętnika dokumentalnego wyróżnia się afirmacją życia i optymizmem historycznym, przez co odstaje od „ciemnej tonacji” drugiej połowy dwudziestolecia, zbliżając się tym samym do *Nocy i dni* M. Dąbrowskiej.

Jednak zarówno *Pożoga*, *Burza od Wschodu*, *Na ostatniej placówce*, *Pożegnanie domu*, jak i *Szczenięce lata* stanowią — każdy utwór na swój sposób — księgę domu polskiego na wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej w czasach pożogi wojennej i rewolucyjnej.

Stanisław Uliasz

Istniejąca od ub. roku Fundacja Kunczewiów (utworzona przez mieszkającego w USA Witolda Kunczewicza w oparciu o dom jego rodziców w Kazimierzu Dolnym) za główny cel swojej działalności uznała — zgodnie z wolą Marii Kunczewiczej — „propagowanie oraz wprowadzanie w czyn zasad tolerancji, międzynarodowego porozumienia, postępu kulturalnego i racjonalnych form społecznego współzycia”. Zanim w Kazimierzu powstanie tworzony przez Fundację międzynarodowy ośrodek spotkań inteligencji, realizacji tego celu służyła druga już konferencja na temat „Polska i jej wschodni sąsiedzi — dzień dzisiejszy i przyszłość”, która odbyła się w dniach 8—9 marca 1991 r. z udziałem 35 dziennikarzy, pisarzy i działaczy społecznych z kraju i z zagranicy. Uczestnicy spotkania przyjęli następujący komunikat:

Przybyliśmy do Kazimierza z Białorusi, Rosji, Ukrainy i Polski, zaproszeni przez Fundację Kunczewiów dla dyskusji nad stosunkami między pobratymczymi narodami naszej części Europy. Deklarujemy swą gotowość pracy i współpracy, by na nowo te stosunki wzmocnić. Będzie to trudne zadanie, ale nie ma nic nadzi ważniejszego — jeśli chcemy, by przyjaźń i wzajemne zrozumienie zastąpiły obojętność i niewiedzę. W dziedzinie potrzebny jest ogólny wysiłek obywatelski, od którego nie zwalniali nas najlepsze nawet kontakty rządowe, wierzymy w przyszłość, którą będziemy układali razem.

W konferencji wzięli udział także przedstawiciele naszej redakcji, dla której poruszana problematyka stanowi od dawna przedmiot zainteresowań — zaprezentowano m.in. numery zredagowane pod hasłem „Na pograniczu narodów i kultur”.

Uczestniczący w konferencji Natalia Bilocerkiwec (poetka i esektka) i Mykoha Riabczuk (krytyk i poeta, zastępca red. naczelnego miesięcznika „Vesny”) z Kijowa byli w następnych dniach gośćmi redakcji „Akcentu”.

(wbw)

JERZY JARNIEWICZ

Revolucja irańska 1978

(fragmenty)

I

Mohammed Reza Pahlavi Aryamer

to nic to tylko

jeden wers w moim wierszu

brzmienie które kiedyś podchwyciło moje ucho

zdziewione jego rytmem

i obcością

ręce mojej pamięci

pieściły tajemnicę

muzyki dokładnie takiej samej jak

ro do den dron

szach in szach czasu przeszłego

i dziecinnych zauroczeń

zapewne nie zainstaliby na tej stronie

gdyby inną muzyką brzmiało jego imię

V

między nimi a mną

szklana tarcza

telewizora

mocna na tyle by ochronić

przed wzrokiem śmiercionośnych pocisków

z bezpiecznej odległości

rzucałymi łaskawie spojrzem

na czarno-białe pole bitwy

a potem pochłonął nas western

VI

w autobusie linii B który cudem

jakims trafil tutaj prosto

z Szekesfehervar

imponderabilia stanowi od blaszce

węgierskiej pilszejszy na blaszce

ktos nie zdążył zrealizować

dwustu pięćdziesięciu gramów

wyprowadzić psa posunąć się trochę

słowa kursowały jak bilety
ginąc szybko w kasowniku
nagle usłyszałem ciche
bha-ga-vad-gi-ta
i nic z tego nie wyniknęło
dla podróżnych z pospiesznego autobusu
ani dla dziesięciu wcieleń Wisnu
a było to dokładnie w środę
w pięć dni po Święcie Rozesłania
kiedy jechałem po deski

VII
na scenie balet Fontanna
Bachczysaraju a w dole
dla orkiestry człowiek
przy wiolonczeli który
dwa lata grał w Teheranie
i powrócił stamtąd
amerykańską limuzyną

VIII
dużo wcześniej
niż zaczęłaś jeździć palcem po mapie
i sylabizować egzotyczne słowa
cufurat tygrys daktyle
zanim jeszcze
przeczytałaś o Rczic szachinszachu
i o kilku tysiącleciach jego kraju
przedtem nim
nauczyłaś się pierwszego obcego języka
nim usłyszałaś o internacjonalizmie

potrafiłaś bez trudu
puścić perskie oczko

jaki świat jest mały

IX
wiatr który stamtąd przychodzi
nie przynosi krzyków trwogi
ani modłów mully
ani kazań imama
ani płaczu linczowanych kurewek
ani trzasku odrąbywanych kości
ani oddechu opróżnionych więzień
ani jęku zapelnionych więzień

wiatr który stamtąd przychodzi
nie wie ze sobą pył kwiatów
co osiada na szybach
parapetach chodnikach czapkach
dłoniach oczach oczach oczach

X
dokonując wiwiecejki słowa
rewolucja
odkryłem pozornie nieistotną cząstkę
RE
to jest jeszcze raz
do tyłu
da capo

znów widać klucz wiolinowy
usunięto szacha
a gwiazdy po pełnym obrocie
wracają na swoje miejsce

lub przynajmniej tak się nam zdaje

Jerzy Jarniewicz



Jan Lebenstein: *Les Slevs*, 1974, rys. — gwaz

PÈTER HAJNÓCZY

POGRZEB

Ubiegłej nocy we śnie stanęła przede mną zmarła baronowa von W. Od stóp do głów spowita była w biel i tymi słowami odezwała się do mnie: „Dzień dobry, panie rado”

Swedishborg

Gdy wszedł do mieszkania, poczuł zapach. „Zmarł już dwie godziny temu.” Bezwiednie spojrzal na zegarek, jak ktoś, kto ma coś pilnego do załatwienia. „Ciekawe, po jakim czasie rozejdzie się odor?” Na razie nie było prawie nic czuć: ojciec, ciało Starego spoczywało w sypialni na łóżku z drzewa wiśniowego, obok łóżka matki, przedpokój zaś, gdzie teraz bezradnie sterczał, oddzielał od sypialni długi, ciemny hall i zagracona ogromnymi, ciężkimi meblami jadalnia.

W wyobraźni odbył drogę do łóżka ojca — to go nieuchronnie czekało — nie odczuwał żadnego bólu, smutku, mieszkanie wydawało mu się obce i nie znane, jakby nigdy tu nie był, pokoje sprawiły wrażenie zbyt dużych, barokowe meble zbyt staroświeckich i odrapanych. Pomacał się po kieszeniach, wyjął papierosy, zapalki. Przez chwilę zastanawiał się, czy w takiej sytuacji w ogóle wypada palić, w końcu jednak zapalił; wypalił tu w przedpokoju, „tam w środku oczywiście nie będę tego robił”. Uspokojony zauważył, że mocny, gorzkawy zapach osłabił woń.

Usłyszał brzęczenie telefonu i zdławiony głos. „Matka”. Zaciągnął się papierosem, popiół strząsnął do malej, mosiężnej popielniczki stojącej na stoliku przed lustrem. „Już obdzwoniła całe miasto.” Takie postępowanie wydało mu się nieprzystojne, choć przecież było zupełnie zrozumiałe. Uznał je za zdradę wobec zmarłego ojca, za niestosowne wobec pogrzebu. Ale z drugiej strony: czy on sam nie wypił trzech setek palenki od chwili, gdy telefonicznie powiadomiono go „o niespodziewanym i okrutnym cieście”, który spadł na nich, na tę dziwną rodzinę, podtrzymującą tradycje minioniej epoki... A teraz zamiast wejść do matki — w końcu będzie też trzeba pójść do sypialni — stoi tu bezpiecznie i pali papierosa. „Co właściwie powinien zrobić?” Odpowiedź wydała się prosta i jednoznaczna: jest tu po to, aby „w tych chwilach” być przy matce. Jednocześnie dobrze wiedział, że matka potrzebuje prawdziwego wsparcia i pomocy — przede wszystkim pieniędzy i praktycznych rad, nie ma pożytku z chwiejnej postawy i wymuszonej obecności syna, który w wieku lat siedemnastu wyprowadził się z domu i od półtora roku żyje z penką „kobietą konsumpcyjną”. Mari niewątpliwie będzie wiedziała, jak się zachować, będzie organizować, załatwiać, z takim przymiemym przyjać i znajomych, którzy przyjdą złożyć kondolencje, poczęstuje ich kawą i alkoholem, słowem, w sposób zupełnie naturalny stanie się

częścią tego wszystkiego, co tu się będzie działo, nie zapominając ani na moment, „gdzie jest jej miejsce”.

Dobrze, że przynajmniej ona wie, gdzie jest jej miejsce i co do niej należy...

„Chłopce... nie masz żyć ojca”. Trzymał w ręku słuchawkę, po tych słowach usłyszał gwałtowne łkanie. „Za piętnaście szósta zadzwonił budzik. Raptownie usiadł na łóżku, chwycił się za serce i upadł. Było po wszystkim.” Wyczuł w głosie matki, że nie mówi tego po raz pierwszy: tak więc on, jedyne dziecko, teraz jedyny mężczyzna w rodzinie U., nie był tym, ani nawet jednym z tych, któremu najpierw przekazano wiadomość o śmierci ojca.

„Ale czy to jest ważne, czy teraz ma to w ogóle znaczenie?” Musi sobie zdać sprawę, że ani jego osoba, ani jego uczucia nie zasługują teraz na szczególną uwagę.

„Raczej tylko o osoba ojca.” Za wszelką cenę pragnął znaleźć punkt, do którego „mogłby odnieść sytuację”, a w niej określić swoją rolę. Przyrytke przeświadczeniem ciało, bezwiednie spoczywające na łóżku ręce, nieruchoma, blada, nie ogolona twarz, zamknięte oczy, rozchyłone usta — słyszał już gdzieś, że niepostrzeżenie podwijają je ci, do których należy przygotowanie ciała do pogrzebu. I chociaż każda czynność pozornie związana była z ojcem, z tym, co z niego zostało, chłopak czuł, że ojciec z tym wszystkim nie ma nic wspólnego.

Nagle wzrok jego spoczął na starannie oczyszczonych, nabitych na kopyto półbutach ojca; te buty miały mniej więcej tyle lat, co on. Były to robione na miarę staromodne buty z cieplej skóry o solidnej podszewce; druga para na pewno stoi teraz na dywaniku przed łóżkiem, tak jak została postawiona wieczorem. Trochę dalej krzesło, na jego oparciu kremowa koszula z naturalnego jedwabiu, szary krawat w drobny deseń i czyste kalessony; „codziennie zmieniał bieliznę”, pomyślał chłopak i ogarnęło go podobne do dumy uczucie, gdyż znalazł jeszcze jeden dowód zamiłowania ojca do porządku. „Golił się każdego ranka”. Co więcej, gdy przyjmował gości czy sam wychodził wieczorem, wkładał znów czystą koszulę i golił się.

Spojrzał do lustra w przedpokoju, twarz miał zarośniętą, włosy długie, brudne, zmierzwiene. Zawstydzził się i nagle wpadła mu do głowy myśl, że przed wejściem do sypialni ostrzyże się i ogoli, ażeby przynajmniej zewnętrznie doprowadzić się do ładu. Nigdy nie zaprztałł sobie głowy czymś takim, teraz jednak chciał udowodnić, że szanuje porządek, którego ojciec przestrzegał w najdrobniejszych, niemal śmieśnych szczegółach, o czym świadczył chociażby sposob, w jaki czyścił buty w łazience... Różnymi szmatkami ścierał kurz, pastował, glosował buty; szmatki, szczotki do butów, pasty, wzorowo pokładane, leżały w drewnianym pudle, które miało stałe miejsce pod jednym z białych stołków. To było obrządkiem, podobnie jak golenie, mycie się, ubieranie czy ceremonia jedzenia i palenia papierosów.

„Nie był wreszta nalógowym palaczem” On zaś niewątpliwie nim jest, choć nie pali papierosów w maszynowej cygarнице z kości słoniowej jak ojciec — filikę można było rozkręcić, a do jej

wnętrza zamiast filtra włożyć watę — który wyłącznie po jedzeniu sięgał po papierosa, tylko wówczas, gdy w spokoju, „miarowo”, lekko odchyłony do tyłu mógł go wypalić przy szklanceczie wina...

Zgasił papierosa w mosiężnej popielniczce. Nagle ogarnął go silne pragnienie, ażeby czegoś się napić. Na czoło wystąpiły mu kropelki potu, typowe dla alkoholiczków. „Wczoraj też się upilem”. Przypominał sobie. „Tam w środku, w barku jest palinka.” Może udałoby się do niej zakraść. Przez hall należy wejść do jadalni, gdzie zapewne tylem odwrócona, rozmawia przez telefon matka, on zaś nie zauważony najeje sobie kieliszek lub pociągnie prosto z butelki, ażeby uniknąć zbytecznego i zdradliwego halasu. W końcu jednak rozmyślił się, nie wejdzie do pokoju. „Raczej rozejrzę się po kuchni i spiżarni.” W kuchni nic nie znalazł. W spiżarni natomiast, zamiast wiśniowej nalewki na rumie i czystego spirytusu, którym we wrześniu zwykle zalewał się orzechy i na który tak liczył, natrafił tylko na niewielką buteleczkę salicylu, prawie pełną. Nieufnie powąchał, jakby obawiając się, że jest w niej ocet. Nie był to jednak ocet. Gdy przykładał do ust buteleczkę i pociągał, czuł, że drżą mu nozdrza.

„Ale czy ojciec też tak by chiał?” Gdy zastanawiał się, jak by tu za słoikami z dżemem morelowym ukryć resztkę salicylu, przypomniało mu się, że ojciec właśnie salicylem zwykł czyścić fiškę z kości słoniowej. Salicylu co prawda nie pił, ale nie pogardzał szlachetnymi trunkami i cztery razy do roku się upijał. Kiedyś, nocą, na Moście Małgorzaty wypadł z tramwaju — runął plecami na bruk i siłki dziesięciolitrowy gąsior z „oryginalnym winem z Somló”, który miał w plecaku. Ale trzeba pamiętać: ojciec nawet po pijanemu nie rezygnował z zamilowania do porządku, w ramach którego pewne nawyki zyskiwały określony sens: na przykład — nawet wtedy, gdy był na rauszu — nie zapominał o wyczyszczeniu butów, o powieszeniu marynarki i złożonych w kant spodni na oparciu krzesła obok łóżka.

„Zejdę do fryzjera, doprowadzę do ładu włosy i twarz.” Na palcach wyknął się ze spiżarni, zapalił papierosa i wszedł do klozetu. W czasie siusiania patrzył na dwa wsporniki rezerwuaru; każdy z nich był przymocowany do ściany trzema śrubami, których układ przypominał sztycherzo wykrzywioną twarz: dwoje oczu i usta, a sam wspornik długi nos karła; ta twarz z niego kąpała. Wysilki, ażeby zadośćuczynić przynajmniej pozorom — zejść do fryzjera — spełzły na niczym. Jedyne wpływy salicylu okazał się zbawiczny. Twarz mu poczerwieniała, oczy blyszczaly i gdy wyszedł z ubikacji, nie czuł już żadnego zapachu. Spojrzał na zegarek.

„Niedługo będzie tu Mari.” Tak więc ojciec nie bardzo może zlekać z wejściem do matki. Wciągnie powietrze, żeby nie poczuła alkoholu, trochę kondolencje, po czym ze spuszczoną głową, ze złożonymi przed sobą dłońmi wejdzie do sypialni. I znowu uświadomił sobie, że przedtem musi pójść do fryzjera.

„A gdyby tak się tu ogolił?” Wiedział jednak, że w domu nie ma maszynki do golenia, ojciec goił się brzytwą, którą on nie umie się posługiwać. Ogarnęły go wyrzuty sumienia: dlaczego nie potrafi goić się brzytwą? Ojciec chciał go nauczyć, ale on ciągle to odkładał

twierdząc, że brzytwą goli się panowie „starej daty”; siedemnastolatki używają albo zwykłej, albo elektrycznej maszynki do golenia.

„Pojeździemy do Abisynii polować na lwy.” Jakby słyszał głos ojca; on, jedenastoletni chłopiec, siedzi obok „Starego” na łóżku i z zapartym tchem słucha. Później, za parę lat, gdy będzie już dużym chłopcem, będzie studiował w Oksfordzie, na wakacje pojedą do Abisynii polować na lwy... Ojciec mówił niskim, lekko ochryplym od papierosów głosem, jakby nie chodziło o Oksford czy Abisynię, ale o sprawy najbardziej oczywiste, na przykład o to, jak przetrwać zimą z pięcioma kwintalami koksu w piwnicy, w jaki sposób ogrzać te wielkie, jak sale balowe, pokoje. Ale wiedział: ojciec znajdzie rozwiązanie, „w końcu jakoś to będzie” i ostatecznie nie będą marznąć w zimie. Jeśli zaś — o czym nieraz już się przekonał — wszystko tak się ułoży, wówczas również dzwienie, obco i trochę arystokratycznie brzmiące „Oksford” i „Abisynia” mogą nabrać realnych kształtów.

„Najpierw musisz zdać maturę.” On zaś nie miał najmniejszej ochoty do nauki. Według opinii nauczycieli, „zdolny to on jest, tylko leniwy”. On zaś nie był „leniwy”, zamiast kwkuwać zajmował się ważnymi sprawami. Czytał książki Verne’a, Karola Maya i Coopera, budował zamki, bawił się ołowianymi Indianami, małymi armatkami o miedzianych lufach, ze sprężną w środku, z których można było strzelać strumem do broniących zamku żołnierzy; pokrywał dziegiem i starannie polerował guziki — pionki drużyny piłki nożnej o nazwie „Rece Pupi”.

Ogarnął go smutek, nie dlatego, że bezpowrotnie zaprzepścił Oksford i Abisynię, ale dlatego, że stracił możliwość życia, które go pociągało i którego niewątpliwie powinien był zakosztować. Najbardziej żałował, że musiał zrezygnować z tych pań: panienek i dojrzałych kobiet o obfitym biuście, które on, młody człowiek w smokingu, mógłby przywołać skinieniem ręki, na wypełnionej zapachem dobrego tytoniu i perfum sali balowej ekskluzywnego burdelu; musiał pożegnać się z przyjaciółmi, z tenisem, z jazdą konną w jesienne święty, z grą w karty, ze stolami zastawionymi porcelaną Herenda, na których pałą się świece, z wytrawnym martini z lodem i oliwką, serwowanym przez kelnera jako aperitif... Wydawało mu się, że ojciec właśnie tak kiedyś żył, świadczyły o tym wiszące w szafie, pod białym płótnem, smoking i frak, jak również owinięty w żółty jedwab cylinder, przechowywany w tekturowym pudle na jednej z półek, złote spinki do mankietów i siedemnaście bambusowych lasek, które znalazły miejsce w przedpokoju, w lekko podniszczonym, metalowym pojemniku na parasole, w kolorze bordo...

„Ale: na szczęście i kobiet konsumpcyjnych nie brakuje i jest salicyl”. Mari to niebrydka dziewczyna, a mimo to wieczorne hulanki dawały okazję do zawarcia bliższej znajomości z niejedną jej przyjaciółką. Jakże inne jednak były te imprezy od tych, na których bywał Stary. Te wieczorne libacje zaczynały się solidnym pijaństwem, na pomarańczowej leżance lub wersalce Mari, i trwały do świtu lub wieczora dnia następnego. Zwykle kończyły się zniknięciem białych, z podkrążonymi oczyma pań, które ledwo

trzymały się na nogach i jeszcze przed wyjściem zdążyły zwiomiotać do umywalki lub wanny. Nagle przypomniał sobie: Stary w jakiś sposób dowiedział się o tych prywatkach i zamiast surowo go skarcić i potępić, zadał mu kilka nieśmiałych, dzieciennych pytań o szczegóły... Wszystko to odbyło się przy butelce wina „somojskiego”, które ojciec sam kupił i sam nalał do kryształowych kieliszków, być może po raz pierwszy traktując syna jak dorosłego.

„Czy Stary zazdrościł mi stylu życia”? Na to pytanie chłopak nie potrafił odpowiedzieć. Ojciec chyba dlatego tak go wypytował, że za wszelką cenę chciał odkryć w synu nadzwyczajne, niecodzienne „zdolności”, które być może nie zostały wykorzystane. Czyżby w ojcu zrodziło się uczucie podobne do dumy, czyżby chciał w nim ujrzeć kobicciarza?

Pamięta ten moment: rzeczywiście cztery lata temu wyglądało na to, że „coś” z niego będzie. Był chłubą jednego z mniej znanych klubów pływaków na dystansie 50 i 100 metrów stylem klasycznym; nawet na zawodach krajowych zajął niezłe miejsce: medale, dyplomy były wyeksponowane w witrynie w hallu jako namacalne dowody i relikwie zawodnika o „niecodziennych zdolnościach”. Te wspaniałe szanse w wieku lat szesnastu zostały zaprzepaszone; przyszła kolej na wyścigi konne, libacje i w końcu na starszą od niego o siedem lat Mari, „kobietę konsumpcyjną”, dla której wyprowadził się z domu... W dodatku rzucił naukę w liceum i pracował jako niewykwalifikowany robotnik: palacz, cieśla, murarz. Z tym, że Mari jest kochanką syna, Stary mógł się jeszcze pogodzić, ale fakt oficjalnych zaręczyn i uznania jej za narzeczoną przerażał jego siły. Rodzina poczuła się zagrożona; żyła w wiecznym strachu, że któregoś pięknego dnia pojmie za żonę tę „kobietę”. Nic potrafił sobie wytłumaczyć, jak do tego doszło, że ojciec w ogóle rozmawiał z Mari i przyjmował ją u siebie w domu.

„Och... ty... ty... mój zajączku na kurzej stopce!” Miał przed oczyma taki obrazek: Mari stoi przed dużym lustrem, ubiera się. Właśnie wyszła z łazienki, ma na sobie pantofle na wysokich obcasach, ponożochy w kolorze luka nad cebuli i pas. On, oparty na łózkach, leży na wersalce, czyta gazetę, spogląda na Mari, wstaje, podchodzi do dziewczyny, klęka przed nią, przylatuje głowę do jej ud. „Och... ty... ty, mój zajączku na kurzej stopce!” słyzy ochrypli głos Mari, na chwilę spogląda jej w twarz: wilgotne usta dziewczyny są rozchylone, język dotyka górnych zębów. I wówczas przychodzi mu do głowy zupełnie nieodpowiednia do sytuacji myśl: zaczyna zdawać sobie sprawę, jak niewłaściwe jest jego zachowanie; powinien przeciwzić się w domu, w kacie jadalni, „we wnęce”, tak powinien siedzieć przy biurku i łamać sobie głowę nad rozwiązywaniem zadań matematycznych, słowem, wypełniać obowiązki chłopca w jego wieku. Ale to poczucie winy, które go ogarnęło tak nieoczekiwanie, minęło równie szybko, jak przyszło. „splynęło po nim jak woda”. Potem leżał na łóżku obok Mari, całował się — jej już raz „było dobrze” — i czuł, że znów pożąda dziewczyny, i wiedział, że zapragnie jej po raz trzeci i czwarty, tego dnia już tylko będą się kochać, po czym na drżących nogach, z podkrążonymi oczyma pójdą

do kuchni coś zjeść, ale jeszcze raz zapragną i w końcu bladzi, spoceni, przepojeni wzajemnym zapachem, siedząc na brzegu łóżka, wypiją po szklaneczce koniaku.

„Czy przepadła się też ze Starym”? Raczcie nie, ale nie jest to wykluczone — pomyślał. To prawda, że Mari w jakiś sposób zjednała sobie ojca, nawet jeśli nie w dosłownym tego słowa znaczeniu... Natomiast zupełnie prawdopodobne jest, że Stary, postawiony przed faktem dokonanym, po prostu zaakceptował tę historię, w której nadziei uznając ją jedynie za szczeniackie umiesienio o podłożu erotycznym. Być może ludził się, że to tylko słomiany ogień. Sądził na pewno, że Mari to pierwsza prawdziwa miłość w życiu syna, i musiał jako ojciec przyznać się do porażki i pogodzić z następstwami, które wiążyą się z tym faktem, a przede wszystkim ze zbliżonym do uczęcki wypowiedzeniem się syna z domu rodzinnego. Pamiętał ten moment, gdy po raz pierwszy nie wrócił na noc, więcej, nawet niedzielę spędził w Mari — do domu przyszedł gdzieś około północy — ojciec jeszcze nie spał, czytał w łóżku i gdy wszedł do jego pokoju, tak się odezwał: „Synku, mogłeś przynieść na obiad”. W głosie nie było wyrzutu, tylko zmęczenie i smutek. „Tam w łódce jest jedzenie, odgrzej sobie”. Książkę — pisma świętego Tomasa z Akwinu — zamknął i położył na purpurowej koldrze. On zaś stał w nogach łóżka, ręce splecił z tyłu, spuścił oczy. Matka spała już na sąsiednim łóżku. Chłopcu naprawdę było wstyd, nie dlatego, że nie wrócił na noc do domu, lecz dlatego, że sprawił ojcu ból — jednocześnie cieszyła go intymność powstałej sytuacji, w której, jak czuł — Stary dzieli z nim cierpienie i smutek, dwa nieodłączne atrybuty ich późniejszych stosunków.

„Powinienem zejść do fryzjera.” Ale może jeszcze gołać sobie salicylu czy też lepiej zostawić go na później, a teraz skoczyć na piwo lub na setkę czerśniówki do „Różanego Krzewu”? Zapalił papierosa i jakby słyszał głos ojca: „Oho, as, bank!” słyszał szelest rozkładanych na stole kart. Było Boże Narodzenie — matka już się położyła i spała — oni zaś we dwóch popijali orzechówkę i grali w oczko do piątej rano. Gdzieś koło drugiej skończyła się wódka i Stary nie wiadomo skąd wyciągnął butelkę z 96-procentowym spirytusem, który rozcieńczony wodą pili z jasnozielonych kieliszków. Wtedy Stary po raz pierwszy poczuwał od alkoholem i papierosami: do tej pory udawało mu się wypić jedną, najwyżej dwie szklaneczki skradzionego z kuchni lub ze szpizami wina, papierosy zaś popalał jedynie w toalecie.

Zaciągnął się dymem, popiół strząsnął do mosiężnej popielniczki. Myślał o nieuchronnych obowiązkach, o tym, co go czeka, gdy wróci od fryzjera i pokona drogę do łóżka ojca. Matka na pewno powiedziała lekarzowi rejonowemu o „tragedii, która jak grom z jasnego nieba spadła na jej samotne barki”, lekarz przyjdzie później, obejrzy Staro, stwierdzi oficjalnie i ostatecznie zgon, wystawi świadectwo, na którego podstawie Urząd Stanu Cywilnego Dzielnicowej Rady Narodowej da akt zgonu. Do niego będzie należało pójście do Urzędu Stanu Cywilnego, złożenie świadectwa lekarskiego i dowodu osobistego ojca, bo dopiero wówczas otrzyma akt zgonu, a potem

trzeba będzie poszukać właściwego urzędnika Miejskiego Przedsiębiorstwa Pogrzebowego i omówić z nim warunki pochowania ojca. Trzeba będzie ustalić dzień i godzinę pogrzebu, wysokość kosztów. Trzeba zastanowić się nad trześcią nekrologu, złożyć zamówienie w drukarni, zawiadomić przyjaciół i znajomych, kupić wieńce i kwiaty, nie można zapomnieć o napiwku dla karawaniarzy. Należy również pamiętać o odpowiednim garniturze, który włoży na pogrzeb, najlepszy byłby szary albo czarny. A przecież ma tylko to, co na sobie: zniszczone, przetarte na łokciach, wypłowiały, niegdyś ceglasty sweter, wypchane na kolanach żółte sztruksy i znoszona brudna „kangurka”.

Wkrótce przybędą siostry ojca, może jeszcze przed Mari, i wezma pod „opiekunické skrzydła” pogrążoną w żalobie wdowę: jedna z nich wyjdzie do kuchni, ażeby zrobić matce jajecznicę, choć ta wcale nie będzie chciała słyszeć o jedzeniu, „w tych strasznych chwilach, kiedy tak trudno pogodzić się z ciosem, który spadł za sprawą niepojętej, trudnej do ogarnięcia ludzkim rozumem woli Boga.” W końcu jednak zje jajecznicę na boczku z sześciu jaj, zostawiając na brzegu talerza tylko ostatnie kęsy, gdyż w głębi duszy przekonana jest, że jedząc popelnia grzech przeciwko mężowi, a Bóg widzi ten występki i dopisuje do innych grzechów.

„Ostatecznie zejść do fryzjera i przed i po goleniu wypije coś w „Różanym Krzewie”. Nagle roześmiał się i mimo że próbował się oponować — wiedział przecież dobrze, jak wielkim nietaktem jest w takiej chwili śmiech, w tym mieszkaniu, gdzie być może, nie ostygły jeszcze zwłoki ojca — śmiał się coraz głośniej, rytmicznie trzęsły mu się ramiona, a po policzkach spływały łzy. Przypomniała mu się stojąca przed ubikacją w „Różanym Krzewie” zakochana para, którą widział kilka dni temu: kobieta, blondynka o pełnych, prężnych piersiach, w obcisłej spódnicy, przez którą prześwitowały majtki, wyjęła lusterko z torebki i poprawiała włosy. W „Różanym Krzewie” toalety damska i męska są obok siebie, naprzeciw bufetu. Mężczyzna stał blisko kobiety, na palcu miał obrączkę, podobnie zresztą jak ona — poprawił krawat, chrząknął — po czym objął kobietę, pocałował się, a potem rozeszli do klozetów.

„Czy było to pożegnanie”? A przecież powinien myśleć o ojcu, który nieruchomo leży na łóżku, ostatecznie powoli go zawał serca; czy marmurowy blazen z rękoma w kieszeniach, postument nocnej lampki, śmieje się teraz ojcu w twarz? Powoli przestawał się śmiać. Ale przecież Stary też nie zawsze zachowywał się „odpowiednio” — myślał, jakby to mogło być usprawiedliwieniem jego niewłaściwego zachowania... Tak, rzeczywiste ojciec nieraz podnosił głos na matkę, na przykład podczas popołudniowych niedzielnych spacerów, kiedy to padały pewne pytania. (Chłopiec widział tylko tyle, że matka jest zadrzona o jakąś rudowłosą kobietę, z którą, jak twierdziła, „jej męża łączą plugawie stosunki niegodne ojca rodziny.”) Dochodziło nawet do tego, że ojciec łamał krzesło w łazience i pozostawiając lkającą żonę samą sobie wyruszał z synem na spacer do Zugló. On zbierał kasztany do skórzanej torby, a Stary milczał

podążał za nim. Z takich „wypraw” zwykle wracali późno wieczorem i Stary podczas kolacji nie odzywał się do matki ani słowem; bywało i tak, że całymi dniami nie rozmawiali ze sobą, wówczas matka stale poplakać i chęć w jakiś sposób udobruchać męża gotowała jego ulubione potrawy oraz robiła z mieszkającą w służbowce gospożą gruntowne porządky. A tak w ogóle: matka była wiecznie chora i zmęczona. Między innymi cierpiała na chroniczny katar pęcherza, jak żartobliwie mawiał Stary: „Siusia jak lwica broniąca gniazda i małych”. Poza niezłym pęcherza męczyły ją: migrena, ataki woreczka żółciowego, niewydolność krążenia, kolka, bóle stawów i inne dolegliwości, a na pytanie ojca, dlaczego nie ma przyzwoitego obiadu, dlaczego sztuce są niedomyte a meble zakurzone, wymawiała się którąś ze swych chorób lub lenistwem służącej, a twarz jej przybierała wyraz głębokiego cierpienia osoby niewinnie pomawianej. Pół dnia potrafiła przeleżeć w zaciemnionym pokoju, z zimnym kompresem na czole lub z wypelnionym gorącą solą płóciennym workiem na brzuchu, a kiedy odwiedzała ją przyjaciółka, do której wcześniej wydzwaniła, zamierzającym głosem żaliła się: „Czuję, że wkrótce wczuję mnie do siebie dobry Bóg”, „dopiero tam, w Niebie, spotkam moją jedyną, ukochaną matkę i znów dane mi będzie odczuć niewyczerpane ciepło jej błogosławionych dłoń”, „wówczas, gdy mnie zabraknie, mój mąż i syn uswiadomią sobie, jak bardzo każdą myślą i całą sobą służyłam ich dobru”.

Widział przed sobą wykopany grób na cmentarzu w Farkasret, ubranych na czarno krewnych i przyjaciół ze splecionymi rękoma, ze spuszczoneymi głowami. Mężczyźni z kapeluszymi w dłoniach grzęzną w mokrej, żółtej glinie, kobiety przykladają do oczu małe pachnące chusteczki. Ksiądz wygłasza mowę pogrzebową, grabarze zasypują dół, żalobnicy kładą kwiaty i wieńce na mogile. Po czym gromadnie wchodzi do Miejsca Ukojenia Bólu, gdzie ubrani na czarno mężczyźni i kobiety jedzą i piją przy stołach. Oni zrobią to samo; mężczyźni zamówią wino, kobiety coś „słodkiego”. On usiądzie między matką a Mari. Już postanowił: Mari zostanie z nimi na noc po pogrzebie: „za nic nie można mamy w tej sytuacji zostawić samej”; jeśli zaś chodzi o niego, jedynego syna, będzie wtedy już dobrze podпиты i z przyzrozumieniem oka będzie obserwowal błyszczące od alkoholu i potu twarze. W trójkę z Mari i z matką wrócą do domu — po drodze kupią butelkę palninki — Mari sztybko przyrządzi kolację, w milczeniu zjedzą, Mari da mamie środek nasenny, pomoże pościelić łóżko (matka będzie spała w sypialni, obok pustego łóżka ojca, oni w hallu), po czym „położą mamę”. Gdy usłyszą miarowy oddech i pochrapywanie, też się rozbiórą i w łóżku nadzy przytulą się do siebie. Będą się całować, po czym chłopak zapali papierosa i wsłucha się w bicie serca po tym, jak „byli razem”.

Spojrzał w lustro, poglądził twarz i zgasił paicrosa w popielniczce stojącej na małym stoliku.

tlumaczyła Dorota Jaszcz

DOROTA JASZCZ

WIERNY SOBIE DO KOŃCA

My, jeszcze pozostali przy życiu uczestnicy wielkiej gry, krytycy i nie tylko, postąpiłobyśmy nieśmiało próbując postaci Hajnóczego nadaczkami monumentalnego posągu. Błąd. Odważny był świadomie, bez patosu i romantyzmu, w najpraszyszym i właśnie dlatego nie dającym się zrationalizować znaczeniu tego słowa. On również: był jakobinem, tak jak sławny jego przodek, tylko że w naszych, XX-wiecznych zmaganiach z życiem.

(fragment notariatu pisma Miłbina Mészarby)

(Hajnóczy) to taka jedność, w której zespolona jest natężona, wyrafinowana, liryczna subiektywność i epicka podmiotowość, wrażliwość i przejmujące racjonalna obywatelność... Wszystko, co stworzył w swoich utworach, jest dziełem człowieka łagodnego, przemierzającego piekło, nieporadnego buntownika, którego sposobu myślenia nie potrafimy dopasować do naszego kodeksu estetycznego.

(Ferenc Kuln)

Na węgierskiej scenie literackiej Péter Hajnóczy pojawił się w ciekawym i bogatym okresie lat siedemdziesiątych. I mimo że data urodzenia, rok 1942, sugerowałaby przynależność do młodego pokolenia, to jednak jako pisarz stanowi on pewien fenomen ponadgrupowy i ponadczasowy, zjawisko odrębne, indywidualne. Nie należał do żadnej grupy, nie interesowały go dyskusje literackie, nie opowiadał się za żadnym programem, co jest raczej sprzeczne z węgierskimi tradycjami. Jego twórczość ma charakter bardzo subiektywny, a gatunek autobiograficzny jest tak silny, że często trudno określić granicę pomiędzy nim a fikcją literacką. Życie, z którego czerpał natchnienie, ubogie było w radośnie, jasne chwile: Kiedy miałem rok, trafiłem do sierotnicy, stamtąd zabrali mnie przybrani rodzice. Gdy miałem trzynaście lat, poznałem matkę. Maturę zdałem w szkole wieczerowej, byłem pakowaczem, palaczem, kabinowym, pomocnikiem murarskim, terminatorem zecerskim, sprzedawcą obrazki święte, rozładowywałem węgiel...

Hajnóczy od szesnastego roku życia sam zarabiał na siebie. Gdy ukazał się pierwszy zbiór opowiadań *Palac* (A Futo, 1957) pracował właśnie w tym zawodzie i... nikomu, nawet sobie nie żyłczył wstawiana o czwartej rano, zakładania przepalonego ubrania i robienia tego, co należy do obowiązków palacza... Tu co rano rzuł się rękoma brły lodu, a szczęśliwe minuty to te, kiedy w promieniach słońca można wyruszyć na spacer po zaśmieconych ulicach, w rozpiętym płaszczu, z przekonaniem, że ktoś na nas czeka, jeśli to i tak nieprawda. Tu nie marzy się o walce z niesprawiedliwością społeczną, tu najwyżej marzy się o tym, żeby nie zostać oszukany na wyszcigach. I o los tych bohaterów, zwykle postaci marginesu, ludzi przedmieścia, pacjentów zakładów zamkniętych, odwykówek, sponiewieranych

włóczęgów, często odsuniętych na bok inteligentów będzie się wspominał.

Od początku jest to twórczość dojrzała, pozbawiona ekliwocji czy fałszywego współczucia, bezlitosna jak sam los pisarza. Rzadko można spotkać, szczególnie w pierwszych tomikach, taką oryginalność i znajomość warsztatu, a także pewność tego, co chce się pokazać i osiągnąć. I chociaż w *Palacu* Hajnóczy mówi, że tu nie marzy się o walce z niesprawiedliwością społeczną, nie jest to prawdą, gdyż wrażliwość, świadomość prawa człowieka do wolności i sprawiedliwości znajduje już odbicie w pracy publicystycznej, w reportażu *Izolotka* (Elkulonito, 1973), gdzie pisarz ukazuje dom dla psychicznie chorych i nieludzkie prawa, które w nim rządzą. Podobny motyw pojawi się później w cyklu opowiadań osnutych wokół postaci Máraiego, który przebywa na leczeniu odwykowym i próbuje się przystosować do narzuconych warunków zniszczenia. Zdrowy rozsądek buntuje się przeciwko podporządkowaniu, gdyż łączy się ono z poniżeniem i prowadzi do samounicestwienia. Maraj jest dewiantem, ale właśnie on, w przeciwieństwie do pracowników instytutu, uosabia wartości moralne. Czy może mieć rację jakiś alkoholik, czy ma prawo do wolności, szacunek? Takie właśnie, nie dające się rozwiązać problemy i paradoksy natury etycznej składają się na głębię psychologiczną utworu.

Hajnóczy warunki te wynosi poza mury jednej instytucji czy zakładu, twierdzi, że tworzą je pewne sytuacje, ludzie, którzy tylko je „doskonają” przez własną głupotę i dla własnej wygody. Podobny problem zarysowuje w tytułowym opowiadaniu z *Palacu*, które od razu zwróciło uwagę krytyki i czytelników. Bohater, niewykwalifikowany robotnik, to człowiek, któremu odebrano przysługujące mu codziennie pół litra mleka (napoju regeneracyjnego). Oczywiście mleko stanowi tylko pretekst do ukazania nieprawdopodobnego, niemal kafkowskiego mechanizmu absurdu. Hajnóczy dokonuje ocen jednoznacznych: nie istnieje możliwość zwycięstwa, nie pomoże ani heroiczny czyn, ani śmierć. Klęska przejawia się w powrocie do punktu wyjścia i całkowitym, apatycznym zobojętnieniu. Autor nie opisuje historii buntownika, rewolucjonisty, ale przynajmniej niemożność.

Motyw ten pojawia się często (*Krwiodawca, Verado, 1975; Śmierć umyka z Persji, A halál kilovogal Ferziaból, 1979*). Pisarz uważa, że zawsze należy stawiać w obronie godności ludzkiej, stwierdzenie to nie przybiera formy manifestu, lecz dyskretnej sugestii. I mimo że nakreślony przez niego obraz społeczeństwa wydaje się ciemny i posępny, emanuje z niego ciepło i nadzieja. Sposób ukazania świata nadaje utworom Hajnóczy wymiar społeczny. Szukając wyjaśnienia losu nie tylko własnego i swej zdeklaszowanej rodziny, próbował odpowiedzieć na pytanie, dlaczego społeczeństwo jest takie, a nie inne, jak daleko sięga geneza obecnego status quo, a w ocenach daleki był od stereotypów.

Na początku rozgląda się jeszcze wokół siebie własnym wzrokiem, jeszcze szuka słów miłości i prawdy. Później próbuje uchwycić już tylko fragmenty świata, stosując coraz to inne środki wyrazu, od realizmu poprzez wizjonerskie obrazy do lapidarynych tekstów lirycznych. Narasta strach przed otaczającymi go ludźmi, przed przyszłością, niepokój przed śmiercią, której przeczuć towarzyszy mu od dawna. To, co w najwcześniejszych utworach przejawia się w formie reakcji człowieka wrażliwego, osaczonego przez samotność, teraz nabiera transcendentnego wymiaru.

Utworem najbardziej dojrzałym i najbogatszym w elementy autobiograficzne jest powieść *Śmierć umyka z Persji*. Bohater jej to człowiek o rysach autora, pisarz alkoholik, charakter nim wino i papier, próbuje pracować, ale tu już decyzyja ma inny charakter niż w *Palacu*.

¹ Ferenc Kuln — krytyk, historyk literatury, przedstawiciel pokolenia „czterdziestolatków”, przez wiele lat redaktor naczelny miesięcznika „Morzgo Vilag”.

i *Krwiodawca*, jest ostatnim i jedynym punktem oparcia. *W głębi duszy wierzył, że nie umrze wskutek zatrucia alkoholem, nie zwariuje i nie popełni samobójstwa, jest przeciw tym, którego wybrał los i ma do spełnienia misję, musi żyć i pisać...* Pamięcią stale wraca do przeszłości, a szczególnie do pewnego przedpołudnia, kiedy poznał Krystynę. W opisie tego przedpołudnia Hajnocy przedstawia problem, który nurtuje go od lat, zadaje pytanie: jakiego dokonać wyboru, czy pozostać wiernym samemu sobie, czy zrezygnować z autonomii i ulec pokusie, „przostawiania się”. I mimo że ta pokusa nie jest ewidentną negacją moralności, jest ona obca i wroga bohaterowi, stanowi zastawioną na niego zasadzkę. Uporządkowane życie dzweczny jest symbolem konformizmu, tego, co bohaterowie Hajnoczyczego od początku odrzucają. Tego przedpołudnia w chłopaku rozgrywa się dramat, który wcześniej już znajdował odbicie w utworach Hajnoczyczego: staje wobec dylematu, czy przyjąć wyciągniętą rękę, „zdać się na łaskę” rezygnując z własnego ja, czy skazać się na zagładę. Wszystko, co uosabia dzweczyna, oznacza wygodne drobnomieszczańskie życie, to, czym on gardzi. Wie, że nigdy nie będzie mógł należeć do niej i do jej środowiska bez wyparcia się samego siebie. Ale istnieje tylko taka alternatywa: skorzystanie z okazji lub podpisanie na siebie wyroku. Tu już samo życie jest stawką, bohater walczy teraz samotnie z własnym demonom, z alkoholem. I pozostaje do końca wierny swemu credo moralnemu: *...jest coś, czego członek nie robi nie otworzy i nie przeczyta cudzego listu, podobnie jak w czasie przesłuchania nie sypnie nawet wroga. Nie podpisze fałszywego zeznania ani za paczkę papierosów, ani za żadną inną nagrodę. Nie zaprze się samego siebie, bo na drodze kłamstwa tylko pierwszy krok trudno postawić, następnie są już szybkie, jak krzyk iancerzy na parkiecie. Pogłębia się poczucie wyobcowania, zaś nadzieja na pełne, harmonijne życie jest coraz mniej realna. Narastają wątpliwości i rozgoryczenie. Własne zbuntowane ja krzyczy nie. W kolejnym utworze *Narzędzia Jezusa (Jezus menyasszonya, 1981)* znajduje odbicie zarówno w treści, jak i w formie. Poczucie bezradności i przytłaczającej samotności sprawia, że pozostaje mu już tylko jeden: on sam. Głos autora w tym tomiku jest przejmujący, chropawy.*

Podobne przesłanie niesie minipowieść *Rozkaz (Parancs, 1982)*. Jest to znów opowieść o sobie, o rozterkach, o braku nadziei. Parabola opowiedziana ze ściśniętym sercem. Bohaterowi pozostała świadomość jedynej, ostatecznej możliwości: o c z e k i w a n i a. Nic się nie dzieje. Kapitan, który jak można się domyślić, jest wcieleniem samego autora, porusza się w mrocznym świecie, opowiada o sobie. Ma do spełnienia misję, ale musi nadejsz rozkaz. Nie może podjąć żadnej decyzji, zresztą nie widzi sensu działania. Do niedawna jeszcze walczył, pewnie prawdy głosił wręcz z dumą, ale wtedy jeszcze miał nadzieję. Teraz nadziei już nie ma, panuje zubożeniem. I nawet pozornie cyniczna scena ze Zbawicielem jest aktem rozpaczliwej bezsilności dziecka. Pisarz cierpi jak kapitan, bo wie, że rozkaz nie nadejdzie.

Nie powinno się jednak w wydawać, że Hajnocy w sposób maniackalny koncentruje się na sobie. Wszystkie jego utwory osadzone są w kontekście społecznym i w konkretnym, węgierskim społeczeństwie, które bardzo kochał i które go tak często raniło: *...ten kraj jest moją matką. Muszę go przyjmować takim, jaki jest. Nie chcę i nie potrafię go zmienić, jeśli nawet kiedyś próbowałem to czynić z zapalem dziecka.*

Coraz bardziej samotny, rozgoryczony, traci wiarę w prawo do wolności wyboru i to jest jego życiową klęską. W chwili największego załamania prawo to zinterpretuje jako możliwość samouniżenia. Pije, ostatnie utwory powstają pod wpływem alkoholu, który w końcu go zniszczy. Umiera mając trzydzieści dziewięć lat. Jego

kariera pisarska trwa sześć lat, dzieło życia: trzy tomy opowiadań (*A futo, 1975, M., 1977, Jezus menyasszonya, 1981*), dwie powieści (*A halál kilogavogl Perziaból, 1979 i minipowieść Parancs, 1982*), a także opublikowane już po śmierci dramaty *Książę (A herceg, 1982)* i *Dynamit (Dinamit, 1982)*.

