

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

Józef Czechowicz



Cena zł 9000.—

a

2-3

(44-45)
1991

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik

AKCENT nr 2-3 (44-45) 1991



KOMIZM, HUMOR I GROTESKA W KULTURZE EUROPY
{w numerze m.in. G. Brassens, J. Brel, S. Dixon, J. Lipiec,
W. Młynarski, B. Okudźawa, A. Osiecka, J. Ośka, M. Wolski
oraz eseistyka z Czech, Francji, Izraela, Polski, Rosji, Rumunii}

WYDAWCA: WYDZIAŁ FILONOLOGICZNY
UNIWERSYTETU W BIAŁYMOSTCE
BIELSKA 25 20-030 BIAŁY BĄK
TEL. 23 74 50 30 23 74 50 31
FAX 23 74 50 32 23 74 50 33
KRAJOWA BIBLIOTEKA W BIAŁYMOSTCE
KRAJOWA KASyno W BIAŁYMOSTCE
KRAJOWY Ośrodek Kultury W BIAŁYMOSTCE



akcent rok XII
nr 2-3 (44-45)
1991

akcent

Literatura i sztuka
Krzysztof Nowak: "Wielki powrót"
Zdzisław Najdanowicz: "Wielki powrót"
Jacek Szumowski: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"
Janusz Korczak: "Wielki powrót"

kwartalnik

akcent

a

rok XII
nr 2-3 (44-45)
1991

akcent

literatura i sztuka

TEATR

Magdalena Jackowska: *Wojna i miłość* / 176

Mikolaj Mazowiecki: *Wojna i miłość* / 185

PRACZYNA

Janina Jędrzejowska: *Wojna i miłość* / 194

Tadeusz Chybiński: *Wojna i miłość* / 197

kwartalnik

Redaguje kolegium

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

Redaktor naczelny
Janusz Solecki

Korekta
Janina Hunek

Sekretariat
Jadwiga Grzegorzczak

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

Nr 2—3/1991 zrealizowano przy pomocy finansowej Ministerstwa Kultury i Sztuki

PL ISSN 0208-6220

NR INDEKSU 35207

Copyright 1991 by „Akcent”

SPIS TREŚCI

- Wojciech Młynarski: *piosenki* /7
Agnieszka Osiecka: *Kilkadziesiąt zabawnych linijek* /13
Jerry Palmer: *Granice śmiechu* /15
Leonid Karasjew: *Antyteza śmiechu* /22
Marcin Wolski: *Antybasnie* /31
Violette Morin-Naville: *Agresywna euforia śmiechu i jej demograficzne zmiany* /43
Dominik Opolski: *Trosowanie przynęty* /47
Tomasz Stróżyński: *Pracowite brzośtwo. O przekładach Tadeusza Żeleńskiego (Boya)* /48
Stephen Dixon: *opowiadania* /61
Aaron Gurewicz: *Średniowieczny śmiech na tle strachu* /80
Jacques Brel: *Bigotki* /86
Bernard Sarrazin: *Czarny humor i śmierć Boga. Baudelaire i nowoczesna groteska* /88
Janusz Osęka: *Walizeczka* /95
Judith Stora-Sandor: *Humor a kryzys tożsamości* /98
Irosław Szymański: *piosenki* /106
Antonin J. Liehm: *W cieniu Szwejka. Osobliwości kultury czeskiej* /112
Georges Brassens: *piosenki* /116
Najszczęśliwszy Francuz. Wywiad z Georges'em Brassensem /125
Rimma Dragunowa: *Ironiczny aspekt intertekstualności* /127
Bulat Okudźawa: *piosenki* /132
Władimir Nowikow: *Parodia i śmiech parodiowy* /134
Janusz Okczak: *Interesy biznesmena Liszcza* /139
Robert Dymel: *Śmiech zakazany: o wybranych skryptach w polskim humorze politycznym* /147
Kazimierz Pawelek: *piosenki* /153
Olga Galatanu: *Ośmieszanie jako strategia obronna w państwach totalitarnych: dowcip rumuński* /158
Radek Rybkowski: *Jestem bandytą!* /167
Nelly Feuerhahn: *Śmiech i dziecko w latach dziecięcych śmiechu* /169
- TEATR**
- Magdalena Jankowska: *Gry logiczne według Mroźka* /176
Michał Masłowski: *Rytuały polskiej groteski* /183
- PLASTYKA**
- Jerzy Lipiec: *czyli jak trafić w sedno* /194
Tadeusz Chrzanowski: *Śmiech w dawnej sztuce — kilka uwag niesystematycznych* /197

Daniel Grojnowski: *Śmiać się czy nie śmiać? Sprawa Boronatego*
(1910) /207

LISTY Z NOWEGO JORKU!

Urszula M. Benka: *Labirynt rozkoszy* /215

PRZEKROJE

Agata Stankowska: *Adama Zagajewskiego tęsknota za transcendencją* /219

Józef Fert: *Etolandia (Odkrywanie Europy)* /222

Tadeusz Szkoht: *Człowiek i kultura* /227

Dariusz Trzeźniowski: *Lubelska mała apokalipsa* /230

Zbigniew Narecki: *Moralność w procesie przeobrażeń* /232

NOTY

Maciej Abramowicz: *Międzynarodowa konferencja naukowa: Humor europejski* /234

Contents and Summaries /237

Sommaire /241

Informujemy Czytelników, że sprzedaż dawnych i bieżących numerów AKCENTU prowadzi następujące ogarnię:

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

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

Księgarnia Marka Gacki
ul. Królewska 11
20-109 Lublin tel. 260-48

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

Tu do nabycia m.in. numery zawierające prezentację Józefa Łobodowskiego i prozę Johna Bartha (1/1989), nowe piosenki Bulata Okudźwży (2/1989), *Wielką Nankę Konfucjusza* (3/1989), prezentację Wacława Iwaniuka i Johna Ashbery'ego (3/1990), numer 1—2/1990 pod hasłem „Na pograniczu narodów i kultur” (Amerykanie, Arabowie, Litwini, Niemcy, Tatarzy, Ukraińcy, Węgrzy, Żydzi), a także numer poświęcony erotyce w literaturze (4/1990). *Księgarnia ORWN i Antykwariat realizują wysyłkę zamówionych numerów AKCENTU za pobraniem pocztowym.*

WOJCIECH MŁYNARSKI

Ile ja doptacam?

Koleżanka — aktorka filmowa
nie zważając na ciężkie czasy,
jadąc rannym expressem
do miasta Krakowa
wykupiła bilet pierwszej klasy.

Pomyślała, że można czasami
na rozrzutność sobie pozwolić,
poobcować w komforcie
ze swymi myślami,
oraz trochę pouczyć się roli.

A w przedziale pierwszej klasy
dwaj lokalni biznesmeni —
spodnie chłory, sygnet złoty, but zamzowsy —
długopisy w dłoń chwyтали
i w pośpiechu zakładali
spółkę z tym... ograniczeniem umysłowym.

I przedziału mącił ciszę
głos ochryply i skupiony,
a tekst był następujący: słuchaj Maniek,
ja ci teraz nic nie wiszę,
ty mi wchodzisz trzy melony
i twój udział jest dokładnie dwieście baniek.

Biznes gotów, pozwól chłopie,
że koniaczkiem go pokopię,
bo ten wprost wybitnie konwieniu mnie plyn,
tu zwrócili się do damy:
chlapińce pani? Przepaszamy,
że koniaczek z za pazuchy, ciut przyciępiły.

Przeżona rozpaczliwą
towarzystką perspektywą
rysującą się na okres dosyć długi,
w pierwszej klasie zostawiając
piękną przyszłość tego kraju,
koleżanka skryła się do klasy drugiej.

A w przedziale klasy drugiej,
niechaj słuchacz mój się dowie,
jechał ksiądz, studentka KUL-u wraz z kolegą,
emerytowani z PAN-u
chudzi dwaj profesorowie
i tłumaczka, bodaj z serbo-chorwackiego.

I rozmowa przyciszona
skrzyła się wytwornym żartem,
jakby lśniło w niej śródziemnomorskie słońce
i rozmówcy nie wspomnieli
ani słowa, że inteli-
gencja dzisiaj ledwo wiąże koniec z końcem.

Pan Profesor z księdzem wdał się
w śmieszny spór o Levi-Straussa,
potem student z księdzem o tomistach mrucał,
po czym ścichy żarty płochę,
żeby koleżanka trochę
mogła w czisy swojej roli się pouczyć.

Tu pojawił się konduktor
i na koleżankę fuknął:
Pani przeszła z pierwszej klasy! Po co? Na co?!
Ta błagalnie nań spojrziała
i z rozpaczą wyszeptala:
tak jest, proszę pana... Ile ja dopłacam?...

Lawicka, 9 lutego 1991

Kolor skoczył

I znów słuchaczowi memu
dam balladkę jak zyletę,
jak lat ładnych parę temu
facet przefarbował sweter.

Sweter był czerwoniusienki,
ale farbiarz dawał słowo,
że mu wyjdzie jasny błękit
z wstawką ciemnognanatową.

Po tygodniu gość kłął setnie,
kiedy w lustro wbił oczu
słysząc — sweter leży świetnie,
ale kolor panu skoczył.

wyszły panu jakieś lezki.
cienie, ciapki i półtony,

on w zasadzie jest niebieski
ale znać, że był czerwony.

I tu mi się przyjaciele
analogia taka kryśli
bo ostatnio ludzi wielu
dalo przefarbować myśli.

I te myśli farbowane
jak ten sweter postąpiły:
leżą świetnie jak ulane,
lecz znać, że czerwone były.

A ja pojąc nie potrafię
tego co me oko widzi,
bo gość sweter trzyma w szafie
i pokazać się w nim wstydzi,

zaś myślowi farbowani
fantastycznie wprost się czują,
znowu w pierwszych parach tańczą,
pouczają, postulują,

krztyny taktu i skromności
ani słyhu, ani widu,
trwa festiwal bezczelności,
więc panowie: trochę wstydu,

puścić do pierwszego rzędu
szare i zafrasowane
myśli, które robią błędy,
ale nie są farbowane

i przefarbowani szpetnie
jakis czas nam schodźcie z oczu
bo wam myśli leżą świetnie,
ale kolor strasznie skoczył!

1991

Gruz do wywózki

Ludzie odważni i wspaniali,
mądrzy, myślący po nowemu
ogromny pomnik rozwalali,
który symbolem był systemu.

I tęgie ciosy ich sprawiły,
że wredny pomnik bladym rankiem

zmienił się w splekane bryły
i małe, drobne brył odłamki.

Dziś spojrzmy, gdy nie jeden pomnik
lecz cały system w gruz się zwałił,
co dalej robią ludzie skromni,
mądrzy, odważni i wspaniali?

Może, kilofy wbiwszy w ziemię
taką dysputę z sobą wiodą,
że kupa gruzu po systemie
dla dalszej drogi jest przeszkodą?

Może, kilofy wbiwszy w ziemię
taką się wspólną myślą grząz,
że kupa gruzu po systemie
szerszy przesłania im horyzont.

że trzeba się mozolić dalej,
dojrzeć horyzont, przebić drogę?
— są ludzie co tak myślą, ale
o wielu tego rzec nie mogę.

Bo liczni, dotąd tak wspaniali,
nim w zмирzech się zmienił dziołek błady,
gruz po systemie usypali
w walczące z sobą barykady.

zawistni i poobrażani
ciskają w ucho, w kostkę, w ciemię,
ciskają tymi odpryskami,
które zostały po systemie.

I gdyby byli to smarkacze,
co lubią się zacząć z procą
a potem gruzę liczą z płaczem,
nie byłoby się martwić o co,

lecz przecież robią to, o zgrozo
ludzie niedawno tak wspaniali,
co dotąd mieli tęgi rozum,
a dziś z nim trochę się rozstali...

Ja tego słucham, w środku stojąc,
czasem podskoczę, czasem stojąc,
w leb się kamieniem dostać boję
i wołam ile siły w płucach:

Gruz do wywózki jest, kochani!
Gruz zaległ polski mózg i ziemię

i raczej woźmy go taczkami
miast ciskać w siebie odłamkami,
które zostały po systemie!
1990

AGNIESZKA OSIECKA *Czy mi ten zamiar się powiedzie?*

Czy mi ten zamiar się powiedzie? Nie wiem,
zamiar to może zgola niedorzeczny,
lecz chciałbym tutaj opisać smak pewien,
tylżę wspaniały, ile niebezpieczny.

Przykłady na to, nikt mi nie zaprzeczy,
iść mogą w setki, tysiące, miliony,
że kto tym smakiem się choć raz skaleczy
na zawsze będzie już uzależniony.

Ten smak przenika wszyskie inne smaki,
smak słów i ciszy, smak chleba i wody
i umie w nałóg się przerodzić taki,
że ulegają mu całe narody.

I ja pytając o sens dnia mojego
wśród klótni, stresów, sporów, wątpliwości
jestem z narodu uzależnionego
od tego smaku. Od smaku wolności.

Ostatnio sobie z nim ostro folguję,
dawkę za dawką ładuję nicelichą
i ćpam tę wolność i się nią szprycuję
jak makiwarą czy inną marycha.

Potem, na ostrym chaju w kolo patrzę
w Sejmie, w tramwaju roi się od ćpunów
i wciąż jest trudno, lecz jakby inaczej,
bo jest nadzieja jak milion piorunów!

Szukam swej cząstki w nadziei wielości
prosząc — nadziejo, uwin się, a żywo
i zmieszaj trochę ze smakiem wolności
smak cierpki, który ma święta cierpliwość.

I taką sztukę zrób z każdym rodakiem,
z takich, nadziejo, skorzystaj kontaktów,
by nam pomieszał się z wolności smakiem
smak logicznego kojarzenia faktów.

Wszystkie te smaki po piwnicach są tych, zrób z nich nadzieje w jednej, pięknej chwili nasz polski koktajl lat dziewięćdziesiątych i spraw, abymy ze smakiem go pili.

Taka mieszanka da świetne wyniki, liczni mądrale tylko oczy przetrzą, by najwredniejsze runęły pominą, wystarczy dobrze zaplanować metro.

Tak więc lyknąwszy tyk wolności spory próbujmy działać mądrze i pomalu, aż co zaczęło się strzałem z „Aurory” u nas się pięknie skończy bez wystrzału...

Warszawa, grudzień 1989.

Wymiana jelit

Mile panie i panowie bardzo mi, nie przechodzi mi ochota na kuplety, więc opowiem wam o chorym, co wspaniałych miał doktorów, lecz wyzdrowieć nie potrafił nic, niestety.

Aż tu nagle pewien lekarz zmienił zdanie, puls pomacał i diagnozę taką strzelił: proszę pani, proszę pana, tu potrzebna jest wymiana, tu potrzebna wszędzie jest wymiana jelit!

Bąknął ktoś, że jelit łatwo się nie zmienia, na co lekarz niezrażony tak odpalił: czas już do cholery jasnej by rozwiązań szukać własnych, gdy nareszcie się we własnym jest szpitalu!

I tak myślę sobie kończąc ten kuplecik, że ten lekarz będzie eksperymentował i jak dobrze się postara, to choroba będzie stara, lecz jelita to się nam szykuje nowa!

Wojciech Młynarski

AGNIESZKA OSIECKA

Kilkadziesiąt zabawnych linijek

Nie umiem pisać tak zwanych humoresek, właściwie im dłużej żyję, tym bardziej tracę formę. To znaczy: nie potrafię utrzymać się w jakimś określonym gatunku, wychodzi spod mojego pióra jakieś takie ni to ni sio. Opis czegoś, co mi się przytrafiło. No, na przykład, taka przygoda:

Dzięki przemilej i uczynnej mojej znajomej amerykańskiej, Ewie Zadrzyńskiej, zetknąłem się z Josephem Brodskym, przyjął mnie w domu — w cyganeryjno-spokojnej części miasta, wskazał miejsce na kanapie przestronnej jak łąka i zaczął monologować. Monologował fantastycznie, a warto przy tym dodać, że jest przystojny: leciutko piegawaty, trochę zły, trochę rozkapryszony, i co chwila parszkający jakimś ni to wesołym, ni to sardonicznym chichotem, coś w rodzaju szczenięcia od czasu do czasu się z niego wydobywa, z głębokiej głębin, raczej „ho ho”, czy „ha ha” w górę idące, niż „hi hi hi”, czy „ehu, eh, eh” — jowialne lub rechoczące. Diabelskie to są wybuszki. Ale pszające to no nie jest, zwłaszcza że kot wszystko ociepla, duży, prawie niebieskie kocisko imieniem Związuniu. No więc tak:

— „To jest potworne, że ludzie wciąż opowiadają o tym, co im się przytrafiło. Nuda, koszmarna nuda. Teraz przyjeżdża tu trochę ludzi z Rosji, z każdym muszę się zobaczyć, no bo jakże, nie zobaczę się, to obraza gotowa. A zobaczę się, to każdy tylko wygaduje: a że paszportu najpierw nie dali, a potem dali, a że kontrola celna, a że żona, a że bagaże — no jakże tak można, potrafią zdradzić człowieka. Albo tutaj, w Nowym Jorku. Też w końcu opowiadają, co im się przytrafiło. Idzie mężczyzna z kobietą i opowiada jej jakiejś historii od siebie z biura, jakieś plotki o znajomych referentach. Ona tam nigdy nie była, nikogo nie zna, no jakże można. Oszałeć można. Nic tylko ludzie opowiadają, co im się przytrafiło. Czyta pani amerykańskie gazety? Też pełno historyjek, to są historyjki. Ja, w Rosji, często „Przekrój” czytałem. Jakoś tak się udawało, że jeden znajomy w „Leningradzie” zdobywał dla mnie „Przekrój” — i dzięki temu znajomemu — docierał do mnie. Ja się na „Przekroju” polskiego uczyłem. I ten typ kobiety z „Przekroju”... Bardzo mi się to podobało — te Polki. Jedna, to była Beata Tyszkiewicz, piękna, a druga — Teresa... Jakże ona się nazywała... Nie pamięta pani? Teresa miała na imię. Cudowna. A potem poznałem jedną dziewczynę z Torunia. Kilka lat trwało. Przez nią naprawdę zacząłem

mówić po polsku. Potem ona poznała mężczyznę, Polaka. To był fizyk. Ale że fizyk, to głupstwo. Oprócz tego, to był ciężkoatleta. Myślałem nieraz: powinienem się z nim bić. Ale bić się z nim, czy nie? (dzwoni telefon z Europy, dobry przyjaciel chyba z Włoch, Brodsky szamocze się ze sznurem, prawie tańczy między papierzyskami rozelanymi na podłodze, jest bardzo przejęty, tłumaczy się, że artykuł nie napisany, ale nieważne, niedługo będzie. Kocisko budzi się, niechący zrzucam go z kolan, kocisko obraża się, zaczyna mi z furją gryść nadgarski, szamocemy się, walczą o całość moich tętnic, odbywa się walka japońska w milczeniu — koniec telefonu.)

— Ja: Widział pan, co pański kot ze mną wyprawia?

— On: Kot. Miły kot, prawda? To mieszkanie ciemne, ale lubię. A tamta kobieta... Teresa... Jak można nie pamiętać, jak się nazywała?... Ma pani moją książkę „Less than one”?... Mam jeszcze jeden egzemplarz... Naturalnie że podpiszę... Jeszcze kawy... No w każdym razie. To jest naprawdę straszne, że ludzie w kółko opowiadają co im się przytrafiło.

Agnieszka Osiecka

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Karol Fiedor: *Niemieckie plany integracji Europy na tle zachodnioeupejskich doktryn jednościowych 1918—1945*. S. 409.

Daniela Zawadzka: *Język włoski dla Polaków. T. 1: Dialogi i ćwiczenia. T. 2: Klucz do ćwiczeń. T. 3: Komentarz gramatyczny*. S. 466 + 229 + 288.

Eugeniusz Czajkiewicz: *Pragmatyka, dialog, historia. Problemy współczesnej teorii literatury*. S. 420.

Fakty i interpretacje. Szkice z historii literatury i kultury polskiej. Praca zbiorowa pod redakcją Tomasza Lewandowskiego. S. 398.

Maria Chajęcka, Ludwika Jazukiewicz-Oskowska, Monika Zieńska: *Bibliografia rarysytologii polskiej 1976—1981. Literatura znana*. S. 427.

Elżbieta Ostrowska: *...a wolność była wśród drutów. Oflag IXc Moldauf...*. S. 202 + 89 ilustr.

Karol Estreicher: *Bibliografia polska XIX stulecia*. Wyd. 2. Tom 16: *Katar - Knaus*. Redaktor tomu Stefania Zychowiczowa. S. 260.

Krystyna Zienkowska: *Spisek 3 Maja*. S. 117. Seria: Miniatury warszawskie.

Dywizja Lwów. Wspomnienia żołnierzy z ZSRR z I roku 1941—1943. S. 326 + XIX.

Marian A. Herman, Andrzej Kałeskiński, Leszek Wiśniewski: *Podstawy fizyki dla kandydatów na wyższe uczelnie*. Wyd. 5, zmienione. S. 698.

JERRY PALMER

Granice śmiechu

Jest rzeczą dość zaskakującą, że większość znanych teorii śmiechu opiera się na założeniu, że o humorze mówić można jedynie wtedy, gdy następuje wybuch śmiechu, gdy dowcip jest udany. Powszechnie jednak wiadomo, że próby rozbawiania równie często kończą się powodzeniem jak i porażką. Należy więc zadać sobie pytanie: co wynika z faktu, że porażka stanowi integralną część mechanizmów humoru?

Za punkt wyjścia rozważań przyjąć można dwie znane teorie śmiechu i komizmu: arystotelesowska i freudowska.

Arystoteles twierdzi, że spójność gatunkową zapewniają:

a) specyficzne relacje nadawczo-odbiorcze

b) telos gatunku, tzn. wywoływane przezeń typowe odczucia.

W komedii owym telos jest śmiech wywołany poczuciem wyższości nad tym, co go wywołuje. Zarazem typowe dla tego gatunku relacje nadawczo-odbiorcze wywołują poczucie wyższości widzów nad postaciami i wydarzeniami dziejącymi się na scenie. Jak wyznaczniki są ze sobą ściśle powiązane, a ich zwornikiem jest śmiech. Jego brak jest wynikiem braku poczucia wyższości w stosunku do tego, co się ogląda (lub gdy poczucie to ma inne źródło), tym niemniej wyznacznikiem typologicznym jest tu realizacja intencji rozbawiania, co oznacza, że siła illokucyjna jest równa sile perlokucyjnej, że nadawca i odbiorca pracują na tej samej długości fali.

Freud definiuje dowcip z punktu widzenia relacji między wypowiedzią i popędem płciowym obecnym w akcie wypowiedziania, podkreślając przy tym niemożność podania „technicznej” definicji dowcipu me uwzględniającej mechanizmów libidinalnych¹. Mówiąc skrótowo, myśl Freuda sprowadza się do stwierdzenia, że wyrażona śmiechem przyjemność dawana przez dowcip jest specyficznym aktem oszczędności energii psychicznej, pozwalającej jednak na wyrażenie popędu płciowego przy ominięciu obowiązujących zakazów. I tu również jest oczywiste, że funkcjonowanie mechanizmu zależy od tego, czy dowcip jest udany. Freud kilkakrotnie mówi o niepowodzeniu dowcipu, bądź to ze względu na to, że odbiorca nie posiada wszystkich informacji koniecznych do jego zrozumienia, bądź to dlatego, że może się on poczuć obrażony, a nie rozbawiony. Ale uwagi te są sprzeczne z zasadniczym takim rozumowaniem zakładającym konieczność wywołania śmiechu. Jeżeli to nie występuje, to znaczy, że zakaz nie został ominięty, a więc relacja między wypowiedzią i popędem płciowym została zakłócona.

Freud i Arystoteles są typowymi przedstawicielami tradycji Za-

¹ Należy podkreślić istnienie niejasności w teorii Freuda: z jednej strony mówi on o niemożności sformułowania definicji „technicznej”; z drugiej zaś wygłasza sąd quasi przeciwny wujując mechanizm humoru obecny w dowcipie jako przemieszanie tenau i non-tenau, co właściwie jest definicją semiotyczną. S. Freud: *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Paryż 1981, Gallimard, również J. Palmer: *Logic of the Absurd* London 1988, British Film Institute, s. 30—36.

chodu. Istotnym od niej wyjątkiem jest refleksja nad społeczeństwem: psychologia społeczna, socjologia, a zwłaszcza antropologia, dyscypliny, w których kruchość śmiechu jest analizowana na równi z jego siłą. Punktem wyjścia tych rozważań jest zasada najlepiej wyrażona przez antropologa Mary Douglas mówiącą, że aby osiągnąć społeczny status śmieśności dane działanie musi nie tylko być post rzędne, ale także przyzwolone; bez przyzwolenia nie może być mowy o śmieśności, lecz o czymś innym, np. głupocie lub skandalu¹.

Czy możliwe przyczyny niepowodzenia działań mających wzbudzić śmiech dają się sformalizować?

Można je, jak sądzę, zgrupować w trzech kategoriach: niezrozumienia, nieudolności i obrazy. Niezrozumienie.

Jest oczywiste, że dowcip, a nawet akt niewerbalny nie może wzbudzić śmiechu jeżeli się go nie rozumie. Niedawno, w Bolonii, grupa angielskich kibiców piłkarskich, oszołomiona bogactwem sklepów, przedelflowa ulicami miasta z głowami przystrojonymi białąną osobistą. Według prasowego sprawozdania miało to mieć charakter satyryczny, czego jednak nie zrozumieli mieszkańcy Bolonii (ja zresztą, przynajmniej nie). Anglicy na ogół nie rozumieją polskiego dowcipu: „Do czego służy w Polsce licznik Geigera? Do mierzenia przyjaźni!” Łatwo jest wskazać przyczyny niezrozumienia tego dowcipu, ale należy również zwrócić uwagę na aspekt tak łatwy do przecoczenia. Cytowana anegdota nie śmiechy w Anglii, nawet jeżeli jej odbiorcy posiadają dostateczne informacje: awaria w Czarnobylu, znaczenie słowa „przyjaźń” w retoryce komunistycznej. Wydaje się, że mamy do czynienia z sytuacją braku nie niezbędnych informacji, ale właśnie ich oceny, tzn. racjonalnemu rozumieniu musi towarzyszyć odpowiednie nastawienie emocjonalne, wspólne postępowanie, do czego dowcip odsyła.

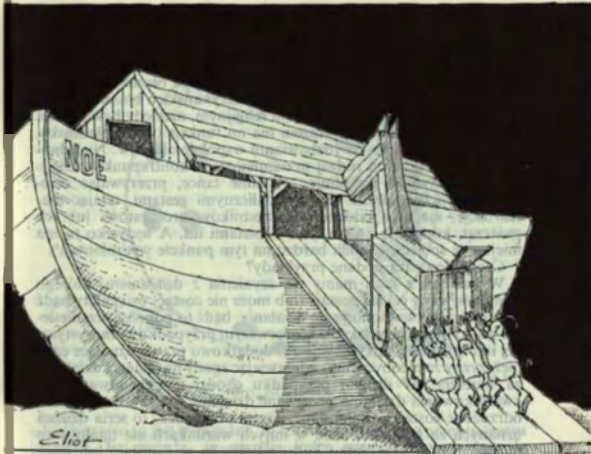
Złe wykonanie

W życiu codziennym często spotykamy się ze zjawiskiem „mordowania” kawału. Powszechnie mówi się, że są ludzie, którzy potrafia opowiadać dowcipy i tacy, którzy tego nie potrafia. Gdy dziś ogląda się niektóre farsy hollywoodzkie, narzuca się pytanie: jak to mogło śmieżyć? O ile wtedy mistrzowie jeszcze jakos się bronią, to gwiazdy mniejszego formatu całkiem odeszły w zapomnienie. Chodzi o styl już przebrzmiały, równie trudny dziś do przyjęcia jak bulwarowy pajac czy cklowości ancien regime². I znów pojawia się konkluzja z pozoru tylko oczywista. Zakres porażki na płaszczyźnie rozumienia (nawet w takim sensie, jaki omówiliśmy) odsyła do społecznej dystrybucji informacji i postępowania. Zagadnienie jakości wykonania zaś — do wymiaru estetycznego i przypomina o tym, że każdy akt recepcji jest zarazem aktem oceny³. Nie ma to większego znaczenia dla rozważań socjologicznych, ale jest bardzo istotne dla estetyki utrzymującej, że wbrew kantowskiej tradycji, oceny są stroniczne i uwikłane w sytuację, ponieważ u ich podstaw leży nieobiektywna przyjemność.

Obraza

Ta kategoria wydaje się być najważniejszą przyczyną potencjalnych niepowodzeń rozmieszania. Oto kilka przykładów.

W roku 1934, w angielskiej kolonii Tanganika (dzis Tanzania) kobieta z plemienia Sukuma oskarżyła mężczyznę z plemienia Zaramu o to, że przewrócił ją na ziemię i nieprzyzwolnie dotykał.



Rys. Jerzy Lipiec

Oskarżony bronił się twierdząc, że był z tą kobietą w stosunku „pokrewieństwa śmieśności” i że tak już z nią kilkakrotnie postępowal, a jego akt miał charakter humorystyczny. Wyrażenie „pokrewieństwo śmieśności” jest przekładem kilku słów afrykańskich wyrażających prawo, a nawet obowiązek osób o określonym stopniu pokrewieństwa, a więc na mocy związku obiektywnego, arbitralnego i wzajemnego, do łamania ustalonych zasad obyczajowych. W omawianym przypadku mamy do czynienia z niezgodnością co do interpretacji tego obyczajaj⁴. Wynikiem tej rozbieżności jest niepowodzenie próby wywołania śmiechu: zabrakło koniecznego przyzwolenia.

Inny przykład, to przykład wywodzącego się ze średniowiecza blaźna (*fou* — dosłownie „głupiec”), uznanego, przynajmniej w Anglii i Francji, za źródło śmiechu i mądrości zarazem. Rozróżniano co prawda „głupca naturalnego”, czyli, jak powiedzielibyśmy dziś upośledzonego umysłowo od „głupca sztucznego” postępowającego świadomie w celu rozbawienia innych, ale oznaczające te dwa typy słowo „głupiec” dobitnie świadczy o postępowaniu między nimi analogii. W tym „pomieszaniu sensu i non-sensu” jak powiedziałby Freud, widziano zarazem komizm i głęboką mądrość. Złwaszcza zaś blaźen miał prawo bezkarnie (w zasadzie przynajmniej) wymyślać innym. Blaźen Scoggan, którego czyny zostały spisane i opublikowane pozwolił sobie na żart wymierzony przeciw Edwardowi IV. Rozsierdzonego król skazał go na banicję używając uświęconej tradycją formuły „żeby jego stopa nie postala na angielskiej ziemi”. Scoggan wyjechał do Francji, ale po kilku dniach znów pojawił się na dworze. Postawiony przed królewskimi oblicze oświadczył, że nigdy nie pozwoliłby sobie przeciwstawić się rozkazowi monarchy, po czym

¹ M. Douglas. *Implicit Meanings*. London 1975

² Ujęcie to jest zasadnicze dla estetyki recepcji (Ingarden, Mukawofsky, Szkota Konstantka). Także J. Striedter: *Literary Structure, Evaluation and Value. Russian Formalism and Czech Structuralism Reconsidered*. London 1989. Harvard University Press, złwaszcza rozdz. 4.

⁴ F. Pedler: *Joking Relationships in East Africa*. (w:) „Africa”, 13, 1940.

zdjął buty i pokazał, że były one pełne francuskiego błota. Dworacy wybuchli śmiechem, król Scogganowi przebaczył i przywrócił go do poprzedniego piastowania funkcji¹. Tak więc jeden żart skończył się fiaskiem, drugi powodzeniem, przy czym w obu przypadkach chodzi o pozwolenie tej samej, innej jednak od samego błazna, osoby.

W niektórych plemionach Indian amerykańskich błazen piastuje wysoką pozycję związaną z kultem religijnym, niekiedy bywa nawet strażnikiem obyczajów. Zarazem ma on funkcję czysto błazenską, tzn. jego rola polega na rozbawianiu współplemieniów. Niejednokrotnie wykonuje on rodzaj prześmiewczego kontrapunktu religijnych uroczystości parodiując rytualne tańce, przerywając ceremonię nieprzyzwoitymi czy skandalicznymi gestami, udając mąsturbację, zjadanie odchodów uczestników uroczystości lub ich zwierząt, kopulację z obecnymi kobietami itd. A wszystko to ma miejsce w społecznościach bardzo na tym punkcie wyczulonych⁶.

Czego dowodzą podane przykłady?

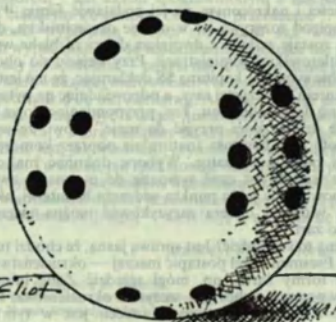
W każdym z nich mamy do czynienia z działaniem, którego humorystyczny cel nie zostaje (lub może nie zostać) osiągnięty bądź to poprzez zakwestionowanie działania, bądź to poprzez przeniesienie go do innego kontekstu. W pierwszym przypadku humorystycznej intencji zaprzecza partnerka (i dodatkowo prawo uznające czyn męczyzny za nieobyczajny) odmawiając zgody na uznanie działania za śmieszne. W drugim przypadku chodzi o przewidywanie zakwalifikowania działania przez inne działanie: zezwolenie, zrazu odrzucone zostaje później dane. Trzeci przypadek, to seria działań uznanych za śmieszne, choć w innych warunkach nie miałyby tego miejsca (np. w przypadku kultu religijnego w Europie) lub jeżeli chodziłoby o osobę inną niż błazen. Dochodzimy tu do sprawy zasadniczej: pozwolenie na działanie humorystyczne opiera się na społecznym określeniu sytuacji i uczestników. Inaczej mówiąc, to nie semiotyczna struktura aktu, ani nawet wpisanie w ten niezróżnicowaną społecznie jednostki jest warunkiem pozwolenia na humor, lecz właśnie socjologicznie określony człowiek i tak, w pierwszym przypadku kwestia zasadzała się na stopniu pokrewieństwa: niezgodność dotyczyła natury społecznego stosunku. W drugim — to status błazna leżał u podstaw ośmieszenia królewskiego aktu banicji (nawiasem mówiąc sytuacja ta byłaby dziś nie do pomyślenia: o ile ośmieszenie wymiaru sprawiedliwości jest dozwolone, to nie ma to żadnego wpływu na rezultaty jego funkcjonowania). Działanie podobnej zasady charakteryzuje również i trzeci przykład.

Tak więc pierwszą rzeczą, której dowiadujemy się analizując humor od strony jego niepowodzenia jest to, że owo niepowodzenie, podobnie zresztą jak i jego odwrotność są uzależnione w tym samym stopniu od semiotycznej natury działania co i od społecznej tożsamości jego uczestników. Wynikają z tego dwie konsekwencje. Po pierwsze, społeczny wymiar śmiechu jest różny od wymiaru semiotycznego, ponieważ to samo działanie zmienia sens w zależności od tożsamości jego uczestników, co zresztą potwierdza analiza relacji nadawczo-odbiorczych⁷; po drugie, wbrew powszechnemu mniemaniu śmiech nie jest przekroczeniem normy. Nawet w przypadku kalamburu, polegającym na przekroczeniu sensu, nie jest sprawą oczywistą, o jaki sens chodzi. Z punktu widzenia społecznej tożsamości każda próba rozmieszania implikuje ze strony nadawcy rewidację prawa do rozmieszania (w danej sytuacji, na dany temat).

¹ H. Tawson: *Clowns*, New York 1976, Hawthorn Books, rozdz. *The Gest of Scoggan*, s. 27.

⁶ E.C. Parsons i R.L. Beals: *Sacred Clowns* (w:) „*American Anthropologist*”, t. 36, nr 4, 1934.

⁷ Np. T.odorov: *Freud sur l'Enocheation*. (w:) *Theories du symbole*, Paris 1977, Seuil, s. 364.



Rys. Jerry Lipiec

Jeżeli prawo to jest przyznane, to trudno jest mówić o przekroczeniu normy. To prawda, że parodia kultu jest przekroczeniem, ale przekroczeniem dozwolonym.

Zjawisko przyzwolenia lub jego braku ukazuje zagadnienie zasadnicze dla funkcjonowania omawianej zasady: zagadnienie przewagi. W zbiorze amerykańskich dowcipów politycznych mamy następujący przykład. Przed wojną secesyjną, w trakcie obrad Kongresu, kongresmen Burges usiłuje zaatakować kongresmena Randolpha uchodzącego za impotentą:

Burges: *Boska oparźność czuwa nad światem. Moralne monstra nie mogą się mnożyć. Potrafią one szperać jedynie złość oczerniając wszystko co czyste, zasobne i szczęśliwe. Gdyby demony mogły płodzić demony, światu groziłoby pandemion. Ciesz się jednak, że ojciec kłamstwa nie może być ojcem kłamców. Jeden wróg Boga i ludzi wystarczy na tym świecie.*

Randolph: *Chcieliś się pan zwierzczać zdolnością, wobec której niewolnik jest panu równy, a osioł znacznie pana przewyższa.*

Po angielsku nazywa się to „put-down humor” (humor druzgocący). W humorze tego typu przyzwolenie obiektu nie jest konieczne, wręcz przeciwnie: jeżeli obiekt wyraża zgodę, to dowcip traci swój druzgocący charakter. Z drugiej strony, taka jak cytowana odpowiedź musi budzić śmiech. Wynika stąd, że aby śmiech był źródłem przewagi, musi być on dozwolony, ale bynajmniej nie jedynym. W takiej jak opisywana sytuacji wystarczająca jest obecność obiektu. Ośmieszenie kogoś pod jego nieobecność nie ma już takiego samego znaczenia i nie może być mowy o przewadze.

W podobnych przypadkach mamy do czynienia ze swoistym pojedynkiem między dwoma równymi osobami, z których jedna zdobywa, choćby przejściowo, przewagę. Ale często mamy do czynienia z sytuacją gdy przewaga dana jest z góry. Powstaje więc pytanie, czy istnieje taki rodzaj humoru, w którym pozwolenie

w ogóle jest konieczne. Takim przypadkiem mógłby być żart sadystyczny.

W powieści i nakręconym na jej podstawie filmie *Wybór Zofii* tytułowy epizod rozgrywa się w obozie oświęcimskim, do którego bohaterka zostaje zesłana z dwojgiem dzieci za blache wykroczenie przeciw hitlerowskiej administracji. Przy wejściu do obozu usiłuje zjednać sobie sympatię kapitana SS deklarując, że nie jest Żydówką lecz „rassenrein” — czystej rasy, a odpowiadając na pytanie oficera przynajmniej się do katolicyzmu. Ten, przypominając słowa Chrystusa „Pozwólcie dziećcom przyjść do mnie” mówi: że wysłać jedno z dzieci Zofii do Chrystusa (naturalnie poprzez komorę gazową), drugie zaś pozostawi matce. Wyboru dokonac ma ona sama. Oczywiście trudno jest czuć sympatię do esesmana, zwłaszcza że historia opowiadana jest z punktu widzenia bohaterki, ale przyjawyższy punkt widzenia oficera zaryzykować można twierdzenie, że chodzi tu o żart.

Jak można to stwierdzić? Jest sprawą jasną, że chodzi tu o skrajną perwersję. Esesman mógł postąpić inaczej — okrucieństwo nie musi przybierać formy żartu, np. mógł zgładzić Zofię lub jej dzieci. Narzucony przezeń wybór jest szczytem okrucieństwa. Powiedzieć można, że z przyczyn etycznych śmiech jest w tym wypadku zabroniony. Ale pozostaje problem: czy kogoś mogło to śmieszyć?

W opowiadaniu esesman jest sam na sam z więźniami, ale można przypuścić, że inni esesmani śmiechli się, a nawet on sam mógł śmiać się w duchu. Uznanie działania za śmieszne przez Zofię nie jest konieczne, była już o tym mowa. Jeżeli postępki oficera nie śmieszyłyby nikogo (z nim samym włącznie), nie można by mówić o żarcie. Ale fakt, że coś nie bawi jakiejś grupy, nie wyklucza śmieszności w ogóle. W grę wchodzi więc różne rzeczy: przyzwolenie oraz obecność publiczności. Jeżeli esesman śmieje się sam, to chodzi o inny śmiech, niż gdyby śmiał się z innymi. Panuje powszechne przekonanie, że nikt nie śmieje się sam, że konieczna jest obecność innych. Ale Freud wspomina o możliwości śmiechu jednostki jako wyrazie wyższości nad okolicznościami. Śmiech może więc nastąpić tak przy obecności jak i nieobecności publiczności, ale za każdym razem chodzi o inny rodzaj śmiechu, jak powiedziałby Freud o inną relację między śmiechem i popędem płciowym. Typy śmiechu uwarunkowane są według niego różnymi typami odbiorców i nadawców⁴.

Cytowany przykład ilustruje sytuację, gdy pozwolenie na żart nie jest konieczne. Celem tego aktu jest niewątpliwie spowodowanie cierpienia: sadyzm opiera się właśnie na braku przyzwolenia. Ale nie tracmy z pola widzenia sprawy zasadniczej: czy rzeczywiste dla esesmana jest to działanie o intencji humorystycznej? Przypuścimy, że scena dzieje się w obecności innych esesmanów, których to bawi. Wówczas przyzwolenia udzielać sobie oni wzajemnie. Jeżeli akt dokonywany jest bez udziału innych, wówczas chodzi jedynie o pozwolenie sobie. Sadyzm neguje cierpienie drugiego człowieka, ale przy zachowaniu świadomości jego istnienia. Jest to nieuznawanie cierpienia ofiary i jego uznanie zarazem, tzn. gra między rzeczywistością i wyobrażeniem. Jeżeli kapitan SS przeżywa swoje postępowanie jako żart, to na skutek świadomego i celowego pomieszenia humorystycznego i rzeczywistego charakteru tego, co zrobil. Humorystyczny wymiar działania jest swoistym uznaniem rzeczywistości za niereczywistego, nadaniem jej statusu przedstawienia rzeczywistości. Działanie esesmana mieści się na pograniczu tego, co można by

nazwać „humorem”: jest aktem spokrewnionym z mechanizmami humoru, ale ciężącym ku czemuś, co budzi przerażenie⁵.

Jakie wnioski wypływają z tych rozważań? Jak widzieliśmy, w niektórych wypadkach zgoda na działanie śmieszne nie musi być powszechna czy jednorodna — odsyła nas to do problemu przewagi, czyli pewnej wprowadzonej nierówności. Na tej płaszczyźnie przewaga może doprowadzić do okrucieństwa. Ale jest również prawda, że źródłem przewagi może być właśnie humor, choć przewaga ta jest mniej trwała niż ta, z którą mieliśmy do czynienia w *Wyborze Zofii*. Owa nierówność jest, jak wiadomo, czynnikiem określającym społeczną tożsamość. Tu widać, jak funkcjonuje ona w serii innych relacji społecznych, typowych dla działań wzbudzających śmiech: z jednej strony odpowiedzialność między uczestnikami i sytuacją są podstawą do tego typu działania, z drugiej — na relację tę nakłada się zjawisko przewagi.

przełożył Maciej Abramowicz

⁴ Podążam tu za sugestią B. Einsteina.

⁵ Ostatnie rozważania są streszczeniem przygotowywanej obecnie książki, J. Palmer: *Taking Humor Seriously*, która ukaże się w wydawnictwie Pinter Publishers w 1992 roku.

Książki nadesłane

Redakcja Wydawnictw
Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego

Bohdan Cywiński: *Ogniem próbowane. Z dziejów najnowszych Kościoła katolickiego w Europie Środkowowschodniej*. Tom 2. ... i wasz przeladawca będą. Ss. 517, nakład 5000 egz.

Chrześci Litwy: *Geneza — przebieg — konsekwencje*. Praca zbiorowa pod red. ks. Marka T. Zahajkiewicza. Ss. 293, nakład 10 000 egz.

Malgorzata Kitowska-Lysak: *Paralele i kontrasty. Myślenie sztuce na lamach „Krytyki” Wilhelma Feldmana*. Ss. 283, nakład 825 egz.

Uniwersalizm i swoistość kultury polskiej. T. 1—2. Praca zbiorowa pod red. Jerzego Kłoczkowskiego. Ss. 298 + 191, nakład 3000 egz.

W *mięniu dziełka poczytano*. Praca zbiorowa pod red. Jerzego W. Galkowskiego i Janusza Gułi. Wyd. 2 poprawione i rozszerzone. Ss. 335, nakład 7000 egz.

Janusz Mariański: *W poszukiwaniu sensu życia. Szkice socjologiczno-pastoralne*. Ss. 374, nakład 2500 egz.

Sires w pracy zawodowej. Wybrane zagadnienia. Praca zbiorowa pod redakcją Adama Bieli. Ss. 200, nakład 1500 egz.

Mieczysław Albert Krąpiec: *Ja-człowiek*. Wyd. 5 poprawione. Ss. 492, nakład 5000 egz. (*Dzieła*, t. 9).

Mieczysław Albert Krąpiec: *O rozumieniu filozofii*, Wyd. 1. Ss. 322, nakład 5000 egz. (*Dzieła*, t. 14).

Katalog rękopisów Biblioteki Polskiej w Paryżu. T. 5. Instytucja „Czci i chleba”, nr 664-755. Opracowali: Jan Skarbek i Jan Ziółek. Przedmowa: Jerzy Mond. Ss. 141, nakład 1000 egz.

Danuta Mostwin: *Emigranci polscy w USA*. Wyd. 1. Ss. 184, nakład 1000 egz.

Daniel Beauvois: *Szkolnictwo polskie na ziemiach litewsko-ruskich 1803—1832*. T. 1. *Uniwersytet Wileński*. Ss. 383. T. 2: *Szkoly podstawowe i średnie*. Ss. 459.

Marian Maciejewski: *„ażby ciało powróciło w słowa”. Próba krytycznej interpretacji literatury*. Ss. 187, nakład 4000 egz.

⁴ S. Freud: *Le Mot d'Esprit*. Zwłaszcza część *L'humor*, dodana w wydaniu z 1928 r. Także T. Todorov, op. cit.

LEONID KARASJEW

ANTYTEŻA ŚMIECHU

Problem antyteży śmiechu może wydawać się pozorny, gdyż od dawna właściwie wiadomo, że przeciwieństwem śmiechu jest płacz. Nie przypadkiem lzy tak łatwo pojawiają się na uśmiechniętej twarzy jak gdyby potwierdzając, że właśnie one są odwrotną stroną śmiechu. Inaczej mówiąc, przeciwstawność śmiechu i płaczu jest oczywista, a nawet banalna, jest zrozumiała sama przez się i powszechnie wiadoma. Lecz czyż nie tam, gdzie mamy do czynienia z „oczywistościami” i „banalem”, najczęściej odkrywamy coś nowego i nieoczekiwanego?

W terminologii estetyki „lzy” oznaczają „tragizm”, zaś „śmiech” — „komizm”. W takiej postaci wspomniana para przetrwała bez jakiegokolwiek dla siebie uszczerbku dwa tysiące lat, gdyż próby jej zakwestionowania okazały się mało przekonujące. Na miejsce „tragicznego” próbowano podstawić i „podniosłe”, i „poważne”, i „wzruszające”, i „liryczne”. W tym przypadku za każdym razem ulegała jednak zachwianiu główna zasada antyteży: przeciwstawiano nie rzeczy przeciwstawne, lecz tylko odmienne. Jeśli zatem śmiech jest radością, to ani „podniosłe”, ani „wzruszające”, ani nawet „poważne” nie może być nazwane cierpieniem lub smutkiem.

Nie lepiej było ze stroną formalną problemu. Nadmierne rozszerzanie, lub — odwrotnie — zawężanie podobnych antytez stawało się widoczne dość szybko, gdyż dobiegano je na zasadzie analogii do śmiechu, ten zaś ze swojej strony również ujmowano to zbyt szeroko, to zbyt wąsko.

Wydaje się, że sedno problemu tkwi w pierwotnej nierówności znaczeń, którą błędnie przyjmowano za równość. Przecież gdy mówi się „śmiech”, to ma się na myśli całą jego gamę, zaś mówiąc o płaczu rozumie się przez to coś znacznie bardziej ubogiego — sam płacz jako formę mimiczną. Już tu mamy do czynienia z nierównością i to nierównością istotną.

Śmiech jest zasadniczo bogatszy od płaczu chociażby dlatego, że łączy w sobie dwie najważniejsze linie — żywioł radości fizyczno-zmysłowej i żywioł refleksji komicznej. W uproszczeniu można nawet powiedzieć, że śmiechy są dwa, zaś płacz — jeden.

Łatwo zrozumieć, jak kształtowała się idea przeciwstawności śmiechu i płaczu. Z pozorów rzeczywistości wyrażają one w sposób najbardziej przejrzysty radość i cierpienie, lecz czy odpowiada to ich wewnętrznemu, niewidzialnemu związkowi? Przeciwiństwa — jak wiadomo — łączą się i łączą się przede wszystkim w swej genezie. Właśnie akurat tego nie ma w śmiechu i w płaczu. Łączą się płacz i radość, lecz w żaden sposób nie płacz i śmiech, chociaż śmiech w swej fizyczno-zmysłowej odmianie jest przeciwieństwem najbardziej uznawaną oznaką radości.

Wreszcie, jeśli zgodzimy się z Arystotelesem, że śmiech jest tym, co odróżnia człowieka od zwierzęcia, to jak w ogóle można po czymś takim mówić o przeciwstawności śmiechu i płaczu? Zwierzę zna lzy,

lecz nie zna śmiechu, a to oznacza, że nie łączy się w tym przypadku stworzenie autentycznej pary znaczeniowej. Śmiech wymaga w charakterze oponenta czegoś równie paradoksalnego i wieloznacznego, jak on sam; czegoś, co byłoby mu równe we wszystkim, proz ladunku wartościującego, który koniecznie musi być negatywny.

Jakież może to być uczucie? Myślę, że wstyd. To właśnie cicha, intymna emocja jest odwrotną stroną śmiechu, jego odwróconym do góry nogami sobowtórem.

Wstyd, podobnie jak śmiech, jest zasadniczo dwoisty. W swych najważniejszych przejawach jest tym, co Platon nazwał „strachem przed oczekiwaną utratą czci”, zaś w najniższej formie — spieszeniem o charakterze wybitnie seksualnym. A propos, właśnie tu, w swoim naturalnym prądzie, śmiech i wstyd są początkowo tożsame, by następnie stanąć naprzeciw siebie. Radości młodego, wzruszonego ciała, wyrażającej się w śmiechu, przeciwstawia się fizyczno-erotyczny rumieniec wstydu. Dlatego zarówno śmiech, jak też wstyd, tworzą jądro emocjonalnych przeżyć młodości. Fiodor Sologub nazywał je „słodkim wstydem”, zaś Andriej Platanow śmiechem „narzeczonych młodzieńców i panien”.

Podobnie rzecz ma się na początku bytu: poprobowałyśmy zakazanego owocu, człowiek poznał wstyd nagości, a gdzie jest wstyd — tam rdznie śmiech — idealna odpowiedź na wstyd. Czyż nie śmiech zdradził Bogu złamanie zakazu i doprowadził do wygnania winowajców z Raju?

Lecz nie przypadkiem drzewo, z którego zerwano zakazany owoc, było drzewem wiadomości: myśl łączy się z uczuciem, nadaje mu nową rangę. Poczynając od ciała, śmiech i wstyd ogarnęły ducha, zachowawszy przy tym początkową formę wyrażenia — oto w czym tkwi sedno sprawy. Wstyd seksualny jest w takim samym stopniu podobny do wstydu moralnego, jak śmiech kochanka do śmiechu mędrca. Stąd bierze się uczucie tajemniczości, nieuchwytności śmiechu. Wydaje się, że jest on w całości utkany z przeciwieństwem, że różne jego maski zupełnie nie są ze sobą związane. W rzeczywistości si istniejącej wielopostaciowości śmiechu wyłaniają się zarysy ledwie dwóch jego najważniejszych form, symbolizujących przeciwstawność i związek świata przyrody ze światem kultury.

Wstyd, podobnie jak śmiech, rodzi się nieczym uderzenie, wybuch, wydarzenie nie poprzedzone żadnym uprzednim dojrzywaniem. Poczucie dumy lub tęsknoty wymaga czasu. Czas niezbędny jest nawet dla łez czy wielkości.

Śmiech i wstyd zachowują się inaczej. Nie można stopniowo zacząć się śmiać lub wstydzić. Śmiech i wstyd przychodzą momentalnie. Człowiek albo się śmieje, albo nie śmieje; albo wstydzi się, albo nie. Innego wyjścia nie ma. Najpierw przejście granicy jakościowej, zaś dopiero później odcienie uczucia. Dlatego świat śmiechu i wstydu jest tak kontrastowy. To nie malarstwo, lecz grafika. Jej kolory — to czerniz i biel. To kolory rumienica wstydu i okolonnych purpurą warg białych zębów uśmiechu. Śmiech i wstyd są samoświadomością młodości.

Od czasu powstania śmiech i wstyd nie bacząc na wszystkie różnice w swych znaczeniach zachowują się podobnie. Śmiech i wstyd są przymusowe. Pojawiają się nieproszone i całkowicie nam opanowują. Zatrzymują i cofają czas. Walka ze wstydem i śmiechem nie jest możliwa. Śmiech z każdym swym wybuchem pozwala nam powrócić do cudownego momentu, wskazującego na naszą wyższość. Natomiast wybuch wstydu przywraca chwilę, w której nasza wina stała się widoczna i wewnętrznie uświadomiona.

Wstyd jest głęboko osobisty, a nawet pogodnie egocentryczny. Śmiech dąży do wyrwania się poza granice indywidualium. Jest to jednakże różnica czysto zewnętrzna: śmiech jest zawsze potwierdzeniem indywidualnej wyższości śmiejącego się. Po to, by śmiać się z samego siebie, potrzeba rozumu, aby zaś wstydić się za innych — konieczna jest miłość. Tak więc w zwykłych punktach śmiech i wstyd zamieniają się miejscami, raz jeszcze potwierdzając swe głębokie pokrewieństwo.

Wstyd jest najbardziej intymną formą cierpienia. Smutek, tęsknota, zdenerwowanie, rozpacz mogą być złagodzone, jeśli przeżywamy je i odczuwamy wspólnie z innymi. Natomiast wstyd można przeżywać tylko w samotności. Nie można go dzielić we dwoje lub grupowo, jeśli oczywiście nie było grupowej winy. Dlatego wstydzący się jest tak bardzo samotny i bezbronny. Rumieniec wstydu na policzkach jest świadectwem wewnętrznego przeżywania osobistej winy. Siła owego wybuchu emocji jest równa sile wybuchu śmiechu, który jednak wyraża pewność siebie śmiejącego się. W tym znaczeniu wstyd i śmiech są izomorficzne. Właśnie taki był ich „zamysł”: wstyd ucieka od śmiechu, gdyż śmiech rani nas w samo serce, a jeśli wyrazic się jeszcze dokładniej — w sam umysł. Tak więc, jeśli poszukujemy absolutnej odpowiedzi na śmiech, to będzie nią właśnie wstyd.

Tradycyjnie śmiech wprowadzony jest do kręgu estetyki, lecz jeśli mówimy, że wstyd jest antytezą śmiechu — on również powinien wejść do tej sfery. Brzmi to, być może, obco, lecz do takiego przypuszczenia skłania sama logika dyskursu.

W rzeczy samej, czy wstyd, podobnie jak śmiech, nie jest zgodny z zasadami nieużyteczności i intelektualizmu? Pod względem różnorodności i znaczenia wstyd nie ustępuje śmiechowi i dokładnie tak jak on budzi w nas geniusz postrzegania. Tyle tylko, że rozpatrujemy nie kogoś innego, lecz siebie. Wstyd, jak się wydaje, zdolny jest do rozsadzenia nas od wewnątrz (por. wyrażenie „wybuch śmiechu”), jednakże na zewnątrz nie widać nic, prócz purpurowego rumienia. Mścić się i karać może tylko ten, kto kieruje się złością, nie zaś odczuwający wstydu.

Wstyd zmusza nas do przeżycia naszej moralnej śmierci: strącając nas w przepaść ze szczytu moralności, daje następnie możliwość podźwignięcia się — katharsis nowych narodzin.

Jednakże nie można całkowicie zamykać wstydu w kręgu estetyki, gdyż przekracza on w sposób widoczny jego granice, znajdując się jej jedną połową w świecie etyki. Czyż nie to samo daje się zaobserwować w przypadku śmiechu, któremu również ciasno jest w rzędzie kategorii estetycznych?

Prawdziwy śmiech — to dziecie intelektu i refleksji.

To samo można powiedzieć o wstydzie. „Wstydzie się, więc jestem” wypowiedziane przez Włodzimierza Solowjowa jest znacznie bliższe określeniu istoty człowieka, danemu przez Arystotelesa („śmiejącego się zwierzę”), niż racjonalistycznej zasadzie Descartesa.

Rozumowy charakter śmiechu, podobnie jak wstydu, polega na tym, by zobaczyć siebie jak kogoś innego, zaś innych — jak siebie. Dlatego właśnie umysłowo chorzy nigdy nie czwernięją się, odwrotnie — bez przerwy śmieją się prymitywnym fizjologicznym śmiechem, który nie przypadkiem otrzymał nazwę „idiotycznego”. Nie znają oni ani autentycznego śmiechu, ani autentycznego wstydu, gdyż paraliż myśli rodzi paraliż uczuć.

Śmiech wystawia obśmianego na widok publiczny. Stąd utrwalenie tego sensu w języku. Diogenesowi z Synopy powiedzieli: „Wielu wystawia cię na pośmiewisko”. Ów replikował: „A ja nijak nie mogę stanąć”. „Wystawiać na pośmiewisko” — oznacza postawic ponad wszystkich tak, aby widzieli oni, z kogo się śmieją.

Wstyd zakłada istnienie wewnętrznego ognia sumienia, lecz barwa



Rys. Jerzy Lipiec

owego ognia przedostaje się na zewnątrz, gdyż przeznaczona jest dla postronnego obserwatora: to, że wina jest odczuwana, zmniejsza jej wagę w oczach świadków. „Jak ci nie wstyd!” — powiadamy jak gdyby nawołując winowajcę do wzbudzenia uczucia, dzięki któremu może on oczyścić się ze swej winy. Ta forma zwracania się jest wyjątkowa. Tylko śmiech (i tego należało oczekiwać od antytezy) daje coś podobnego. „Dlaczego się śmiejesz?” — oto słowa, którymi oszukany może zwrócić się do oszukującego. W świecie prymitywu i powieści sowidrałskiej tak właśnie się dzieje: oszukany żąda, by się z niego śmiali, i oszukujący śmieją się.

Śmiech obliczony jest na to, by można go było usłyszeć. Wstyd jest milczący, unika obcowania. Człowiek jak gdyby na pewien czas umiera. Kostnieje, odwraca wzrok, spuszcza głowę i tylko palający na policzkach rumieniec świadczy o pożarze szalejącym w jego duszy. Semiotyka śmiechu i wstydu jest taka sama, chociaż w jej ramach zajmują one skrajne pozycje. Od całkowitej otwartości w śmiechu do pełnej izolacji we wstydzie. Śmiech — to ruch, narodziny, życie. Wstyd — to odrętwienie i śmierć.

Nieprzypadkowo słowiańskie formy określenia wstydu są pokrewne określeniom chłodu, lodowatego wiatru, który powoduje skostnienie człowieka i zmusza go do zwinienia się w kłębek.

W podobny sposób, w jaki śmiech przewyżcza zło w kimś innym, dzięki komizmowi postrzegania, tzn. nie uciekając się do działań realnych, również wstyd przewyżcza zło w nas samych. I znów nie

poprzec działania realne, lecz samopostrzeżanie. Skrajnym, lecz całkowicie logicznym wynikiem nieczystego wstydu może raczej okazać się samobójstwo, tzn. zwrócenie działania fizycznego przeciwko samemu sobie, nigdy zaś przeciwko innemu człowiekowi.

Wstyd daje nam klucz do zrozumienia przyczyn, które zmusiły chrześcijaństwo do utożsamiania śmiechu ze złem. Coś, co jest haniebne, jest równocześnie grzeszne, tzn. zła. Taką była logika rozwoju idei. Dwie wspomniane wcześniej formy śmiechu są tu przemieszane, zaś śmiech umysłu jest całkowicie sprowadzony do śmiechu cielesnego. Z kolei seksualny charakter ostatniego — „śmiechu narzeczonych młodzieńców i panien”, nie pozostawiał wątpliwości co do jego grzesznej natury. Stąd bierze się idea „piekielnego śmiechu”, stąd — portret śmiejącego się szatana-kusiela, popychającego chrześcijanina w przepaść wstydu — grzechu i rozpusty.

Przeciwstawiając się pogaństwu chrześcijaństwo doprowadziło do skrajności, a następnie przewróciło do góry nogami dawne symbole. Ciało stało się prochem i błotem, lecz ponieważ nie można było całkowicie się od niego uwolnić, zostało „przeobione” zgodnie z nowym porządkiem. Zawalili się poręcze „złotego podziału” Politeki, ciało wyciągnęło się ku górze, w stronę nieba. Również twarz stała się pociągła, usta male, zaś oczy ogromne.

A wokół tego nowego duchownego ciała zapląsały maleńkie fluste figury poczar i błaznów z rozemnianymi twarzami i wysuniętymi językami. Do „wstydliwych” miejsca ciała dopasowano także „wstydliwie” miejsce twarzy — usta, szczególnie usta z wysuniętym językiem, łączące w sobie równocześnie oznaki wstydu męskiego i kobiecego. Jest to, obok innych, jedna z przyczyn, dla których chrześcijaństwo uprzeżywie nawołuje do trzymania ust „na klódkę”. Stąd biorą się wezwania do ascezy, oszczędności słów, wstrzemięźliwości w przyjmowaniu pokarmów. Stąd również śluby dożywotniego milczenia oraz przypadki obcięcia języka i samokastracji, zdarzające się w sektach aż do naszych czasów.

Cóż można po tym wszystkim powiedzieć o śmiechu? Jeśli usta są częścią wstydliwą, to śmiech — święto ust — jest wstydlivy tym bardziej. Tak oto śmiech staje się nieodłącznym znakiem grzechu i odpowiednio — zła. W ten sposób również dziś tworzy się tradycje o ogromnej sile oddziaływania: śmiech, podobnie jak dwa tysiące lat temu, wciąż jest podejrzany.

Zwróciwszy szczególną uwagę na śmiech, chrześcijaństwo nie zapomniało także o wstydzie. Domyśliło się, że pomiędzy śmiechem i wstydem istnieje jakiś wewnętrzny związek. Choć więc nie przedstawiono ich jako bieguny, niemniej jednak łańcuch składający się z ognia zła, śmiechu, grzechu i wstydu został spięty w jeden spójny znaczeniowy krąg.

Jest to szczególnie widoczne w kulturze staroruskiej, gdzie śmiech pełni rolę znaku rozpoznawczego gołego i bezwstydne biesa, zaś samemu związkowi pomiędzy śmiechem i wstydem nadaje się nowy sens, w którym śmiech łączy się z grzechem. Można to zauważyć w literaturze staroruskiej oraz w grupie przysłów, które krótko i jasno wyrażają sedno sprawy; „Gdzie grzech, tam i śmiech”, „I w śmiechu źródło grzechu” itd. Śmiech pojomywany jest tu w znaczeniu wyłącznie fizycznym i dlatego tak łatwo wtapia się w koncepcję grzechu. Nie ma jednakże tego złego, co by na dobre nie wyszło: śmiech powinien przejść przez oczyszczający ogień chrześcijańskiego wstydu aby zrozumieć, że w rzeczywistości nie jest on niczym winien.

Związek śmiechu ze wstydem był dostrzegany i wyodrębniany

również w bardziej odległych epokach. Stąd pochodzi popularny rytuał, zgodnie z którym czerwona ze wstydu panna wskazuje na swojego wybranego nie słowem i nie gestem, lecz śmiechem. Pierwiastek męski jest tu całkowicie przeciwstawny żeńskiemu, dlatego też jakiegokolwiek przeniesienia ocen z jednego bieguna na drugi wywołują salwy „wojennio-erotycznego” śmiechu. Śmieszny jest zachowywanie się po kobiecemu mężczyzna i śmieszna kobieta zachowująca się po męsku. Obrzęd tajemniczenia wymagał od chłopców przejścia przez próbę śmiechu, który staraly się wywołać przebrane w męskie szaty kobiety, naśladujące gesty wojenne czy myśliwskie.

Z tego samego źródła biorą początek motywy męskiego strachu przed ośmieszeniem i męskiego wstydu, będące treścią setek archaicznych mitów. Taki jest na przykład „przedślubny” śmiech narzeczonych Penelopy oraz ich wstyd; po nieudanej próbie naciągnięcia luku Odyszeusza przestają się śmiać i odczuwają „nieczysty wstyd” (Od. XXI, 320, 325). Rozumiane w sensie erotycznym śmiech i wstyd kierują również działaniami bogów olimpijskich: Hefajstos, po nabraniu podejrzeń, że żona go zdradza — zamyśla, jak wystawią ją i Aresa na posmiewisko. I zrzuciszcie — widok zwabionych w pulapkę kochanków daje spodziewany efekt — wstyd kochankom, zaś bogom „niewypowiedziany” śmiech. Ten śmiech, który następnie zaczęto nazywać „homeryckim”.

Oto mamy *αἰδώς* — wstyd cielesny, odradzający się na nowo w każdej młodej istocie. Władny taki wstyd wypełnia znakomitą powieść Fiodora Sologub *Maly bies*. Śmiech w sensie znaczeniowym odpowiada tu wstydom: bohaterowie powieści, Sasza i Ludmila, dosłownie kąpią się w strugach miłosnego śmiechu i „słodkiego wstydu”. Ich świat — to świat niewinnej erotyki, miłosnego wstydu i błogo-pijanego uśmiechu.

Nawet wstyd intelektualny, umownie mówiąc „obywatelski”, nabiera w młodości seksualnego podtekstu. Jest to zrozumiałe, gdyż każde wydarzenie zmuszające młodzieńca lub pannę do zawstydenia się, posiada dla nich specjalny sens erotyczny.

Antyk znał kult wstydu i kult śmiechu. Likurg wystawił śmiechowi pomnik, zaś Demetriusz z Faleronu nazywał wstyd podstawą wychowania. Dlatego też antyczność można określić nie tylko jako „kulturę wstydu” (shame-culture), jak to się niekiedy czyni w kulturologii, lecz również jako „kulturę śmiechu”.

Młodość ma skłonność do śmiechu i wstydlivosti, gdyż nie zostało jeszcze zapomniane źródło, w którym rozpuszczają się i miesząją ze sobą potoki wstydu i śmiechu. Młodość boi się ośmieszenia, boi się swojego wstydu, a jednak nie może uniknąć ani tego, ani tego. Czyż można uniknąć rzeczy naturalnych? Cechy właściwe „wiekowi” i „umysłowi” stają się tu prawie nie do odróżnienia, tworzą jednak całość znaczeniową. Widać to wyraźnie w *Portrecie Doriana Gray’a*. Oskar Wilde łączy tu śmiech ze wstydem, choć oczywiście robi to czysto intuicyjnie, tak jak „przysłało” pisarzowi.

Zywiolem lorda Henry’ego jest śmiech intelektualny.

Zywiolem Gray’a (przed namalowaniem portretu) — młodzieńczy wstyd. Jeszcze w chwili ich poznania się Gray „czwerni się ze zmicznania”, a następnie niejednokrotnie wstydy się i czwerni.

Jeden śmieje się, drugi wstydy. Tak wygląda obraz dialogu emocjonalnego bohaterów Wilde’a na początku powieści.

Lord Henry słusznie zauważył: „Nieźle, jeśli przyjaźń zaczyna się od śmiechu, a najlepiej, jeśli również na nim się kończy”. Lecz jaki będzie ten śmiech? Oto sedno sprawy. Młody Gray rozpoczął od wstydlivego uśmiechu, zaś zakończył śmiechem przeraźliwym: gdy na portrecie pojawił się straszny uśmiezek. Gray wbił weń noż i zabił się.

Śmiech wyznacza granice *Portretu* Wilde’a. Powieść rozpoczyna



Rys. Jerzy Lipiec

uśmiech malarza Basila, kończy zaś uśmiezek portretu i ślepy śmiech Doriana. Kiedyś utracił on zdolność do zawstydzania się, dlatego też jego śmiech z siły odradzającej przekształcił się w narzędzie samobójstwa. Chociaż Gray śmiał się ostatni, to jednak wbrew znanemu przysłowiu, jego śmiech był niedobry.

Wspomniano już, że w śmiechu i wstydzie pierwiastki fizyczny i duchowy są połączone w sposób tak gruntowny, że oddzielić je od siebie można tylko umownie. Oto monolog myślowy generała z *Paskudnej historii* Dostojewskiego:

*Czegoż im trzeba, czego żądają?... Widzę, że się tam podśmiewują... Boże, czy przypadkiem nie ze mnie! (...) Tak myślał i jakiś wstyd, jakiś głęboki, nieznośny wstyd coraz bardziej i harderzej drążył mu serce. Jak widać, generał wstydy się wstydem „obywatela” i wstydem „kochanka”. Dlatego nieprzypadkowe jest tu wesele, na które go zaproszono, opilstwo, przechwałki i sen, symbolizujący śmierć generała. Podobne pomieszanie, niemożność oddzielenia pierwiastka duchowego od erotycznego przebija ze słów Czechowowskiego Andrzeja z *Trzech siostr.*: „...siostr się jakoś boje, że wymięją, wykipią!”*

Powróćmy do tradycyjnej antypody śmiechu — do płaczu. Jeśli przyjąć, że śmiech, wstyd i płacz są pewnymi ideami kulturowymi, to wówczas okaże się, że równoważą się one wzajemnie. Wstyd znajdował się zawsze w pobliżu oficjalnej pary śmiech-płacz, w każdej chwili gotowy był do okazania pomocy swemu prawdziwemu partnerowi, jakim jest śmiech.

Czasami odwrotnie — wstyd zmuszony był do stąpania na drogę śmiechu, aby przeciwdziałać zawładnięciu przez niego całą przestrzenią znaczeniową. Właśnie z czymś takim mamy do czynienia w *Makim hiesie* Sologub'a, gdzie wstyd neutralizuje ekspansję niezmiernie pohamowanego śmiechu (stały związek pomiędzy śmiechem i wstydem widoczny jest również w *Dziejach grzechu* Stefana Żeromskiego).

Chrześcijaństwo, które połączyło śmiech i zło za pomocą pojęcia grzechu, w ten sposób od śmiechu się odźegnało. Kultura, podobnie

jak przyroda, nie znosi pustki. W tym przypadku została ona natychmiast wypełniona miłym Bogu placzem. Jednakże płacz okazał się rzeczą zbyt małą do zapalenia gigantycznej jamy, powstałej po wygnaniu śmiechu. I właśnie tutaj przydatny okazał się wstyd.

Wstyd nie tylko towarzyszy grzechowi, lecz jest również przeciwwagą dla śmiechu. Logika idei i uczuć wymagała albo odbudowy początkowej równowagi, albo dyktatury. Taką nieograniczoną władzę chrześcijaństwo przyznało cierpieniu, zaś rolę pierwszoplanową prawnie zaczęły grać dwa przeciwnością śmiechu: „oficjalnie” i „ukryte” — płacz i wstyd. Oto dlaczego w tekstach chrześcijańskich znajdują się liczne wzmianki nie tylko o płaczu, lecz także o wstydzie.

Coś podobnego można zaobserwować również w twórczości genialnego rosyjskiego pisarza Andrieja Platonowa. Świadomość Platonowa jest anonimowo-religijna. Jak gdyby „przypomina ona sobie” symbole chrześcijańskie i wprowadza je do szczególnego świata artystycznego, który tylko na pierwszy rzut oka wydaje się „bezbożny”. Dlatego tak rzadko rozlega się śmiech w utworach *Czewengur* i *Wykop*: dlatego tak wiele w nich płaczu. Za odmowę śmiechu ludzie Platonowa płacą łzami. Lecz taka zapłata, jak należało oczekiwać, nie wystarcza. Znowu potrzebny jest wstyd, aby zająć miejsce, mające początkowo należeć do śmiechu. I wstyd — bezsensowny, rozrośnięty ponad miarę, wypełnia „wykopy” przy Platonowa.

Wstyd staje się najważniejszym znakiem rozpoznawczym „nowego świata”, który marząc o niebie coraz głębiej zakopuje się w ziemi. Tylko śmiech jest zdolny do uratowania tego zawstydzonego swą niedorzecznością, dziecięcą ze swej natury światem². Lecz właśnie brakuje tu śmiechu i dlatego taką beznadziejnością tchną rozwiązania utworów *Wykop* i *Czewengur*: wykop prześcaccia się w mogiłę, zaś *Czewengur* — w królestwo śmierci.

Gdy Dostojewski lub Czechow wymieniają śmiech i wstyd, ledwie oddzielając je przecinkami, to kierują się intuicją. To samo można powiedzieć o Chestertonie, który w dziele *Wieczny człowiek* (*Everlasting Man*) połączył słowa o „tajemnicy wstydu” i „przebiegłym szaleństwie śmiechu”.

Zarówno dla Dostojewskiego, jak też Czechowa i Chestertona oczywista jest antynomia śmiechu i płaczu, nigdy zaś śmiechu i wstydu. Lecz czym innym są tradycyjne idee i czym innym intuicja. Przy jej pomocy można mierzyć rozmiary talentu, zaś talent poprzez zewnętrzne kontury przedmiotów dostrzega tajemnicze i niewidzialne związki.

A propos można zauważyć, że pionierski wzorzec takiej intuicji dał Arystoteles. Pozostaje tylko zdziwić się, jak umiejętnie wykonywał dwie czynności naraz: przestrzegał zasad zaplanowanego systemu i równocześnie, niezauważalnie dla siebie, tworzył jeszcze jeden szereg znaczeniowy. Arystoteles nigdy nie przeciwstawiał śmiechu wstydu. Antytezą śmiechu jest dla niego płacz.

Kiedy jednak sprawa dotyka systemu klasyfikacji materiału. Arystoteles, podporządkowując się jakiemuś wewnętrznemu demonowi, łączy śmiech i wstyd. Można to zaobserwować zarówno w *Etyce wielkiej*, jak też w *Etyce nikomachejskiej*, gdzie zaraz po rozdziale poświęconym śmiechowi następuje rozdział o wstydzie.

Czyż można oczekiwać bardziej ważkiego dowodu słusności naszych rozmyślań?

Jeśli Arystoteles rozpoczyna historię intuicyjnego łączenia śmiechu

² L.W. Karasjew: *Znaki pokornego dietstwa* („*postojannoje*” u A. Platonowa); „*Woprosy filosofii*”, 1990, nr 2.

¹ Tłumaczyła Natalia Gałczyńska.

i wstydu, to Umberto Eco ją kończy. Podobnie jak Arystoteles, on również zakłada, że śmiech i płacz są przeciwstawne, lecz uważa lekturę powieści *Imię róży* przekonuje o czymś innym: rzeczywistość, choć niezbyt dostrzegalną ałyteżak śmiechu okazuje się nie płacz, lecz wstyd.

Podobnie jak w *Portrecie Wildc'a*, tu również spotykają się dojrzały śmiech i młodzieńczy wstyd. Wilhelm cały czas się śmieje, Adso cały czas wstydzi się i czerwieni. Zaś pomiędzy nimi staje postać Hubertyna wraz z jego ideą śmiechu-grzechu. Kiedy Hubertyn wola: „Wstyd, wstyd pożałdliwym oczom i uśmiechowi ust waszych!”, to myli on śmiech rozumu i śmiech ciała, a tym samym wyraża tradycyjne chrześcijańskie pojmowanie śmiechu jako zła.

Oto dlaczego Eco prawem powieściopisarza „zmusza” zawstydzonę Adso do popełnienia grzechu cielesnego, zaś rozpustnemu szafarzowi Salwatorowi daruje odpychającą maskę diabelskiego śmiechu. W wyniku tego mamy do czynienia ze wzajemnym uzupełnianiem się elementów: Adso grzesząc wstydzi się, zaś Salwator grzeszy z uśmiechem. Oto więc śmiech i wstyd znajdują się w jednym szeregu znaczeniowym i dążą do przetrzeżenia się w pojęcia przeciwstawne.

W powieści *Imię róży* Eco powiedział więcej, niż chciał: myślał o obronie Arystotelesa przed Hubertynem, lecz sam uległ „grzechowi” ślepego mnicha stawiając znak równości pomiędzy śmiechem fizycznym i intelektualnym. Na wszystkich skrzyżowaniach swego literackiego labiryntu postawił on jednak znaki wstydu i w ten sposób wytyczył właściwy kierunek drogi. Znaki te postawił wszakże nieswiadomie.

Jeśli trzeba już było coś zaszyfrować w powieści, to z pewnością nie ideę przeciwstawności śmiechu i wstydu. Ta „para” jest zbyt ważna, by można było przeczynać jej trzeciorzędną rolę. Gdyby odwołano się do niej świadomie, to wówczas bez wątpienia burzyłyby ona tę budowlę, którą Eco wznosił z dużym staraniem i miłością. Budowlę przetrwała dzięki zwycięstwu talentu i intuicji: wprowadzając do powieści wątek wstydu (choćak pojmowanego wyłącznie fizycznie), analityk Eco podporządkował się tym samym prawom, które podyktowały swą wolę esejście Chestertonowi i wizjonerowi Platónowi. Śmiech i wstyd ominęły niebezpieczne miejsca, spotkały się i zatrzymały naprzeciwko siebie, zaś powieść Eco zyskała dzięki temu szerokość i głębię.

Historia wstydu jest nie mniej bogata od historii śmiechu. Śmiech i wstyd zawsze szły obok siebie i zawsze w tym samym kierunku. W powyższych krótkich uwagach właśnie próbowałem pokazać istotę ich wzajemnego stosunku. Kultura w każdym miejscu łączyła śmiech i wstyd w trwałą parę estetyczną i umożliwiła nam obserwację szybkiego rozwoju wielopostaciowości tych uczuć. Zewnętrznie tak do siebie niepodobne, śmiech i wstyd stanowią jedność, żyjąc w oparciu o jedno uniwersalne prawo.

przełożył Eligiusz Przechodźki

Są tajemnice, które chciałyby być tematem zagadki

Dominik Opolski

MARCIN WOLSKI

ANTYBAŚNIE KOPCIUSZEK

Sala była obszerna. Ostrolukowe okna wpuszczały potoki letniego słońca, oświetlając nie tylko całą komnatę z królującym pośrodku stołem monarszym, a przede wszystkim dostojną postać Regenta, ze szczególnym uwzględnieniem Najjaśniejszego Palca, który wskazywał dokładnie sam środek stołu.

— Co to jest do króset?! —

Chuderlawy mężczyzna w zmieszanej kamizelce i niechlujnej peruce z harcapieniem uniósł zacerwienie oczy, ale nie rzekł nic.

— No przecież pytam! — powtórzył Reiner tonem, w którym zachęta łączyła się z groźbą, niczym płaszcz gronostajowy z purpurową podszewką.

— Mniemam, że but — rzekł zestrachany mężczyzna — na oko męska czterdziestka dwójka.

— But? Raczej kakaj! Moje nieszczęście i hańba! A pan jesteś tego nieszczęścia głównym sprawcą.

— Ja?..

— Chyba wyrażam się jasno i precyzyjnie!

Język amirandzki, acz na wskrosz indoeuropejski nie obfituje w rzeczowniki. Owszem, zachwyca bogactwem przymiotników — istnieje na przykład 18 synonimów terminu „wiernopoddający”, natomiast w wypadku nazywania rzeczy po imieniu zachowuje godną podziwu wstrzemięźliwość. Tak np. słowo „mąż”, oznacza nie tylko mężczyznę, małżonka, wojownika, ale również — czterokołową machinę obłędniczą; rodzaj gąsiora na białe wino, popularny gatunek pelikana, tłuczek do moździerza, plus 145 innych rzeczy.

Analogicznie Amirandczyk nie rozróżnia pojęć: kronika, legenda, podanie historyczne, określając to wszystko jednym słowem — baśń. Nic dziwnego, że historie tam pisują baśniopisarze. Przeważnie krajowi. Chociaż, co pewien czas, przez dziurę czasoprzestrzenną ściga się autorów zagranicznych z innych epok i to bez liczenia się z kosztami. Ci bowiem mogą pisać o przeszłości tym łatwiej, że znają przyszłość.