Był bardzo popularny. Należał do pokolenia pisarzy, którzy opierając się na bogatych, często własnych doświadczeniach ukazywali ciężki los ludzi zepchniętych na periferie życia społecznego (Andras Simonffy, Vilmos Csaplár, Géza Beremenyi, Peter Lengyel, György Asperjan). Fascynacja nim trwa nadal, wielu czytelników, wybitnych ludzi pióra, młodych twórców do dziś odczuwa z nim duchowe pokrewieństwo, czepie z jego doświadczeń, kontynuuje podjętą przez niego walkę przeciw konsumpcyjnemu modelowi życia. Pewna grupa krytyków uważa jednak jego pisarstwo za twórczość wyniszczoną fizycznie i psychicznie alkoholem, którego jednym celem była negacja i eksperymenty formalne. Hajnocy niewątpliwie był alkoholikiem, stanowiło to jednak tylko fakt biologiczny, jedną z przyczyn tragicznych doświadczeń, które być może miały wpływ na odcienie twórczości, ale nie na widzenie świata, życia, na kondycję pisarską.

Gdy pisarze tacy pojawiają się w odpowiedniej pod względem społecznym i politycznym chwili, stają się idolami, jak choćby Marek Hlasko czy Edward Stachura w Polsce.

Zastanawia zbieżność losów tych pisarzy, podobieństwo tkwiące w ubeszczeniu wręcz pragnieniu zachowania autonomii, prowadzące w końcu do osamotnienia. Samotność — która u Hlaski miała źródło w tragicznym poczuciu wyobcowania, u Hajnoczyczego w bezsilności prowadzącej do alkoholizmu — przyniosła obu pisarzom przedwczesną śmierć. *Ktoś powiedział, że śmierć twórcy nie jest czymś przypadkowym — to ostatni akt twórcy, rzucający światło na całą drogę życiową... Śmierć pisarza może być kresem długiej, w miarę spokojnej wędrówki, której towarzyszyła przychylny mecenas, czasem jednak bywa tragicznym końcem samotnego biegu, szalenczym skokiem w puszkę.²*

Dorota Jaszcz

² Lech Kurpiewski: *Wstęp do Opowiadań Marka Hlaski*.

Książki nadesłane

Instytut Wydawniczy PAX

Ernest i Hazel Luca: *Nasz świat. Opracowanie graficzne Graham Round. Przetłóżył Adam Szymanowski. Ss. 44.*

Jan Dobraczyński: *Tak traktuję moich przyjaciół. Ss. 191, nakład 30 000 egz.*

Giacomo Fantuzzi: *Diariusz podróży po Europie (1652). Z rekwizytu przetłóżył, wstępem i przypisami opatrzył Wojciech Tygielki. Ss. 317, nakład 10 000 egz.*

Graham Greene: *Kapitan i wróg. Przetłóżyła Irena Dołęzal-Nowicka. Ss. 118, nakład 30 000 egz.*

Ks. Janusz Marianka: *Moralność w procesie przemian. Szkice socjologiczne. Ss. 463, nakład 2000 egz.*

PHILIP LARKIN

Na paniński album ze zdjęciami

Nareszcie się zgodziłaś, abym przejrzał album:
Otwarty, oszłomił mnie. Tyle okazał
Ciebie na czerni grubych kart, wszystkie od razu
Lata twójego życia! Za dużo tych skarbów:
Dławi mnie gładki lukier sycących obrazów.

Głodne oko wędruje od pozy do pozy:
Tu — w warkoczyczkach, z kotem opornym w objęciach;
Tam — świeżo upieczona słodka abszolwentka;
Tam znów koło altany, w towarzystwie nożyc
I ciężkogłowych róż, lub w kapeluszu (zdjęcia

Niepokojące dość pod wieloma względami) —
Z każdej strony rzucasz mi inne wyzwania,
Zwłaszcza w postaci typków, którzy bezustannie,
Jak widzę, po twych dawnych latach się szwendali:
Nie na twoim poziomie byli, moim zdaniem.

I, lecz fotografia, któraś wśród sztuk jest ojczyzna
Wierności i zawodu! ty, co dni uwieczniasz
Szarość, odsłaniasz fałsz pod uśmiechu powierzchnią,
Nie cenzurujesz błędów tła: sznurów z bielnią
Lub weterynaryjnych na murze obwieszceń.

Ale ujawniasz niechęć kota i nie przecyzsz
Podwójności podbródka: ta szczerłość bez skazy
Ile łaski wyświadcza jej dziewczęcej twarzy!
Jak przekonuje nas, że jest to w samej rzeczy
Rzeczywista dziewczyna w realnym pejzażu.

Empirycznie i w każdym znaczeniu prawdziwa!
Czy może jest to przeszłość? Te kwiaty, to miejsce
Na lawce, mglisty park, samochód — ranią serce
Po prostu tym, że już ich nie ma; wzrok odkrywa
Z żulością w twym wyglądzie to, co niedzisiejsze.

Tak: lecz co jest przyczyną tego roztkliwienia?
Nie tylko wykluczenie, ale i to jeszcze,
Że dzięki niemu płacz jest tak łatwy. Co przeszłe,

Nie będzie od nas żądać usprawiedliwienia
Naszego żalu, choćby jęk wypiełniał przestrzeń

Od oka do strony. Dlatego potrafię
Oplakiwać (bez groźby jakichś konsekwencji)
Ciebie, pod żywoptłem wspartą od paniński
Rower, albo kąpiącą się (tę fotografię
Chętnie bym ukradł): album pozwala mi zgłęścić

Całą twą przeszłość, której dziś z tobą nie dzieli
Nikt, choćby przyszłość miała należeć do niego;
Obejmuje cię suche i pogodne niebo,
I spoczywasz w urodzie, której czas nie zmienia,
Coraz to wyraźniejsza pomimo lat biegu.

Pamiętam, pamiętam

Pociąg, który nas wiozł w głąb Anglii, inną trasą
Niż zazwyczaj, przez chłodną, noworoczną zimą,
Staął. Tłum bagażowych, wózek, worki z pocztą.
Bariery, cały dobrze znany dworzec: — Toż to
Coventry! — wykrzyknąłem. — Tu się urodziłem. —

Wychylony, szukałem czegoś, co by jasno
Potwierdziło, że jest to wciąż to samo miasto,
Które tak długo było „moim miastem”. Dziwne:
Straciłem orientację. Czy w naszą doroczną
Wyprawę na wakacje ruszaliśmy z tego

Peronu?... Gwizd pociągu: jak targnięte sznurkiem.
Rzeczy dręły. Usiadłem, utkwivszy wzrok w butach.
— Czyżby to — mój towarzysz uśmiechnął się — tutaj
„Były twoje korzenie”? — Nie, chciałem odbruknąć,
Tutaj tylko dzieciństwo bez śladu mi zbiegło:

Mam w głowie mapę tego miejsca — ściśle, brzegu,
Początku. Najpierw ogród: to za jego furtką
Nie ołsniała mnie nigdy żadna absolutna
Teologia natury albo mądry starzec.
Dalej, owa rodzina, w której ciepło tono

Nigdy się nie wtulałem, nękana depresją:
Żądnych byczych chłopaków i biuściastych dziewcząt
Z śmieszny fordem i farmą, gdzie było się ponoć
„Naprawdę sobą”. Może ci nawet pokażę
Paprocie, w których nigdy nie czekałem marząc.

Żeby wreszcie do czegoś doszło, żeby ona
Padła na znak i „plomieni otoczył nas zewsząd”.

Złożony grubą czcionką, mój niezdarly wiersz
Nie był tu, w tym budynku, czytany z zapalem
Przez dystyngowanego kuzyna burmistrza,

Który mojemu ojcu nic powiedział: *Gdzież
Mógł kto przewidzieć, że w tym młodzieńcu nieśmiałym* —
— Masz minę — przerwał mi głos mego towarzysza —
Jakbyś całe to miejsce miał ochotę wysłać
W diabły. — Och, to nie wina miejsca — powiedziałem.

— Wszędzie się może zdarzyć coś. Nic zresztą też.

Piątkowy wieczór w hotelu Royal Station

Światło splywa niejasno z ukrytych w suficie
Baterii jarzeniówek na puste fotele,
Konfrontujące różne kolory obicia,
Przez otwarte na oścież drzwi jadalnia ścięte
Rozleglejszą samotność: noże, szkło i fajans,
Dywan milczenia. Portier przerzucha stroniczki
Nie sprzedanej gazety. Godziny mijają,
W Sali Konferencyjnej pełne popielniczki
Świadczą, że biznesmeni wrócili do Leeds.

Lampy palą się w bosych korytarzach. Ciszka.
Całkiem jak fort, zamknięty, odizolowany —
Papier z nagłówkiem, w sam raz na wygnaciny list
Do domu (gdymy istniał gdzieś dom): *Noc się zbliża.*
Za opłokami lamią się morskie balwany.

Stare osły

Co oni sobie myślą, w czym właściwie te stare osły
Widzą przyczynę tego, że stali się tym, czym się stali?
Może sądzą, że jest się jakoś tam bardziej dorosłym,
Kiedy człowiek się ślini i moczy, i zapomina,
Z kim rozmawiał dziś rano? Że gdyby się postarali,
Mogliby stać się na nowo panem młodym w galowym fraku,
Niez mordowanym tancerzem, rekrutem z dziarską miną?
A może im się wydaje, że czas nie zmienił nikogo
Z nich i że zawsze mieli ruchy kalek albo pijaków,
Że zawsze dnie spędzali w śnie rozcińczonym, licząc
Plamy światła na ścianie? Skoro nie myślą tak (bo nie mogą),
Czemu właściwie nie krzyczą?

Śmierć nas najpierw rozdrabnia: i każda nasza dawna
Cząstka oddala się odtąd nieskończonym pędem od innych,

Choć nikt tego nie widzi. To tylko niepamięć, prawda —
Zdarzała nam się już wcześniej, lecz wtedy była przejściowa
I zlewała się zawsze z niepowtarzalnym i płynnym
Rozkwitaniem miliona płatków tego kwiatu:
Istnienia tutaj. Później nie można już symulować
Pewności, że będzie inaczej. I takie są pierwsze symptomy:
Nie wie się, jak; nie słyszy, kto; traci się atut
Wyboru. Sam ich wygląd zapowiada, co ma się zdarzyć:
Popiół wosmów, brodawki, twarze jak owoc suszony —
Jak mogą to lekceważyć?

Może starość polega na tym, że ma się w głowie
Oświetlone pokoje, a w nich — jak na scenie — ludzi.
Zna się ich, choć nie umie nazwać; i każdy człowiek
Jest odzyskaną stratą, gdy się odwraca od znanych
Drzwi, uśmiecha ze schodów, stawia lampę, nakręca budzik,
Wyciąga z półki znajomą książkę; a czasem jedynie
same pokoje, fotele, drwa na kominku, ściany,
Szum krzaków pod oknami, albo złoćcą cegły
Błada życzliwość słońca, gdy letnia burza przeminie
W których samotny wieczór. Tam każdy z nich przebywa:
Nie tu i teraz; tam, gdzie wszystko zdarzyło się niedgdyś.
To stąd ta ich uporczywa

Aura nieobecności, jakby zbijało ich z tropu,
Że chcą być tam, a są tutaj. Coraz dalsze są bowiem pokoje —
A tutaj z każdym mozołnym oddechem narasta po trochu
Zużycie i nieudolny chłód. Przycupnawszy na ziemi
Pod turnią zagłady, nie widzą, jak blisko jest wierzchołek,
Stare osły. Chyba dlatego właśnie są tacy milczący:
Śczyt, dla nas widoczny zawsze, gdziekolwiek idziemy,
To dla nich wzniesienie gruntu. Czyż nigdy starczy mózg
Nie rozpoznaje, skąd bezwład i jak się to wszystko skończy?
Nigdy, nawet wieczorem? Gdy ktoś puka do drzwi? Przez latami
Ciągające się, obmierzłe, odwrócone dzieciństwo? Cóż,
Przekonamy się sami

przełożył Stanisław Barańczak

Poezi brytyjscy o Philipie Larkinie (z Zapisów rozmów. Wywiady z poetami brytyjskimi)
Piotra Sommera, Warszawa 1985)

*To, co Larkin robi, wychodzi mu świetnie, ale są to wiersze okropnie ograniczone (...)
myślę o tej jego aurze nostalgicznej Saha i uraty...*

A. Alvarez

*Kiedy zaczęliśmy pisać wiersze, nieco starsi poeci, jak Philip Larkin, ustawili
poprzeczkę wysoko i bardzo nam imponował przykład Larkina, który, co prawda, był
starszy od większości z nas o jakieś dziesięć lat, ale właśnie zaczął publikować,
mniej więcej w tym samym czasie co my.*

Alan Brewington

...bardzo podziwiam tę umiętność i opornowanie, dzięki którym Larknowi udaje się w jakiś sposób zatrzymać w locie te sfruwające z zafitu pyłki śmiertelności.

Siewan Coan

W latach sześćdziesiątych stało się jasne, że tacy poeci, jak Philip Larkin lub Donald Davie, to indywidualności, którzy w gruncie rzeczy nie mają ze sobą wiele wspólnego, mimo że łączono ich razem pod etykietką „The Movement”.

Douglas Dunn

...Larkin stosuje (...) metrum w tak naturalny i kolokwialny sposób, że jego wiersze niezmiernie sprawiają wrażenie, iż ktoś je po prostu mówi, a jednocześnie są bardzo zdyscyplinowane.

Ian Hamilton

Po Auden i MacNeice to trudno wskazać jakąś jedną postać — z wyjątkiem Larkina — która miałaby wpływ na innych poetów

Tom Paulin

PHILIP LARKIN (ur. 1922) angielski poeta i prozaik, obok T. Hughesa należy do najbardziej cenionych poetów współczesnej Anglii. Autor wielu tomików wierszy i powieści. Jest także twórcą antologii: *The Oxford Book of Twentieth Century Verse* (1973).



Jan Lebenstein: *Sans titre*, 1969, rysunek, 61 x 50 cm. Fot. Robert David

Listy z Nowego Jorku

URSZULA M. BENKA

Pod małą, zardzewiałą księgarenką

Myslałam aż za często o Słupach Heraklesa i wynknieciu się malej Alicji na Drugą Stronę. Szczerze mówiąc — jeszcze przed podjęciem podróży, mocząc nogi w falochronu w Normandii (był przypływ, woda potciemniała i rasta). Niewidzialny kontener na przekór odległości wymurzał się zza horyzontu i w czorzy majaczący niebotyczne świty wieżowców. W ich cieniu przekonałam się namacalnie, jak krucha jest oczywistość, jak ulotna i zwiewna, o ile z bliska nie okaże się w ogóle generalnym swym zaprzeczeniem.

Choćby Kraina Czarów, dokładnie przeciw taki, jak wyobrazić jej sobie w Europie nie wolno. Cuchnie brudem, a miast Szaraka Bez Piątej Klepki tłusty szczer uskakuje spod stopy, by zniknąć wśród zaburanych blaszanych kublów. Myslałam po kolei, że po pierwsze, Alicja Carrolla wolałaby pójść w ogień niż w te odrażające zakamarki. Nic dziwnego. Smietnik to przecież cmentarz; mam pod ręką esek, gdzie znakomicie to jest wyłożone — dla Greków zresztą te Słupy Heraklesa wbite w dno Gibraltaru były bramą krainy umarłych: ktokolwiek je przekroczył, tym samym przynosił się w wieczność. Odsyję wolno zatem rozumieć jak rapso. Wynika stąd niezbitie, że Alicja też dokonała samobójstwa, dwukrotnie, a Szurak był jej Wergiliuszem. Za czepieniem można więc ująć, że grafitami się pisałami mężczyźni kontenerami, uznając że graffiti to jeden historyczny hieroglif; przetykać zgnile resztki w nadziei, że są to magiczne ciastka; człowiek do ich spożyciu będzie nagle olbrzymem, rozepchnie ponad sobą cały duszący moloch — kto wie? może kroczyc na przycidine nad klockami wieżowców jak choćby na filmie z King Kongiem. Svmfonia semantyczna w bzyku np. os. krążących nad smieniiskiem: agradającym zejście do piwnic, broniących tam przystępu jak gwardia. A w piwnicach są upchnięte krowy; i naprzytykają na swoje rzygoc; oznaczaniem się do teży, że meta-swiat bibliofiliści skrywa się tu w krypcie podziemia. Bez najmniejszej przesady: publikacje otwierały wciąż nowe i nowe, corinne strony Lusira. Literatura ostatecznie to TEMAT; nie jakoś i nie głębia, ale SUMMA TEMATÓW — lub ich wrzwy — wypisują prawdę o świadomości.

Przeglądałam zatem tomiki wierszy, a poezja jest rzeczywiście gotowa ciskać całe szpalery luster, ich aleje, gmachy i labirynty. Sama jest tam jedną z sal; to miasto — bodaj skromnym zakątkiem... W East Village domy są niskie, nieodmiennie z żelazną konstrukcją schodów pożarniczych od frontu, umieszczonych na zewnątrz, gdyż brak miejsca w budynkach; koszt każdej kwadratowej stopy na Manhattanie zakres a granice uia architekta. A więc smieci także na zewnątrz, na widoku — w podmuchach wiatru potrafią mknąć tworząc leje nad chodnikami. W jakimś innym wymiarze służą jednak po prostu za test. Nieznosna lekkość bytu umie sprawić, że kochanka z powieści na skutek różnicy zdań w estetycznej ocenie tego miejsca zachwieje się w uczuciu odkrywając przy tym kolejną ze swych efemerycznych nieprzenikalności. Dusza ma swoje ściany, bywa bunkrem — pisarz onegdaj brał.

sobie diabła za przewodnika: ten unosił mu dachy i pozwalał zaglądać do środka. Dzisiaj raczej penetruje się ludzi, i nie z diabłem ale z diablą, Siłą Panią, której zew brzmi tu całkiem przeciągle. Dobiega z księgarnek, miauczący i beczący, zaś taśta Lustrza to kolejne woale tancerki. Z nazwiskiem jej poczekam — zresztą imion podobno ma legion.

Tymczasem przebywszy już Śmietnik (nie tylko idealny, w rozpasanej powadze symbolu) wchodzi się w tanie bary, galerie, buklistyczne coraz: hardziej grząskie bagienka. Na 9 Ulicy pewnego dnia zatrzymał mnie księżyc w nowiu: z rdzawej blachy, odrywał przy framudzie u wejścia, a na wystawie księgarń — były mioty. Wikłkowe i z chrustu, jedna chyba z sitowia i jedna z brzozywych gałązek. Za szybą wyrzwał się kot przytulony do gipsowej dziewczynki, pijącej z tajemniczym uśmiechem z plastikowej czaraki. W pierwszej chwili figurka wyglądała na parkową osobę, albo nawet na fragment nagrobka, bo skuptionu pogodą jej rysów była wręcz modlitwa, kojarzyła się z konsolacją zbawienia, zrucenia cielesnych pętów. Liniy omala na czarce przezroczyście litery: „Wypij mnie”, jakby to był eliksir wieczności. Czyli po prostu — trutka... Blaszany księżyc zagrzany potrącony przez drzwi — te ustąpiły skrzypiąc: w środku przystanęłam bezradnie, panował półmrok.

Przyciasne pomieszanie, trochę jak stara apteka. Mnóstwo ziół, zawieszonych pękami na kółkach — zapach się wciąga łapczywie, nim przywróci się znów do porządku. Ziola także poświęcane na proszek w pojemnikach ustawionych na półkach. Kora czarnego orzecha, belladonna, walerialia, wierzbowe liście. Jakieś huby, nasiona, płatki kwiatów. Nierazko z znaczeniem o trującym działaniu lub innych niespodzianych własnościach. Za ladą cala szafa: minerały, maści, medykamenty. Naczynia i naczynka; moździerze, tygły, solne, trójnożne kotły, różne kubki, puchary i flakoniki — poprosilam o kielich w kształcie malej syrenki stojącej głową w dół na rozpuszczonych włosach. Jej ogon zagięty w uchwyt, a całość pokryta delikatnym urokliwym rysunkiem reliefu. Nieco większe, wykłpane z metalu w zwierzęce lby: lwa, kozła oraz byka, o poszołonych przymkniętych upajnie oczach.

Ale sztyd nie okłamał. to naprawdę księgarnia czarownic. Miotła dziejów nie wymiotła jakos tych miotł: są nadal, bez żadnego właściwie cudzysłowu. Na pytanie, czy kupiec rozpoczyna autentykami odbieranymi nigdzie w charakterze dowodu rzeczowego parania się czarami, pokazał mi dość skromny księgozbiór na jednej etażerze, co mnie najpierw zdziwiło, lecz zaraz domyśliłam się, że inny porządek tu nie ma sensu. Jedna z księzek proponuje więc też, że już w czasach najdalszej prehistorii kobiety tradycyjnco stosując permanentną alchemię własnej kuchni, toalety, sypialni, lazaretu, ogrodu i obór, znaly antykonceptcje, w stopniu zgola zawrotnym i w okresie tepienia czarownicy posiadały sekrety ze dwóch setek naturalnych jej metod, jak również pozbywania się ciężły lub przecieżnie, przygotowania pladności. Praktyki te były nagminne, dopiero groza dżumy i straszliwa śmiertelność ucięły wszelkie tme przyzwolenie. Latyfundia kościelne potrzebowały do pracy ręk, postanowiono więc zmusić plebs, by mnożył się najgwałtowniej, zatem ową medycynę subtelną ora: chemię potpio- no jako mroki duchowe. Późniejsze spadkobierczynie tej wiedzy, wiejskie „babki”, rozporządzały już tylko karykatualnym smętnym ulankiem, odległym od rzeczoznawstwa, które z dymem uleciało z Europy. Liczba ludności natomiast wzrosła, w stopniu trudno zrozumieć na podstawie prawa Malthusa, przy powolnym mnożeniu się ludzi: przez trzy miliony lat, albo nawet tylko setki tysięcy, lub choćby tylko tysiące trwania starożytności.

Księgozbiór, jak wspominałam, stanowił ledwie część zgromadzo- nych elementów tajemnych, najwyraźniej margines, ustępstwo z konie-

czności dla laików. Ktoś obyty z przedmiotem z pewnością się uśmiechnie na widok kolokwialnych informacji o wyglądzie pospolitych kamieni, choć może już nie nad zapachem mineralów, ich działaniem w chorobach, wpływem na ludzkie nastroje. Zbawienny ma być turkus a platyna fatalna, co tłumaczy się różną jonizacją a co było istotą amuletów. Podręczniki masazu ucą jedzdy dotykkiem, prezentują całe mapy koneksji punktów skóry i działania narządów, omawiają pozyce sprzyjające skupteniu i wzbudaniu poznawczej wnikiwości. Pouczenia wróżbiarskie ora: caly, rzecz jasna, wybór kart do Tarota i kul szklanych w kilkunastu rozmiarach. Osobną zgola półkę zajmują pradawne kultury, a zwłaszcza Bogini matricaratu: jej obecność do dzisiaj, utajone a wciąż żywe liturgie. Dowody, że kult ten powraca — musi wrócić, albo człowiek się zaprze własnej duszy — jakkolwiek Homo Sapiens może nie jest powodem do chluby: wielu głosi, iż w zasadzie stanowi silny regres, gdyż duchowość rozwinął niewspółmiernie ciekawiej neundertalczyk. Miast aparatu mowy i zmyry kłamstw, rozwinął telepatię, mógł miał zresztą olbrzymi, mógł wnikać w istotność rzeczy nie placząc się w maligie abstrakcji. Własnie jego wytrzebienie na ziemi ma opiewać legenda o Ablu. Kain zabił Abła, jest przeklęty ze swym całym potomstwem — czego zresztą nie próbują tuszować święte księgi Kanowych prawników, w nostalgicznym poczuciu, że gdzies już w początku popełniono ohydny zbrodnie. Człowiek utracił szansę, wepchnął się w jakiś impas, beznadziejny na długo, a przynajmniej dopoki nie zdaje sobie sprawy z tragedii. Medycyna pierwotna ma być zatem odpryskiem, niepozorną cząsteczką bezpośredniej empirii setek tysięcy lat, gromadzonej w mózgowych sejfach dziedziczonej tak samo jak umiejętność trzymania się prosto, chodzenia na dwóch nogach ora: wyculenie na sacrum. Wobec niej rozpaczliwa edukacja, wciąż od zera, współczesnego człowieka, jest sarkazmem historii — naturalnej historii, jakże wolnej od absurdu doróżności.

Popatrzyłam na poleczkę dla dzieci. Lalki-wiedźmy, z miotłami na baterię, które można zdalnie poruszać; świejące czarodziejskie paleczki... Komiksy i pisemka, już bez napastliwych tonów, którymi się czulam wystraszona. Obrazki do kolorowania, z wielkim mnóstwem stworów mitycznych, od gryfów — aż do Żar-Piaka. Ilustracje jak gdyby świadomie miały leczyć ów dziwny nerw, co rozpała pragnienie, by móc urzecz choć raz: te Kraje Czarów dotykalnie. BEZ POSRED- NICTWA KSIĄZEK. Sypialni, czy dostanę zabawkę: Malego Okultystę, dla mej 2-letniej córki — Owszem, dlaczego nie? Już w progu, chcąc wyjść na ulicę, zapatrzyłam się w główkę kozła.

Przymyśliłam mi się, rzecz jasna, obraz Goyi. Kozioł Goyi miał jednak coś podłego w wyrazie, coś nieznośnie głupiego w obelżywej gracji i urodą szekspirowskiej tragedii. Pomyślałam, że twórca musiał kochać zwierzęta, odbierać je poza granicami my: znacznymi umownością symbolu. Jeśli Kozioł poprzedzał Buranka, wczynieć zaś jeszcze Byka, jako symbol zbawienia (pozostał też zwierzęciem ofiarnym wrosłym we frazeologię), spadł jednak do alegorii zguby, najbezmyślniejszej zguby, która płynie z zanegowania sensu — i to kontrasty tak ostre nie dotyczy również interpretatorów? Czy nie oni „upadli” tonąc w fałszu przypisanym ofierze, ekstrapolując na nią swoją pretensjonalność, stręcząc się do Jeronima wyroków: kto mu a kto nie ma prawa bytu w ocenzurowanej raptem „wczynieć”? — Figura wydawała się jakby wykłwitem z obcych światów, kadrem kliszy niechcianego dziś wcale dokumentu.

Pomyślałam, że jest tu coś więcej. Znajdowałam się przecież zaledwie na samym progu czarnoksięskich przybkwiot, nienawyką zupełnie do Drugiej Strony. Poznać ją tym trudniej, że zbyt często wracają obrazy dawnych krajów — krajobrazy już oczyszczone

STEFAN MORAWSKI

ESTETYKA Droga do samodzielności

Od wieku XV do połowy XVIII stulecia notujemy koncentrację uwagi na zjawisku sztuki i doświadczeniach, które dzieło pociąga za sobą. Teoretyczne rozważania podejmowali głównie sami twórcy, z którymi konkurowali jedynie filozofowie. Od Petrarcki i Boccaccia sztuka poetycka definiowana jest (w nawiązaniu do Arystotelesa) przez piękno jako jeden z jej czynników niezbędnych, odróżniająca od nauki (scientia) i od umiejętności praktycznych (facultas). Piękno duchowe dotyczyło odslaniania prawdy w sposób swoisty poprzez formę obrazową (allegoryczną), która bynajmniej nie kłamie, gdyż zakłada istnienie świata fikcyjnego. Petrarka krytycznie odniósł się do piękna cielesnego — niertwałego i subiektywnego; piękno poezji natomiast sprzężone z żarliwością i wynalazczością twórcy cenil wysoko. Według E. Panofsky'ego u Boccaccia pojawiła się refleksja — bardzo ważna z punktu widzenia estetyki — o paralelnych dążnościach i osiągnięciach Petrarcki i Giotta, chociaż skądinąd malarstwo i rzeźbie jeszcze nie nadawano tej rangi co sztuce słowa. Odrodzenie tedy, odrzucając piękno nadprzyrodzone i transcendentne, zakwestionowało zarazem przekonanie, iż natura — twór boży — jest doskonalsza od sztuki. Podważano również twierdzenie o sztuce jako umiejętności rzemieślniczej oraz o jej funkcjach przede wszystkim moralno-dydaktycznych. Ciągłość myśli estetycznej nie została jednak przerwana, skoro podjęto koncepcję Akwinaty o pięknie zarówno przedmiotów, jak i pięknie podmiotu uwarunkowanym oraz rozwijano, od Cenniniego (trattare de natura, fantasia), ideę o naśladowaniu rzeczywistości przez sztukę i o aktywności wyobraźni w procesie twórczym. Historycy estetyki wskazują, że od w. XV, częściowo przyswoiwszy sobie dziedzictwo starożytne i średniowieczne, zaczęto szerzej korzystać z twierdzeń zastanych, np. twierdzeń o tym, że piękno może być wyznaczone przez subiektywną odpowiedź, a nie własności rzeczowe: że forma jest dla dzieła sztuki oprawą podstawową, a w procesie artystycznym waży natchnienie i twórczy stosunek do rzeczywistości. Te właśnie nawiązania przyspieszały rozwój myśli nowożytnej, która kładła nacisk na indywidualność artystyczną (talent), dążenie ku nowości, swoisty charakter prawdy artystycznej, wzruszenie odbiorców w sposób, który nie zawsze da się wysłowić. Można zatem rzec, że przedmiot rozpatrywanej wiedzy nie zmienił się, lecz wyklarował dzięki wyraznemu zbliżeniu sztuki do piękna, natomiast jej dominującym elementem stała się twórczość artystyczna, która w w. XVI, zwłaszcza w zakresie sztuk plastycznych, była zarzewiem kształtowania się nowych pomysłów i ujęć. Metoda uległa z kolei przekształceniu nie

z czarownic. Wielkie pogorzelisko ducha, rzec by można, choć wystygłe popioły dostarczają niewątpliwie komfortu. Nie tam więcej nie sparzy, nie strzeli snopem iskier, światłość już nie oślepia — choć może wygoda ta warta swej ceny, i od kultury będącej w istocie apoteoza lenistwa nie było, od początku, odwrotu? Po co w ogóle ucierać te cuchnące mikstury, spamiętywać miliony właściwości? I tak są nieprzekazywane, zaś utrzymanie czystości przekazu spowoduje jedynie renesans idei stosów? - Na sekundę wróciło wspomnienie malej zakurzonej antykarni w kamieniczce pod uniwersytem w moim mieście rodzinnym na Śląsku. Kamieniczki zresztą już nie ma, wyburzono ją, by oczyścić widok z Rynku na barokową fasadę uczelni: oióż klimat tej księgarni odbierałam jak odbłask kart Anatola France'a: którego zresztą tam właśnie na koniec zdolałam dostać. Stare druki, rzadkie rozprawy z filozofii. Antykwarjusz: się sentie obruszył, gdy zapytałam niegdyś o coś z etyki dalekowschodniej.

Przed wystawą nieczynny wodotrysk: nagi chłopiec ze szpadą, a tu obok, na sąsiedniej ulicy, kopia archaicznego Venus z Willendorf. Naprzeciwko księgarni anarchistów, mieszczącej się w piwnicy, skąd łopocę ich czarna chorągiew. Koincydencje zdarzeń, można mówić zauważając co krok: tybetańska księgarnia, chińskie kioski, ukraińskie sklepiki z ikonami, no i właśnie — księgarnie łatające, najdosłowniej, bo rozłożony na ziemi towar wiatr porwa w powietrze i fruńają kolorowe okładki, deptane przez wciąż nowych przechodniów. Całą noc gwarzy kiermasz, gdzie zresztą wronki, grąjkowie, sprzedawcy podniszczonych bibelotów. Trzymałam w ręku „Czarownice” Eriki Jong, przybłocne — leżały obok „Biblii” i magazynów porno, wśród rozłożonych roczników „Life”, dreszczowców, kucharskich książek, statystycznych annałów, albumów, życiorysów Marilyn Monroe i Wilde'a. Magazyn „Woman's World” przy „Green Egg”, czyli „dziecko, kuchnia i kruchia” stykają się z rodzajem „Plomyczka” dla niegrzecznych dziewczynce pragnących latać na miotle.

Świeć lampioniki kawiarni zupełnie jak jajka zielone, pogańsko-wielkanocne, w tym zauku paradoksów i świątyni. Świątyni zresztą też mnóstwo: karpackie i unickie, żydowskie, prawosławne, zbór polskokatolicki i rzymskokatolicka parafia ze specjalnym serwisem po polsku, przy niej bar z księgarenką prowadzoną przez komunistów. Kilkaście protestanckich kościołów, poskrzypanych w budynkach identycznych jak reszta, tak samo zagubionych w Śmietniku. Upalna gnuśna wilgoć, skrzy nerwowe ścieżenie sakralności. Przystanąłam, zmęczona, ale szczer znowu wyjrzał, bez zęgar, ale czuło się świetnie, że nie miał chęci tracić czasu, bardzo serio pochłonięty swoim pilnym zadaniem na dworze diabolicznej Królowej.

Urszula M. Benka

Sprostowanie

W numerze Ernsta Stadlera *Ciężki wieczer* („Akcent” 1990, nr 4, s. 128) wypadł wskutek błędu drukarskiego jeden wers. Zakłócenie powinno brzmieć:

Noc wiruje w obłokach, nad którymi łopocą
 Chłodniejszej już wiatry, a w mrocznej plataninie
 Soczystych liść, na popas wypędzony, rząjąc
 Krzecznie ostatni blask.

Przepraszamy.

(rod.)

tylko o tyle, o ile obserwacje praktyki i twórczej i sposobów jej odbioru (szczególnie w samorefleksjach artystów) zaczęły stanowić podstawę dokonywanych uogólnień, ale również — i chyba przede wszystkim — z racji przeobrażeń światopoglądowych i zmiany w myśleniu filozoficznym, odwołującym się do matematyki i badań empirycznych. Medytacja filozoficzna według starego paradygmatu nie zniknęła, bowiem wielu ówczesnych myślicieli piszących o sztuce i pięknie zasymilowało wraz z spuścizną antycznego platoinizmu i arystotelelizmu, ale nie ten nurt był przeważający. Z kolei zaś to co ofiarowali estetyce filozofowie samodzielni, Bacon, Kartezjusz, Bruno i Spinoza, nie kłóciło się z teoretycznymi przemysleniami ówczesnych twórców. Funkcje estetyki powróciła w dawne starożytne łóżysko, tzn. wiedza miała raczej wyjaśniać niż zalecać jak należy uprawiać twórczość dla celów pozaartystycznych. Wyjaśnianie nie wykluczało, a raczej przeciwnie, pociągało za sobą sądy wartościujące. Bowiem zmieniły się wyraźnie w stosunku do starożytności i średniowiecza poglądy estetyczne i preferencje smaku. Co innego niż dotąd wybierano więc za podstawę szczegółowych rozważań o sztuce, pięknie i przeżyciu estetycznym. Mikołaj z Kuzy, choć platonik i teolog, przypisał sztuce właściwości związane dotąd z pięknem, tzn. układanie materii w dobrze zorganizowaną formę (unitas in pluralitate) położył nacisk na twórczy aspekt procesu artystycznego, na kształtowanie rzeczy dotąd nie istniejących (co mu nb. kazało za przykład wziąć starożarza i garncarza), na czynne widzenie świata, zwłaszcza na zdolność budowania fikcji. Ponadto podkreślili swobodę tworzenia różnych rodzajów i typów sztuki. Artysty — teoretycy z w. XV, ze środowiska florenckiego, od Albertiego do della Francesca, wspomnieni przez matematyka Paciolięgo i filologa Guaricusa, badali możliwości optymalnego odtworzenia natury i takiego komponowania dzieła, które odpowiadałoby regułom perspektywy i proporcji, a więc unikałoby sprzeczności między sztuką a matematyką. Rzecz szła nie jak u pitagorejczyków o przestrzeganie bytowego porządku, ale o udział artystów w poznawaniu miary (commensuratio), formułowanej przez wiedzę ścisłą. A. Filarete zaś zauważył, że łuk pełny jest łatwiej przyswajalny od ostrołuku i dlatego pobudza przyjemniejsze przeżycie piękna. Humanisci florenccy zgodnie ze swymi klasycznymi predekykami poezję uważali za sztukę najwyższą, ale również (np. L. Valla) sztuki plastyczne włączyli do najwyższych czynności twórczych. Piękno traktowano jako dzieło ludzkie, kreując Boga na wzór doskonałego poety (Scaliger). Co więcej, humanisci przyznawali, że artysta tworzy wedle własnych pomysłów (w innej postaci ten motyw sformułował również antychrymista, Savonarola) i uzasadniają, że naśladowanie jest wybiorcze zarówno w odniesieniu do natury jak i wzorów starożytnych, które cenili jako dobro najszlachetniejsze. Tak więc konstytuowało się szersze niż dotychczas pojęcie sztuki, wychodzące poza warunek umiejętności wytworzenia zgodnego z danymi przepisami. Koncepcja L. B. Albertiego (do której mieli przyczynić się również F. Brunelleschi i L. Ghiberti) była sporym krokiem w tym samym kierunku, skoro twierdził on, że piękno odzwierciedlające naturę zasadza się na harmonijnym, proporcjonalnym układzie części, a dzieło malarskie i rzeźbiarskie nie może zaistnieć bez pełnienia warunku piękna. Sztuki plastyczne naśladują przy tym naturę tyleż w sensie formalnym, co treściowym. Inne są o poezji, ale spokrewnia je ze sobą ut pictura poesis i ut rhetorica pictura. U tego artysty-teoretyka znajdujemy ponadto rozważania o procesie tworczym i odbiorczym, tzn. o rozumnym działaniu, ale zmierzającym ku wywołaniu wzruszenia estetycznego, o intuicji wynikającej z talentu (ingenio), przyjemności czerpanej z kontemplacji a zarazem o osądzie tego co dobre (piękne), opartym na innata ratio. Również w po-

glądach Akademii Florenckiej, głównie jej przywódco duchowego M. Ficina, mimo ich spekulatywnego neoplatonistycznego charakteru, natykamy na motywy bliskie wycentrowanym tu twierdzeniom z epoki Odrodzenia. Piękno ma pociągać i porwać, sztuka naśladując twórczo naturę, realizuje piękno, malarstwo i architektura należą podobnie jak poezja do sztuk wyzwolonych, wszystkie z nich przepełnione są duchem muzycznym, czyli spełniają mają warunek harmonii i natchnienia (furor divinus), artysta jest uczonym, gdyż winien znać i stosować matematykę, ale zarazem nie wszystko w doświadczeniu artystycznym i estetycznym da się ogarnąć rozumem (boskiemu szalowi u Ficina i Albertiego odpowiada lenterza d'animo — poddanie się duszy w stanie religijnym).

Wiek XVI — klasyczny okres Renesansu — uodbił i pogłębił idee zapoczątkowane w stuleciu poprzednim. Przedłużeniem koncepcji platonistycznych i średniowiecznego blasku oraz boskiego szalu, która znów pojawiła się u Ficina, był motyw wdzięku. Pisali o nim czlowie ówczesni teoretycy: Pico delle Mirandola, Bembo, Castiglione, mając na uwadze naturalność piękna, które tworzy się i odbiera w sposób swobodny jakby ponad jego harmonią i proporcją. Myśl Rafaela, że wybiera się z natury według idei artystycznej to, co najbardziej zasługuje na naśladowanie, stała się od połowy XVI w. kanoniczną. Z nią związała się ściśle teza o różnorodności piękna twórczego przez człowieka (od Pico przez Leonarda i Durera do G. Bruno), które notabene, dzięki przetworzeniu zdobywa wyższość nad pięknem naturalnym. U źródół poglądów, które krystalizowały się w tej klasycznej epoce, należy umieścić refleksje teoretyczne Leonarda da Vinci, pamiętając, że jego traktakt o malarstwie wówczas nie był udostępniony. Leonardo, zestawiając zalety różnych sztuk, aby na ich czoło wynieść sztukę malarską, odwoływał się do wierności wobec natury, a więc do wartości poznawczej, która jest tym większa im doskonalej umysł twórczy trafia w setno rzeczy (w ważność i ogólność tego co zostaje przedstawione), im więcej jest w dziele piękna czyli harmonii, im bardziej dzięki swemu czarowi (gratia) sztuka dociera do odbiorcy wywołując przyjemność estetyczną. Odtwarzanie Leonardo da Vinci rozumiał niekiedy dosłownie, ale w innych fragmentach tej książki pisał o wybiórczym sięganiu po przedstawiany świat, a także o budowaniu form nie występujących w naturze. Kanon Leonardowski wyprzedził tedy współbrzmiając z nim myśl Rafaela, zawartą w listach, również wówczas nieznana. Wszelako obaj dali wyraz temu, co estetyka Cinquecenta uznała za najistotniejsze. Przylączył się do nich Michał Anioł, głosząc że piękno jest podstawą sztuki (lucerna e specchio), że piękno natury można wzbogacać, że wizja artystyczna organizuje dzieło. Również jego słynny giudizio dell'occhio dotyczący bezpośredniego, konkretnego widzenia rzeczy (poza regułami) nie burzył kanonu, gdyż prowadził do obrony różnoistości piękna. Co dodała do tych poglądów myśl manierystyczna? Niewiele, gdyż w płaszczyźnie teoretycznej jedynie H. Cardano w pracy o subtelności próbował oddać to, co w malarstwie zrodziło nurt oryginalny (Pontormo, Rosso). Ponieważ traktaty z Cinquecenta poświęcone malarstwu, rzeźbie, architekturze, a one stanowią zasadniczy trzon ówczesnej myśli estetycznej, pisane były na ogół przez samych twórców, dlatego też konkretyzowały wymagania, nie stroniły od zaznaczenia własnych upodobań, udzielały wskazówek praktyczno-warsztatowych. Wprawdzie główne poetyki wyszły z pod pióra uczonych (Vida, Fracastoro, Robertello, Minturno, Scaliger, Castelvetro), ale mimo nawiązywania do motywów platonistycznych bądź horacjanistycznych nie odbiegały od wspomnianych traktatów, ani od prac teoretyczno-muzycznych, których podejmowali się sami muzycy. Miały charakter refleksji ogólnieestetycznej, skoro pytano o to: czy i w jakim sensie poezja jest sztuką, jak

odróżnić ją od poznania filozoficznego, jak oddziaływało złączenie wzruszenia z pozytkami moralnymi oraz przede wszystkim — na czym zasadza się jej zdolność naśladowcza (budowanie fikcji), związana z pięknem, czyli dobrem i organizacją słów i figur. Dlatego też mówiono o prawdzie ukrytej (alegorycznej) przysługującej poezji przy wyborze spraw najpiękniejszych jako jej przedmiotu. *Poetyka* Arystotelesa, odkryta w połowie tego stulecia, wyupukliła wagę kategorii naśladowstwa. Podobnie jak w namyśle nad istotą malarstwa i rzeźby pojawiła się ta szczęśliwa dwuznaczność — naśladowanie się naturę w sposób wierny, ale zarazem wymyśla się nową rzeczywistość; oscyluje się między odzwiercizaniem a prawdopodobieństwem. Ta druga tendencja zwyciężyła i pchła refleksję ogólnostetyczną. G. P. Capriano podkreślał, że poezja jest twórczością, tzn., albo jest pełna inwencji, albo nie spełnia swych możliwości. Z tym poglądem wiązał myśl kapitalnego znaczenia — mianowicie, wydzielenie sztuk, które nazwał szlachetnymi (poezja wespół z malarstwem i rzeźbą), gdyż apelują do wyższych zmysłów i są trwałe. Wreszcie z ideą prawdopodobieństwa szło w parze wysunięcie na pierwszy plan swobody twórczej, ugrunтовanej na fantazji (nuovo oraz stravagante u G. Cintio). Tak też wypowiedzieli się Szekspir i Ph. Sidney. Sformułowali on ten motyw w postaci aforyzmu, że poeta najmniej kłamie, gdyż nie nie stwierdza. Szekspir zaś, stwierdzając, że sztuka sama jest naturą, broił wyobraźni, swobody budowania alternatywnego świata, ale nie w oderwaniu od rzeczywistości. Inny Anglik tego czasu, F. Bacon, przyłączył się do tamtych poglądów, broniąc wyobraźni poetyckiej jako sposobu zaspokajania ludzkiej dążności do przyjemnego ludzenia się. Najdalej w tej materii posunął się F. Patrici akcentując entuzjazm artystyczny i element cudowności (mirabile). W nich bowiem, inwencja wykraczała poza naśladowanie, które nie miało być dla poezji warunkiem niezbędnym. Człowiek ma zdolność i potrzebę podziwiania zjawisk niezwykłych, które poeta zaspokaja wytwarzaniem tego, co nie istnieje. Nie porzucono tedy idei naśladowania, ale ją tak znacznie zmodyfikowano, że akcent przesunął się na osobę artysty, co podkreślał m.in. T. Tasso w rozprawie *Dell'arte poetica*, z r. 1587.