Sęk w tym, że istnieją baśniopisarze rygorystycy. To znaczy, że znając przyszłość twierdzą, że ani w teraźniejszości, ani w przeszłości nie można niczego naprawić. Przy tej optyce bohaterowie dziejów zostają sprowadzeni do roli marionetek w rękach fatalistycznego losu.

Jak ma czuć się władca, który wie, że cokolwiek by zrobił i tak

zostanie następnego dnia zaszlachtowany przez własnych, ulubionych gwardzistów? Może najwyżej sam sobie w łeb palnąć, lub salwować się ucieczką, pozostawiając na swym miejscu sobowótora, tak by rachunek historyczny i sprawiedliwość dziejowa się zgadzały, a fizyczny osobnik tzn. Regent (od tego momentu prywatna osoba) — pozostawał cały i zdrowy.

Nawiasem mówiąc, baśniopisarz przeważnie bronili się przed zbyt dokładną konkretyzacją dziejów, nie chcąc się narażać na gniew suwerenów, przepowiadali przyszłość enigmatycznie, mętnie, mimo że znali ją doskonale (choćby otrzymując przez dziury czasoprzestrzenne dokładne relacje z lat późniejszych). Są jednak niezguly, których opowieści wypadają zbyt jednoznacznie. Tak było w przypadku pewnego anonimowego baśniarza, którego dzieło, pochodzące z konfiskaty przemytu przeczytał Reiner. (Praca ta później weszła w skład kanonu tzw. Braci Grimm.) Reiner natrafił tam na epizod, w którym dopatrzył się portretu epoki, a szczególnie jego samego osobie. I gniew targnął nim straszny.

— Gdzie mieszka ów baśniopisarz? — krzyczał do Naczelnego Inkwizytora, tupiąc w podłogę z drzewa sandałowego.

— Nasz resort ustalił, że w Dolnej Bawarii — odrzekł ów — zresztą można to poznać po poziomie żartów.

— A w jakiej epoce?

— W pierwszej połowie XVIII wieku.

Regent spojrzal na swój relatywny kalendarz. W Amiranżyc upływał akurat 1410 rok, choć w bardziej zapóźnionych prowincjach trwało jeszcze głębsze średniowiecze.

— Możemy go stamtąd wydobyc?

Inkwizytor zastanowił się.

— Najbliższa czasowo jest Mesuria, podążając stamtąd starym szlakiem przemytników można via Kapadocja i Transylwania dostać się w historyczne pobliże, a za Wiedniem złapać dyliżans i w trzy niedziele dotrzeć do Ratyzbony, a stamtąd...

— Dostarczcie mi go duchem, żywego i zdrowego, zanim mnie szlag trafi!

No i dostarczono. Porwano z ukwieconego, cichego ogródka, narzuciwszy na łeb worek i uwieziono w mroczne czasy amiranżdzkiej przeszłości. Droga była ciężka, w Bohemii pomylono szlak i dopiero widok rzymskich obowizk pod Vindoboną uświadomił im właściwość drogi.

Świat najeżony jest dziurami czasoprzestrzennymi jak ser szwajcarski, tyle, że przeszliżgiwanie się przez nie jest dostępne jedynie dla nielicznych, a Siły Wyższe czuwają, aby nikt nie wpadł na ryzykowny pomysł zgłazdzenia w dzieciństwo własnego ojca.

Baśniopisarz najadł się strachu, stracił blisko dziesięć kilo wagi, oraz wszelką nadzieję powrócenia do swego bawarskiego ogródka, milęj Trudy i dzieciaków. A w głowie mu się nie mieściło, że wszystkie winien był, spoczywający na stole regenckim, ordynarny rozdeptany kapec, umazany od spodu lepikiem.

— Czym ja panu zawiniłem? — nieoczekiwanie Reiner wziął struchlałego literata pod ramię gestem pełnym przyjaźni — jestem

dobrym władcą żyznej, szczęśliwej krainy. Amiranda obfituje w tyśiące pięknych panien, szlachetnych, powabnych, intelektualnie rozwiniętych, a pan mi każe poślubić jakiegoś kocmoluha z gminu. Złośliwość, czy perwersja?

Baśniopisarzowi rozjaśniło się w głowie.

— A więc pan uważa, że jest tym księciem...

— Regentem w stopniu monarchy, ale mniejsza o tytuły! Wszystkie detale, a także horoskop astologiczny wskazują, że to mnie miał pan na myśli w swojej historii. Opis pałacu, mych przymiotów, wszystko zgadza się w najdrobniejszych szczegółach.

— To chyba dobrze?

— Tylko pozornie!

Baśniopisarz przyjrzał się uważnie Reinerowi. Regent nie był stary, ale trudy panowania, dworskie uciechy i niehigieniczny tryb życia postarzały go o dobre dziesięć lat. A w tej chwili wyglądał na własnego ojca.

— Zaczęło się na tym nieszczęsnym balu otwartym. Zwróciłem uwagę na pewną nie znaną mi pannę. Nawet niebrzydka, dość luksusowo ubrana, która podpierała filar. Zaimponował mi jej monumentalny wzrost, poprosiłem do tańca...

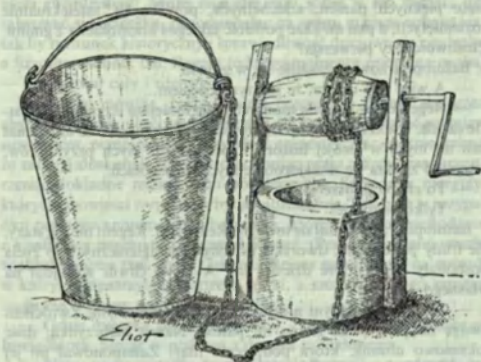
Monarcha należał do kurdupli, a więc jego upodobanie do kobiet-drabin nikogo nie powinno dziwić. I nie dziwiło.

— Przełataczyliśmy jeden tańce — kontynuował Regent — a nie było to najprzyjemniejsze uczucie. Paniąka miała czerwone ręce, dwa razy większe od moich, potężne stopy, śmiała się tubalnie, a spod drogich pachnidel przebiłaj zapach obory, obierek buraczanych, kapusty i parę innych. Ponieważ koхам drobne perwersje, poleciłem memu majordomusowi wywieźć się, kto zacz? Ale wówczas dziewczyna zniknęła. Uciekając pozostawiła na świeżo malowanych schodach ten oto kapciuch... Oczywiście moja policja ustaliła jej tożsamość — jest to pasierbica pewnej obywatelki ziemskiej, nawiasem mówiąc matki dwóch uroczych panien, które już nicraz z powodzeniem uczestniczyły w dworskich baleczkach. Badając rzecz dalej dowiedzieliśmy się, że dryblasowatą sierotą opiekuje się z dystansu pewna wdowa, podejrzana o praktyki czarodziejskie. Niestety, inkwizycji brak na to dowodów. Owa kobieta, przezywana Dobrą Wróżką, jest moim zdaniem autorką intrygi, ona dostarczyła pozwat, szat... Oczywiście są to tylko domniemania. Ale pal szczęść czarownicę! Zaprosiliśmy pana do nas, z krótką, roboczą, przyjacielską wizytą, aby dowiedzieć się, jak możemy się z tego wyplątać. Skoro jest pan autorem tej historii, proszę ją skorygować.

— Jestem bezradny — baśniopisarz rozłożył ręce — scenariusz został napisany, rozpowszechniony, funkcjonuje w tradycji europejskiej... A poza tym sama historia jest urocza!

— Pan kpi! Nie mam w sobie inklinacji chłopotmana. Język i maniery tej wieśniaczki kaleczą moje oczy i uszy.

— Mogę pożyć Najjaśniejszemu Panu „Pigmaliiona” Shawa, na dowód, że i Kopciuszka można przerobić na damę. Oczywiście z czasem, po ślubie...



Rys. Jerzy Lipiec

— Ja się mam z nią ożenić? — w głosie Reinera zabrzmiał ton historyczny — to przecież straszne!

— Ale jakie demokratyczne.
Regent spurpurowiał, a żyły mu nabrzmiały.

— Jestem księciem absolutnym — zawołał — moja monarchia jest autokratyczna. Zostałem wychowany w duchu reakcyjnym, konserwatywnym, pełnym przesądów klasowych. Zresztą to nie wszystko! Pal sześć przysady i estetykę, biedactwo można wyszorować, ale chodzi tu o rację stanu. Interes kraju przemawia za moim mariażem z Zaną Rurytańską.

— To przecież niemłody babsztyl.

— Ale urody jej dodają: pieniądze, flota, oddziały zaciężne... Nie mogę też lekceważyć opinii mej rady przybocznej i knował mego brata, który już zaocznie oskarża mnie o lewicowe ciągoty. Drogi literacie, czy ci się to podoba czy nie, zdobędę dowody, że podstawienie mi Kopciuszka jest elementem antymonarchistycznego spisku określonych sił, z tzw. Dobrą Wróżką na czele.

— Może Najjaśniejszy Pan tak postąpić, ale i tak ożeni się z Kopciuszkiem.

Arystokratyczne wargi Regenta pobielaly, wąski zjeżyły się, a spomiędzy perłowych zębów wybiegło krótkie i proletariackie:

A gówno!

Po czym Reiner klnął w wypiełgnowane dłonie i poleciwszy odstawienie baśniopisarza do wieży (cela standard turystyczny, te „lux” przeznaczono jedynie dla rodzin panujących) siadł pisać zaręczynowy sonet dla Zany Rurytańskiej.

Los jednak okazał się nieublagany. Dwa tygodnie potem Zana Rurytańska zesła z tego padolu na złośliwą kolkę, natomiast w wyszyciu o rękę Armandy z Nimfanii ubiegł Reinera piękny i bogaty książę Lessyjski. Regent w furii wyplazował polowę korpusu paziów, po czym postanowił poszukać platnych rozrywek, celem ulżenia swym strapieniom i chuciom.

Zaufany giermek zawiódł go do wyjątkowo podłego, za to nie rzucającego się w oczy lupanaru „Pod Kogutem i Tęczą”, a następnie, poprosiwszy bajzel-mamę o coś ekstra, taktownie się oddalił.

Reiner czekał dość długo. Zdolał przetrzeć bogato ilustrowany folder in folio zawierający mendel szteczeństwu i katalog usług. Gdy więc nadeszło coś w przejrzystym peniuarze, niewątpliwie płci żeńskiej, Regent skoczył jak jego historyczny przodek Rupertus, który w pogoni za nieprzyjacielem przeskoczył słynny Kanion Świstaków. (Tyle że wracał potem dookoła świata.) Ledwie jednak dosiadł użytkowej niewiasty, zapłonęły wszędzie światła i tłum z pochodniami wypełnił alkowę. Tłum zdecydowanie ludowy, o twarzach zawziętych wyposażony w sierpy, młoty i inne żniwne akcesoria.

— Hańbi mnie, hańbi! — krzyknęła dziewczyna — mnie, dziecię ludu!

— Dziecię ludu — powtórzyła ciżba i krąg jeszcze się zacieśnił. Z nie golonych pysków wycierało tyle determinacji i klasowej nienawiści, że Regent stracił dotychczasowy rezon.

— Ale ja za... płacilem — wybąkał — szefowo! — w tłumie wypatrzył krągłą postać bajzel-mamy.

— Nie ma cenny za niewinność — odparła chytrze niewiasta, unosząc krótką inkrustowaną buławkę Dobrej Wróżki.

— Pomsty! Pomsty! — zakrzyknęli ludzie z dalszych rzędów, nie mogąc się docisnąć do centrum owego live show.

Reiner rozejrzał się przerażony. Nigdzie jednej przyjaznej twarzy, nie mówiąc już o giermkach lub choćby konfidentach.

— Ja bardzo przepraszam, ale czy paragraf 22 punkt 345 „Regulaminu Regenckiego” nie mówi o prawie do pierwszej pomocy? — wybełkotał.

— Owszem, ale wobec poślubionych mężatek. A to dziewczę niewinne! — odparła Wróżka.

— Czy to nie wszystko jedno?

— NIE! — odpowiedź wspierał tumult. Już ręce wznosiły się do ciosów. Reiner zamknął oczy. I wtedy uczył jak coś miękkiego przytula się do niego.

— On nie zrobił mi nic złego — usłyszał znajomy głos — on mnie kocha i chce się ze mną ożenić. Prawda...?

— W takim razie co tu robił? — odezwano się parę spokojniejszych głosów.

— Przymierzał mi obuwie, które zgubiłam przed kilkunastu dniami — na dowód Kopciuszek wydobyla spod łóżka ogromny kapć. — Prawda Reinerku?

Nie da się uciec przed losem, bo ziemia jest okrągła — mawiają w oświeconych kolach Amirandy. Już nazajutrz poślubił Kopciusz-

ka, bo słowo monarsze jest słowem, a ponadto doszedł do wniosku, że z ludem lepiej nie zadierać. Zresztą miał nadzieję na rychłe uzyskanie rozvodu od papieża, z którym łączyły go dobre stosunki.

Nie docenił Kopciuszka. Dziewczyna, początkowo tylko pionek w rozgależonym spisku, obejmującym i rzonego brata Reintera i paru ministrów i pseudo-Wróżkę, wykołegowała wszystkich. Skutecznie udając kretynek-wieśniaczek, uspiła czujność otoczenia. Najpierw swym ludowym pochodzeniem skokietowała masę, aby w odpowiednim momencie ująć je za mordę. Później wyeliminowała dworaków. Brat Regenta otrzymał odległą placówkę w Alergii, ale tam nie dopłynął (przypadkowo okręt okazał się dziurawy). Dobrą Wróżkę wysłano na emigrację — dla dwóch wybitnych kobiet Amiranda była za mala. Na koniec sam Reiner zmarł, nie wiadomo, na własną prośbę, czy też ze względu na zły stan zdrowia. W każdym razie w skutek spożycia ogromnej porcji arseniku.

A potem rozpoczęły się samodzielne rządy Rozamundy Pierwszej, która nieoczekiwanie wyrosła na najwybitniejszą królową swych czasów. Wrodzony spryt chłopski łączyła bowiem umiejętnie z nabytą bezkompromisowością. Kochała się w sztukach pięknych i filozofach, budowała uniwersytety i akademie wojskowe. W czasie długotrwałego panowania otruła wprawdzie około tysiąca osób, zawsze jednak dla dobra państwa. Z biegiem czasu nabrała naprawdę królewskiego wyglądu, tak, że biografowie słusznie nazywali ją skrzyżowaniem Junony z Minerwą.

Co się tyczy baśniopisarza, nie opuścił on już lochów zamkowych, choć do końca życia traktowany był, jak przystało na internowanego intelektualistę — w rękawiczkach. Nie mógł jednak pisać. Dlaczego? Rozamunda, z którą spotkał się parokrotnie w cztery oczy, wyjaśniła powód nieobejmowania go amnestią i przydziałem papieru:

— Wy literaci jesteście perfekcjonistami. Zawsze, jeśli wam się pozwoli, poprawiacie własne dzieła. A tymczasem nasza wersja historii Kopciuszka jest wystarczająco dobra i nie trzeba w niej nic zmieniać.

ZASTĘPSTWO

„W poszukiwaniu rzadkich okazów motyli, takich jak papuziacz błady, krętek tęczownik czy niepylak polkolor przybyłem do Nordlandii, której wyżyny obfitowały wręcz w endemiczne gatunki flory i fauny...” — tak rozpoczyna swój pamiętnik Harald Halrdson, jeden z mniej znanych kolegów wielkiego Linneusza, podróżnik, którego podróżnicza pasja zapędziła aż na ową północną wyspę, należącą wprawdzie w polowie do Amirandy, ale związaną z nią jego personalną unią. Haraldsen dotarł tam konspiracyjnym szlakiem handlarzy i przemysłowców, który wiódł w onych czasach przez Inflanty i Kurlandię, by w odpowiednim miejscu, znanym tylko nielicznym, przeniknąć przez wrota międzywymiarowe i z XVIII-wiecznej rzeczywistości trafić we wczesny amirandzki barok.

„Samą Amirandę poznałem byłem we wcześniejszych eksplorac-

jach, uwieńczonych odkryciem olbrzymiego skarabeusza (scarabeus haraldi) i całej rodziny karaluchów ogromnych rozmiarów, które oswojone i przyjacielskie w niejednej regentsburskiej rodzinie zastępowały psa lub kota.

Do czarownej i gościnnej Nordlandii przybyłem w samym środku krótkiego, acz esencjonalnego lata, gdy cała natura zdawała się kipieć vitalnością, a moja siatka za każdym ruchem odkrywała nowe gatunki, rodzaje, rządy.

Wynajalem pokój w gospodzie na skraju rynku w miasteczku, które z braku większych pełniło rolę stolicy prowincji. Gospodarz ruchliwy i rumiany jak świeżo upieczony pączek dokładał wszelkich starań, abym czuł się jak u siebie w domu, zaś gospodyni — Magdalena, młodsza odeń dobre ćwierć wieku, o migdałowych oczach i nieprzyzwoicie wydutych piersiach...echt! Dużo by mówić.

Czas pędził osobliwie rąco i anim się obejrzał, jak dni się skróciły, zawisły nisko słotne chmury, a ostry wicher począł chłostać niemilosiernie. Niespodziewanie nadeszła wczesna jesień nordlandzka. Właśnie wróciłem byłem z tygodniowego wypadu ku góróm i ledwie wkroczyłem do gospody — zaordynowałem kąpiel (Magdalena pysznie wywiązywała się z roli laziebnej), a gospodarza poprosilem o załatwienie transportu mych bagaży na najbliższy statek.

Siedziałem w kadzi, a delikatne dłonie niewieście masowały mi kark, gdy powrócił właściciel. Na jego krągłym licu wyraz codziennej dobrodusznosci ustąpił grymasowi, w którym rzekoma troska zdawała się przenikać ze złośliwym uśmiechem.

— Nie odplynie pan już tego roku, nie odplynie, panie Haraldzie.

Poderwałem się, nie bacząc na nieskromność obnażenia.

— Jakże to, mam bilet powrotny na „Królową Krystynę”...?

— „Królowa Krystyna” wyszła w morze w poniedziałek.

— A galeon pocztowy?

— Poszedł do remontu.

Pytałem jeszcze o statki rybackie, czy wojenne. Ale odpowiedzią było tylko wzruszenie ramionami. Trwały sztormy, a wkrótce w cieśninach miał zacząć się zbierać lód.

— A na południu Wyspy, przecież za górami zaczyna się Erbania?

— Od pięciu lat znajduje się w stanie wojny z Amirandą. — Musi pan u nas przeziwać.

— Musi pan! — powtórzyła spuściwszy skromnie oczy Magdalena.

— To tragedia! — wybuchnąłem — ja nie mam czasu, przecież zima dla entomologa to martwy sezon.

— Mozesz się pan zająć klasyfikacją pchel, prusaków czy innego paskudztwa, mamy tego talatajstwa nieprzebrane bogactwo — pocieszał gospodarz.

— A gdybym wynajął jakąś łódź?...

Złudzenia ustąpiły szybko. Nie znalazłem ochotnika, który zaryzykowałby wypłynięcie na wzburzone wody. Być może część mieszkańców Nordlandii pochodziła od Wikingów, ale najwyraźniej akurat nic ta zajmowała się żeglarstwem. Zresztą moje środki

finansowe nie były wielkie. Kimże ja w ogóle byłem — skromnym naukowcem o ograniczonych zasobach.

Tymczasem nastąpiły mgły, sloty i przygruntowe przymrozki. Mój flirt z Magdaleną przeszedł wszelkie stadia. Od pierwotnej adoracji, poprzez gwałtowną fascynację, aż po pierwociny obopólnego znużenia. Zresztą im skromniejsze były me prezenty, tym karczmarce mniej odpowiadał seks po skandynewsku. Również sympatia gospodarza, który latem traktował mnie jak syna, a jesienią jak szwagra, słabła wprost proporcjonalnie do kurczenia się mego trzosa. Do listopada odkryłem i sklasyfikowałem wszelkie gatunki pasożytów występujących w obozry, zaś z początkiem grudnia wydałem ostatniego talara... Nie miałem już nawet na drogę powrotną.

Pobiegłem wówczas do banku, którego właściciel nieraz, podczas partyjek tryk-traka zapewniał mnie o swej doznogonej sympatii.

— Kredytu nie udziela się! — powiedział suchy jak kabanos wspólnik.

— Zgodzę się nawet na lichwiarski procent — zawolałem — musisz przecież z czegoś żyć.

— Są jeszcze lombardy.

W lombardach też spotkałem się z uprzejmą odmową. Jedync co posiadałem, gablotki z monetami nie wzbudziły nieczyjzego zainteresowania, przydziewek mocno mi się zużył, a pierścień przegrałem wcześniej. Wróciwszy do zajazdu zastałem moje rzeczy wystawione do sieni. Magdalena królowała za szynkasem oschła i niedostępna.

— Nie możecie mi tego zrobić, nie możecie mnie wyrzucić! — wołałem usiłując ucałować jej rękę, ale schowała je pod barem.

— A dlaczego nie? — zapytała.

— Po tym wszystkim co nas łączyło, po nocach szaleństwa i świątach upojenia.

— Nie wiem co pan ma na myśli, ale dziś jestem trochę zajęta.

Za moimi plecami wyrósł gospodarz. Jego twarz nie wyrażała niczego.

— Takie jest życie, panie Haraldzie — rzekł — raz jesteśmy na wozie, a raz... Przez wzgląd na sympatię nie wspomnę o odsetkach od długu... Ba, nie upominam się o sam dług. Zadowolę się pańską lunetą i książkami.

— Jeśli mnie wyrzucicie, nie będę miał dokąd pójść. A na dworze mróz...

— Istnieje zawsze jeszcze jedno wyjście.

— A mianowicie?

— Praca.

Tak przyszło mi zmienić status cudzoziemca dewizowego na podrzędnego gospodarza. A zupełnie nie widziałem, jak się do tego zabrać. W prowincjonalnej dziurze nie było stanowisk pracy dla entomologów, ani nawet ornitologów. W miejscowej szkole nie wykazano zainteresowania moją ofertą pracy nauczycielskiej. Jako luteranin i to reprezentujący wiedzę epoki Oświecenia, które tu miało dotrzeć w najlepszym przypadku za półtora stulecia, byłem nie do przyjęcia. Gdybym był rzemieślnikiem — znalazłoby się może coś niedość. Z moimi rączkami nawykłymi jedynie do łapania motylików

nie nadawałem się nawet na parobka. Owszem, jakiś miejscowy wielmoża gotów był mnie zatrudnić jako stangreta, ze względu na mój wzrost i jasne włosy, ale koncepcja upadła, gdy wyszło na jaw, że się boję koni.

Zziębnięty powróciłem do gospody. Musiałem wyglądać naprawdę żałośnie, gdyż Magdalena dała mi kolację w zamian za pozmywanie, a jej mąż, pykając z fajeczki pozwolił raz jeden zanoćować w schowku pod schodami i dorzucił na dobranoc.

— Pozostaje ci już tylko zastępstwo”.

Przerywając narrację Skandynawa — rzucił kilka informacji o tym specyficznym obyczaju. Instytucja Zastępców wykształciła się jeszcze w średniowieczu, przy czym jej prekursorem był Chłopiec do Bicia. Jak wiadomo był to osobnik, który brał w skórę, kiedy Jego Wysokość Następca Tronu nie nauczył się łaciny, nadmuchał żabę, posmarował klejem tron Regenta, czy podglądał fraucymer w łaźni. Aby sprawiedliwość była syta, a Najjaśniejsza Sempiterna cała, lojono Zastępcę. Przy czym w krajach katolickich Chłopiec do Bicia był wynagradzany wedle dniówek, w protestanctwie na akord, zaś w państwach Wschodu istniał również Dziewczynki do Bicia.

Per analogiam wykształciła się w Amirandzie kategoria Zastępców. Zaczęło się od służby wojkowej, z której nie zdradzający marsowych skłonności młodzian, mógł wykupić się wystawiając zmiennika. Później wynajmowano ludzi do spraw nieprzyjemnych. Np. miłosierny sędzia mógł wynająć sobie człowieka do odczytywania srogięgo wyroku, kat podstawiać innego „wykonawcę”... Demokracyzując się, obyczaj wkroczył szybko na niwę penitencjarną. Powstali więc Zastępcy-Odsiadkiewiczze, Pręgiernicy (za forsę przedstawiali za skazańca karku pod pręgierzem), Dybiarze, Galernicy przechodni, Ciemniaki (specjaliści od głodówek w ciemnicy), Wylupki i Wycinki (fachowcy od przyjmowania kar detalicznych), Pięt-niarze (pod koniec życia osteplowani hańbiącymi znanionami od stóp do głów) i wielu innych.

Dłuższy czas zastępstwo opierała się kara główna, ale gdy zniesiono przeszkody prawne, szybko okazało się, że ochotników nie brakuje. Chory lub głodujący żebrak przystawał nawet na łamanie kołem, gotowanie w oleju, pal, stos, topór i wszelkie inne zabiegi, mając perspektywę wydzwignięcia całej rodziny w górę o kilka szezebli drabiny społecznej.

Tu zaznaczmy, że bezkarna zbrodnia nie pozostawała jedynie rozrywką szlachetnie urodzonych. Nie błędniejszego! Można wymienić całe dziesiątki przypadków ludzi, którzy ciuli całą lata, aby uzbierać kwotę na zastępcę otruć szefa lub zarząbcą teściową. Pojawili się nawet książeczki systematycznego oszczędzania, lub wynajem kredytowo-ratalny. Proceder przybrał z czasem olbrzymie rozmiary i wymknął się praktycznie spod kontroli, zwłaszcza finansowej, transakcje przeprowadzano bowiem „z ręki do ręki”. Toteż, aby ukroćić bezholowie, wydkt Romana III-go wprowadził obowiązkowe pośrednictwo Banku Zastępców...

„Nazajutrz, choć mróz trzymał siarczysty udałem się do Banku Zastępców. Jego nordlandzka filia mieściła się w małym domu, ogiś



Rys. Jerzy Lipiec

zamieszkiwanym przez miejscowego kata. Przyjęto mnie tam rzeczowo, sporządzono odnośne dokumenty i przygotowano zaliczkę.

- Kiedy otrzymam pierwszą ofertę?
- W zależności od zgłoszeń. Tu proszę podpisać.
- A jakie bywają najczęstszej?
- Bardzo różne. Co mieliśmy ostatnio? Aha — baron chory na wątrobę potrzebował zastępcy na bankiecie u gubernatora. Było też zapotrzebowanie na pojedynkę...
- Tego wolałbym nie.
- Mieliśmy też młodego żonkosia, potrzebował kogoś na noc posłubną. Ożenił się jedynie dla prestiżu, normalnie, preferował chłopaków... O, komornik podatkowy szukał kogoś, kto zlicytowałby jego starego kompana...
- To mógłbym wybrać!

Urządnik odłożył pióro, posypał tekst piaskiem przyłożył pieczęć.

— Niedbale przeczytał pan tekst umowy. Zleceniobiorca, zobowiązuje się z chwilą podpisania, do przyjęcia każdego zlecenia, jakie na niego przypadnie, bez możliwości odstąpienia.

Poczułem się niewyraźnie, oficjalista chyba zauważył, ponieważ dorzucił dobrodusznik.

— Niech się pan nie denerwuje, jest pan siódmy na liście, a teraz nie sezon. Zresztą wierzę, że spotka pana szczęście.

Może powinienem coś zrobić? Uduśmię urzędnika, podrzęć dokument i zjeść kopie. Nie uczyniłem tego. Po pierwsze z maskoczenia, a po drugie — głos wewnętrzny podpowiadał mi, że inaczej pozostanie mi jeno śmierć z głodu na obcej ziemi, bez perspektyw ujrzenia kiedykolwiek uniwersytetu w Uppsali.

Fakt. Stosunek tubylców do mnie uległ radykalnej zmianie. W zajeździe czekał wysprzątany pokój, ze świeżą pościelą i czysciutkimi firankami w oknie, z widokiem na rynek, zwany również Placem Sprawiedliwości, ponieważ mieścił się na nim pręgierz i w miarę potrzeb stos na czarownice lub szafot dla zbrodniarzy.

Normalnie nigdy o tym nie myślałem, o świcie jednak, gdy zostałem sam w komnacie, a Magdalena wymknęła się, pozostawiając za sobą smugę woni pachnidel, zrobiło mi się cokolwiek niewyraźnie.

Nic przespaliśmy odtąd żadnej nocy. Cóż z tego, że właściciel banku znów obdarzył mnie swoją sympatią i kredytem... Każdy poranek rozpoczynałem od wysłuchiwania najnowszych plotek. Potem biegłem do banku i pytałem, co z listą?

Moi poprzednicy trafili na dobrą passę. Pierwszy zastąpił tutejszego kwestora w uciążliwej podróży na kraniec wyspy, drugi musiał zdać egzamin z matematyki za jakies leniwe paniątko, trzeciemu przypadł wprawdzie pręgierz, ale lekki, bo żeńsko-młodzieżowy, czwarty odszczeniwał w zastępstwie krzywoprzysięcy. Piątemu zlecono, i owszem, pojedynkę, ale ponieważ rywał wziął sobie jako zastępcę szóstego, obaj zmiennicy poprzestali na solidnym podziurawieniu powietrza i wrócili do domu zadowoleni, że obu się upiekło.

Po tym, godnym zazdrości podwójnym zastępstwie nastąpiła dłuższa przerwa w zamówieniach. Trwała aż nadeszła wiosna. Śniegi stopniały. Strumienie nordlandzkie wezbrały wodą. Zewsząd poczęła się budzić otucha.

Aż któregoś dnia obudziły mnie, niesłyszane dotąd odgłosy z Placu Sprawiedliwości. Okrzyki, efekty pił i siekier. Nie w pełni rozbudzony, poczułem jak z kątów wypelza trwoga i łapie mnie za gardło.

Magdalena wbiegła ze śniadaniem i najnowszymi informacjami.
— Szykuje się wielkie widowisko! — zawołała — Złapano czarownicę, której na mękach udowodniono nadto szpiegostwo na rzecz ościennej Erbanii.

— Co to oznacza!
— Ano, że najpierw będzie lamana kółem, a później spalona — zawołała karczmarza — chyba, że — dodała — chyba, że starowina wysupla środki na wynajęcie zastępcy.

Straciłem apetyt. Upiorny strach porwał mnie za włosy, gruby pot potoczył się po całym ciele jak paciorki rozzerwanego różańca. Magdalena chyba tego nie zauważyła. Wybiegła szczęśliwa rozszczębiata...

Uciekłem!

Oczywiście że uciekłem! W chudym paltociku, dziurawych trzewiach, z węzłkiem zawierającym niewielkie zapasy pożywienia.

Wymknąłem się tyłem zajazdu, potem zaulkami do dziury w murach obronnych i ku polom, ogrodom, wreszcie lasom.

Trzeba by Ksenofonta, chcąc opisać trudy, utrapienia i niebezpieczeństwa, jakie przeżywałem przez owe dwa tygodnie. Szedłem zrazu nocami, kryjąc się po oczerzetach, dygocąc z zimna, później, gdy oddaliśmy się od regionów zamieszkałych, mogłem już rozniecać ogień. Za pożywienie służyły mi pędraki, korzonki, czasem złowiona rybka. Dobrze, że wiedza entomologiczna pozwalała mi odróżniać insekty jadalne od niejadalnych.

Tak dotarłem do Krzywych Szczytów, przekroczyłem granicę i trzykroć ucałowałem Ziemię, obcą lecz zbawczą. Nigdy już nie powrócę w parszywe progi Amirandy! Nigdy, choćbym miał być w Uppsali pospolitym skrybą, albo czyszcibutem rektorskim! Nigdy!

Notuję te słowa siedząc na polanie z widokiem na małe erbańskie miasteczko. Wiem, że wyglądam jak leśny człowiek, ale z meć gaży w Banku Zastępców ucałowałem dość złotych talarów, aby mieć i na balwiarza, i na kąpiel, i na czysty pokój w gospodzie... Idę. A następnym zapisem, da Bóg, uczynię już na morzu, płynąc do Sztokholmu”...

Manuskrypt Haralda Haraldsena nie posiada dalszego ciągu. Jak można wyczytać z załączonej notatki służbowej, pamiętnik został skonfiskowany przez straż miejską Runtervaldu, owego małego miasteczka w dolinie, które dwa tygodnie wcześniej na skutek korektur granicznych przeszło spod administracji erbańskiej pod prawowitą władzę Amirandy. We włóczędę rozpoznano uciekiniera-defraudanta, który usiłował wykpić Najjaśniejszy Bank Zastępców. Bez większych kłopotów przekazano go z powrotem.

Nawiasem mówiąc owa zmiana granicy, wymuszona zresztą przez Erbanję miała na celu otrzymanie w zamian za piękne, choć nieurodzajne hrabstwo Runtervaldu, skalistego lecz bogatego w minerały Turneru.

Los Haralda nie został ustalony. Nigdy nie wrócił do Szwecji. Udało się natomiast na liście usług zastępczych znaleźć zlecenie, jakie przypadło mu, gdyby nie jego paniczna ucieczka.

Było to zamówienie grafa Rolanda, któremu z przyczyn rodzinnych nie uśmiechała się praca na stanowisku attache kulturalnego i koniecznie potrzebował kogoś, kto zamiast niego, pozęglowałby na placówkę konsularną w Uppsali.

Marcin Wołki

VIOLETTE MORIN-NAVILLE

AGRESYWNA EUFORIA ŚMIECHU I JEJ DEMOGRAFICZNE ZMIANY

To, z czego się śmiejemy i same sposoby śmiania się ewoluują wraz ze zmianami społecznymi i następowaniem po sobie historycznych epok. Dla przykładu: dlaczego i skąd wzięła się popularność głupich żartów zwanych kalamburami z jednej strony, a makabrycznych „czarnych” historyjek z drugiej strony? Skąd dziś tyle głupoty i okrucieństwa — tak szczerze wesołych?

Proponuję sprowadzenie dowcipów do jednej wspólnej im cechy: agresywności i to agresywności, którą można by nazwać moralizującą, to znaczy stawiającą sobie za cel piętnowanie ludzkich wad. Przypomnijmy, że za wyjątkiem przypadków patologicznych śmiejęmy się z kogoś lub czegoś. Powiem nawet, w ślad za Bergsonem, choć nie tak ogólnie, że śmiejęmy się zawsze z czegoś żywego i to w ludzkim sensie żywego. Malpa, na którą natknęliśmy się w sali kinowej śmiechy, bo twierdzi, że podobała jej się powieść, na podstawie której został nakręcony film... czyli dlatego, że potrafi mówić i czytać jak każdy z nas. Nie jesteśmy nawet świadomi, że śmieśnie są tylko zachowania ludzkie bądź antropomorfizowane. Gdy rozbawia nas widok człowieka przewracającego się na ulicy, to nie tylko dlatego, że się przewraca, jak mówi Bergson, ale dlatego, że przywiązuje on, w sposób mniej lub bardziej świadomy, zbyt wielką wagę do pozycji pionowej — śmieszniejszy jest upadek ministra niż pijaka. A w ogóle nie wywołuje śmiechu upadek psa czy konia.

Śmiejęmy się więc tylko z natury ludzkiej. I śmiejęmy się z niej w mniejszej lub większej grupie, w zależności od tego w jakim stopniu jej absurdalny charakter jest bliski danej grupie, czyli od umiejscowienia jej w czasie i przestrzeni. „Sercowe” gagi dotyczące perypetii małżeńskich wierności, tak cenione w komedii epoki surowych obyczajów, wychodzą z mody i idą w niepamięć w czasach, gdy o sprawach seksu mówi się w kategorii sportowego wyczynu. Treść kawału przesiąknięta jest atmosferą miejsca i czasu. W każdym narodzie, kraju, rodzinie, grupie... śmiech odpowiada sposobowi życia. Powiedziałem, że zasięg śmiechu, jego zarażliwość rosną odwrotnie proporcjonalnie do jego agresywności.

Tak oto dochodzimy do nowego typu śmiechu, do wybieranych przezeń tematów i do jego odbiorczego zasięgu. Wywodząca się zza Atlantyku, z kina, telewizyjna moda na śmiech bez wyrazu wpisuje się po części w modę na „nową” powieść, „nową” fałę. Śmiejąc się z kalamburu czy makabrycznej anegdoty nie śmiejęmy się z kogoś określonego, lecz ze wszystkich naraz. Kpiarz i jego obiekt stają się parą nieomal współników w starciu, które nie może dać żadnego rozstrzygnięcia, ponieważ antagonizm między nimi sytuuje się zupełnie gdzieś indziej. Jest to śmiech każdego ze wszystkich.

Dodać należy jednak, że „głupota” lub „czarność” współczesnego humoru nie jest pozbawiona pomysłowości czy czaru. We Francji najwięksi humorysty, od tajemniczego Raymonda Roussela po nieobliczalnego Alfonsa Allais, od Jacquesa Preverta, Raymonda

Queneau, aż po genialnego o niewyczerpalnej pomysłowości Saint Antonio, wszyscy uciekają się do tych chwytów aż do przesady. Kalambur jest dziś stosowany jak oparcie, hamulec, przerwa między dwoma gestami lub zdaniem, aby zatrzymać czas, dzień, godzinę... wszystko, co mija zbyt szybko, sposób na zatrzymanie wszystkiego, ale tak, by nikogo nie urazić. „Wszystkich pozabijam i sobie pojdę” jak mawiał sławetny polski monarcha, król Ubu.

Aby przedstawić mechanizm dwóch gatunków komizmu charakterystycznych dla naszych czasów, aby zrozumieć przyczyny ich powodzenia (dziś na ustach wszystkich jest „humor”, a w domyśle „czarny”) posłuży się dwoma dowcipami, które uznać można za skrajne. Z gatunku „głupich” najgorszy wydaje mi się następujący dialog: „Jak się masz?” Odpowiedź żartownisia: „yna do szycia”. Oto przykład wspomnianego „zatrzymania” mającego na celu wypchnięcie z kolein codzienności. Za najgorszy przykład „czarnego” humoru uważam opowiastkę, która, wręcz przeciwnie, sprządza do codzienności, to znaczy eliminuje, wymiar moralny, czyli ma śmieszyć, zamiast wzbudzać groź. Oto dialog skazańca i kata w drodze na szafot: „Nie wstydzisz się pan?” pyta skazańiec. „No przecież każdy musi jakoś żyć”. Cóż tu jeszcze można dodać?

Przyjrzyjmy się tym przykładom:

1. Wprowadzone błędne rozumienie jest powszechne, ponieważ, z jednej strony jest pozbawione sensu (liczba przykładów tego co nie ma sensu jest ograniczona), a z drugiej strony, ma ono charakter mechaniczny — można je stosować w różnych językach: „how are you? goslawia”. Pierwszą cechą jest więc powszechność stosowania poprzez mechaniczne eliminowanie sensu. Agresywność ad hominem kalamburu jest żadna, nie ma tu żadnej intencji moralizującej.

2. Ponadto i niejako w uzupełnieniu do tej powszechności, narzucone błędne rozumienie (nieznajomość do szycia) kpi ze zdrowego rozsądku (potocznie używane i niekontrowersyjne wyrażenie „Jak się masz?”) mieszczący się w pewnej poufalości: gdybym udzieliła takiej odpowiedzi nie znanej mi osobie, miałaby ona prawo odesłać mnie do psychiatry.

3. Ta poufalość o ogólnym zasięgu czyni z dwóch antagonistów coś w rodzaju uczuciowych współników, ponieważ nie różni ich nic istotnego (w sposób ewidentny dowcip jest głupi). Mamy tu do czynienia z parą w pewnym sensie zarodkową, stanowiącą model wszystkich par rzeczywistych. Obiekt dowcipu jest drugim ją osobą żartującej, z którą, jak to się mówi, stanowi jedność. Pragnę raz jeszcze podkreślić zamienny charakter elementów tej pary, ponieważ jako taka ma ona charakter twórczy. Prowadzi mnie to do ostatniego punktu.

4. Wynikiem tej powszechnej twórczej poufalości jest najwspanialszy z możliwych śmiechów. Każdy śmieje się tu za dwóch, a więc, matematycznie rzecz biorąc, śmiechem zdwojonym, o zasięgu ograniczonym do tej pary do tego stopnia, że może być on szkodliwy dla wspólnoty innych ludzi. Każdy może sobie przypomnieć jak z kimś drugim: przyjacielem, bratem, mężem, żoną śmiał się po kryjomu z jakiegoś błahego powodu, prawie z niczego, a jeżeli trzeba było wyjaśnić powód, to okazywało się, że z niczego. Złośliwo to innych, ponieważ de facto kpiła dotyczyła wszystkich. Tak oto kalambur jest twórczym typem komizmu, ale dialektycznie aspołeczny. Jeszcze będzie na ten temat mowa.