W teorii muzyki znamienne było wówczas przejście od traktowania tej dziedziny twórczości jako wiedzy matematycznej, do ujęcia jej jako sztuki, a to pociągało za sobą (Glareanus) zwroć uwagi na pomysłowość artysty w wykorzystaniu obiektywnych praw harmonii. W kręgu zaś „Cameraty” florenckiej (Vincenzo Galilei) zrodziła się koncepcja „poesia per musica”, która zmierzała ku łączeniu ze sobą dziedzin artystycznych dotąd przeciwstawianych. Muzyka, którą zaczęto pojmować jako sztukę odtwórczo-ekspresyjną, wyróżnia nowy gatunek — operę. Wystawiona w r. 1600 opera *Euridice* dawała asumpt do tego, aby tym samym pojęciem sztuki objąć również muzykę i taniec. W traktatach artystów-teoretyków, do których dołączyli encyklopedyści, jak L. Dolce i A. Dom oraz filologowie jak B. Varchi i V. Danti, najcenniejsze wydają się nie dominujące wówczas paragony (która ze sztuk jest doskonalsza). Choć skądinąd, kryteria stosowane w tych dyskusjach nie były obojętne dla kształtowania się nowej wspólnej świadomości estetycznej, więcej znaczyły te same motywy, które wy dobyliśmy na jaw w czasowo równoległych poetykach. Po pierwsze, zależność sztuki od natury, nie polegająca na podobiznach kalkowic wobec niej wierznych, gdy uzupełnia się i doskonali to, co z niej wzięte, gdy miesza się prawdę z fikcją, dodaje jej wdzięk. Stąd mowa o swobodzie, wyanalizacji artysty, odpowiedzialności z naturą, odżegnanie się od jej kopiowania, nacisk na selekcję (Danti, Pino, Veronesi, Lomazzo), zaś u Dolcego myśl o przewyższeniu piękna świata rzeczywistego, które Vasari ujął w znanym zdaniu o natura vinta

dell'arte. Po drugie, charakterystyka piękna artystycznego nie tylko z punktu widzenia harmonii, proporcji i symetrii, a więc stosunków liczbowych (co sztukę miało zrównać z wiedzą), ale także z racji non so che tzn. tajemniczych pierwiastków, które stawiają opór werbalizacji i wytlumaczeniu. To one właśnie decydują o urodzie i przyjemnościach, które rodzą się u oglądającego (Dolce, Firenzuola). Po trzecie, ten irracjonalny aspekt wiązał się z rozważaniami o wdzięku (grazia, vaghezza, venusta), który był w zgoła od piękna oddzielany (np. Varchi i Vasari), bądź jak u Castiglione'a i Pina, miał być najważniejszą cechą piękna. Ten sam motyw w innym wydaniu pojawił się u Montaigne'a, a który uchylał się od zdefiniowania piękna, nader zmiennego i wielorakiego, oraz u Dürera, który stwierdzał, iż nie jest w stanie rzec, na czym polega istota piękna. Kiedy zaś w procesie twórczym ten malarz-myśliciel kładł nacisk obok wiedzy i rutyny na nie dający się wyjaśnić talent (Gewalt), to miał na uwadze czwarty, centralny i nowy motyw ogólnostetycznego charakteru. Mianowicie osobieście nacechowany dyscyjno, będący pomysłem i modelem dzieła. Akcentowano zresztą nie tylko indywidualną inwencję i geniusz (Ronsard, Du Bellay), odwoływano się też do wizji idealnej i „rysunku wewnętrznego” (F. Zuccaro, imagineazione ideale); zrywano z wszelkimi więzami krępującymi artystę, a więc z konwencjami starożytności, uznany dotąd za wzór nieskazitelny (Poliziano, Pico, Frazzz z Rotterdamu); mówiono nawet o cudowności (Patrizi), bądź o naśladowaniu fantastycznym, huczącym u widza zdumienie (jak pisał w r. 1591 kanonik G. Comanini broniąc dzwicznej twórczości Arcimboldo). Analogicznie więc tak jak w poezji przekroczone zostały myślowy Arystotelesa i Horacego, tak w dziedzinie teorii plastycznej przewidywania zostało dziedziectwo Witruwiusza. Bowiem po piąte, pojęcie sztuki ewoluowało od jej ścisłego sprzężenia z nauką do jej związania z poezją. Ruch ten zaznaczył się również z drugiej strony od poezji ku malarstwu i rzeźbie. Historycy wskazyują na emblematykę (Alciati) i ikonologię (Ripa) tamtego stulecia jako jedno ze znaczących świadectw owej obustronnej grawitacji, która zacierała przeszeźni „dziejca myśli o pieta poesis od tezy P. Pina o malarstwie jako „przepię poezja”. *Dialogo di Pittura*, 1548). Przypominamy zaś jeszcze raz, że V. Galilei mówił o muzyce jako espresione de concetti, co przygotowywało fundament pod rodzinę pojęciową, jednoczącą to, co dotąd było przeciwstawiane. W tym kierunku zdążyła koncepcja sztuki rysunku, obejmujących malarstwo, rzeźbę i architekturę (Danti, Ripa), a jeszcze dalej poszedł w r. 1538 w *Dialogos an Roma* Portugalczyk F. de Hollanda, nadając poezji, sztukom plastycznym i muzyce nazwę boas artes, chociaż zabiegu tego nie próbował uprawomocnić. Znamienne są ponadto uwagi F. Bacona o sztukach wywolonych zawarte w *Advancement of Learning* z r. 1605 i esejach, w których pisał o pięknie bez reguł, pozabawionym oparcia w proporcjach, gdyż jest zawsze są prawidłowe. Sztuki te mają za podstawę zmysły widzieć (oko i ucho) i dostarczają przyjemności najcenniejszych. Wprawdzie poezji Bacon przyznawał właściwości inne, poznawcze, niemniej wszystkie sztuki powiązał ze sobą, uzasadniając ich wspólność tym, że posługują się wyobraźnią. Po szóste wreszcie, u Montaigne'a, a przede wszystkim w wywodach Giordano Bruna, pojawił się motyw prowadzący ku odmiennemu niż dotąd spojrzeniu na przedmiot badań estetyki. Jakoż też o różnorodności i wielorakości piękna, będąca locus communis tamtej epoki, doprowadziła do przesunięcia akcentu z ontologii na zagadnienie psychologiczne, ponadto na aksjologicję. Sady wartościujące tkwiły w całej, uprzedniej myśli estetycznej, ale dopiero tutaj wartości i oceny zostały wskazane jako główny zbiór danych, jakimi winna zająć się refleksja o pięknie i sztuce. Klamrą myśli Bruna było stwierdzenie, że przepisów jest tyle, ilu poetów, a więc również proces

twórczy został zrelatywizowany do wartości indywidualnych. Inne nowatorskie ujęcia to mimotyminy, które znacznie później przyczyniły się do rozszerzenia zasięgu estetyki (np. Baconowskie spostrzeżenia o hedonistycy czyli *artes voluptariae* oraz o kosmetyce czyściżej o zdobnictwie, realizujących piękno cielesne), bądź złożyły się na dokładniejszą analizę wartości doznania estetycznego już w w. XVIII (np. G. Zabarell uwagi o „indukcyjnym” rozumowaniu poety, odwołującego się do jednostkowych przykładów, nie po to aby argumentować, ale by coś zademonstrować).

Nowatorskie właściwości myśli estetycznej Cinquecenta zostały podjęte w następnym stuleciu przez tylż artystów o filozofów, duchownych co literatów, konserwów co dyletantów. Ośrodkiem centralnym stała się wówczas Francja. Tam dojrzewała i ustabilizowała się doktryna klasyczna, tam powołano do życia akademie promieniujące na całą Europę. Wprawdzie równoległe do doktryny tą występowała sztuka i literatura baroku, ale ona nie miała naruszyć panujących teorii estetycznych. Koncepcje, które reprezentował Poussin wspomagany przez Felibiena i Le Bruna (korzystający z prac Frearta du Chambraya i du Fresnoya) mimo ich różnicowania, były powtórką myśli włoskiej z okresu klasycyzmu. Akademicki status wymagał na dodatek ustalenia niezawodnych autorytatywnych przepisów i tego, by teoria kierowała twórczością. Najmiej skrepowany z prawodawców Akademii, Roger de Piles, zwolennik Rubensa kolorysty, wymyślił słynną *balance des peintres* (zn. zasad punktowej hierarchii najprzewodniejszych artystów tamtych czasów. Corneille i de Racan dzielił podstawowe przekonania z rzecznikami doktryny klasycznej takimi jak Chapelain, Scudery, La Mesnardiere, Rapin. Nowym rysem była jedynie relacja między zleceniodawcą, jakim był królewski dwór, a w jego imieniu kardynał Richelieu a artystami, którzy poprzez specjalnie po temu powołane instytucje mieli służyć monarchii, podtrzymując ład duchowy, szlifować obyczaje, utrzymywać wykwalifikowaną mowę. Ponieważ teoria sztuk i poezji stanowiła nadal, jak w wieku poprzednim, jądro rozważań estetycznych, zmieniła się funkcja tej wiedzy. Była nie tylko intelektualna i praktyczno-warsztatowa, ale podlegała polityce kulturalnej. Można by rzec, że zmiana funkcji pociągała za sobą również zmianę przedmiotu badań, ponieważ sztuka, piękno i przeżycie estetyczne uwarunkowane były przez czynniki dotąd nie występujące. Zamiast kościelnej instytucji z wieków średnich, pojawiły się teraz mechanizmy polityczne wywierające wpływ na świadomości i refleksję estetyczną. Łączy się z tym drugie zjawisko również znamienne dla ośrodka francuskiego. Historycy wyróżniają w w. XVII trzy style życia, które przyporządkowane były ideałom estetycznym — człowiek miał być *honnête*, *galant* bądź *precieux*. Pierwszy, jak pisał de Racan, wyposażony jest w poczucie złotego środka, dowcipny, opanowany, nieco niedbaly, aby zaznaczyć swą swobodę; drugi to osobnik wytworny, wysoce uprzejmy, oglądający bez afektacji — z dobrym smakiem i trafnym sądem — odznaczający się nieuchwytnym wdziękiem, w zgodzie z *je ne sais quoi*; trzeci zaś charakteryzuje subtelność i wykwinny sposób wypowiedzania się. Wiedza estetyczna rozszerza się zatem, obejmując sposób bycia, który jest piękną sztuką zachowania się, dobrych manier, wyrażania się, pisania listów, w ogóle kontaktów z innymi. Zatem na plan dalszy i marginalny przesuwa się piękno kosmiczne czy boskie, które dominowało w czasach starożytnych i średniowiecznych. Współistnienie różnych sposobów zestetyzowanego życia umacniało tendencję zrodzoną już w okresie Cinquecenta, mianowicie bądź rozwinięcia idei piękna, bądź wydzielenia zeń kategorii takich jak wdzięk, uroda, subtelność. Wiek XVII mając na uwadze ostrość umysłu, dowcip z pointą i ciętość słowa wprowadził w pracach Sarbiewskiego

i Graziana nową kategorię, nazwaną *acuto et arguto*. Aluzyjne odkrywanie sprzeczności, niezgodności, paradoksów odrywało subtelność od piękna znacznie silniej niż w dotychczasowych rozważaniach. *Bouhours* — zwolennik je ne sais quoi — uważał wzniosłość myśli za kategorię główną, a Tesouro bronił nie tylko myślenia subtelnego i pomysłowego (*figure ingegnose*) i przeżycia niespodzianki, jakie budzi dobra pointa, ale ponadto i przede wszystkim metaforyzacji jako najbardziej charakterystycznej i cennej zdolności umysłu. Tesouro twierdził zarazem, że wszystkie sztuki wytwarzają subtelne pomysły i wszystkie z nich budują swoją właściwą im prawdę na metaforze. Naśladownictwo miało być według niego właśnie metaforyzacja. Sarbiewski posunął naprzód myśl o twórczym charakterze sztuki, używając dla pomysłu artystycznego nowego terminu *creatio*. Tesouro przyłączył się do Capriana i de Hollandy, ujmując wszystkie sztuki jako subtelne. Ten motyw pojawił się również w teorii architektury i od razu zyskał znaczenie ogólniestetyczne. François Blondel w *Cours d'architecture* (1675) wymienił razem sztuki plastyczne, poezję, muzykę, taniec, teatr i wymowę, argumentując, iż wszystkie sztuki piękne rodzą szczególną przyjemność.

Inny motyw, nawiązujący do nowatorskich propozycji Cinquecenta wnieśli filozofowie Kartezjusz, Spinoza, Hobbes. Wbrew temu, że na ich racjonalistyczną filozofię powołać mogli się artyści, reprezentujący doktrynę klasyczną, oni sami uważali piękno, sztukę i poezję za sprawę wyobraźni zarówno od strony artysty, jak i odbiorców. Jansenista P. Nicole, choć bronił nieprzemijającego piękna, które odpowiadać miało smakowi wszystkich epok i raził różnicami między umysłem spazmowanym a zdolnym do dobrego sądu, podkreślał, że piękno zależy tylż od przedmiotu co podmiotu, którego samk nigdy nie jest wolny od przyzwyczajania i tego co czują i myślą inni ludzie. Pascal tłumaczył, że niepodobna wytłumaczyć dlaczego podoba się poezja, a jeśli mamy jakiś wzór (*modele*), wedle którego oceniamy piękno, to nie jest on dla wszystkich ludzi i wszelkich czasów jednakowy. Dlatego w przypisywanej mu rozprawie o namietnościach miłosnych czytamy, że w zależności od okoliczności i stanu duszy człowiek stosuje taką a nie inną miarę, mając nadto, w pamięci, że postaci piękna jest wiele. Relatywizm i subiektywizm znalazły wyraz w stwierdzeniu o epoce blondynek i epoce brunetek. Malebranche dorzucał uwagę, że nie tylko nie ma uczonych w kwestiach piękna, ale jeszcze trzeba liczyć się z faktem, że sąd estetyczny zawisły jest od cielesnych wrażeń (kobiety są według tego filozofa, lepszymi, gdyż wrażliwsi sędziami). Spinoza pisał, że piękno ma podstawę w reakcji oglądającego, a nie w przedmiocie. Dla Hobbesa subiektywność piękna jest tylż oczywista co fakt, że artysta tworzy nie za sprawą rozumu, lecz dzięki pamięci i wyobraźni, zaspokajającej potrzebę nowości i rzeczy nieoczekiwanych. Francuscy eseisci, La Rochefoucauld i Saint-Evremond dowodzili, że smak nie może być inny niż zmienny, a więc openy muszą być względne. Ani talent artystyczny ani odbiór piękna i sztuk nie godzi się za zdrowym rozsądkiem i jednolitymi regułami dla różnych narodów i różnych epok. Leibniz wzmocnił to stanowisko argumentując, że wiedza o pięknie jest mniej wyraźna i racjonalna, że smak zbliżony do instynktu nie jest w stanie wyjaśnić, dlaczego coś jest piękne. Formuła je ne sais quoi zdobyła więc w leibnizjańskich *Medytaacjach* (1684) uzasadnienie silniejsze i głębsze niż w wywodach Zabarelliego o szczególnej „logice poezji”. Dzięki zaś Claude'owi Perrault subiektywistyczno-relatywistyczna perspektywa przeniesiona została z filozofii do teorii sztuki. W opozycji do F. Blondela, który upierał się przy obiektywności doskonałych, stałych proporcji architektonicznych, odpowiadających naturze człowieka, C. Perrault (współ

z bratem Charlesem) stwierdzał, że istnieje wprawdzie piękno pozytywne (stałe) ale oprócz niego także piękno dowolne zawsze względne, gdyż warunkują je nawyki, skądzenia, konwencje, historyczne wyznaczniki. Co więcej, ta druga odmiana piękna jest ważniejsza, gdyż zależy od artysty, daje mu szansę wyboru i pomysłowości (architekt ustala takie proporcje, jakie uważa za najlepsze). Dobitniej zatem niż w przypadku Montaigna a i Bruna kwestia sztuki została osadzona nie tylko w psychologicznym, ale i społecznym kontekście. Wartościowanie stało się przedmiotem refleksji równie znaczącym jak problemy epistemologiczne (poznanie artystyczne) i ontologiczne (przedmiotowa natura piękna). G. V. Gravina, na przełomie XVI i XVII w. wysunął ideę, która jeszcze dobitniej wiodła ku rozważaniom społeczno-historycznym, mianowicie wywodził początki kultury z poezji, której źródłem są wyobraźnia i namiętności, oraz która zaspokaja potrzeby upojenia i szaleństwa (delirio). Iżon myśli wieku XVIII charakteryzuje pięć wyróżników: a) subiektywność piękna, b) przeświadczenie o twórczości artystycznej ugruntowanej na geniuszu tak działającym, że sztuka staje się czymś analogicznym do sił natury, c) problem pochodzenia i fazy rozwoju sztuki, co prowadziło do porównania sztuki aktualnej ze sztuką wieków poprzednich, a w konsekwencji wysunęło na plan pierwszy historyczne ujęcie tego fenomenu, d) wskazanie obok piękna innych kategorii estetycznych, oraz e) szczególna interpretacja mimesis — kategorii traktującej jako wyznacznik klasy dzieł zwanych pięknymi, pozwalająca zanotować wprowadzenie w obieg idei realizmu, choć nazwy tej nie użyto.

Odejście od koncentracji na pięknie kosmicznym czy transcendentnym oraz pięknie duchowym, a także na wzorach antycznych zostało już wcześniej przygotowane wraz z przesunięciem akcentów z racjonalnych zasad estetycznych na tajemnicze je ne sais quoi, tzn. wraz z rezygnacją z tezy o umiejętności wytworzenia według reguł na rzecz tez nowych o swobodnej ekspresji żywiołowych potrzeb i namiętności człowieka, jego indywidualnego i twórczego widzenia świata, posługiwania się wyobraźnią, powoływania do życia nowych treści i form, wzruszania odbiorców. Przyroda przestała być obowiązuającym układem odniesienia jako siedlisko piękna doskonałego i uniwersalnego. Sztuka zmieniła się w poznanie lub zabawę, uwarunkowane podmiotem twórczym i okolicznościami społeczno-historycznymi, przejawiające się nie tylko w rozmaitych rodzajach piękna, ale również w innych kategoriach estetycznych. Rozum oświeceniowy i natura w sensie normatywnym przestały zobowiązywać wszystkich. Vico, zestawiając prawdę poezji z prawdą filozoficzną (naukową), doszedł do wniosku, że od metafizyki poetyckiej zaczęła się wiedza ludzka, że mądrość poetów wynikała z silnych uczuć, bogatej wyobraźni i żywej zmysłowości. Była to mądrość, w której wykluło się pierwotne zbiorowe doświadczenie, a więc nie uczeni lecz ludzie proszą mogą ją najlepiej docenić. Poezja przemawia językiem powszechnie dostępnym, ale też ustawicznie zmiennym, co eliminuje stosowanie kanonów. Postawę tę kontynuowali J. G. Haman i J. Herder. Pierwszy z nich głosił, że Bóg przemawia językiem poezji a nie matematyki, uzasadniał swe założenia jak i Vico hipotezą o kulturowej pierwotności sztuki, o pieśniach, przysłowiach, tańcu, które wyprzedziły dyskursywne przekazy. Herder nie tylko badał wielość kultur, domagając się wglądu (Einführung) w ich język, obyczaje i sztuki, ale ponadto te ostatnie specjalnie uhonorował jako dziedzinę uczuć i wyobraźni, najbliższą konkretnemu istnieniu. U schyłku stulecia jeden z największych poetów angielskich W. Blake rzekł, że sztuka jest drzewem życia, podczas gdy nauka typu newtonowskiego drzewem śmierci. Poglądy te nie wyrugowały poglądów odmiennych, ale przybierały wciąż na sile

i wyznaczały treści ówczesnego sposobu myślenia estetycznego. Głównym wszelako osiągnięciem XVIII stulecia było ukonstytuowanie się odrębnej dziedziny refleksji nad zjawiskami estetycznymi. Przed Baumgartencem jego nauczyciel Christian Wolff zakładał konieczność wydzielenia takiej dziedziny filozoficznej, która zajęłaby się zjawiskami estetycznymi. Jednak sam tego kroku nie dokonał.

Wszystkie te przemiany występowały równoległe z procesem łączenia sztuki z pięknem i sztuk ze sobą, co w połowie stulecia w koncepcjach Ch. Batteux i J. G. Sulzera pozwoliło skodyfikować pojęcie sztuk pięknych. Na tej drodze ukonstytuowało się pojęcie swoistego, estetycznego przycięcia. Pojęcie to u Baumgartena zrodziło koncepcję estetyki jako wiedzy oddzielnej.

Stefan Morawski



Jan Lebenstein, z cyklu ilustracji do *Księgi Hioba* w przekładzie Czesława Miłosza, litografia 1960

przekroje

TADEUSZ SZKOLIT

ONTOLOGIA I EPISTEMOLOGIA WARTOŚCI czyli jak istnieją wartości i jak są poznawane?

Czym są wartości (jeśli istnieją), jak przejawiają się w życiu ludziom, jak są doświadczane i poznawane? Czy są bytami transcendentnymi, wiecznymi i niezmiennymi, umieszczonymi w jakiejś idealnej sferze poza społeczeństwem i historią, promieniując „światłdł” i obdarzając sensem indywidualne i zbiorowe działania ludzi; czy też przeciwnie — są wytworem człowieka i jak wszystkie jego wytwory podlegają zrelatywizowaniu socjologiczemu, kulturowemu, czasoprzestrzennemu? Czy różne odmiany wartości ludzkiej (prawda, dobro, piękno, sprawiedliwość, świętość, wolność, szczytliwość, pożytek itp.) dadzą się uporządkować pod względem „ważności”; inaczej mówiąc, czy tworzą one strukturę hierarchiczną i czy dysponujemy odpowiednimi kryteriami pozwalającymi nam zmierzyć „wysokość” poszczególnej wartości, a tym samym — dokonując „ślusznego” wyborów życiowych?

Pytania można by mnożyć bez końca; różnic niewyczerpana wydaje się też ilość możliwych odpowiedzi. Ale bo też problematyka wartości najcięższą wiąże się z fundamentalnymi kwestiami filozoficznymi o charakterze światopoglądowym, w tym przede wszystkim — z zagadnieniami z zakresu antropologii filozoficznej, dotyczącymi „natury gatunkowej” człowieka, istoty kultury i cywilizacji, sensu (bądź bezsensu) dzieł ludzkości. A owe problemy, jak wiadomo, nie poddają się jednoznacznyemu rozstrzygnięciu naukowym (w każdym razie nie można do nich przykładać tych kryteriów naukowych, które obowiązują w naukach przyrodniczo-matematycznych). Nie zatem dziwno, iż kluczowe kwestie aksjologiczne od samych początków istnienia filozofii aż do naszych czasów są stawiane ciągle na nowo i odmiennie rozwiązywane przez myślicieli, próbujących dociec, czy człowiek jest bytem przypadowym („rzucanym” w obcy mu świat), czy też bytem koniecznym, mającym do spełnienia jakąś misję na tej ziemi, kreującym w „niczym” na wartości wszechświecie wyśpadek ładu i sensu.

Dzisiaj w rozważaniach filozofów na temat prawdy i fałszu, piękna i brzydoty, świętości i podłości, wolności i zniewolenia itp. pojawia się moment nowy: świadomość, iż ludzkość weszła w przełomowy etap swej historii, a kultura współczesna przetrwała kryzys o niespotykanym dotychczas zasięgu i głębi. W czasach, gdy nawet w świadomości potocznej krąży się niewierzona, zdawałoby się, ideały postępu naukowo-technicznego, gdy przylał mi prometejskiej wściekłości człowieka, a samo istnienie gatunku ludzkiego staje pod znakiem zapytania, wznasta zapotrzebowanie na spokojną, wyważoną, naukową refleksję o naczelnych wartościach, jakie powinniśmy dochować wierności, aby (jeśli to jeszcze możliwe) odwrócić procesy autodestrukcji. Jest to tym bardziej wskazane, że na fali całkowicie uzasadnionego rozczarowania do Rozumu Instrumentalnego (pojęcie wprowadzone przez M. Horkheimera i J. Habermasa), rozszarpując sobie pretenzje do odgrywania wiodącej roli w kulturze współczesnej, pojawiają się różne odmiany irracjonalizmu aksjologicznego, różne postaci fundamentalizmu religijnego, poszukujące ratunku w powrocie do jakiegoś „nowego średnio-wieczia” (termin M. Biedrzyca).

Wydany niedawno z inicjatywy grupy uczonych krakowskich z Instytutu Filozofii

Uniwersytetu Jagiellońskiego tom studiów teoretycznych stanowi ważki głos w owej dyskusji o aksjologicznych dylematach współczesności, choćby dlatego, iż przyczynia się do uporządkowania i bardziej klarownego ujęcia wielu spornych kwestii z zakresu filozofii wartości (a nawet taki częściowy rezultat me jest przecież porzabawiony znaczenia).

Najistotniejszym pod względem merytorycznym artykułem zamieszczonym w prezentowanej książce jest bez wątpienia praca J. Lipca *Problemy egzystencjalne w teorii wartości*. Autor wychodzi z generalnego założenia filozoficznego, iż istnienie jest zawsze intencjonalne, w tym sensie, że jest zawsze istnieniem czegoś. Tym samym wchodzi na stanowisko nierozdzielności wartości egzystencjalnych (rozważania dotyczące istnienia wartości i tego, gdzie należy ich szukać, czyli ich lokalizacji) oraz wartości esencjonalnych (dotyczenia na temat istoty wartości, i) tego, czym są wartości, jeśli przyznajemy im status bytów faktycznie istniejących). Po krótkim przeanalizowaniu rozwiązań negatywnych, odrzucających istnienie wartości jako bytów specyficznych (filozofie realistyczne oraz filozofie subiektywistyczne o odcieniu solipsystycznym), autor przystępuje do zrelacjonowania sporów w trzech kluczowych sprawach dotyczących egzystencjalno-esencjonalnej charakterystyki wartości: 1) umiejscowienia wartości w strukturze bytu, 2) sposobu ich istnienia oraz 3) stopnia ich trwałości czasowej.

Nadzwyczaj przejrzyste przedstawienie fundamentalnych stanowisk w wymienionych kwestiach samo w sobie stanowi o atrakcyjności studium J. Lipca. Jednakże autor pokusił się również o sformułowanie własnych propozycji teoretycznych. I tak np. w odniesieniu do problemu lokalizacji wartości stanowisko J. Lipca najogólniej rzecz biorąc określić można jako blińskie obiektywistycznemu, chociaż z istotnymi poprawkami, polegającymi na wprowadzeniu wartości charakterystycznych dla tendencji subiektywistycznej, a także nawiązaniu do pewnych motywów koncepcji transcendentalistycznej (Platon, Max Scheler). W przeświadczeniu autora, wartości pojawiają się tylko i wyłącznie wówczas, kiedy dochodzi do spotkania odpowiednio uposażonego jakościowo przedmiotu z podmiotem o określonych oczekiwaniach i potrzebach, dla którego przedmiot ten występuje jako przedmiot intencjonalny aktywności przytoczony.

Można by uznać, że zaprezentowane stanowisko nie różni się niczym specjalnie od znanego już wcześniej i określonego mianem relacjonizmu (takie rozwiązanie przyjmował m.in. R. Ingarden w kwestii wartości estetycznych, na co swego czasu zwrócił uwagę B. Dziemidok). J. Lipiec przyznaje rzeczą, że jego opcja wiele zawdzięcza pomysłom Ingardena, a zwłaszcza dokonaniem przez autora *Sporu o istnienie swiatu* odkryciu trzeciego sposobu istnienia — obok realnego i idealnego (w sensie Husserlowskim) — zwanego „czysto intencjonalnym”. Wartości nie istnieją realnie (jak rzeczy), nie są też po prostu fenomenami jawiącymi się wyłącznie w kręgu doznań podmiotowych (subiektywizm), lecz są bytami idealnymi (w rozumieniu idealności jako „czystej intencjonalności”). Oznacza to, iż wartości — zdaniem J. Lipca — istnieją jako *przedmioty intencjonalnych przeżyć podmiotowych, pochodne względem podmiotu i nie-samotne. Ich pochodność oznacza to, iż zostają powołane do istnienia przez taki podmiotowy, odkrywający w przedmiocie jego wartościowe. Nie-samotność to natomiast ten moment historyczny, który stanowi, iż wartości nie w sobie samej misie podstawi własnego istnienia, lecz zawsze w czymś innym, mianowicie w podmiotowym wartościowaniu danego przedmiotu. Nie istnieje więc siośb sama, lecz poprzez coś innego. Przed: nainki wartości, czyli to, czemu przysługuje wartości i przed: relacje podmiotowo-przedmiotowej, w ramach której dokonuje się wartościowanie* (s. 20).

Podobna interpretacja idealnego sposobu istnienia wartości posiada bezsprzecznie liczne zalety. Przede wszystkim — i w tym punkcie w pełni należy zgodzić się z autorem — w odróżnieniu od rozumienia przedłożonego w fenomenologii Husserla i Schelera i zakładającego bytową pierwotność i samotność oraz niezależność egzystencjalną wartości (co postrzega za sobą przekonanie o ich bezwzględnej trwałości i pozasłowodowej), pozwala wywnioskować historyczny charakter wartości, ich zmienność oraz względność.

W moim przekonaniu, znaczne istotniejszy jest jednak inny moment. Wprowadzając kategorię „swiatła człowieka” (wartością stają się wszystkie obiekty uwięzione w sferę ludzkich interesów, potrzeb, pragnień, dążeń itp. oraz podlegające w związku z tym faktycznym ocenom wartościującym), propozycja J. Lipca o wiele drogi do napelnienia konkretna treścią tego, co zwykło się określać „wartościami ogólnymi”

(Piękno, Dobro, Prawda itp. jako abstrakcje wartości okazjonalnych). W tej perspektywie, jeśli nawet można mówić o „wartościach absolutnych”, to dotyczy to tylko wartości szczególnie mocno zakorzenionych w kulturze, pełniących funkcję regulatorów życia całych społeczności ludzkich w wielkich procesach dziejowych. Nie ma wszakże — konkluduje autor — wartości absolutnych „przedustawnych”, tzn. niezależnych od zmieniającego się świata realnego i zmieniających się ludzi, będących podmiotami wartościującym.

Nie podważa to faktu, iż w kulturze międzyokrotnie występowały i występują tendencje do absolutyzowania pewnych wartości, do nadawania im niejako wznętego, „sakralnego” charakteru. W związku z tym właśnie J. Lipiec w zakończeniu swego studium nieoczekiwanie porzuca czysto naukową, bezstronną postawę i zajmuje pozycję jawnie oceniaczki. W przedświadczeniu autora, owo dążenie do uwiecznienia pewnych wartości należy zakwalifikować jako zabieg „godny sztucunku”, jako swoistą pozytywną wartość, przypisaną intencjom i pragnieniom podmiotów, pod warunkiem, iż dążenia te nie przekraczają progu użyteczności i racjonalności. *Odwrócić zaś — tendencję do nadawania wartościom oblicza neutralności, przypadkowości, okazyjności, a nawet anachizmi aksjologicznej (zwłaszcza w zakresie moralności) — wypadnie uznać za przejaw intencji i działań swobolei negatywnych* (s.23).

Otóż sprowokowany przez autora, odmieść się wypowiedzieć odmienne sądy oceniaczki w jej sprawie. Pomijając całą niecelowość postawionej przez J. Lipca warunku (jak bowiem wyznaczyć dół „próg użyteczności i irracjonalizmu”?), trzeba zaznaczyć, iż owo skądinąd naturalne i bardzo ludzkie pragnienie, aby podnieść własne indywidualne, grupowe, klasowe czy narodowe wartości do rangi wartości „prawdziwych”, powszechnie obowiązujących, ma również swą ciemną stronę: może stanowić zalążek fanatyzmu, nietolerancji i łepienia inaczey politycznej. Chciałbym uniknąć sprowadzania dyskusji filozoficznej na płaszczyznę doradne polityczne, się rzeczy nasażają się wszakże pewne wątpliwości natury właśnie politycznej, nie pozbawione — jak sądzę — aktualnego wydrwisku. Czy np. dążenie większości danej zbiorowości do ustalenia jednej, uniwersalnej „Prawdy” da się pogodzić z autentycznym ustrojem demokratycznym (tzn. takim ustrojem, w którym panuje wprawdzie wola większości, ale szanowane jest też prawo mniejszości do odmienności, do urzeczywistnienia własnego kodeksu aksjologicznego)?

Skłonny byłbym solidaryzować się w tej sprawie raczej z E. Monnem, który stwierdził: *Demokracja nie polega, jak uważano przez długi czas, na idei, że człowiek jest rozumny i że jego zbiorowy głos jest głosem prawdy. Demokracja nie polega na racjonalnej wyższości większości w stosunku do mniejszości. Wprost przeciwnie, demokracja zakłada, że nie ma oczywistego źródła prawdy i mądrości i jej podstawą jest owość antagonizmów. Ostateczny i głęboki charakter demokracji polega na tym, że jest to reguła gry, która umożliwia wyrażenie i walkę sprzeczności (...) A zatem demokracja zakłada i żąda, aby najbardziej absolutna wiara szanowała reguły, która ją relatywizuje. Z tego punktu widzenia ... kończy swe wywody myśliciel francuski — różnica między totalitaryzmem a demokracją polega na tym, iż totalitaryzm utrzymuje „zasadę prawdy”, podczas, gdy demokracja „nie posiada prawdy”; określa ona jedynie formale wymogi gry politycznej, w której wszyscy walczą na równi korzystając z prawa do obrony własnej „prawdy” i piętnowania cudzych „błędów”, bez narzucania komukolwiek swego stanowiska aksjologicznego jako „jedynie słusznego” (E. Morin, *De la nature de L.U.R.S.S.* Polski przekład: Oficyna Wydawnicza „Wolument”, Warszawa 1990, s.116).*

Dwa interesujące artykuły, zamieszczone w tomie, dotyczą problematyki aksjologii estetycznej: M. Golażewski *Prawda i fałsz w życiu i w sztuce* oraz K. Wilkneńskiej *Ekspresja jako źródło znaczeń*. M. Golażewski z dużą wnikliwością dokonuje typologii różnych odmian fałsu (kłamstwa), występujących w życiu potocznym, w codziennych stosunkach międzyludzkich. Pomijamy te ciekawe skądinąd spostrzeżenia i skoncentrujemy się na tym, co w rozważaniach autorki wydaje się bardziej kontrowersyjne, a mianowicie na problemie prawdy i fałsu w sztuce.

M. Golażewski — wybitna uczennica Ingardena — jest oczywiście świadoma, że do literackiego dzieła sztuki (bo twierdzenia autorki zdają się dotyczyć głównie tej dziedziny sztuki) nie ma zastosowania Arystoteleowskią definicja prawdy. Zgodnie z Ingardenską koncepcją twó. quasi-sądów, całość dzieła literackiego jest kreacją artystyczną i dlatego zawarte w nim sądy nie mają wartości logicznej, odnoszą się bowiem

nie do świata rzeczywistego, lecz do świata fikcyjnego, powołanego do istnienia mocą wyobraźni twórczej. Autorka słusznie zakłada jednak, iż artystyczna wiara rzeczywistości jest w jakiejś mierze izomorficzna wobec świata realnego i dlatego poprzez jednostkowe sytuacje ukazane w „zmyślonym” świecie dzieła sztuki odnawiercają się pewne ogólne sytuacje egzystencjalne człowieka, nazwane przez nią „ideami ogólnymi”. Dzięki istnieniu tej strukturalnej odpowiedzialności między mikroświatem dzieła sztuki i makroświatem otaczającym nas rzeczywistości, artystyczne przeżycie owych „idei ogólnych” przez odbiorcę może przynieść się do przekształcenia jego widzenia i odczuwania świata rzeczywistego. Zdaniem autorki — która w tym punkcie świadomie odbiega od koncepcji Ingardena — właśnie owe „idee ogólne” mogą być kwalifikowane jako prawdziwe bądź fałszywe. Zrozumiałe, że autorka na tutaj na myśli prawdziwość bądź fałszywość nie w sensie logicznym, lecz w szerokim znaczeniu aksjologicznym. Rzecz w tym, iż kryterium prawdziwości „idei ogólnych” wyrażonych w dziele sztuki jest — jej zdaniem — ich humanizm. Sztuka prawdziwa to po prostu sztuka służąca dobro człowieka, sprzyjająca rozwojowi jego osobowości. Sztuka fałszywa natomiast to sztuka prezentująca idee w krótkość człowieka, przyczyniająca się do degradacji osoby ludzkiej.

Wydaje się wszakże, iż zaproponowane przez autorkę rozwiązanie w istocie czegoś nie rozstrzyga, lecz jedynie przesuwa problem na inną płaszczyznę, rzucając przy tym cały szereg nowych pytań. Cóż to bowiem znaczy „humanizm”? Czy istnieje jakichś jeden uniwersalny wzorzec humanizmu? Czy np. humanizm sztuki renesansowej jest czymś lepszym niż humanizm sztuki średniowiecznej, czy tylko innym rodzajem humanizmu? W pełni zgadzam się z przedstawianym przez M. Golażewską negatywną oceną sztuki Treniowa *Lubaw Jarowaja*, w której bohaterka denuncjuje w Czecha swego męża — przeciwnika bolszewików. Odbiorca należący do kręgu zachodniej, bródzomemskiej kultury nie waha się uznać podobnego postępowania za „nieładnie”, sprzeczne z elementarnymi normami moralnymi, i z tego powodu byłby nawet skłonny odmówić utworowi sowieckiego starszy wygodności psychologicznej.

Nieprzypadkowo używam w tym kontekście właśnie terminu „wiarygodność psychologiczna” (resp. parapsychologiczno-życiowa), a nie nader wieloznacznego pojęcia „prawda artystyczna”. Zachowanie bohaterki — ideowej komunistki — jest przecież wiarygodne pod względem psychologicznym (takie wypadki mogły się zdarzać i za pewne się zdarzały, por. *casus* Pawłika Morozowa), chociaż z naszego punktu widzenia zasługuje na potępienie moralne. I jeśli już można mówić o jakiejś „prawdzie” tego dzieła sztuki dla dzisiejszego odbiorcy, to tylko w tym znaczeniu, iż mimo woli odsłania ono „fałsz” ideologii bolszewickiej, niewiadomością zdradza manipulatorskie zapędy totalitarnego władcy, pragnącego wychować obywateli stawiających wiarołomność doktrynie wyżej niż zwykłą dyktandyk przyzwrotność. To właśnie mimowolnie autorka maskatorstwo sztuki z założenia dydaktycznej miał na myśli W. Gombrowicz, gdy w przewrotny sposób zachwalał utwór żel, urodzieliści, pseudopatryotycznej literatury (W. Gombrowicz, *Dziennik 1953—1956*, Kraków 1988, s.108).

M. Golażewski mówi jednak o prawdziwi i fałszu w sztuce w sensie mocniejszym, zajmując stanowisko jawnie „merytoryczne”. Świadczą o tym na n. następująca uwaga, uzależniająca wprost wartość artystyczną (resp. estetyczną) dzieła od rangi zawartych w nim idei: „...gdym w sztuce występują idee ogólnie, będące dnalnymi prawdami o kondycji ludzkiej, wzmaga to jej wartości estetyczne, gdy natomiast występują idee fałszywe, następuje swobita degradacja piękna” (s.67). Nawiasem mówiąc, dostrzegam tutaj wyraźną zmienność sposobu myślenia autorki z rozumowaniem innego „merytoryczny” — J. Plechanowa, który również uważał, iż niezbędnym warunkiem autentycznego dzieła sztuki jest wyrażenie przeni „prawdziwych” idei, rezerwujo to miano dla idei postępowych, wolnościowych, iż według niego — socjalistycznych (jest to, oczywiście, zbędność czysto formalna, bowiem M. Golażewski nie skrywa bynajmniej swej niechęci do sztuki socjalistycznej).

Stanowisko o merytoryczności, nawet w takim ostrożnym sformułowaniu (autorka mówi o „donalochy” prawdziwych, które jedynie „wzmaga” wartość estetyczną dzieła), wymaga jednak dodatkowych zastrzeżeń i uściśleń. Najważniejsze wątpliwości, jaka się tutaj wyłania, dotyczy tego, czy charakter idei (politycznych, moralnych, religijnych itp.), wyrażonych w dziele sztuki, przesądza o wartości artystycznej (tj. o przykależności utworu do dziedziny sztuki), czy może rzutuje tylko na naszą ocenę dzieła (tj. na wpływ na „wysokość” przynajmniej części wartości artystycznej)? Innymi słowy, czy

slusna idea (jaki wszakże trybunał jest prawomocny wydawać takie orzeczenia?) jedynie „dowartościowuje” dzieło w oczach odbiorcy sympatyzującego z tą ideą, wzbogaca jego całościową wartość artystyczną, czy też jest czynnikiem konstytuującym dla zaistnienia samego fenomenu artystyczności (resp. estetyczności)?

Sądząc, że w zadaniowym sporze między merytorycznym (stanowisko to może występować w różnych wersjach: ideologicznej — jak u Plechanowa, religijno-etycznej — jak u Lwa Tołstoja, czy wręcz abstrakcyjno-humanistycznej — jak u M. Golaszewskiej) a estetycznym (przez „estetyzm” rozumim tutaj stanowisko, zgodnie z którym „wyznacznikiem” sztuki, celem jej istnienia i tutaj bytu są wartości formalno-strukturalne) mecia leży raczej po stronie tego ostatniego. W każdym razie pogląd głoszący, iż dzieło prezentujące „fabryzują” hierarchie wartości jest dziełem chybionym... artystycznie, podczas, gdy utwór za wierzący słuchacze treści ideowej już przez to samo zyskuje na wartości artystycznej zdaje się wieść na manowce, ponieważ oznacza powrót do normatywizmu estetycznego. Definicja sztuki traci swój charakter opisowy i staje się definicją regulatywną.

Przypomnę w związku z tym opinię H. Reada, który nie obawiał się stwierdzić, że w sztuce dopuszczalna jest nawet filozofia nihilizmu czy skrajnego egoizmu, musi być jednak wyrażona koherentnie, jeśli mamy ją poważnie traktować. A koherencja w pojęciu angielskiego filozofa oznacza właśnie posiadanie przez dzieło walorów formalno-konstrukcyjnych, podporządkowanie wyobraźni pewnej dyscyplinie estetycznej; podczas, gdy niespójność jest równoznaczna z zaprzaczeniem ludzkiego sensu dzieła, z zerwaniem wszelkich odniesień humanistycznych, posiadających uniwersalne, archetypiczne znaczenie, a w rezultacie — z pozabawieniem sztuki, jej fundamentalnej funkcji kulturowej, jaką jest funkcja komunikatywno-integracyjna.

W ślad za H. Readem skłaniałbym się więc raczej ku temu rozumieniu prawdy w sztuce, które M. Golaszewska nazywa „ontologicznym”; jedyną „prawdą” sztuki są jej aktywne wartości estetyczne i tylko one są nośnikiem rzeczywistego humanistycznego sensu dzieła sztuki, tylko one czynią dzieło skutecznym środkiem porozumienia międzyludzkiego. Dopóki sztuka zachowuje swą formę ekspresyjną (oczywiście, nie chodzi wcale o to, by preferować „formę klasyczną” kosztem „formy otwartej”), dopódy może stanowić efektywne narzędzie wyrażania i komunikowania istotnych treści doświadczenia żyjącego człowieka.

Z powyższymi rozważaniami doskonale koresponduje — jak sądzę — wspomniana już praca K. Wilkoszewskiej Autorka z dużą docieklivością analizuje występujące w filozofii J. Deweya pojęcie „doświadczenia” i jego szczególnie odmianę — doświadczenie estetyczne. Zainteresowanych tą problematyką należało po prostu odsłać do owego prawdziwie akademickiego (w najlepszym tego słowa znaczenia) studium, datującego naszą uwagę w niełatwą przeszłość i kontrowersyjną teorię wartości autora Sztafki jako doświadczenia. W tym miejscu sytuując analizy tylko, iż właśnie Dewey — jak trafnie wyjaśnia autorka — w swych rozważaniach o istocie ekspresji zwraca z dołżycażsowymi dualistycznymi ujęciami ekspresji, zasadzającymi się na przeciwstawianiu tego, co wewnętrzne (wyrażane) temu, co zewnętrzne (wyrażające). Ekspresja (a odnosu się to również do ekspresji artystycznej) nie polega wcale na tym, iż jakiejś gotowej już treści ucieleśniamy się (ujawniamy się) w materiale znaków kulturowych. W akcie ekspresji, który ma zawsze naturę emocjonalną, dochodzi do wzajemnego przenikania się i transformacji obecnych w jaźni obrazów, wpostrzeżeń, wspomnień, pragnień, idei itp. z nowymi treściami aktualnego doświadczenia, jakim jest np. wysiłek kreacji artysty.

K. Wilkoszewska zasadnie zauważa, iż tak rozumiane pojęcie ekspresji może być z powodzeniem zastosowane do opisu i wyjaśnienia pewnych zjawisk z kręgu sztuki neoawangardowej (happening, assemblage). Neoawangardąci podkreślają przecież, iż nie jest ich zamierzaniem wyrażanie własnej osobowości (resp. uczuć, myśli), deklarują nawet rezygnację z odgrywania roli „reżysera” w improwizowanych akcjach czy zdarzeniach. W działalności neoawangardowej nowo znaczenia się nie tyle ucywilizowaniem założonego z góry „zamyślu (twórczo)”, ile wynikiem napięć spowodowanych przez nieoczekiwane wprowadzenie zantycznych przedmiotów w nowe relacje, w nowe konteksty przedmiotowo-sytuacyjne. Okazuje się więc, że twórczość neoawangardowa (o co jeszcze niedawno kruszyli kopie estetycy i krytycy) nie eliminuje bynajmniej ekspresji ze sfery sztuki, lecz jedynie rozszerza jej zasięg. Kategoria „ekspresji”, odpowiednio zmodyfikowana, może być zatem przydatna do interpretacji najnowszej sztuki.

Ograniczyłem się do zreferowania tylko kilku wybranych, najciekawszych — moim zdaniem — artykułów zamieszczonych w tomie *Studia z ontologii i epistemologii wartości*. Sądzę jednak, że nawet ten z konieczności pobieżny przegląd przekonuje, iż mamy w tym wydaniu do czynienia z pracą o niebagatelnym znaczeniu dla humanistyki polskiej, pracą której nie będzie mógł pominąć żaden filozof, etyk czy estetyk podejmujący refleksję nad tym, czym są wartości w życiu ludzkim i jak je poznajemy.

Studia z ontologii i epistemologii wartości. Praca zbiorowa pod red. J. Lipa. Instytut Filozofii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1990, s. 131

ELŻBIETA RATAJEWSKA

PO CO I DLACZEGO SIĘ PISZE?

Określenie „poeta polityczny” niewiele wyjaśnia — wyznaje Stanisław Barańczak. Jego wiersze o betonie spóldzielczych bloków, czy o stanii w kolejce pod sklepem mianym są w równej mierze polityczne jak metafizyczne — stwierdza poeta, niechętny przeciwstawianiu tych definitywnych uogólnień. Twórczość dla niego jest za zawsze formą buntu, protestu. Nieistotne jest zaś czy porządek, któremu poeta mówi „nie”, ma dokładnie określony, jak „polityczna pałka” wymiar polityczny, czy też jest organizującą ludzkie trwanie kategorią czasu, śmierci, historii.

W osiemnastu estetycznych analizach Barańczak odpowiada niejako na obcojęzyczne pytanie czytelnika: „po co i dlaczego się pisze?”. Refleksje metaetyckie czy raczej migawkowe oglądy różnorodnych wzorców poetyckiej tradycji dokonane przez wieloletniego czytelnika z końca lat osiemdziesiątych nie tworzą dyktacji normatywnej. Rozważań twórcy nie sposób bowiem ograniczyć wyłącznie do sfery estetyki. Rzecz jest o „etyce języka”.

Już w wierszach z esejów „tłumaczących cudze wiersze” poeta akcentuje znaczenie wątku, który staje się dominantą myślową całego zbioru. Barańczak tropi konsekwentnie w każdej z indywidualnych poetyk przejawy walki z regularnością rytmiczną, wersyfikacyjną, składniową, systemową. Proweniencja tej metody twórczej jest dokładnie wskazana: to Miloszowska próba „zapobieżenia skazie harmonii”, która wychodząc poza granice słowa wyraża wysiłek zdystansowania się wobec nie-poetyckiego, rzeczywistego, zniewalającego porządku: „Rytmu, Schematu, Systemu”.

Szukając relacji pomiędzy językiem i rzeczywistością przestrzega jednak poeta przed ich utożsamianiem; zwraca na słowie za „zbrodnicze rzeczywistości”, której dokonał Tuwim w *Balu w operze* jest zabiegem magicznym i w końcu prowadzi do samouniemożliwienia.

Barańczak bliżsi jest filozofii słowa prezentowanej przez Białoszewskiego. Słowo poetyckie w ujęciu szkółki lingwistycznej nie jest w stanie precyzyjnie odzworować obiektywnego świata; stanowi jego niedoskonały albo zafałszowany polityczny obraz.

Autonomicznie świat poetycki posiada jednak w ujęciu Barańczaka znaną realność; poeta nazywa ją „nieprzypadkowością”, tak a — nie innością, wewnętrzną koniecznością. Kreation jest bowiem bytem, który sam motywuje konieczność własnego istnienia w niezmienionym kształcie. Rytm, alteracja przezcaż zewnętrznej przypadkowości i chaosowi: Kondensacja znaczeń, dyscyplina semantyczna i formalna wiersza odnana się od zewnętrznego bezkształtu, stanowią obronę przed Nicotą. Poetę wyprzedza „nie” uniwersalnym regułem organizującym niepoetycką rzeczywistość: „przeważa światu”, jest wyzwalaniem, manifestacją „ludzkiej normy”, wywobadaniem się ze swego układu odniesienia.

„Walka z wierszem” — to rezultat systemu w wzajemnych związkach, spięty opozycji pomiędzy trzema kreacyjnymi punktami systemami odniesień: czytelnikiem, rzeczywistością obiektywną i Absolutnym Punktem Odmiesnania.