A teraz dowcip o kaciu i skazańcu. Jego analizy dokonam w oparciu o sformułowane już cztery punkty, co pozwoli na określenie tego co łączy i co dzieli bezsensowny kalambur ze zbyt sensownym czarnym humorem.

1. Dowcip „Każdy musi jakoś żyć” daje się upowszechnić równie łatwo jak i poprzedni. Najlepszym tego dowodem jest możliwość



Rys. Jerzy Lipiec

przełożenia go na język obcy. Wszędzie, na całym świecie wiadomo, że do pilnowania porządku potrzebna jest policja, a w parze sędzia przestępca jedna z ról jest szlachetniejsza niż druga. Agresywność ad hominem jest tu oczywiście również żadna, choć z gruntu zabójcza. Stwierdzić należy, że tak jak i w przypadku kalamburu jest ona moralnie neutralna;

2. Łatwo do zgeneralizowania błędny sens funkcjonujący w tej anegdocie jest, w przeciwieństwie do poprzedniego przykładu, konwencjonalny. Jego punktem odniesienia jest zdrowy rozsądek społeczny.

3. W tym przypadku błędne znaczenie, powszechne i naturalne jak poprzednio, ale za to konwencjonalne, czyni z antagonistów dialektycznych współników, wrogich braci, manipulowanych przez Hegla mówiącego o dialektyce Pana i Niewolnika, a których tytu autorów komedii od Arystofanesa po Chaplina, przez Moliera i Courteline'a potrafiło tak znakomicie ośmieszyć, a zarazem rozśmieszyć: lekarz i pacjent, majster i robotnik, policjant i złodziej, nauczyciel i uczeń.

4. Błędne znaczenie makabrycznego żartu powoduje śmiech najbardziej zbliżony do lez — śmiać się można tylko wbrew sobie, płacząc nad losem kogoś drugiego — śmiech niecalkowity, czyli jak kto woli polowiczny. W podanych powyżej charakterystykach odnalazł można formy komizmu kontrpunktowego odpowiadające wielu formom nauki, które, przepuszczając przez głosińnik środków masowego przekazu, pretendują do funkcji wyrażenia prawdy o współczesnym świecie. Podstawową cechą śmiechu jest utrata przezeń agresywności, tak jakby zabrakło przeciwnika, jakby wszyscy stali się do siebie podobni, identyczni w społecznej komplementarności: z jednej strony obejmująca całą planetę poufalość, z drugiej — „najwyższa” kara, sankcja równic powszechnego prawa; z jednej strony niepoahamowany śmiech, z drugiej — śmiech przez lzy.

Warto zastanowić się nad tym charakterystycznym dla dzisiejszego świata wylewaniem się śmiechu z ustalonego koryta, nad jego zasięgiem, równie poszukiwaniem i niewolnym, co zasięg poważnych informacji. W wyniku postępu technicznego środki audiowizualne niwelujące wszelkie różnice, ujednoliciąją obyczaj; sposób ubierania się, kuchnie, wschody słozka, zacierają istniejące różnice, zrównują... Nie wiadomo kto ma rożkazywać, a kto słuchać, kto jest dziwczyną, kto chłopcem, a kto kobietą, a nawet kto mężem, a kto kochankiem.

Do jakiej różnicy trzeba się odwołać, by szczerze ośmieszyć? W przypadku kalamburu ścieram się ze swym alter ego, drugą połową mnie samej, określającej ją tożsamość jako istoty pełnej niewiedzy i niezdolną do komunikowania. Na drugim biegunie wielkość, kosmiczny pluralizm, w którym dialog prowadzony jest w oszalamiającej komplementarności na ograniczonej bardzo przestrzeni. Środowisko, w którym przyszło mi się poruszać określić można jako plemienne.

Idąc za niektórymi, wrażliwymi na to przemieszczenie wartości, socjologami (takimi jak w ostatnich dziesięcioleciach Mac Luhan czy pewne grupy odważnych badaczy, jak prof. Maffesoli we Francji) nazwę plemiennym to zamykanie się w samotnym śmiechu o powołaniu (trans-planetarnym, trans-ludzkim, trans-co-ko-choce). Śmiech ten respektuje zdrowy rozsądek ludzi statecznych, z którym potykają się wszyscy zawodowcy od śmiechu, jakoś się do niego koniec końców dostosowując. Manipulują oni rozciągając się na cały świat poufalością i obcością, która stała się poufała: wiadomo, że pozwala się umrzeć sąsiadowi nie wiedząc nawet, że umiera i zarazem oplakuje się śmierć znanego artysty, którego się nigdy nie spotkało; bez wzruszenia pozwala się zdechnąć żebrakowi spod parafialnego kościoła i głęboko przeżywa się, gdy nieznanzy wariat dla zwykłego wyczynu ryzykuje życiem na drugim końcu świata. Ludzie zbierają się w grupach, tańcząc w takich samych jeansach z zamkniętymi oczami, ramię przy ramieniu, rozpoznając się jakoś, ale nie znając się naprawdę.

Aby zdobyć jak największą popularność — marzenie każdego, kto produkuje się publicznie — należy rozśmieszyć każdego, ale nie atakować nikogo. Cóż może być lepszego niż nie nie znaczący kalambur lub zbrodnia popelniona w imię społeczeństwa. W skrajnych przypadkach humor może ograniczyć się do wykonanych przy pomocy szablonu napisów na ścianach, które sprawiają przyjemność jednemu człowiekowi, a złośćczą wszystkim pozostałym, lub rozpowszechnionej w krajach anglosaskich niedzielnej zabawy dorosłych w sąsiedzkie kłotnie... ile humorystycznego ubóstwa: nie ma już bliskich przyjaciół, ani zawziętych wrogów. Śmiać się ze środkami masowego przekazu, to strzelać ślepyimi nabojami... wszędzie po trochu... na osłep.

przełożył Maciej Abramowicz

Książki nadesłane

Wydawnictwo Dolnośląskie

Andrzej Falkiewicz: *Takim ścieżką*. Ss. 356.

Józef Kclera: *Panorama dramatu. Studia i szkice*. Ss. 225.

Gabriel Muldyński, Paweł Pawlak: *Dwie podróże Guliwera. Na motywach „Podróż Guliwera” Jonathana Swifta*. Ss. 64.

Czesław Miłotz: *Zaczynając od miuch ulic*. Ss. 392.

DOMINIK OPOLSKI

Tresowanie przynęty

- Gdy naród płaci cierpieniem, jako resztę otrzymuje trupy.
- I cóż z tego, że ręce masz czystsze, niż sumienie...
- Najtrudniejsze do naprawienia są błędy w milczeniu.
- Usztwnia ich brak kręgosłupa.
- Wolność darowana jest jak pożyczka u lichwiarza.
- Niepokojące jest powodzenie ludzkości.
- To jeszcze nie wieczność: odcięto nas od przeszłości i pozbawiono przyszłości.
- Jeżeli już musisz być pionkiem, przesuвай się o własnych siłach.
- Wraca do normy. Za każdym razem innej.
- Długość cienia nie świadczy o wielkości.
- Tolerancja? To tylko wielkoduszność obojętnych...
- Żaluj teraz, szczipaku, że nie uwierzyłeś ostrzeżeniu zbuntowanej przynęty...
- Głosiciele prawdy osądzi prawda, którą głoszą.
- Prawdziwa tożsamość nie wymaga świadków.
- Tak długo jadł z ręki tyrana, aż mu odgryzł dłoń.

TOMASZ STRÓŻYŃSKI

PRACOWITE BŁAŻEŃSTWO

O przekładach Tadeusza Żeleńskiego (Boya)

Nie jestem ani „satyrykiem, ani „humorystą”, te etykiety są mi bardzo nie mile, jestem (...) czyste krwi blaznem i nie widzę innego odcienia na wyrażenie swego temperamentu literackiego. Blaznowanie, „wyglupianie się” (...) to powrót do stanu dziecka. Najinteligentniejsi ludzie — zwłaszcza artyści — bawią się chętnie największymi głupstwami: idą — i w tym ich mądrość — prosto do celu, tam gdzie ludzie niby to inteligentni zanurzają się w:ajem głębszymi rozmowami.¹

Obfita spuścizna pisarska Boya dostarcza wielu dowodów jego intelektualnej i literackiej samoświadomości. Dwa, na chybił trafił dobrane tutaj, cytaty to deklaracje dlań typowe. W miarę jak rosł jego ranga — jako humorysty, memuarysty, publicysty, krytyka teatralnego i literackiego, biografa oraz tłumacza, Żeleński miał coraz więcej okazji do publicznej autocharakterystyki; istotę swej literackiej pracy określał z upodobaniem słowami: blażeństwo, zabawa, przyjemność. Nie należy traktować tych wypowiedzi jako dowodów skromności (nawet udawanego), gdyż człowiekiem skromnym ani nieśmiałym nie mógł być ktoś, kto — w pojedynkę! — chciał stworzyć podstawę *przewrotowości naszych orientacji kulturalnych*². Ową podstawą miała stać się „Biblioteka Boya”, seria wydawnicza obejmująca przede wszystkim przekłady z literatury francuskiej (grubo ponad sto tomów) oraz studia krytyczno-biograficzne poświęcone poszczególnym autorom. Nie miejsce tu na szerokie omawianie działalności Żeleńskiego, której poświęcono już kilka opasłych tomów i mnóstwo prac pomniejszych; postawię sobie zadanie skromniejsze, lecz niekiedy łatwiejsze: biorąc wyznania Żeleńskiego za dobrą monetę, spróbuję pokazać, w jaki sposób godził on swoje ambicje reformatora polskiej kultury z „blażeniakim” samopoczuciem i ludycznym stosunkiem do pracy intelektualnej. Moje zainteresowanie skupię na dziele Boya — tłumacza i popularyzatora literatury francuskiej.

Tadeusz Żeleński uległ fascynacji kulturą Francji na przełomie lat 1900/1901, gdy — jako 26-letni, świeżo promowany doktor medycyny — przybył na trzymiesięczne stypendium do Paryża. Uznał, że w tym *jedynym w swoim rodzaju mieście szalenstwem byłoby tracić czas na opukiwanie płuc i macanie wtrób absolutnie takich samych jak te, które (zostawił) w kraju, zapomniał też o klinice i poświęcił się całkowicie spacerom po Paryżu, lekturze francuskich autorów i słuchaniu kabaretów piosenek, których urokowi natychmiast się*

poddał i które — jak sam później twierdził — zdecydowały o jego życiowym powołaniu.⁴

I właśnie kabaret stał się furtką, przez którą Żeleński wszedł do literatury (niezbyt fortunny debiut poetycki w r. 1895, niechętnie wspominany, można właściwie pominąć). W latach 1906 — 1912 był głównym autorem tekstów „Zielonego Balonika”, które przetrwały w *Słówkach*, klasycznej książce polskiego humoru. Wówczas to, nie mogąc narażać na szwank swego zawodowego prestiżu (był asystentem kliniki pediatricznej), przybrał pierwszy z brzegu pseudonim; Boy. Zarówno swą zawartością myślową, jak poetyką teksty „Zielonego Balonika” kontrastują wyraźnie z młodopolskim kontekstem: „ideologia” kabaretu z Floriańskim opiera się na pragmatyzmie, zdrowym rozsądku i racjonalizmie, odrzuca zaś wszelką mistykę i idealizm, jakie — pod wpływem niemieckiego neoromantyzmu — zawiadnęły ówczesną awangardą kulturalną; język *Słówek* jest również odległy od młodopolskich kanonów stylizacyjności: żadnego w nim patosu ani wykwintności, za to sporo kolokwialności i frywolności, dokładnie tak jak w piosenkach „Chat Noir” i innych kabaretów paryskich, do których Boy zresztą niejednokrotnie wprost nawiązywał, podkładając swe własne teksty pod ich melodie.

Początek działalności Boya — tłumacza — jeśli pominiemy pierwsze, anonimowe i typowo „zarobkowe” doświadczenia — przypada na lata współpracy z „Jamą Michałkową”. Zbieżność to raczej nieprzypadkowa: z jednej strony, twórczość kabaretowa jest świetnym laboratorium dla przyszłego mistrza puenty, celności epitetu, *jednej zwyczajności ujęcia, precyzji i klarowności*⁵, z drugiej — nietrudno znaleźć dla „Balonika” i dla programu, który miał zaowocować „Biblioteką Boya”, wspólną podstawę światopoglądową. Sam zresztą tłumacz przyznawał, że jego polski Molière, Villon, Rabelais (a z całą pewnością można do tej listy dorzucić Brantôme'a i jego *Żywoty pań swobodnych*) wyszli najzupełniej z ducha „Zielonego Balonika”.⁶ W szkicu zaś o Descartesie pozwalał sobie na jeszcze bardziej prowokujące zestawienie: *szczerze wyznaję, iż pomiędzy piosenką „Chat Noir” a „Rozprawą o metodzie” istnieje dla mnie bardzo ścisły związek organiczny*.⁷ To zdanie możemy uznać za klucz do Boyowego wyobrażenia o tym, co stanowi o swoistości literatury „galijskiej”. Otóż ostrzeżę on w niej nade wszystko doskonale połączenie mądrości i bezkompromisowego poszukiwania prawdy o człowieku ze zrozumiałością, wdziękiem i smiechem. Oznacza to oczywiście widzenie dość selektywne, podporządkujące hierarchię ważności autorów i dzieł własnym upodobaniom intelektualnym i estetycznym, czego zresztą Boy nie ukrywa, mówiąc otwarcie o tym, że w czasach bliskiej żażyłości z Przybyszewskim i jego wyznawcami, *razilo (go) zwężanie literatury francuskiej do jej „satanistycznego” zaulka i że to między innymi zrodziło w (nim) potrzebę, aby skorygować tę koncepcję i aby znajomości rzeczy francuskich u nas dać silniejszą i szerszą podbudowę*.⁸

We wstępie do swej *Antologii literatury francuskiej* (1922) proponuje Żeleński takie oto syntetyczne ujęcie:

(...) literatura ta jest głęboko ludzka. Raz: przez swą szczerzość. Potrzeba drżenia w głębi, poprzez wszystkie konwencje, poprzez wszystkie kłamstwa społeczne, w głębi własnej duszy; nieubłagana

⁴ *Mes confessions (Moje wyznania)*, odczyt wygłoszony na Sorbonie w 1927 r.; (w:) *Les Cahiers de Varsovie... Boy Żeleński (1874—1974)*, Warszawa, b. d., s. 53—54 (tłum. T.S.).

⁵ Tomasz Weiss, wstęp do T. Żeleński, Boy, *Znaliśmy ten kraj...*, Wrocław, Ossolineum 1983, s. XXVI, B.N.

⁶ *Słówka*, Wrocław, Ossolineum 1988, s. 14, B.N.

⁷ *Pisma*, t. 8, s. 187.

⁸ *Ludzie żywi*, Warszawa 1975, s. 88.

¹ cyt. za: Andrzej Stawar, *Tadeusz Żeleński (Boy)*, Warszawa 1958, s. 93.

² *Smerecz* (w:) *Pisma* (red. H. Markiewicz), Warszawa 1956—75, t. 18, s. 16.

³ cyt. za: Jan Błotnicki, *Szekspir przekładu*, (w:) *Pisma*, t. 14, s. 5.

niekiedy pod śmiejącą się formą — powaga i uczciwość w stosunku do własnej myśli: oto jej cechy. Ludzką jest i przez szerokość skali, jaką ogarnia: od najszczyniejszych zagadnień ducha aż do jego uroczych płochości; od wlotów szlachetnej poezji aż do matematycznej ścisłości rozumowań. Skala ta ma wszelako swoje granice: rasowa potrzeba jasności myśli broni jej zapuszczać się poza sferę poezji; poza tymi granicami zaczyna się poezja, wiara, mistyka, i te znajdują w mowie francuskiej wspaniałą wyraz; instynktowi metafizycznych lamigłówek brak jest francuskiej umysłowości prawie zupełnie. Wrodzonym jej natomiast jest dążenie do porządku w myśleniu, do konstrukcji, do uogólnienia, poczucie miary, smaku i formy (...). Być jasnym, być zrozumiałym; nie uronić nic ze swej myśli, a jednocześnie podać ją możliwie największej ilości ludzi — oto instynktowne dążenie francuskiego pisarza. Bo wszystko da się wyrazić po prostu: wszak filozofia grecka mówiła o najwyższych przedmiotach na ulicy, na placu publicznym, potocznym językiem, z łada przechodniem. Od czasu Grecji ideał ten urzeczywistnił się tylko raz jeden — we Francji. Myślnie wspina się tam na szczydłach, idzie swobodnie po ziemi, często taneicznym krokiem. Gaia scienza, radosa wiedza, o której marzył Nietzsche — to literatura francuska.⁹

Zasadniczą trudność, zagrażającą powodzeniu jego programu, upatrywał Boy — rzecz paradoksalna — w tym, że pisarz francuski to dla wielu błąd, dla którego nie ma nic świętego, który ze wszystkiego o się śmieje i mówi sprzeczności.¹⁰ Opinię o literaturze francuskiej kształtował bowiem głównie bulwarowy teatr oraz nie najwyższego lotu powieści. Stąd owo stereotypowe wyobrażenie o literaturze lekkiej, pikantnej i płytkiej, któremu tłumacz rzeka wyzwanie:

Skoro przeznaczeniem naszym jest poznać Francję z owej „śmiejącej” strony, nauczyć się bodaj rozumieć ten francuski uśmiech. Wieki nieprzerwanej pracy i kultury są poza tym uśmiechem. Trzeba było zdeptać we wszystkich kierunkach wszystkie ścieżki, wszystkie dziedziny ducha, aby w świecie myśli stworzyć sobie ogródek intelektualnej zabawy, aby skrócił mądrości pokoleni umieć podawać w żartobliwej formie.¹¹

O uśmiechu, śmiechu, esprit jako nieodzownym składniku twórczości największych pisarzy mówi Boy często, zwłaszcza w przedmowach do własnych przekładów. Potrafił przy tym celnie charakteryzować to, co odróżnia np. śmiech Rabelaisa od śmiechu Moliera czy Beaumarchaisa go. Znac w tych komentarzach doświadczenie zmagani z acytrudną materią, jaką zawsze dla tłumacza jest humor, dowcip, kalambury, sztuczki słowne. Nie pojmował jednak nigdy Boy tych zmagani jako sztuki dla sztuki, właściwy danemu autorowi gatunek śmiechu traktował jako integralny komponent indywidualnego stylu:

Rozłożyłem zdanie po zdaniu, słowo po słowie, każdą szrubkę twórczego mechanizmu szeregu pisarzy, docierając tam, gdzie mieści się najtajniejsza, a zarazem najrzuwalsza włota ich twórczości: do stylu. Język ka. Brałem ich w siebie całkowicie, żywałem się kolejno z nimi, myślałem ich myślą, śmiałem się ich śmiechem, używałem im wżajem własnej krwi, aby przywrócić rumieniec ich pozornie przywidłym licom.¹²

Owo „żywanie się” z tłumaczonymi autorami dało znakomite efekty, które dawno już zostały docenione. W swoim studium z r. 1922, które pozostaje do dziś najważniejszą próbą opisania sztuki translatorskiej Żelenskigo, Waclaw Borowy nazwał go niezwykłym

transformistą stylistycznym, potrafiącym niejako wcielić się w autora, podpatrzeć jego najistotniejsze, najbardziej własne środki pisarskie, wykraść je, przyswoić je sobie¹³, by potem posłużyć się nimi twórczo w zupełnie innym materiale językowym. Dzięki temu wyjątkowemu talentowi — konkludował Borowy — wszystkie książki przetłumaczono przez niego żyją w polszczyźnie, a każda żyje po swojemu.¹⁴

Sukces Boya-tłumacza ma swoje główne źródło w jego niebywalej stylistycznej wirtuozerii, wspartej niezrównanym opanowaniem języka ojczystego, które pozwalało mu czerpać z wszystkich stylów historycznych polszczyzny, z rozmaitych jej rejestrów, dialektów i środowiskowych gwarów. Nie było chyba w Polsce pisarza, który dysponowałby bogatszym słownictwem, znał więcej idiomatycznych zwrotów i z większą łatwością potrafił tworzyć nowe słowa i „idomy”. *Cała polszczyzna, cała historia naszej literatury* — pisał Jan Błoński — były właściwie dla Boya albrzymią orkiestrą, której — według obcych zworów — kazał wygrywać arcywioskie melodie. Ta skłonność do polonizowania tłumaczonych dzieł była w jego przypadku nie — jak często bywa — świadectwem nieudolności i ograniczenia, lecz najwyższym stopniem wczucia się w tłumaczonego pisarza.¹⁵ W szczyplnych ramach niniejszego szkicu spróbujemy podejrzeć te tajniki Boyowego rzemiosła, które sprawiły, że polski czytelnik może szczerze i spontanicznie śmiać się czytając Villona, Rabelaisa go, Moliera czy Diderota.

Inaczej niż wielu poprzedników, Boy unika w swych przekładach transponowania obcych realiów na realia polskie, nazwy i nazwiska francuskie pozostawiając z reguły francuskimi. Odstępuje od tej zasady w przypadku nazwisk (i przezwisk) wybitnie znających, zwłaszcza ośmiadziejnych. Toteż doktorzy z komedii Moliera wąż się u niego: Czyściciel, Bięgunka, Nożyk, Utrupisz, Stękała, Pyskаты, Kostusia. Szczególną fantazję onomastyczną wykazał Boy tłumacząc Rabelaisa go, którego powieść roi się od przedziwnych mian. Ojcem Gargantu jest Teogospust, nauczycielami — Pyskаты, Nicpotem, Jan Ciołek, Stękała, Kujon i Bandzioch, domownikami — panowie Trzyprotzy, Obzora, Doliwa i Puszczajpas. Wśród przodków Pantagruela jego genealogia wymienia Harmidera, Lapimuche, Sianozreja, Łykajwiatra, Teoryopa, Ostrotrype i Ostropyste. Najważniejsi zaś wodzowie armii krola Zółcika to hetman Łajenko, kniaziewicz Sierwello, Krecipala i Puscizad oraz księżta Świerzbipięta i Maławszka. Przed Pantagruelom prawują się impanowione Powąchaj i Pocaluj. W legionie kucharzy brata Jana Łomignata mamy: Cebulkę, Tchórzyka, Drapichrusta, Ledworypę, Mistrza Brudasa, Łupimodziżera, Trzęsigrankę, Winodaja, Wiercimaka, Szmalczyka, Pośpięszaję, Lizyudkę i całą masę równie wdzęcznie nazwanych stworów.

Niemniej zabawne i dosadne bywają przezwiska i obelgi. I tak, piekarze z Leryny „nastąpił na honor” pasterzy z kraju Gargantu, dając im przezwiska: pyszków, hulajgów, psich sierwów, walachów, pługawców, kasztanów, kłapouchów, obzórów, wankoniów, opojów, bęcwałów, ledwodrypów, chamów, dziudów, taniach kupców, lachmaniarzy, litypółmisków, opasłuchów, gnojków, ciemniągów, drapichrustów, obsrajmuków, pokraków, świnskiach ryjów, zakazanych

⁹ Pisma, t. 14, s. 40.

¹⁰ tamże, s. 41.

¹¹ tamże, s. 41.

¹² Pisma, t. 8, s. 18—19.

¹³ Waclaw Borowy: *Boy jako tłumacz* (w: *Studia i Rozprawy*, Wrocław 1952, t. 11, s. 95).

¹⁴ tamże, s. 104.

¹⁵ Pisma, t. 14, s. 10.



Rys. Georges Wolinski

mord, skurwysynów, kuternogów, pastuchów, gówniarzy (ks.l. roz. XXV). Molierowska hrabina d'Escarbagnas obdarzyła służącą swojskimi mianami: *gamonicha, klempa, fladra, głupia sroka, pastucha, krowa, gęś oskubana*. W jednym i w drugim przypadku tłumacz o wiele bardziej dba o uzyskanie równej oryginalności ekspresyjności niż o literalną wierność. Tendencja ta w zasadzie słuszna, ale — w jednym przynajmniej wypadku — spowodowała go ona na manowce: przekładając *Króla Ubu* Jarry'ego przesadnie zadbał o urozmaicenie wywisk i przekleństw miotanych przez tytułowego bohatera, gubiąc przy tym swoistość jego „idioloektu”: sagoum bywa tłumaczony jako brudas, paskudziarz, świntuch lub smarkacz; bouffre to raz obzora a innym razem ciemnego, podczas gdy jego żeńska forma bouffresque staje się klempa. Jeszcze gorzej wypadają oryginalne przekleśnięcia Ubu: *Kroćkroćkropidiaskow!* byc może nawet przewyższa małownicznością i ładunkiem emocji: *Cornegidouille, ale zupełnie gubi semantykę tego najmocniejszego słowa z repertuaru Ubu, łączącego w sobie motywy seksualny (corne) i trawienny (gidouille), czyli dwa najważniejsze pierwiastki tej postaci. Niewiele lepiej powiodło się Boyowi z *Cornefiance*: (*Dokąd iadukatal!*) i z *Corneble, Je meurs (Świanty Walenty, umieram)*.*

Bogactwo synonimiki na ogół dobrze służy jego przekładom. Weźmy chociażby, doceniony należyście już przez Borowego, fragment przedmowy do księgi III *Gargantui i Pantagruela*, w którym mowa o tym, jak Diogenes zatoczył za miasto swą beczkę, po czym: (...)*z wielką gwałtownością rozprężając ramiona, zaczęła obracać, kręcić, wywijać, nachylać, wyrzucić, przewyrtać, kiwać, hustać, huczać, wiercić, kolować, wirować, zataczać, wytrząsać, potrzasać, przetrząsać, klepać, szturchać, podbijać, mordować, głaskać,*

klaskać, tulać, nosić, podnosić, unosić, przenosić, tarmosić, miętosić, deptać, chlepiąc, kolyśać, potrzącać, obchodzić, obtańczać, obniaćcać, hodować, całować, klepać, szturchać... Efekt imponujący: podobnie jak Rabelais'emu, takie spiętrzenia słów pozwalały żartobliwym sposobem ukazać oszalamiające bogactwo i możliwości swego języka. Z wielką fantazją ponazywał też Boy po polsku dwście pięćdziesiąt pierł *Gargantui* (ks.l. r. XXII) oraz dobrał i dowiecnie zestawil 152 epitety (w oryginalne jest ich 188) w Pa-nurkowej litanii do „kusia” (czyli fallusa): *kusiu różany, k. wypchany, k. rzeźbiony, k. złoceny, k. morowy, k. stiukowy (...)* k. postawny, k. oprawny (...)*k. zadufany, k. podkasany, k. nadepty, k. zapięty (...)* k. fowialny, k. nachalny... k. hardy, k. twardy etc. (ks.III, r. XXVI).

Ten „kusiuwy” przykład przybliżył nas do sprawy, która wywoływała niemalo kontrowersji i nieporozumień: chodzi o stosunek Boya do seksualnych i skatologicznych obscenów. Ukazanie się *Zywotów pań swowolnych* Brantôme'a (1914) rozpętało istną nagonkę na tłumacza, któremu zarzucono nie tylko propagowanie „najordynarniejszego pornografa”¹⁸, ale wręcz wyudatnienie drastyczności tej książki: (*Książka*) *niechłujną i sprośną tak, że najmielsze nowe le Boccaccia są wobec niej ideałem czystości, uraczył nas Boy w swoim ordynarnym przekładzie. Ordynarnym — nie możemy cofnąć tego słowa. Tłumaczył bowiem polszczyznę XVI w. istotnie wdzięczną i poprawną, dopóki nie natrafiał na jakiś termin skatologiczny. Lecz wtedy, wbrew nawet prawdzie historyczno-językowej, pomagał sobie najbardziej wstrętnymi nowotworami, pomagał zachwale, by wypuklić pornografię brantomową.*¹⁹ Aleksander Świętochowski, nie odmawiając Boyowi talentu, uznał słynne, a dla barwności języka i literatury francuskiej bardzo ważne dzieło Rabelaisa go za przekładzie niepotrzebne, zwłaszcza, że prawie każda jego sironica albo razi wyuzdanym bezwysydem, albo obrzydliwym śmieszem.²⁰ Zdaniem zaś C. Lechickiego, *Boy dał upust wrodzonej żyłce skatologicznej, tłumacząc con amore koprogafię rabelaisowską z jej godnym nierogacizny habraniem się ryjem w gnoju.*²¹

A co na to oskarżony? *Zawsze zastanawiało mnie czemu tak duża część śmiechu ludzkiego związana jest pośrednio lub bezpośrednio z wszelkimi wydzielinami. Od kichnięcia do... drugiej ostateczności. Od trawienia do miłości. A można powiedzieć, że 90% — lekko licząc — śmiechu na ziemi jest pochodzenia mniej lub więcej sprośnego. (...) Osobicie nie znoszę tego rodzaju literatury — poza geniuszem Rabelais go, któremu trzeba wybaczyć wszystko, ale trudno zamykać oczy na jej znaczenie i obszar w dziedzinie, a zwłaszcza historii śmiechu. (...) Całe dzieło Rabelais go upstrzone jest sprośnymi słowami związanymi tak ściśle z dowcipem i mądrością, że chce oczyścić Rabelais go (próbowano tego!) znaczyłoby zabić i jego dowcip, i mądrość.*²² W przedmowie do *Gargantui* wyznaje Boy, że w trakcie pracy nad przekładem zdarzyło mu się nieraz gorszyć, krzywić, rumienić.

Wydaje się, że można mu w tym względzie wierzyć. Porównanie jego tłumaczeń z oryginałami zdecydowanie obala, podobnie do przed chwilą cytowanych, zarzuty jakoby systematycznie „dosalał” je dla swej wyuzdanej rozkoszy. Na upartego można znaleźć i takie przykłady, gdzie tłumaczenie przebija oryginał dosadnością, ot choćby u Villona:

¹⁸ Czesław Lechicki: *Wstęp do Prawda o Boyu-Zeleniskim. Głasy krzyweje, zebrał i wstępem poprzedził C. Lechicki. Warszawa 1933, s. XXVII.*

¹⁹ Prof. A. Fischer, cyt. przez Lechickiego, tamże, s. XXVII.

²⁰ Cyt. tamże, s. XXVI.

²¹ Tamże, s. XXVI-XXVII.

²² Śmiech, (w:) *Pisma*, t. 118, s. 17-19.

Une chacune de ces femmes
Lors prirent, ains qu'eussent diffames
L'une un clerc, un lai, l'autre un moine.

Każda z tych panien, bez obrazy.
Wzięła se, zanim się sk...iła,
Ta klerka, owa żaczka, mnicha (LXI)

Elle est une mauvaise ordure = K. a ona — jeden diasek (CCXXIII)
Gnać bez pludrow y bez gaci brzmi bez wątpienia dosadniej niż Aller
nuesjambes en chapin (CI), ścierwo sobacz — niż Antechris (Ballada
o Wilonie v o Grubev Małgość). Pogrubienia te dadzą się do
pewnego stopnia usprawiedliwić koniecznością respektowania ry-
mów i rytmu. W Gargantui i Pantagruelu o wiele ostrzej wypada
„lapsus” Panurga: Dupa jego, chcialem rzecz dusza, musi teraz
wędrować do trzdziesiętu tysięcy par diabłów; w oryginale jest gra słow
anej/ame, czyli osioł/dusza (w dodanym przypisie tłumacz uniewinnia
się zresztą z tego grzechu, wyjaśniając, że niektóre inne gry słow
wypadły u niego dużo łagodniej). Zupełnie zaś „bezinteresownie”
wygląda nazwanie diuka Raquedenare (nazwisko sugerujące chci-
wość) — księciem Pytą (ks. I, r. XXVI).

Tłumaczenie obscenów było dla Boya źródłem niestannych
kłopotów, a to dlatego, że język polski rozwinął stosownie słownictwo
w nieporównanie mniejszym stopniu niż francuski i dysponuje w tej
dziedzinie o wiele uboższą gamą odcienn. Bardzo zatem łatwo popaść
w wulgarność, używając z konieczności słów nazbyt grubych. Bywa,
że ratunku trzeba szukać w polszczyźnie archaicznej czy ludowej, lub
wręcz wymyślać brakujące słowa. Skarzy się tłumacz z tej przyczyny
nierz, choćby przy okazji Kubusia Fatalisty, kiedy nie znajduje
zadowolających odpowiedników dla rzeczownika con i czasownika
foutre: kiep, zawierający tę samą dwuznaczność co con (srom
i głupiec), jest już właściwie niezrozumiały, gdyż jego podstawowe
znaczenie dawno zanikło; oblapać brzmi zaś w porównaniu z foutre
zbyt archaicznie i eufemistycznie, podczas gdy możliwe odpowied-
niki współczesne brzmiałyby zbyt brutalnie. Czasem, wydaje się, Boy
tłumaczy coś eufemistycznie tylko po to, żeby wypadło dowcipnie:
Kubusiowe on vous verrait le cul przekłada: pokażesz nam odwrotną
stronę medalu. Doprawdy, trudno byłoby znać babranie się ryjem
w gnoju za ulubione jego zajęcie. Inna sprawa, że — świadomy zlej
reputacji, jaką zawiązywał niektórym utwórcom ze Słowek, nie-
którym swym przekładom i kampaniom publicystycznym — rozmys-
lił z niej korzystać. Fakt, że od samego początku zaklasyfikowano
mnie jako człowieka zdemoralizowanego, cudownie mi pomógł! — mo-
wił na Sorbonie w roku 1927 —. Nie walczymy z tym mitem: raczej go
pielęgnowałem jak cenny talizman.³¹ Powszechnie znany jest forteł
reklamowy — opaska „tylko dla dorosłych” — jakiego użył, by
zapewnić powodzenie handlowe Rozprawie o metodzie Descartes'a.

O ile zarzut rozmiłowania w skatologii można oddalić, o tyle
słusznie wydaje się mniemaniem, że Boy miał skłonność do pewnej
wulgaryzacji, upotoczniania języka, zwłaszcza mowy postaci. Wielu
dowodów dostarczały utwory Balzaka: Ojciec Goriot gotuje się
odwalić kite; Zadarił giczyły aż pod niebo; nieborak zbancezył; Barlo...yc
się z aktorkami (se regaler avec les actrices). Podobnie bywa
i z Moliere'm, i Jarry'm: Me prenez-vous pour une provinciale;
Madame? to w przekładzie Czy pani mnie bierze za prowincjonalną
pudę? (Hrabina d Escarbaginas); Je ne comprends rien de ce que tu dis
— Nie kapuję o czym bajesz; rouler carrosse — tryndać się karetą;
garde a vous — gęba na kładkę (Król Ubu). W tych przekładach

³¹ Mes confessions, dz. cyt., s. 59.



Rys. Georges Wolinski

potoczność jest cechą w prowadzoną przez tłumacza, który — rzecz
jasna — świetnie sobie radzi także ze znajdowaniem odpowiedników
dla potocznych słów i wyrażeń, jeśli takie zawiera oryginal.

Podkreślaliśmy już wybitnie naturalne, swojskie brzmienie fran-
cuszkich autorów (blisko czterdziestu!) w wersji Boya. Najbardziej
zadziwia to, że genialny translator potrafił niemal dla każdego z tej
czterdziestki znaleźć (tzn. wymyślić) odrębny styl. Pomocne było mu
oczywiście rozległe opanowanie w całej polskiej literaturze: w różnych
przekładach, a zwłaszcza gdy chodzi o utwory starsze, pobrzmiewają
znajome echa Reja, Kochanowskiego, Potockiego, Paska, Krasie-
kiego i innych. Nie zawsze przecież historia naszej literatury pod-
sunęła mogła gotowy wzór stylistyczny. Największy bodaj szkopuł
stanowił w tym względzie brak odpowiednika dla francuskiego
klasycyzmu, a są to przecież niemal dwa wieki wielkiej literatury. Boy
radził sobie jak potrafił — a potrafił znakomicie — tworząc, jak to
formuluje Błonski — fikcyjny styl polskiego (nie istniejącego)
klasycyzmu.³² Nawet jeśli wybitny krytyk ma rację, to przecież jakże
odmienny od francuskiego jest ten polski „klasycyzm”. Problem ten
dał o sobie znać już przy XVI-wiecznym Montaigne'u: autor
krytycznej edycji przekładu, Zbigniew Gierczyński, nie ukrywając
swego najwyższego podziwu dla kunsztu tłumacza, zwrócił zarazem

³² Pismo, t. 14, s. 9.

uwagę na pewną „niestosowność” języka staropolskiego, z jego naturalnością i naiwnością, wynikającą może z jego powiązania z językiem ludowym. Język autora *Prób*, język środowiska humanistycznego, bliższy już jest charakterem językowskiemu klasycyzmu. Stąd przekład *Boya* robi zbyt często wrażenie powojnej gawędy dobrodusznego pisarza, opowiadającego nam z całą szczerością o swoich przeżyciach i wypowiadającego niefrasobliwie myśli proste i naiwne: stanowi więc niejako dodatkową maskę zasłaniającą całą ostrość myśli zawartej w dziele.²³ Istotnie, Michela de Montaigne nie powinniśmy brać za pana Michała z Górki, księcia pana Reja z Nagłowic.

Literatura francuska XVII i XVIII wieku wytworzyła język o wysokim stopniu abstrakcyjności, podczas gdy *Boy* — nie dysponując w polszczyźnie niczym analogicznym a chcąc unikać za wszelką cenę sztuczności — tłumaczy teksty z tej epoki stylem z konieczności bardzo obrazowym. Kontrast uderza szczególnie u Diderota. Pokażemy to na paru przykładach, podając dla jasności jak mogłyby wyglądać przekład bardziej dosłowny. Z Moliera: *Gardez de vous tromper* (strzeż się pomyłki) = *byłeś tylko baka nie strzelił: vous etes une desaltee* (przebiegła jesteś) = *żeś kula na cztery nogi: ils se sont mis en colere* (wpadli w gniew) = *zaczęli sobie oczy wyklukwać: Je suis scandalisee de la vie que vous menez* (Jestem zgorznaną życiem, jakie prowadzicie) = *już te szlachetkie bżiki kością w gardle mi stoją; avoir une femme* (mieć żonę) = *Mieć żonę na karku: Qu'avez-vous a voir là-dessus?* (Coż panu do tego?) = *Pańska to rzecz nos wściubiać?* Z Diderota: *Tu feras d'une pierre deux coups* (jednym kamieniem uderzysz dwa razy) = *ubijesz dwa piaski na jeden strzał: La consternation y est, c'est moi qui t'en assure* (Konsternacja pewna, możesz mi wierzyć) = *Narobileś bigosu, możesz mi wierzyć*. Okazuje się, że nie tylko *gachu?* (zagnatwana sytuacja) daje się przetłumaczyć jako *gulasz?* — *Król Ubu*), ale że i *consternation* to tylko dobrze nam znany *bigos*. Wnioś chyba wysunąć przypuszczenie, że owa naddana obrazowość przyczynia się do wytworzenia klimatu pewnej poufałości, niekiedy wręcz rubasności. Uderza przy tym silne jej zakorzenienie w polskiej idiomatyce, świetnie przez tłumacza opanowanej i odczuwanej przez ten żywo, że bez większego trudu potrafili tworzyć prawdopodobnie brzmiące niby-przysłowia, niby-idomy (*Spal spokojnie jak kuszka u świętych młodzianków* — *Gargantua i Pantagruel*). Francuskie przysłowia i powiedzonka „oswaja” ze swobodą uprawiając niekiedy w osłupienie: *Tout beau tout nouveau* = *Nowe sito na kolek* (Stendhal); *Ce qui est bon a prendre est bon a garder* = *Bierz: Michale co Bóg daje* (Beaumarchais); *C'est aujourd'hui la Saint-Lambert, qui quitte la place la perd* = *Nie graj Wojtek, nie przegrasz: kapelusza* (Balzac); *Qui se sent morveux, qu'il se mauche* = *Uderz w stół...* (Molier). Pravidzimy wyuczonym jest transpozycja tego fragmentu księgi I Rabelais'go, w którym młode lata Gargantui opisane są za pomocą odwróconych przysłów (w oryginale czterdziesty, u *Boya* — „tylko” dwudziesty osmiu): (Gargantua) *chował się przed deszczem pod rynną, kul żelazo, kiedy wystygło, myślał o niebieskich mgdalach, łowił ryby przed niewodem, mówił hop, zanim przeskoczył, mur przebijął głową, drapał się, gdzie go nie swędziało, budował domy na piasku, zaglądał w kuchni do garnków, laskotal się, aby się pobudzić do śmiechu, podkuwał żabom nogi, sypał wróblom soli na posładek, opasywał się siekierką, podpierał się workiem, studnie stawiał na piecu, wodę czerpał przetakiem, ryby łowił widłami, sarny strzelał makiem, psuł papier, bazgrał po pergaminie,*

²³ Michel de Montaigne. *Próby*. Opracował, wstępem i komentarzem opatrzył Zbigniew Gierczyński, t. I, s. 80–81.