Nie jest Barańczak zbyt oryginalny, gdy kreśli się powiżając twórcy z ludźmi, rzeczami i transcendencją, gdy definiuje poezję jako odświeżanie sensu z narzucająco

się jednostce belkotu, gdy ujmuje ją jako wyprowadzoną z twórczości Norwida, Herberta, Miłosa sztukę zwieźłości, której szkółą jest zderzenie z ograniczeniem. Zastanawia już stwierdzenie, że poezja nie jest w stanie odwrócić, unieważnić, zagłuszyć czy pokonać rzeczywistości („nie do poety należy ostateczna poźność”), że jest marginesem ludzkiej aktywności („czas na audycję jest krótki!”). Specyficzna jest natomiast przestrzeń, z której Barańczak buduje poezję: emblematem wiersza jest tablica rejestracyjna, metafora powstaje z znaku liter, refleksję autometrię odwarza proces postrzegania, do rangi znaku sytuacji egzystencjalnej uwarsta zaś perspektywa okna samochodu.

Przedstawiony w utworze proces twórcy ma niewiele wspólnego z nobilitacją niepoetyckiej przestrzeni. Twórczość jest raczej indywidualnym oglądem świata niż filozofią słowa, jest czymś tak naturalnym, jak refleksja człowieka jadącego samochodem, tak autentycznym i współczesnym jak wyznane emigranta.

Za podstawowy wyznacznik poezji uznaje Barańczak postawę indywidualistyczną — ową „art of estrangement” prowadzącą zarówno do nobilitacji jak izolacji twórcy. Osiemnastce esejów tłumaczyących różne postawy moralne i wartości etyczne posiada kontekst biograficzny. Jest tak już w pierwszym esaju, który odnotowuje określony czasowo i przestrzennie realny fakt — niejako pierwszą przyczynę sprawczą wiersza. Wierna konstrukcja emocjonalnych doświadczeń przekształca się w obraz dylematów twórczych, by zaowocować w końcu refleksją o roli literackiej tradycji w życiu piszącego. Śmierć Grażyny... Dlaczego ona? Dlaczego teraz? Co mogę zrobić? „Wykreślić wszystkie chwytliwy i reguły elegii żalności”. Tego rodzaju logiczna konstrukcja (której części składowe są w następnych esajach wymienione: osobiste przeżycie zastępowane jest przez obyczajowy obrazek, polityczną relację itp.) z pewnością nie podaje czytelnikowi na tacy gotowej odpowiedzi na pytanie: po co się pisze.

Objasnienia nie są prozą egzemplifikacją artystycznego credo, to niczym głossy do wiersza, nie istnieją jedynie po to, by porumieścić się z czytelnikiem bez narażania nikogo, autora ni czytelnika, na męki wyższego rzędu.

Heteronomiczność osiemnastki esejów nie stanowi też, jak się wydaje, próby wpisania się w dziesięć zdawkową, migawkową, powierzchowną kulturę pośpisz- nego czytania i obrazu rastępującego słowa.

Słowo poetyckie w esajach *Tablicy z Mercedis* nie jest autonomiczną wartością estetyczną, nie istnieje w izolacji. Postrzeganie poezji jako „etyki języka” tłumaczy ten wielowektowy dyskurs Barańczaka o kulturze: o formie semantycznego pośpisz- nictwa, o nieprzystawalności zbiorowych mentalności, ustrojów, tradycji historycznej, o systemie znaczeń kreowanym w konfrontacji z rzeczywistością, o niedostosowaniu semantycznym

Po co i dlaczego się pisze? By postrzec i narwać rzeczywistość — odpowiada Barańczak podkreślając epistemologiczny walor poezji. Nie sposób uciec od roli „świadka realności”.

Stanisław Barańczak: *Tablica z Mercedis* w s. „Ateka”, Londyn 1990, m. 254

ROBERT MIELHORSKI

NA MARGINESIE „159 WIERZĄ” STANISŁAWA BARAŃCZAKA Olówkiem czytelnika

*Jeśli świat się w nam rozpada,
słowo — w końcu — jest tym
światem — jest gdzieś ponad — poza
zgoda — czy prolektorem — (...)
(S. Barańczak, Pieś poranną od 1 do
Dedy Diabłowi)*

Wokół poezji Stanisława Barańczaka narosła na tyle wystarczająca literatura przedmiotowa¹, by czytelnik wybrał wierszy autora *Korkoty narazy* wyraził chęć

indywidualnego jej odczytania, bez natężenia wszystkich wskaźników dotychczas lingwis- tycznej genety, bez uwzględniania historycznoliterackich kontekstów, itd. Aż się proszą te utwory, by podchodząc do ich lektury w sposób nieskłonny, czyli odrzucając krytyczne dogmaty, a nawet niejasne supozycje literaturoznawców.

Nie przywołam zatem w tym szkicu wprost ani jednego zdania interpretacyjnego, choć zdaję sobie sprawę, jak trudno całkowicie wyznaczyć z pamięci apodyktyczne konstatacje krytyków. Będę mówił, po pierwsze, o aktualności i żywotności języka poezji Barańczaka, po drugie — o jej tematach — i ich wzajemnym przenikaniu się.

Powodem tym słów jest oczywiście tom *159 wierszy*, wydany w 1990 roku przez krakowskie Wydawnictwo Żnak. Swoje uwagi zapisuję olówkiem czytelnika na marginesie 215 stron wspomnianej książki.

I

Jeśli przyjmujemy, że język literatury — w tym i poezji — podobnie jak ulegający dynamicznym transformacjom język współczesnej humanistyki, w dalszym ciągu wyznacza sposób myślenia o współczesności i — głębiej — rzeczywistości, że język ten, na swój sposób definiujący i penetrujący, pozwala nam w pełnej gotowości oczekiwać na przełomne fakty życia (w jego rozłącznych wymiarach i ustrukturuowanych), to z pewnością poezja Stanisława Barańczaka, autora drążącego język, nasłuchującego i czujnego wobec zachodzących w czasie metamorfóz (a nie wypełniających gotowe schematy lirycznych ewentualności), stanowi nośnik i wyraża propozycję. Jest to bowiem poezja, przez którą się patrzy i nazywa, wyostająca zakres intelektualny i duchowy, „strojąca” myślenie jak instrument strunowy ku właściwym proporcjom.

Piękno — samo dla siebie, estetyzowanie, nie jest głównym celem aktywności poetyckiej Barańczaka, i jest oczywiście znana nawet sprordacyjnym czytelnikom jego wierszy. Jednakże piękno jest stale obecne w omawianych utworach: na zasadzie nowości, nieoczekiwaności, konceptu. Dokumentują tę też wszystkie, bez wyjątku, wiersze. Na pierwsze miejsce natomiast wysuwa się w tej poezji — i to również jest oczywistość — funkcja komunikacyjna. Poeta mówi o tym foteliu, tym człowieku, siedzącym w foteliu, któremu niewygodnie. Ta uwaga jest centralna w mojej recepcji Barańczaka.

Autor *159 wierszy* jest poetą zatroskanym o formalny aspekt wiersza. Jego utwory zdają się (i są) wyważone, dokładne, neomyliczne. Nie ma tu choćby jednej linijki, jednego tropu, metafory, którym zarzucić by można brak inwencji, konwencjonalną łatwiznę, nadużycia. Jest praca. Widoczny wysiłek w poezji i podejście do niej etyczne. Lecz widać także, iż poeta ten słucha języka. Nie konstruuje, lecz nasłuchuje. Barańczak wie bowiem, że język jest tworem żywym, domagającym się — jak przystało istocie żywej — uważnego potraktowania. Język egzystuje: poza nami i w nas. Tworzy adekwatny emblemat rzeczywistości i przekształca się wraz z nią. Język żyje w ułnych próbkach kwiatkach, rozmowach telefonicznych, komunikując nas ze sobą i ze światem. Metaforą, tropem, elipsą odzwierciedla ustruktury rzeczywistości, zbliża nas do swej istoty, którą jest prawdą, bytem. Uporządkowanie językowe poezji Barańczaka (m.in. tak natrętnie stosowanie nawiasów w wierszach) uświadamia nam wielopłaszczyznowość językowego komunikatu: sensy explicite i implicite.

Ten sposób pojmowania poezji zaważył na tym, że potrafiłmy aktywnie uczestniczyć w rodużeniu się powłótnym wiersza Barańczaka — podczas lektury, i przed-łużamy jego żywot, w pamięci.

II

Wiersze autora *Widokówki z tego świata* z różnych perspektyw zajmują się rzeczywistością.

Rzeczywistość — a więc to, co mijające, naznaczone tymczasowością, i to, co trwałe, niezmiennie — odbierana jest przez wiersz jako zaprezentowany podmiot tej poezji w wierszu bolesnej.² Bo światem jest (tylko ten ból — psze poeta w wierszu z tomu *Dziennik poranny*).³ Nie jest to jednakże, w przypadku Barańczaka, tani katastrofizm, podparcie się „oceanicznym”, rozległym i produktywnym tematem. Raczej filozoficz- na konstatacja, że doświadczamy jedynie:

¹ Najbardziej pisze o tym wybitny Dariusz Papierek w swoim artykule tyt. *Stanisław Barańczak — wobec wierszy „poetyckich” i „literackich”*, „Pamięć literacko-artystyczna”, nr 9/1989.

² *Mowa o wierszu: „Bo światem jest ten ból”*, ibidem.

(...) tylko ten świat bólu, tylko to
ciało w smadzie ziemi i powietrza,
(...) pomiędzy ciałem narodzin i śmierci (...)

Wiersze z pierwszych tomików Barańczaka przepełnione są tego typu rekwiizytami, jak: rany, mięśnie, krew, kości — słowem pełne są ludzkiej anatomii. Owa anatomizacja jest jednakże tylko sposobem „rozproszonego”, skrajnie uszczegóławiającego opisu rzeczywistości. „Świat bólu” jest bowiem doznaniem tragiczności ludzkiej egzystencji. Niewątpliwie — o czym świadczy już wybór poezji — bolesne przeżywanie rzeczywistości wzbogacenie zostanie wkrótce — tj. w następnych już wierszach — o treści społeczne i polityczne. Konsekwentnie jednak poeta kontynuował będzie podobny typ refleksyjności: weźmy chociażby wiersz pt. *Południe* z ostatniego zbioru Barańczaka: smak | i | smak | i świata (...) trochę słodki, lecz bardziej gorzki, jak to z truciznami.

Problematyka ogólnie zwana polityczną (w sensie: człowiek jako byt polityczny) zawiera w sobie najliczniejsze tematy — a i przy tym rodzące się z nich tematy wciąż nowe. Barańczak od swoich najwcześniejszych wierszy rejestruje portret człowieka wpłatanego w sieci społecznych i instytucjonalnych uzależnień, człowieka uprzedmiotowionego totalitaryzmem. Przez długi czas będzie to niemal obsesją autora *Ja wiem, że to niehulanie*. Mimo to, tematyka i na każdym kroku używając będąc statusu dużo rozleglejszy, bardziej — niżby na to wskazywało suche wyliczenie pojawiających się wątków — uniwersalny, a nawet humanistyczny. Jednak ich pierwsze znaczenie uderza wnikliwość myśli. Wiersze: *Wypełnić czytelnym piernem*, *Spojrzymy prawdzie w oczy*, czy *O wpiół do piątej nad ranem*⁵ nie nazywają ca prawda Demona wprost, jednakże stanowią dosadne preludium dla przyszłej, nie tak dalekiej, diagnozy. Ale już tom: *Ja wiem, że to niehulanie* nazywa Chorobę, będąc uważnym zapisem schyłku epoki komunistycznej:

Wszyscy wiemy, co, puszczyliśmy do siebie oko, nie puszczyjąc farby;
wiadomo, co jest grane, muzyka ludowa
w radio, wojskowe marsze na ulicach
w każde święto, na estradach piosenki młodzieżowe
radości życia, na stadionie prany
jest hymn państwowy (...)

ale w tym rytmicznym terrarze halabudów (...)
ogłuszeni i ogłupieni doszczętnie, tracimy
głos i głowę, zapominając wciąż na nowo, kto
tu gra, po co, i co jest właściwie
grane

(*Co jest grane*)

Barańczak skrajnie notuje charakterystykę przesilenia się komunizmu (wiersze: *Ten głód wolności, który nam co dzień przychodził do głowy*, *To nie jest rozmowa na telefon*, i in.), kompromituje także blawetki fanfaronów i wernych synów teje epoki, jak w wierszu pt. *Okręślona epoka*. Notatki z ostatnich lat epoki totalitarnej pojawiają się w następnych tomach: w *Tryptyku z betonu*, *złoczenia i inżegu*⁶

Każdy z nas ma schronienie w betonie
oprócz tego po jednym balkonik,
na nim skrzynka, gdzie sadi: begonie (...)

(*Każdy z nas ma schronienie*)

czy już jako reminiscencja z koszmaru w tomach: *Atlantyda i Widokówka z tego świata*.

Problematyce tej towarzyszy znamenny motyw zagrożenia, osaczenia, z typowym dla tematu szpiegiem-podglądaczem:

Mieszkać kątem w siebie i cztery kąty a
szpieg piąty | (...)

— pisze Barańczak w wierszu *Mieszkać*. Wiele tu obrazów kondycji człowieka froldowocuropejskiego, które poeta krótko ujmuje słowami: *to jest znacznie ciężej niż na to wygląda | Razem z kurczem*. Wyraźny jest w tej poezji, tak zaangażowanej w tu i teraz, podział na dwa światy:

Cynhka Kaminsk v, dziewczynka nie z tego
świata; z tego drugiego; w tym
znalazła się tydzień temu | w pierwszym dniu od razu
zatrucła befsztykiem tatarskim (...)

W „tym drugim” świecie znajdzie się poeta wkrótce; co z tego wyniknie, powiejązamy tomy: *Atlantyda i Początkowa z tego świata*.

Barańczak jednak, i to chyba dużo silniejszy rys tej poezji, używa swoimi wierszami szerszy wymiar, kontakt metafizyczny. W zasadzie te poezje, bliskie konkretnemu, dokładnie zlokalizowanego człowieka, mówią wyłącznie z szerszej perspektywy. Zajmują się bowiem — poprzez to, że dotrzejają jednostkę w jej indywidualności — człowiekiem — w ogóle, jako istotą duchową, psychiczną, egzystencjalną. Pisze Barańczak w wierszu pt. *Chciałbym się raz dowiedzieć, co właściwie*:

chciałbym wiedzieć, co w całej tej sprawie należy
do mnie (...)
Chciałbym być całkiem pewny, co właściwie sądzić
w procesie
umierania (...)
czy za tym murem skóry jest świat czy ja sam,
czy ja krzyczę przez kratę rzęs w świat, czy świat krzyczy
w głębi mnie

Przecież to jedno z najistotniejszych pytań: o podmiotowość, o doświadczanie realnego lub ledwie projekcyjnego?

Barańczak porusza problematykę „m profundis” z punktu widzenia outsidera, stojąc jedną nogą z boku, drugą zaś uczestnicząc w tłumie. Jest krytyczny i miejcami nie oszczędza nikogo, nawet Najwyższego:

I jak on chce, żeby w niego wierzył,
ten niepospółty rzemieślnik
bujający w obłokach,

czas skrócić z takim spoglądaniem z góry
na człowieka, (...)

(*Coś skłoniłoby z nim na komin*, *Tryptyk*.)

Przybiera tutaj pozę pewnej przyziemności, tłumaczenia odwoicznych dylematów człowieka w sposób zdroworoządkowy. Trzeba nazywać — zdaje się mówić autor *Tryptyku*... — bez ogródek, wyrzucić, bo:

kto ci powiedział, że wolno ci się przyzwyczajać?
kto ci powiedział, że całowiek jest na zawsze?
czy naki ci nie powiedział, że nie będzie; nigdy
w świecie
czł się jak u siebie w domu?

(*Detali parowania, na wylocznym linku, op. cit.*)

⁵ Tom *Dziwniśi jurajscy*.

⁶ Wiersze *ambryer* — dyfetyczne w dostru „biakowawaczym”, dnak omiśi dohumentuż społecnstw matrem, iminowca cyrytiska, stobok, wstępnogawgi polubozni, bytrowca społecznolizmu, wylatczy przytoczyć tak charakterystyczne w tym wypadku trybiki. *Parowoz się do grochu*, *Grani to zachłoncej nie żądki*, *Co dla randa*, *Brak*, *odrzuty*, *prodakty nasagony*, *Pam to nieśi*, *Niech już namo nie umojeno*, *Każdy może śniec*, *Przepraszam, kto jest ostatni*, *Ze czym państwa w stopie* — ostrzadno wywołanych, iż najwzrostającym emblema tem jest też ichbyla centralny punkt społecznych dynamik nasionego systemu.

Bohater Barańczak jest zatem skażony. Nosi w sobie piętno. „Świat bólu” jest wynikiem niepewności uczestniczenia w byciu, braku uzasadnień dla tu i teraz, teraz i nigdy. W taki sposób kreśli Barańczak wizerunek człowieka nieporadnego w swym nalu pragnień pełni, docierającego tylko do pewnego miejsca:

(...) Czy to jest właśnie to, czego się spodziewałam?
Czy rodząc się, mogłeś wiedzieć, żeś tylko w jedno się przedzielił
życie — że cała reszta czeka cię, obca i żywa?

(Ciała żywa przed tobą w Ja i ono...)

Barańczak — jak powiedzieliśmy — jest surowy. Wymagający wobec świata i, miejscami, bezwzględny wobec siebie. Manifestuje bowiem zasadę: że światem i twarzą w twarz, nawet wtedy, gdy przyniósł to może uciążliwe niedomaganie wewnętrzne. Momentami pragnie także i sobie wymierzyć sprawiedliwość, jak w wierszu *Nigdy naprawdę*:

Nigdy naprawdę nie marzyłem, nigdy
nie żarli mnie wzy, nigdy nie zacząłem
prawdziwego głodu, penitencja strachu o własne życie:

czasami się zastanawiam, czy w ogóle mam prawo pisać

Poeta w wierszach intymnych, osobistych, konfesyjnych dochodzi, moim zdaniem, do wyżyn artystyzmu. W *Eklogii drugiej, Urodzinowej* jawi się nam Barańczak jako współczesny Janicjus, zdystansowany wobec rzeczywistości elegsta. Dystans ów tak pięknie wyraża się w wierszach z *Dziennika zimowego*:

(...) od usi mi odjąłeś, języku,
ten śnieg, co między uszami a brzegiem
horyzontu tak jarzył się dla mnie, że stałem
z otwartymi ustami; (...)
mam tylko ten język, kaleczony o
pękniętą szybę jawy, która nam rozdziela

(*Sonety* 1)

Tom *Atlantyda* przynosi nowe tło do poezji autora. *Atlantyda* to kontynent łączący dwie, jakże różne rzeczywistości, tę polską i tę amerykańską, w której znalazł się poeta na emigracji. *Atlantyda* to spójnia dwu sposobów życia, w stanie zagrożenia i w skrajnie odmiennych warunkach. *Atlantyda*, to podmiot liryczny tych wierszy, łączący w sobie te dwa doświadczenia „połączone już tylko ostatnią mierząją palców” (wiersz: *Atlantyda*), które tak trudno w sobie pogodzić. Jest bowiem wspomnienie tego, co było i jest widok zra okna, przez które: *dobiegnie obcy idłom południa, / pomruk strzyżonych tranów, / tuż obok / miękkiże trąsanie drzewiczek samochodu / gardlowy głos sąsiada z naprzeciwka / potdobiwo po umieniu przybysza, w języku, / w którym sąsład / i „blizni” to jedno i to samo / słowo, w języku, który nie byłby twój własny / i nawię gdyby był twój. (...)* (wiersz: *Okno*). To, co było, jest zatem tylko reminiscencją, bołowym wspomnieniem, o którym czytamy jeszcze w wierszach: *Grzywnie, Kiedyś po lałach*. Żelknicę z innym światem przynosi nowe rejestracje rzeczywistości, innej wszakże, choć jakby tej samej: przynosi fotografie Ameryki, czynione przez obcego, intruza obarczonego pamięcią, na każdym kroku definiującego wirtem to, co jest. Oto fragment wiersza pl. *Na pustym parkingu za miastem, zaciągając ręczny hamulec*:

Co go właściwie tu jeszcze
trzyma, unieruchamia, co go zamyka w obwodzie
tej a nie innej skóry, planety, parkingu za miastem (...)

(...) Gdzieś będzie: nie z własnej woli wybrana
sekunda okniecia się w ruchu, poiradku zdrysnętego wyznania
przecinek stawiany na oślep, na opak, na razie, na zawsze.

Barańczak coraz częściej mówi już za siebie i o sobie. Mówi również — konsekwentnie — o rzeczywistości, tej staczonej i tej, która trzeba (wewnętrzny przymus?) na każdym kroku kompromitować, by odnajdywać się w świecie, by nie zatopić się w zgubku, by nie usnąć — skoro: „Jedyn problem... znaleźć miejsce do parkowania” (wiersz: *Nowy świat*). Odpad w poezji Barańczaka gości stale na różnych prawach liryka kontemplacyjna z liryka drzewca, wywołanego wspomnieniem... Poeta przypatruje się swej przeszłości z amerykańskiego dystansu (*Wiersze 67, Grudzień 76*), znajdując przy tym miejsce na intymność drobnych przeżyć:

(...) wpatrzeć się w pląszkę z mapką okolicy
i strzałką „JESTEŚ TUTAJ”. O sto metrów dalej
szła śierka para z dziećmi; równie pospolici
jak my, też „byli tutaj” i zwiędali.

(*Obserwatoryjny punktów w: Władysław...*)

Jest w tych wierszach poeta sobą — w sobie i sobą — dla siebie, jest obserwatorem i podmiotem, tym, który jest tutaj. Jest niepokodzony, ale też jest tym, który pojmuje jak jest (tj. w jaki sposób). Barańczak jest w języku, który jest w świecie, będąc nalogowem czujności i wnikliwością w obcowaniu z światem. Jest skłupiony, pochylony nad Chwila, która wzrak była Znakiem.

Stanisław Barańczak: 159 wierszy, Wyd. „Znak”, Kraków 1990, m. 214

MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA

PARADOKSY EMIGRACJI

Niewielu psychologów, seksuologów czy psychiatrów obdarzonych jest talentem literackim, a ktoś im może dorównać w znajomości typów ludzkich zachowań i powikłań losów. Na brak podobnego talentu nie może jednak wskazać się Danuta Mostwin, z powodzeniem łącząca dociekliwość badacza z działalnością literacką. Jej krótka powieść *Odrzódzą nam synowie...* stanowi psychologiczne i socjologiczne studium miłości i emigracji.

Akcja toczy się w ciągu jednego dnia w Nowym Jorku, ale retrospekcja obejmuje czas od Powstania Warszawskiego, przez lata podżędzienia i wyzarcia 1968 roku, aż do późnych lat siedemdziesiątych. Bohaterką jest zdolna i merytoryczna lekarka, która postanawia zrobić karierę w Ameryce, aby w ten sposób pomóc swojej rodzinie, a przede wszystkim wyrwać synów z kraju. Sama straciła brata w Powstaniu i żyje w ciągłym lęku, że loszmar okupacji może się powtórzyć. Nowy Świat jawi jej się jako miejsce bezpieczne, w którym można spokojnie budować życie, w przeciwnieństwie do świata jej młodości, skazanego przez wojnę, a następnie stalinowską i gomulczowską szaradę i niepewność jutra. Bohaterka, mimo że opuszcza Polskę już jako człowiek w wieku średnim, dzięki morderczej pracy oszaga swój materialny i zawodowy cel, odpłacając to jednak niechęcią synów. Mają oni do niej już za rozbite dzieciństwo (wyjazd kończy się rozwodem, jeden z synów towarzyszy matce, drugi czeka na połączenie z nią przez kilkanaście lat). Poza tym młoda młodska duma nie pozwala im na przyjmowanie od matki pomocy.

Paradoksy polskich losów ujęte są na kartach powieści w skondensowanej i jakże wymownej formie. Młody syn, który wyjechał z Polski jako dwunastolatek, a więc, jakby się mogło wydawać, na tyle wczesnej, aby wrosnąć naturalnie w nowe środowisko, nie potrafi odnaleźć się w Ameryce i podejmuje nagłą decyzję powrotu traktując to jako terapię. Drugi, który przybył do Ameryki mając dwadzieścia siedem lat, już po paru miesiącach z satysfakcją przemierza amerykańskie autostrady i zajada hamburgera w jednym z MacDonalów, zaś swego młyna synowi za namową żony, również świeżej emigrantki, postanawia nadać imię Jeffrey zamiast wymarzonego przez matkę Przemka. Przemysław to imię brata Moniki, która chciała być w ten sposób pełnowągną tradycję rodzinną. Jej syny woli serwać i nie, która postępuje raczej jako pcha. Po co jego potomce miałyby być narazony na jakieś kłopoty? Jaki „rodowity” Amerykanin zdola wymówić to trudne słowiańskie imię? Być może, wiedzeni typowym

dla części pierwszego pokolenia emigrantów pragnieniem jak najszybszego zaaklimatyzowania się w nowym środowisku, w ogóle nie uznają za stosowne uczyć się polskiego.

Bohaterka poświęcając się dla jednego mężczyzny krzywdzi drugich, przede wszystkim dwóch swoich mężów. Mimo że nie są oni idealni i zamiast sympatii wzbudzają raczej wściekłość pomieszaną z lekceważeniem, nie sposób nie przyznać, że Monika traktuje ich instrumentalnie. Żyje stale w wspomnieniu niespełnionej miłości z okresu okupacji, nie potrafi docenić miłości innych i w końcu sama także zostaje odrzucona, przez tych, w których ulokowała największe uczucia i nadzieje.

Monika ucieka z Polski w pociągu za Nowym Światem. Pod względem emocjonalnym Nowy Świat okazuje się piekłem lub ziemią jałową. Symbolem psychicznego stanu bohaterki staje się ciągle obecne w jej torebce walium, bez którego nie potrafi już żyć.

Danuta Mostwin posiada niewątpliwie talent narracyjny widoczny nie tylko w psychologicznym i fizycznym rysunku postaci, ale także w oddawaniu najsuśniejszych stanów uczuciowych. Do najpiękniejszych fragmentów powieści należy opis przeżyć młodszego syna Moniki wyrwanego nagle z bezpieczeństwa rodzinnego domu. Dla niego polska kamienica, niezbyt duży mieszkanie i niczym szerególnym nie wyróżniającego się podwórko stanowi utracony raj, którego nigdy potem nie potrafi odzyskać w barwniej Ameryce. Dla dziewczki bowiem rajem może być najkromiejsze miejsce, pod warunkiem, że znajduje tam spokój i bezpieczeństwo. Dzieciopolnie lubią stabilizację i rutynę, to dopiero później zaczyna się okres poszukiwania zmian i przygód. Tak interesująca pisać o tym Eva Hoffman w swojej książce *Los in Translation* — dla niej, tak jak dla młodego bohatera powieści Danuty Mostwin szary Kraków lat pięćdziesiątych jest rajem, zaś bogate, zielone Vancouver miejscem rozpaczy i wygnania.

Pisarka posiada także zmysł komizny. Jakże świetnie podpatrzone są snobizm i dzwactwa amerykańskiej klasy średniej reprezentowanej przez drugiego męża Moniki, Ernesta oraz ich zamężnych i niezadko ekscentrycznych znajomych.

Na zakończenie wypada trochę powybryzdzać. Nie odpowiada mi zabieg literacki symbolizujący trojką naturę bohaterki, a realizowany za pomocą wypuklonych kursywą monologów wewnętrznych Moniki-Wandy-Róży. Kobieta, jak wiadomo, zmienna jest, ale w tym wypadku zmienność ta jest i tak dostatecznie widoczna w samych opisach przeżyć bohaterki i dialogach innych osób. Czasami też napotkac można zgrzyty w postaci niezgrabności językowych, za co winę należy raczej redaktora przygotowującego książkę do druku. Sama autorka po czterdziestu latach pobytu poza Polską ma prawo pełnić pewnie niezaprzeczalną i tak jej polezyczną zasługę na podziw.

Nie umniejsza to jednak zalet tej powieści, znakomicie mieszczącej się w torebce i o objętości idealnej na podróż, na przykład z Lublina do Warszawy. Stanowi też ona dużo lepsze niż walium towarzyszące do podróży. Jest istnieć odczucie takiego jak „powieść kobieca”, na pewno książki Danuty Mostwin jest jej doskonałym przykładem, co nie znaczy, że nie zainteresuje mężczyzn. Wskazując na niej echa twórczości Zofii Nalkowskiej, Marii Dąbrowskiej, a najbardziej chyba Marii Kuncewiczowej. Natomiast samo zakończenie powieści, gdy bohaterka ucieka raz jeszcze — a dokąd, nie powiem — utrzymuje ją w rytmie w duchu amerykańskiej tradycji romantycznego indywidualizmu, żeby przypomnieć choćby *Los nad kulczymy gniazdomi* Kena Keseya czy niektóre powieści Saula Belowa.

Podobno książkę zainteresował się jeden z polskich reżyserów. Nie dziwnego. Szybkie tempo akcji, obfitość i rozmaitość dialogów oraz niebanalny rysunek postaci sprawia, że stanowi ona dobry materiał na scenariusz dla filmu czy serialu telewizyjnego. Może więc niedługo zobaczymy Monikę-Wandę-Różę na ekranie.

JACEK LEJMAN

LITERATURA I LEBENSWEIT

Molierowski pan Jourdin był zdumiony dowiedziałwszy się, że mówi prozą. Dził jednak zdumienie bywa odmienne: językiem prozą wyraża się dość często wizerunek poetycki, a treść wielu wierszy bywa nader prozajna.

Mercieu-Ponty w cieżach zawartych w zbiorze *Proza świata* starał się ustalić, na czym polega owó odrzucenie „prozaiczności bytu” (obejmującej środowisko życia ludzkiego, które wcześniej Husserl określił mianem Lebenswelt) i jakie powinności wynikają stąd dla naszej mowy, języka, stylu wypowiedzi. Tym samym tropem myślowym idzie obecujący krytyk literacki z Wrocławia, Jerzy Łukosz (ur. 1958) w zbioru studiów *Języki prozy*. Jego zamarem jest wzbudzenie w młoiłnikach literatury zdumienie, że tak rzadko mówimy „prozą”, że utraciliśmy zwyczaj mowy przylegającej do świata.

Umysłowy ludzkemu — choć ongi Bacon — nie potrzeba skrzydeł, ale ołowiu. To samo postuluje Łukosz, choć nie oznacza to, że chce zakalegizować „literaturę faktu”, dokumentalizm, reporterstwo. Odrwótnie: chciałby umocnić ciężar i sztetność słowa literackiego postulując jego wzbogacenie poprzez „wielojęzyczność” mowy. To największa przetrwoność jego stanowiska.

Autor wychodzi z założenia, że prawdziwa proza to proza wielojęzyczna tj. taka, gdzie języki „z wewnątrz” utworu literackiego spotykają się w nim z językiem literackim, w wyniku takiego zżelaznienia tworząc stylizowaną rzeczywistość danego dzieła. Niestety, zdaniem Łukosza, dziesięć polska proza prozajnicowa, w odróżnieniu od prozy światowej, prawdziwa nie jest. Swoją wielojęzyczność tylko pozoruje. Jest zatem prozą udawaną. Przyczyn tego zjawiska dopatruje się Łukosz zarówno w polskiej tradycji literackiej, mającej do zaofierowania niemal wyłącznie jeden retortyczny język, jak też w sytuacji samych pisarzy; tutaj szczególnie dotkliwy jest brak „dobrych” tłumaczeń, kontaktu z prozą światową, jej najnowszymi trendami.

Taka sytuacja, wbrew przesłankom, nie doprowadziła jednak do ugruntowania się literackiego seenarusza gotowych zdań. Łukosz pokazuje, że mimo wszystkiego możliwe było dokonanie swego rodzaju rewolucji stylistycznej. W kolejnych szkicach pierwszej części książki, poświęconych kładzi z osobą innemu autorowi, stara się ukazać, na czym rzecz miałyby polegać. Mówi więc (w różnym rzęsztu i tonie) kolejno o Wojciechu Czerniawskim, Janie Drzeżdżoniu, Tadeuszu Siejaku, Marku Słyku, Dariuszu Bittnerze oraz Grzegorz Muniaku. Mamy tu jak widać, do czynienia z różnymi (tytułowymi) językami prozy. Z jednej strony Czerniawski z jego językiem „od teraz do tytułu”, gdzie nośnikiem refleksji ma być wyobraźnia tworząca zamkniętą (Mc Luhanowski) czasoprzestrzeń losu ludzkiego, z drugiej choćby Bittner, czerpiący dużą rozkosz z konfrontacji siłojogii swego bohatera i jego świadomości, co nasuwa skojarzenia przede wszystkim z Freudem (biologia postać, rola dzieciństwa, zakłamania), czy Marek Słyk z jego anydystyzmem i lamaniem ideomów.

Wreszcie najciekawsza z wymienionych tu postaci — Jan Drzeżdżon, który, jak zauważa Łukosz, przebudził polską prozę, by zaczął imię. Jego twórczość organizuje się wokół problematyki snów, obrazów onirycznych, gier podświadomości. Jednakże Drzeżdżon dostrzegł rzecz niezmiernie istotną — odrębność ich języka (języków). Użnanie samowystarczalności (literackiej) snów to jeszcze za mało. Trzeba oddać ich odrębną od świata jawy „logikę”, umieć: je wypowiadać ich własnym językiem, zrozumieć, że ten i język, i obraz, że te dwk warstwy przenikają się nawzajem, tworząc swiety wyobrażenie (możliwe), nachodzące na siebie i zarazem niezależne niczym sferę wpływu różnych kultur. Jaki Łukosz tu właśnie zauważa ową, postuluwaną, wielojęzyczność, to zauważa już bardzo wiele, wpojęj niż można oczekiwać po krytyku i literackim. Wielojęzyczność jawi się bowiem teraz jako potrzeba ukazywania wielowymiarowości, czy też używając terminologii Ingardena, wieloaspektowości świata postrzeżonego i kreowanego zarzeczem. Dlatego też jest to, jak powiada autor, wielojęzyczność wielona, a nie cytowana.

Wspomnieliśmy wcześniej, iż jedną z głównych, zdaniem Łukosza, przyczyn zastoju w literaturze polskiej jest brak tłumaczeń. Druga część książki jest poświęcona

TERMINY LITERACKIE W SZKOLE

Pośród niedostatków edytorstwa encyklopedycznego w Polsce wiele dotkliwy jest brak wydawnictw pomyślanych jako pomoc szkolna. Szczególnie w obrębie dyscyplin humanistycznych. Słowniki terminologiczne mają tu znaczenie podstawowe, zważywszy ogromny przyrost pojęć, nazw, określeń — zwłaszcza w literaturoznawstwie. W nauczaniu istnieje oczywiście problem „przekładalności” tego wszystkiego, a więc komunikatywnego, na miarę odbiorcy, wytlumaczenia istoty rzeczy. Chodzi także o uporządkowanie znaczeń, zademonstrowanie precyzyj w ich ustalaniu. Istnieje bowiem w obiegowym użyciu ogromna dowolność semantyczna mocno zakorzeniona, podtrzymywana potoczne przekonanie o impresyjnym i głównie emocjonalnym podłożu do literatury. W szkole jest ono pielęgnowane z zapalem, a niekiedy i wyraźnie wręcz premiowane. Ułatwiający stosunek do terminów i pewna nierafalność w ich stosowaniu jest szczególnie dostrzegalna u studentów rozpoczynających studia polonistyczne. Oczywiście w dużym stopniu przyczynia się do tego język gazetyowy, racjonalizujący manieri lingwistyczne środków masowego przekazu. Najbardziej reprezentatywnym przykładem może być choćby posługiwanie się terminem esej. Niekiedy odnosi się wrażenie, że oznacza on wszystko, dosłownie wszystko w prozie, co nie jest fabulane.

Trzeba przyznać, że lektura wydanego ostatnio *Słownika szkolnego*... S. Jaworskiego sprawia duże zadowolenie. Przede wszystkim dlatego, że wydawcy szkolni pomyśleli wreszcie o pozycji leksykoграфicznej dla swoich odbiorców (miejmy nadzieję, że będzie to początek serii). A wiele jest do zrobienia w tej dziedzinie. Wydać trzeba zrozumieć dotychczasowy stan rzeczy, ten brak zainteresowania wydawców encyklopedią szkolną, jak zestąpi w ogóle wszelkiego rodzaju książki pomocniczą, uzupełniającą. Uczniowie w zasadzie skazani są na podręczniki, jak dotąd wiadomo — nie najlepszej klasy. W najgorzej sytuacji są ci, którzy mają szersze zainteresowania. Pozytyczne byłoby takie słowniki w rozmaitej formie syntetyzujące historię literatury, hasłowo omawiające epoki, prądy, nurty, twórczość poszczególnych pisarzy, ale i pojedyncze pozycje klasyki ze wszystkich okresów, ponadto dzieje motywów, gatunków itp.

Słownik Jaworskiego ma jedną cechę, której wartość trzeba mocno zaakcentować. Precyzyjnie definiowania towarzyszy umiejętność popularyzacji. Warto to podkreślić, gdyż najczęściej są to rzeczy trudne do połączenia i w praktyce (nie tylko w polskiej leksykografii) popularyzować przez hasło encyklopedyczne znaczący wypracować taki stopień uogólnienia, żeby stało się ono ogólnikiem. Kilka przykładów, dla przykładu, uznać można wręcz za wzorcowe w swej dydaktycznej funkcji i doskonale w sztuce leksykoграфicznego przekazu: a) forum, dialog, esej, klasyk, styl. Dodajmy, że cenne są również próby uporządkowania w kilku przypadkach wieloznaczności terminów (vide: realizm), z czym tak wiele kłopotów mają niekiedy naukowcy kręgi profesjonalistów, a cóż dopiero nauczyciele, którzy muszą jednak dysponować bardzo wyraźnym zestawem pojęć.

Dobrze w słowniku prezentuje się proza niefabularna. Hasła są zwięzłe, finiszynie formułujące pojęcie gatunków. Mam jednak dwa zastrzeżenia konkretne i jedno generalne. Nieopiecznie przy „pustym” hasle szkic pojawia się odsyłacz do esaju, tym samym błędnie utozamiąjącego idea pojęcia. W ten sposób hasło głownie, świetnie zresztą ujęte, zostaje w swej jasności podważone. Szkic to nie to samo co esej, którego szkieletowo — i trzeba by ją wyraźnie określić, na czym ona polega — jest tylko jedną z cech (o której zresztą autor nie wspomina). Należałoby raczej obić formy własnej wyraźnie odróżnić, choćby wreszcie dla ukonkretnienia tej ostatniej, która jest powszechnie nadyzuwana i stanowi prozety dla określenia wielu gatunków prozatorskich, wówczas gdy ma się o nich nikła wiedza; nazywa się jej wtedy po prostu szkieletami. Pewien niedostatek sprawia też hasło recenzja. Sądzę, że nie są wyczerpująco podane główne wyróżniki gatunkowe, także niebity wręcz zostaje zaznaczona możliwość zróżnicowania poziomu tych elementów, od czego również przecież może to zależeć wielorakoty typów recenzji. A jest ich wiele, o czym nie dowiś się czytelnik słownika utwierdzony raczej w przekonaniu, że chodzi o użytkowy wręcz rodzaj tekstu

w dużej mierze temu właśnie tematowi, przy czym chłodzi zarówno o tłumaczenia z języka polskiego, jak i na język polski. Wydaje się, że Lukasz porusza się tu trochę po omacku. Gdy mowa o tłumaczeniach z języka polskiego, dowiadujemy się jedynie, iż polska proza nie interesuje tłumaczy. Skąd wynika jednak ten brak zainteresowania? Lukasz mówi tu o trudnościach, na jakie napotyka tłumacz. Wiąże się one właściwie z tym, co można nazwać po prostu warszatem pracy tłumacza. Chodzi bowiem o takie rzeczy jak znajomość języków, znajomość tradycji literackich, znajomość kultur danych krajów wraz z ich specyfiką, itp. Jeśli rzeczywiście nie tłumaczy się polskich twórców jedynie z tych powodów, to może i lepiej. Kłopot bowiem, kto nie posiada wymierzonych powyżej „znajomości”, nie jest po prostu fachowcem, tak jak fachowcem nie jest hydraulik, który nie wie, jak wygląda kran. Inne argumenty, które wymienia Lukasz, wydają się dużo bardziej przekonujące. Język polski, jego zdaniem, nie jest językiem światowym, a tylko taki zyskuje uznanie u autorów przekładów. Wreszcie argument najważniejszy, gdyż tycający bezpośrednio wielojęzyczności. Tłumacz takiej prozy (prozy wielojęzycznej) stanąć musi przed następującym dylematem: albo być wernym kształtowi słowa, albo kształt ten dostosować do tego pola semantycznego, które w danej wyobraźni językowej wywoła ekwivalenty elek (co jest sztuką nie lada), przy czym zakłada się tu milczenie, że oba języki, które interesują tłumacza, nie są niewspółmierne, co wcale nie jest takie oczywiste (por. choćby problem „nowomowy”).

Lukasz oczywiście pokazuje to na przykładzie przekładu *Wiesłowa* Ingeborg Drewitz, gdzie zagubiono gdzieś po drodze interesującą nas wielojęzyczność. Nie wiadomo jednak, czy zagubiono, bo nie zauważono, czy też autor tłumaczenia nie potrafił uporać się z różnorodnością języków występujących w oryginale. Wreszcie powodem mogła być niewspółmierność językowa. Lukasz nie rozwiązuje tego problemu, stwierdzając jedynie, a owo stwierdzenie ma moc przykazania, iż *jeśli zaś tłumaczyciel z wielu względów należy, robitny to w oparciu o całe bogactwo polszczyzny* (str. 102). Naturalnie jest, że w tej sytuacji część drugą winna kończyć się przepisem na tłumaczenie (dobre tłumaczenie). Taką też rolę pełni tekst *Jak być tłumaczem*.

Część trzecia *Języków prozy* nie dotyczy samej literatury, lecz także tego, co nazywamy krytyką literacką. Nie chodzi jednak o „krytykę krytyki”, ale raczej o udzielanie rad. Mówi za tem Lukasz, jak pisać recenzje, mówi też, że dzielo literackie to coś relatywnego, nie zaś obiektywne. Prawda w krytyce to, jego zdaniem, prawda wewnętrznego doświadczenia i przekonania, a nie coś, co sam nazywa prawdą obiektywną (coż za obrzydliwa tautologia!). Jak zatem pisać o literaturze? Wydaje się, że rdzeń poglądów Lukasa tkwi w przekonaniu, iż czym innym jest krytyka literacka a czym innym nauka. Roządną i pojętą w świecie wcześniejszych wypowiedzi autora. Jeśli bowiem krytyka nie ma doicyzycie tego, co obiektywne, to jej rola rozimia się z rolą, jaką zwykło się przyznawać nauce.

Języki prozy to konstrukcyjny majsterztyki. Kolejne trzy części, następujące po sobie, znakomicie wypełniają przestrzeń penetracji autoru. Właściwie to sama konstrukcja tworzy pewną tęzę. Jest nią, jak się wydaje, wynikające z ułożenia tematów przeszwadzenie autora, iż poziom literaturny nie wynika wyłącznie z poziomu (talentu) jej twórców. Jeśli rzeczywiście zależy nam na dobrej prozie, musimy zadbać również o to, co wobec niej zewnętrzne, o warunki do jej tworzenia.

Jedną z zalet pracy Lukasa jest fakt, iż nie sięga on w opisie tego co nowe w prozie polskiej do nazwisk narbyty uznanych i w swój konstatacyjny pozie narbyty okrzyczanych Lukaszowi nie chodzi o tani polskak, ale o ukazanie tego, co rzeczywiście interesujące we współczesnej polskiej prozie. Skródka tylko, że czasami używa języka zbyt najeżonej terminologia fachową i quasi-fachową (jest to szczególnie widoczne, gdy ufilozoficzna on swoje tezy). Jest to chyba jedyna wyraźna wada książki. Być może jednak Lukasz nie adresuje jej do tzw. szerokiego czytelnika. W takim razie przepaszam, że śmiałem się na *Języki prozy* porwać. Mimo wszystko, mam przeświadczenie, że było warto.

(informacja, ocena i „narzędzie polityki redakcyjnej”). I wreszcie uwaga odnosząca się do całości tej grupy haseł: poważnym ich mankamentem jest uboga egzemplifikacja (esej, felieton, mowa, pamiętnik, a już szczególnie reportaż jak by nie istniejący w polskim dorobku). Rzecz jest ważna, gdyż obecujemy zarówno bardzo wyraźny rozwój tych obszarów literatury współczesnej, jak też i pokazuje nimi zainteresowanie odbiorców. Słownik, pamiętajmy, może różnie nie — zwłaszcza szkolny — spełniać rolę informatora zalecającego lekturę. Szczególnie odczuwalny jest brak przykładów z literatury emigracyjnej, wprowadzanej wreszcie do świadomości czytelnika krajowego, kanonu edukacyjnego także (tak więc uzupełnienie w następnym wydaniu konieczne).

Rzadko, ale w kilku miejscach zachodzi obawa, że wiadomości tam podane mogą być mało czytelne dla szkolnego adresata. Zależy się tak w przypadkach powierzchniowej niekiedy, niejasnej i nieostrej typologii zjawiska, jak w przypadku literatury faktu (punkt 2). Można rodzić się wątpliwości. Proponuje się bowiem bardzo szeroki zakres pojęcia, w wyniku czego ma ono obejmować nie tylko gatunki dokumentarne, paradedukcyjne (beletryzowane) ale także i zawierające tylko pewne elementy autentyku, czy też jedynie zmierzającą w tym kierunku stylizację. Dodatkowe zamieszczenie może wprowadzić egzemplifikacja — grupa „Przedmięcie”, M. Brandv., (jeżeli już, to przeciw tylko niektórym jego książki da się określić tym terminem), K. Szubert...; słowem to również nie sprzyja terminologicznemu uściwieniu. Pewien niedosty spawia też literatura ludowa, hasło w którym głównie mowa jest o genezie i historii a brak wyczerpujących informacji o poetyce („brak wyřinowania formalnego, prostota” — to zbyt ogólnikowo). Natomiast wątpliwy jest sens upowszechnienia terminu literatura użytkowa, rzadko stosowanego i — jak wiadomo — nie mającego statusu usankcjonowanego autorytetem nauki. Zwroty uwagę — próbując wczuć się w percepcyjną możliwość uczniowie — że po przeczytaniu tego hasła może powstać zamieniony obraz pojęcia literackości w ogóle. Pojawia się ono w hasłowym nazwaniu tekstów stricte użytkowych (testament, sprawozdanie), polem mianem „gatunków literackich” określa się, nie wiadomo dlaczego (i z czym nie można się zgodzić) mowy sądowe i historiografie, dalej jeszcze mamy „literaturę piękną” (opisy podróży, esejistyka historyczna — ?) a na zakończenie „literatury współczesnej” w postaci kilku utworów poetyckich. Powodzący gwoli jasności, że autor bardzo zdecydowanie odróżnia teksty użytkowe od tych, które przejmują czy wykorzystują ich stylistyczną konwencję. Niemniej szermuje pojęciem „literatury” nadmiernie i chaotycznie to wszystko łączy. Zamykając listę zastrzeżeń i wątpliwości dodajmy jeszcze fragment hasłowej definicji hymn u sugerujący jego strukturalną analogię z przemówieniem („poiesiła błagalna [...] rozwijająca się według schematu przemówienia, począwszy od apostroficznej zwrotu na początku...”). Owszem, należy mówić o retorycznych właściwościach gatunku, ale porównywanie go z przemówieniem wydaje się nieuzasadnione (a co do apostroficzności to nie występują ona znow tak często w exordium gatunków oratorskich).

Odrębnej uwagi wymagają omówienia poszczególnych epok literackich. Oczywiście dyskusyjna może być decyzja autora wprowadzająca rozległe, przeglądowe i ujęcia okresów, mianem — zgodnie z rodzajem słownika — tylko ich terminologiczne objaśnienia. Jak w tym przypadku jest to chyba uzasadnione, zważywszy przez znaczenie publikacji i faktu, że właściwie nie istnieją przekazy encyklopedyczne, z których szkoła mogłaby korzystać, które byłaby w stanie zrozumieć. Trzeba przyznać, że drobne artykuły w *Słowniku* Jaworskiego są ciekawe, wszystkie w sposób ustrukturalizowany i wyczerpujący (jak na ten rodzaj publikacji) rzucające obraz całości. Najbardziej może wypadło średnio wiecze, raczej oszczędne i skróty powo. A pamiętajmy, że jego anachroniczny wizerunek jest mocno jeszcze zakorzeniony w świadomości społecznej. Przy obecnej wiedzy o tym okresie podsumowanie stwierdzające, że „zasadnicze cechy tej literatury to moralizatorstwo i alegoryzm” jest niewystarczające. Dobrze byłoby wzbogacić te informacje choćby o to, co określało ówczesną „wizję świata”, a więc m.in. ewokowane przez sztukę słowa specyficzne wyobrażenia czasowo-przestrzenne, dodać też parę zdań na temat średniowiecznego rozumienia twórczości i w ogóle relacji twórcy — dzieła, rozwinięć także pojęcie uniwersalizmu, nie wystarczy — jak mi się zdaje — wskazać na podstawy (tola Kocioła, religia), „ogólnoeuropejskiej wspólnoty umysłowej i kulturalnej”, ale dokładniej wyłuskać na czym to polegało, w czym się przejawiało. Niepotrzebna też wydaje mi się

orientacyjnie wyrażona ocena dwudziestolecia międzywojennego: „D stanowił jeden z największych okresów w historii literatury polskiej, jak ze względu na osiągnięcia, jak ze względu na otwarcie nowych możliwości...”, itd. Pomijam już fakt niesłychanie subiektywnej opinii, a także nieprzekonywujący argument („nowe możliwości”, „zagadnienie nowatorstwa może cechować każdą epokę w stosunku do poprzedniej”). Pozostaje jeszcze bowiem problem metody leksyko-graficznej. Encyklopedie w ogóle powinny unikać oceniając, zwłaszcza tak generalizującego. W tym przypadku dochodzi jeszcze problem dydaktyczny, gdyż właśnie słowniki są okazją do utrwalania obiektywizmu w rozważaniach o literaturze, które w szkolnej edukacji — jak wiadomo — i tak istnieje niedobór; wiemy bowiem, że trądząca przede wszystkim epocjalnego stosunku do literatury jest w nas ciągle bardzo silna.

W zasadzie należałoby unikać recenzenckiego obyczaju, który w omówieniach wydawnictw encyklopedycznych polega często na wskazywaniu haseł brakujących. Wiadomo bowiem, że zawsze można je znaleźć. Nie zapominajmy przy tym, że istnieje prawo selekcji, zwłaszcza gdy chodzi o leksykony podręczne, wprowadzające propedeutycznie — jak w tym przypadku — w daną dziedzinę, a nie oambięcych wyczerpującego kompendium. Istotna jest raczej jakość leksyko-graficznego komunikatu, kompetencji profesjonalnych i proporcje doboru haseł. Niemniej chciałbym wspomnieć o kilku, które być może autor uzna za potrzebne, rozważając kształt następujących wydań. Sądzę, że przydałoby się hasła dotyczące czasopiśmiennictwa literackiego, epistolografii (wiele zbiorów epistolograficznych zainstalo w historii literatury polskiej w sposób różnie znaczący, jak pamiętnikarstwo, czy diaryjstykę) a także tendycjnia literatury, termin z którym przy różnych okazjach uczeń musi się zetknąć. Nawiasem mówiąc lepsze byłoby rozbieżnie bloku haseł z tytułem literatura, rozmieszczając niektóre z nich pod słowem oklajającym, a więc: dydaktyczna literatura, ludowa..., produkcyjna... itp. Wymagają tego reguły aspirujące do profesjonalizmu w encyklopedii i taka jest praktyka redakcyjna. Uzupełnienia wymaga też egzemplifikacja w hasle bibliografia (nie wspomina się nawet o *Nowym Korbucie*).

Niezależnie od tych wszystkich uwag krytycznych o *Słowniku* Jaworskiego trzeba zdecydowanie wyrazić szczerą aprobatę, podkreślając jego cenną wartość profesjonalną i — co szczególnie cenno — wspomniane już walory „irramslatorskie” tzn. popularyzatorską umiejętność.

Stanisław Jaworski, *Słownik* *Żółty*; *Towarzystwo Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych*, Warszawa, 1990 m. 150

Szanowni Czytelnicy,
Drodzy Przyjaciele Akcentu!

„Akcent”, jak wszystkie czasopisma literacko-artystyczne, utrzymuje się z dotacji. Pragnę zwiększyć stabilność finansową naszego kwartalnika gorąco zachęcam Czytelników do współtworzenia Funduszu Wydawczego „Przyjaciel Akcenta”. Będziemy wdzięczni za wpłaty w wysokości 1 mln zł lub 100 dolarów (względnie wielokrotność tej sumy), które traktowane będą jako roczna subskrypcja mecenasa. W najbliższym numerze opublikujemy imienną listę pierwszych naszych Dobroczyńców.

Prosimy o dokonywanie wpłat na konto:
...Kadej-Edytor” s.c.
Lublin, ul. Zana 38 C
Lódzki Bank Rozwoju
Oddział Lublin
414201-1283-136-0
z zaznaczeniem: dla „AKCENTU”

Serdечно dziękujemy.

Redakcja

MIROŚLAWA ZAGUŁA-PAROSZKIEWICZ

Metamorfozy Jana Lebensteina

Jan Lebenstein debiutował w 1955 roku na Wystawie Młodych Plastyków w Warszawskim Arsenale. W 1959 roku na pierwszym Biennale Młodych w Paryżu otrzymał Grand Prix i zamieszkał na stałe w Paryżu. Od tego momentu bierze udział w licznych wystawach, uczestnicząc w najpoważniejszych konfrontacjach międzynarodowych. Uprawia malarstwo, grafikę, rysunek. Jego sztuka to ciągle przemiana, poszukiwanie nowych możliwości artystycznych, dzięki którym może przekazać swój wewnętrzny bogaty świat. Dlatego warto prześledzić kolejne etapy twórczości Jana Lebensteina.

Startuje w momencie szczególnym dla malarstwa polskiego. Jest to okres stopniowego przełamywania naturalistycznych schematów. Pierwsze obrazy przywołują nastroj płócien Utrilla i Pissarra (był przecież uczniem kapisty Nachta-Samborskiego). W *Pejzażach z Rembertowa* widoczna jest fascynacja codziennością, szczegółem. Pojawiają się wąskie uliczki, krajobrazy z motywem mostu, który dzieli kompozycję na piony i poziomy tworząc oś symetrii. Z prac emanuje radość tworzenia, zachwyt nad barwą ulic przedmieścia.

Całkiem już inne prace przedstawia malarz w 1956 roku w Teatrze na Tarczyńskiej. Jako stały bywalec i przyjaciel Mirona Białoszewskiego organizuje tu swoją pierwszą wystawę indywidualną. Spotykają się u Mirona twórcy o podobnym myśleniu artystycznym. Jan Lebenstein odrzuca teraz perspektywę, barwę pozornie radosnego świata. Wchodzi pomalą do wnętrza biednych kamienic, su teren. Tak malowniczych z daleka. Pojawiają się duże podziały płaszczyzn, nadal widoczne rytmy poziome i pionowe. Ukazuje się postać kobiety ustawionej hieratycznie. Jej sylwetka określona jest kształtem otworów okiennych, drzwiowych, w które jest niemal wtłoczona. Postać jawi się w odniesieniu do przedmiotów codziennych, kuchennych. Samotne surowe posągi kontrastujące z urozmaiconym tłem mieszkarki przybierają w końcu charakter Kobiety-Matki czy Orantki z uniesionymi ramionami (*Figura*, olej, płótno 1956). Te ascetyczne kobiety nie zapowiadają jeszcze cielesności, która później pojawia się tak obficie w pracach artysty.

Po roku figury zatracają swoją zwartość. Nagle ukazują się ich barwne szkielety. Są to tzw. *Figury kreślone* o bardzo delikatnych barwach (jak bajeczne miasta Dufy'ego), które zatraciły już swoją przedmiotowość.

W latach 1958—1960 pojawiają się *Figury rozpięte* na płótnie pokryte grubą warstwą farby, jakby plastery kładzone obok siebie, przypominające barwne mozaiki, glazurę (*Figura na osi XIV*, olej,



Jan Lebenstein *Baba*, ol. pl. 1967

płótno, 1959), czy — jak stwierdza Wojciechowski — rozłożone barwnie tkane ornaty¹ (*Figura rozpięta*, olej 1958). Tło kompozycji bywa bardzo ruchliwe, drgające i przez to kontrastuje z figurami. U Lebensteina materia malarska żyje własnym życiem. Swoją świetlistością kompozycje przypominają płonące kolorem witraże, dominuje tu purpura, złoto, błękity, ugry, biele (*Figure axiale*, olej 1960).

Poprzez charakterystyczną osiowość kompozycji figury te, roz-

¹ A. Wojciechowski: *Jan Lebenstein*. Warszawa, 1959.

jęte szeroko na płótnach, przypomniały niektórym paryskim krytykom *Ukrzyżowanie*. Robilem w tamym czasie tzw. „Figury osiowe”, więc się komuś wydalo, że to można zidentyfikować z „Ukrzyżowaniem”. Ja nie widziałem w tym sensu¹. Artysta wybierając swoją drogę artystyczną nieraz sprzeciwiał się opiniom krytyki za co w końcu uzyskiwał miano „d'un artiste maudit”.

Z organicznych *Figur osiowych*, jakby z bagna wylaniają się luskowate jaszczury, zastylge w lawie wulkanicznej (*Pełzający*, olej, 1964, *Bete sauvage*, olej, 1965). Kompozycje pokrywają się faunami, pojawia się Leda z Łabędziem, Sfinks, kobiety obcujące z krwiożerczą władczą Minotaurem. Motywy te, to nie tylko zoologia, ale i mity, które ukazują człowieka jako „istotę uniwersalną między zwierzęciem a śmiercią”, jak mówi sam artysta.

Pisarz i przyjaciel malarza będący pod ogromnym wrażeniem tych prac, zauważa: *Ten album nadzwyczajny: historia naturalna od paleolitu — pierwsze próby tworzenia gadów, ssaków, pojawia się diabeł, aż po diabelskiego półczłowieka (...). Tak było rzeczywiście. Paleontologowie powinni się na tym uczyć, i to najgłębszy działy i zarazem najbardziej dynamiczny realizm. Ale równocześnie innych ruch degradujący, niebezpieczny, diablerie, erotyzm sadomistyczny: zwierzęta-ludzie, w dawmierowskim, społecznym zagrożeniu, stylizacja, świadome podgroteski. Te dumne zwierzęta z kibiciami, nogami i w pantofelkach, w jednym rysunku, bardzo udane, w drugim odslania się banalnie erotyzm, maître religieux².*

Po roku 1965 zaczyna dominować motyw kobiety. Postaci nieprzerazają już swoją brutalnością. Wylaniają się kształty, które poprzez swoją bujność, silny erotyzm przypominają figurkę Wenus z Willendorfu. Kobieta jest tutaj symbolem płodności, adorowana przez siedzące wszędzie zwierzęta, otoczona wnętrzem, które przypomina komory grobowe piramid, pokryte hieroglifami. Obok kobiety Matki egzystuje ladczyca, matka i kochanka zarazem. Malarz snuje opowieści gdzie miłość i pożądanie są nierozłączne, a ukazane jest to cały czas w nawiązaniu do mitologii (motyw *Zuzanny i starców* — litografia *Strasbourg-Saint-Denis* 1972). Miesza czas historyczny ze współczesnością, sceny przeplatane są zawsze mitem. Stosuje różnorodne techniki. Posługuje się malarstwem olejnym, rysunkiem, litografią barwną, traktując wszystkie techniki równoprawnie.

Pierwsze obrazy, przeważnie olejne, są bardzo malarskie, później artysta zmienia techniki, stosuje gwasz, akryl. Zmienia się też jego sposób odczuwania świata. Widoczny jest najpierw realizm w ciepłych intymnych pejzażach, potem zapatrzenie, jak słusznie nazwał A. Osęka, w *abstrakcję szarej rzeczywistości*³ biednych wewnątrz mieszkalnych, następnie, poprzez figury we wnętrzu kreslone na osi, zaczyna powracać z abstrakcji do świata, który na nowo odkrywa w zdefiniowanych postaciach ludzi i zwierząt. Od tego momentu w twórczości artysty widoczne są reminiscencje przeczytanych lektur, które fascynowały Jana Lebensteina.

W 1974 roku pojawia się seria portretów zwierząt w kapeluszach, grających karty. Ukazane są one w różnych pozach, sytuacjach. Zobrazowana jest cała społeczność — okrutne państwo zwierząt, jak w powieści Orwella. Litografie wysztytują, a jednocześnie upominają nas ludzi przed narastającym rozkładem życia społecznego, kultury, Lebenstein jako artysta niezwykle wrażliwy na kryzysy, cierpienie, oskarża i przestrzega przed zagładą.

Zupełnie w inny nastrój wprowadzają nas prace z 1975 roku.

¹ Rozmowa z Janem Lebensteinem przeprowadzona w październiku 1986 roku w Paryżu przez ks. Andrzeja Przekośńskiego i Danutę Wróblewską zamieszczona w katalogu z wystawy zorganizowanej przez Galerię Sztuki Szoony Plastyczne i KUL.

² A. Wat: *Dziennik bez samolotów*. (w:) *Pisma Wybrane*, Paryż 1987, s. 76.

³ A. Osęka: *Abstrakcja szarej rzeczywistości*. „Po prostu” 1956, nr 49, s. 8.



Jan Lebenstein: *Apokalipsa 8.8. Drugi anioł zrabnął*

Powstają serie przypominające malarszy klimat obrazów Böcklina (*Deuxieme rivage*, gwasz 1975). Pojawiają się samotne postaci i ich szkielety, jakby błądzące wśród gór, rozlewisk, unoszą się zjawy nad ciałami śpiących. Widoczne są też analogie z dramatami Strindberga. Z dzieł obu artystów emanuje ciężki niepokój, pogon za prawdą. Obu cechuje brutalność w odsłanianiu tajemnic natury ludzkiej. Lebenstein uważa, że kobieta posiada siłę, z pomocą której może zniszczyć,

zdeprawować mężczyznę. Mężczyzna upokorzony, bezsilny, poddaje się jej ostatecznie, podobnie jak w grafikach Brunona Schulza, gdzie kobieta-bóstwo sztydzi, gardzi całym światem, jest bezwzględna.

Odrębną sprawą w twórczości Jana Lebensteina jest nurt religijny. Dzięki pomysłowi księdza Józefa Sadzika w 1972 r. powstał witraż dla kaplicy i sali spotkań księży Palotynów na rue Surcouf. Ksiądz Sadiż namowił także Czesława Miłozę do przetłumaczenia Pisma Świętego, traktując poprzednie przekłady jako zbyt oschłe, mało pobudzające wyobraźnię. W kontrastowych, niemal dzikich kolorach witraż ilustrujący *Apokalipsę* daje początek serii prac, rysunków i gwaszy, jakie w późniejszych latach wykona artysta współpracując z Czesławem Miłozem nad *Księgą Hioba* i powtórnie nad *Apokalipsą*.

Artysta ukazuje tragedię człowieka i tragedię całej ludzkości, oddając przy tym wiernie tekst biblijny. Kolejne sceny z życia Hioba mówią, jak poprzez cierpienia zadane mu przez los, z bogatego, otoczonego miłością rodziny i przyjaciół człowieka, rodzi się nędzarz, by na koniec poprzez swoją wiarę i miłość odzyskać „całą majątność w dwójnasób”, by „przyszli do niego wszyscy bracia, siostry i dawni znajomi”³. On sam, nędzny szkielet wśród pustki, osamotniony w cierpieniu, rozpatuje wraz z towarzyszącymi mu przyjaciółmi całą swoją tragedię. Postaci jakby zastygły w ruchu, a przybyli do Hioba mężczyźni przypominają skamieniałe syryjskie posągi, w dali widać ruiny starożytnych miast. Kobiety ubrane w gesto drapowane materie, jakby zdjęte z barokowych rzeźb, o czym tak sugestywnie pisze Czesław Miłoz w poświęconym artyście wierszu *Radowid*: *A jednak coś nam zostało: predeleką do linii krętej, wysokie spirale przeciwieństw płomientopodobne, strojenie kobiet w suto drapowane suknie, żeby dodawać blasku tancerwi szkieletów. Wśród trwogi, lamentu nadchodzą zagłada ludzkości. Artysta wybiera z tekstu Apokalipsy najbardziej dramatyczne sceny. Przybývajú Jeźdźcy Apokalipsy, by niszczyć i zabijać: *I dam im władzę nad czwartą częścią ziemi, by zabili mieczem i głodem i morem, i przez zwierzęta ziemi (Apokalipsa 6,8), wdzierają się straszliwe potwory, pojawia się Wielka Nierządząca Babilonu. Ale na koniec ukazują się Nowe Jeruzalem ukryte pod stopami Syna Człowieczego.**

Cały ten okres twórczości J. Lebensteina począwszy od lat pięćdziesiątych, to bezustanny rozwój artysty, zdobywanie nowych doświadczeń i wykorzystywanie ich poprzez ciągłe eksperymentowanie, nie zwracając przy tym uwagi na konwencje czy modne w danym czasie kierunki artystyczne. Pozostaje artysta niezależny, chociaż może samotny wraz ze swoją pozycją „d'un artiste maudit”: *I za czym obejrzeć się mam w pustynnej diasporze waszych miast? Kiedy chwył mnie już za kark i nie puści już i przynusza do dychawicznego truchtu tam, gdzie oczy moje nie oderwą się już od nieubłaganego Oka, wieki nasze. Gdzie odnajdę znaki naszych plemiennych koczowisk, gdzie nasze studnie, nasze drogi i rozdroża, nasze bramy i miasta, nasze wyrocznie, przegrzeź? Co z Urł zostało, z Babilonu, i co z Niniwę? Płaski zasypały dżiki ich świętosc, wrogowie strupiali w kostnicach muzeów, a mieszkańcy ich dawno w pyl obróceniu wibrują w piaskach, wiekiuscie. Została tylko rozjrzączona tęsknota mego serca”*.

Mirosława Zagala-Paroszkiewicz

³ Ks. Jaba, 42, 10-11.

⁴ A. Wal: *Oda II poświęcona J. Lebensteinowi*, (w:) *Ciemne światłoido*, Paryż 1968, s. 17.

JAN SOCHOŃ

Lebenstein — droga przez ucho igielne

Kiedy przed kilkoma miesiącami zastanawialiśmy się z Elżbieta Jasińska nad oprawą plastyczną katalogu — programu teatralnego spektaklu Marka Weissa-Grzesińskiego pt. *Opejanie*, wystawionego w Teatrze Północnym (niechciany zresztą przyjęty przez krytykę i publiczność) natychmiast przywołałem twórczość Jana Lebensteina. Wydawało mi się, że jego sztuka malarska może wspomóc zrozumienie wydarzeń, jakie rozegrały się w klasztorze urszulanek w Loudun. Nie tylko dlatego, że świat kreacji Lebensteina jest wizyjny, naznaczony paradoksami (odkrywania i zakrywania) symbolu i języka religijnego, będącego w swym rdzeniu językiem symbolicznym, ale dlatego, że dotyczy spraw duchowych, a te nigdy nie przestają fascynować, zmuszać do wysiłku poznania siebie i przechylającej się ku schyłkowi naszej epoki.

Lebenstein podąża wyraźnie osobną drogą. To proste sformułowanie znaczy bardzo wiele. Niemal cała historia malarstwa europejskiego (choć zawarta w warstwie technicznej dzieł Lebensteina) w istocie nie dotyka jego (wórczej wyobraźni, gdyż malarz ufa tylko obrazowemu postrzeganiu za pomocą zmysłów. W tym, byc może, zbliża się do twórczych założeń Boscha, które ogniskowały się na obrysowaniu malarskim tego, co zawiera w sobie odwieczna mądrość człowieka, ukryta w głębi ludzkich archetypowych zachowań. Dlatego w pierwszym spojrzeniu obrazy Lebensteina, gwasze i pastele na papierze — drażnią. Są bowiem przeciwieństwem twórczości, która w sposób łagodny i klasycznie uporządkowany adoruje pejzaż, zmysłowy wdzięk natury. Lebensteina świat koszmaru, gnicia, obumierania, odpycha nas, a równocześnie pociąga jego mroczność, tajemniczość rzeczywistości. Sprzeczność i paradoks podążają tu razem jako sposoby rozumienia i rozpoznania człowieka. Klasycyzm, renesansowa doskonałość wzoru miesza się z chaosem i drwiną upadającej cywilizacji. Lebenstein sugeruje: rzeczy, przedmioty wzniesione kreacyjną mocą ludzi mają granice. Nigdy nie przekraczają obszarów przynajmniej. Piękno bywa uchwytne tylko przez chwilę jak anioł — posłaniec z trąbą twórcy. Jedyną stałością jest ruch odnawiający się w coraz to nowym doświadczeniu życia. Malarstwo dzięki sile koloru, sile kreśli i kupia na sobie uwagę, łączy największe sprzeczności. I nie jest żadną „zasadzką zmysłów”, jak zdają się sądzić niektórzy krytycy sztuki.

Lebenstein nie jest kolorystą, niemniej zdarzało mu się operować gestą, grubą plamą malarską. Beż, wyblakła zielen, szarość tworzą tło, przestrzeń ujawnianego świata. Odsłonięcie, nigdy krowanie rzeczywistości z własnych jedynie możliwości — to najwłaściwie określenie światopoglądu artysty. Świat bez maski, skupiony na tym, co dramatycznie obecne w kulturze śródziemnomorskiej, w naturalnym środowisku człowieka.

Czy Lebenstein bywa malarzem teologicznym? Zapewne przyjął z ks. Sadzikiem, Miłozem, wórcami skupionymi wokół ośrodka Palotynów przy rue Surcouf inspirując niejednego artystę do myślenia religijnego, ale najbardziej pociągają go wartości biblijne, nieustanne ścieranie się wiary i herezji, dobra ze złem, zmaganie się Anioła z Jakubem, człowieka z Bogiem i Szatanem. Czy jesteśmy z gory przenaczeni do zbawienia albo potępienia, a nasza ludzka wolność to jedynie nieporadne pojęcie, którym się pocieszamy? Skąd bierze się

w nas ta dumna obojętność? Skoro Bóg prznika ludzkie serce, skąd bierze się cierpienie, grzech? Czy ingerencja zła w przebieg życia ma związek z wolą człowieka? Czy jasność i karykaturalność piekła oznacza, że stało się ono mniej realne?

Twórczość Lebensteina podnosi jeden, jakże ważny problem: istnienie zła, które nie działa samo z siebie (gdźż nie posiada ono żadnej „natury”, żadnej treści, jest brakiem bytu), ale poprzez człowieka, w którym się zagnieżdżyło. Temat ten był w kulturze europejskiej podejmowany na różne sposoby. Najpierw i przede wszystkim przez literaturę. Wystarczy przypomnieć Manna, Eliota, Bulhakowa, Dostojewskiego, Huxleya, Sartre'a, Iwaszkiewicza, Mauriacca, Bernanos'a i wielu, wielu innych. Lebenstein również nie omija tej problematyki. Być może inspiracją stały się teksty literackie, lecz należy skierować uwagę raczej na Biblię tworzącą wielką mozaikę różnorodnych gatunków literackich. Właśnie wzorce starotestamentalne (choć nie tylko) wskazują na osobowy charakter pozaziemskich sił duchowych, ujawniając nadto rozwój folklorystyki demonologicznej, aż do wyraźnego rozróżnienia pomiędzy światem diabelskim i światem anielskim, co dokonało się już po niewoli babilońskiej. Rzeczownik „szatan” (hbr. *šatan*, przeciwnik) lub „diabeł” (gr. *diabolos*, oszczerca) jest bytem niewidzialnym, oznaczającym złego anioła jako przeciwnika Chrystusa i wroga ludzi. Jego wpływ przejawia się zarówno w działalności demonów, jak i innych duchów nieczystych. Niekiedy też Pismo Święte określa ludzkie postępowanie mianem szatańskiego. Według św. Marka Jezus zwrócił się do Piotra słowami: *Zejdź mi z oczu, szatanie, bo nie myślisz o tym, co Boże, ale o tym, co ludzkie* (Mk 8, 33). Połoga i siła grzesznej perswazy nie wymaga więc potwierdzeń. Ono nęka człowieka, kusi, omamia pozorami. Jednak współczesność z rezerwą odnosi się do powyższych ustaleń. Szatan, diabeł... słowa te nie wywołują już emocji i nie dają do myślenia.

Lebenstein natomiast zafascynowany jest ich tajemną obecnością. Mimo zewnętrznej zaborczości, estetycznej krzykliwości jego płotna kierują odbiorców (i samego twórcę) w stronę piękna, które w swej istocie zawiera swe przeciwieństwo: brzydotę. Kiedy nie będziemy potrafili odróżnić smutku od rozpacz, rozlegnie się nad światem diabelski chichot i wszyscy pochylimy głowy i przyznamy się do przegranej. W kulturze takich krajów jak Włochy czy Hiszpania diabeł żyje, to znaczy idea zła, upadku, potępienia przybiera konkretny wyraz w sztuce, filozofii, a także w wyobrażeniach i zachowaniach tzw. prostego człowieka.

Lebenstein przywraca właściwie proporcje naszemu duchowemu światu. Nie upiększa rzeczywistości, co najwyższej przdaje jej blasku ukazując nieraz okrutną prawdę. Lecz poprzez deformacje — jak u Witkacego — przeciwstaje zawsze nadzieja. Życie przygląda się samemu sobie. Bez zbędnej dwuznaczności i przesady

Jan Sochoń

Rzadko indywidualny los i historia splatają się w „emblemat” dziejowego momentu, w znak z którego intuicja poety odczyta blisko półwieczną przyszłość. Takim „emblematem” stojącym u początku naszego historycznego czasu są noc w hoteliku w Brześciu Litewskim St. Ignacego Witkiewicza we wrześniu 1939 roku i w kilka dni później jego samobójstwo w wołyńskim wiosce Jeziory. W tych dniach na uliczkach Brześcia odbywała się wojskowa defilada zwycięskiej armii. Relacja towarzyszyki Witkacego Czesławy Oknińskiej jest jak fragment *Nienasycenia*. Całą tę sytuację najgłębiej odczytał Czesław Miłosz w okupacyjnym wierszu *St. Ignacy Witkiewicz*. Jest w niej wystokato: cały pojaltański porządek Polski i Europy Wschodniej. Dziewięćcioletni Lebenstein mieszkał wtedy w Brześciu Litewskim nad Bugiem. Był świadkiem tej sytuacji, „emblematu” naszego czasu.

Piotr Kłoczowski



Spotkanie dowódców zaprzysiężonych armii zaborczych w Brześciu nad Bugiem 19 września 1939 r.: gen. Gudierian i gen. Krwizosin



Stanisław Ignacy Witkiewicz



Jan Lebnstein



Jan Lebnstein: *Nienasycenie*, 1969, olej

W Brześciu spędziliśmy dwie doby, nocując w hotelu, przeżyliśmy nalożony ze strasznym zniszczeniem. (...) Witkacy jeszcze raz odszukał RKU i chciał się zgłosić do wojska. Bez rezultatu. Tam było straszne bombardowanie. Siworzyło się piekło. Gryzący dym, huk, gwizd, pożary. Kompletna panika. Zapadła noc. My w popołudniu wychodziliśmy z miasta. Tym razem rzeczywistość na południe, szosa w kierunku Dąbrowicy. Była ciemna, głęboka już noc, kiedy szliśmy drogą przypominającą krajobraz po kataklizmie. W rowach leżały rozbite samochody i furganki. W jednym miejscu leżał autobus, w którym radio grało skoczną melodię. Piętrzyły się walizki, tobołki, koce i rzeczy. Majaczyły zabite konie. Może byli i zabici ludzie? Szliśmy w gęstym tłumie z dwiema walizkami, gdyż trzecią porzuciliśmy. Plakały dzieci, nawoływali się ludzie, jęczyli chorzy czy ranni. (...) Kiedy wyszliśmy z miasta, kierując się w stronę wioski wołyńskiej Jezioro (...). „My jesteśmy w kręgu zniszczenia — mówił — w trybach zniszczenia. Wszystko odpada, bo wszystko odpadnie do końca. Ale tak być musiało. Nie wiesz, co to jest wojna. A to jest straszna wojna. Ty nie wiesz, jaka to jest dzieć”. (...) Kiedy doszliśmy do Jeziora, doszła do nas wiadomość, że wojska radzieckie przekroczyły wschodnią granicę.*

(Jan Brachnicki: Ostatnia droga Witkacego „Przegląd Humanistyczny” 1977 nr 10)

Opracował i fotografie zestawiał Piotr Kłoczowski

* „Brześć był tylko raz bombardowany, w środy 6 września 1939 r. w godzinach (krótko) popołudniowych tj. m 13 - 14-15” Z listu Mieczysława Rojalski do Rogusa do redaktora „Kultury” z dnia 10.XII.1982 r.

Marek Piątkowski

Obojętnie z jakich źródeł ludzkiej egzystencji sztukę wyprowadzić będziemy, w każdym przypadku jest ona walką z zapomnieniem. Sztuka zawsze daje świadectwo swemu czasowi, bez względu na to czy jest ono pozytywne czy negatywne, bierne czy czynne, dobrowolne lub mimikolne.

Mieczysław Wojman „Stacha” 1987 m 1, s.2.

Język sztuki jest niejednoznaczny. Należy się zastanowić, czy chodzi o osobę autora, czy o efekty jego pracy? Czy odbiorca chce nawiązać kontakt z autorem poprzez zakodowany przy pomocy farb i tuszu znak? Wówczas musi otworzyć się na uczucia sobie nie znane, co często wywołuje odruchowy lęk lub niechęć, w innym przypadku poszukuje tylko zaspokojenia swoich często konwencjonalnych potrzeb. Wtedy autor znaczyliby tyle co firma produkująca atrakcyjną galerię. Jednak popularność biografii wielkich artystów pozwala przypuszczać, że odbiorcy chcą znać zamierzenia artysty i przyczyny, które zaważyły na twórczości.

Marek Piątkowski: Słowo wstępne Katalog wystawy w Galerii TPSP w Lublinie, 1984.

Marek poruszył w swoich rysunkach i obrazach szeroki temat ludzkiego przeznaczenia i wewnętrznych walk człowieka na tle historii i narodowych tradycji. Jeden ze znanych artystów toronitskich powiedział trafnie, że wielu młodych polskich twórców, zwłaszcza ze szkoły krakowskiej Gaja i Wejmana, można porównać do alpinistów, którzy w ramach treningu dźwigają plecak wypełniony kamieniami po ulicach miasta. Ten plecak, zrośnięty z nimi jak garb przeznaczenia, jest wypełniony reminiscencjami przeszłości i projekcjami przyszłości.

Andrzej Pawłowski: Marek Piątkowski: rysunki i malowidła, „Zwrotnice”, 1986, nr 2 i 8 września

Urodził się w 1952 roku w Poznaniu, w rodzinie inteligencji. Studiował trzy lata (1971—1974) na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, następnie wyjechał do Krakowa, gdzie podjął studia graficzne w tamtejszej ASP pod kierunkiem M. Wejmana, A. Hoffmana i J. Gaja, uzyskując dyplom w 1978 roku.

Odbił szereg podróży artystycznych. Był w Kanadzie, USA, Hiszpanii, Włoszech i Francji (1974) — tu obejrzał wielką monograficzną wystawę prac P. Cezanne'a, która wywarła na nim ogromne wrażenie.

Początkowo eksperymentował w zakresie filmu animowanego. W latach 1977—1981 realizował filmy w Studio Filmów Rysunkowych w Bielsku-Białej, po czym współpracował z wydawniczą SEMAFOR w Łodzi, dla której zrobił film *Wzrost* (pierwotny tytuł autorski — *Konformista*), pokazany na XX Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie (1980), a także na Festiwalu Filmów o Sztuce w Zakopanem (1981). W 1981 roku powstał jego kolejny film *Pięść*, według scenariusza A. Bańkowskiego.

Obok zainteresowań filmem i fotografią, Marek Piątkowski równolegle uprawia grafikę unikatową i użytkową, nie obce jest mu malarstwo, tak sztalugowe jak



Marek Piątkowski: *Promieniowanie I*, rys. tuszem, 1987

il ściennie. W 1990 roku ukończył dekorację sgrafittową na elewacji kościoła parafialnego w Mircu. W tym samym roku uzyskał, wraz z Lucjanem Ocusem, I nagrodę w konkursie na Pomnik Katyński na terenie starego cmentarza lubelskiego przy ul. Lipowej.

Otrzymał różne nagrody i wyróżnienia, m.in. II nagrodę i wyróżnienie w konkursie na najlepszą grafikę roku okręgu lubelskiego ZPAP w 1981. W 1983 — I nagrodę i honorowe wyróżnienie na wystawie zorganizowanej przez Kurię Biskupią w Lublinie z okazji II pielgrzymki Jana Pawła II do Polski. W 1984 — wyróżnienie na I Ogólnopolskim Triennale Akwareli w Lublinie, a także — w 1989 roku — I nagrodę w konkursie na najlepszą grafikę roku okręgu lubelskiego ZPAP.

Pokazywał swoje dzieła na kilku wystawach indywidualnych i zbiorowych, tak w kraju jak i za granicą. W 1984 roku odbyła się pierwsza indywidualna wystawa prac artysty w Galerii Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Piękných w Lublinie. Następnie pokazy indywidualne miały miejsce w Stowarzyszeniu Politych Kombatanów w Toronto (Kanada) w 1986 roku oraz w Gallery Hitite, także w Toronto w 1988 roku. W 1987 roku artysta wziął udział w Międzynarodowym Biennale Rysunku

w Cleveland (Wielka Brytania), w 1988 w Exposition des travaux des artistes de Lublin „Homme-Societe-Transcendance” (pokazanej w kilku miastach Szwajcarii), a także w wystawie zbiorowej 18 polskich malarzy w Ravenstein (Holandia) w 1989 roku oraz dużej wystawie uczestników plenerów w Debreczynie (Węgry) w Budapeszcie, w tym samym roku.

Prace Marka Piątkowskiego znajdują się w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, Muzeum Okręgowego Zamek w Lublinie, Biblioteki Wojewódzkiej im. H. Łopacińskiego również w Lublinie oraz w zbiorach prywatnych w Polsce, Kanadzie, Włoszech, Szwajcarii, RFN, USA i Holandii.

O twórczości Marka Piątkowskiego rozmawiają:

Krystyna Głowniak — malarka i Teresa Wolczek — krytyk sztuki.

K.G.: Słowa M. Wejmiana w relacji mistrz-uczeń nabierają szczególnego znaczenia, jeśli zważymy bardzo bliskie związki Marka z osobą wybitnego grafika. Nie mam zamiaru umieszczać autora w tzw. szkole krakowskiej. Nie jest pewne, czy w ogóle taka istnieje. Zresztą w chwili obecnej — jak się wydaje — szkoły oraz pracownie odchodzą na plan dalszy, a broni się jedynie autentyczność i niepowtarzalność indywidualności twórcy. Nawigując do cytowanych słów M. Wejmiana uważam, że znamiona ewolucji indywidualności w dawaniu świadectwa swemu czasowi noszą prace Piątkowskiego z cyklu *Zmaganie: Uskrzydłony, Nike i Barykada*, wykonane w 1984 roku pod wpływem przeżyć stanu wojennego. Są one niezwykle ekspresyjnym przedstawieniem doznań pokolenia lat osiemdziesiątych, zmilogizowanych przez pamięć kolektywną. Z bogato zróżnicowanej sieci kresek, pozwalającej na szeroką rozpiętość gamy walorowej, wylaniają się ogromne skrzydła z postępieniami w walce piórami, skrzydła ponad ludzką miarę, pod których ciężarem zdaje się *Uskrzydłony* przewracać. Ta walka nie toczy się w zaświatach ale „tu i teraz”. W jednym z rysunków widać helm Brama Krakowskiej oraz fragment elewacji ratusza lubelskiego. Nad barykadą zdaje się kołysać centralnie zawieszona na drutach uliczna lampa, tak bardzo kontrastująca z poetyką bohaterstwa, budząca skojarzenia z okiem Opatrzności. Spod skrzydeł Nike wystają bosa noga, które z wielkim trudem unoszą ją ku górze. Do tego cyklu należy także rysunek *Ucieczka* prezentowany na wystawie z okazji 50 rocznicy powstania ZPAP w Lublinie. Uskrzydłona postać kobieca dotyka lewą dłońią głowy więźnia, ale szybuje już poza wysoki mur zakończony drutem kolczastym. Wieloznaczność tego rysunku jest szczególnie widoczna w gesty sieci kresek w dolnej partii, pobudzającej odbiorcę do gry interpretacyjnej. Omawiane prace zostały opatrzone przez autora następującym tekstem: *Zmaganie i cierpienie zakłete w harmonię czerni i bieli jest lżejsze i mniej groźne. Zmuszanie „zła” do pracy na rzecz piękna neutralizuje je i pozwala wyzbyć się przynębiającego wrażenia, że „zło” triumfuje.*

T.W.: Ucieczka jest dla mnie wyrazem zmagania się natury ludzkiej, uwiezienia jej w konwenansach, wychowaniu, ortodoksji. Jest to obraz człowieka uwikłanego we własną niemoc, wyposażonego w alegoryczne skrzydła jako środek do uzyskania wolności ale jednocześnie ograniczonego murem i drutami. Jest to pewien paradoks przywiązania do sfery, na którą został niejako skazany. Symbolem fatum jest piętno wyciśnięte na biodrze, a skrzydła mają związek z dramatem Ikar i jego zagładą. Jest w tym także ironia i determinacja.

K.G.: Kontynuacja tych przemyśleń są prace: *Krzyk I, II, Milczenie II, Lęk*. Jest to grupa ekspresyjnych portretów wyrażających stany psychiczne, protest ale i niemożność jego pełnego zamianifestowania. Krzycząca usta są zamknięte kratami, murem, kamienną czułością. Anatomiczna deformacja potęguje wolność odczuć.

T.W.: Twarz ludzka została tak przetworzona, że jest jedynie pretekstem, sam rysunek nawet jej nie przypomina, natomiast pozostały oczy, „zwierciadło duszy”, jak powiedział niegdyś Jędrzejko, w odniesieniu do ikony, podkreślające ogrom cierpienia, tragedii lat osiemdziesiątych.

K.G.: Ekspresyjność omawianych portretów przywołuje cykl witkiewiczowski, a to ze względu na podobne myślenie twórcze, podobne traktowanie formy. Środki materialne są tu projekcją wibracji duszy artysty, która nadal nie odpowiedni wyraz dla uruchomienia procesu doskonałości duchowego. Nie jest więc istotne, czy będzie się to działo za pomocą form realnych czy abstrakcyjnych, bowiem nawet w konwencji realistycznej przedmiot staje się platanina kresek. I tak portrety Piątkowskiego, jedynie wyrażają wewnętrzne przedstawięcia, ową „konieczność artysty”. Autor nie zabiega o estetykę przedstawienia, nie bawi się w modelunek bryły ale niespodziewanie zmarszczone czoło lub zmierzwiące włosy zastępujące siatką abstrakcyjnych kresek i płaszczyzn. Wiele napięć kierunkowych, silne kontrasty światłocieniowe, niespokojne linie wzmagają sugestywność przedstawiania.

T.W.: Uważam, że traktowanie portretu przez Witkacego jest zupełnie inne. Piątkowski poprzez twarz nie wyraża historii jednego, konkretnego człowieka, mamy natomiast do czynienia z wyrażeniem uogólnieniem. Można powiedzieć, że w *Lęku* i *Krzyku* spełnia się doświadczenie i przeżycie całego pokolenia, jest to swoiste przesłanie. Motywy murów, krat, zawiązań ust, oczu, opasek, twarzy „uwięzionych”, zamurowanych, usuniętych, sprowadzonych do symbolu głębszej idei o znaczeniu dzisiejszym.

W 1987 roku powstały prace pt.: *Lot gołębi — objaśnienie*. Jedna z nich została zakwalifikowana na Międzynarodowe Biennale Rysunku w Cleveland. Występuje tu świadome przeciwstawienie ulotności i dosłowności poprzez białe plamy obrazujące ruch gołębi. Powstały dwie wiszące: pierwsza ukazuje ślad ptaków na tle murów, w drugiej murów nie ma, natomiast ślad został mocniej wyeksponowany. Zaistniał bardziej anizel konkretny i dosłowność, tak jakby autor chciał zaznaczyć, jak mocno może zostawić ślad coś, czego właściwie już nie ma.

K.G.: Jedna praca jest objaśnieniem dla drugiej, zgodnie z tytułem. A ponadto obie wykazują związek z wcześniejszymi zainteresowaniami autora filmem.

T.W.: Rzadko kiedy artysta zaopatrzy swój rysunek w instrukcję, która jest plastycznym objaśnieniem zawartych w niej znaków, tak więc powstaje zupełnie nowa wartość. To co miało być śladem, stało się faktem, a to co było rzeczywistością po prostu zniknęło, zacierając się granicę między bytem a niebytem.

K.G.: Co jest niedoskonałością ludzkiego poznania, na ile nasze poznanie jest obiektywne? Czyli, co oznaczają „rzeczy same w sobie”, jak to formułował Kant.

Pamiętam rozmowę w pracowni Marka na temat rysunku Rubensa przedstawiającego dwoje ludzi. Mężczyzna narysowany był mocną, zdecydowaną kreską, bardzo konkretnie, niemal dotykalnie, natomiast postaci kobiecej należało się domyślać, jej tam już właściwie nie było... Uważam ten rysunek za jeden z motywów inspirowanych, granicę bytu, a zarazem możliwość jego doznania zmysłowego.

Owocem tych refleksji były liczne rysunki, prace graficzne oraz obrazy olejne, których wspólną cechą jest wylaniające się spod gesty faktury, niekiedy barwnych, różnoległych linii, form mających odniesienie do rzeczywistości — kobiece ciało, lot anioła, mistyczny pejzaż, woda, falująca tkanina (np. w *Umierającej sukience*). Niekiedy wszystkie te elementy mogły występować jednocześnie, sugerując

MARIAN LEWKO

O semantyce i funkcji rekwizytów w dramatach Augusta Strindberga

Ważny czytelnik studiując tekst dramatu *Eryk XIV* nie może pozostawić bez wyjaśnienia zapadkowego doboru przedmiotów, jakimi zdenerwowany król ciska z okna na piętrze w swoich podwładnych: gwoździ, młota, krzesłem, poduszkami, serwetami. Na pierwszy rzut oka sceneria, w której powyższe zdarzenia się rozgrywają, wydaje się być całkowicie realistyczna i ma podstawy w konkretnej rzeczywistości historycznej. Początek dramatu dzieje się na „tarasie zamku sztokholmskiego o renesansowym wystroju”. Z tarasu widać w głębi fragmenty miasta: wierzchołki drzew i masztów okrętowych, bliżej — szczyty dachów z wieżą kościelną. Jest to opis sytuujący taras od strony południowo-wschodniej zamku, z widokiem na wybrzeże Skeppsbröm i Tyskarykan (kościół niemiecki) czy może Storkyrkan, zlokalizowany bliżej zamku. Sam taras (dość obszerny) zastawiony jest służącymi dla potrzeb rekreacji meblami, są tam ławki, krzesła, stoły, przykryty trybuną skórą tapczan; w obrębie tarasu rozstawione są krzewy, na balustradzie stoją fajansowe wazy z kwiatami. W takim oto planie plastyki widowiskowej pierwszego aktu sztuki rozgrywają się początkowe sceny dramatu.

Powstaje pytanie: co robią w królewskim pokoju zestawione razem takie przedmioty, jak młot, gwoździe, bućki, poduszki, serwety. Nie odpowiada to naszemu wyobrażeniu ani o pracowni króla, ani o jego sypialni czy pokoju królewskiej nałożnicy. Rzecz staje się tym bardziej zagadkowa, gdy powyższe przedmioty obejrzymy w relacji do osób, z którymi ręka królewska je łączy. Oto gwoździe spadają na Maksa, byłego kochanka Karin, młot zostaje rzucony na Görana Perssona, na niego leci też zepchnięte z okna krzesło, doniczka z kwiatami, w kierunku Karin zlatuje cała naręcz bućków, poduszek, serwet.

Ciskanie tymi a nie innymi przedmiotami w osoby z najbliższego otoczenia króla można przyjąć za chwilę nieopozytalności władcy, któremu historia przypisuje objawy szalenstwa, zresztą w dramacie inteligentnie wyeksponowane. Ale tu stajemy przed następnym problemem: podobnie dziwnego jak zachowanie się Eryka zachowania się Görana Perssona. Podnosi młot z ziemi i ka!uje go, zrywa ze strąconej doniczki kwiat i wkłada do dziurki od kaftana, zbiera odłamki krzesła i pakuje je do kieszeni, wreszcie zrzuca buty i staje na gwoździach. Jeśli król rzeczywiście owładnięty jest napadem furi, to sposób postępowania Görana wgląda na czynną ignorancję władcy z perspektywy siły i wyższości będącego przeciw w mielasce królewskiego doradcy. Tak w planie realnym

można by tłumaczyć tę osobliwą groteskę, przemieszanie pierwiastków tragizmu i błaznady jednocześnie.

Jeżeli obecność dawnego kochanka Karin przyłapanego na intymnej z nią rozmowie motywuje zaburzenie emocjonalne króla, to zachowanie się Görana Perssona jest co najmniej dziwne. Tak więc nie sposób uznać naszej wiedzy o funkcji wyliczonych przedmiotów w utworze za zamkniętą. Dalsze szczegóły sztuki naprowadzają bowiem na wyraźne ślady ich symbolicznego wykorzystania, ewokacji głębszych znaczeń, głębokiego wejścia w sam miąższ utworu, w jego podstawowe struktury ideowe. Spróbujmy dokonać pod tym kątem w obrębie zdarzeń dramatycznych oglądu gestyki postaci, z przynależnymi im grającymi rekwizytami, a także rozplanowania opisanej przez autora przestrzeni scenicznej, na takich planach i poziomach struktury utworu, które naprowadziłyby nas na jego ideową i artystyczną jedność. Wiadomo bowiem, że znak scenograficzny, o takim czy innym walorze plastycznym, pełniący elementarną funkcję informacyjną (taką jest np. halabarda Maksa) od pewnego momentu może uzyskać w rozwoju akcji znamiona symbolu, przejmując na siebie funkcję dramatyczną¹, konstruującą świat idei utworu; taka sztuka transpozycji kodu plastycznego na poetycką metaforę uruchamia wartości semiologiczne wyższego rzędu, budując rozległą sieć asocjacji wrażeńowych, dla których jakości brak adekwatnych określeń w systemie językowym².

Jakie zatem wykładniki ideowe kryją się za wspomnianymi rekwizytami? Jak dalece sięga tutaj krzyżowanie się efektów naturalistycznych z umością teatralną ekspresji?