*rachował się bez gospodarza, chwytal dwie sroki za ogon, szukał wiatru po świecie, darowanemu koniowi zaglądał w zęby, pierdział wyżej niż dziura w zadku. Czełak aż mu pieszczone goląbki wpadną same do gąbki, iraskali się o szeszlorny sznieg, szukano dziur na całym (k.s. I, r. XI) Równie zgrabnie wybrnął tłumacz w Molierowski *Lekarzu mimo woli*, oddając absurdalnie zniekształcone powiedzonko: *entre l'arbre et le doigt il ne faut pas mettre le corce* (dość). Nie trzeba wkładać kory między drzewo i palec) jako *nie trzeba wkładać drzewi między palec*. Znajome polskie idiomy pojawiają się często tylko z woli samego *Boya*, w miejscach w oryginale stylistycznie neutralnych, na przykład u Moliera: *Nadaos mi sadla zalaz za skóre* (*Tu m'as trop maltraitee*); *Dobrali się jak guzik i petelka* (*Ils se trouvent bien ensemble*); *Już od dawna zwąchałem pismo nosem* (*Il y a longtemps que je sens les choses*); *Sto pocięch patrzeć na pana* (*Vous etes tout a fait drôle comme cela*). A w Kubusiu Fataliście: *Czy nikt do niej nie smali cholwek?* (*Personne ne la couche-t-il en joue?*); *pleść koszałki-opalki* (*debiter des sornettes*); *Tapapla na to jak na lato* (*C'est une bavarde qui ne demande pas mieux*).*

Szczególny podziw u czytelników zjednały *Boyowi* jego przekłady archaizowane, zwłaszcza całkowicie na XVI-wieczną polszczyznę ucharakteryzowane Villon i Brantôme oraz, mniej jednorodni, Rabelais i Montaigne. Dowiedziono już,²⁴ że — przy całej swej odkrywczej pomysłowości i wdzięku — nie są to rekonstrukcje staropolszczyzny filologicznie rygorystyczne, że spora w nich dowolność, niekonsekwencji i błędnych form. Bo też nie o filologiczną pedanterię chodziło, lecz o wywołanie u czytelnika stylistycznej iluzji, osiągniętej często środkami tak dziecinnie prostymi, jak fantazyjna (Blonski nazywa ją „zgoła absurdalną”) ortografia zastosowana u Villona i Brantôme a. Przekład *Zywotów pań swawolnych*, książki spoza kanonu wielkiej literatury, językowo dość nieporadne, jest właściwie jednym wielkim, wysokiej próby żartem stylistycznym. Przyznawał to — w liście do W. Borowego — sam Żeleński: (...) *od dawna sobie myślałem, że z punktu lingwisty to tam musi jechać skandal na skandalu (...)* *Ale w gruncie nie chodziło mi bardzo o ścisłość i myślę nawet, że gdyby nawet dalo się to spuryfikować, toby może rzecz straciła na zabawności. I że wobec monotonii treści trzeba było ją ożywić blażnistwem językowym.*²⁵ Oto fragment rozważań Brantôme'a o *zadziej Wenerze*:

Wierę, słyszałem o inem pługawstwie, iż wielu z męzów jest nieom dotkniętych bardzo uparcię: otóż tacy nieszczęśliwcy a paskudniki radniej sągają sobie ze swymi ženami: tyłu niż z przodku i posługują się przodkiem ieno po to, aby mieć z nich dzieci; i tak dręcą one bidne żony, które całą gorącością mają w swoich nadobnych częścickach przodkowych. Czyż nie godzi się im odpuścić, jeśli przyprowadzą rągi swoim męzom, którzy przekładają nad co insze ich sprasne a nieczyste części zadnie? Nieko inne sąż praktyki bardzo szpetne a sprasne, nie przeszkadzające jednak poczęciu, dozwolone są względem białych głów brzemiennych y również tych, które mają oddech przyostry a cuchnący, tak z gęby, jak z nosa.

W *Gargantui i Pantagruelu* niżej wynalazek tłumacza jest jawnym żartem archaizacyjnym. Ot, choćby *rozgrzać w sobie przyrodę* (cschauffer) czy owe *kieś zamienie przymiotniki*, do których zwraca się autor w przedmowie do księgi pierwszej, które to słowo pozostało by niezrozumiałe, gdyby tłumacz w przypisie nie objaśnił, że ukuł je od staropolskiego miana sylfiusi; przymiot: a przecież miał dla vereloz co najmniej dwa gotowe odpowiedniki: sylfitycy, wenerycy.

²⁴ patrz Borowy, dz. cyt., s. 145–151

²⁵ Tadeusz Żeleński: *Boy*. *Lit.* Opracowała Barbara Winkłowa. Warszawa 1972, s. 165.

O ile stylizację archaizującą Boy uprawia z wyraźnym upodobaniem i dowcipem, o tyle stylizacja ludowa — częste źródło efektów komicznych w tłumaczonych przezeń utworach — pociąga go wyraźnie mniej. Owszem, pojawiają się pojedyncze, czasem niezwykle trafnie dobrane, słowa czy wyrażenia, ale nie widać prób systematycznej stylizacji tego typu. Podczas gdy chłopi w komediach Moliera, na przykład, mówią zawsze gwarą podparyską, z jej charakterystyczną fonetyką, w wydaniu Boya ich mowa brzmi tak: *Kiedy ja; wszystkie dochory na darmo wygadaly nad nią całą swą mądrość!; Wszystkie te siaccherki na nic; jus my ta wiemy, co poltra; Nie jesteście lekarzem?; panie dochory, przysyłwa tu do pana; Trza mówić po krześciąnsku, jeśli panienka chce, aby ją czek zrozumiął.*

Również transponowanie mowy kaleczoniej przez cudzoziemców nie wydaje się szczególnie Boya pasjonować. W *Szelmostwach Skapena*, w słynnej scenie z workiem, tytułowy bohater naśladuje w oryginalne charakterystyczny akcent gaskoński, zaś tłumacz — miast poszukać jakiegoś odpowiednika — zadawała się przełożeniem wskazówki w didaskaliach: „mówi zmienionym głosem, udając akcent gaskoński”. Molirowscy Szwajcarzy czy Flamandowie natomiast, podobnie jak Balzakowski baron de Nucingen, mówią po polsku mniej więcej tak jak Niemcy, myśląc spłoski dźwięczne i bezdźwięczne: *Banje; z pozofelmem banksim. Ja jest eden kupiec wianancki i chciały się banu o coś zapytać: A zien doży panienka; Taley, spieszcie się, goleko, chodźmy co szyfo na blade...*

Nieporównanie zabawniejsze są tłumaczenia mowy makaronicznej. Połączenia lacy z polszczyzną wypadają jeszcze bardziej barbarzyńsko niż w oryginalne. Oto tytuły niektórych spośród książek, jakie Pantagnuel widział w paryskiej księgarni: *De potevarcarum usu et honestate lykandi; Rozporkus iuris. Lalajnia de malibus et dudkis; Ars honeste pierdzandi in societate; Czyscibutorium scholarum; Maioris de Modo kiszczkam faclendi; Swędzypityha kapturis; Maneries wymiatanti kominos; Pytatorium haidukotum per M. Rozporazu.* Podczas ceremonii promocji na doktora medycyny, kończącej *Chorego z urojenia*, przemowy wygłasza się taką „lacią”:

*Non possum, docti koledzy,
In ducho dosyć podziwiani,
Jaka dobra wymyslo
Est medici profeso;*

*Od tak dawno tempore
Facit zyskos czerpare,
Tylos ludzios omni genere,
Per calam zlemiam widzimus,*

*Quam ładna rzecz et bene trovata
Medicina ova benedicta,
Quae suo imiono samo
Niepojęto miraculo*

*Że gdzie tylko jestesmus,
Jak i wielkos, i malos
Sunt de nobis oszalalos.*

Równie dowcipnym sposobem poradził sobie Boy z „ceremonią turecką” w *Mieszczaninie szlachcicu*, którą Moliere napisał tzw. sabirem — mieszaniną arabskiego, tureckiego, francuskiego, hiszpańskiego i włoskiego, jaką mieszkańcy Afryki Północnej i Lewantu posługują się w kontaktach z Europejczykami. Borowy scharakteryzował ten niesamowity volapuk jako połączenie humorystycznego stylu ludowych prośonek pseudoniemieckich i pseudoczeskich z „esperantem słowiańskim”, jakim porozumiewano się w armii austro-węgierskiej.

Porównajmy:

*Dara, dara
Bastonnara,
Dara, dara
Bastonnara.*

*Non tener honta,
Questa star l'ultima afronta.
Ludu, ludu
Kydozadu,*

*Ladu, ladu
Kydozadu.
Ne fstrydala, ne fstrydala.
Więcy gańba ne sasnala.
Mahomet a per Giurdina
Mi pregar sera e matina:*

*Voler far un Paladina
De Giourdina, de Giourdina.
Mahameta, per Żurdina
Ja se modi kałhodina.
Bende czelni paladina.
De Żurdina, de Żurdina.*

Wielkie zwycięstwa Boya w transponowaniu wszelkiego rodzaju sztuczek i gier słownych, kalamburów, dziwnych neologizmów. Zwłaszcza z i Rabelaisa go pelno bylo tego typu lamięgówek i z większością poradził sobie po mistrzowsku. Mamy zatem ramie „wyzawisowane”, pięć „wytęntogorampampamylizowaną” oraz kogoś, kto został „wytaranilupucuputramblamiedywoedywytebinkowany”. Brat Jan Łomigant nazwy swój brewiarz „by, brewriaszem”. Dokończone, chyba nawet lepiej niż w oryginalne, wypadło nadanie imienia Gargantui; słysząc ryk swego nowo narodzonego syna, domagającego się picia, Tęgospust „ozwał się”: — *Ale! galgan ichu sma, domagającego się picia. Tęgospust „ozwał się”: — Ale! galgan ichu sma, domagającego się picia. Tęgospust „ozwał się”: — Ale! galgan ichu sma, domagającego się picia. Tęgospust „ozwał się”: — Ale! galgan ichu sma, domagającego się picia.* Takież z i etymologią nazwy Paryż: ratujący się z „uryanego potoku”, mieszkańcy tego miasta oburzają jego sprawcę, Gargantuę, wiązańką siarczystych przekleństw:

A to kara boska, a to zaraza, niechże cię piornun spali, a gówno, gówno, gówno, a żebyś konal rok i skonac nie mogli... niechże go kule biją, na jądra świętych Młodzianków, na świętego Hieburu apostoła, na świętą Pytę, na święte Cytucyki męczenniczki, a to nas czysto ukapa! nie trza par! Od czego miasio nazwane zostało Paryżem... (w oryginalne: Nows son baignes par rys” — skapał nas dla śmiechu). Kalambur: Appelez-vous cela de jeuneesse? Par Dieu, je n’est-ce brzi u Boya: To mają być żary? Ten mi nic nie warty. kto jest zażarty na takie żary (ks. VI, r. XV). Równie udatnie wypadają gry słów Moliere: parze paladin/baladin świętynie odpowiada wojewoda /wojowoda (Mieszczanin...); Ce Monsieur Loyal porte un air bien deloyal — Ten pan Zgoda ma bardzo niezgodliwą minę (Świątosek); wreszcie, bezczelna odpowiedź pani Jourdain, oparta na dwuznaczności czasownika: se porter (Comment se porte-t-elle? — Elle se porte sur ses deux jambes), została przetłumaczona, bez gry słów wprawdzie, ale również złośliwie: Jakże jej zdrowie? — Lepsze od choroby (Mieszczanin...). Udal się kalambur z Króla Ubu... vous verrez qu’elle est au moins legale de la Venus de Capoue. — Qui dites-vous quia des poux? = ...ujrzy pan, że jest co najmniej równa Wenerze Kapauńskiej; — Co za Wenera kapauńska?

Bywalo oczywiście i tak, że nawet Boy nie potrafił wymyśleć żadnego wygibas dla oddania tego rodzaju słownych zabaw. Wykazywał tu zresztą sporo zdrowego rozsądku; w *Testamencie Villona* pominał w sumie około 20 oktaf, „najezonych trudno zrozumiałą igraszka słowną”, osobistymi aluzjami, zaś całkiem nieczytelnymi, na co lojalnie zwrócił uwagę czytelnika we wstępie. Podobnie, w ks. V r. XXVI powieści Rabelaisa go, nie trudził się przekładaniem niemożliwych do przetłumaczenia kalamburów i aluzji. Skapitulował też — bo coś mu pozostało innego — wobec Rabelaisowskiego metagramu (po naszymu; gry polsówek); *femme folle à la messe et femme molle à la fesse* (dosłownie: kobieta szalona na mszy i kobieta miękka w pośladku), który dla języka francuskiego stał się przykładem wręcz podręcznikowym. Takie niezawinione niepowodzenia kompensował sobie niekiedy — ku przyjemności czytelnika — wysyskując inne okazy do żartu słownego, jakie posiadał w polszczyźnie. Świętym pomysłem tego rodzaju było np. przełożenie tytułu r. XVII księgi I Rabelaisa go: *Jako Gargantua obwał swoje powitanie z Paryżanami...* (w oryginalne: *paya sa bienvenue e Parisiens*, czyli: odpłacił Paryżanom za powitanie), skoro tym podziękowaniem jest skapanie ich w oczku.

To, że francuską klasykę literacką znamy w Polsce lepiej niż jakąkolwiek inną obcą literaturę, stanowi na pewno w głównej mierze zasługę Boya, który swym ulubionym autorem „galijskim” oddał całe bogactwo swej stylistycznej pomysłowości i wirtuozerii; to zaś, że potrafił szczerze, po swojemu „śmiać się ich śmiechem” — o czym starałem się tutaj przekonać — było jakby przepustką do serc rodzimych czytelników. W tym błazństwie była metoda.

Tomasz Stróżynski



Rys. Jerzy Lipiec

STEPHEN DIXON

GOSC

Wejź. Usiądź tutaj i rozgość się. Wygodnie ci? Napijesz się czegoś albo zjesz? Chcę ci coś powiedzieć. Może jeszcze jedną poduszkę? Chcesz zmienić miejsce? Może na kanapie? Jest o wiele wygodniejsza. Z tamtej strony, bo po tej sprężyna są krzywe. Zrzuc kota. To ja go zabiorę. Rosy, zła? Powiedziałem zła. No. Jesteś uczulona na kocia sierść? Bo tak kichnęłaś. Może o tym nie wiesz. Rosy, uciekaj z pokoju. Jest taka nieposlušna. Z krzesła tak, ale z pokoju nie. W ogóle to jest kot, a nie kocica. Ale dla mnie wszystkie koty są rodzaju żeńskiego, czy to nie zabawne? Zwłaszcza kiedy się przyłapuje kopulującą parę. Bo dla większości ludzi koty są rodzaju męskiego. Co jest zresztą tak samo śmieszne, skoro mówimy o kopulowaniu. Choć ja tego tak nie widzę. To znaczy, dla mnie wszystkie psy też są rodzaju żeńskiego. Ale na wszelki wypadek wyrzucę go za drzwi, bo może jesteś uczulona. U niektórych ludzi alergia na koty ujawnia się dopiero z wiekiem. Kiedy mają tyle lat jak my. Czy tyle lat co my. Nigdy nie wiem, która forma jest poprawna. Rosy, chodź tu. Grzeczna kocia. Dla mnie on zawsze będzie kicią. Wyrzucę go z pokoju i zamknę drzwi. No, już. Teraz zobaczymy. Już pewnie nie będziesz więcej kichać, a przynajmniej tak długo, jak pozostaniesz w tym pokoju.

A teraz to, co ci chciałem powiedzieć. Nie zapomniałem. Ale czy na pewno nie chcesz więcej poduszek? Może jedną? Leży tu na krzesle. Już ci podaję. Żaden kłopot. Podłóż sobie pod plecy. To na oparciu kanapy, żebyś mogła wygodnie oprzeć głowę. Lepiej teraz? Na pewno dużo wygodniej. I zauważ, że przestałaś już kichać. Mówiłem ci, że to od kotów. A to co, jeszcze jedno kichnięcie? Może to zapach farby z gazety? Nie wiedziałas, że na farbę drukarską też można być uczulonym? Zawsze mówię, że ważniejsze jest to, o czym się nie wie. Może nie zawsze tak mówię, ale często tak myślę i chyba czasami tak mówię. W każdym razie kilka razy tak musiałem powiedzieć. Może zresztą tylko raz. A może tylko kiedyś tak pomyślałem, jeden raz. Tak czy owak, wyniosę tę gazetę do pokoju, w którym zamknąłem kota. Zobaczymy, czy on będzie kichał od tego zapachu. Bo jeśli ty nadal będziesz kichać, będę skłonny uwierzyć, że jesteś uczulona na mnie.

Więc co ci chciałem powiedzieć? To dosyć ważne. Nawet bardzo. Choć może najpierw nastawię jakąś muzykę? To żaden kłopot. Mozarta czy Bacha? Dla mnie to jedyni prawdziwi kompozytorzy.

Jest jeszcze kilku innych, oczywiście. Beethoven i Haendel, Haydn, Vivaldi, a także Bartok. Którego chcesz posłuchać? Może też być Strawiński, Gabrieli, Mahler albo Part. I pozwól, że przyniosę ci coś do picia. Nie namawiam cię bynajmniej na alkohol, może być tylko mrożona herbata, jeśli chcesz. Mogę ci zrobić dowolnego drinka z dżinem, nie mam tylko soku grapefruitowego. Świetnie, już podaję. Wybiorę od razu jakąś płytę, jeśli nie możesz się na nic zdecydować. Więc jak? Co mam nalać i co nastawić? Może być jego opus dwudzieste czwarte? Na fortepian i orkiestrę. Zgadnij, o kogo chodzi. Nie. Spróbuj jeszcze raz. Znow żę. Nie noszę wszelkich konkursów ani ludzi, którzy w nich biorą udział. W każdym razie, to nie jest Mozart.

O czym to mówiłem? Aha, że ci chcę coś powiedzieć. Muszę. Bo to ważne. Bardzo. Ważniejsze, niż potrafię ci opisać. Jest nam obojgu wygodnie, zgadza się? Drink. Muzyka. Nie za cicha, nie za głośna. Kanapa z twojej strony dostatecznie miękka, moje krzesło względnie wygodne. A temperatura powietrza? Odpowiednia? Mogę zmniejszyć albo zwiększyć chłodzenie. Nastawię na normalny poziom. Klimatyzator był podkręcony, bo chciałem szybko ochłodzić pokój. Nie dlatego, że jest szczególnie gorąco czy duszno, tylko po prostu z przyzwyczajenia. Nie wiem jak ty, ale ja to lubię. Może u ciebie w domu nie ma? Mój jest prawie zawsze włączony. Dotąd, aż mi ktoś zwróci uwagę, że chyba chwycił mroź. Ale to tylko żart, taka drobna przesada. Chociaż pewnie nadużywam tego urządzenia i w pojedynkę wywołuję niewielki kryzys energetyczny, przynajmniej lokalnie.

Ale nie o tym mieliśmy mówić. Wróćmy do tego, po co cię tu zaprosiłem. Nic ci więcej nie potrzeba, prawda? Przyjemna temperatura. Miły pokój. Prawda, że to miły pokój? Wszystko sam zaprojektowałem i przebudowałem ściany. Sam też mieszałem farby, żeby otrzymać właściwy kolor. Podobają ci się? Nie jest zbyt jaskrawy? A światło? Nie razi cię? Mogę je przyciemnić. Mogę w ogóle wyłączyć, co jest raczej głupim pomysłem, choć wciąż byłoby widno, bo pali się oświetlenie skali radia. Dość jasno, by móc trafić do kontaktu. Meble też sam zrobiłem, z czegoś. To znaczy z drewna, ale wiesz, o co mi chodzi. Każdy ma prawo czasem zażartować, nawet idąc do pieca. Tak więc mamy wszystko, co potrzeba. Przyjemną temperaturę i miły pokój, tak? I mam nadzieję, że rozumiesz, że to było takie ogólne stwierdzenie na temat żartów, a nie żart na temat krematoriów. Chłodny drink w dłoni. Może ci dolać? Wcale nie pomyślę, że lubisz sobie wypić. Sam lubię zwykle lyknać jednego szybkiego, a potem sączyć drugiego przez pół godziny czy dłużej. Ale ty, jeśli zechcesz, żeby ci nalać drugiego, możesz go wypić w piętnaście minut, nawet w dziesięć czy pięć, jak chcesz. Albo możesz skonczyć pierwszego, szybko strzelić drugiego, a potem powoli sączyć trzeciego. Wedle życzenia. Czuj się u mnie jak u siebie w domu. Już ci nalewam. Żaden problem. Proszę. Jest więc zimny drink, muzyka... Za głośno? A może ci się nie podoba ten kawałek? Zmienię na coś innego, jeśli chcesz. Coś na allówkę, fortepian solo albo na głos i smyczki. Chyba że wolisz coś bardziej współczesnego czy nawet jazzującego, takie też mam. Doskonale. Muzyka. Pokój. Tempera-

tura i drink. Wszystko jak trzeba. Najlepsze miejsce na kanapie. Gazeta i kot za drzwiami. I więcej już nie kichasz. Więc pewnie to na gazetę byłaś uczulona, skoro przestałaś kichać, chyba że to ostatnie kichnięcie było opóźnioną reakcją na kota.

Ale wróćmy do tego, co mam ci teraz do powiedzenia. Niemal siłą musiałem cię tu przyciągnąć, żeby ci to powiedzieć. Myślę, że to jest najważniejsza rzecz, jaka mi teraz leży na sercu. Nie myślę, lecz wiem na pewno. Nie wyobrażasz sobie, jakie to ważne. Ale chodź tutaj. Tutaj. Wygodnie. Wygodnie ci? Zatem jesteś ze mną w tym pokoju, siedzisz. Na najwygodniejszym miejscu w całym domu. Ja też siedzę i pijam drinka. Siedzę wygodnie naprzeciwko ciebie. Więc co to ja miałem ci powiedzieć? Akurat mi wyleciało z głowy. Na pewno sobie przypominę, niech tylko pomyślę. Daj mi pomyśleć. Myślę. Nie mogę sobie przypomnieć. Ale to drobiazg, choć chciałem ci to koniecznie powiedzieć. Dopij drinka i jeśli nie będziesz chciała następnego, a ja nie przypominę sobie, zanim stąd wyjdiesz, to możemy przecież odłożyć tę rozmowę na inną okazję.

MÓWI

On mówi, ona mówi.

Ona wychodzi z pokoju, on idzie za nią.

On mówi, ona mówi, zamyka się w łazience.

On wali w drzwi. Mówi.

Ona milczy.

On mówi. Tłucze pięściami, kopie.

Ona mówi, potem on, potem ona.

On próbuje ramieniem wyważyć drzwi, idzie do kuchni po śrubokręt, wraca i zaczyna odkręcać klamkę.

Ona mówi.

On milczy, dalej odkręca klamkę. Wyszarpuje ją. Drzwi są nadal zamknięte. Ciska w nie klamkę, podnosi ją i rzuca za siebie. Wali ręką śrubokręta w drzwi, próbuje nim podważyć zasuwkę i otworzyć zamek. Śrubokręt łamie się, zamek trzyma dalej.

Mówi do niej, ona do niego, on do niej.

Cofa się o jakieś pięć kroków w głąb przedpokoju i bierze rozpęd.

Ona mówi.

On zatrzymuje się. Mówi.

Ona milczy.

Mówią. Ona, on, ona, on.

On cofa się tym razem o trzy kroki i rusza w kierunku łazienki.

Ona mówi.

On uderza barkiem w drzwi, odbija się i pada na podłogę. Krzyczy z bólu. Górny zawias jest urwany, powstaje szpara. Kiedy usiłuje się podnieść, dolny zawias pęka i drzwi spadają prosto na jego głowę i stłuczony bark.

Ona pyta.

On próbuje odrzucić wyrwane drzwi. Przewraca się na bolące

ramię raniąc je po raz trzeci. Najpierw stłukł je uderzając barkiem w drzwi, potem drzwi upadły na niego, a teraz się przewrócił na to samo ramię. Ból jest nie do zniesienia. Bezwiednie wyrzuci nogi do przodu i pada ponownie, uderzając głową i ramionami o listwę podłogową. Krzyczy jeszcze głośniej

Ona mówi.

On dalej krzyczy.

Ona.

On wstrzymuje oddech, zaczyna płakać. Głowa krwawi, ale nie czuje bólu. Patrzy na nią siedzącą na krawędzi wanny. Wstaje, kopie w ścianę, potem w leżące drzwi. Krzyczy, bo od tego kopania jeszcze bardziej boli go ramię.

Ona, on.

Ona podchodzi do niego, ogląda głowę i ramię. Rozgląda się za ręcznikiem. Ręczniki wisiały na wieszaku przymocowanym do drzwi. Teraz leżą pod nimi na podłodze. Sięga po chusteczkę wystającą z kieszeni jego spodni, wkłada mu ją w dłoń zdrowej ręki i przykłada dłoń z chusteczką do rany na głowie. Sadza go na sedesie i idzie do sypialni. Dzwoni po lekarza.

Recepcjonistka mówi, ona, recepcjonistka

Lekarz, ona, lekarz, ona.

Wraca do męża. Chusteczka nasiąknięta krwią, on pojękuje. Ona biegnie do przedpokoju, wyjmuje ręcznik z bieliźniarki i owija mu głowę. Narzuca mu płaszcz na zdrowe ramię, bierze swój portfel i klucze, jego portfel, sprawdza, czy w środku jest polisa, bierze go pod zdrowe ramię i wychodzą z mieszkania. Schodzą z trzeciego piętra na dół, wychodzą na ulicę, zatrzymują taksówkę.

Ona mówi do taksówkarza, taksówkarz do niej.

Wsiadają i jadą do szpitala. Kierowca wjeżdża na skrzyżowanie na czerwonym świetle i uderza w bok innej taksówki. Pojazd koziołkuje i ląduje na chodniku. Jej się udaje otworzyć drzwi i oboje wydostają się na zewnątrz. Są w szoku, ale bez obrażeń. On nie czuje już bólu w ramieniu. Ręcznik spadł mu z głowy w chwili kolizji, ale krwotok ustał. Za to taksówkarz, który uderzył o przednią szybę, krwawi obficie.

Otwierają drzwi z jego strony.

Przechodzień mówi. Ona mówi. Przechodzień mówi i biegnie do budki telefonicznej. Dzwoni.

Ostrożnie wyjmują odłamki szyby, w której utkwiała głowa kierowcy, wciągają go z powrotem do kabiny, on zdejmuje płaszcz, który podkladał kierowcy pod głowę. Ona zdejmuje i owija nim głowę rannego. Wokół gromadzą się gapie.

Gapie mówią, ona mówi, gapie.

Wraca przechodzień i mówi.

Po kilku minutach przyjeżdża policja, a zaraz potem karetka.

Policjant mówi, ona, policjant, gapie, policjant, lekarz, sanitariusz, policjant.

Lekarz bada kierowcę, daje znak sanitariuszowi, żeby go przenieść do karetki.

Ona mówi, lekarz, ona.

Lekarz ogląda ranę na jego głowie i stłuczony bark, a policjant i sanitariusz kładą taksówkarza na noszach i umieszczają w karetkę.

Lekarz mówi, on mówi, potem ona.

Lekarz wsiada do karetki, która odjeżdża.

Policjant mówi, oni, policjant, on, ona.

Przyjeżdża pomoc drogową. Mechanik bierze na hol rozbitą samochód. Podnosi zakrwawiony płaszcz i sweter i mówi.

Ona mówi, bierzcie od mechanika sweter i płaszcz. Wyrzuca sweter do kosza na śmiecie.

Mówią. Ona, on.

On macha ręką, nadal nie czuje bólu. Ona łagodnie dotyka ramienia. Nie boli. On mówi, ona kiwa głową. On uciska ramię trochę mocniej niż ona. Kiwa głową, że nie boli.

Ona się uśmiecha i mówi.

On przytakuje, patrzy smutnie i mówi.

Mówią.

Ona bierze go za rękę i caluje w policzek. On ją w usta.

Przechodzień. Mówi.

On.

Przechodzień śmieje się, macha do nich ręką i idzie dalej.

Ona zatrzymuje taksówkę.

Mówią. Ona, taksówkarz, on.

Taksówkarz wrusza ramionami i odjeżdża. Ruszają w stronę domu na piechotę. Żebraczka wyjmuje sweter z kosza na śmiecie, ogląda go, mówi, wrzuca z powrotem do pojemnika i wyciera dłońe szmatą. Wyjmuje sweter ponownie, tym razem przy pomocy patyka, i wrzuca go do jednej ze swych dwóch toreb.

NIEWŁAŚCIWE SŁOWA

- Więc do tego już doszliśmy -- mówię.
- Dokładnie -- potwierdza
- W takim razie, idę.
- Proszę bardzo.
- Zawsze byłaś taka uprzejma.
- Proszę nic nie kosztuje, jak to się kiedyś mawiało.
- Teraz też się tak mówi. Tak czy owak, idę.
- Próbuje otworzyć drzwi.
- Zamknięte -- mówię.
- To otwórz.
- Nie mogę, bo jakaś pieprzona zapadka zacięła się w środku tego cholernego zamka.
- Wiesz, że nie lubię słowa cholerny.
- Masz na myśli cholerny jako epitet, tak?
- Raczej jako wypełniacz słowny.
- Rzeczywiście wypełniacz to chyba lepsze określenie niż epitet.
- Chociaż sądzę, że epitet to też właściwe słowo. Ale niestety nie jestem pewna.

- Może raczej „nie jestem całkiem pewna”?
- Nie, po prostu nie jestem pewna.
- Ale jeśli chodzi o ten wypełniacz, to oboje jesteśmy całkiem albo prawie całkiem pewni, tak?
- W każdym razie ja jestem.
- Zatem cholerny to wypełniacz.
- Nie, myślę, że epitet jest precyzyjniejszym określeniem.
- Zdecyduj się: albo jedno, albo drugie.
- Nie sądzę, żeby taki wybór był konieczny.
- Chyba miałas na myśli niezbędny.
- Miałam na myśli to, że istnieją jeszcze inne synonimy słów epitet i wypełniacz. Na przykład przekleństwo.
- Rzeczywiście, przekleństwo — przytakuję.
- Miałam na myśli rzeczowniki pełniące funkcję epitetu albo wypełniacza.
- Przymiotniki i wykrzykniki też mogą być wypełniaczami albo epitetami.
- Cholerny może być przymiotnikiem, nie tylko wypełniaczem, przekleństwem czy epitetem. Lecz nie jestem pewna, czy może być wykrzyknikiem. Ale przyszło mi do głowy, że sprośna inwektywa może być innym rzeczownikowym synonimem przekleństwa. Również wyzwisko, łacina dorożkarska — wiele jest takich określeń. Błuznierstwo też może być.
- Boże.
- Twoje „Boże” dla mnie brzmi jak błuznierstwo.
- To był tylko taki żart. Nie, żart nie jest właściwym słowem.
- Może masz na myśli ironię?
- O, kpina — to jest właściwe słowo.
- Niby z kogo?
- A może nie jest.
- Nawet jeśli nie jest, z kogo miałaby być ta kpina?
- Już wiem, chodzi mi o śmieszne wyrażenie — mówię. — Choć może nie tyle o śmieszne, co o ośmieszające. Zresztą to też nie brzmi najlepiej. Pomóż mi. Jakim to słowem określasz mój stosunek do ludzi?
- Jakich ludzi? Już cię o to zresztą pytałam, tylko trochę innymi słowami.
- Chciałaś powiedzieć „których ludzi”, chociaż właściwie obydwa określenia są równie dobre. Chodzi mi o ludzi, którzy uważają słowo cholerny za przekleństwo. Mówią zwykle z takim szczególnym akcentem, z namaszczeniem i egzaltacją. Wiesz, właśnie tacy, którzy mówią „Boże”. „Boże, to niewiarygodne. Boże, cóż za okropna pogoda na zewnątrz”.
- Nie wewnątrz?
- Chciałem powiedzieć na dworze. Ale mówi się i tak, i tak.
- Nieakceptowalne.
- Nie do zaakceptowania.
- Na zewnątrz nie jest wymienne z na dworze. Mówi się „okropna pogoda na dworze” albo po prostu „okropna pogoda”. Niezależnie od tego, czy ludzie, z którymi rozmawiasz są wewnątrz

- budynku czy na zewnątrz, rozumieją, co masz na myśli mówiąc „okropna pogoda”, bo pogoda nie może być okropna wewnątrz, chyba że na dachu jest wielka dziura albo w ogóle nie ma dachu. Ale jeśli nie ma dachu albo jest w nim wielka dziura, to z całą pewnością paskudna pogoda nie byłaby najważniejszym problemem, tylko to, jak naprawić ten dach i ewentualnie znaleźć jakieś miejsce na najbliższą noc, czy też na tyle nocy, ile zajmie naprawa dachu.
- Powiedziałem te zdania z „Boże” jak ktoś inny niż ja, tylko tyle.
- Jako ktoś inny niż ja.
- Nie, jesteś w błędzie. Może powiedziałem „Boże”, jakbym był kimś innym, niż jestem, ale z pewnością nie jako ktoś inny. Jestem tego pewny.
- Pewny? A nie pewien?
- Prawie pewny czy pewien.
- Myślę, że to ty jesteś w błędzie — mówię.
- Boże, znów jesteś całkiem pewna.
- Tak, całkiem.
- Właśnie jak taki ktoś. O to mi chodziło. Jak ktoś, kto używa słowa całkiem tak, jak ty to przed chwilą zrobiłaś.
- Masz na myśli „jak taki ktoś, kto”, „ktoś, kto tak jak” czy „ktoś taki, jak ten kto”?
- Jesteś pewna, że wszystkie trzy formy są możliwe?
- Nie całkiem. Całkiem nie. Ale zdaje mi się, że miałeś wychodzić.
- Miałem. Wychodziłem, kiedy okazało się, że drzwi są zamknięte. Nie tyle zamknięte, co, jak odkryłem, zamek jest zablokowany.
- Jak sądzę, drzwi także odkryłeś?
- Nie miałem ich odkrywać. Niezależnie od tego, w którym punkcie twojego mieszkania stoję, instynktownie wiem, gdzie one się znajdują.
- A nie „gdzie się je znajduje”?
- Wiem instynktownie, gdzie się znajdują drzwi.
- Instynktownie? A może intuicyjnie?
- Intuicyjnie i automatycznie, czy jak tam chcesz, i jeszcze niech cię szlag trafi, do cholery.
- Mówiłam ci już, że nie lubię słowa cholera jako przekleństwa.
- Mówiliśmy tylko o słowie cholerny.
- Na jedno wychodzi.
- A nie „na to samo wychodzi”?
- Na jedno i na to samo, obydwa wyrażenia są dobre. Chodzi o to, że wiesz, czego nie lubię.
- Boże, wiem całkiem dobrze, czego nie lubisz, i za cholere mnie to nie obchodzi.
- Idź już proszę.
- I nie lubię ani nie doceniam twoich „proszę”, bo one nic nie znaczą.
- Więc po prostu idź już.
- To już wolę. Ale ta twoja zapadka, jeśli to się tak nazywa, a na pewno się tak nazywa, jest zablokowana i nie można otworzyć drzwi.

— To spróbuj naprawić zamek.
— Nie potrafię. A jeśli ty też nie potrafisz i nie potrafisz zrobić czegoś, żeby odblokować ten zamek natychmiast, będę musiał rozwalić drzwi.

— Jeśli to jest najszybszy sposób opuszczenia tego mieszkania, proszę bardzo.

— Proszę, tak zrobię.

— Idź już, proszę.

Kopię obcasem w zamek kilka razy. Sprężyna zapadki pęka i drzwi się otwierają.

— Idę — oznajmiam.

— Idź z Bogiem.

— A nie „do widzenia”?

— Z Bogiem i do widzenia oraz wszystkie inne pożegnalne słowa i słowa pożegnania. Szerokiej drogi, pomyślnych wiatrów.

— Nie chciałaś chyba powiedzieć „żegnaj”?

— Chciałam i mówię jeszcze raz. Do widzenia, z Bogiem, żegnaj, były przyjacielu. Do czasu, kiedy się znów nie zobaczymy.

— Raczej masz na myśli „do czasu, kiedy się znów zobaczymy”?

— Mam na myśli to, co powiedziałam, i jeszcze więcej.

— Powiem ci — choć sensowniej byłoby powiedzieć „mówię ci” bo „powiem ci” brzmi jak jakaś obietnica — że w pewnym sensie cieszę się, że mam cię już z głowy.

— Ja niestety jeszcze o tobie tego samego nie mogę powiedzieć.

— Ale będziesz mogła, jak już stąd wyjdę.

— Więc cieszę się tak samo jak ty.

— To miałem na myśli.

— Odwraca się do mnie plecami.

— Nie masz już więcej nic do powiedzenia? — pytam.

Zatrząskuje mi drzwi przed nosem.

— Zamek jest zepsuty — mówię. — To znaczy, że nie da się zamknąć tych drzwi — wyjaśniam. — Nie można ich zamknąć na zamek. Jeśli chcesz je zamknąć, trzeba je najpierw zreperować. To znaczy, trzeba zreperować zamek, jeśli chcesz, żeby zamknęły się na zamek. Albo musisz założyć nowy zamek, to wtedy też da się je zamknąć. Chyba że kopnąłem za mocno, kiedy wylażywałem zamek i uszkodziłem przy okazji również same drzwi. Gdybyś chciała, żeby dały się zamknąć na stary zamek, musiałabyś naprawić i jedno, i drugie.

Drzwi się otwierają gwałtownie i widzę, jak rusza w moją stronę z lichtarzem w ręce. Nie „rusza”, tylko pędzi w moją stronę z lichtarzem. Nie „pędzi w moją stronę”, bo już jest za późno — lichtarz wali mnie w głowę. Nie „wali”, tylko walnął, i to nie raz, a kilka razy. Czy raczej ona mnie kilkakrotnie walnęła lichtarzem w głowę. Kiedy odzyskuję przytomność, czyli przychodzę do siebie, albo, że tak powiem, wychodzę z nieprzytomności, stwierdzam, że leżę z obandażowaną głową na szpitalnym łóżku. Próbuje sobie to wszystko przypomniać, żeby się upewnić, czy cokolwiek pamiętam, czy zachowałem zdolność retrospekcji, czy jestem w stanie sięgnąć w głąb pamięci, odwołać się do niej, czy co tam się z pamięcią robi.

Próbuję uzmysłowić sobie, co się stało i dlaczego, a przede wszystkim, co we mnie samym było przyczyną sprawy. Czy jak to się tam mówi, tego, że znalazłem się w szpitalu. Bo nie chcę, żeby taka sytuacja się powtórzyła.

ŁOŻYSKO

Po zajęciach idę do swojego pokoju zadzwonić do Magny.

— Will, posłuchaj, musisz zaraz przyjść. Chyba się zaczęło — mówię.

— Jak to? — pytam.

— Od piątej mam skurcze i trochę krwawię. Och, właśnie znów mnie bierze. Nie to, że boli, ale tak się trochę dziwnie czuję. Więc się pośpiesz.

Rozglądam się za jakąś książką do czytania. Lekarz powiedział, że poród może potrwać piętnaście godzin, a nawet trzydzieści. Na wszelki wypadek biorę dwa powieści, które od dawna chciałem przeczytać. Kiedy wkładam książki do kieszeni marynarki, wchodzi student.

— Czy mogę na chwilkę? — pyta.

— Przepraszam, Gene, ale bardzo się śpieszę. Właśnie zadzwoniła żona. To znaczy, ja do niej zadzwoniłem. Mieliśmy iść na pływalnię, ale zaczęły jej się bóle porodowe. Możliwe, że dziecko urodzi się dziś w nocy.