Serię zrzuconych przedmiotów otwierają gwoździe i młot. Nie trudno odgadnąć, że rekwizyty te, obok znaczenia realnego, jako reminiscencji męki Jezusa Chrystusa odwołują w sobie ideę cierpienia, niezawinionej śmierci. W ten sposób, jeśli przyjmiemy celowość wyboru, przez włączenie w orbitę chrześcijańskiej symboliki powiązanej z problematyką cierpienia i zbawczej misji Boga wobec ludzkości zaraz na początku utworu takim a nie innym znakiem teatralnym³ poeta dokonuje niejako „sakralizacji” tematu, każąc nam go oglądać w kategoriach jego myślenia „mistycznego”.

Obejrzymy teraz, zgodnie z przyjętą linią rozumowania, kogo dotyczą zrzucone przedmioty i w jakim stopniu potwierdzają prawdę symbolu.

„Grad wielkich gwoździ” spada na Maksa, chorążego królewskiego, byłego kochanka Karin. Ażכולwiek niechętny królowi, co jest zrozumiałe, ponieważ Eryk zabrał mu jego narzeczoną, jest on pełen szlachetnych intencji i ma zamiar poślubie znieślawną sympatię. Kolej losu potoczą się zupełnie inaczej. Eryk jako władca ma nad rywalem przewagę, zabrania Karin wchodzić z Maksym w poufalość („nie wypada ci wchodzić z poufalością z żołnierzem”). Strategia władcy, której uosobieniem jest Goran Persson, nakazuje pozbyć się Maksa. Aby uniknąć przeszkody związku uczuciowego przyszłej królowej z prostym poddany, „listem Uriasza”, tj. podstępnie chorążych Maks zostaje skazany na śmierć. Nasłani oprawcy, jak dowiadujemy się pod koniec II aktu, topią go w rzec. Tak oto rzucone na Maksa gwoździe staną się przysłówowymi gwoźdźmi do jego trumny, zapowiadającą śmierć bohatera.

¹ Por. S. Skwarczyńska: *Semantyka i funkcja dramatyczna dwóch elementów scenograficznych w „Wesele” Wyspiańskiego*. W: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970, s. 89.

² *Każda metafora, porównanie, każda najbardziej warta figura retoryczna zawiera w sobie jądro symboliczne, gdyż zamiasli nienoblicznej reprodukcji przedmiotu, pojęcia czy wzruszenia, daje nam jego estetyczny równoważnik — zaważała I. Matuszewski (Słowniki i nowa sztuka, Wyd. 4, Warszawa 1965, s. 248).*

³ Aby go nie przeczyć, artysta celowo sugeruje użycie rekwizytu o znacznych rozmiarach („grad wielkich gwoździ”, „stalowy młot”).

Motyw Maksa nie byłby godny większej uwagi, gdyby nie użycie porównania odnoszącego opisanie zdarzenia do biblijnej historii Dawida i Betsaby. Za odrabianie Uraszowi żony i za jego śmierć Bóg wyznacza Dawidowi karę: *„Oto ja wywołuję przeciwko tobie nieszczęście z własnego twego domu... (2 Sm 12,11)*. Tak postępując historię Eryka wpisuje autor w mechanizm dzieł regulowany kategoriami religijnymi winy i kary, znaczną cierpieniem egzystencje człowieka odczuwając jako partycypację woli Boga. Pod koniec II aktu, kiedy Eryk i Goran znajdują się w obliczu totalnej klęski politycznej i osobistej, Goran wybuchą: *(...) nie rozumiem jak to się mogło stać to, co się stało. To sprzeczne z wszelką logiką, z wszelkimi obliczeniami, z wszelką sprawiedliwością. Czyżby istniał Bóg, który chroni lotrów, pomaga zdrójcom, przemienia czarne w białe? Na to Eryk odpowiada: Tak się wydaje!*

Problem ten rozwiązany zostanie alternatywnie. Wiara artysty, patrzącego z dystansu czasu, zakłada celowość działań Boga rządzącego przypadkowością historii. Dla bohaterów uwikłanych w konkretne sytuacje egzystencjalne jest to presumpcja niejasnych sil wyższych przekraczających poznanie rozumowe człowieka. W finalnej partii sztuki Eryk mówi: *Czyś nigdy nie zauważył Goranie, że są rzeczy, których nie rozumiemy i których nie możemy zrozumieć? Wcześniej to samo uświadamiali Erykowi Goran: Czyś nie widział, że wydarzenia toczą się, a my nie mamy na nie wpływu?* Przyjęta zasada postępowania artystycznego pozwala prowadzić równoległe motywację realistyczną działania postaci literackich, kończącą się uzasadnionym psychologicznie buntem przeciwko lamaniu przez Boga szczególności jednostki i narodu dla ukrytego sensu zdarzeń. Z drugiej strony pozwala dostrzec za pomocą użycie symboliki i reminiscencji biblijnych „mystyczne” rozwiązanie filozofii dzieł. W ten sposób świadomość autora zostaje podniesiona ponad świadomość bohaterów sztuki, włączona immanentnie w warstwę językową dzieła, nie naruszając jego koherentnej struktury.

Przyjrzyjmy się następnym ze wspomnianych rekwizytów, na ile potwierdzają poczynione dotąd obserwacje. Stałowy młot, wymierzony w Gorana Perssona, spada obok niego. Ten „podnosi młot z ziemi, całuje go i kładzie na stolek”. Opisane zdarzenie należy obejrzeć w kontekście dalszego ciągu gestów, jakie łączą się z tym obrazem, a dotykających bezpośrednio postaci Gorana. Za młotem spada mianowicie doniczka z kwiatami. Goran mówi: „Obrzuca mnie kwiatami”, następnie „zrywa jeden kwiatusek i wacha go, po czym wkłada do dziurki od kaftana”, a po chwili woła w górę: „Więcej! Więcej!” Wtedy „spada krzesło i rozlatuje się na drobne kawałki, Goran zbiera odłamki i pakuje je do kieszeni”, wreszcie „zrzuca bucki i staje na gwoździach”. W ten sposób na planie realnym ten przenikliwy prawnik, po chłopsku chytry i podstępny, niebezpieczny zarówno dla wrogów jak i dla przyjaciół, „największy łajdak i jedyny polityk, jakiego kiedykolwiek Szwecja miała”, na planie symbolicznym zaczyna fungować rolę królewskiego błazna („niech ja się stanę jego blaznem”), tragicznego aktora⁴, którego mądre idee rzeczywistości obróci w bolesny żart. Jako człowiek i polityk Goran dozna bowiem bolesnych zawodów, aż po uwięzienie i śmierć na szubienicy, wydany w ręce oprawców przez tego, któremu tak wiernie służył. Toteż z postacią zą Strindberg łączy oba rekwizyty — narzędzia męki, aby tym dobitniej podkreślić partycypację bohatera w krzyżujących przeciwnościach losu.

„Migotliwość” semantyczna podejmowanych przez Gorana z tarasu przedmiotów pozwala domyślać się innego jeszcze implikowania symboliki. Krzesło jest tutaj synonimem tronu, symbolem władzy (książę Jan powiada do Karola: „Podzielmy się tronem! Krzesło, na którym siedział Gustaw Waza jest dość szerokie dla nas obu”...). Poetycka metafora przekształca się pod koniec sztuki w gorzką rzeczywistość. Tron Eryka, „rozleci się”. Po koronacji Karin Mansdotter i uznaniu jej dziecką prawnym następcą Wazów, odsunięciu od sukcesji przyrodni bracia Eryka porderwą szlachcie do buntu. Historię odnotują pozabawienie syna Eryka prawa dziedzictwa, sam Eryk, wtrącony do więzienia, zostanie w końcu otruty. Goran Persson, będąc z królem w układach przyjaźni („On jeden zna wszystkie tajne ścieżki mej duszy (...) Jest mi bratem i przyjacielem...”), kiedy Eryk traci poczucie rzeczywistości, de facto przejmując za niego władzę („odłamki” władzy), podejmując szereg ważnych decyzji. Na bazie przyległości wyobraźniowej realny obraz stawama królewskiego zausznika na gwoździach, „jeśli to sprawi uciechę memu panu”, innymi słowy, jeśli ma służyć interesom króla, przemienia się w ideę narażania się na niechybne niebezpieczeństwo, stawiania siebie wobec ostrych sprzeciwów drugiej strony, tak ostrych, że w końcu powalą dumnego notabla, łamiąc mu życie. Gest ucałowania młota naprowadza na kongruentną do przedmiotu ideę siły. „Jeśli zamierzasz mnie zrobić swoim doradcą, Eryku — mówi Goran — nie chcę być tylko figurantem...” Otrzyma żądane pełnomocnictwa, z których skwapliwie będzie korzystał. Energiczne działania Gorana zaskoczą samego króla. Podeszły i niezrownoważony Eryk wnet spróższe, jakiego dobrał sobie doradcę. „Za silnyś dla mnie Goranie!” — woła w zakończeniu I aktu. Na to dobrze zorientowany w sytuacji Goran odpowiada: „Wcale nie! To tylko ty jesteś za słaby!” Bez żadnych skrupułów „rozbij” związek Karin z Makssem, uderzy w wielmożów królestwa, z zimną krwią nakaze mordować przeciwników politycznych. Ten sam człowiek me pozabawiony jest wzniosłych uczuć. Zachowuje jak młody zachowany chłopiec. Zrywa kwiat ze strąconej doniczki, wacha go, dekoruje nim swój kaftan.

Postawa Gorana „obrzucanego” kwiatami, oglądana w porządku naturalnym, w kontekście rozmowy z Karin sprawia wrażenie ironii, uzasadnionej psychologicznym odczuciem sprzawy odsuniętego od rządów dostojnika. Jednakże biorąc pod uwagę powszechny odbiór kwiatu jako symbolu piękna, szlachetnych wznuszeń, przejawu sympatii względem kochanej osoby, i tym razem obnaża się ambivalentne znaczenie gestu. Rzucony w Gorana kwiat okazuje się poetycką ideą przyzwoity, „szczerości i szlachetności” króla, zapowiedzią odzyskania jego przyjaźni, potwierdzonej rychłym mianowaniem Gorana na urząd prokuratora. Teleskopując w dalszym ciągu przebieg wydarzeń epizod z wpinaniem kwiatu w kłapę kaftana znajduj rozwiniecie w głębokim zaangażowaniu się ucałowaniu Gorana wobec ukochanej kobiety, która „choć w oczach świata jest brzydka”, dla niego przez miłość stanie się „objawieniem wszystkiego co najlepsze, co beczasowe”.

Cała naręcz „bucików, poduszek, serwet” spada, jak można wywnioskować z dialogu, obok siedzącej z robotką Karm. Goran oddaje się bowiem w tym czasie do wyścoia, opuszczając miejsce gry. Córka Monsa od początku tkwi w centrum akcji i ma wpływ na przebieg wydarzeń, najpierw wdając się w rozmowę z Makssem, następnie z Goranem. Ona pierwsza dostrzega dzwone narzędzia w rękę Eryka: gwoździe i młot, ostrzegając swoich interlokutorów przed nieobliczalnością gwałtownych wybuchów króla. Sama zresztą znajduje się w zasięgu miotanych przedmiotów i także do niej odnosi się ich symboliczny wymiar.

⁴ Por. S. Skwarczyńska: *Wokół dawnych zachodnioeuropejskich paranteli teatralnych Stanczyka*, z „Wesela” Wyspiańskiego, „Roczniki Humanistyczne” t. XXIV (1976), s. 114—134.

Kim jest ta piękna dworka w momencie rozpoczęcia dramatu? Córka prostego żołnierza, która urodziła księcia dzieci... „Ostatnia z dam dworu” — jak sama o sobie powie. Bez prawa do korony, niepewna swego, dobrodusza, zhańbiona dziewczyna. Trzyma się dworu, bo taka jest wola kochanka, dla którego żywi opiekuńcze uczucia. Zdejmuje sobie sprządek, jest upokarzana i że nie jest panią domu. Siedzi nad haftem zanurzona w myślach o równie nieszczęśliwym jak ona królu. Jaką zatem potencjalność znaczeń wpisuje artysta w ostatnie ze zrzucanych przedmiotów? Można by odnieść wrażenie, że wzburzony monarcha, widząc Karin w towarzystwie nieubliżanych przez niego osób, chce pozbysć się jej z pałacu. Jednakże wgląd w sceniczne istnienie postaci na całej przestrzeni akcji zdaje się mówić co innego: jeżeli przyjmujemy serwety, poduszki, tudzież buciuki za atrybuty symbolizujące gospodynię-matkę, użyte rekwizyty byłyby więc zapowiedzią, że ostatecznie ta dziewczyna z ludu będzie uznana legalnie królową Szwecji, a komnaty królewskie staną się jej prawdziwym, choć tragicznym domem.

Rozkładawszy napad gniewu Eryk schodzi do Karin na taras. Teraz pojawia się jeszcze jeden rekwizyt-symbol. Złotnik Nigels wnosi skórzany futerał, z którego wyjmuje zamkniętą u niego koronę o sześciu kabląkach. To insygnium władzy jest projekcją planów dumnego monarchy, który przez małżeństwo z Elżbietą królową Anglii marzy o absolutnej dominacji na morzu, pragnąc zjednoczyć pod swoim berłem szesć narodów: Szwecję, Norwegię, Danię, Anglię, Szkocję i Irlandię — sześć drogich kamieni wprawionych w kabląki korony, jak sam objaśnia ich znaczenie. Co więcej! Rozpalony wizją mocarstwowości kraju żezwała na małżeństwo księcia Jana z Katarzyną Jagiellonką, aby przez powinowactwo z cesarzem i odziedziczenie tronu Jagiellonów narzucić swoją wolę całej Europie („Ja z Anglią umocnię władzę na Północy, ty z Polską obwarujesz Południe i Wschód...”), nie wiedząc, jak silnego przysparza sobie przeciwnika.

Świadomość artysty i tutaj stoi ponad działaniem postaci, nadając konstrukcji zdarzeniowej walor metaforyczny. Korona z rąk Eryka wędruje na chwilę na głowę Karin, brutalnie odebrana. Gdy spotyka go rekuza Elżbiety, król wyrzuca drogocenne insygnium za balustradę tarasu. Znowu gestyce powierza poeta ważną funkcję znaku-zapowiedzi następstwa wydarzeń. „Los bowiem zakpi okrutnie z zamiarów władcy. To córka Monsa a nie Elżbieta osiędzie na tronie Wazów. Korona przygotowana dla innej spocznie na skroniach tej, która na to nigdy nie liczyła, ale na krótko, by w finale sztuki upaść poza mury zamkowe, tj. zniknąć z pola widzenia zdetronizowanych małżonków.

Można by uważać naszą interpretację za bezasadną, gdyby nie fakt, że odebranie korony od Karin następuje w momencie nieoczekiwanego zjawienia się na planie gry przywołanej myślimi Eryka królowej-wdowy, matki Karola i Jana, reprezentującej ród Sturów, wobec którego Eryk nosi w sobie poczucie winy. Eryk mówi: „Wielu było takich, co uważali, że zrobił krzywdę rodowi Sture, ale (...) to mnie nie obchodzi... a jednak...” Dzieła czytamy w didaskaliach: „Wpada w zadumę, robi wrażenie duchem nieobecnego, wpatruje się uporczywie przed siebie”. Tak więc z poczuciem winy łączy autor świadomość kary, poszukując dla mających się rozegrać wydarzeń motywacji pozazmysłowej, nadnaturalnej. Ten sam motyw obarczenia winą pojawia się w rozmowie króla ze Sturami, poprzedzającej przywieziona wiadomość o nieudanych zalotach do Elżbiety. Ta koincydencja jest zastanawiająca. W końcowej partii sztuki oglądania wspaniały obraz uczy weselnej, parafrazę przypowieści biblijnej. Lecz ani Eryk, ani Goran nie siedzą za stołem. Od biśniodników dzieli ich wyraźny dystans. Ich tragedią jest to, że uznali własne kalkulacje

za słusniejsze od racji Boga — Gospodarza Historii. Dlatego przyzwyczajają porażenie klęską.

Doszlismy w tym miejscu ponownie do stwierdzenia o podporządkowaniu akcji kategoriom myślenia religijnego. Otóż jak zdołaliśmy zauważyć, wszystkie funkcje rekwizytów, ciskane ręką króla, pełnią pośrednio funkcje znaków determinujących losy postaci scenicznych. Nie bez znaczenia jest tutaj fakt, że plastyce widowiska w obrazie rozpoczynającym dramaturg artysta nadał wertykalną linię budowy. Wszystko jest dane jakby z góry, także król schodzi z góry na dół, aby samemu być zdeterminowanym. Otdąd, kiedy uświadomił swoją bezsilność wobec wyroków losu, wyrażoną nerwowym miotaniem się po scenie, aż po objawy szalenstwa, wypadki toczyć się już będą wyłącznie po linii horyzontalnej, mierzone odcinkami czasu, które prowadzić będą do nieuchronnego spełnienia przeczekań. Chwycony w tryby czasu będzie Eryk bezwzględny „rekwizytem”, bierną lalką („Ślepe Chucherko”) w ręku nieokreślonych sił, którym nie jest w stanie się przeciwstawić. Takim ujrzała go od początku żołnierska córka, która fatum pełnego w jego objęcia i biernie poddaje się fali wypadków.

W ten oto sposób drogą polifonii informacyjnej dotarliśmy do wykrycia podstawowej idei dzieła. Taką a nie inną konstrukcją obrazu poetyckiego artysta dokonał niezwyklej kondensacji czasu. Sprawił, że w makrokosmosie teatralnym człowiek stał się zdeterminowany historią, co potwierdzają rozwijające się w mikrokosmosie scenicznych wydarzeń. Bohater pokazany został nie jako indywidualum, ale jako symboliczna forma ludzkiej egzystencji, ukształtowany równoległe jako synteza i jako obraz jednostkowej sytuacji egzystencjalnej zarazem. Orientacja semantyczna realnych rekwizytów ukierunkowana została na ich poetyckie działanie, aby tym a nie innym znakiem i gestem dopełnić warstwy słownej dramatu i być jej równorzędnym współzyskownikiem. Nastąpiło interesujące skrzyżowanie realnej powierzchni znaku z jego wirtualnym syntetyczno-symbolicznym komentarzem determinującym postaci. Powierając grającym rekwizytom funkcje symbolu, skrótu poetyckiego, autor szuka metafory uogólniającej ludzki los, skłaniając się ku religijnej doktrynie predestynizmu, pojmującą przyczynową konieczność jako wynik działania woli Boga, który z góry wyznaczył bieg wszelkich wydarzeń. Dobór takich a nie innych rekwizytów jest świadectwem świadomego przemyślenia struktury dzieła. W historii rozwoju dramatu ten sposób ekspozycji tematu czyni takie działanie zaskakująco nowoczesnym elementem sztuki pisarskiej.

Warto wspomnieć się tutaj o jeszcze jeden aspekt „myślenia rekwizytem”, ważny zresztą dla całego teatru Strindberga. Idzie mianowicie o dopełnienie za pomocą rekwizytu psychiki bohatera i naszej wiedzy o nim. Sprawdzają się to na przykładzie funkcjonowania zerwanego przez Gorana kwiatu, ale i inne przedmioty ewoluują podobne określenia, jak np. koszyczek do robotek z lusterkiem wewnątrz, które Karin wykorzystuje do podpatrywania Eryka, świadczące o jej dystansie wobec króla, jej lekkości i niestabilnej pozycji na dworze. Oznacza to, że rekwizyt jako substytut słowa w procesie twórczym Strindberga posiada niebagatelne znaczenie i czeka na osobne wnikliwe studium.

II

Przyjęcie tezy o mistycznym stosunku Strindberga do historii, o „sakralizacji” tematu w *Eryku XIV*, wymaga paru wyjaśnień. Ta pełna pięter znaczeniowych sztuka na przestrzeni jej eksploatacji scenicznej wykazała ogromną rozpiętość postaw w kształtowaniu koncepcji przedstawiania. Skupiono się głównie na trzech kierunkach interpretacji, wysuwając na pierwszy plan albo studium charakterów,

albo dramat władzy, dramat polityczny, albo wreszcie uwikłania egzystencjalne bohaterów, motyw odpowiedzialności człowieka za swe czyny, bezsilności wobec klęski, refleksję nad irracjonalnym pierwiastkiem życia, dotykającą transcendencji i mistycyzmu. Tę ostatnią grupę spektakli osadzono przeważnie w nurcie filozofii sartrowskiej. Religijnemu podłożu w rozumieniu historii poświęcano ledwie marginalne uwagi.

Badacze dramaturgii Strindberga są zgodni co do tego, że w szeregu dramatów historycznych *Eryk XIV* zajmuje szczególne miejsce, że przez materię historyczną przebijają tu ważne, ponadhistoryczne treści. Zastrzegając koncepcję sztuki charakterów jako nadrzędną przekonano się, że nie idzie wyłącznie o malowidło historyczne, ale że jest to przede wszystkim dramat o historii. Dlatego struktura sztuki usprawiedliwia redukcję, inwersję i substytucję takich źródełowych, tak samo jak wprowadzenie symulanzmu czasowego — elementów tak obcych dla dramatu historycznego z przelomu wieków, że technice tej odmawiano wszelkich wartości. Wbrew panującej dotychczas koncepcji historii jako „intelektualnego wglądu w uporządkowaną przeszłość”⁵, autor docieka przyczynowego wzoru między skomplikowanymi łańcuchami wydarzeń. Wybiera strukturę otwartą tekstu, by *zostawić wrażenie nierozwiązania (...)* przypomnieć czytelnikowi, że *działanie ludzkie nie może być osadzone jako kompletne, ponieważ tworzy ona przyczynę i konsekwencje, które sięgają daleko poza zasięg indywidualnych żywotów czy epok*⁶.

Jeśli spod innych dramatów historycznych wylania się inklinacja Strindberga do przyjęcia wiary w nadnaturalne siły kierujące losem, opatrzniciową koncepcja historii, to *Eryk XIV* w oczach uczonych wydaje się być *odarty z wszelkich iluzji ładu opatrzniciowego*⁷. Jako studium charakterów, gdzie motorem akcji są decyzje postaci scenicznych, ludzie wydają się tu być irracjonalni a historia nielogiczna. Opinię tę zdaje się podzielać tak wytrawny badacz jak Martin Lamm, nie widząc w utworze żadnej nadrzędnej idei, żadnej teologii, kiedy stwierdza, że sztuka po prostu pokazuje, iż „życie nie ma żadnego znaczenia”⁸. M.W. Kaufman stara się uzasadnić, że jest to dzieło przewidyujące historizm egzystencjalny Kafki i Sartre’a, a historia jest produktem „ślepych kapryśków”, zredukowana ad absurdum⁹. Wreszcie w najnowszej książce Evert Sprinchorn¹⁰ usiłuje dowieść, że *Eryk XIV* odzwierciedla dialektyczny proces historii, z tą jednakże poprawką — mając na uwadze lektury innych dramatów pisarza i jego wypowiedzi historyczne — że Strindberg widzi równoległe „uduchowienie materii” jako środek, za pomocą którego została ukształtowana i jest utrzymywana moralność świata. Udzielając generalnej odpowiedzi na koncepcję dzieł Strindberga stwierdza, że istotny jest dla niego *rzadzący czynnik, który on nazywa Stwórcą, Niszczycielem i Ochronicielem. Ta trójca reguluje majestatyczne rytmy historii, tworząc i niszcząc cywilizację i kulturę, ale zawsze z widokiem wyższego końca*¹¹.

Jeżeli determinizm religijny Strindberga, na który wskazywałem, wyrasta z głębi teologii protestanckiej i ma oparcie w teorii znoszącej wolność wyboru na rzecz predestynacji, to ostatnie stwierdzenie

odsłaja do przekonań romantyków, dla których historia świata jest odzwiercieniem historii zbawienia. Droga świata jest cierpienie, służące doskonalszej samorealizacji człowieka i narodów. Wspomniany już Martin Lamm pisze, że poglądy historyczne Strindberga wynikają całkowie z jego poglądów religijnych. Ze cały cykl dramatów królewskich wiąże ten sam element religijny i nadaje im wielkość. ta sama myśl przewodnia, iż każde cierpienie jest karą boską, przy założeniu z góry albo winy własnej, albo swych poprzedników¹². Kiedy w zakończeniu *Karola XII* pada pytanie, skąd przyszła śmiertelna kula, Swedenborg, wskazując na niebo, mówi: *Siemą! Jeśli siemą nie przyszła, to powinna była przyjść. I to jest właśnie cała filozofia historii Strindberga — konkluduje uczony*¹³. W tym kontekście *Eryk XIV* — niejasny jako struktura artystyczna — jest dla niego dramatem swedenborgiańskim, w ukazywaniu porządku świata odbijającym ziemskie inferno Strindberga.

Spoglądając wstecz na poczynione dotąd uwagi piszącemu te słowa nie wydaje się słuszne wyjmowanie *Eryk XIV* z serii dramatów królewskich jako odosobnionej struktury myślenia o religijnym sensie dzieł. Jeśli odstaje od pozostałych dramatów, to przede wszystkim innością struktury poetyckiej, nie zaś wartością ideową dzieła. Artysta podejmuje tu sam temat mistycznej wartości cierpienia. co w *Sadze rodu Folkungów, Gustawie Wazie, Gustawie Adolffie czy Karolu XII*. Inaczej jedynie formułuje pytania, poszerzając pole widzenia. Nie traci z oczu ani Biblię, ani osoby Boga, chociaż przyzywa Go nie personalistycznie, ale jako doświadczającego cierpieniem Mocarza, wobec którego człowiek jest dłużnikiem grzechu. „Zapłatą za grzech jest śmierć” — powiada Mons. Cierpienie jest odkupieniem, cierpienie człowieka i świata.

Pamiętamy, że *Eryk XIV* został napisany w tym samym przedziale czasowym, co *Adwent, Do Damaszku, Szal i Wielkanoc* i trudno doszukać się podobek, dla jakich miałyby powstać u dramatopisarza tak silne wahania ideowe pomiędzy wiarą a sceptycyzmem, sensem a bezsensem życia. Rozbieżność sądów w ocenie dramatu zdaje się płynąć stąd, że obraz autora zlewał się z obrazem bohaterów, podczas gdy badane niewierbalnie środki wyrazu (rekwizyty, gestyka) mówią co innego. Świadomość autora stoi ponad świadomością partycypujących w zdarzeniach dramatycznych postaci i posiada wspólnie zakorzenienie ideowe z pozostałą grupą utworów. W *Adwencie, Do Damaszku, Szale, Wielkanocy* poeta rozwija problem winy i kary, pokuty i cierpienia, śledząc boską obecność w indywidualnej psychice bohatera. W *Wielkanocy* powierza niewinnej Eleonorze misję odpokutowania grzechów swoich poprzedników. Soteriologiczny sens cierpienia najszerzej rozwija w *Szale (Zbrodnia a zbrodnia)*: *szalone życie wymaga pokuty — powiada poeta. Jedyną nadzieją zbawienia jest krzyż, stylą znak obecności w życiu człowieka. Poddanie się losowi w cierpieniu otwiera drogę do doskonalszej samorealizacji*.

Tę samą problematykę przenosi pisarz na dramaty historyczne. Tragiczna struktura bytu ludzkiego rozmaicie wyrażająca się w rozmaitych okresach dziejowych i w poszczególnych jednostkach jest dla niego wolaniem ludzkości o odkupienie, a historia nie kończąca się drogą krzyżową ludzkości, determinowaną wolą Boga. Właśnie dlatego splećnię dzieł w *Eryku XIV* otwiera symbolika gwoździ i młota.

Marian Lewko

⁵ M.W. Kaufman: *Strindberg's Historical Imagination: „Eric XIV”*, „Comparative Drama” 9 (1975—1976), s. 324.

⁶ Tamże s. 331.

⁷ Tamże s. 320.

⁸ E. Sprinchorn: *Strindberg as Dramatist. Chapter I: Making sense of history* New Haven and London, Yale University Press 1982, s. 203. Por. M. Lamm *Strindberg och makterna* Stockholm 1936, s. 139.

⁹ Kaufman, *op. cit.*

¹⁰ Sprinchorn, *op. cit.* s. 214.

¹¹ Tamże s. 216.

¹² Por. M. Lamm: *August Strindberg. Część II. Kungadramerna*. Bokforlaget Aldus/Bonniers. Stockholm 1968, s. 275—278.

¹³ Zob. tamże s. 277.

MAREK NALIKOWSKI

ESTETYKA WIDEOKLIPU

Jest przedmiotem powszechnej niechęci jednoczącej estetycznych purystów i zwyczajnych odbiorców. Pretekstem, który przypomina o podziale na młodych i starych. Ci pierwsi bowiem reagują bezkrytycznym uwielbieniem, hipnotycznym amokiem, potępienie tych drugich swą żarliwością przekonuje, że nie chodzi jedynie o muzykę i obraz. Powiem wprost: jeśli telewizja może być sztuką, wideoklip stanowi jej pierwszą, oryginalną formę.

Wideoklipy są sztuką zrodzoną z ducha i techniki telewizyjnej, nie chodzi o to, że poza ekranem telewizora tracą jakikolwiek sens, gdyż nasze pragnienie doskonałości obrazu modelowane na standardach kina sprawia, że rzutujemy je na specjalnych ekranach, rozmaitych telebimach, lub dążymy do stworzenia super telewizora mogącego wypełnić całą ścianę w nowoczesnych living-roomach. Wideoklip zwany u nas teledyskiem może być filmem nakręconym w konwencjonalny sposób przy użyciu zwykłej filmowej kamery. Gdyby był tylko tym, nie byłoby o czym mówić. Idzie jednak o to, że wideoklipy to formy, które nie mogłyby powstać bez urządzeń elektronicznych technik telewizyjnych, skomplikowanych urządzeń komputerowych przetwarzających obraz. W istocie zmieniają one sens pojęcia montażu.

Bezelowe byłyby próby sformułowania definicji wideoklipu. Nie dlatego, by sprawiło to jakąś szczególną trudność. Odbiorcom wideoklipów definicja jest niepotrzebna, potrzebującym definicji niepotrzebne są wideoklipy. Ewentualnych smiałków karze ona, jak u Gombrowicza, swym własnym trupem, w dodatku — trupem rozrywki.

Intuicyjnie wiemy, że chodzi o krótki film muzyczny, będący ilustracją piosenki i reklamą płyty, z której ona pochodzi. Rola muzyki niezależnie jak banalna, jest tu decydująca. Klip to obraz, który jest ciałem muzyki. Inaczej niż w filmie, to muzyka niepodzielnie decyduje o obrazie. To konkretyzacja łączącego u podstaw przeżycia muzycznego, marzenia o istnieniu treści dźwięków, potwierdzenie przesvědzenia „niewyrobionych” słuchaczy, dla których, wbrew argumentom teoretyków, muzyka łączyła się zawsze z ciągiem fantazmatów, a powodzenie formy — ze sprawdzianem jego psychologicznej prawdziwości.

To zarazem w popularnej wersji triumf idei muzyki programowej i jej klęska: stworzenie mnóstwa programów dla wielości muzyk i pokazanie, że program jest wszystkim a muzyka niczym. A skoro tak, to program i muzyka nie mają najmniejszego znaczenia — są wymienne i najzupełniej przypadkowe.

Rzeczą daremną byłoby szukanie pierwszego wideoklipu, tworzenie prehistorii sztuki. Wideoklip jako film wyraza ze sztuki kina. Dlatego szukanie jego źródeł to sięganie do źródeł kina. Pierwsze filmy były zarazem pierwszymi wideoklipami.

Twierdzenie to nie klóci się bynajmniej z sądem, że muzyczny film

wideo jest formą specyficznie telewizyjną. Chodzi tu o inny aspekt łączenia muzyki i obrazu. Nie zapominajmy bowiem, że nigdy nie by o niemege kina, zawsze występowało ono z ilustracją muzyczną. Wideoklipy czynią zadosć tej zasadzie, dokonują jednak odwrócenia kierunku ważności. Najpierw jest muzyka, potem obraz. Podobnie, w porządku estetycznego zanika, gdy porównujemy chronologiczny porządek twórczości. W przypadku teledysków decyduje muzyka, ona wyznacza scenariusz, a tekst piosenki może stać się jego zaczynem.

Gdyby ta różnica wydała się komuś decydująca, pamiętajmy, że film fabularny jest tylko jedną, choć ze najbardziej spopolaryzowaną i rozpowszechnioną, z możliwości kina. Spośród wielu z nich kino wybrało formę narracyjną jako odpowiadającą ludzkiej potrzebie przeżywania zajmujących historii. Nie jest to jednak jedyna nasza potrzeba. Wideoklipy wychodzą na, rzecz pragnienia snucia onirycznych fantazji. Jeśli skupilibyśmy się na strukturalnych podobieństwach, biorąc pod uwagę czas trwania, zastąpiłoby się, że dawne twierdzenie, iż film jest snem należy zastąpić formułą: snem jest wideoklip. Przypomnijmy, sobie, że wszystkie sekwencje filmowe przedstawiające sny mają właściwości współczesnych wideoklipów i stanowią ich wczesny odpowiednik.

Edgar Morin, który podkreśla to podobieństwo filmu i snu zwraca uwagę na fakt, że właśnie fantastyka była pierwszą falą fikcyjności, dzięki której dokonano się przeobrażenia kinematografu w kino: *Obraz zostaje nasycony mocami snu, deformatywnymi, które go deformują, przemieszczają, przenoszą w obszar fantazji i snu. Wyobrażenie zaciera swoje obrazy, ale dlatego jest to możliwe, że on sam jest obdarzony czarodziejskimi mocami. Wyobrażenie potęga obrazy jak rak. Konkretyzuje ono i przedstawia potężne ludzkie, ale zawsze w postaci obrazu.*¹

Morin dalej pisze: *Nasze sny obywają się bez tła muzycznego, tak jakby nie pozwalała na to jakaś reszta realistycznej wstąpiłości. Na odwrót: w świecie kina króluje muzyka. (...) Muzyka jest z pewnością najbardziej nieprawdopodobnym elementem kina.*²

Jeszcze przed pojawieniem się filmu dźwiękowego muzyka występowała jako element kluczowy — to znaczy jako potrzeba kina.

Czym jest muzyka w filmie? Morin odpowiada: „uczuciowa obecność”. *Okolicznościowe partytury dla filmów niemieckich są to prawdziwe katalogi stanów duszy (...). Pomijając muzykę (w każdym razie tą opisową) a kinem dokonuje się proces stałego antropo-kosmofizycznego uzupełniania się. Czy to uzupełnianie się nie jest jednoznaczne z pokrewieństwem?*³

*Cohen-Seal zwraca uwagę — pisze E. Morin — na niektóre przypadki użyczenia się muzyki z kinem, w których „dosłowne znaczenie obrazów wydaje się niezwykle skąpe... natomiast do tego stopnia odbiera się je w sposób niezwykle, że kiedy muzyka pojawia się rzeczywiście, to ona właśnie narzuca czy też sugeruje obrazowi jego najwłaściwsze znaczenie.*⁴

Pierwsi teoretycy filmu witaający narodziny sztuki od początku traktowali film jako muzykę wizualną, zaś cel rozwoju sztuki filmowej widzieli w osiągnięciu „czystej kinetyki” bądź „optycznej filmowej kinetyki”. „muzyki geometrycznych kształtów”. Dla Vachela Lindsaya liryki”, „muzyki geometrycznych kształtów”, Paula Wegenera — „symfoniczne film to „muzyka milczącego ruchu”, Paula Wegenera — „symfoniczne fantazja wizualna”. A u Gance’a — „użyjmy światła”. Henri Chomette’a — „symfonia wizualna”. Teoretycy, którzy nie stawiali

¹ Edgar Morin: *Kino i wyobraźnia*, Warszawa 1975, s. 106

² tamże, s. 109

³ tamże, s. 111

⁴ tamże, s. 112

tak otwarcie sprawy, również dostrzegali muzyczne możliwości filmu, odkrywając że jego zasadą jest rytm kombinowanych ruchów (Dulac). Elie Vuillermoz stwierdzał „rygorystyczne podobieństwo” muzyki i filmu, odnajdując „w kompozycji filmu te same prawa, które rządzą symfonią”.

Elie Faure: *Film, architektura w ruchu, może po raz pierwszy w historii budzić wrażenia muzyczne, które łączą się w przestrzeni za pomocą środków wizualnych, a te z kolei muzyka łączy w czasie. W rzeczywistości mamy do czynienia z muzyką, która działa na nas za pośrednictwem oczu.*⁵

Platonika pogarda dla obrazu, w przypadku wideoklipu ulega spotęgowaniu jako ocena obrazu nieistotnego. Jeśli prawdziwość przedstawień i wyrażone piękno moralnie było tym, co mogło ocalić sztukę w świecie wartości, sztuka rozumiana jako arabeska, ornament, zabawa spadała zawsze do kategorii spraw drugorzędnych, być może utylitarianie ważnych, ale takich, bez których znakomicie można się obejść.

Nie dowiemy się niczego o wideoklipach obstając przy mimetycznej teorii sztuki. Te „głupie obrazki” nie tyle są falsyfikacją, ile dowodem jej niewystarczalności.

Cala klasyczna teoria sztuki i wypracowane w jej ramach pojęcie obrazu opiera się na dualistycznej metafizyce. Zgodnie z nią obraz jest czymś z natury niesamodzielnym: przedstawia zawsze coś poza sobą, znaczy, wskazując na coś innego. Mówiąc inaczej — jest częścią świata, w którym obraz należy do diametralnie innych bytów niż rzeczy. W tym sensie pojęcie obrazu, jakie niesie estetyka wideoklipów, zbliża się do wschodniego rozumienia sztuki.

*Zasady chińskiego spojrzenia na sztukę opierają się (...) na fakcie, że artysta i odbiorca jest dzieł w równym stopniu wyznają światopogląd monistyczny. Świat jest jeden i jest niepodzielny, a do tej niepodzielnej jedności należy zarówno przyroda, jak i człowiek, jego praca, jego twórczość (...). Jeszcze ważniejsze w chińskim spojrzeniu na sztukę są konsekwencje wyznawania monistycznego światopoglądu (panteistycznego), a mianowicie to, że jednoświata nie toleruje żadnego muru, a więc i żadnego okna, przez które można by zajrzeć do „innego” świata. Obraz jako całość świata, spełniający nigdy nie wypowiedzianą, ale właściwą mu funkcję komunikacyjną w obrębie jednego i tego samego świata (...)*⁶

Koncepcja obrazu wynikająca z dualistycznej tradycji kultury europejskiej traci sens w stosunku do wideoklipów. Bo nie można mówić o nich mając na myśli to, że odnoszą się do jakiejś rzeczywistości lub, że oznaczają coś poza sobą. Tak samo trudno uznać w ich ramach istnienie jednego rodzaju konwencji, realizmu lub fantastyki. co odnosi się także do stylów artystycznych lub rodzajów sztuki.

Nie sięgając zresztą do metafizycznych podstaw obrazu, sztuka wideoklipów potwierdza przeświadczenia teoretyków w rodzaju H. Reada lub R. Arnheima⁷, dla których twórczość artystyczna w swej przeważającej postaci jest abstrakcyjna. Zdaniem Arnheima, artysta nie kieruje potrzebą tworzenia podobnych rzeczy realnych, lecz pragnienie wydobycia z sytuacji rzeczywistych głębszych istotnych aspektów życia. Mówiąc inaczej — prawdę, zaś tej nie sposób osiągnąć na drodze reprodukcji mechanicznej. Jednak sztos pariasa, jaki mają w sztuce wideoklipu sytuuje je poza tymi rozważaniami.

Mnogos obrazów istniejących we współczesnej kulturze dosłownie nas zalewa, wyjalając z resztek wizualnej wrażliwości. W tym

kontekście wideoklipu można uznać za jeszcze jeden rodzaj wirusa toczącego sztukę i kanały jej odbioru. Pasożytują na sztuce — to fakt, ale nie ich „wina” jest, że bywają traktowane jako substytut sztuki.

Zdaniem M. Porębskiego pytanie w jaki sposób istnieją obrazy należy każdorazowo poprzedzić pytaniem, jak się one pojawiają w sferze postrzegania nazywanej ikonosferą. Ikonosfera istnieje zaś jako świat dla kogoś, świat oglądany z określonego punktu widzenia, w określonym miejscu i czasie, zmienna, choć stale obecna powłoka zamykająca minioną przeszłość stożka naszej aktualnie dostrzeganej współczesności.⁸

Wideoklipy tkwią w ikonosferze jako twory kultury masowej, z całą krzykliwością, drażliwością i agresywnością środków jej oddziaływania. Znajdują się przede wszystkim w tym obszarze zjawisk jaki stanowi kultura telewizyjna. Mogą wprawdzie zaistnieć na dużym ekranie, zresztą są one przenoszone za pomocą specjalnych urządzeń powiększających. Ale krótka piosenka z wizualną ilustracją w kinie klóci się z przyzwyczajeniem widzów do form prezentowanych w syntetycznym X muzy. Natomiast znakomicie odpowiada telewizyjnej ciągłości nadawania całodobowych programów muzycznych jak w audycjach MTV lub Music Box.

Nie przypadkiem większość filmów muzycznych i rejestracji koncertów istnieje wyłącznie w postaci wideo. To telewizja naruciła niepisana zasadę, że muzyki „słuchać” powinno się wyłącznie z małego ekranu, jak gdyby zwolennicy muzyki byli jednocześnie zaciekawieni przeciwnikami sztuki filmowej. Jest to jednak efekt uboczny, gdyż podstawowa przyczyna związku krótkiego filmu muzycznego z telewizją polega na tym, że tego rodzaju obrazy można najsukcesyjnie produkować za pomocą elektronicznych technik wideo. Dla twórcy pragnącego dokonywać rozmaitych przekształceń obrazu, telewizja otwiera nieograniczone możliwości. Kiedy przypomniy Norman McLaren i jego następców, którzy w celu osiągnięcia podobnych efektów musieli malować bezpośrednio na taśmie filmowej, uświadomiamy sobie krok jaki został dokonany. Dla obdarzonego plastyczną wrażliwością twórcy stol mikserski stanowi udogodnienie tego rzędu, jakie dla operacji chirurgicznych wniósł wynalazek lasera.

Wielki znawca przedmiotu, Marshall McLuhan twierdzi, że obraz telewizyjny nie ma nic wspólnego z filmem czy fotografią, oprócz tego, że stwarza także awersalną postać (Gestalt), czyli układ form (...). Obraz telewizyjny nie dostarcza wielu informacji wizualnych; nie jest to „kad” — są zdjecie w jakimkolwiek sensie tego słowa, lecz kreslony wiązką elektronów, formujący się ciągle na nowo zarys przedmiotu. Ten plastyczny kontur powstaje wskutek przeswetlenia, a nie oświetlenia rzeczy i ma dzięki temu walor rzeźby i ikony, a nie obrazu. Obraz telewizyjny daje 3 miliony punktów świetlnych na sekundę. Widz wybiera na raz tylko kilkadziesiąt i z nich tworzy swój własny obraz.

Obraz filmowy przynosi wprawdzie znacznie więcej elementów na sekundę, ale widz w kinie nie musi dokonywać tak drastycznych redukcji doznań wzrokowych, żeby utworzyć obraz, i przyjmuje go bez zmian jako pewną całość. Natomiast odbiorca mozaiki telewizyjnej, który technicznie niejako panuje nad obrazem, podświadomie przekształca punkty świetlne w dzieła sztuki abstrakcyjnej, przypominające obrazy Seurata czy Rouaulta.⁹ Dla mnie abstrakcyjność obrazu telewizyjnego wynika z faktu przekazywania ruchu, prezentacji obrazów ciągłych i powstających nieuchronnie wskutek emisji non-stop szumu informacyjnego. Nie twierdzą, że jest to zasadą obrazu

⁵ Cyt. za Alicja Helman: *Rola muzyki w filmie*. Warszawa 1964, s.53—55

⁶ Pal Miklos: *Malarstwo chińskie*. Warszawa 1987, s.204—205

⁷ Por. Herbert Read: *Sens sztuki*. Warszawa 1982, s.29—30 oraz Rudolf Arnheim: *Sztuka i percepcja wzrokowa*. Warszawa 1978, s.152, 153—155

⁸ Miocysław Porębski: *Sztuka a informacja*. Kraków 1986, s.250

⁹ Marshall McLuhan: *Wybór pism* Warszawa 1975, s.166—167

telewizyjnego lub działania telewizji, ale poniekąd skutkiem ubocznym estetycznym wyryskanym w przypadku wideoklipów.

Owa zwiększona „abstrakcyjność” krótkich telewizyjnych form muzycznych w stosunku do dzieł kinowych wiązała się przede wszystkim z rewolucją narracyjną. Postawienie drażliwych wymogów czasowych zmusiło twórców pragmatycznych opowiedzieć w ciągu paru minut jakąś historię do szczególnej inwencji. Konieczność kondensacji opowiadania powodowała, że w pewnym momencie narracyjność przestała być ważna. Nastąpiła rezygnacja ze specyficznie pojmowanych funkcji informacyjnych na rzecz funkcji czysto plastycznych, stanowiących źródło doznań estetycznych. Mimo różnicy medium, obraz filmowy stał się w ten sposób prawdziwym ekwiwalentem muzyki, pozbawiając się świadomie funkcji semantycznych.

Z drugiej strony, w przypadku tych obrazów, które nie rezygnowały z opowiadania, formy narracyjne nie mogły opierać się na mechaniczne przejmowanych zasadach literackich, lecz zmuszone były poszukiwać czegoś w rodzaju wzrokowego odpowiednika strumienia świadomości. Oznaczało to niezwykłą skrótość, aż po zagubienie jakichkolwiek związków między obrazami, oprócz zwykłej przyległości.

Pytanie: jak w ciągu paru minut opowiedzieć historię, przełożone na język techniczny przyniosło odrodzenie sztuki montażu. Jednakże montaż jako technika artystyczna wykracza poza dziedzinę czysto filmową, stając się rysem charakterystycznym współczesnej kultury.

Zasada filmowa posłużyla sztuce awangardowej do obalenia hegemonii literatury oraz myślenia w kategoriach klasycznego opowiadania. Po latach film upomina się o swój dług. Tym razem jednak puryci mają wątpliwości czy efekt uswojediłwa zapożyczenie. Czy nie jest to przypadkiem kolejne „upupienie” sztuki przez współczesnego filistrę, który odważnie opakowuje luksusową konfekcję w papier zadrunkowany „typowym picaessem”? Melodramatem sztuki współczesnej jest proces ustawicznego przekształcania drapieżnych przekazów artystycznych w modę. Sztuka, która w nicosi próbuje odnaleźć przeżyca metafizyczne, natopyka na reakcję kultury popularnej, która piękno ustatuje zastępując elegancją.