— A, to wspaniale. Naprawdę, gratuluję. Może to trochę przedwczesne gratulacje, ale na pewno wszystko będzie dobrze. Mam króciutką sprawę. Chodzi o pańskie uwagi na temat mojego opowiadania, które mi pan dzisiaj oddał.

— Gene, naprawdę, to, co tam napisałem nie ma w tej chwili żadnego znaczenia. To znaczy, wiem, że ma duże znaczenie dla ciebie, ale ja naprawdę muszę już iść.

— Rozumiem, chciałem tylko spytać...

— Gene, proszę, naprawdę bardzo się śpieszę. Moja żona zaczęła rodzić.

— Oczywiście. Nie powinienem pana zatrzymywać. Nie wiedziałem. Więc co ja tu jeszcze robię? Na takie sprawy są wyznaczone godziny konsultacji. Czy mogę zatem przyjść w piątek o drugiej? To pańskie normalne godziny, prawda?

— Jeśli w ogóle będę w pracy, Gene, jeśli będę. A teraz wybacz, muszę zamknąć pokój.

Rozglądam się za kluczami.

— Tam leżą, na biurku — odpowiada mi.

— Jestem trochę zdenerwowany, sam widział — tłumaczę się.

— Więc w ogóle nie zwracaj uwagi na to, co mówię.

— Jasne, każdy byłby zdenerwowany w takiej sytuacji. Mogę pójść z panem? Idę w tym samym kierunku. Bo wraca pan do domu, prawda?

— Tak, I muszę się śpieszyć.

— Nie ma sprawy, że mnie jest dobry piechur.

Zamykam pokój na klucz i wychodzimy z budynku.

— Może mi pan po drodze wyjaśnić, o co panu chodzi w tej uwadze przy trzecim akapicie na stronie drugiej? — pyta wyciągając z torby swoje wypracowanie. — Pisze pan tu, że moja narracja „nie posuwa się do przodu”. Moim zdaniem właśnie o to chodzi w tym opowiadaniu, a przynajmniej taki efekt chciałem osiągnąć, a czy mi się to udało, to już nie ja mam oceniać. Sam pan kiedyś tak powiedział. Że ocena należy do czytelników, a nie do pisarzy. Że zadaniem pisarza jest tylko...

— Ja tak powiedziałem? Nawet jeśli tak, nie wiem, co miałem na myśli, przynajmniej nie w tej chwili.

— W każdym razie, chodziło mi nie o wyeksponowanie akcji, tylko stylu, nie o ruch, tylko o stagnację, nie o...

— Wybac, ale nie mam teraz czasu na takie rozmowy. Śpieszę się, a ty mnie zatrzymujesz — przerywam mu i zaczynam biec.

— Chodzi o pańską żonę? — pyta

— A jak myślisz?

— Czy żona po raz pierwszy poczuła skurcze, kiedy zadzwoniła?

— Tak.

— To ja bym się przejmował. Wiem coś na ten temat. Za pierwszym czy drugim razem to jest zwykle fałszywy alarm. Tak było z moją matką, kiedy rodziła mnie, mojego starszego brata i moje dwie młodsze siostry. Za każdym razem właściwe skurcze były poprzedzone skurczami fałszywymi. Chyba tak się to nazywa. Dopiero przy dwóch ostatnich porodach mama wiedziała, jak się zachować.

— Moja żona ma takie urojone skurcze od kilku miesięcy.

— Nie chodziło mi o skurcze urojone. Wiem, co to jest. Miałem na myśli wczesne skurcze, przedporodowe. Skurcze w czasie porodu są regularne, a przedporodowe — nieregularne. Następuje po prostu napięcie mięśni brzucha. Dlatego ja bym się tak nie śpieszył na pańskim miejscu. Prawdopodobnie im wcześniej pan wróci do domu, tym wcześniej będziecie państwo chcieli pojechać do szpitala. Zalóżę się, że po zbadaniu pańskiej żony lekarze odeślą was z powrotem do domu. Tak było z moją matką przy dwóch pierwszych porodach. Później już wiedziała. Z żoną mojego starszego brata było to samo. Ale tylko raz. Pojechała do szpitala po pierwszych skurczach, a właściwie bóle porodowe zaczęły się dopiero po tygodniu. Dopiero wtedy ją przyjęli na oddział. Niestety straciła to dziecko.

— Przykro mi.

— Zupełnie ją to zalamalo. Brat też to przeżył, ale nie aż tak mocno. W każdym razie, mam nadzieję, że wyjaśniłem panu, o co mi tu chodziło — mówি machając swoim opowiadaniem. — W tym opowiadaniu nie ma rozwijającej się akcji, tylko...

— Wiem już, zrozumiałem twoje wyjaśnienie. Pozwól więc, że teraz popędzę do domu.

— Jasne. Mam nadzieję, że nie zabrałem panu za wiele czasu.

— Prawdę mówiąc, Gene, zabrałeś. Właśnie tak. Prawdę mówiąc, zaskoczyłeś mnie. Po prostu zaskoczył mnie twój tupet. Zabierasz mi tyle czasu, a ja jak jakiś osioł czy poglobek ci na to pozwalam.

— Chyba niesłusznie pan się unosi. Cóż ja takiego zrobiłem? W istocie, jeśli weźmie pan pod uwagę to, co powiedziałem panu o porodach, to prawdopodobnie zaoszczędziłem panu i żonie niepotrzebnej jazdy do szpitala.

— Zaoszczędziłeś nam jazdy? A nie przyszło ci do głowy, chłopcze, że moja żona może właśnie wije się tam z bólu?

— Na pewno nie, jeśli to były pierwsze skurcze. Ale rzeczywiście przepraszam, powinien pan już pędzić. I mam nadzieję, że to wszystko nie wpłynie na pański stosunek do mnie i na moje stopnie.

— Wiesz, co myślę na temat stopni.

— Więc przynajmniej na pański stosunek do mnie.

— Nie wiem, czy to możliwe, ale postaram się, żeby mój stosunek do ciebie się nie zmienił.

— Dziękuję panu, bo naprawdę nie chciałem pana zdenerwować. Naprawdę bardzo pana szanuję jako nauczyciela i...

— Daj sobie spokój. Wiesz przecież, jakie jest moje zdanie na temat szacunku i tych wszystkich spraw.

— Wiem... Nie chwalcie mnie, tylko róbcie tak, że bym ja was mógł chwalić". Nieco jednostronne podejście, choć pewnie w tej dziedzinie taki sposób myślenia ma swoje uzasadnienie i słuszność. Ale skoro już zeszło na ten temat, zapytam jeszcze tylko o jedną rzecz z mojego opowiadania i dam panu spokój.

— Czyś ty...

— Chodzi o drobiazg. Niezależnie od tego, co wcześniej powiedziałem, doceniam pańskie krytyczne uwagi, bo widać z nich, że przeczytał pan moją pracę dokładnie. Ale pod koniec pisze pan, że w tym opowiadaniu brak zakończenia. Zdawało mi się, że w czasie naszych ostatnich konsultacji wyjaśniłem, że jedną z moich zasad twórczych, jeśli można tak powiedzieć, jest pisanie opowiadań bez zakończenia. Bo przecież, chociaż każdy człowiek kiedyś umiera, życie jako takie nie ma końca. Dlatego, kiedy się kończy pisać opowiadanie... Zresztą pominiemy na razie kwestię życia, bo to może zbyt obszerny temat i tylko komplikuje cały mój wywód. Chodzi po prostu o to, że moje opowiadania czy nowele nie mają zakończeń, i tyle. Nie lubię takich chwytów literackich i wątpię, czy kiedykolwiek napiszę...

Biorę od niego rękopis. Pokazuje mi miejsce na drugiej stronie, gdzie widnieje moja uwaga.

— Masz kopię tego opowiadania? — pytam.

— To jest kopia. Zawsze nam pan mówi, żeby robić co najmniej jedną kopię, bo nie odpowiada pan, jeśli zaginie egzemplarz, który panu oddał student. Choć w ciągu czterech lat pańskiej pracy na uczelni nigdy nic panu nie zaginęło.

— A gdzie jest oryginał?

— Jak to gdzie, w moim biurku. A o co chodzi? Co chce pan z tym zrobić, podrzeć?

— Właśnie — mówię. Przedzieram rękopis na pół i rzucam w górę.

— Rozumiesz już, o co mi chodzi, czy też mam zrobić to samo z twoim piórem i notesem?

— A, nieladnie — stwierdza patrząc na podarte kartki leżące na

ziemi. — Jak pan myśli, kto to posprząta? Duchy albo Pan Bóg? Bynajmniej. Będzie to chyba posprzątać jakiś ciężko pracujący na chleb człowiek. Musiałby trafić się kulturalny przechodzień, który nie znosi widoku papierów zaśmiecających teren uniwersytetu. To, co pan zrobił, jest nieestetyczne.

Podnosi spiętą połowę wypracowania i kilka luźnych kartek. Wyrwywa mu papiery z ręki i drę na drobne kawałki. Część z nich wypycha do kieszeni swojej marynarki, a resztę usiłując wetknąć do kieszeni w jego koszuli.

— Co pan robi? — protestuje i odpycha moją rękę. — Chyba pan zwariował. Wypisuję się z pana zajęć.

— Świetnie — mówię i odwracam się.

— Mimo wszystko, życzę pańskiej żonie udanego porodu.

— Dzięki — rzucam nie odwracając głowy i zaczynam biec.

Do domu zostało mi jeszcze pięć przecznic. Przy trzecim skrzyżowaniu zwrónię się ze mną rower i jedzie obok.

— Musiałem go ukradnąć, żeby pana dogonić — poznają głos Gene'a. — Dostarczę go na miejsce, zanim właściciel się zorientuje. To jakiś głupek, bo założył łańcuch, ale nie zapiął klódkę.

— Skąd wiesz, że to mężczyzna? — pytam nie zwalnając biegu.

— Bo to męski rower. Ale to słuszne pytanie. Sam pan kiedyś powiedział, że pisarz powinien być wnikliwym obserwatorem życia i dostrzegać nawet pozornie całkiem blade szczegóły. Również to, że powinien unikać skrótowych sądów i uogólniających stwierdzeń. Jeżeli nie przedstawia czytelnikowi prawidłowych faktów

— „Prawidłowe fakty”? „Skrótowe sądy”? O nie, znów zupełnie przekreślasz moje słowa albo mylisz mnie z jakimś innym nauczycielem. W każdym razie widzę, że muszę zaprzestać używania wyrażań, które mogą brzmieć jak cytaty czy maksymy, czy coś w tym rodzaju, skoro studenci zaczynają powtarzać moje słowa.

— Właśnie to mi się u pana podoba. Ucząc nas, nie udaje pan nigdy, że zawsze rozumiem, dlaczego w pisaniu coś jest tak, a nie inaczej. Studenci lubią pana właśnie z tego powodu.

— Doskonale. A teraz mów szybko, co chcesz powiedzieć, bo to chyba ważne, skoro aż ukradłeś rower.

— Chciałem tylko pana przeprosić. Rozumiem, dlaczego podarł pan moje opowiadanie i wcale nie chcę się wypisać z pańskiej grupy.

— Ja też się zachowałem głupio, z przesadną gwałtownością. I nie mam nic przeciw temu, żebyś dalej chodził na moje zajęcia.

— Wie pan, co to będzie, chłopiec czy dziewczynka?

— Nie wiem.

— Myślałem, że biorąc pod uwagę wick pana i pańskiej żony, zrobiono jej amniopunkcję.

— Zrobiono, ale nie chcieliśmy wiedzieć, jakiej płci jest płód.

— To lekarze wiedzą, a państwo nie? Ciekawe. Jestem to w stanie zrozumieć, choć chciałbym znać pańskie powody.

— Uf, ciężko jest biec i rozmawiać jednocześnie. Poza tym wydaje mi się, że mógłbym biec szybciej, gdyś nie jechał tuż obok. Boję się, że mógłbyś nagle stracić panowanie nad rowerem, do którego nie jesteś przyzwyczajony, i wpaść na mnie.

— Mogę jechać kilka kroków przed panem i nadawać tempo. W ten sposób pomogę panu szybciej dotrzeć do domu.

— Będę się czuł bezpieczniejszbiegnąć samotnie.

— Jak pan chce. Chciałem się na coś przydać. I choć mówiłem to już z tysiąc razy, powtórzę, że jest pan fantastycznym pisarzem niezależnie od tego, co myśle o panu jako nauczycielu. To znaczy, uważam, że uczy pan całkiem dobrze, ale nie tak dobrze, jak pan pisze. I życzę dziś szczęścia panu i pańskiej żonie. A jeśli nie dzisiaj, to wtedy, kiedy się wam urodzi to dziecko.

— Dzięki.

Macham mu na pożegnanie i chłopak zawraca. Dobiegam do domu i pędzę po schodach na trzecie piętro. Otwieram drzwi i wołam:

— Magna!

— Tutaj — słyszę jej głos.

Wchodzę do kuchni. W dużym garnku na ogniu zaczyna się właśnie gotować woda, a Magna przygotowuje sos do spaghetti.

— Salatek już opłukałam — mówię — ale możesz ją jeszcze trochę doprawić.

— O co chodzi? — pytam. — Skurcze minęły?

— Nie. Ale najpierw tutaj — pokazuje na swe usta.

— Caluję ją.

— Ponieważ to może potrwać jeszcze kilka godzin, pomyślałam sobie, że powinniśmy zjeść obiad. Ja sama nie mogę. Potem możemy sobie poczytać, albo ty mi poczytasz i, jeśli nie zaczniesz się regularnie skurcze, położymy się spać i zobaczymy, co będzie.

— Świetnie, wspaniale — mówię — ale myślałem, że musimy natychmiast jechać do szpitala. I przepraszam, że tak długo szedłem, ale ten student, jak mu tam — Gene Kyplie? — mówiłem ci o nim...

— Gene Gaduła?

— On jest nieprawdopodobny. Dzisiaj...

Dzwoni telefon.

— Jeśli to ktośś z naszych rodziców — mówi Magna — nic nie mów. Powiedz, że wszystko jest w porządku, że czuję się dobrze i właśnie odpoczywam. Nie mów, że się już zaczęło, bo będą się zamartwiać.

— Rozumiem — potwierdzam i biegnę odebrać telefon w swoim gabinecie. — Halo?

— Tu Gene. Jak się czuje pani Taub?

— Dobrze.

— Tak też myślałem. Gdyby trzeba było państwa zawieźć do szpitala — niekoniecznie na tym ukradzionym rowerze — albo gdyby był pan zbyt zdenerwowany, żeby prowadzić samochód, mógłbym...

— Jeszcze nie wyjeżdżamy — mówię.

— Fałszywy alarm?

— Nie, wydaje się dostatecznie prawdziwy. Ale chcemy przeczekać pierwsze godziny w domu.

— To mądrze. Tak zrobiła moja matka, jak rodziła siostry. Nie ma co jechać, dopóki nie zaczną się regularne skurcze. O to chodzi, prawda?

— Tak.

— Zanudziłby się pan na śmierć w szpitalu, a potem i tak musiałby pan wrócić do domu, tak jak mówiłem. To może być długi poród. Pierwszy zawsze taki jest. Ale niech pan zapisze mój numer telefonu, gdyby pan potrzebował kierowcy. Możemy pojechać pańskim samochodem albo moim. Ode mnie do pana jest tylko pięć minut piechotą, a samochodem — mniej niż dwie.

— Poradzimy sobie, Gene. Ale dziękuję za życzliwość.

— Nie ma sprawy. Pan też zawsze jest życzliwy dla mnie na zajęciach. Pańskie rozbudowane uwagi krytyczne i nasze dyskusje w czasie konsultacji...

— Tak, cieszę się, ale muszę już kończyć — przerywam mu.

— Ale zanim pan odłoży słuchawkę, mogę zapytać o jeszcze jedną rzecz? Sam pan powiedział, że nic pilnego się nie dzieje.

— A o co chodzi?

— O moje opowiadanie. Nie ma pan nic przeciw temu, żebym teraz zapytał?

— Pytaj. Co to za „jedna rzecz”?

— Kiedyś powiedział pan, że już pierwsze zdanie opowiadania powinno wciągnąć czytelnika. By znalazł się od razu w samym środku akcji, że tak powiem. To jedno i to samo, jak rozumiem. Ale powiedział pan również, że pierwsze zdanie powinno być szybkie, krótkie, prawie bez przymiotników, jeśli to możliwe, i powinno brzmieć trochę jak pierwsza linijka artykułu w gazecie. Podawać od razu, co, jak i dlaczego.

— Nie powiedziałem, że powinno być jak z artykułu w gazecie. Powiedziałem...

— Nieważne. Chodzi o to, że jedno z zasadniczych nieporozumień między nami bierze się właśnie stąd. Powiedział nam pan również, że nie ma żadnych reguł pisarskich oprócz tej, że trzeba pisać najlepiej, jak się umie, najuczciwiej i bezkompromisowo. Tyle że to żadna reguła. Ale zgoda, kupuję to. Natomiast skąd w takim razie zasada, że opowiadanie musi mieć zakończenie i że pierwsze zdanie ma wciągnąć czytelnika w sam środek akcji? Bo ja wcale nie uważam, że opowiadanie powinno porywać czytelnika już na samym początku. I nigdy tego zdania nie zmienię, nawet jeśli zmienię inne poglądy na temat pisarstwa. Zresztą, kto wie. Według mnie pierwsze zdanie powinno pokazywać styl pisarza, a nie streszczać opowiadaną historię. Powinno być niczym pieczęć postawiona na stronie przez autora, a nie przez narratora. Powinno mówić czytelnikowi: „Dobra, przyjacielu — czy przeciwniku, czy kim tam dla mnie jesteś — to ja, autor...”

— Gene, muszę kończyć. Poważnie. Coś się zaczyna dziać. Żona właśnie weszła do pokoju i — o Jezus! — zaczyna właśnie rodzic... Zaczekaj, Kochanie, moment... Już wyciągam rękę, a ty przyj, mocno, mocno... O Boże, widzę już główkę.

— Zawsze mam pan mówił, że wiarygodność jest jedną z podstawowych rzeczy w pisarstwie, z czym się zresztą zupełnie nie zgadzam, ale w takim razie, skoro ma pan wyciągnięte rękę, to jak pan może jednocześnie trzymać słuchawkę i rozmawiać przez telefon?

— Jest wiele możliwości. Mógłbym mieć taki specjalny aparat bez



Rys Jerzy Lipiec

słuchawki, do którego można mówić z dowolnego miejsca w pokoju. Ale po prostu mam słuchawkę na ramieniu i przytrzymuję ją głową — nie wpadła na to? — i akurat... Ale zczekaj chwilę... Kochanie, teraz, jest następny skurcz, przyj, mocno, jeszcze jeden raz i wyjdzie! Mam! I co powiesz — chłopiec! Jak chcesz mu dać na imię? Gene? Niee, nie podoba mi się. Czekaj, trzeba mu przede wszystkim wyciągnąć śluz z nosa i ust. O tak, świetnie, teraz obetrę mu główkę gąbką i zawinę w kocyk, a następnie położę pod lampą, żeby nie zmarł. Czy mam teraz przegryźć pępowinę?

— Ja bym mu najpierw obmył oczy — wtrąca Gene. — To pierwsza rzecz, jaką się zwykle robi po narodzeniu.

— Słusznie. Obmyć oczy. Ach, jaki śliczny bobas. Waży chyba z pięć kilo. Dlaczego nie podoba mi się imię Gene? Odprężyła się już? Tak, maluch ma się doskonale. Wiesz, jak to jest, człowiek na ogół kojarzy imię, jakie chce nadać swemu dziecku, z konkretnymi osobami o tym imieniu, z którymi miał do czynienia w przeszłości. Miałem kiedyś w grupie takiego studenta... Tak, tego...

— Wciąż jestem w pańskiej grupie. Jeszcze nie zrezygnowałem, ale zczynam to ponownie rozważać, choć to nie byłoby szczególnie odważnym...

— Więc ten chłopak, ten Gene... Zgoda, nie chłopak, student. Cóż to była za zaraza! Nie tylko ciągle się wymądrzał na zajęciach i w ten sposób utrudniał prowadzenie dyskusji, ale co chwila zmieniał zdanie. Najpierw mnie wychwalał pod niebiosa, a za chwilę pętpiał w zambul. A w ubiegłym roku, kiedy studenci wypełniali ankiety oceniające prowadzących zajęcia... Sami przeprowadzają taki sondaż i publikują wyniki w przewodniku dla kandydatów. W jednej ankiecie była ta wredna i prostacka uwaga, że ja uczę tylko dla

pieniędzy... Pamiętasz? „Pan Taub mówi, że nie można nauczyć pisania, że nauczyć musimy się sami. Dlatego więc pozostaje na uczelni? Zaraz odpowiem”. Mój szef wezwał mnie potem na rozmowę i powiedział, że jeden z dziekanów dzwonił do niego w tej sprawie. Specjalnie się tym nie przejąłem. Ale wiesz, kto był autorem tego elaboratu?

— Chyba pan nie powie, że ja? Wiem, kto to napisał, a przynajmniej podejrzewam dwie osoby, bo to zdaje się było ich wspólne dzieło, ale oczywiście nie mogę panu podać nazwisk.

— To jeszcze nie wszystko, bo ten Gene lubi w czasie zajęć zdjąć buty — a nie nosi skarpetek — i czasami przez całą lekcję dłubie między palcami albo się nimi bawi. Specjalnie by mi to nie przeszkadzało, gdyby siedział przy drugim końcu stołu. Nie znoszę takiego zachowania, jednak nigdy mu nie zwróciłem uwagi. Ale wydaje mi się, że podałem dość powodów, dlaczego nie podoba mi się to imię, więc nie marudź. A dziecko leży sobie spokojnie i wygodnie. Pępowna elegancko zawiązana, buzia i ciałko dokładnie umyte. Czyściutki i zdrowiutki jak ryбка. Co za brzdąc. Chcesz go teraz nakarmić?

— Wątpię, czy pańskiej żonie uda się teraz nakarmić dziecko, wszystko jedno, czy butelką, czy w sposób naturalny. A co z łożyskiem? Czy już wyszło? Jeśli nie, to małżonka przy następnym skurczu powinna mocno przecić.

— Kochanie, a łożysko? Wyszło już? — pytam.

— Gdyby wyszło, to by pan poznał. Wygląda jak kawałek surowej koniny, takiej, jaką dają lwom w zoo. Byłem przy narodzinach mojej najmłodszej siostry i widziałem cały poród. Otrzymałem specjalne pozwolenie, bo miałem już ponad szesnacie lat, a wtedy była moda na porody w nowym stylu, jeśli pan pamięta. W dodatku rodzice powiedzieli lekarzowi, że wybieram się na medycynę. W każdym razie, mama nie mogła karmić Ramony przez dwa pierwsze dni, bo nie miała pokarmu. Potem zresztą też miała niewiele.

W drzwiach gabinetu staje Magna.

— Co ty tam wykrzykujesz o jakimś łożysku? — pyta. — O co tutaj chodzi?

— To Gene, wiesz który. Masz, że małego i zobacz, czy nie chce jeść, kochanie — mówię przytrzymując słuchawkę głową i wyciągam ręce, jakbym jej podawał dziecko.

— Naprawdę rozmawiasz ze studentem w ten sposób? — Magna nie wierzy. — Jeszcze sobie pomyśli, że zwariowaliśmy. Nie powinien im pozwalać na taką poufalość. Za trzy minuty podaję obiad. Spaghetti już się gotuje, a ty lubisz twarde.

— Dzisiaj może być miększe.

Magna wychodzi.

— Zaczął pan coś mówić na temat mojej osoby — przypomina Gene.

— Mniejsza o to, bo muszę już kończyć. Miło się z tobą gawędziło.

— Ale skoro dziecko już się urodziło i żona je akurat karmi, czy próbuje karmić, to może pan jeszcze porozmawiać ze mną kilka chwil, prawda?

— O twoim opowiadaniu?

— Raczej o ogólnych zasadach pisania i technikach pisarskich. Bo szczerze mówiąc, jeśli chodzi o te sprawy, nie ma ani jednej rzeczy, co do której mógłbym się z panem w pełni zgodzić, niezależnie od całego podziwu, jaki...

— Och, skończ już z tymi bredniami i daj mi spokój. Nie mam czasu i chciałbym, żeby to do ciebie dotarło. Nie powinienem być w ogóle żartować sobie z tobą przez telefon, dlatego żegnaj cię, Gene, i odkładam słuchawkę.

— To dopiero sposób — odłożenie słuchawki. Mój nauczyciel przerywa rozmowę i odkłada słuchawkę. Prawdziwe zakończenie — ironizuje.

— Nie przerywam rozmowy, tylko ją po prostu kończę. Na stole czeka już obiad, a ja jestem głodny.

— Ma pan rację. Zabrałem panu wystarczająco dużo czasu. Prawdopodobnie zbyt dużo. Będzie mi pan musiał wybaczyć.

— Nie ma sprawy.

— I moja oferta jest wciąż aktualna niezależnie od tego, co się między nami wydarzyło. Jak będzie panu potrzebny kierowca czy samochód z kierowcą...

— Zwrócić rower? — pytam.

— Tak, a bo co?

— Tak tylko pytam. Nie chciałbym, żebyś miał kłopoty, albo żeby właściciel pomyślał, że ktoś go okradł.

— To miło z pańskiej strony. Zawsze był pan fajnym facetem. Dla każdego studenta zawsze znajdzie pan jakieś miłe słowo na temat jego pracy. Nie wiem, czy to dobrze, czy źle, ale tak po prostu jest. Jak się nad tym zastanowić, ponieważ nasze poglądy na temat pisania różnią się tak diametralnie i zaliczyłem już u pana jeden semestr, może jednak powinienem wypisać się z pańskiej grupy, zanim będzie za późno.

— Może to nie jest zły pomysł. Zrób, jak uważasz.

— Chce pan, żebyśmy zrezygnowali, nieprawdaż?

— Nie, nie mam nic przeciwko tobie. Wnosisz trochę ożywczego fermentu do naszych zajęć. I poniekąd cieszę się, że mam w klasie takiego adwersarza, którego poglądy mogę atakować tak, jak on atakuje moje. Coś w tym rodzaju. Może niezbyt jasno się dziś wyrażam, ale sam rozumiesz.

— Nic bardzo mi się podoba, że wykorzystuje mnie pan na zajęciach w ten sposób.

— Wcale cię nie wykorzystuję. Posłuchaj...

— I jeśli przeszkadza panu, że, jak pan powiedział, dłubię między palcami stóp, to mógł mi pan zwrócić uwagę. Wcale nie muszę tego robić.

— Miałem nadzieję, że ktoś inny ci zwróci uwagę. Ale ta grupa okazała się cholernie tolerancyjna.

— Za wyjątkiem mnie.

— Obiad na stole — mówi Magna stojąc w drzwiach.

— To moja żona — wyjaśniam do słuchawki. — Mówi, że łożysko już zaczyna wychodzić i chce to zrobić w łazience, żeby nie nabrudzić w pokoju. Muszę więc już kończyć. Do widzenia, Gene.

— Od dziś zacznę nosić skarpetki i nie będę zdejmował butów w czasie zajęć. Krótko mówiąc, zostaję w pańskiej grupie. Cieszę się, że mogę wymienić z panem poglądy i...

— Jestem zawsze do usług — mówię i odkładam słuchawkę.

— Wszystko w porządku? — zwracam się do Magny.

— Nie, znów się zaczyna — i chwytam się za bruch. Patrzy na zegarek. — Ostatnie trzy skurcze były dość regularne. Chyba niedługo będziemy się zbierać. Ale najpierw zjedz, bo będziesz głodny. Ja się pójdę położyć na chwilę.

Odprowadzam ją do sypialni, potem idę do jadalni i siadam do stołu. Dzwoni telefon.

— Nie odbieram — wołam do Magny. — Ty też nie podnoś.

Telefon dzwoni dalej.

— Już się lepiej czuję, mogę podejść — wola Magna z sypialni i idzie do aparatu w przedpokoju.

— Nie, Gene, profesor Taub jest zajęty — słyszę jej głos. — Właśnie jej łóżko, a tego rytuału nie można przerywać oju nowo narodzonego dziecka, bo to przynosi pecha... Ze mną wszystko dobrze, Gene, dziękuję. I jesteś w błędzie — mówię ci szczerą prawdę

przełożył Jerzy Kutnik

STEPHEN DIXON, współczesny pisarz amerykański, znany jest przede wszystkim jako autor ponad trzystu opowiadań, choć ma na swoim koncie również kilka powieści. Przez od trzydziestu lat, a od kilku lat także wykłada literaturę i prowadzi popularne w USA kursy pisania na Uniwersytecie Johns Hopkinsa w Baltimore. Dixon, który w życiu wykonywał dziesiątki różnych zawodów, od barmana po reportera, pisze o problemach dnia codziennego przeciętnych mieszkańców amerykańskich metropolii, jednak patrzy on na życie głównie przez pryzmat języka, widzi go nie tylko jako narzędzie, którym posługuje się pisarz, lecz również, a może nawet przede wszystkim, jako podstawowa substancja świadomości indywidualnej i zbiorowej. Poczucie własnego istnienia i kontaktu ze światem zewnętrznym jest dla jego bohaterów całkowicie uzależnione od ich zdolności do artykułowania własnych myśli i odczuć i przekazywania ich w zwerbalizowanej formie innym ludziom. Stąd też dążą oni obsesyjnie do nazwania wszystkiego i do uprecyzyniania każdej myśli, uważając, że brak właściwego słowa, tak jak cięza, grozi natychmiastowym zerwaniem więzi z partnerem. Ich problem polega jednak na tym, że choć żyją w świecie słów, które stale zalewają ich ze stron gazet, z głośników radiowych i telewizyjnych, z ekranów kin i reklam ulicznych, jest im coraz trudniej nawigować i utrzymywać trwałe więzi z innymi ludźmi, gdyż słowo, jakim się posługują, albo coraz mniej znacza, albo coraz częściej znacza coś innego niż w przeszłości. Paradoksalnie więc, jak pokazuje Dixon, język staje się dla nich coraz częściej narzędziem nie porozumienia, lecz nieporozumienia. Skutki utraty przestarzałej funkcji komunikacyjnej są na ogół raczej przynębiające, choć bywają również i komiczne. Komizm ten jest podstawą swoistej autoironii, z jaką Dixon traktuje to zjawisko, które przecież, bardziej niż kogokolwiek innego, dotyka bezpośrednio właśnie jego, pisarza. Dlatego wiele jego opowiadań ma charakter metafizyczny, czy autolematyczny, i dotyczy bezpośrednio problemów pisania. Traktując formę również jako język, który sam przez się wtórnie modyfikuje proces komunikowania znaczeń, pisarz eksperymentuje z różnymi konwencjami literackimi, próbując zidentyfikować te elementy formy, które w sposób decydujący wpływają na kształt dyskursu. Dekonstrukcja tradycyjnych form, jakiej dokonuje — często poddając w kolejnych opowiadaniach swoistej „analizie” poszczególne konwencje — nie jest więc dla niego jedynie niewinna zabawa literacką. Jego gra z czytelnikiem ma na celu zamyślenie nad, że pisarstwo ze swej

natury stanowi szczególnie trafną metaforę życia, bowiem jego celem jest zawsze ustanowienie i podtrzymanie kontaktu. Daje czytelnikowi przedmiot skonstruowany ze słów, Dixon w sposób zaskakująco syntetyczny, a często i zabawny, pokazuje, że zdolność tekstu do przekazywania zamierzonych znaczeń, czy generowania nowych, jego czytelność, coraz mniej zależy od przestrzegania przyjętych norm. Wręcz przeciwnie, coraz częściej przelamywane przyzwyczajenia piarskich i czytelniczych staje się niezbędnym warunkiem skutecznej komunikacji.

Prezentowane opowiadania pochodzą z zbiorów *Time to Go* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984), *Love and Will* (Latham, N.Y.: British American Publishing/Paris Review Editions, 1989) oraz *All Gone* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990). W Polsce przygotowywane są do druku dwie powieści Dixona: *Za późno* (Wydawnictwo Literackie) oraz *Śmiecie* (Państwowy Instytut Wydawniczy).

Jerzy Kutnik

Książki nadesłane

Instytut Wydawniczy PAX

Georges Bernanos. *Pamiętnik wiejskiego proboszcza*. Przełożył Wacław Rogowicz. Wyd. 4. Ss. 239, nakład 10 000 egz. Seria: Biblioteka Dziel Wyborowych Instytutu Wydawniczego PAX.

Francois Mauriac. *Furyuszka*. Przełożyła Julia Rylska *Jaznie*. Przełożyła Zofia Milewska. Wyd. 1. Ss. 331, nakład 20 000 egz. Seria: Biblioteka Dziel Wyborowych Instytutu Wydawniczego PAX.

Graham Greene. *Konsul honorowy*. Przełożyła Irena Doleżał-Nowicka. Ss. 216, nakład 30 000 egz.

Guanacachi. *Don Camillo*. Przełożyła Barbara Sieroszczyńska. Wyd. 1. Ss. 384, nakład 30 000 egz.

Beata Obertyńska. *W domu niewoli*. Wyd. 1 krajowe Ss. 359, nakład 15 000 egz.

Huib Oosterhuis. *Dzieci ubogiego*. Z tekstu niderlandzkiego przełożył Zygmunt Kubiak. Ilustracje Jerry Hopkinson. Wyd. 1. Ss. 52, nakład 10 000 egz.

Tadeusz Mieczałowy Czerkaski. *Byłem żołnierzem generała Andersa*. Wyd. 1. Ss. 364, nakład 10 000 egz.

Jacques de Bourbon Busset. *Królestwo uczci*. Przełożył Adam Szymanowski. Ss. 120, nakład 10 000 egz.

Apostoł pokoju. Podróż apostołskie Jana Pawła II. Opracował Adam Wieczorek. Wyd. 2 uzupełnione. Ss. nłb., nakład 40 000 egz.

Andrzej Krzysztof Kunert. *Słownik biograficzny konspiracji warszawskiej 1939-1944*. Przedmowa do I tomu: Aleksander Gieysztor. T. 3, ss. 256, nakład 10 000 egz.

Jarosław Rolewski. *Kami a metafizyka*. Ss. 286, nakład 1000 egz.

Zdzisław Zieliński. *Kolijaj i orientacja pruska w progno Sejma Czteroletniego*. Ss. 142, nakład 2950 egz.

ŚREDNIOWIECZNY ŚMIECH NA TLE STRACHU

Moje zainteresowanie komizmem i zabawą w średniowiecznej Europie wiąże się ze studiami nad średniowiecznym obrazem świata i jego postrzeganiem przez ludzi tamtej epoki. Presumpcją, na której opieram się w swych próbach zrekonstruowania określonych aspektów owego postrzegania, jest hipoteza o historycznej zmienności człowieka i przekonanie, że nie pozostaje on jednakowy na przestrzeni epok historycznych. Dlatego mierzenie go współczesną miarą byłoby błędem. Dla nas jest on kimś Innym i wobec tego należałoby odnosić się do niego jak do kogoś Innego. Jego światopogląd, emocje i sposoby ich wyrażania były tak samo specyficzne, jak jego system wartości. Również jego humor nie mógł nie różnić się od współczesnego. Prawdopodobnie w tamtej epoce śmiech wywoływały inne niż obecnie przyczyny. Jeśli spojrzeć na humor, komizm i śmiech z punktu widzenia wewnętrznej logiki kultury, to należy domniemywać, że ludzie śmiali się nie tak, jak w Renesansie oraz że inne były przyczyny i powody ich śmiechu.

Sądzę jednak, że mało uzasadniona byłaby próba skonstruowania odrębnej historii śmiechu i humoru — można je zrozumieć jedynie w globalnym kontekście określonej epoki w odniesieniu do innych aspektów mentalności. Ważne jest, by nie zapominać, iż badane przez nas zagadnienie zostało wystrahowane z bardziej skomplikowanej, uniwersalnej całości.

I. Najbardziej istotny wkład do opracowania problemu śmiechu i humoru w średniowiecznej Europie wniósł, zgodnie z powszechną opinią i wbrew krytyce, mój rodak Michaił Bachtin¹. Rzeczywiście, udało mu się wykazać, na ile specyficzny był śmiech w epoce poprzedzającej Renesans i jak bardzo ryzykowne jest stosowanie względem niego typowych dla współczesności kryteriów humoru i śmiechu. Ponadto Bachtin rozwinął teorię „ludowej karnawałowej kultury śmiechu”, która zgodnie z jego przekonaniem stanowiła przeciwagę oficjalnej kościelnej kultury „agelastów”, kultury jednoznacznie poważnej.

Ogromnie inspirujące znaczenie teorii Bachtina jest niewątpliwe. Równocześnie niektóre współczesne badania, w tym także moje własne, prowadzą do wniosków, różniących się w wielu istotnych punktach od konstrukcji Bachtina².

Po pierwsze, krańcowe przeciwstawienie kultury ludowej i kościelnej — jak to czyni Bachtin — wydaje się nie uwzględniać wielo-

cieniowej, różnorodnej rzeczywistości historycznej. Kościół, wystrzegający się nadmiernego rozbawienia wiernych, a nawet mu przeciwny, w zasadzie nie wyrzekał się żartu i śmiechu. Wiadomo, że duchowieństwo uczestniczyło w karnawale. W wystroju kościołów obok dominującej tematyki poważnej prawie niezmiennie spotyka się motywy humorystyczno-groteskowe. Bogata w komiczne sceny i postacie iluminacja książkowa jest wskaźnikiem nastrojów pracujących w scriptoriach mniichów.

Po drugie, zgodnie z twierdzeniem Bachtina, ucieleśniona w karnawale tradycja zwyciężającego śmieci i odradzającego śmiechu może być nieprzerwanie przesłędzona aż do najbardziej archaicznych epok. Sądzę jednakże, iż materiał źródłowy przeczy koncepcji ciągłości. O ile mi wiadomo, w średniowiecznej Europie aż do XIII—XIV wieku nie istniał karnawał w postaci ulicznego, ludowego święta z opracowanym scenariuszem. To, co wówczas miało miejsce, a więc pieśni, tańce, przebieranie się — to tylko poszczególne elementy przyszłego karnawału. Dlatego mając na myśli właściwie Średniowiecze byłbym raczej skłonny mówić nie o karnawale jako takim, lecz raczej o „karnawale p r z e d karnawalem”. Karnawał *sans phrases* powstał w wyniku stosunkowo późnego rozwoju kultury średniowiecznej, jest dzieciniecem wielkiego miasta, będącego skomplikowanym konglomeratem ludzi i społecznym. Dlatego też nie powinno nas mylić zewnętrzne podobieństwo pomiędzy karnawalem z początku Nowych czasów a antycznymi saturnaliami czy bachanaliami.

Z tych względów powieść *Gargantua i Pantagruel*, którą Bachtin wykorzystał jako główne źródło wiedzy o biorącej swój początek w głębi wieków i tysiącleci kulturze karnawałowej, jest — moim zdaniem — świadectwem kultury miejskiej czasów Rabelais'a go. Bez wątpienia przedentem ona liczne cechy śmiechu ludowego, lecz — jak mi się wydaje — w postaci znacznie przesadzonej i uniesmiertelnionej dzięki geniuszowi autora. Problem charakteru typowo średniowiecznego śmiechu powinien być rozpatrzony dokładniej nie w kontekście stworzonej przez powieść Rabelais'a retrospekcji, lecz w oparciu o szczegółowe badania zabytków Średniowiecza, nie zaś Renesansu.

Po trzecie, rzecz nie sprowadza się wyłącznie do pozycji Kościoła — i tu widzę sens mego obecnego referatu. Istotę problemu jestem skłonny dostrzegać w tym, że kultura ludowa i religijność cechowała w Średniowieczu głęboka, nie do przeczywienia ambivalentność. Śmiech i strach wciąż się przeplataly i dlatego sens komizmu można — jak sądzę — zrozumieć jedynie poprzez porównanie go z innymi, nieraz całkowicie mu przeciwnymi, emocjami, w szerszej perspektywie średniowiecznego obrazu świata. Właśnie owa wewnętrzna dwoistość śmiechu i radości zawiera — moim zdaniem — jedno z rozwiązań tajemnicy średniowiecznej kultury.