Wątpliwości nie są jednak w stanie przelonić fakt, że forma klipu muzycznego potwierdza prawo określane mianem „cudu sztuki”: informacyjność tekstu artystycznego zwiększa się, mimo iż on sam jest objętościowo mniejszy.¹⁰

Wideoklipy odrzodziły dyskusję na temat zależności obrazu i dźwięku. Ponieważ w tym wypadku obraz a nie muzyka jest ilustracją, musiało powrócić pytanie, czy muzyka jest semantycznie obojętna, czy dźwięki zawierają jakies znaczenie immanentne. Mimo iż spory te toczą się od dawien dawna, również stare wydaje się przeświadczenie wyrażone przez L. B. Meyera: *To, na co wskazuje bodziec muzyczny lub seria hodźców, to nie pozamuzyczne pojęcia i przedmioty, ale inne muzyczne fakty, które mają się zdarzyć.*¹¹

Mimo teoretycznego rozwiązania, lub jedynie zawieszenia sądu, praktyka muzyczna domaga się jednak konkretnych rozstrzygnięć. Te zaś wynikają po prostu z artystycznej intuicji, inwencji twórczej i tej grupy zjawisk, które określa się jako talent. I choć teoria mówi swoje, to przecież odczuwamy, że *Broadway hoogie woogie* Mondriana ma w sobie coś z charakterystycznego muzycznego rytmu, to coś, co wcale nie jest elementem dodanym w tytule obrazu. Podobnie odczuwamy najbardziej arbitralnie związane wizualno-słuchowe proponowane w szczególności udany klip jako jednoznacznie i jedynie

możliwe. Że jest to złudzenie spowodowane przyzwyczajaniem, moglibyśmy podać wiele przykładów. Choćby wideoklip do piosenki *Dancing Days* zespołu Wang Chung bardzo sugestywnie wykorzystujący archiwalne filmy, tak iż sama muzyka wydaje się je ewokować. Jednakże, jak widzowie filmu *Ziść i umrzeć w L. A.* Williama Fredkina mogli się przekonać, również trafne może być podłożenie zupełnie innych obrazów do tej samej piosenki.

Zjawisko synestezji, polegające na przenoszeniu wrażeń z jednej dziedzin zmysłowej na inną, działa symetrycznie w obu kierunkach — ze wzroku na słuch i ze słuchu na wzrok. Jeśli jednak trudno orzec, czy zmiana obrazów powoduje zmianę „znaczenia” muzyki, o tyle każdy filmowiec przynajmniej, że podłożenie odmiennej muzyki przekształca sens obrazów.

Ernst Gombrich za Romanem Jakobsonem zwraca uwagę, że synestezja dotyczy zawsze relacji. W prostej metodzie wyrażania relacji za pomocą języka dwuelementowego można osiągnąć zadziwiająco zgodność odczuć co do używanych określeń rzeczy. Przykład obrazu Mondriana, pochodzący od Gombricha, ilustruje grę nazywaną przez psychologów przybliżaniem. *W warunkach prostego wyboru artysta znajduje informację, w której zsuładzie, klasie lub kategorii muzyki znajduje ekwiwalent obrazu. Natomiast w warunkach nieznanymi możliwościami ten typ przedstawiania zawsze będzie mniej oddziaływał niż przedstawienie świata widzialnego, które także należy do naszej wiedzy o możliwych stanach rzeczy.*¹²

Do tej pory pomijaliśmy fakt, że wideoklip to reklama zachwalająca płytę gramofonową, kasetę wideo lub film. Sztuka reklamy wzbudzała zawsze ambivalentne uczucia przez swą wymowną natrętność i brak bezinteresowności, jakiej zwykle oczekujemy od sztuki. Reklama bowiem, jak określił ją Leo Spitzer, to „poezja skorumpowana”, sztuka na usługach komiwojażera. Jej dwuznaczna ocena bierze się stąd, iż reklama propaguje niekiedy przedmioty o walorach artystycznych, przycinając się tym samym do estetycznej edukacji społeczeństwa (...). Z drugiej strony przynajmniej się (...), że reklama stwarza niekiedy swym adresem możliwość „zastępczego” spełnienia pragnień.¹³

Skuteczność i siła perswazji reklamy filmowej jest tak wielka, iż wydaje się, że narodziła się ona wraz z powstaniem filmu, stała się jego niezamierzonym skutkiem ubocznym.

Moc oddziaływania filmu przyczyniła się, o czym pisze McLuhan, do uznania filmowców za społecznych radykałów i rewolucjonistów, którzy przyspieszyli proces przemian politycznych na Wschodzie: *Dla ludzi Wschodu filmy hollywoodzkie to świat, w którym wszyscy zwykli ludzie mają kuchnie elektryczne, lodówki i samochody. Wykutek tego mieszkanki Wschodu uważają się za zwykłych ludzi, pozbawionych tego, co się zwykłym ludziom należy.*¹⁴

Jakkolwiek film mógł być najsukceszniejszą reklamą, to jednak relacje między filmem fabularnym a reklamowym nigdy nie polegały na sympatii i wzajemnej wymianie. Widzowie telewizyjni zawsze rozumieli konieczność przetykania filmów obrazami reklamowymi, ale zrozumienie to nie było na tyle daleko idące, by pociągąc za sobą obowiązek ich oglądania. W obliczu dwóch nierealności konsumenci fabul zwykle wybierali te, która dawała większą iluzję, nie wymagając sprawdzenia za pomocą pytania. Dlatego reklama była przypomnieniem dla gospodyń o wyłączeniu pralki, kuchenki bądź innego urządzenia, o którego niezawodności zapewniano z telewizyjnego

¹⁰ Ernst H. Gombrich: *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 355–356

¹¹ Leo Spitzer: *Amerkańska reklama jako sztuka popularna*, (w:) *Język i społeczeństwo*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1980, s. 361

¹² tamże, s. 146

¹⁰ Por. Jurij Lotman: *Semiotyka filmu*, Warszawa 1983, s. 111

¹¹ Leonard B. Meyer: *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974, s. 35

ekranu. Reklama przez swą oczywistą iluzyjność była przypomnieniem o rzeczywistości, film tak „nieprawdopodobnie realistyczny” odwoływał się do czystego marzenia.

Sytuacja zmieniła się gdy kino zaczęło chwycać „nieuporządkowany strumień życia”, dość skutecznie przekonując widzów pod hasłem cinema verité lub cinema direct, że świat wygląda właśnie tak, zarazem jednak równie skutecznie zniechęcając ich do uczestnictwa w życiu takiego świata. Dla przeciętnego widza bolesna wiada tego typu nie była sprawliwą ceną za pozabawienie go marzenia — najcenniejszego towaru, jaki obiecywało kino. Ludyczny charakter wynikał przede wszystkim stąd, że w zastępczej formie udostępniał on biedakom role ludzi bogatych. Nie mogło natomiast robić tego to kino, które chciało być środkiem poznania. Wystarczyło jednak niewielkie przekształcenie reklam, by funkcje te przejęły one: wypełniły świat naszych fantazji, nie zawierając nieprzyjemnej świadomości, że obrazy te domagają się naszych pieniędzy.

Ze nie był to prosty proces, niech świadczy fakt, że narodziny nowoczesnej reklamy przypadają dopiero na lata 80. Reklama, by zachować swą tożsamość, musiała ukryć to, że jest reklamą. Niejednokrotnie trudno domyślić się że wysoce estetyczne, stylowe obrazy cokolwiek reklamują. Ich perswazyjność bierze się z siły samego obrazu oraz potęgi, jaka stoi za znakiem firmowym. Nie wypowiedziana umowa zakłada, że producent nie musi się zalecać do konsumenta, aby przekonać go o wartości swego towaru. Przypomina mu o swej obecności na rynku, dając gratis czystą pozęję.

Ten proces usuwania tekstu był wynikiem długotrwałej ewolucji, o której początkach pisał Leo Spitzer.¹⁵

Wraz ze zniesieniem tekstowej jednoznaczności reklamy i bezpośredniości apelu, nastąpiło zniesienie stopniowości: dobry i lepszy, jako pozbawionego sensu w świecie, w którym istnieją rzeczy najlepsze. W sytuacji, gdy dowiedzenie wyższej wartości jakiegos towaru jest kwestią niemal wyłącznie werbalną, o jego powodzeniu na rynku decyduje umiejętność odwołania się do uczuć odbiorców.

Z tego względu obraz ma wyłącznie konwencjonalny związek z towarem, który reklamuje. Musi wzbudzać, pobudzać, wywoływać podziw. Nazwisko gwiazdy jak np. Michaela Jacksona zaangażowanej w reklamę coca-coli świadczy o ekspansywności firmy.

Wideoklip jest specyficzną formą reklamy: zachęca do kupowania płyty polecając jej wykonawcę. Poza samą prezentacją artysty — choć ta nie zawsze ma miejsce — niczym nie wyróżnia się z ogólnych tendencji reklamowych, ale dlatego, że jest tych tendencji wyznacznikiem. Czasy wylączania telewizora w momencie nadawania reklam bezpowrotnie odeszły w zapomnienie w sytuacji ciągłej prezentacji reklam muzycznych. Gwałtowne zapotrzebowanie na ten typ reklam niezwykle zdynamizowało ich rozwój.

Ludzie, którzy trydyknie z powodów ideologicznych potencjali reklamy w imię czystości sztuki, bądź produkcji dla produkcji, stają się mimowolnymi ofiarami kulturalnej alienacji, zlymi obronkami fałszywej wiary. Jak pisał McLuhan: *Ludzie, którzy zwalczają „nieprawdziwe i mylące reklamy” są dla agencji reklamowych takim samym błogosławieństwem, jak asystenci dla browarów, a cenzura obyczajowa dla księzek i filmów. Ich protest jest najlepszą pochwałą towaru.*¹⁶

Jednakże „nieprawdźliwość” reklam muzycznych jest tym czynnikiem, który wzbudza niechęć w środowiskach osób zajmujących się profesjonalnie prezentacją muzyki. Wiadomo, że znakomicie zrealizowany klip wpływa na ocenę piosenki, niejako podnosząc jej wartość

muzyczną. Piosenka Madonny *Express Yourself*, jedna z najsłabszych w jej karierze, jest odwrotnie proporcjonalna do emanujących seksualizmem, świetnie zmontowanych obrazów wideoklipu. Najpierw Ray Parker Jr., a potem Bobby Brown, popularność swych piosenek zawiązują kolejnym wersjom filmu *Ghostbusters*. Nazwisko Robin Back za parę lat znajdzie się w otchłani zapomnienia; że przez pewien czas o nim mówiono, zawiądzając należy doskonałej reklamie coca-coli, której dopełnieniem była piosenka. Podobny fakt miał miejsce wiele lat temu, gdy reklama tego popularnego napoju wydziwniła na pierwsze miejsce list przebojów tuzinkową piosenkę *I'd like to teach to sing the world* zespołu New Seekers. (Osobnym zagadnieniem z dziejów snobizmów należy uznać to, że piosenka ta była na pierwszych miejscach list przebojów także w Polsce, gdzie w żaden sposób nie można było owej reklamy zobaczyć).

Psychologia działania wideoklipu to przeniesienie na teren showbiznesu prawdy o zasadach dokonywania ludzkich wyborów. Kennedy wygrawający rywalizację o fotel prezydentki z Nixonem znajduje się w tej samej grzej zjawisk społecznych, co Michael Jackson rywalizujący z Princem, David Bowie z Robbie Robertsonem, Tanita Tikaram z Tracy Chapman, Kylie Minogue z Sinead O Connor, Whitney Houston z Sade, Madonna z Cyndi Lauper. Nie kwestionując arbitralności tych zestawień, chciałbym zatrzymać się przy ostatnim z nich jako niezwykle symptomatycznym dla naszych czasów.

Ostatni twierdziłbym, że Madonna nie potrafi śpiewać, a jej światowy sukces jest wyłącznie rezultatem kreacji zaangażowanego sztabu specjalistów i zasługa wideoklipów. Ktoś, kto jest w stanie wylansować tyle przebojów poczynając od banalnego *Like a Virgin* kończąc na wyrafinowanym *Like a Prayer*, po drodze zmieniając wielokrotnie styl i wygląd — wystarczyć porównać *Material Girl*, *Into the Groove*, *Papa don't Preach*, *Live to Tell*, *La Isla Bonita*, *True Blue* — ciągle pozostając symbolem seksu lat 80, z pewnością zasługuje na uwagę. Mając w pamięci publikowane w „Playboy” i „Penthouse” wczesne zdjęcia tej „niezbyt atrakcyjnej kobiety”, nasuwa się skojarzenie z przeobrażeniem jakiego dokonał Joseph von Sternberg w przypadku Marleny Dietrich.

Porównywanie z nią dzisiaj Cyndi Lauper wydaje się rażącym zachowaniem równowagi, a przecież obie zaczynały z tego samego pulapu. I choć Madonna jest megagwiazdą, to w przyszłości jej piosenki nadawane będą w audycjach dla konserwów starych przebojów, gdy liryczny klip Cyndi Lauper *True colors* przejdzie do historii gatunku, zaś jej temat *Time after time*, uniesiemiereliony przez Miles Davisa, funkcjonować będzie jako jeden z jazzowych standardów.

Wbrew panującemu przekonaniu, wideoklipy w swych formach nie nawiązują do popularnych gatunków filmowych. Niektóre istotnie stylizowane są na klasyczne filmy, korzystając z mnożości ich konwencji, jak choćby wideo do piosenki *It's All Gone Chris Rea*, i oparte na pochodzącej z westernu sekwencji pojedynku. Przykład ten pokazuje, że klipy nawiązują raczej do scen, motywów lub tematów filmowych. Jeśli są melodramatyczne to dlatego, że myślenie o życiu w swych popularnych formach przyjmuje taki charakter. Są skrótowe, lecz jeśli mają przedstawiać lub opowiadać jakąś historię, to zawsze będzie ona ilustrowana najbardziej wymownymi, wyrazistymi a przez to najczęściej używanymi, zbanalizowanymi obrazami. Sztuka jest tu sposób fotografowania, filmowania, animowania, mikswania, czyli nie rzecz a modus, zaś teoretyczną refleksją — jak używać z konwencji sztukę.

Od psychozytowania na sztuce filmowej znacznie ważniejsza wydaje mi się pewna zauważalna tendencja, polegająca na przenoszeniu doświadczeń form wideo na kino. Nie przypadkiem uznani twórcy

¹⁵ Por. L. Spitzer, tamże, s. 350

¹⁶ M. McLuhan, tamże, s. 124

wideoklipów jak Julian Temple (*Absolute Beginners*) stają za kamera i prawdopodobnie będzie to teraz prawidłowość w drodze do kina.

Oglądając takie filmy jak *9 i 1/2 tygodnia* lub *Fatalne zauroczenie* Adriana Lyne'a trudno nie zauważyć, że przez wiele lat działał on w krótkometrażówkach telewizyjnych, a zarzuty wobec Ridleya Scotta, autora 3 tys. reklamówek, iż jego filmy, aczkolwiek znakomite, przeladowane są efektami wizualnymi, nie do końca wydają się nieuzasadnione. A scena miłosnego zbliżenia bohaterów filmu *Harry Angel* Alena Parkera, początkowo sekwencje *Zagadki niesmiertelności* (Hunger), będące w istocie wideoklipem grupy Bauhaus i jej słynnego przeboju *Bela Lugosi is Dead* — to sztuka podpatrzona w montażowni telewizyjnej, której przykłady we współczesnym kinie można by mnożyć.

Dla wielu fakt, że kino naśladuje formę telewizyjnych reklamówek jest dowodem upadku sztuki filmowej. To jakby Homer szukający inspiracji w napisach na ścianach lupanarów. Nie używałbym tak mocnych porównań.

Kino popularne oparte na solidnych podstawach gatunkowych zawsze poszukiwało sposobów ożywienia swych formuły i zwiększenia widokowości. Poza manipulacjami fabularnymi pozostawały jedynie przekształcenia obrazu i zabiegi montażowe. Przypomnijmy sobie malowanie tawy do *Powiekszenia* Antonioniego i późniejsze wykorzystywanie techniki wideo w jego *Tajemnicy Oberwaldu*. Choć postęp w technice fotografowania w ostatnich latach nie oznacza jakiegos skoku jakościowego, obserwując charakter współczesnych gatunków filmowych, można powiedzieć, że na obrazach udało się uzyskać wizualny odpowiednik dźwięku stereo dolby.

Telewizyjne kino form muzycznych i reklamowych to najczęściej kino anonimowe. Nielicznym udało się wyjść poza sygnaturę telewizyjną i to najczęściej przez sięgnięcie po większą formę. Pokonanie anonimowości udało się dzięki przyznawanym rocznie nagrodom za najlepsze wideoklipy. W ten sposób dowiedzieliśmy się o Julianie Temple, spółce Godley a Cream, Steve Barronie. Jest to zatem świadomość autorska post factum. Coś w rodzaju uzyskania świadectwa autorstwa średniowiecznej Madonny lub afrykańskiej Wenus.

Jednakże wideoklipy są na tyle atrakcyjną formą by przyciągnąć największych kina. Stąd Antonioni zrobił wideo dla Gianni Nannini, Martin Scorsese dla Robbie Robertsona i Michaela Jacksona, dla tego ostatniego kreśli również Coppola; powszechnie wiadomo, że reklamówkę zrealizował także mistrz Fellini. W większości przypadków dzieła te nie przyniosły zaszczytu swym twórcom, wywołują nieprzyjemne uczucie, jak wiadomość, że wieszcz dorabia w estradzie.

Ich niepewodzenia rzucają światło na fakt, że mamy tu faktycznie do czynienia z innego rodzaju odmianą sztuki filmowej, wymagającą zupełnie innych predyspozycji i umiejętności. Paradoksalnie zmuszają realizatora do powściągnięcia własnego ego — o wszystkim decyduje przedmiot reklamy, artysta występujący w roli gwiazdora, a przez to sprawy dzieła — w sytuacji, która zakłada niemal czystą kreację. To w pewnym sensie powrót do wczesnej fazy rozwoju kina, kiedy to głównym obiektem zainteresowania była gwiazda.

Kwestia autorstwa wideoklipów opiera się zatem na zupełnie innych zasadach. Twórca nie jest tu autorem przesłania, choć nie sposób mu odmówić autorstwa wizji, a nawet kreacji świata. Może kontynuować swój typ przedstawiania, np. wyanalizować przez siebie metodę animacji, co nadaje mu właściwości filmowego stylu, jednakże w daleko większym stopniu niż w kinie wiążą go ograniczenia tematyczne (wykonawca, muzyka). W najbardziej tradycyjnym sensie to treść narzuca tutaj formę.

Z tego względu, używając pojęć klasycznej teorii kina, reżyser

wideoklipów to ktoś w rodzaju *metteur-en-scene*, w myśl bazinowskich koncepcji ktoś pogardzany dlatego, że odrzuca się kino oparte na hegemonii obrazu i przewadze elementów plastycznych, zarazem przycyzniając się walnie do jego niestnienia.

Próbując dokonać czegoś w rodzaju typologii wideoklipów, wahać się przed użyciem tak zobowiązującego określenia. Można co najwyżej spróbować podać pewien sposób uporządkowania ze względu na elementy wyróżniające.

W fakcie reklamy zawiera się już podział wideoklipów związany z tym, czego reklama dotyczy: czy będzie on reklamą płyty gramofonowej, kasety wideo czy filmu. O ile zwykły klip reklamuje tylko płytę gramofonową, przedstawiając na zakończenie w formie sygnatury jej okładkę, klip filmowy jak gdyby załatwia dwie sprawy: reklamuje film i pochodzącą z niego ścieżkę dźwiękową, istniejącą w postaci osobnego wydawnictwa.

Zawsze wydawano płyty z muzyką filmową, które cieszyły się mniejszym lub większym powodzeniem, jednakże dopiero wynalazek wideoklipów uświadomił realizatorom komercyjne znaczenie muzyki. W dotychczasowej praktyce dominowała teoria muzyki filmowej jako niesłyszalnego tła, w nowej sytuacji formułowane żądanie przebojowej piosenki, która z odpowiednio zmontowanymi obrazami stanie się muzyczną wizytówką tego filmu. Piosenek tych może być oczywiście więcej (*Dirty Dancing*), zjawisko występujące dawniej raczej sporadycznie (*Pat Garrett i Billy Kid*). Tendencja ta doprowadziła do odrodzenia filmu muzycznego, który niekiedy jest musicalem (*A Chorus Line*), częściej filmem tanecznym nawiązującym do tradycji Freda Astaire'a i Johna Travolta (*Dirty Dancing*), a najczęściej zwykłym filmem przetykanym piosenkami (*Dzika namietnica*).

Z kolei teledysk przedstawiający wykonawcę na koncercie, zwykle reklamuje kasety wideo i płyty z tymi samymi nagraniami, przy czym sam film może być utrzymany w formie dokumentu lub reportażu, wzbogacony wypowiedziami muzyków, krytyków lub zwykłych słuchaczy, może zawierać partie fabularyzowane, a sam koncert może być wiarygodną inscenizacją. Niezależnie od tego, konwencja koncertowa jest jedną z najczęściej występujących w wideoklipach, w pewnym sensie — najprostsza. Aby bowiem zaprezentować wykonawców, wystarczy ich ustawić i filmować. Może to być dopiero podstawa do dalszych przekształceń lub fabularyzacji. Stwierdzenie o prostocie odnosi się w tym przypadku jedynie do pomysłu, gdyż od strony realizacyjnej może on być niezwykle skomplikowany, związany z użyciem kilkunastu kamer łącznie ze słynną sky camera, pozwalającą filmować widów w ruchomym rzucie z góry.

Inny podział wiąże się z konwencjami przedstawiania. Film ma promować płytę poprzez jego wykonawcę, warto zatem wykorzystywać atut urody piosenkarki lub piosenkarza. Wspominałem już o tym, mówiąc że wiele wideoklipów produkcji nie uzyskałoby rozgłosu bez wizualnych atrakcji wideoklipów. Nie chcę podawać konkretnych przykładów, gdyż różne są wyobrażenia o urodzie niewieściej, wyobrażam sobie jednak, że gdyby Samantha Fox miała mniejsze niebieskie oczy a Tracy Chapman była długonoga blondynką, inaczej wyglądałby układ na niektórych listach przebojów. W krajach, gdzie jak w Polsce wideoklipy prezentuje się w umiarkowanych dawkach, a czas pokazania obrazka nie pokrywa się z czasem przebywania piosenki na listach przebojów, może dojść do sytuacji, że po emisji teledysku (np. zespołu Europe) popularność zdobywają nagrania, które wcześniej przeszły bez echa — ale coś skoro chłopcy są tacy cudni.

Jedni wykonawcy próbować będą uatrakcyjnić swoje wideoklipy

wykorzystując w formie ozdoby piękne dziewczyny (Bryan Ferry, Robert Taylor, zespoły heavymetalowe), inni poprzestają na pięknych dziewczynach w dzwiennej inscenizacji, w jeszcze dziwniejszym zestawieniu z muzyką (wersja *Madame Butterfly* Malcolma McLarena). Jeszcze inni zrezygnują z pięknych kobiet, a nawet siebie i jako mroczni niezależnie poprzestają na minimalistycznej wizualizacji, lub dobiorą tak obrazy, że nie będzie w nich nic z łatwych skojarzeń (Wolfgang Press). Odwoływać się będą raczej do chropowatości Lautremonta niż elegancji postsurrealizmu.

Można pokazywać śpiewającego wykonawcę w warunkach studyjnych, można także w plenerze (*Like a Virgin* Madonny, *One Better Day Madness, Never Tear Us Apart* INXS). Najczęściej stosowane w takich przypadkach metody urozmaicenia filmu to połączenie go z fabularyzowanymi zdjęciami, przekształcenia graficzne fotograficznego obrazu, techniki ornamentacji tła (np. *Orinoco Flow* Enya). Możliwe są także zupełnie oryginalne techniki zdjęciowe, jak w heavymetalowych klipach Zbigniewa Rybczyńskiego. Uzyskał on efekt kamery „objędującej” wykonawcę stosując metodę zdjęć poklatkowych. Ow efekt wirowania, doskonale zharmonizowany z dynamiczną muzyką, wywoływał właściwe dla tego gatunku, przyprowadzając o ból głowy wrażeń bang-bangu.

Nielatwo o klasyfikację wideoklipów, gdyż w swej przetrzymującej większość reprezentują typ filmu mieszanego, gdzie dokument prezentujący artystę miesza się z ilustrującą tekst piosenki fabułą, kinestetyczną grą obrazów lub animacją. Tradycyjnie podziela na film fabularny i dokumentalny, fotograficznie realistyczny i animowany, abstrakcyjny i narracyjny łączą się z sobą, co nie znaczy, że któregoś z tych sposobów przedstawiania nie można uznać za dominujący. Wideoklipy to kino czyste, a jego bękarticie pochodzenie skrywa się za montażem atrakcji.

Jeśli względnie często można spotkać się z próbą fotograficznie realistycznego opowiedzenia w ciągu kilku minut jakiejś historii, zonglując trzema elementami — spotkali się, pokochali, rozstali — niekiedy w takiej właśnie kolejności, to przykłady opowiedzenia tego samego metodą kreskówki są stosunkowo rzadkie. Jednym z nich będzie utrzymany w stylistyce komiksowej klip zespołu Alan Parsons Project. Technikę wycinankową reprezentują niektóre wideoklipy Talking Heads lub Stinga. Czystym przykładem animacji może być ilustracja piosenki *Land of Confusion* zespołu Genesis, zaświełnie kojarząca Muppet Show z tradycją ostrej satyry politycznej.

Ponieważ podświadomym celem każdej reklamy jest oryginalność, zaś jak osiągnąć oryginalność w powodzie innych filmów będących reklamami, muzyczne wideo bardzo szybko osiągnęło etap modernistyczny. Gra sztuki z rzeczywistością, różno poziomy realności, przechodzenie postaci z obrazu do „życia” — to wszystko dokonuje się w banalnych piosenkach zespołu A-ha dzięki technice elektronicznego przekształcania naturalnego obrazu w formę graficzną w filmach Steve’a Barrona.

Podstawową metodą fabularną, tematową, narracyjną staje się gra: łącząc wszystko ze wszystkim, zmieniając w coś zupełnie innego — byle — jak uczyli surrealiści — dziwnie i pięknie. Elektry możemy zobaczyć w wideoklipie *Hunting High and Low* zespołu A-ha, opartym na przemianach człowieka w ptaka, rekina, lwa; jeśli dodamy że zasadą przekształceń tego zamkniętego obiegu jest polowanie, a jego symbolicznym znaczeniem miłość, nasza rozluźniona myśl porusza się w trzech wymiarach jak na obrazach Celnika Rousseau lub w csepach Gastona Bachelarda.

Jedną z bardziej znanych spółek realizatorów wideoklipów, Godley and Cream, zawiązała się wyprodukowaniem filmu do

własnego nagrania Cry. Podczas trwania piosenki oglądamy twarz śpiewającego człowieka, składającą się jakby z tysiąca twarzy przy zachowaniu naturalistycznego obrazu. Przypomina się w tym miejscu podobne w zamysle wideo do piosenki *Sledgehammer* Petera Gabriela. Wychodzić od malowidła i plastelinowej rzeźby, uczestniczymy w fantastycznej grze elementów, z których ta twarz się składa, niezwykłych skojarzeń dopatrujących się ludzkiego wyrazu np. w kompozycji z jasek sadzonych, frytek i fasolki. Rozważania na temat antropomorfizacji świata, sztuki kulinarnej, z dygresją o Arcimboldim spotykają się w „niepoważnej formie artystycznej” jakiegoś nie znanego ogółowi telewidzów genialnego plastyka. Jesteśmy na granicy mimetyczności, bowiem metodą kalejdoskopową abstrakcyjna kinestezja tworzy dla nas rozpoznawalną formę.

Jeśli zaś wolimy przedstawienie bardziej realistyczne, to w wideoklipie *Say You Will* grupy Foreigner mamy historię opowiedzianą metodą dużych zbliżeń. Piękne dziewczyny uwodzone przez bogatych staruchów realizator pokazuje melonimonicznie poprzez detale, zbliżenia ciała, wyupuklając kontrasty fizyczne, społeczne, estetyczne. Trudno powiedzieć coś bardziej dosadnego o prostytucji, nie o niej nie mówię.

Mimo iż zasada estetycznej oryginalności jest przede wszystkim „jak...”, to jednak w wideoklipach, tak jak w normalnym kinie, mamy przewagę tradycyjnych fabuł. Te fabuły trzeba oczywiście jakos opowiedzieć, ale to już kwestia, którą język angielski oddaje wyjątkowo trafnie terminem „pretty patterns”.

Świat przedstawiony wideoklipów wynika w sposób czasem wręcz schematyczny z image’u solisty lub zespołu, gatunku uprawianej muzyki. Stąd heavymetalowy solista nie będzie prezentował się w smokingu, ze starannie wycienioną fryzurą lub, co gorsza, jeździł skuterem. To „brzydki chłopiec”, który niekiedy musi nosić długie włosy — choć to jakby atrybut gatunku — za to skutecznie potrafi zepsuć najbardziej udane przyjęcie (Beastie Boys).

Świat muzyki heavymetalowej czeka niewątpliwie na swojego Panofsky’ego, który opiszę doskonale jego agresywne rekwizyty, sprowadzające się ostatecznie w mało zaołowanej formie do fallusa. Ow kult męskości, do którego obrzędów należy jazda szybkim samochodem lub motocyklem, przynosi zgola groteskowe atrybuty siły (ciężkie łańcuchy, czarne skóry), a ponadto dzwienne klóci się z warstwą fikcji rozwijającej się w scenografii filmowego horroru. W czasach, gdy na filmowych thrillerach widz głośno krzyczy gryząc ręk sąsiada, heavymetalowe horrory niosą ten sam dreszcz przerażenia, jaki daje operetka. W muzyce rockowej świat kreowany przez Ozzy Osborna’ego zajmuje podobne miejsce jakie w muzyce poważnej przypada krainom Franz’a Lehara. Te wydawałoby się odległe światy łączą ten sam stopień realizmu: w jednym i drugim przypadku mamy podstarzałych dzieciaków, które zamknięte w teatralnej rekwizytorni, by nie uczestniczyć w świecie dorosłych.

Z kolei ambitny minimalizm nowofalców wyrażający się rezygnacją z tytułów piosenek i własnych zdjęć na okładkach płyt, wreszcie rezygnacją z samych wideoklipów, zaowocował oszczędną, ale wysmakowaną estetyką, by następnie przywrócić ich na szerokie lono opiekuńczego showbiznesu. Nieprzejednani zmienili się w modne grupy dyskotekowe (New Order), zaś wojujący wegetarianie (The Smiths) stwierdzili, że pojawienie się w Music Boxie nie jest równoznaczne z utratą dzieciństwa.

Najczęstszy sposób kreacji świata przedstawionego to ten wynikający z tekstu piosenki. Niezależnie jak banalny, zawiera gotowy scenariusz, a przynajmniej parę punktów zaczepienia, wokół których można dobudować resztę filmu. Inaczej będzie ilustrowany utwór

liryczny, oparty na przenikaniach, spowolnionym rytmie narracji. Z kolei łatwo przewidzieć, że dynamiczny utwór odbiję się na ekranie w postaci szybkiego montażu. Ta sztuka wizualnego kontrapunktu w sposób znakomity ujawniła się w wideoklipie *Owner of A Lonely Heart* zespołu Yes, gdzie krótkie gwałtowne frazy muzyczne zostały zilustrowane wizerunkami kosmaru, atakujące dźwięki zostały powtórzone przez obrazy agresji.

Na przeciwnym biegunie w subtelnych lirycznych wideoklipach Sade pokazuje zawsze kobietę zdradzaną, poniewieraną, porzucaną przez mężczyznę, odpowiadając nie tylko nostalgicznie muzyce, ale także wizerunkowi artystki, jaki wytworzył się poza estradą, jak gdyby życie, zgodnie z paradoksem Wilde'a, po raz kolejny zaprzagnęło nadać za sztuką.

Podobnie romantyczny obraz mężczyzny stworzył również Bryan Ferry. Towarzystwo jego muzyce pełne elegancji obrazy nawiązują pięknie zwiczne kobiety, występujące raczej na zasadzie znaku dekoracyjno-egzestencjalnego niż jako rzeczywiste istoty, których pożąda bohater. To jakby jeszcze jeden element genderowy artysty, dbającego zawsze o stylowe i wyszukane dodatki. A to, co wydaje się jeszcze jedną piosenką o miłości, w warstwie wizualnej może zyskać zupełnie odmienne znaczenie (*Slave to Love*).

Wideoklipy, tak jak normalne kino, stają się coraz śmielsze, coraz bardziej nasycone erotyzmem na granicy skandalu (*Selfcontrol* Laury Branigan, *Relax* Frankie Goes To Hollywood, *I Want Your Sex* George'a i Michaela), wyróżniają się coraz wyższym poziomem zdjęć i montażu. Dzięki temu tak świeżo wygląda potem nowa wersja dawnego przeboju, wykorzystująca archiwalne zdjęcia rozmaitych pożegnań (*Every Time We Say Goodbye* Simply Red).

Niezwykła fascynacja, jaką odczuwamy oglądając ludzkie twarze, szczególnie silne pożądanie wywoływane przez malującą się na obliczu osobowość, pożądanie jakiego nigdy nie odczuwamy oglądając filmy pornograficzne, bezosobowe i kalekie, jak okaleczone być mogą anonimowe i zbydlęcone ciała, z całą premedytacją wykorzystywane jest we współczesnej reklamie mody. Zwykła uroda nie wystarcza w czasach, gdy o wszystkim rozstrzyga zasada ekspresji, a nie fotogenii. Niezliczoną ilość wideoklipów wypełniają tłumy pięknych dziewczyn i przystojnych młodzieńców, tyleż przykuwając uwagę, co przerażając siłą jakiejś nowej rasy, lepszej i dorodniejszej, której obawiamy się niepewni swojej przynależności. Tej agresji pozbawiony jest klip Bryana Adama, oparty na prostym pomysle fotograficznym atelierowego przedstawienia wielu par ludzi w różnym wieku. Tchnie on jakimś optymizmem wynikającym z faktu, że można zobaczyć aż tylu ludzi prawdopodobnie ze sobą szczęśliwych.

Osobną kategorię stanowią dawne piosenki, które próbują się przekształcić w lektostrawną pożywkę muzycznej telewizji, nawet gdy podkładane obrazy przywołują heroiczne czasy i wydarzenia, obok których trudno przejść obojętnie. Takie wrazenie sprawiają wynajdywane i preparowane piosenki Johna Lennona, przejmujące bolesnym subiektywizmem kronik rodzinnych bardziej, niż gdyby zaserwowano nam udrumatyzowaną scenę zabójstwa piosenkarza.

Jeszcze inaczej ilustrowany będzie polityczny song. Tu najczęściej mamy do czynienia z odwołaniem się do dokumentu. Często właśnie obrazy nadają polityczne znaczenie piosence, skazując ją w różnych telewizjach na nieistnienie (*Man in the Mirror* Michaela Jacksona). Czasem są inscenizacją jakiegoś wydarzenia, przypominającą wizję lokalną (*Biko* Petera Gabriela). Czasem wystarczą po prostu sam artysta, który pojawia się w glorii mecenacka słusznej sprawy, jest ilustracją idei, o którą walczy (Joan Baez, Tracy Chapman).

Wideoklip jest w pewnym sensie dokumentem piosenki, wizualnym świadectwem jej nagrania. Niekiedy rzeczywistość staje się

dokumentem wydarzenia, jakim było zgromadzenie wielu artystów jednoczących się w ze wszechmiar chwalebnyemu celu (*We are the World, Are They Know It's Christmas?*). Widzowie odczuwają wzruszenie jakie zawsze sprawia tak znaczące poparcie czegoś, w co sami skłonni jesteśmy wierzyć.

Poza tym ludzie zawsze uwielbiali pokazy gromadzące obok siebie zastępy gwiazd, co Hollywood umożliwiła w tyleż ludzycznej co zwielokrotnionej skali. Ież radości dostarcza anonimowemu widzowi rozpoznanie postaci znanych z ekranów i okładek płyt. Rozumiejąc te przyjemności Michael Jackson zaprosił swoich sławnych przyjaciół, by zechcieli wstąpić jako statycy w filmie *Liberian Girl*. Ktoś, kto ma bowiem tylu takich przyjaciół z pewnością nie może być kłotkim.

Jeśli zatem krótki film muzyczny stanowi tak atrakcyjną formę, skąd się bierze tyle niechęci wobec niego? Z grubsza biorąc mamy tu do czynienia z typowo pokoleniową polaryzacją postaw, ale czy można powiedzieć, że główną przyczyną odmiennych ocen jest różnica gustów muzycznych? Wyjaśnienie to tyleż naiwne co zbyt proste. Widzę w tym charakterystyczne oznaki tego, co Marshall McLuhan rozpoznał jako podsyżną lękami niechęć ludzi kultury pisma do obrazu, a w szczególności do serwilistycznego z istoty rzeczy obrazu reklamowego.¹¹

To być może jedna z przyczyn. Jednak myślę, że sedno leży w postrzeganiu odbioru telewizyjnym. Zawsze podkreślano pasywność jego przeżywania, jak gdyby czytanie powieści wymagało jakiejś szczególnej aktywności. O ile jednak w tradycyjnym programie telewizyjnym mieliśmy do czynienia z mnogością propozycji w ramach jednego kanału, o tyle nowoczesna, wyspecjalizowana telewizja daje ofertę jednego typu. Oczywiście, że daje tym samym większą wolność odbiorcy, polegającą na przełączaniu kanałów a nie wyłączaniu odbiornika, jednakże zauważalne jest niebezpieczeństwo wysokiej atrakcyjności takiej oferty. Oto bowiem zrealizowana została totalitarna utopia w wersji hedonistycznej. Świat z odbiornikiem telewizyjnym włączonym całą dobie stał się faktem, zaś jego groza polega na tym, że nie musi to budzić sprzeciwu, oferuje się wszak miłą rozrywkę — od czasu do czasu na wysokim artystycznym poziomie. To słodkie zniewolenie dusz, a nie groźna wizja Orwella.

Jeśli w imieniu odbiorców wypowiadają się teoretycy kultury, obwieszczać nowe zagrożenie dla świata wyższych wartości, łatwo wówczas o demagogię. Fakt ciągłego bombardowania obrazami ma niewątpliwie znieuczulający charakter. Zasada ornamentu, tak często wykorzystywana jako chwyt estetyczny w scenografii obrazu i organizacji filmu, rozciągnięta do traktowania uznanych dzieł malarstwa jako tła, staje się w ten sposób nacelną zasadą estetycznej wrażliwości. A zjawiska tego nie można już oceniać niewinnie. Przynosi nam bowiem sterylny świat doskonałych form, pięknych ludzi i estetycznych przedmiotów, układając je w jakies kosmiczne struktury i harmonie, czyniąc z życia coś w rodzaju luksusowego supermarketu czy globalnego kalejdoskopu. To świat stworzony wyłącznie do wizualnego przeżywania. Możemy tolerować ornament jako jedną z możliwości sztuki, zasadę cząstkową, uznając jej za regułę nacelną zagraza sztuce i jej odbiorcom, gdyż pozbawia nas przeżyć metafizycznych — te, najwspanialszy nawet deseni, wywola jedynie przypadkowo.

Gdybyśmy spojrzeli na *wzór ornamentacyjny* tak, jak na *dzieło sztuki* — pisał Rudolf Arneim — *jednostronność jego treści i formy sprawiałaby, że wydalby się pusty i niemydły. A z drugiej strony, gdyby*

¹¹ Por. tamże, s. 124

lla dekoracji użyć dzieła sztuki wykraczałoby ono poza swą funkcję i zburzyło jedność całości, której miało służyć (...).

Ornament, jak możemy go obecnie zdefiniować, ukazuje jakiś łatwy ład, obajtny na zmianie kolejnej życia. Jest to całkowicie usprawiedliwione wtedy, gdy wzór nie jest pomyślany jako niezależna całość, lecz jako składnik większego kontekstu, w którym łatwa harmonia jest najzupełniej na miejscu (...). Ornament, pokazany jako dzieło sztuki, staje się rajem głupca, w którym panuje łatwy pokój, a tragedia i chaos idą w niepamięć. W dziele sztuki ukryty porządek ściera się z irracjonalną rozmaitością konfliktów. *Nostra res agitur.*¹⁸

Wśród negatywnych ocen wideoklipów szczególnie akcentowane jest zagrożenie wynikające z ciągłości nadawania obrazów. Nie wydaje się niebezpieczeństwem jeden klip ani kilka, ale ich niezmiernie nieograniczony strumień, lejący się z ekranu. Nie chcę lekceważyć tego głosu zwłaszcza w świetle badań wskazujących, iż liczba godzin oglądania telewizji stale rośnie. (W opiniach tych pobrzmiewają elementy znane z dyskusji na temat demoralizującego wpływu różnych treści zawartych w niektórych dziełach sztuki: są szokliwe, ale zawsze szkodzą innym, o których troszczy się moralista.) Być może migoczące obrazy są swoistym narkotykiem, być może wypełniaczem pustki codziennego życia. Ale to już sugestie odnoszące się do świata, w którym przeżywa iluzjonistyczne wydają się ciekawsze od rzeczywistych przeżyć, do wszelkiej sztuki, która tyleż daje pocieszenie, co utrwała stan dezintegracji.

Jednakże zjawisko, tak na pozór niepokojące, zawiera mechanizm psychologiczny oddalający to zagrożenie. Każdy kto doświadczył wielogodzinne oglądania audycji MTV lub Music Box stwierdza, że po krótkim okresie fascynacji muzyką i obrazem nużą. Odbierane pojedynczo wydają się niezwykle, zwracając uwagę oryginalnością rozwiązań. W masie wywołują uczucie monotonii, tracą wszelką wyjątkowość. A jakośe przeżyć zmusza do wyłączenia odbiornika.

Że nie wszyscy są zdolni do takiego bohaterstwa, to już kwestia z rodzaju tych jak odzwyczać się od palenia, lub pokierować tak swoim życiem, by pełne było ekscytujących przeżyć. Nie rozwiąże tego zniesienie wideoklipów, głośniejszej muzyki rockowej, gdyż ludzie żyjąc tak jak żyją, zawsze znajdą sobie jakieś wideoklipy.

Lekceważenie zjawiska pociąga za sobą pogardę badawczą: jak można poważnie badać coś, co żadną miarą nie zasługuje na powagę. Na dobrą sprawę od czasów McLuhana nikt głębiej nie zajął się telewizją, ani nie powiedział nic nowego. Z pewnością zaś doświadczenie telewizyjne wpłynęło na inne przekazy, także pisemne, zmieniło sposób odbierania świata, który zdaniem kanadyjskiego uczonego upodobił się do mozaiki lub ikony.

Odrzucać wideoklipy w imię kultury rzekomo wyższej i nabytych przeświadczeń o zadaniach sztuki, potępiać ludzi za ich upodobania, miał być samą potrzebę, którą zdolna jest zaspokoić artystyczna namiaszka — to przejaw głębokiej arogancji i społecznego wyalienowania. Uczony w swojej więzy z kości słońcowej i polityki lansujący własną wersję nowego wspaniałego świata idą tutaj ręką w rękę, nie o sobie nie wiedząc.

1989

Marek Nalikowski

* ROZMOWY *

„Kultura ponad podziałami”

W 1990 roku „Akcent” skończył 10 lat. Z tej okazji 19 stycznia 1990 r. odbyło się w Lublinie spotkanie autorów, współpracowników i przyjaciół czasopisma. Uznaliśmy, że jubileusz jest zbyt skromny, by upominać do szumnego świętowania, ale stwarza okazję do rozmowy na temat niedawnej przeszłości kultury polskiej, jej obecnej kondycji i perspektyw w złożonej sytuacji gospodarczej, społecznej i politycznej kraju. Temat dyskusji brzmiał „Kultura ponad podziałami”. Wzięli w niej udział pisarze, przedstawiciele środowiska intelektualnego, instytucji życia kulturalnego i niektórych zaprzyjaźnionych z „Akcentem” redakcji: „Ajfald” (Węgry), „Ethos”, „Literatury na Świecie”, „Nowych Książek”, „Relacji”, „Res Publici”, „Twórczości”, „Zdania” (w dniach 18-20 stycznia gościę spozna Lublina spytaliśmy się z lubelską publicznością).

Mimo że zapis tej rozmowy dotrże do czytelników z danym opiniem, zdecydowaliśmy się go opublikować, ponieważ większość pojawiających się w niej wątków nie utraciła aktualności.

(red.)

Bogusław WRÓBLEWSKI, redaktor naczelny „Akcentu”

Jeszcze raz serdecznie wszystkim witam. Przypuszczam, że organizatorzy spotkania wzięli się wyjaśnienie, jak sami rozumieją sformułowanie „Kultura ponad podziałami”, zaproponowane jako temat dyskusji. Pozwolicie jednak napierem na kilka słów auto-refleksji, bo przecież to określenie zostało jakoś wyważone z dziesięcioletniej praktyki redakcyjnej „Akcentu”. A było to dla Polki i więdzia dziesięciolecie szczególnie i tylko czasu nie mierzyc tylko zegarem i kalendarzem, to myślę, że dekada lat osiemdziesiątych zmazała w powojennej historii więcej, niż dwie poprzednie razem wzięte.

Tak się działo, że „Akcent” ma za sobą wszystkie przełomowe wydarzenia ostatniego dziesięciolecia. Pierwsze numery „Akcentu”, wówczas jeszcze almanachu, zredagowane zostały w warunkach chałupniczych (nie miał dosłownie, bo u mnie w domu — redakcja nie miała wówczas siedziby), w 1979 roku, w okresie szalejącej „lukaszewszczyzny”, kiedy wydawało się, że powołanie nowego, względnie niezależnego czasopisma literackiego jest rzeczą niemożliwą. Ale przecież w pierwszym numerze „Akcentu”, w słynnej dyskusji z udziałem Artura Sandauroja pojawiły się nazwiska „ile obecnych” pisarzy — Koswiczkiego jest zbyt wysoka, w numerze drugim monograficzny esej na temat zapomnianego ze względów politycznych Zdzisława Stroińskiego, a w trzecim na przykład fragmenty „Spotkania w Telgite” Guntera Grassa zwalczanego wówczas przez polską cenzurę. Później, jesienią 1980 roku, odbierano trzy pierwsze tomy almanachu „Akcent” jako zapowiedź czy przeuręcie Sierpnia.

I właśnie przemiany październikowe umożliwiły legalizację „Akcentu” jako czasopisma. Z tak zwaną młodzieńczą radością i zapałem uczestniczyliśmy w utrwalaniu polskich przemian, współtworząc Komitet Porozumiewawczy Środowisk Kulturotwórczych Lubelszczyzny, czy przygotowując specjalny numer na temat powstania listopadowego. Później udało nam się przetrwać bolesny szok grudnia 1981 i stanu wojennego i wznówić czasopismo w niezmięnionej postaci. I choć trudne lata 1982 — 1986 przyniosły gorzkie doświadczenia — czasopismo przetrwało istnieć, gdy okazywało się, że cena kompromisu jest zbyt wysoka — ale przecież nie z nas nie

¹⁸ R. Arnbheim, tamże s. 159 — 160

wyciergował, nie rozbiegliśmy się po świecie. Potródz legalnie wydawanych czasopism jako jedno z nielicznych, może dwóch, trzech, otwarcie wyrażaliśmy przekonania niezgodne z ówczesną wykładnią tzw. polityki kulturalnej, przez którą głoszonej przez prof. Nawrockiego tezie, że polaryzacja, dwubiegowość w kulturze polskiej będzie się pogłębiać i że nastąpi degradacja literatury w drugim obiegu ze względu na jej polityczną służebność (pokoleziowałem z tą tezą w artykule „Przyjrzyjmy się odbiorcy” zdjętym przez cenzurę z „Polityki” w 1983 r. i z mojej książki [w 1985 r.]). Uparcie staraliśmy się prezentować sylwetki pisarzy emigracyjnych czy że widziana wówczas problematykę kresów, efektu kulturowego na pograniczu narodowości. Rozluźnienie ograniczeń w 1987 roku i wreszcie epokowy przełom w roku 1989 potwierdziły, że taka postawa może być skuteczna. Dzięki niej „Akcent” nie musiał się specjalnie zmieniać, nastąpiło raczej zestrojenie ze światem, który — przynajmniej częściowo — zbliżył się do naszych wyobrażeń.