2. Wyżej wyodrębnione cechy dają się zaobserwować w tekstach, które wyszły spod pióra osób duchownych i adresowane były do młodszych kręgów, do wszystkich wierzących. Z owych tekstów intensywnie korzystali kaznodzieje, mnisi, proboszczowie. Celem tekstów było równoczesne zabawianie znużonych kazaniem parafian i wpojenie im odpowiednich zasad moralnych przy pomocy poglądowych, łatwych do zapamiętania anegdot, przykładów. Zrozumiałe jest, że podobnie jak w innych przypadkach, gdy historyk próbuje badać średniowieczną kulturę ludową, również studiując humor i śmiech ma on do czynienia z utworami autorstwa ludzi wykształconych. Dosłyszec śmiech ludowy może nie bezpośrednio, lecz tylko przy pomocy owych pośredników, co oczywiście znacznie komplikuje problem.

Jakie są źródła i jakimi możliwościami dysponuje ich badacz?

Począwszy od XIII wieku dzięki aktywnemu uczestwaniu no-

¹ M. M. Bachtin: *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kultura srednevekovaja i Renessansa*. Moskwa 1965.

² A. J. Gurewicz: *Problemy srednevekovoj narodnoj kultury*. Moskwa 1981. Rozdz. 6: „Vech” i „nie”: srednevekovoj grotesk. A. Gurewicz: *Medieval Popular Culture. Problems of Belief and Perception*. Cambridge 1986, s. 176–210. Całkowicie negatywny obraz „kultury karnawałowej” Bachtina przedstawił D. R. Moser: *Lachkultur des Mittelalters? Michael Bachtin und die Folgen seiner Theorie*. „Euphorion” Bd 84, 1990, ss. 89–111.

wych, biedniejszych zakonów podobne przykłady (*exempla*) moralizatorskie stają się nieodłącznym składnikiem kazania. W tym czasie w różnych krajach katolickich układane są liczne zbiory „przykładów”. Obficie korzystanie z „przykładów” nie tylko zwiększyło dochodowość i siłę oddziaływania kazania, lecz — i to jest najważniejsze! — zmieniło całą relację pomiędzy dwiema najważniejszymi tradycjami w ogólnym kontekście kultury średniowiecznej: relację pomiędzy nieoficjalną i częściowo tylko chrześcijańską tradycją ludu z jednej strony i oficjalną, uczoną tradycją Kościoła — z drugiej. Zmieniły się również proporcje pomiędzy kulturą ustną a książkową.

Exempla są unikatowym z punktu widzenia na znaczenie zjawiskiem średniowiecznej kultury i religijności, gdyż w nich właśnie najbardziej widoczne jest zetknięcie się i wzajemne oddziaływanie wymienionych różnych tradycji i tendencji. Pomędzy osobą duchowną i zrodą tworzyło się swoiste „sprężenie zwrotne”. Każdziej, dążąc do ustanowienia kontroli nastrojów umysłów i moralności swoich słuchaczy, nie mogli nie szukać wspólnego z nimi języka i wewnętrznego zrozumienia, dlatego też przyswajali sobie i wykorzystywali właściwie dla słuchaczy idee, pojęcia, zainteresowania i orientacje światopoglądowe. Właśnie w kazaniu, a szczególnie w takiej jego części składowej, jak *exemplum*, poprzez wywód kaznodziei można czasami dosłyszeć głos tłumu, do którego się zwracał. W kazaniach wyrażano nie tylko doktrynę kościelną, lecz także żywe wśród wiernych wartości i pojęcia o świecie.

3. Analiza *exempla* ukazuje historykowi bezpośrednio istotę problemu humoru i śmiechu. „Przykłady” roją się od scenek iomicznych. Spotykamy tu ciemnego księdza nie umiejącego spowiadać wiernych i zadającego tę samą pokutę grzesznikom i bogobojnym; występuje również inny ksiądz — illiteratus, który nie znając łaciny udziela rozgrzeszenia zakowi, deklamującemu w czasie spowiedzi teksty filozoficzne; jest też tłusty teolog, który skierowaną do sługi prośbę o podrapanie go po brzuchu przyobleka w słowa: „podrap mnie *Stary* i *Nowy Testament*”; to znów pralat wygłaszający kazanie o „pęcherzach moczowych”, pod którymi rozumie osoby duchowne; Abelard stawiający w niezręcznej sytuacji króla francuskiego za to, że ten zabronił mu głoszenia wykładów w swych włościach; wierni, w sposób komiczny ulegający grzechowi obżarstwa; żak-śpioch, który porzucił grzeszne życie na myśl o czekającym go w piekle rozpalonym łożu; wreszcie świecki katolik nie decydujący się na wstąpienie do zakonu ze strachu przed pchłami, które rzekomo upodobały sobie szaty mnisie, i jeszcze wielu innych. Te i obficie opisane w *exempla* scenki są śmieszne same w sobie, lecz tylko dopóty, dopóki rozpatruje się je w oderwaniu od ogólnego kontekstu.

Oto bowiem spośród całej wielopostaciowości występującego w „przykładach” komizmu można wyodrębnić pewną dominantę: pierwiastek śmiechu z reguły „włącza się” wówczas, gdy mowa jest o rzeczach bynajmniej nie śmiesznych. Człowiek stoi przed obliczem śmierci. Śmierć jest nie tylko umiaraniem fizycznym, lecz raczej tym, co po nim następuje — osądzeniem i skazaniem (wieczne męki w piekle obiecywane większości wiernych), bez nadziei na odkupienie i wybawienie, a to dosłownie terrorizowało chrześcijan. Ów strach czasami stawał się nieznosny, tworząc podległe głębokiej duchowej depresji i rozwodzenia. Masowe publiczne wyznania grzechów i procesje flagellantów, wyrzekanie się bogactw, dobrowolna nędza i wstępowanie do klasztorów, pielgrzymki i pragnienie indulgencji, wzrost liczby nabożeństw żałobnych itp. są symptomami mentalności obciążonej świadomością strasznej perspektywy dla duszy wierzącego.

W tym kontekście należy rozpatrywać komizm *exempla*. Po to, by

w jakiś sposób pozbyć się lub okiełznać nieznosny psychiczny stan bezradności, instynktownie próbowano zlagodzić strach przy pomocy śmiechu lub żartu. Stąd też liczne opisanie w „przykładach” sytuacje współczesnemu historykowi trudno będzie zakwalifikować jako humorystyczne, bowiem rzeczy budzące strach i nadzwyczaj poważne przeplatają się i tworzą jedną całość z elementami śmieszności lub z tym, co może wydawać się śmieszne. W szczególności taki charakter ma „kokietywanie” diabła i biesów przez autorów *exempla*. Sceny, w których występują czarty, nie są chwila pozabawione strony komicznej, jednak kończą się zagładą grzesznika.

Zgodnie z określeniem Noktera Gubastego (początek IX wieku) człowiek jest istotą rozumną i zdolną do śmiechu (również wzbudającą śmiech), lecz równocześnie istotą śmiertelną. Niezmiernie ważne jest podkreślenie głębokiego znaczenia, jakie ma wyodrębnienie tych właśnie związanych ze sobą cech, gdyż tylko śmiech może pogodzić rozum z podporządkowaniem człowieka śmierci. Śmiech wobec grożącego strachu, w roli jednego środka, pozwalającego człowiekowi spojrzeć w twarz śmierci i jej poddanych, był nieodłączną częścią mechanizmu społeczno-psychologicznego dającego człowiekowi przynajmniej na pewien czas możliwość rozładowania nieznosnego napięcia wywołanego poczuciem śmierci i nieuniknionej kary w życiu pozagrobowym¹.

Zrozumiałe, że zarówno w Średniowieczu, jak też w dowolnej innej epoce, istniał śmiech nie obciążony podobnymi negatywnymi emocjami. Przykładem tego mogą być scenki komiczne w *Fabliaux* i *schwankach*. Lecz komizm literatury kościelnej (przypomnijmy jeszcze żarty i humorystyczne wypowiedzi męczenników chrześcijańskich: poganie torturujący świętego przy pomocy ognia i rozpalonego żelaza, on zaś przyrównując siebie smędo do pieczeni itp.)² jest ze wszem kimś specyficznym i bez wątpienia w sposób szczególny wyraża charakterystyczną dla Średniowiecza atmosferę światopoglądową.

Powtarzam, że przywołane tu teksty pochodzą z kręgów klerikalnych i mają charakter dydaktyczny — wciąż towarzyszą im *moralities*. Może zaleń powstać wrażenie, że kultura śmiechu człowieka świeckiego, nie przepuszczona przez pryzmat piśmiennictwa kościelnego była pozbawiona wskazanych cech. Aby sprawdzić słuszność powyższej hipotezy, sięgnęłam do całkiem innych materiałów, które podobnie jak *exempla* pochodzą głównie z XIII wieku, lecz z innego obszaru kulturowego, mającego własne tradycje i całkowicie odmienny system wartości. Mam na myśli świat skandynawski.

4. W sagach islandzkich i w pieśniach *Eddy starszej*, w *Eddie młodziej* oraz w innych staroislandzkich zabytkach piśmienniczych, które zostały zapisane już w epoce chrześcijańskiej, lecz zachowały znaczące pokłady etyki przedchrześcijańskiej, można odnaleźć немало komicznych scen i wyrażen³. W każdym razie, mogących za takie uchodzić w oczach współczesnego czytelnika. Uważnej analizie wymaga kwestia tego, w jakim stopniu ich komizm był postrzegany przez średniowiecznych Skandynawów i czy postrzegali oni tylko stronę komiczną. Tu zmuszony jestem do przedstawienia swoich obserwacji w formie najbardziej lakonicznej⁴.

W pieśniach *Eddy starszej*, szczególnie zaś w tak zwanych *Pieśniach o bogach*, w których pobrzmiewają echa archaiczej, przed-

¹ Zob. dokładnej A. J. Gurevici. *Kultura i obłstwo srednevekovnoy Evropy glazami sovremennikov* (*Exempla XIII wka*). Moskwa 1989, tenże. *Srednevekovnyj mir: kultura i obłstwo srednevekovnoy Evropy*. Moskwa 1990.

² E. R. Curtius. *Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern — München 1973 (8 Aufl.), ss. 419 ff. (*Scherz und Ernst in mittelalterlicher Literatur*).

³ Zob. dokładnej A. J. Gurevici. *Edda's saga*. Moskwa 1978, s. 71 i nast., 143 i nast.; A. Gurevici. *Studies in Medieval and Renaissance History*. Vol. 5, 1982, s. 105—172.



Rys. Jerzy Lipiec

chrześcijańskiej mitologii, dają się wyraźnie zaobserwować motywy komicznego „poniżania” bogów pogańskich. Owi bogowie — Azowie są nierzadko ośmieszani, przy czym ośmieszani wcale nie dobitliwie. W polajankach między sobą oskarżają swych rywali o cudzołóstwo, kazirodztwo i dewiacje seksualne, o zdradę i krzywo-przysięstwo, tj. o takie grzechy, które społeczeństwo ludzkie ocenia jako najbardziej ciężkie i niewybaczalne. Uzasadnione wydaje się tu przypuszczenie, że motywem takiego postępowania była zamierzona chęć obrazy i ukazania przeciwnika w najbardziej niekorzystnym świetle. Ciekawe jest natomiast, że podobne oskarżenia nie są oceniane jako potwarz. Widocznie wiadomo było, że oskarżane o tak niegodne czyny bóstwa pogańskie rzeczywiście miały je na sumieniu.

Proponowane w literaturze naukowej objaśnienia, zgodnie z którymi owe kalumnie wyrażały „chrześcijańską krytykę odchodzącego w przeszłość pogaństwa”, nie wydają się uzasadnione, gdyż mamy tu raczej do czynienia ze specyficznym fenomenem, rzucającym światło na sposób postrzegania świata przez starożytnych Skandynawów. Aby zrozumieć wspomniany fenomen należy zdecydowanie odciąć się od chrześcijańskiego pojmowania najłepszego Boga.

Azowie byli równocześnie przedmiotem kultu i obiektem zlorzczeń, przy czym te zlorzczenia bynajmniej nie kasowały szacunku ani go nie umniejszały. Rzecz w tym, że Azowie są istotami o innym niż ludzie charakterze, są one ponad normalność i dlatego demonstrowanie ich „dziwnego” zachowania tym bardziej podkreślało ich specyficzność.

Nie należy przy tym zapominać, że te same bóstwa, które ich przeciwnicy oskarżają o ciężkie przestępstwa, w pieśniach eddycznych występują jako obrońcy Asgardu — świata bogów i Midgardu — świata ludzi przed siłami chaosu i zniszczenia — potworami i wielkoludami. Zgodnie z mitologią eddyczną nadchodzi czas wszechświatowej katastrofy — boju Azów z potworami, w wyniku którego nastąpi koniec świata. W tym sensie pełni wad Azowie są obrońcami ludzi. W ich interpretacji zawarta jest nieusuwalna dwoistość. Pierwiastek komiczny, trwale obecny w *Pieśni o bogach*, może być — jak sądzę — właściwie oceniony jedynie w tym szerokim kontekście światopoglądowym.

Komizm eddycznych *Pieśni o bohaterach* jest nie mniej wieloznaczny. Bohater śmieje się w chwilach najbardziej dla niego

decydujących, najstraszniejszych lub przykrych, powiedzmy, w czasie śmiertelnych tortur. Jest on uzależniony od losu, lecz nie poddaje mu się i nie kapituluje. Jego śmiech jest znakiem triumfu niepokromionego ducha.

Komika *Eddy starszej* nie jest śmieszna, jej humor rysuje się na tle tragicznym. To połączenie żartu, komicznej groteski i humoru z całkowicie poważnymi motywami, dalekimi od zabawy, a nawet tragicznymi, jest charakterystyczne również dla przedstawiających czysto ludzkie sytuacje sag inslandzkich.

Śmiech i uśmiechy bohaterów sag często zwiastują złe zamiary, poprzedzają krwawą walkę. Owe uśmieški i żarćiki mają na celu zamaskowanie uczuć całkowicie przeciwstawnych radości i zabawy. Tu również w żartach pobrzmiewają tony ciemne i tragiczne. Z zasady śmiech stanowi jeden biegun gamy emocji Skandynawa, zaś drugim biegunem jest coś tragicznego, strasznego, ponuro fatalnego. Przemozny tragizm życia tak silnie i stale obecny w zabytkach inslandzkich i związanych głównie z problemem losu, pozostał owym stałym tłem, na którym musimy widzieć żart, śmiech, komizm zarówno sag, jak też pieśni eddycznych.

5. Odkryte przez nas w średniowiecznej literaturze łacińskiej nastawienie komiczne ma niewiele więcej wspólnego z komizmem staroislandzkich sag i *Eddy* niż poetyka obydwu tych gatunków i śmiejniewna. *Exempla* i *visiones* są kontynuacją myśli chrześcijańskiej i fantazji religijnej, podczas gdy proza i poezja skandynawska, nawet w takim czy innym stopniu doświadczająca wpływu chrześcijaństwa (jak sądzą niektórzy współcześni filolodzy-skandynawisci), opiera się na tradycji pogańskiej. Wynika stąd, że mamy przed sobą dwa odmienne obrazy świata.

Niemniej jednak, w zakresie komizmu i śmiechu nasze wnioski są zadziwiająco zbliżone. W dziełach kościelnych autorów i kaznodziejów oraz w piśmiennictwie staroislandzkim śmiech pełni rolę kontrastowego składnika pewnej strasznej całości: nie pozbawia strachu jego siły, lecz raczej podkreśla ją. Kamouflując tragedię, śmiech czyni ją jeszcze bardziej wyraźną i fatalną.

Trudno jednakże w ślad za Bachtinem mówić o triumfalnym, odradzającym wszystko śmiechu karnawałowym. Brakuje podstaw do zbytignego uogólniania zbadanych wyżej materiałów i do odnoszenia wyciągniętych wniosków do całej kultury Średniowiecza, chociaż — jak sądzę — rzucano owe światło na średniowieczną mentalność i jej specyfikę. Many oto przed sobą fenomen śmiechu w systemie wartości uniwersalnych człowieka religijnego, w którym to systemie wyróżnia się on dzięki swojemu szczególnemu cechom. Dlatego nie zgadzając się o „teorię karnawału” Bachtina, trudno nie uznać zasadniczej racji jego idei, iż w przedrenesansowej Europie śmiech był czymś bardzo specyficznym i pełnił takie funkcje światopoglądowe, których został pozbawiony w ześwieczonym świecie człowieka Nowych czasów.

przekład Eligiusz Przechodźki

Najsukuteczniejsze kuszenie — którego nie zauważyliśmy.

Dominik Opolski

JACQUES BREL

Bigotki

Starzeją się po kroczku krok,
maciupki krok jak żabi skok —
to bigotki.
Pomylił ich nieszczyśny mózg
z miłości skrå kropidła plusk —
to bigotki.
Gdybym był diabłem, to bym widząc je
urznął walory męskie swe,
gdybym był Bogiem, to na widok ich
zapomniałbym pacierzy swych
przez te bigotki...

I w piersi gruch, i w stulę cmok.
w procesji tłok, po kroczku krok —
mkną bigotki.
Paciorek po, paciorek przed,
ostrożny krok, nabożny szepć —
to bigotki.
Ubrane w czerni jak ksiądz proboszcz sam,
co mniej by im pobażać mógł,
spuszczają wzrok ku ziemi, jakby tam
pocziwy Bóg spał u ich stóp —
to bigotki.

Sobotni zmierzch nie liczy trosk,
wesoly tłum otacza kiosk,
lecz nie bigotki.
Ryglują drzwi na spustów szesć,
„toż jakiś chłop tu mógłby wleźć”,
ech, bigotki.
Bo one wolą z mszy na mszę
przedreptać się i starzec się,
a z nimi ich klejnoty, co
pod suknią zaśnieźdzałe tkwią —
to bigotki...

I schną, i mrą po kroczku krok,
tępieje wzrok, siwieje lok —
to bigotki.
Cmentarzyk jest o krok, tuż-tuż,

a śmierci chłód naznacza już
twarz bigotki.
A w niebie, tym co nie ma go
i zgasy go nie ujrzy wzrok,
anielskie skrzydła im się śnią
i na nich tam po kroczku krok
mkną bigotki...

przełożył Wojciech Młynarski



1965

Rys. Georges Wolanski

JACQUES BRILL
BERNARD SARRAZIN

Czarny humor i śmierć Boga Baudelaire'a i nowoczesna groteska

*Drtyz: Carcasse? Zadrzałbyś bardziej jeszcze, gdy-
 byś wiedział, gdzie się wiode.*

*Trumna
 (Wzręga kępy i Wiedzy rabinowy naczytany się od
 dław. Najprześnięca z ustami w cieleżni — smierć! Bł-
 g...)*

Współczesne poczucie humoru zostało ukształtowane przez przeobrażenia, jakim w dziejach podlegało pojęcie Boga i zjawisko śmiechu. Przenikając się we wspólnej historii, wyłoniły z siebie idee śmierci Boga oraz tzw. czarny humor. Będzie tu mowa o ideologii, poetyce (czyli historii form) i psychologii.

Ideologia: idea śmierci Boga oznacza głęboki kryzys, bankructwo tradycyjnych wartości i wierzeń, rozpad porządku metafizycznego, społecznego, moralnego. Następuje on wtedy, gdy upadają wszystkie bariery, wszystkie cenzury. Uważa się, że we Francji taka sytuacja, określona mianem końca Porządku Moralnego, zaistniała w latach 80 XIX w.

Psychologia: jeżeli humor jest postawą pozwalającą uniknąć bolesnego zderzenia z nieprzyjemną rzeczywistością za sprawą żartu, który wywraża świat na opak, to o czarnym humorze możemy mówić wtedy, gdy artysta balansuje nad przepaścią bez zabezpieczającej siatki, gdy odwróceniu nic już nie odpowiada. Jest się wtedy zawieszonym między strachem i ulgą. Szczęt czarnego humoru to sytuacja, w której upadek wzbudza śmiech. Gdy niebo się wyludnia, trzeba umieć „dostrzec pograżanie się tradycyjnych natur i moc się z tego śmiać” — jak powie Nietzsche.

Poetyka: groteska jest formą komizmu usytuowaną między pogawą i śmiesznością. Stanowi ona formę niestabilną, skłaniającą się ku jednemu bądź drugiemu biegunowi, stając się tragizmem przechodzącym w śmieszność bądź zakłóconym komizmem. Wywołuje śmiech, który mieszać się może z przerażeniem. Podobnie jak humor, który nie potrafi oderwać się od egzorcyzmowanej przez siebie rzeczywistości, gdy nie wiadomo już czy śmiech wyzwała, czy zniwala.

Aby przybliżyć groteskę w ogóle, trzeba by ukazać jej historię w odniesieniu, może nieco arbitralnym, do czterech momentów:

1. humor według Jean-Paula Richtera, czyli narodzin farsy metafizycznej,
2. karykatury w pojęciu „Szkoły Frenetyków” (Ecole Frenetique), czyli czarnego groteski,
3. „absolutnego komizmu” Baudelaire'a, czyli groteski blażeń-kiej,
4. błazna w stylu Ubu, czyli początku nowoczesnej burleski we Francji.

Humor według Jean-Paula Richtera

Wychodzi on z prostego założenia: „Wobec nieskończoności wszystko jest małe i komiczne...”, trzeba więc śmiać się ze wszystkiego, także z samego siebie.

W *Wykładach z estetyki* Richter jako pierwszy wyróżnia śmiech klasyczny, czyli szczery, rozsądny i moralizujący — ale prozaiczny, oraz śmiech burzący wszelkie rozróżnienia i hierarchie, „wesoly nihilizm”, budujący na ruinach rzeczywistości całkowicie subiektywną i poetycką. Diabeł zmienia się w błazna. Romantyczny poeta, melancholijny szaleniec przeżywa rzeczywistość, grając jej na nosie, ta z kolei daży do ideału i ulatuje ku siódmemu niebu. Lecz należało się zastanowić, czy ten tryumf Ego, jak powiedziałby Freud, jest trwały.

Czarny śmiech I „Szkoła Frenetyków”

Również i ten śmiech ma charakter metafizyczny. Stanowi on przerysowaną wersję byronowskiego kainizmu. Tworzy się negatywnego i okrutnego Boga oraz jego straszny świat. Tak oto daży się do chwili, w której, po unicestwieniu Boga, człowiek odkryje „piekło swej wolności”. Między tymi dwoma momentami sztuka, związana jeszcze z religią, może ukazać jedynie parodystyczne przedstawienie boskości. Antypowaga i bolesna subiektywność zarazem. Na horyzontie widać już Lautreamonta...

Pajac a la król Ubu i początki nowoczesnej burleski

Charakterystyka tego typu groteski wymaga przeciwstawienia dwóch rodzajów czerni: tej, którą można nazwać czernią Melmotha (była już o tym mowa: pesymizm Frenetyków) i czerni króla Ubu, najlepiej opisanej przez samego Jarry'ego, wyjaśniającego w 1897 r. w „*Revue Blanche*” skandal wywołany premierą swej sztuki:

Nie należy się dziwić, że publiczność była zaskoczona widokiem swego niegodziwego sobowtóra, niezupełnie jeszcze znanego, stworzonego, jak to znakomicie wyraził p. Catulle Mendes z odwiecznej ludzkiej głupoty, z odwiecznej rozpusty, obżarstwa, z prymitywnych instynktów podniesionych do rangi tyranii, z pruderii, cnót, patriotyzmu i ideałów ludzi, którzy dobrze sobie podjęli (...) Naprawdę, nie należało oczekiwać sztuki śmiesznej, a użyte maski pokazują, że komizm powinien mieć charakter co najwyżej makabryczny, powinien być komizmem angielskiego clowna lub komizmem tańca śmierci (...) Lugn-Poe znalazł swą rolę i chciał ją zagrać tragicznie.

Ubu zastąpił Boga. Tym razem niebo jest naprawdę puste, blaźństwo i absurd — całkowite. Na myśl przychodzi średniowieczny karnawał, ale teraz znaki są puste, w tej maskaradzie karnawałowe wyrażanie świata na opak nie pociąga za sobą żadnego odnowienia. Ani odrobiny świętości: Bóg umarł, niech żyje Ubu! Śmiać się, czy płakać?

Absolutny komizm Baudelaire'a

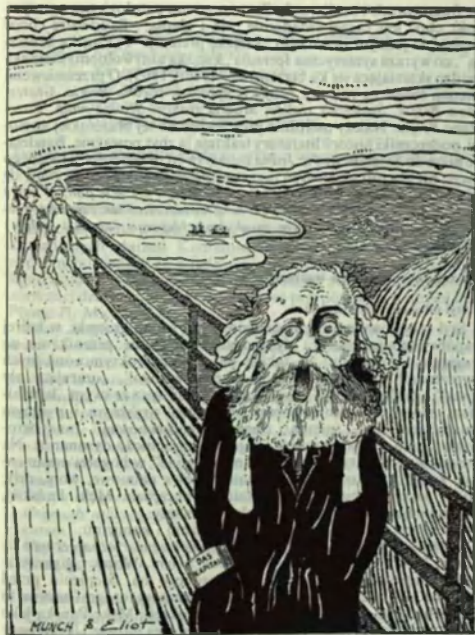
Powróćmy do Baudelaire'a, czyli do momentu stanowiącego przejście od punktu 2 do punktu 4, od czerni Melmotha do czerni Ubu.

Z punktu widzenia groteski interesują nas dwa dzieła wzajemnie się uzupełniające jako teoria i praktyka: *Essaj o śmiechu* i szkic nieukończony książki *Biedna Belgia*, która w intencji autora miała być książką komiczną. Jeżeli w *Essaju* autor mówi o grotesce, to w celu wykazania jej sprzeczności lub poruszenia kwestii śmiechu satanicz-

nego. Uważam jednak, że oryginalność groteski nie polega na najczarniejszym satanizmie, do którego najczęściej się ją sprowadza, ale na poszukiwaniu nowej formy komizmu, mającego tyle samo wspólnego z clownem, co z Pascalem czy diabłem. Śmiech którego teorii Baudelaire formuje, nie ogranicza się do sarkazmu, szyderstwa, okrucieństwa, ale wprowadza również poczucie, dziwaczność, a w konsekwencji, poprzez mniej lub bardziej czarny humor — absurd. Aby się o tym przekonać wystarczy spojrzeć na listę dzieł, zasługujących na miejsce w panteonie „absolutnego komizmu”. Są to dzieła będące paroksyzmami i paradoksami, jak dzieła Roberta Macaire'a, interludia Moliere, „karnawałowe figury” Calota, ekscentryczna *Księżniczka Branhillia Hoffmanna*, „wielki wybuch śmiechu” angielskiego Pierrot'a i wreszcie Rabelais'go, jedynego klasyka, ale za to „wielkiego mistrza francuskiej groteski”, nawet jeżeli Baudelaire uważa go za „trochę zbyt rozsądnego”. Co łączy prostacki cyrk, fantastykę, baśniowość, bulwarowy melodramat? Niepohamowany śmiech. „Komizmowi znaczącemu”, „komizmowi obyczajowemu” przeciwstawia Baudelaire niepohamowany śmiech: *fantastyczne twory, których uzasadnienie istnienia nie wynika z ogólnie przyjętych zasad wywołują szaloną, przesadną wesołość wyrażającą się rozdarciem i nie kończącymi się omdleniami*. Jedynie baudelaireowska groteska, tak otwarcie groteskowa, jest zarazem otwarciem diaboliczną. I to właśnie ten dwuznaczny charakter niepohamowanego śmiechu powoduje nieprzyjemne uczucie, śmiech osłupiający między niewinnością wolności i zapadaniem się w brzydotę wulgarności, czego skutkiem są sprzeczności, w które Baudelaire popada (tak jak Hiddelston i Mauron), poszukując nie istniejącej definicji.

Z braku definicji — przykład: spektakl angielskiego clowna, który zbijał z tropu francuską publiczność, ale zachwycił Baudelaire'a. Wspomina go wiele lat później i podaje dokładną relację: *Angielski Pierrot przybywał jak burza, padając jak worek, a od śmiechu drżała cała sala (...)* Co do strony moralnej — bez troska i neutralność (...). *Było to do prawdy upojenie śmiechem, coś potwornego i porwijącego (...)* Z jakiegoś powodu Pierrot miał zostać zgilotynowany (...). *Po stoczonym walce i rycząc jak czujący rzeźnię wół, blazen szedł na kaźń. Głowa oderwała się od tułowia, wielka czerwono-biała, i z hałasem spadła do budki suflera ukazując krwawiącą szyję, przecięty kręgosłup i wszelkie szczegóły mięsa świeżego jak w jacie. Ale oto nagle skrócony korpus, poruszony nieodpartą monotonią lotu, przostawał się i chwytając swą własną głowę jak szynkę lub butelkę wina wprawnie niż św. Dionizy chował ją do kieszeni. Cała zabawa kończy się „zachwycającym bukietem kopniaków, ciosów, policzków”.* Poeta pada na tyłek i wybucha śmiechem. Agresywny śmiech króla z jednego z poematów prozą, patrzących na upadek Francioul'e'a, miesza się ze śmiechem clowna. Na końcu przewroty, powrót do chaosu: to cyrk Felliniego, zwirowany koniec świata. Przy końcu życia Baudelaire przejmując od Horacego maksymę mędrca: „Ridentem feriens ruinae” (kamienie spadną na głowę mędrca, a ten będzie się śmiał). Przypomina się komentowana przez G. Bataille'a a formuła Nietzschego: *widzieć jak pograżają się tragiczne natury i móc się z tego śmiać*. W chwili upadku pojawia się, jak słusznie zauważył Mauron, moment łaski: *w upojeniu Karnawału i w zawrocie głowy blazentwa grzech pierwotny traci swój sens*. Śmiech ten porównać można do humoru Kafki, humoru, jaki opisuje J. Stora-Sandor. „Prawdziwa kłeska, fałszywe zwycięstwo”, „pro wizyjorne oddanie się lekkiemu zatraceniu” (Mauron), chwila halucynacji, upojenia, za którą trzeba będzie drogo zapłacić (Stora-Sandor).

Przy końcu życia, w wielu fragmentach *Rac Baudelaire* szkicuje zasadę nowej estetyki, estetyki dysonansu lub niezgodności, trudnej do dostrzeżenia, jeżeli skupić się na samym aspekcie negatywnym.



Rys Jerzy Lipiec

Sam autor niewątpliwie słabo dostrzega jej formy: są one z pozoru równie niejasne i niejednorodne, co elementy cytowanej powyżej listy dzieł. Ich rozpiętość jest duża: od klasycznej parodii „pompacyjnego opowiadania rzeczy komicznych” do bardziej barokowych, przypominających angielskiego clowna. Przemieszczenie groteski i tragiczmu jest równie przyjemne dla rozumu, co dysonans dla zranionego ucha, lub jak u hoffmannowskiego marchewkowego króla, który stara się stworzyć pantomimiczny schemat dla llycznego i baśniowego blazentwa i przełożyć go na język poważnej powieści. Zanurzyć to wszystko w nienormalnej i marzycielskiej atmosferze tak, żeby dało to coś kającego, a nawet pogodnego — sferę czystej poezji.

Jak widać, przepisy tej osobliwej kuchni są urozmaicone: od najbardziej prostackich po nader wyrafinowane.

Belg według Baudelaire'a

Przejdźmy od teorii do praktyki. Książka *Biedna Belgia* jakby zapowiadała nowoczesną groteskę. Pragnęlibym zrehabilitować tu dzieło, które uchodzi za niezbyt godne polecenia, zachowane jedynie

we fragmentach i brulionach. Zarzucono mu patologiczną agresywność, choć jest raczej świadomie „zła i głupia”. Baudelaire chciał napisać za jednym zamachem „książkę pretensji” i „książkę śmieszna”, co wyraża syntetyczna formuła „książka antywolnomyślicielska bardzo skłaniająca się ku brzościwemu” (9 lutego 1865). O przesměwczęcej intencji świadczy również projekt tytułów: *Biedna Belgia. Groteskowa Belgia. Śmieszna stolica. Malpia stolica. Stolica malp. Rozebrana Belgia*. Należy ostrożnie podchodzić do tej brzościwskiej apologii, podręcznik historii literatury traktują ją zbyt poważnie. Baudelaire pisze do Saint-Beuve'a: *Jedną z naszych (tj. Baudelaire'a i jednego z jego przyjaciół) ulubionych rozrywek polega na tym, że on stara się udawać ateistę, a ja usiłuję nasładować jezuitę (...). Wie pan, że mogę stać się bigotem przez przekorę (tutaj zwłaszcza) tak jak i bezbożnikiem, wystarczy tylko bym spotkał niechlujnego (duszą i ciałem) księdza.*

Na zakończenie kilka wariantów groteski

1. Styl rokokowy, czyli jezuitki

Styl rokokowy według Baudelaire'a jest formą groteski, w której współwystępują estetyka dysonansu i wzajemne przenikanie się tragizmu i komizmu. W takich na przykład oksymoronicznych wyrażeniach jak: „kokieterijne barbarzyństwo”, „czarujący zły smak”, „buduar religii”. Św. Loup z Namur wraz ze swym „katafalkiem zdobnym czernią, różem i srebrnem, straszny i pyszny katafalkiem” jest „smętną i elegancką cudownością”. Inną barokową figurą jest akumulacja, dająca przyjemność dysonansu. Na przykład „pompacyjne zamieszanie religijne” w bogatej ornamentyce katedralnej. Baudelaire wymienia: drzewa palmowe, woly, orły, gryfy, grzech, śmierć, pyzate aniołki, narzędzia Męki Pańskiej, Adama i Ewę, krucyfiksy, liście, skały, zasłony.

I wreszcie zachodzenie na siebie tragizmu i komizmu: *Antwerpia. Śmieszna kapliczka. Tu dramatyczna rzeźba cechuje się dzikim komizmem, komizmem niezamierzonym. Wobec „gigantycznego kolorowego krucyfiks, zawieszzonego na sklepieniu przed amboną”, Baudelaire wykrzykuje: „mój znajomy fotograf nazywa to Chrystusem na trapezie”. Wkrótce Jarry okrzestuje Mękę Pańską jako „bieg przelajowy”, a surrealista Clovis Hugues nazwie Ukrzyżowanie śmieszna zabawą.*

Religia jest dobrym nośnikiem groteski.

2. Portret Belgii: realizm fantastyczny, czyli groteskowy

Mówiąc o groteskowym ciecie u Gombrowicza, Marten Van Buren przywołuje jego monstrialne formy z pogranicza świata biologicznego. Baudelaire szkielet twarz Belgii tak, jak robiliby to Breugel lub Bosch, Callot lub Goya:

*Twarz belgijska lub raczej brukselska
Chaos
Niekształtna, zniekształcona, bogata, ciężka, twarda,
nie dokończona, z grubszą ciotaną
Kanciaste uciebie
Usta niestworzone do uśmiechu
Twarz zaspioną, bez wyrazu
(...)
Monstrialna grubość języka u niektórych powodująca
wymowę powolną i szwajcarską...*

Opis ten przechodzi od sarkazmu do strachu przed potwornością, czy brakiem cech ludzkich:

*Szczególny wygląd ust na ulicy i gdzie indziej
Nie ma warg rozkoszy
Nie ma warg rozkazujących
Nie ma warg ironicznych
Nie ma warg elokwentnych
Szeroko otwarte latrny głupoty.*

Tym razem groteska przekracza granice śmieszności i wpada w przeszarżowanie sennego koszmru.

3. Dziennik podróźnika do Absurdu

Dla odrężenia w serii „rzeczy widzianych” przeczytać można opis absurdalnych zdarzeń. Kumulowanie elementów nieprawdopodobnych, by powiedzieć za Baudelaire'em „zawrót głowy hiperbolą”, co kontrastuje z informacyjną lakonicznością, tworząc atmosferę egzotycznej dziwaczności i humoru, które przypominają podróże Pana Plume H. Michaux. Na przykład:

Idący Belgowie wciąż patrzą za siebie i upadają na ziemię. Czyszczenie chodników, nawet gdy leje jak z cebra. Narodowa mania. Widziałem male dziewczynki całymi godzinami wycierające szmatkami kawaleczki trotuaru.

W końcu, również w rozdziale o ulicznych obyczajach, ale tym razem na pograniczu śmieszności:

Belgowie myślą wyłącznie gromadą. Masoni, wolnomyśliciele, stowarzyszenie hodowców zięb. Dziewczynki trzymające się wszystkie za ręce, podobnie jak chłopcy, podobnie jak mężczyźni, podobnie jak kobiety.

Sikają też gromadą.

Gromady atakujących mnie kobiet, które odstraszyć mogłem jedynie cygarem.

Czy końcowy akcent jest autoironiczny, czy komiczny efekt jest dziełem przypadku.

4. Baudelaire kłopotliwy na wzór Bonvarda i Péchecheta

Czytając następujący fragment zastanawiać się można, czy Baudelaire jest rzeczywiście wulgarny, czy tylko jest to reakcja na dandyzm: *Galijska sól Belgów. Brzydzą się słynną galijską solą. Albo gdy przegląda się wyniki prasowe, w których grubą czerwoną kreską podkreślona jest akumulacja głupoty. Coż jest głupsze: belgijskie wolnomyślicielstwo czy bigoteria w następującym fragmencie opisującym zabawną procesję Bożego Ciała: „Bóg posuwa się przypleszanym krokiem, straciłszy całą pieśń kościelną na melodie «Niech żyje Polka! Kocham tę panią!»”*

5. Maski karnawałowe od Baudelaire'a po Jamesa Fawora

To dobre przejście do atmosfery karnawału. Najpierw ceremonia pogrzebowa króla Leopolda: *Zaczyna się wielka szopka żaloby — czarne szarfy, panegiriki, apoteozy — pijanstwo, sikanie, wymioty całej ludności. Wszyscy Belgowie wylegli na ulice, z zadartymi głowami, siloczeni i milczący jak na balu maskowym. W ten sposób się bawią: nigdy Bruksela nie widziała podobnej zabawy. Umarł jej pierwszy Król, Nowy Król wraca za przyzwiewkach idącego Brodatego Króla (pozitywne) — Nikt się nie śmieje.*

Baudelaire daje dokładny opis parodystycznej detronizacji Króla Karnawału, zupełnie jakby czytał Bachтина. W tej żalobnej maskaradzie znaki tracą swój rytualny sens i zyskują inny, który można określić jako nadnaturalny.

E. Verhaeren opisał grę masek w słowach ilustrujących baudelaireowską maskaradę, a przynajmniej jej mroczną odmianę: *Szuka*

Ensora stała się krwiożercza. Zamiast radości, jego marionetki wyrażają strach. Nawet kolorowo iradośnie przystrojone wyrażają taki smutek i rozbiecie, że wcale nie wzbudzają śmiechu. Niektóre z nich przypominają twórcę sennych widziadeł. Koszmary te ruszały do tańca. Szkielet stawał się bądź to Pierrotem, bądź to kłozardką, bądź to przebiegiercem. Maski stawały się trupimi czaszkami.

Uwagi Verhaerena są słuszne, ale czy nie nazbyt pesymistyczne? Cierpienie nie wyklucza wesołości. Nie ma wątpliwości co do tego, że Ensor odczuwał radość przy wytwarzaniu swych maszek, o czym sam mówi: *Wesoło zamknąłem się w samotniczym kraju Szyderstwa, w którym panuje maska gwałtu, światłości i bliskości.* A przecież Szydercy są smutni, okrutni, małoduszni, żli, szarzy, zachłanni. Są brzydzy jak Belgowie Baudelaire'a.

W części *Bal maskowy z Biednej Bełgii* Baudelaire-Szatan jest wodzirejem na balu, przypominającym taniec śmierci Jarry'ego. Wolnomysliciel gra tu rolę pajaca, a kobiece nogi są sztywne jak kończyny marionetek:

Śmiertelne milczenie

Sama muzyka jest milizną

Taniec żalobny

Bal maskowy upodabnia się do pogrzebu wolnomysliciela

Kobiety nie mogą tańczyć, ponieważ ich uda i stawy udowe są spętane

Nogi kobiet są wyciętymi z drewna kijami.

Na zakończenie przypomnijmy, że w *Wykładach z estetyki* Jean-Paul Richter rozwijał teorię marionetki. Jej komiczną funkcję przyrównywał do funkcji maski w tragedii.