Jeśli zatem dziś używamy hasła „Kultura ponad podziałami”, może trochę kontrowersyjnego, to dlatego, że każde z jego znaczeń próbowaliśmy weryfikować w działaniu. Chodzi po pierwsze o tworzenie wartości i dyskusję o wartościach ponad podziałami politycznymi, wówczas, gdy te podziały me są atutem literatury, nie wzbogacają jej, lecz ją zubożają czy nawet — pod względem estetycznym — uśmiercają. Praktycznie znaczy to także: ponad podziałami na kraj i emigrację, albo na pierwszy i drugi obieg literatury, o czym już wspominałem. Może również — ponad podziałami światopoglądowymi, aby efektem różnicy światopoglądowej nie była niezgodność do dialogu.

Po drugie — ponad podziałami instytucjonalnymi i organizacyjnymi. Istnienie różnego rodzaju instytucji życia kulturalnego, związków, stowarzyszeń, różnego typu instytucji mecenatu nie może prowadzić do partularyzmu, do zamknięcia się w wąskim „własnym” gronie „Przychodzi nam na myśl, że to „Akcent”, jako pierwsze polskie czasopismo, opublikował obszerną rozmowę z Józefem Garlińskim, prezesem Związku Pisarzy Polaków na Obczyźnie. Dla zdrowia kultury niezbędny jest kontakt między twórcami spod znaku mecenatu państwowego, kościelnego, społecznego czy powstającego z oporami mecenatu prywatnego.

Po trzecie — ponad podziałami na różne języki, konwencje, za pomocą których artykułuje się humanistyczną prawdę o świecie. Chcielibyśmy, aby aspirujący do precyzyjnego języka nauk humanistycznych i swobodny język ekspresji artystycznej spotykały się na lamach „Akcentu”. Szczególnie w knisze dwóch uniwersytetów jest ważne, by uczeni ogupczali czasem swoie wiecie z kołci słoowieczy czy analityczne laboratoria. Najlepiej udawało się to chyba w numerach „tematycznych”, do których konstruowania zapraszaliśmy wspólnie uczonych i artystów, prezentując wielostronny obraz danego zjawiska.

Po czwarte — ponad podziałami pokoleniowymi, których znaczenie w kulturze polskiej często przeceniano. I znów pro domo sua: „Akcent” był uważany za czasopismo młodych, ale przecież co najmniej połowa naszych autorów to ludzie niegdyś po czterdziestce, dziś od pięćdziesiątki lat starsi. Spotkania różnych pokoleń na tych samych lamach bywają inspirujące dla ich uczestników, a są także atrakcyjne dla czytelników.

Po piąte wreszcie — ponad podziałami estetycznymi w tym sensie, że jeśli nawet niemożliwe, a może i zbędne, jest pochylenie się z jednakowym przekonaniem nad wszystkimi kierunkami poszukiwań artystycznych, to do tych odmiennych, nieprzekonujących nie można się odwołać do lekceważenia czy — jak to się zdarza — nie dostrzegania ich istnienia.

Oczywiście — oś podziałów mogą przebiegać jeszcze inaczej, może w planie polityczno-geograficznym, na Wschód i Zachód, o geograficzno-geograficznym, np. na Europę i Azję, czy na płaszczyźnie socjologiczno-kulturowej, np. na prowincję i centrum, ale w każdym z tych planów pojęcie „kultura ponad podziałami” jest dla refleksji o współczesnym świecie użyteczne. To Lévi-Strauss odkrył czy nazwał na nowo jedną z podstawowych właściwości ludzkiego umysłu: skłonność do ujmowania świata za pomocą binarnych opozycji i zdolność ich stopniowego „zapofredmiania”, niwelowania. Ta zdolność jest fundamentem naszej tradycji kulturowej.

Zapraszam do rozmowy.

Prof. Rafał Zajączkowski, rektor UMCS

Proszę państwa, moja sąsiadka, doktor Monika Adamczyk, podszepnęła mi przed chwilą, że ktoś powinien stwierdzić, że jest — jak pani to powiedziała? — za kulturą z podziałami. Ten podstęp! padł na dobry grunt: siedłem tutaj z takim właśnie nastawieniem, ale zostało ono zdemontowane. Bo te cudowne słowa, świadomość, że to dziecięć lat, i że to jest rzeczywiste kopięrzy z Uniwersytetem, z Uniwersytem dla miasta (Wczoraj, przy innej okazji, miałem możliwość powiedzieć, że być prawdziwie, to być na zewnątrz — i oto dzięki zespołowi „Akcentu” lubelskie uniwersytety są prawdziwie, bo wychodzą poza swoje mury. Mógłbym powiedzieć nawet tak: tym pełniej jest, albo tym głębiej się jest, im dalej się jest poza swymi opłotkami! i Chciałem więc zwątpić w zwolnienie „Kultura ponad podziałami”, a tu uroczyście atmosfera, wspaniali goście, którzy poprzez „Akcent” łączą nasze miasto z obzarami odległymi, także z zagranicą... Pomyślałem sobie jednak: to jest piękne zawołanie i właściwie słuszne, ale będzie jeszcze bardziej słuszne, kiedy ktoś wypowie coś niesłusznego i zostanie to jak gdyby zdezawouowane, pokonane.

Otóż, proszę państwa, tak się zastanawiam, czy to może być, żeby w sferze pozakulturowej (nawiasem mówiąc, bardzo trudno jest oddzielić te sfery) kształtowały się konflikty, podziały, następowały zdarzenia, a kultura miała by pozostawać od nich wolna? Przecież, nawet gdy ona atakuje te podziały, to jest w środku, uczestniczy w nich, przezwyciężając je. Kiedy się przezwyciężać pewnie podziały, to bardzo trudno uniknąć wywoływania jakichś innych. I wydaje mi się, że my bardzo często kulturę nazbry idealizujemy. Kultura nie tylko łączy, często także uczestniczy w tworzeniu konfliktów. Byłem przed kilkoma miesiącami w Sandomierzu na sejsji „Wojna w literaturze” i po wyhashowaniu kilku wypowiedzi zauważyłem, że temat jest rozumiany tak: oto toczy się wojna, a w literaturze znajduje ona odzwiedciedlenie. I zapytałem: a może by trzeba dopełnić ten temat? Bo może, gdy toczyła się wojna, którą literatura opisuje, to sama literatura też toczyła wojnę? Według mnie problem nie sprowadza się tylko do tego, że literatura ma pomagać, czy poprzez unoszenie się ponad konfliktami łączy ludzi. Ona musi także pokonywać przez siebie tworzone konflikty.

Jeszcze sprawa, która mnie dręczy od dawna, a z naszym tematem pośrednio się łączy. Otóż w świecie, gdy mu się przyglądam przez ostatnie dziesięciolecia, upowazczniają się środki komunikacji między ludzką. Upowazczniają tak dalece, że do buszu zagląda telefon, no, przesadzam oczywiście, ale radio tam się wdziera, i gazeta, i telefon, a porzecz nie i kultura. I co ta kultura niesie oplecionemu pajęczyną środków komunikacji nowemu światu? Nicie informacje o tym, jak ludzie żyją gdzie indziej i ludzi aspiracje. Te aspiracje, mówiąc spekulacyjnie, mogłyby się w skali globalnej upowazczniać na poziomie najniższym, albo uśrednionym, albo maksymalnym. Ja podejrzewam, że za sprawą integrujących świat połączeń cywilizacyjno-techniczno-kulturowych upowazczniają się na poziomie najniższym. I to jest piękne, bo można oto powiedzieć, że sprzeżenie tych trzech sfer zwąpsza ludzi. Trzeba jednak uwzględnić również drugi aspekt: taki mianowicie, że za ujednolicającymi się aspiracjami nie idą dostatecznie szybko możliwości ich realizacji. Te możliwości się bodaj coraz bardziej różnicują i piękna idea globalnej wspólnoty ludzięj przeszkałka nam świat w system naczyn połączeniowych, w którym różnice cińień wzrasta, a ścianki stają się coraz słabsze. Świat się staje systemem wybuchowym.

Kiedy więc pojawia się światła myślo i zespoleniu ludzi przez kulturę i przez technikę, to coś mnie kuszi, żeby poweździć jakąś myśl niesłuszną. Są dwa typy porozumiewania się ludzi. Jeden bezkonfliktowy, bezpodziałowy. Proszę wyobrazić sobie małżeństwo. Porozumiewają się, rano się porozumiewają, w południe, wieczorem, od porozumienia do porozumienia. To jest piękne, nudne i zarazem niebezpieczne. Po bardzo długim ciągu porozumień maleńkie nieporozumienie może wszystko zepsuć. I mamy do czynienia z drugim typu porozumieniem, powiemy, gombrowiczowskim, kiedy porozumienie osiąga się wskutek pokonania faktycznego albo grotzącego nieporozumienia. Ja myślę, że ferment twórczy w literaturze i nie tylko w literaturze, wywodzi się z tego drugiego typu. I w tym sensie nie mógłbym sobie wyobrazić kultury bez podziałów, własnych podziałów nawet. Może trzeba by dodać: ale nie za dużo, znówu jak u Gombrowicza, nie za bardzo, nie za bardzo, trochę podziałów by się przydało, ale me za bardzo. Jak to osiągnąć, tego już nie potrafię powiedzieć.

Proszę państwa, jestem w wielkim kłopotcie. Ten kłopot zresztą został zanalizowany bardzo wnikliwie przez Rilkego w „Maltem”. Jak państwo pamiętacie, jest tam taka scena, kiedy narrator siedzi w bibliotece i czyta swojego poe. Obok siedzi około trzytysię innych użytkowników tej biblioteki i każdy z nich również czyta swojego poe. I Rilke pyta: — Ale, na miłość boską, czy istnieje na świecie aż trzytysię poetów? W naszym gronie jest przynajmniej kilkunastu poetów, ale mam głębokie przeświadczenie, że są to akurat ci poeci, którzy sprawiają, że w Polsce poezja istnieje i że na pewno nie ma mniej w Polsce poetów, niż ich liczy to zgromadzenie. Toteż czytam innego, nieobecnego tutaj, żeby się nikomu nie narazić z obecnych, a pominiętych. Zacytuję fragment wiersza księdza Jana Twardowskiego, zawierający frazę: „Zakryj mi twarz rękawem, niech się nie rozplacze, że nie do mnie Ci mówić przez ognisty krzew” I chodziliby mi o taką sprawę, przez ten wiersz, jak myślisz, wywołaną. Każdy z nas, pracujących w literaturze, w dziedzinie czasopiśmiennictwa, w twórczości krytyczno-literackiej i w tym wszystkim, co dotyczy operacji interpretujących i oceniających literaturę, jest oczywiście przewidziany o wewnętrznej słuszności, o słuszności swoich argumentów, racji i zasadności swojego działania. Kiedy myślę o dziesięcioleciej działalności „Akcentu” i o często rosnącej dużej działalności nas innych tutaj zgromadzonych, to myślę, że sprawą nadającą sens naszej pracy było nie tyle utrzymywanie siebie w przekonaniu o własnej racji, ile przekraczanie granic, które z owej racji zdawały się wynikać.

Kiedy redaktor Wróblewski wspominał przykładowo kilka najciekawszych jego zdaniem — i słusznie zresztą wybranych — spisów z historii swego pamięta, wspominał rzeczy, które musiały przebiegać się do czytelnika, pokonując opoty takich czy innych form cenzury.

Czyli mówił o zwalnianiu, pokonywaniu, nadłamywaniu ortodoksji i wynikających z niej implikacji. Sądzę, że w działalności każdego z nas to poszerzenie pola, to rozbijanie ortodoksji, było właściwie istotą, na tym zasadzała się dynamika działania każdego żywego czasopisma, a także w jakiej mierze każdego człowieka zmrużonego do ferowania wyroków wartościujących czy interpretujących.

Inna rzecz, którą na razie na boku pozostawiam, to problem co to znaczy ortodoksja: być może nie ma ortodoksji sensu stricto i może istnieć tylko przewidzianie o konieczności egzekwowania jakiegoś zespołu pojęć, a wartości same w sobie są może nie tyle zmienne, co realizują się w procesie poznawania, dochodzenia, przewartościowywania, doskonalenia.

Ale to dygresja. Wracam do sprawy zasadniczej, jaką myślę, dla naszego dzisiejszego uytuowania w życiu publicznym i społecznym. Otóż, proszę państwa, ortodoksje tym się jeszcze charakteryzują, że są wymienne. Ortodoksje do niedawna obowiązujące zaczyna zastępować inna. Kształtuje się zupełnie inny horyzont literacko-artystyczny, bardzo ściśle związany z kontekstem społecznym i nie tylko społecznym. Zmieniają się hierarchie wartości. Będzie się zmiana, czy może w inny sposób utwierdzał czy sakralizował, nowy establishment literacki. Na tej sali — i to jest jedna z głównych zalet „Akcentu” — zgromadziliśmy się w gronie bardzo rozmiatłym, w którym znajdują się zarówno reprezentanci nadkruszacego czy właśnie ewoluującego establishmentu dotychczasowego, jak przedstawiciele establishmentu nowego, który ma wszelkie dane i wszelkie racje po temu, aby się w najbliższej przyszłości rozwinąć i utwierdzić.

Chciałabym się zabawować w staruszkę przekazującego paleczkę sztafetową przedstawicielom tego nowego establishmentu. Bardzo gorąco do nich apeluję, aby pomogli całej polskiej kulturze, nie tylko nam, w bronieniu się przed apatią, niestety dość często w naszym życiu umysłowym spotykana, postawą tych, którym się zdaje, że to do nich jednak mówić. Objawienie przez ognisty krzew. Tak często zdarza się nam w życiu spotykać ludzi przewidywanych o swojej racji ostatecznej i najpełniejszej, tak często zdarza się spotykać ludzi, którzy — przepaszam za bardzo brzydkie porównanie — którzy plomkują pelgasy na dziale, gdzie się pali trzaski zeschłych jesiennych liści, biorą za ten ognisty Mojżeszowski krzew, że musielibyśmy o chwila przykłękać przed jakimś znieogmistym objawieniem i co chwila uznawać rację ostateczną i na wasze czasy rozważoną, kogot, kto tę rację jako taką właśnie podaje. Jeśli można coś radzić, czy o coś apelować, to może spróbujemy budować między nami pomosty i współdziałania intelektualne, artystyczne, myślowe poprzez wspólny protest przeciwko wszelkim tego rodzaju intelektualnym i moralnym uzurpacjom, porzeczko

wszelkim i kosztującym już teraz, już w naszych oczach, nowym ortodoksjom, nowym dogmatom, nowym znieogmistym normom, które się nam podaje jako prawdy objawiane.

Postawa intelektualnej skromności i powściągliwości, postawa uporczywego badania, weryfikowania, przewartościowywania wszelkich prawd zastanych i tych rodzających się dopiero a już nam objawionych, może być postawą wszystkim nam wspólną, postawą, jak myślę, najbardziej intelektualnie i artystycznie płodną. Tą postawą, która zapobiegne niebezpieczeństwom narzucania i utrwalania jakiegokolwiek nowej formy martwoty i skostnienia, zastępującego ekonomicznie i martwotę, którą wspaniałym wysiłkiem udało się nam pokonać i usunąć. Tak bym widział konkluzję i implikację tematu, który redakcja „Akcentu” zadawała nam na dzień do przemyslenia i przedyskutowania.

Książki Wacław OSZAJCA, poeta, duszpasterz akademicki

Rzeczywiście „Akcent” nagrzewił sporo przeciwko — jak to określił redaktor Sadkowski — starej ortodoksji, wpadł w herceję i nawet w pewnym momencie (rzebu było jego redaktorów z kryminału wykupować). Za pokutę proponuję wypić po lampce wina. Natomiast co do komunizmu, to wysłuchawszy moich przedmówców i tego, co mówił Bogusław, myślę, że słowo komunizm bardzo tutaj pasuje. „Akcent” to pismo, ale „Akcent” to też środowisko, to żywi ludzie i tak się zbliżyło, że tam na Okopową przychodziliśmy rano, w różnym trywilogi, ale było nam tam i was zawsze dobrze. Nie musielibyśmy ukrywać swoich poglądów, nie musielibyśmy udawać przed sobą, nie musielibyśmy dochodzić do strasznych kompromisów... To wyszły o „Akcent” bardzo cenne. Szukając jakiejś drogi dla naszej kultury warto o tym pamiętać. A myślę, że kultura jest tym, co potrafi nawet z czegoś, co bardzo nieskładne wyprzedać to, co piękne, co dobre i co potrafi zachwycać. Jest dziwny dar, zbawczy dar w literaturze, która potrafi pokazać, że to, co całkiem czarne jest takie, ale ta czerni jest piękna i i gdyby komuś udało się kiedyś swego diabła naprawdę pięknie opisać, byłby chyba zbawiony.

„Akcentowi” przez ten czas udało się wcale zdziałać. Jeśli ma być komunizm, to muszą być różnice. Muszą być najrozmaitsze podziały i najrozmaitsze wartości, bo tylko tym się można dzielić. Zatem sądzę, że powinniśmy dążyć nie do jakiejś unifikacji, nie do tego, żeby wszyscy zaszyci myśleli to samo i tak samo, bo to już było, ale żeby myśleli tak przyzwyczajenie, tak przyzwyczajenie różnic, żeby to innych mogło budować, rozwijać, czynić lepszymi.

Andrzej URBAŃCZYK, redaktor naczelny „Zdania”

My w środowisku krakowskim nie traktujemy kultury jak Arkadę, w której podziały mogą zaniknąć, a więc podobnie jak mos przedmówcy uważam, że różnice są wspaniałe. Różnice są jakby właściwością człowieka, ale najpiękniejszą jego właściwością jest umiejętność zwalczania tych różnic.

Ostatnio pojawiło się na półkach sklepów nowe wino, sprowadzone z EWG. To wino nie jest butelkowane lecz paczkowane i umieszczono na nim taki piękny napis, że jest to mieszanka różnych win z najlepszych winnic krajów, które wchodzi w skład Wspólnoty Europejskiej. Proszę państwa: tego nie da się pić, tego zupełnie nie da się pić. Chciałbym, żebyśmy w dążeniu do niewielkiego podziału nie stworzyli takiej niesławnej mieszanki. „Akcent” tego niebezpieczeństwa uniknął.

To, co udało się „Akcentowi” — i udało się niewiele pismom w kraju — to pokonanie owej najgroźniejszej obawy, najgroźniejszej sytuacji ostatnich dziesięciu lat, kiedy różnice polityczne, światopoglądowe, różnice w poglądach na bardzo konkretne wydarzenia powodowały, że ludzie nie spotykali się ze sobą fizycznie. Że jeden drugiemu nie podawał ręki lub odmawiali sąsiedstwa na tych samych ławach. Największą wartość „Akcentu” upatruję więc w tym, że doprowadził do spotkania. Właściwie kultura to jest jedno wielkie spotkanie, bez dominacji jednego nad drugim. Doprowadzenie do spotkania jest dla mnie największą wartością i to chciałem w swoim punkcie dla „Akcentu” w dniu jego jubileuszu powiedzieć.

Wśród rozmaitych różnic, w których żyjemy, pojawi się nowa różnica, która też dotyczy kultury. Różnica między biednym a bogatym to jest różnica, nad którą powinniśmy się wżycy zastanowić, zastanowić się z różnych punktów widzenia, pod kątem różnych światopoglądów, czy nie tworzymy jakiejś krainy uludy, która będzie

dośćpna tylko dla nielicznych, a inni dostępu do niej nie będą. Myślę, że idą takie czasy, że namysł nad skutkami tego właśnie podziału może być dla podstawiowych wartości kultury najistotniejszy.

Alc zakochany chciałbym pochwała różnic i pochwałę spotkania ludzi różniących się.

Dr Wojciech CHUDY, KUL, z-ca redaktora naczelnego „Eihošu”

Proszę państwa, chciałbym trochę odejść od tego tonu laurak, zyczeń, i chciałbym powiedzieć coś, co — jak sądzę — ważne jest dla przyszłości. Ważne jest dla przyszłości pracy polskiej, dziennikarstwa w ogóle, pisarstwa, w tym również dla „Akcentu”, który stara się realizować najbardziej istotne pobudzenia kultury w Polsce.

Otóż myślę, że przyszłość czas szczególny, przyszłość czas przełomu. Możemy powiedzieć, że w wypowiedziach, które słyszymy na tej sał, przełom ten był bardzo radosny i wyraźny. Profesor Cackowski cytował Gombrowicza a nie Marksa, redaktor Sadtowski cytował kędz Twardowskiego. Jest to przełom wolności i radości, w związku z czym wydaje się zasadne postawienie przed redakcją tematu „Kultura ponad podziałami”. Naddchodzi przecież czas podziałów, kultura przejawia się dwubarwna, zaczyna być pluralistyczna i jest to pewnego rodzaju wyzwanie dla pracy, dla dziennikarstwa. Oprócz radości, jak myślę, wolno oczekiwać zagrożzeń. Spadają więc totalitarne, stwoła się różnorodność wolności działalności i aktywności ludzkiej, z drugiej jednak strony ogromny kryzys gospodarczy pcha Polskę do dość drapieżnych stosunków między ludźmi. W ślad za tym pojawiają się zagrożenia moralne. Wychodząc z totalitaryzmu Polska zdziera się i absorbuje kulturę zachodnią, kulturę pluralistyczną. Sądzę, że należy oczekiwać takich zagrożeń jak relatywizm wartości, indyferentyzm ideowy czy konsumpcjonizm. To będą duże zjawiska społeczne.

I tutaj właśnie pojawia się problem, który konweniencje z hasłem prowadzącym naszego spotkania i jest pewną nawiązką wystąpienia. Mianowicie myślę, że istniejące stworzone przede wszystkim do tego, by służyć prawdzie. Należy odgrzebać te wartości zakopane pod różnorakimi strukturami społecznymi, politycznymi, światopoglądowymi, religijnymi wręcz i wrócić do niej. różnic bowiem czas pluralizmu, a w związku z tym czas tolerancji wobec pluralizmu, ale również należy spodziewać się pewnego rodzaju sporów, kłót, antagonizmów i konfliktów o charakterze quasi-partijnym, o charakterze partykularnym.

W tych sporach, które stwarzają nową, świeżą atmosferę, często jednak tkwi nieprawda. Obserwując dzisiejszy stan pracy polskiej można powiedzieć, że zapomniała ona o wartości prawdy, że kieruje się w większości raczej swojej praxis, raczej swych środowisk, nie dbając o to, jak jest po prostu naprawdę. Trzeba więc wrócić do pytania o rzetelną, prawdziwą informację, informację pełną i przedstawianie sprawy taką, jaką ona jest, o oddanie sprawiedliwości naszemu światu, jak mówił Conrad. Kłót mogłby na to powiedzieć: no, dobrze, ale są różne spojrzenia na rzeczywistość, a więc są różne prawdy, dyskutowane różnymi aspektami, zależnie od punktu widzenia. Oczywiście, odpowiedem, należy respektować wszystkie głosy i — jak kłóci Ostajca tu mówił — komuna zakłada różnorodność, zakłada różność spojrzeń. Jednak pod warunkiem, że wszystkie te spojrzenia mają na względzie prawdę. Ona jest wartością, która wyznacza wszystkie inne konotacje kultury. W prawdzie upatrywałbyśmy zornik kultury ponad podziałami. W niej szukalibyśmy fundamentu dla kultury człowieka, kultury ludzkiej.

Prof. Zgumni MAŃKOWSKI, historyk, UMCS.

Jakie są możliwości kultury, kultury w obecnym świecie? Otóż twierdzę jako historyk, że niewiele. Kiedy wybuchła I wojna światowa, jedynie w latach 1914 — 15 w Niemczech w czasopiśmie, antologich, zbiorach poetyckich ukazało się trzy miliony wierszy patriotycznych — oczywiście pseudopatriotycznych — sławiących tę wojnę, czyny niemieckich żołnierzy i zohybających przeciwnika. W samym tylko sierpniu 1914 roku każdego dnia w dziennikach i tygodnikach publikowano 50 tysięcy wierszy tego typu. To jest lato pseudoliteratury, ale to jest lato roletury. A co się stało po tej wojnie? Powstały wielkie dzieła pacyfistyczne Remarque’a, Ernsta, Galzera, Zweiga, Rollanda, Wittlina. Jaki wpływ ta literatura wywarła na świat? Żaden. Jeszcze

dobrze nie wychła drukarska farba na tych książkach, kiedy wybuchła II wojna, niosąca straszliwy katekizm z eksterminacją i ludobójstwem, niespotykanym w dziejach. W trakcie procesu norymberskiego pisarze ukuli pojście, że wycięto tam rakotwórczą iłankę z ciała ludzkości, że już nigdy wojna się nie powtórzy. Po tej pierwszej na Werualu napisano: „Ostatnie z wojen — wdziedzina ludzkości”. Po II wojnie znów powstała wielka literatura, choć wielu pisarzy twierdziło, że nie sposób opisać piórem tych straszliwych zbrodni. Jaki był skutek? Żaden.

Tamtego roku stałem na placu Tiananmen. Nasz tłumacz, Chyński wykształcony w Polsce, na pytanie, ile ofiar pochłonęła rewolucja kulturalna, spojrzal na mnie i odpowiedział zimno: 22 miliony ludzi. — Czy pan się nie myli? — zapytałem. — Nie, nie myślę się, to ostatnie obliczenia. Co się stało w Kampuczu po doświadczeniach ludobójstwa i po oświetleniu ich przez pisarzy, publicystów, psychologów społecznych? Nic się nie stało. Amin zamordował 40 tysięcy ludzi w najokrutniejszy sposób w obecności europejskich ekspertów, w tym ekspertów od kultury. Kultura ponad podziałami, cóż ona może zdziałać dzisiaj na rzecz szlachetnego narodu Ormian, który przetrwał raz pogromy i przeżywa je drugi raz? Gdzie się podziła humanistyczna literatura rosyjska, która może była przytulmona pod względem politycznym, ale nieosta jednakże treści, wyjął ją przekonanie o jedności narodu, o poszanowaniu mniejszości. Nie zbudowała niczego, proszę państwa, niczego. W tej chwili widzimy, że konflikty wybuchają. Co się stało z wielką literaturą na pograniczu polsko-białym? Zbiorowa nieznawca Litwinów do Polaków. Co się stało z kulturą, którą Polacy ma nieś? Została odrzucona, absolutnie odrzucona. Żadnej kultury ponad podziałami.

Ja mam bardzo pesymistyczny pogląd na dzieje ludzkości. Jak obliczono, w ciągu 5 tysięcy lat świadomego życia człowieka było 15 tysięcy wojen. W każdym roku od samego niemowlęctwa trzy wojny. Po II wojnie światowej ich częstotliwość jeszcze wzrosła. Cóż może zrobić kultura ponad podziałami? Nie nieznać różnorodności. Nie tworzyć takich mieszanki winowei, o której tu świeżo mówiono. Co innego podzielić, co innego różnorodność. Wczoraj w UMCS (był to jeden z najniebezpieczniejszych wykładów, jakie słyszałem) pan redaktor Sadtowski mówił o tym, jak wielką wagę przywiązuje się w literaturze współczesnej do tego, by się nie ujednocniła, by nie była przesadnie uniwersalistyczna, by nie straciła swojej cudowności. Przypominał pan Sartre’a z Czarnym Orfeuszem, z apoteozą tego, co specyficzne. Więc uważam, że jeśli kultura ponad podziałami to nie wbrew różnorodności, którą musi szanować i cenić. Ale między podziałami a różnorodnością granica jest wątpliwa.

Sergiusz STERNA-WACIOWIAK, Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, Poznań.

Chciałbym najpierw nawiązać do wypowiedzi pana profesora Matkowskiego. Rzeczywiście, również i moim przekonaniem jest takie, że niestety kultura, ważnej literatury czy sztuka, nie zmienia oblicza świata. Ze to wojna światowa, ze to zło zmienia oblicze świata. Mówię to jednak z zastrzeżeniem, że mam również głębokie przekonanie, że literatura pozostaje świadectwem człowieczeństwa i chociażby jest to świadectwo na swoją miarę skromne, świata nie porażając zmienić, to jednak niezbędne. Pragnąłbym też nawiązać do wypowiedzi dwóch panów Wacławów. Pan Sadtowski cytował kędz Twardowskiego, ksiądz Ostajca mówił o różnorodności w kulturze. Otóż ja wybrałbym inny cytat z ksiądz Twardowskiego, wiersz, w którym jest mowa o tym, że nie powinniśmy być równi, bo jeśli będziemy równi, to nikt nikomu nie będzie potrzebny. Wydaje mi się, że w pełni można to odnieść do kultury.

W związku z wypowiedzią pana Wojciecha Chudego, który mówił o wartości różnorodności w kulturze, o zagadnieniu tolerancji, chciałbym na moment cofnąć się w epokę bardzo mi bliską, którą ostatnio się zajmuję — wiek XVI i XVII, kiedy na pograniczu narodów, kultur i wyznań w Polsce, mimo przeciwności, mimo skrajnego nawał zwinizmu, ogólnie jednak kwitła tolerancja. Wydaje mi się, że zasady, które się wtedy ukształtowały, które dają się z tej epoki odczytać, można odnieść bezpośrednio do naszej kultury, zastanawiając się, jak ona wygląda na tym ile.

Wydaje mi się, że na pograniczu narodów, kultur i wyznań spojrzeć można jako na wartość trópkoladową. Poklad pierwszy to byłoby mocne JA, ja różnic, ja poszczególnych tożsamości tworzących konglomerat, twarde i mocne jak podwiadłowe ciocielka. To jest tradycja poszczególnych grup narodowych, wyznaniowych itd., to jest ich kultura, ich metafizyka. Drugi pokład to TY, to różnice widoczne gołym okiem dla innych, dla obcych, to strój, obyczaj i wszystkie wyróżniki tego typu.

Wreszcie MY — to są wartości podstawowe, to jest dekalog, dzięki któremu te kultury mogły przetrwać, po prostu „nie zabijaj” i inne elementarne zasady.

Zastanawiałem się, jakie wartości wydaly te trzy poklady razem wzięte. I chciałem przypomnieć dwa fragmenty prozy Guntera Grassa, to znaczy w całości powieść „Spokanie w Telgte” i rozdział z powieści „Der Butt” zamykający „Von der Last bosser Zeit” (W obliczu czasu) W tym drugim opisanie jest spotkanie Andresa Gryphusa w Gdańsku z Martinem Opitzem, młodego Gryphusa i bardzo już sędziewo Opitza Opitz twierdzi, że należy przedstawiać społeczeństwo — a jest to czas wojny trzydziestoletniej — bardzo optymistycznie, zakłamano obraz świata, aby dodawać otuchy. Andresa Gryphusa jest zdania wroci przemawiając: należy mówić prawdę, choćby była nawet okrutna. Rozjaśnia jest jednak w pokój a lekarzom — to anegdotyczne — jest kobieta, służka Opitza, która przechodziła noc do Andresa. Jeszcze krótko o powieści „Spokanie w Telgte”, której fragmenty „Akcent” publikował jako pierwsze polskie czasopismo, w 1980 roku. Toczy się wojna trzydziestoletnia, w małym miasteczku dośladostkami spiskają się poeci rozmaitych szkół i poetki. Za oknami grzmia działa, a oni prowadzą spór o metafory, o wartości literatury. Otóż wydaje mi się, że to są dwie jak gdyby utopie, ale jednocześnie dwa pragnienia wpisane w kulturę, dwie sytuacje, do których tęsknimy, mając nadzieję, że w kulturze tego kraju również dojdzie i do spotkania w Telgte. I do dysputy starych mistrzów z młodymi, reprezentującymi już zupełnie inną formację duchową.

I już na zakończenie: wydaje mi się, że na male skąle w „Akcentie” w minionych dziesięciu latach „Spokanie w Telgte” było jednak możliwe.

Henryk PAJAŁ, Związek Literatów Polskich, Lublin

Jestem przekonany, że kultura jest jedna, natomiast ludzie kultury są różni. I gdybyśmy tak zmodyfikowali temat naszej rozmowy, gdybyśmy dyskutowali o ludziach kultury ponad podziałami, to z pewnością dyskusja nabralaby dodatkowych rumieńców.

Chciałbym, gdy przypominamy genezę „Akcentu”, przypomnieć także o Związku Literatów Polskich — grupie ludzi, która założyła to czasopismo właśnie przeciw wnikliwości z Kola Młodych przy ZLP. Byłem wówczas prezesem oddziału ZLP i pamiętam wielką aktywność tego kola w czasie, kiedy Bogusław Wróblewski był jego przewodniczącym. Przypominam sobie rozmowę, jaką odbyliśmy z dyrektorem Wydawnictwa Lubelskiego na temat spraw środowiska literackiego, którą Bogusław z właścicielką sobie precyzyjnie chciał nagrać na magnetofon, co spokoilo się z bardzo gwałtowną reakcją ze strony dyrektora. Ale Wydawnictwo Lubelskie należy oddać sprawiedliwość — w latach 1979–80 trudno było zdecydować się na poparcie dla takiego przedsięwzięcia jak „Akcent” a Wydawnictwo to uczyniło. Wprawdzie w stanie wojennym stonunki „Akcentu” z wydawcą się pogorszyły, co doprowadziło po trzech latach do dramatycznej szczyzy, ale jednak o roli Wydawnictwa nie możemy zupełnie zapominać.

W dziejach „Akcentu” widzę trzy momenty krytyczne, które warto przypomnieć, bo to jakby mala historia minionego dziesięciolecia i dobry przyczynek do tematu całej naszej dyskusji. Pierwszy to oczywiście zawieszenie pisma w stanie wojennym. „Akcentowi” udało się uniknąć oślawionej weryfikacji, ponieważ jego redaktorzy nie byli zatrudnieni na etatach — o ile pamiętam redakcja miała tylko czterech redaktorów technicznego — a i czasopismo nie należało do Koncernu RSW. Zatem po „odwieszeniu” zespół odnalazł się w niezmiennym składzie.

Drugi taki moment — wspominał już o tym ksiądz Ożajca — miał miejsce w rozmowie odyzyczna niepodległość, w listopadzie 1982 roku, kiedy Bogusław Jurek Mucy (wtedy sekretarz redakcji) zostali zgarnięci z demonstracji na placu Litewskim i umieszczeni w areszcie na Polnowej. Następnego dnia zostali skazani z dekretu o stanie wojennym na grzywnę z zamianą na 80 dni aresztu — oczywiście koledzy ich wykupili (...)

No i trzeci moment dramatyczny, na przełomie lat 1984 i 85, kiedy doszło do wspomnianych szczyzy, cały zespół podał się do dymisji, wytworzyła się kilku-miesięczna próżnia i groziło zniknięcie „Akcentu”, ale w końcu warunki stawiane przez zespół zostały przyjęte i „Akcent” odrodził się jako iżw. czasopismo zlecane Wydziału Kultury i Sztuki Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie.

W sumie chciałbym pogratulować „Akcentowi” przeżycia tych wszystkich burz, zachowania dobrej postawy i życzyć wiele dobrego — trzymajcie tak dalej!

Dr. Istvan KOVACS*, poeta, eseista i tłumacz literatury polskiej, Budapeszt

Widomo, że kultura jest największym osiągnięciem ludzkiej aktywności. Aby ją stworzyć potrzebna jest wielka energia, ogromnie długi czas, a zniszczyć ją można jednym machnięciem ręki. Dziś, gdy myślimy o wierzchu, o tym jak rozprawyśmy się ze skłódliwymi częściami ideologii przeszłych czterdziestu lat, nie wolno zapominać, że jednak trzeba zachować kulturę, która niezależnie od tej ideologii powstała. Mówimy, że potrzebny jest system rynkowy, ale są też tacy, którzy by chętnie wpełnili na śliski teren tego rynkowego systemu całą kulturę, a to oznaczałoby jej zniszczenie.

Ale pod tym względem istnieje też na Węgrzech nadzieja, bo różne województwa wreszcie w roku 1984 zaczęły wreszcie zyskiwać samodzielność, czyli samodzielnie dysponując skromnymi środkami poświęconymi na utrzymanie kultury. I okazało się, że są tacy iżw. którzy bardzo pożytecznie i sprawnie potrafili skorzystać z tych funduszy. Jest na przykład miesięcznik „Jelenkor” w Pecs, którego redakcja mogła przekształcić się w wydawnictwo i publikuje bardzo wartościową literaturę. Bardzo życzę „Akcentowi”, żeby tu w Lublinie również natrafił na takich mądrych ludzi i żeby mógł się nie tylko utrzymać, ale stale rozrastać.

Jerzy LISOWSKI, redaktor naczelny „Twórczości”

Chciałem nawigować do tego, co mówił przed chwilą pan Kovacs i do tego, co mówił przed pan Wojciech Chudy o prawdzie. Oczywiście — chociaż prawdę można rozumieć różnie i można domniemywać, że jest ich wiele, jest jednak jakaś prawda. Nie można tracić z oczu tego, że mimo iż przez czterdzieści lat mieszkalimy ponoć nie we własnym domu, to jednak kultura polska nigdy w świecie tyle nie zyskała, co przez te czterdzieście lat. I to jest jakaś prawda. Przecież nie dlatego akurat, że zdarzyło się w Polsce tak wspaniałe artystyczne pokolenie, bo byłaby większe. Był w końcu w kraju XIX Mickiewicz, i Słowacki, i Krasiński, i Norwid, i Szopen, ale w tym czasie nie zyskiło ono w świecie nic. Dlatego po prostu, że nie było tuby niepodległego, względnie niepodległego państwa, które jakoś nadawało jej twórczości rangę. Fakt, że kultura polska w świecie się liczy, jest niewątpliwą zasługą nas wszystkich, może nawet przeciw ludziom, którzy tym krajem rządzą, ale mimo wszystko kultura dawała sobie z nimi radę.

Wydać mi się, że wszyscy rozumiemy hasło „Kultura ponad podziałami”, że kultura nie powinna uwieczniać różnorodności, że powinna wspomagać tworzenie się nowych wartości właśnie na styku przeciwieństw, na ich wzajemnym odmiennych racji, ale sądzę, że w tej chwili wszyscy musimy się bardzo zastanowić nad tym, co i jak zrobić, żeby ocalić te wartości kulturalne, które polegają jednak właśnie na ciągłości. Nawet jeśli jest to ciągłość dziesięciolecia, to jest to — jak na planie, które w tym czasie żyło — a sobie poczynyć ogólnopolską i respekt w wszystkich środowiskach intelektualnych kraju — ciągłość obywatela. Kultura jest ciągłością i jest ona w tej chwili zagrożona przez bardzo prozaiczne względy, ekonomiczne. Oczywiście, kultura posiada dala radę stalmizować, nie zmocze jej Thatcherizm...

Wacław SADKOWSKI: Prowincjonalny

Jerzy LISOWSKI

Prowincjonalny? No, nie, jeśli chodzi o kulturę to jest to Thatcherizm sensu stricto. Tylko że zapomina się o tym, że właśnie dzięki Thatcherizmowi najwybitniejszy angielski reżyser teatralny pracuje w Paryżu, bo w Anglii nie dostałby żadnej subwencji. Peter Brook od 20 lat pracuje w Paryżu na subwencji rządu francuskiego. Oczywiście, można przysiąc, że wszyscy będziemy pracować w Paryżu, ale przecież ktoś tu musi zostać.

Ja po prostu nie bardzo sobie wyobrażam w tej chwili, jak może funkcjonować kultura w takim kraju jak nasz, gdzie nie ma prywatnych fundacji. Zresztą me bardzo wiadomo, kto je miałby utworzyć, gdyż ludzie, którzy w Polsce dysponują pensjami są kulturą zupełnie meinteressowani. Nie ma na to rady, meconat musi sprawować państwo, jak w całej Europie; to tylko w bogatej Ameryce prywatne subwencje mogą

* Równowemu poparciuśw. w czasie którego Istvan Kovacs jeden z autorów „Akcentu” — 1987 i tłumacz w... niestety ona popularności kultury polskiej na Węgrzech, otrzymał iżw. wójw. lubelskiego najwyższe polskie... szczytne przywileje nadawane Order Zasługi Rzeczypospolitej Polskiej.

zapewnić istnienie kultury. Co z tego, że papier w Polsce osiąga niewartygodne ceny i kiedy przekroczą ceny zachodnie, to będziemy co sprządzać z Zachodu. No dobrze, ale co wtedy? Zamknięty Klucz i Kwizyn na kłódkę, a kraj który produkuje najwięcej papieru na obywatela, w ogóle nie będzie go produkować? Nie bardzo wiem, jak to można sobie wyobrazić. Myślę, że musimy wszyscy zastanowić się, jak zapewnić ciągłość kultury wiedzy, kiedy przestaną wychodzić wartościowe książki, rozwiążą się wydawnictwa o czterdziestoletnich tradycjach, przestaną wychodzić czasopisma. Nie wiem.

Ksiądz Andrzej WIERCIEŃSKI, poeta, duszpasterz środowisk twórczych w Lublinie

Zostalem upoważniony do zabrania głosu przez ordynariusza naszej diecezji, księdza biskupa Bolesława Pylaka, który nie mógł przybyć na nasze spotkanie, ponieważ zatrzymał go pilne sprawy diecezji. Chciałbym w jego imieniu — wraz z obecnym tu panem Leszkiem Gzella, rzecznikiem prasowym Kurii Biskupiej — przekazać zespołowi „Akcentu” i całemu środowisku skupionemu wokół pisma życzenia wszelkiej pomyślności. Czynię to z tym większą radością, że sam należę do grona autorów „Akcentu”. Myślę, że redakcja trafnie wybrała temat dzisiejszej rozmowy. Szacunek dla prawdy, jako wartości podstawowej, o której mówił pan Wojciech Chudy i traktowanie czasopisma jako miejsca spotkań ludzi twórczo różniących się, to te cechy „Akcentu”, które go sytuują jako ważny składnik współczesnej polskiej kultury. One też mogą być źródłem energii niezbędnej pisaniu w przyszłości.

Dr Michał ZIELIŃSKI, „Res Publica”

Podobno jest tak, że „wystąpienia ku czci” więcej mówią o występującym, a trochę mniej o okoliczności. Tylko górale mają ten zwyczaj, że ciągle upominają się o pannę młodą. Ja się zachowam jak ten uparty góral i wrócę do panny młodej. Otóż jeśli mówimy o podziałach w kulturze, to wszyscy instynktownie rozumiemy te podziały jakoby tak podłużnie, na prawicę, lewicę, tych w środku. Ale pragnę przypomnieć, że jeszcze rok temu podział w kulturze polskiej przebiegał nie w tej płaszczyźnie, ale biegł w zasadzie równo z ziemią. Jeśli dzisiaj przechodzimy do innego mówienia o podziałach, innego ich rozumienia, jest to następstwem olbrzymich zmian w Polsce. Każdy sukces ma wielu ojców. Moim zdaniem te zmiany nie byłyby możliwe — i tu wracam do panny młodej — bez pewnej zasadniczej sprawy, bez pewnych szczególnych miejsc.

Otóż w Polsce zawsze były takie miejsca, w których niezależnie od okoliczności, możliwości, presji, ludzie po prostu zachowywali się uczciwie. Raz im się to udawało lepiej, raz gorzej, bo różne były okoliczności, ale ten zasadniczy nurt był utrzymany. I otóż myślę, że z pełną dumą jako mieszkaniec Lublina mogę powiedzieć, że „Akcent” był w gruncie rzeczy takim właśnie miejscem. To jest szalenie ważne i to chyba umożliwiła w Polsce dokonywanie różnych przemian politycznych, kulturalnych, w sposób — w innym znaczeniu tego słowa — kulturalny.

Nie wiem, czy będą jeszcze inni mówcy, jeśli byłbym ostatni, proponowałbym toast za zdrowie panny młodej, niech dalej tak postępuje, jak w ciągu tych dziesięciu lat.

Po zakończeniu dyskusji jej uczestnicy zaproszeni zostali na recital Wojciecha Młynarskiego, który odbył się w sali widowiskowej Lubelskiego Domu Kultury. Wojciech MŁYNARSKI powiedział na wstępie:

Witam bardzo serdecznie stamownie Panie i szanowanych Panów. Jestmi ogromnie mile, że zostalem tutaj zaproszony, żeby posławiwać moje piosenki i przy tak pięknej okazji. Jaką jest dziesięciolecie „Akcentu”, wspaniałego lubelskiego kwartalnika, z którym jestem serdecznie zaprzyjany. Jakby to powiedzieć w największym skrócie? Z wielkim wzruszeniem i przyjemnością obserwowałem moje piosenki drukowane w „Akcentie” wtedy, kiedy nigdzie indziej ich wydrukować nie można było. Jak to się działo — nie mam pojęcia, ale tak było, naprawdę. Wybrałem na spotkanie z Panstwem piosenki pisane właśnie w ciągu ostatniego dziesięciolecia i chronologicznie w czasie ich słuchania. Będę jeszcze przypominał, z których one są lat, a może i miesięcy. Będę też wstąpił do „Akcentu”, to znaczy w trakcie koncertu powiem, które to utwory czytałem w „Akcentie”, kiedy przelała „Kara śmierci” za ich wykonywanie.

Wśród wykonanych utworów znalazła się m.in. piosenka „Róbmny swoje”, którą autor zadedykował zespołowi redakcyjnemu „Akcentu”:

Róbmny swoje

Raz Noc wypil wina dzban
i rzekł do synów — Oto
przećkał z samej góry mam,
chłopa! Idźte potopi!
Widoki nasze marne są
i dola prządzona,
rozdzicam oto szalę swą,
chłopa! Jest już po nas!

A jeden z synów, zresztą Cham,
rzekł — taką tacie radę dam:

Róbmny swoje,
pewne jest to jedno, że
róbmny swoje,
póki jeszcze ciut się chce,
skromniutko, ot, na swoją miarę
majstrujmy coś, chociażby arkę — tatustu,
róbmny swoje,
może to coś da? Kto wie?

Raz króla spoiłak Kolumb Krzyż,
a ten mu rzekł — Kolumbe!
Idź do lekarza jeszcze dziś,
nim legiesz w katakumbe:
nie jestem ciekaw, co kładzą truć
na twoim chce pogrzebie,
palenie rzuć, pływanie rzuć,
i zacznij dbać o siebie!

Sklonił się Kolumb niczym paź,
po cichu tak pomyślał zaś:

Róbmny swoje,
pewne jest to jedno, że
róbmny swoje
póki jeszcze ciut się chce
i zamiasz minę mieć ponurą
skromniutko, ot, z Ameryk którą — odkryjmy.
Róbmny swoje,
może to coś da? Kto wie?

Napoiłak Nobel kumpła raz,
a ten mu rzekł — Alfredzie,
powiedzżec to najwyższy czas,
że marne ci się widzie,
choć do reorty wciąż się gna,
choć starasz się od żniwu
ty prochu nie wymydlisz, a
tym bardziej dynamitu!

Splonił się Nobel niczym rak,
po cichu zaś pomyślał tak:

Róbmny swoje,
pewne jest to jedno, że
róbmny swoje
póki jeszcze ciut się chce,
w myśleniu sens, w działaniu racja,
próbujmy więc, a nuż fundacja — wyszrzeli?
Róbmny swoje,
może to coś da? Kto wie?

Ukazałtożab nam się raz
opiniu mówiąc — Kureze,
pocochy żadnej nie ma z was,
inteligentni twórcze,
w krag wali się ten cały kram,
aż wyśpi się zem drażga,
o nie — że myśleć czas, a sam
wam w łowne wciąż dlabięż!
Cpinia sroga to, że hej,
o spowiadając przeto jej