I tak ponad wiekiem czarno-białego humoru podają sobie ręce arlekin Jean-Paula, angielski Pierrot, Belg Baudelaire'a, król Ubu, maska Wouse'a Ensora. Autor uprawiający czarny humor jest ekwilibrystą, mającym kłopoty z utrzymaniem humorystycznej równowagi. Baudelaireowska blaženada. Ta mieszana forma, łącząca śmiech „frenetyków” ze śmiechem Ubu, nosząca żalobę po Bogu, którego śmierć głosi, skłania się ku pesymizmowi. Smutna śmieszność. A jednak ci clowni i marionetki zapowiadają zwiariowany fin de siecle, patafizykę, humor surrealistów i dalej — śmieszne tragedie Becketta, tragiczne farsy Ionesco i Tadeusza Kantora, burleskowe satyry Gombrowicza, aż po głupi i złośliwy śmiech naszych komików.

przełożył Maciej Abramowicz

Spojrzenie bywa syntezą wypatrywań.

Dziennik Opolski

JANUSZ OSĘKA

WALIZECZKA

Znalazłem w jakimś zaułku miasta walizeczkę. Była niozorna, dość zniszczona.

Ale wewnątrz pełna.

Kilkadziesiąt tysięcy dolarów gotówką.

To okazało się, niestety, po przeliczeniu. Była poza tym jeszcze karteczka z imieniem, nazwiskiem i adresem. Prawdziwy pech!

Po powrocie do domu z walizeczką byłem całkowicie zdruzgotany. Cierpiełem okropnie, że ten pech musiał spotkać akurat mnie, człowieka uczciwego. Mam na myśli tę karteczkę z adresem. Przecież gdyby całością zawładnął osobnik bez skrupułów, po prostu wyrzuciłby karteczkę i miałby spokój. A ja, przez moją uczciwość, musiałem się męczyć. Jak postąpić? Zanieść walizeczkę właścicielowi, czy nie zanieść? Oczywiście, gdybym był całkowicie uczciwy, sprawa byłaby duża prosta. Odniosłbym znaleziony przedmiot właścicielowi i miałbym sprawę z głowy. Ja zaś byłem uczciwy na tyle, żeby dręczyć się całym problemem, gryźć wyrzutami sumienia, że nie idę od razu pod wskazany adres, a jednocześnie nie na tyle, żeby zrobiło co do mnie należało bez zastanowienia. W sumie jednak byłem bardzo uczciwy. Za bardzo.

Przed wszystkim ucieszyłem się, że niedawno opuściła mnie moja żona i mieszkałem samotnie. Nie musiałem się przynajmniej z nikim dzielić. Nie zalałwiał to jednak niczego. Czy i kiedy odnieść znalezioną sumę? Na co ja ewentualnie wydać, gdybym zdecydował się na taki sprzeczny z prawem i moimi zasadami uczynek?

Nie spałem całą noc. Rano byłem na pół przytomny, kręciło mi się w głowie, chwiałem się na nogach.

W takim stanie poszedłem do pracy. Mój szef przyglądał się z dezaprobatą, jak bezwiednie, z obłędem w oczach, przekładałem papiery na biurku, nic nie robiąc właściwie.

— Czy ma pan zamiar zmobilizować się wreszcie? — zapytał

— Wygląda na to, że pil pan chyba przez całą noc...

Na robenie mi takich uwag nie mogłem pozwolić. Byłem bądź co bądź właścicielem kilkudziesięciu tysięcy dolarów w gotówce i nie wolno traktować mnie jak hetkę-pętelkę. Odburknąłem niegrzecznie, że jeśli się nie podoba, mogą zaraz...

Nie podobało się.

Wziąłem do ręki wymówienie, splunąłem i wyszedłem na ulicę. Spluwanie nie zgadzało się ani z moim wychowaniem, ani ze stanem

majątkowym, który predestynował mnie do godniejszego prezentowania własnej osoby.

Na skrzyżowaniu o mało nie wpadłem pod samochód. Zupełnie nie mogłem się skupić.

Oddać? Nie oddać?

Oddanie właściwie nie wchodziło już w rachubę, ponieważ nie miałem pracy. Mogłem znaleźć sobie wprawdzie coś innego, ale po co? Przy takiej zasobności walizeczki?

W ciągu bezsennej nocy myślałem nad tym, czy wyjechać za granicę, czy pozostać w kraju. Doszedłem do przekonania, że za granicą na długo mi znaleziona suma nie wystarczy. Nie miałem zamiaru wycierać się po taniutkich hotelach. W takiej sytuacji lepiej byłoby oddać zgbuę i jakoś żyć w kraju.

Zagryzałem zęby w wściekłości. Byłem nie tylko zbyt uczciwy, lecz także niezbyt zdecydowany i zaradny! Zlany potem rzucałem się na łóżku z boku na bok.

Rano w ogóle miałem trudności ze wstaniem z łóżka. Dosłownie leciałem z nóg.

Zawlokłem się do doktora.

— Jestem bardzo osłabiony — wyjąkałem z trudem. — Ledwie trzymam się w pozycji pionowej, płatki biegają mi przed oczami...

— Proszę powiedzieć dokładnie, kiedy i w jakich okolicznościach to się zaczęło — rzekł doktor.

Ba, jak mam mu powiedzieć prawdę? Z drugiej strony, jaki jest sens okłamywać lekarza, który ma mi pomóc?

— Ja... tego... walizeczka... — ugryzłem się w język. — To jest właściwie, zarobiłem pewną sumę...

— Jaką sumę? Proszę opowiadać szczegółowo! — domagał się.

Jeszcze czego! Taki głupi to ja nie byłem. Zacząłem zbierać się do wyjścia. Lekarz usiłował zatrzymać mnie, próbował gdzieś dzwonić, ale ja wyrwałem mu się i uciekłem. Na ulicy tym razem z trudem uniknąłem śmierci pod tramwajem.

Wiedziałem, że dłużej w ten sposób nie pociągnę. Trzeba było powziąć jakąś decyzję. Może powinienem założyć spółkę handlową, zając się prywatną wytwórczością w oparciu o posiadany kapitał? Nie miałem pojęcia co robić. Tak źle i tak niedobrze. I jeszcze ta moja piekielna uczciwość! Chciałem wyrzucić kartkę z nazwiskiem, ale na to nie mogłem się zdobyć. Formalnie skręcałem się z beznadziejnej złości.

Na razie straciłem pracę i o mały włos nie dostałem się do szpitala wariatów. Nie licząc możliwości wpadnięcia pod pojazdy drogowe.

Dolarów chwilowo nie chciałem ruszać. Z resztką pieniędzy udałem się do restauracji. Tam zamówiłem kotlet i ćwiartkę wódki. Po kieliszku poczułem się lepiej.

Nagle zjawił się przy moim stoliku jakiś facet.

Z początku wziąłem go za tajnego policjanta. Pewnie śledził mnie, wiedząc o walizeczce.

— Pan pozwoli, że się przysiądę... — zaproponował.

Zaprotestowałem ostro.

— Czy nie ma innych miejsc?

Był jednak nachalny. Przysiadł się i zaczął marudzić.

Że on też się chciał napić. Że życie jest tylko życiem, a człowiek powinien być człowiekiem. Że raz na górze, raz na dole. I tym podobne idiotyzmy.

Na policjanta właściwie nie wyglądał, ale mógł być złodziejem. Może dowiedział się skądś o mojej walizeczce? Jeśli był złodziejem, to pół biedy, ale gdyby tak przyszło mi rozmawiać z brutalnym zbrodniarzem?

Szybko wstałem od stołu i płacąc w biegu, wyleciałem na ulicę. Facet gonił mnie jeszcze kilkaset metrów, ale nogi płatały mu się tak, że zdolałem się wymknąć.

Z trudem łapałem oddech.

Kilkadziesiąt tysięcy dolarów? Może kupię sobie samochód? Ale czy ja umiem prowadzić? Czy chcę zginąć w wypadku? Budować wilę? W naszych warunkach to pewny zawal serca! Żadnego wyjścia... Po co mi to było?

Skręcałem się z wściekłości. Ta moja uczciwość... Zaraz, zaraz... A może to jest wyjście? Oddać i uwolnić się od koszmaru?

Jak to? Po tym co przeszedłem, po takich mękach Tantała, mam po prostu oddać dolary jakiemuś idiocie, który je gubi? Nie!

Pobiegnę do domu, drżącymi rękami złapałem walizeczkę, wziąłem kartkę i dysząc zemstą, ruszyłem pędem pod wskazany adres.

Otworzył mi drzwi jakiś niepozorny chłopina.

— Ty kretynie! — zawołałem okładając go po głowie walizeczką z dolarami. — A nie gub następnym razem, nie podrzucaj świni porządnemu, uczciwemu człowiekowi, nie rób z kogoś wariata, ty bałwanie, ty ćwoku niemyty!

— Co pan robi! Czemu pan mnie bije? — wołał, zasłaniając się rękami. — To jest nasza walizeczka z rekwizytami... Bardzo dziękuję!...

— Jakimi rekwizytami, ośle! — krzychałem. — O co ci chodzi?

— Dolar są rekwizytami do filmu, sztucznie spreparowane, nieźniemiernie jesteśmy wdzięczni...

— Do filmu... — wydobyłem z siebie z trudem... — Jakiego filmu?

Więc to jeszcze może było nakręcanie, te wszystkie moje niebezpieczne zmagania, moja udręka, mój taniec na granicy śmierci...

Na szczęście zemlałem w tym momencie i nie usłyszałem żadnej odpowiedzi.

Janusz Oseka

Wiedza o świecie powinna być poufna.

Dominiuk Opolaki

Humor a kryzys tożsamości

Mit ponadnarodowy, przeciwstawiany wojującym nacjonalizmom, zawałił się wraz z końcem monarchii austro-węgierskiej. Imperium Habsburgów stanowiło być może ostatni obszar polityczno-kulturowy, na którym można było się określać jako swoista jedność w wielości, nie czując się zobowiązany do ścisłego definiowania swej tożsamości. Johannes Urzidil, stary przyjaciel Kafki, wspominając swe dzieciństwo w Pradze przed pierwszą wojną światową, pisał: „Ich bin international”. Można było zatem wówczas żyć POZA narodami, w jakimsi zacisznym no man's land, gdzie język, pochodzenie narodowe czy religia nie miały tak rozdziałającej siły, jaką mieszkający tych stron miliai poznaczały zaledwie dziesięć lat później. Dzisiaj wszyscy, którzy interesują się okresem dziejów — a jest takich wielu we Francji, gdzie Mitteleuropa wzbudza ostatnio zachwyt inteligencji — mają bardziej realistyczną wizję zaginionego świata. Można sobie zadać pełne gorczy pytanie: czy oprócz Żydów były społeczności, które wierzyły w jednoczącą harmonię? A zwłaszcza, czy oni sami wierzyli w nią naprawdę? Tak, wierzyli namiętnie, jak tylko wierzyć potrafia ci, którzy potrzebują wiary, aby żyć, lub raczej — przeżyć. Dopóki nie okazało się, że niektórzy członkowie narodów, do których tak gwałtownie chcieli przynależać, nie chcą tej miłości. To oni zaczynają stawiać pytania o tożsamość na długo zanim formuła „Blut und Boden” (krew i gleba) ujmie ten problem w tragicznym skrócie.

Pytanie o tożsamość bywało... rzadko dobrym pytaniem — pisze Richard Swartz w kwartalniku „Lettre Internationale” — *ponadto, zadawaje prawie zawsze k toś inny: kto, kto chciał z nas uczynić coś, czym nie byłimy* (nr 24, wiosna 1990, s.7). A co ma do tego wszystkiego humor? — sypiacie. Otóż, od zawsze, humor jest reakcją, być może jedyną, która człowiekowi pozwala znieść sytuację nie do zniesienia. Współczesny humor żydowski wyrósł z kryzysu tożsamości, jaki Żydzi europejscy przeżywali poczynając od połowy XIX wieku.

Ten kryzys tożsamości pojawił się jako konsekwencja potężnego ruchu, który prowadził Żydów europejskich ku emancypacji. Ruch ten, zwany Haskalą (co oznacza w jęz. hebrajskim „Oświecenie”), biorący początek w Niemczech na początku XVIII wieku, towarzyszył poprawie ekonomicznej położenia Żydów i objawił się między innymi masowym napływem młodzieży żydowskiej, zkląnionej wiedzy „świeckiej”, na uniwersytety oraz do zawodów intelektualnych i artystycznych. W różnych krajach ewolucja ta dokonywała się w różnym tempie — w Europie Wschodniej wolniej niż w Europie Środkowej i Zachodniej — lecz proces „wychodzenia z getta” stał się wszędzie realnym zjawiskiem.

Mury getta, choćby symboliczne, dawały Żydom poczucie, że jest na swoim miejscu. Znal on reguły zachowania obowiązujące w jego wspólnocie, takie same od stuleci. Wszystko ulega zmianie z chwilą,

gdy musi zmierzyć się ze światem, którego ład jest mu nie znany. Po raz pierwszy uczy się patrzeć na siebie z zewnątrz, lego wzorzec jest wzorcem obcym. Najbardziej dramatyczne jest dlań to, że nie potrafi odróżnić swego własnego sądu od punktu widzenia Obcego.

A cóż widzi ów Obcy? Żydom wydaje się, że widzi tylko jedno: ich żydostwo. To jakby przyszedł na środek twarży, który wydaje się przyciągać uwagę wszystkich. W wierszu napisanym na otwarcie nowego szpitala żydowskiego w Hamburgu, Heine porównuje żydostwo do choroby:

*Choroba głęboko tkwiąca, której nie zmoż żadne terapie,
pryszcze, parowe łaźnie, wymyślone aparaty
chirurgiczne, recepty, lekarstwa,
których przecie w tym domu obfiości.*

Jedną z żydowskich anegdot, wymyślanych oczywiście przez samych Żydów, podejmuje ten sam temat: *Pewien Żyd mija na ulicy pijanego człowieka. Ten zaczyna go obrażać: „Żydlie! Paskudny Żydlie!” Oburzony Izraelita odpowiada: „Ależ pan jest kompletnie pijany!” „To prawda, mówi tamten, ale mnie to przejdzie!”*

Nie zważając na tę bezsprzeczną oczywistość, Żydzi będą próbowali zapomnieć o tym, czego zapomnieć nie sposób: o swej pierwotnej tożsamości. Lecz jako tak królewską drogą doprowadzić ma Żydom do tak upragnionej wspólnoty narodowej? Pierwszym sposobem jest, rzecż jasna, nawrócenie na chrześcijaństwo. Zacytujmy raz jeszcze Heinego, który — sam się nawróciłszy — nigdy nie przestał drwić z tego aktu. Pisze on o członku swojej rodziny: *Nie lubię go, mimo że jako chrześcijanin powinienem miłowac mych nieprzyjaciół: za bardzo jestem jednak debutantem w miłości chrześcijańskiej. Ale Moritz Oppenheimer jest chrześcijaninem dłużej niż ja, zatem powinien mnie miłowac... Dobrze strecza za to problematykę następująca anegdotka: Pani Spiro, dowiadując się, iż katolicki konkurent jej córki jest synem doktora Cohena, wola: „Doprawdy zachwycona jestem! Zawsze pragnęłam na zięcia młodego chrześcijanina, porządne go pod każdym względem, z dobrej żydowskiej rodziny.*

Zmiana nazwiska to drugi przepis na przemianę tożsamości. Nie Zawsze kończyła się ta operacja powodzeniem, o czym świadczy choćby taka, węgierska historia: *Cztery pasażerowie nawiązują znajomość w pociągu i przedstawiają się kolejno. „Kamari”, mówi pierwszy. „Kemeny”, mówi drugi. „Keresz”, rzecze trzeci. Na co czwarty: „Ja również nazywam się Cohen”. Jak na ironię, zmieniennie nazwisk stało się zwyczajem także w Izraelu. Podczas przyjęcia, kilku oficerów armii dokonuje wzajemnych prezentacji. „Jacob Shulamith, dawniej Edelstein”, mówi pierwszy. „Jacob Kadera, dawniej Katzenelbogen”, mówi drugi. Obecny przy tym pułkownik zauważa: „W Izraelu potrzebne by nam było jakieś Who was Who”.*

Opowiadanie się za kosmopolityzmem to trzeci rodzaj reakcji na otaczający antysemityzm i na niemożność przynależenia do jakiegoś narodu. *To fałszywe obywatelstwo świata... zauważa Hannah Arendt, ta fałszywa narodowość, na którą się powoływali, gdy tylko wspominalo o ich żydowskim pochodzeniu, zapowiadała już te paszporty, które miały później dawać swym posiadaczom prawo przebywania wszędzie z wyjątkiem kraju, w którym je wystawiono!* Karl Kraus, słynny wiedeński polemista z początku stulecia, zauważa przenikliwość, że... *zasadniczym tytułem do chwały każdego narodu jest to, że nie należy do innego. Bo doprawdy jakże negować te różnice, skoro sami Żydzi szczycać się tym, że nie są... jak inni Żydzi. Wszyscy wiemy, że „pękło to inni ludzie” a dla Żyda „zasymilowanego” sam widok*

¹ Hannah Arendt, *Sur l'antisemitisme*. Paris 1973, s. 123.



Rys. Jerzy Lipiec

„Osiądnę” (Żyda ze wschodniej Europy) jest bolesnym przypomnieniem o jego własnym żydostwie. Lejzorek Rojstzwanc, niezapomniany bohater Illi Erenburga, doświadcza tego gorzko. Przekroczywszy polską granicę, błędny ten Żyd, którego kaprysy historii miotają po drogach Europy, szuka jakiegoś współżyciowca, aby uzyskać odrobinę wsparcia. Pierwszym, na którego się natyka, wyjaśnia mu: „... nie jestem Judejczykiem, tylko prawdziwym Niemcem. Oczywiście, wyznaję mozaizm, ale to już moja prywatna sprawa.” I brzydzi się tym „wschodnim Judejczykiem, przepelnionym cholera, tyfusem i bolszewizmem”. Zaledwie kilka lat później, Einstein nie żywi już żadnych złudzeń co do jakiegokolwiek ponadnarodowości, kiedy stwierdza: Jeśli moja teoria okaże się słuszna, Niemcy będą się do mnie przyznawać jako do Niemca, a Francja ogłosi, że jestem obywatелеm świata. Jeżeli okaże się fałszywa, to Francja powie, że jestem Niemcem, Niemcy — że Żydem.

Lecz cóż warte głoszone zasady, nawrócenie i blizszące nowością nazwisko, jeśli całe wasze jestestwo zdradza na każdym kroku, że nie jesteście tym, kim miennie się być? Sprzeczności między pozorem a istotą ujawnia się tutaj w całej pełni. Theodor Herzl, na krótko przed tym, zanim stał się teoretycznym syjonizmem, pisał w swym Dzienniku: *Zresztą, jeśli chciałbym być kimś, to pruskim szlachcicem ze starodawnego rodu.*

Życie w żydowskich społecznościach, przez wieki mniej czy bardziej zamkniętych, ukształtowało sposoby zachowania całkiem różne od tego, który cechował pruskiego szlachcica ze starodawnego rodu. Normowały ten tryb życia nie tylko ściśle zasady judaizmu, zmieniając się on również pod wpływem ograniczeń, jakie narzucał świat zewnętrzny. I tak, pewne zawody, na przykład rolnictwo czy profesje intelektualne, byłyby Żydom zakazane. Nie dysponując własną siłą obronną, nie mogąc obrać w kraju osiedlenia kariery wojskowej, wojowniczy Hebrajczycy z Biblii stawali się stopniowo „pacyfistami”, których nieustanną troską było to, by przy pomocy wszelkich możliwych środków przetrwać w nieprzyjaznym im świecie. Najważniejszym zaś z tych środków były pieniądze. A ponieważ

nawet najzamożniejszy Żyd pozostawał w oczach zewnętrznego świata Żydem, poczucie hierarchii, które cechowało większość społeczeństw europejskich, w których żyli Żydzi, wśród nich samych nie występowało. Nie całkiem tego świadomy, „Żyd przeżyciowy”, pomiędzy gettem a asymilacją, staje się tedy nosicielem wizji świata, która determinuje jego zachowanie.

W noweli Ferencza Molnara pt. *Huzar, który lubił trzech Żydom* znajdujemy doskonałą ilustrację tego problemu. Historię opowiada kapitan huzarów armii austro-węgierskiej. Zaprzyjaźnił się on z Żydem — porucznikiem piechoty nazwiskiem Rado (zauważmy nawiasem, że choć zmienił on nazwisko z Roth na Rado, aby nadać mu brzmienie bardziej węgierskie, to na Węgrzech wszyscy wiedzą, że Rado jest nazwiskiem żydowskim). Rado był bardzo przywiązany do swego ordynansa, prostego węgierskiego chłopca. Podczas manewrów w Dalmacji ordynansa ukąsiła żmija. Rado uratował swemu towarzyszowi życie, wysysając krew z rany. Niestety, ukąszenie nastąpiło w bardzo brzydkim miejscu. Skutki były dla Rado oplakane. Zaden oficer w mieście nie chciał z nim otąd siadać przy jednym stole. *I nie mogłem ich za to ganić, komentuje kapitan huzarów, z ich punktu widzenia mieli rację. Zaden oficer nie może stanąć przed poborowymi, jeśli wiadomo, że całował w tyłek kmoika. Rado musiał armii opuścić. Kapitan, który ujął się za nim wobec oficerów, podaje powód: W owym czasie byłem przekonany, że takifacet jak Rado może sobie strzelić w łeb, gdyby musiał zwolnić się z wojska³. Historia sugeruje, że Rado jakoś przeżył utratę honoru.*

Z wyluszczonej wyżej przyczyn, „honor” i „bohaterstwo” nie były pojęciami swojskimi w świecie Żydom. To właśnie zarzucą swoim współżyciowcom Kurt Tucholski, berliński pisarz żydowski, w liście napisanym z emigracji w Szwecji do Arnolda Zwigca w roku 1935, na kilka miesięcy przed popelnieniem samobójstwa. Jego niezwykle ostre oskarżenia dotyczą najpierw Żydom średniowiecznych, którzy rzekomo byli zmuszeni zając się „handelkiem”; *rasę panów by to złamało — ci zaś muszą zacząć być. Co do współczesnych Żydom niemieckich, nazywa ich tchórzami i dodaje: ...nie mogą być bohaterscy... oni nawet nie wiedzą, co to takiego.*

To, że Żydzi wielokrotnie dowiedli fałszywostki tego zarzutu, nie ma nic do rzeczy. Sława wojkowa, nabywana za cenę ludzkiego życia, obca jest mentalności żydowskiej diaspory. Stosunek Heinego do kariery wojkowej jest pod tym względem wymowny: *Tak jak na Madagaskarze tylko szlachcime urodzeni mieli prawo zostawać rzeźnikami, szlachta hanowerska miała podobny przywilej, tylko bowiem szlachcime mogli zostawać oficerami. Podobny pogląd spotykamy u Franza Werlta, dramaturga współczesnego Tucholsky'emu:*

General Juvan: Żydzie! Wiesz: dlaczego jesteście gorsi od wszystkich ludzi?

Fiweł: Każdy podaje inne powody.

General Juvan: Ponieważ nie potraficie zrozumieć rozlewu krwi.

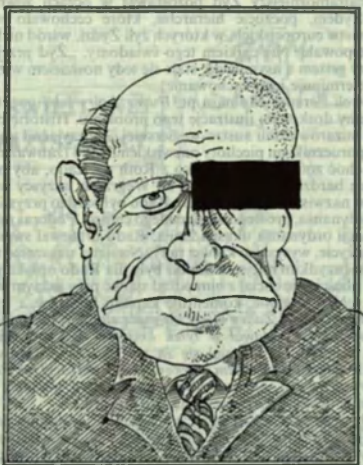
Fiweł: Do licha! A ja myślałem, że to dlatego, iż jesteśmy narodem wybranym⁴.

Podczas pogrzebu Wilhelma I, w roku 1888, jeden z jego generałów, liczący sobie ponad osiemdziesiąt lat, szedł wiele kilometrów za trumną niosąc na poduszce cesarską szpadę. Satysfakcja, jaką mógł dawać taki „zaszczyt”, obca była berlińskiemu Żydom, którzy mówili z wesołą pobłażliwością: „Gojim naches”, co znaczy: „Gój się zabawia!”

³ Illa Erenburg, *Burzliwe życie Lejzorka Rojstzwanka*. Tłum. M. Popowska. Warszawa 1988, s. 89.

⁴ Nathan Ausubel (red.), *A Treasury of Jewish Humor*. New York 1967, s. 633.

⁵ Nathan Ausubel, *dz. cyt.*, s. 666.



CZESCIOWA ZREHABILITOWANY

Rys. Jerzy Lipiec

Niezliczone żydowskie anegdoty ilustrują ten wstręt do wojny, nawet w czasach, kiedy Żydzi licznie w niej uczestniczyli, na równi z innymi poddając się jej prawom. Ta anegdota pochodzi z pierwszej wojny światowej. Żołnierz żydowski zbliża się do granicy rosyjskiej, której pilnuje wartownik. Ten, spostrzegając go, woła: „Stój, bo strzelam!” Żyd czyni gęsi zniecierpliwienia i rzecze: „Jestes meszuge (idiota) czy co? Opusc broń. Nie widzisz, że masz przed sobą człowieka?”

Brak poczucia hierarchii idący w parze z życiem żołnierskim nie umknął nawet uwadze autora-goja. Johann Nepomuk Nestroy, wiedeński dramaturg z początku XIX wieku, napisał parodię dramatu Hebbła *Judyta i Holofernes*. Sierżant armii hebrajskiej, otoczonej przez Asyryjczyków, zwraca się do żołnierzy: *Uwaga! Jeden z żołnierzy oburza się: Coż to ma znaczyć: Uwaga? Ma się za kogoś lepszego? Czy każdy Żyd nie jest tyle samo wart co inni? W latach pięćdziesiątych krążyło na Węgrzech wiele żartów na temat tego, jak Żydzi europejscy wyobrażali sobie życie w Izraelu. Mawiano na przykład: W wojsku izraelskim wszędzie wiszą plakaty głoszące: „Zabrania się udzielać rad generalom!”*

Humor żydowski ma to do siebie, że nadąża za ewolucją obyczajów członków swej społeczności i, świadomy jej anomalii, fabrykuje stosowne dowcipy. W czasach, gdy wielu Żydów gorliwie zabiegało o uszlachecenie, taka oto dykteryjka zaświadcza o tym, że prawdziwa natura zawsze wyjdzie na wierzch: *Książę de Gramont*

wchodzi do biura barona Rotszylda. „Proszę spocząć na krześle, baronie”, mówi bardzo zajęty Rotszyld. „Jestem ksiądzę de Gramont”. zauważa z oburzeniem gość: „To proszę spocząć na dwóch”, odpowiada bankier.

Nawet jeśli Żyd nie może zapomnieć swej dziedzicznej ułomności, „choroby przekazywanej z ojca na syna”, jak mówi Heine, ma nadzieję, że zapomną o niej inni, gdy zerwie z zajęciami swego ojca — handlem i finansami. Tysiące młodych Żydów, synów najzamożniejszych rodzin, ale nie tylko, załazy uniwersytety europejskie, by „wyzwolić się z tego, co zawleło judaizm, z bezdusznej woli zarabiania pieniędzy, pisze Stefan Zweig, i może także w ten sposób wyraża się skryte pragnienie wymknięcia się, przez ucieczkę w duchowość, temu, co swoiście żydowskie i wtopienia w uniwersalną ludzkość.

To, że — w opinii Żyda — judaizm koczary się wyłącznie z pociąganiem do zarabiania pieniędzy, wynika z opisanego wyżej mechanizmu psychologicznego, który polega na oglądaniu siebie oczami innych. Oczami niezbyt łagodnymi, w których coraz więcej nienawiści, co prowadzi do owej „choroby duszy”, która zwie się „Judischer Selbsthass” (nienawiść Żydów do samych siebie). Niewiela „przejściowych Żydów” spośród najwybitniejszych umyśłów zdołało tego uniknąć. Cała intelektualna działalność Karla Krausa w Wiedniu, na początku tego stulecia, była naznaczona tym piętnem. W swych pismach oraz w redagowanej przez siebie gazecie „Die Fackel” („Pochodnia”) przejmując Kraus na swój rachunek niemal wszystkie zarzuty współczesnego antysemityzmu. Materializm żydowskiego drobniomieszczanina jest komunałem, którym inni ówczesni pisarze żydowscy posługiwali się, czyniąc zeń przedmiot swych satyrycznych wizerunków. Postać Wendrnera, stworzona przez Tucholsky'ego, była tego bardzo udanym przykładem. Na temat monologów pana Wendrnera, tego dobrego Żyda-antysemity, Gershom Scholem mówi z żalem i ironią: *Antysemici zadali sobie wiele trudu, aby ukazać Żydów tak złymi, jak to tylko możliwe, ale ich teksty są dziwnie wymuszone i puste (...). Nie dziwnego (...), że to jednemu z najzdolniejszych, najbardziej przekonujących i najbardziej bojowych antysemitów żydowskich przypadło w udziale spełnić w najwyższym stopniu to, czego sami antysemici nie byli w stanie wykonać.*

Również Izaak Babel, w noweli *Przebudzenie*, opisuje rachuby odeskich ojców, pragnących uczynić ze swych synów nowych Miszów Elmanów, Cymbalistów, Jaszów Chejceców.

Ale bywało też o wiele gorzej. Karl Kraus przejmując główny leitmotiv żydożerców, którzy oskarżają Żydów o zatrucie kultury niemieckiej, austriackiej, węgierskiej etc. (przytomnie zmienia się w zależności od kraju): *Jakże to rasa, której ambicje obraża się, kiedy zarzuca się jej jedynie pociąg do dóbr materialnych, mogłaby nie pożądać również dóbr moralnych...? Pod piórem Kafki problematyka ta przybiera iscie groteskową, a zarazem głęboko autoironiczną postać. W *Sprawozdaniu dla Akademii* małpa, która stała się istotą ludzką, opisując przebieg swej przemiany, Wybór zwierzęca-sprawozdawcy jest aluzją do zachowania asymilujących się Żydów, którzy starają się „malpować” chrześcijan, aby zapomniawszy o ich pochodzeniu, „Walczy apetyt!”, który opońwał żydowską młodzież, został opisany takimi słowy:*

...wykorzystałem wielu nauczycieli, a nawet wielu równocześnie (...). przyjmowałem sam nauczycieli, umieszczałem ich w amfiteatrze w pięciu odrębnych pokojach i brałem lekcje z wszystkich jednocześnie, skacząc bez przerwy z jednego pokoju do drugiego⁵.

⁵ Francz Kafka: *Sprawozdanie dla Akademii*. Przel. J. Kydryński. W: *Wyrok*, Warszawa 1975, s. 102.

W ironiczny sposób podejmuję Kafka temat wspomnianego przez nas „zarazenia”:

Moja malpia natura uchodziła za mnie, koziołkując, uciekała na lew na szyję, tak że mój pierwszy nauczyciel sam prawie od tego zmialpiał i musiał wkrótce porzucić lekcje, żeby się leczyć w domu obłąkanych. Na szczęście, wkrótce stamtąd wyszedł!

Jak większość zasymilowanych Żydów, uświadamia sobie bohater niemożność prawdziwego przobrażenia; daje temu bolesny wyraz przy końcu opowiadania:

Gdy późno w nocy powracam z bankietów z naukowych towarzyszy albo z miłych towarzyskich spotkań, oczekuje mnie mala, na wpół wyretrowana szympanszka, i oddaje się razem z nią przyjemnościom naszej krwi. Za dnia nie chce jej widzieć, ma bowiem w spojrzeniu obłąd zahukanego, retrowanego zwierzęcia, tylko ja sam go dostrzegam i nie mogę go znieść!

Na początku sprawozdania narrator-malpa relacjonuje historię swego schwywania, po którym nie pozostało mu żadne osobiste wspomnienie. Wie, że otrzymał dwie kule, które pozostawiły blizny. Pierwsza znajduje się na policzku, druga poniżej biodra. Nadal widoczne. Wywołują nieuprzejme uwagi na temat małej przeszłości, o której przypominają. Łatwa to było do odczytania aluzja: jego twarz napiętnowana jest żydowskim pochodzeniem, zaś ciało nosi pieczęć przymierza, które wiąże każdego Żyda z jego wspólnotą: obrzezania. I o ile temu drugiemu piętnu, które nazywa ironicznie „zbrodniczym strzałem”, przewidujący rodzice mogą zapobiec, o tyle „wygląd żydowski” jest ułomnością nieuleczalną. Antysemitów łączy z wieloma Żydami przekonanie, że zdolni są rozpoznać Żyda bez wahania. W jaki sposób? Po prostu po jego „żydowskim wyglądzie”. To, że ów „wygląd” jest inny w różnych krajach, wcale nie uprawia ich w zakłopotanie. Pomimo tej ironicznej uwagi, przyznać trzeba, że — dla wielu asymilujących się Żydów — ich wygląd i sposób bycia stanowił przedmiot nieustannego zatroskania. Być rozpoznawanym natychmiast jako Żyd nigdy nie było powodem do dumy w krajach Europy Środkowej i Wschodniej. Nie mieć takiego wyglądu było natomiast traktowane jako zaleta. Kurt Tucholsky, w cytowanym już liście do Arnolda Zweiga, pisze: *Antysemitizm odczuwalem jedynie w gazetach, nigdy zaś w życiu. Z instynktem, który cechuje szwabów, wiele osób nie brało mnie za Żyda, co stwierdzam, nie iżby mi to pocholebiało, lecz dlatego, że mnie to bawi. Nie lubię mi to pocholebiało, przez antyfrazę, wartościujący charakter tego stwierdzenia. Niepokojącą naturę problemu potwierdza inna historia: W pociągu jakas pani zwraca się do dystyngowanego wyglądającego pasażera: „Proszę wybaczyć, ale czy przypadkiem nie jest pan Żydem?” — „Nie”, odpowiada mężczyzna. Kilka minut później kobieta pyta ponownie: „Pan jest pewny, że nie jest Żydem?” — „Jestem pewny”. Nie przekonana dama naciera po raz trzeci: „Jest pan absolutnie pewien, że nie jest Żydem?” — „Zgoda, zgoda”, odpowiada pasażer, „jestem Żydem”. — „To zabawne, wcale pan nie wygląda.”*

Nie oszukujmy się: „wyglądać na Żyda” znaczyło nie odpowiadać kanonom urody panującego społeczeństwa. W judaizmie najwyższą wartością było zawsze wykształcenie. Nie będąc bynajmniej „podejrzany”, ciało mężczyzny nie było traktowane jako instrument

^o tamże, s. 102.

^o tamże, s. 103.

uwodzenia. To pod wpływem społeczeństwa chrześcijańskiego, które odziedziczyło koncepcję grecką, Żydzi zaczęli odkrywać znaczenie piękna cielesnego. Sport odkrywali dzieci z rodzin żydowskich bardzo powoli. Młody narrator noweli Izaaka Babela *Przebudzenie* obserwuje ze zdziwieniem i zazdrością odeskie dzieci na brzegu morza:

Zaczęłam marzyć o tym, żeby nauczyć się pływać. Wstyd było przyznać się tym opalonym chłopakom, że urodzony w Odesie do 10 roku życia nie widziałem morza, a mając lat 14 nie umiałem pływać.

Jak późno musialem zaczynać naukę rzeczy przydatnych! W dzieciństwie, przygodzonym do Gemary, prowadziliem życie mózgowca, a gdy dorosłem — zacząłem lazić po drzewach.

Okazało się, że sztuki pływania nie sposób opanować. Lęk przed wodą wszystkich moich przodków — hiszpańskich rabinów i frankfurckich wexlarzy — ciągnął mnie na dno. Woda nie chciała mnie trzymać!

W świecie „gojów” nie wystarczy już (lub nawet nie trzeba) być mądrym, inteligentnym i oczyszczonym, ale trzeba będzie być pięknym i silnym. Ta uroda, to siła, to atletyczne ciało do czegoś będą potrzebne, jeśli nie do zdobycia kobiety z tego innego i fascynującego świata? Jeżeli „piękna Żydówka” była symbolem seksu w wielu utworach literackich krajów chrześcijańskich, to dla Żyda wybitnym przedmiotem pożądania stała się kobieta chrześcijańska. To po to, by ją posiadać, Heine wymyślił postać Żyda, wyposażonego we wszystkie zalety, które czynią żeń Super-goja, w jednym z nielicznych dzieł żydowskiej literatury wyzwolenczej, w których główny bohater nie jest szlemielem, czyli pechowcem, ściągającym na siebie wszelkie nieszczęścia: bierze on ironiczny odwet na świecie chrześcijańskim. Bohater poematu *Dona Clara* uwodzi piękną i szlachetnie urodzoną Hiszpankę, niemal obsesyjną antysemitkę, aby wywabić jej na ostatku, że jest synem wielkiego rabina Saragossy. W czasach nam bliższych, Alexander Portnoy, główna postać powieści Amerykanina Philipa Rotha, oświadcza swemu psychoanalitykowi: „Ameryka jest siksa!” (nie -Żydówką), a zatem należne mu miejsce w społeczeństwie będzie mógł zdobyć używając sobie z możliwie największą liczbą wysokich blondynek. Dobor kobiecych partnerek Woody Allena świadczy o żywności tradycji, którą można chyba uznać za symptomatyczną...

Na zakończenie tego katalogu — niestety niepełnego — obsesji, jakie Żydzi usiłują przezwyciężyć za pomocą humoru, oto zdanie, które streszcza je wszystkie naraz. Zwraca się nim pewien żydowski aktor amerykański do żydowskiej publiczności:

Nigdy, przynigdy nie wstydziecie się, że jesteście Żydami... wystarczy, że mnie wstyd, iż jesteście Żydami.

przełożył Tomasz Stróżynski

^o Izaak Babel, *Przebudzenie*, tłum. J. Pomianowski, W: *Utwory wybrane*, Warszawa 1974, s. 339.

IROŚLAW SZYMAŃSKI

Ballada o słupie

Kiedys król bezimienny
Wbił drgowskaz kamienny,
By dwie drogi rozdzielał każdemu,
Jedna, czarna od ostów
Szła donikąd po prostu,
A tą drugą się szło ku lepszemu!

Szły więc nacje, narody,
I pędzili swe trzody,
Szli z nadzieją, naprzeciw dobremu,
Słup wskazywał im co dnia
Drogę prostą, co wiodła
Tam, gdzie żyło się lepiej każdemu!

Wiele wieków tak przeszło,
Nim to plemię nadeszło,
Słup im także chciał losy odmienić,
Czekał, aby ruszyli
Lecz daremnie, bo byli
Całkiem bierni, całkiem jakby uśpieni!

Choć do marszu ich wzywał,
Dobrą drogę wskazywał
Wiedząc, że są spragnieni i głodni,
Karmie w szeregach stali,
I posłusznie czekali,
Aż się zjawi ich Mesjasz — przewodnik!

Czasu przeszło niewiele
I się zjawił na czele
Wielki Siernik, niesiony lektyką,
I w słup cisnął kamieniem
I pokazał ramieniem
Na tę drogę, co wiodła donikąd!

Więc nie pijąc, nie jedząc,
Co stracili nie wiedząc,
Znów ruszyli, by iść jeszcze teraz,
Słup zaś poszedł pod dłuto,
Bo go w pomnik przekuto,
W holdzie temu, co drogę wybierał!

W cyrku

Nowa forma, dawny wątek,
To ciąg dalszy, czy początek?
Na arenie znowu treser pelen buty,
Bowiem rzadko jest afera,
By się wypiał na tresera
Tlum zwierzków zrozpaczonych i zaszczutych!

Tu masz osła z ludzką twarzą
Który mówi, co mu każą,
Tutaj kunsztem magów magii się upajasz,
Którzy pragną, zwłaszcza dzisiaj
Cudem z gówna zrobić ptysia,
A tłum clownów nieprzytomnie robi jaja!

Gama wrażeń, przeżyć krocie,
Mistrz iluzji przy robocie,
Znów coś znikło, za to głośniejsz gra muzyka!
Tutaj widzisz, jak się wspina,
Dwóch cyrkowców po drabinach,
I na szczeblu, gdzieś wysoko się spotyka!

Potem konkurs na mądrego
Co by umiał łać z pustego,
Clou program! Sam dyrektor rzecz zagaja!
Wszystko idzie zgodnie z planem,
Nikt już nie wie, co jest grane,
A tłum clownów nieprzytomnie robi jaja!

Zmiana światła! Po raz wtóry
Znów w programie czas tresury,
Dreszcz emocji, mocne pręty wokół sceny!
I pytanie znów przed nami,
Kto być winien za kratami
Gdy oddzieli się widownię od areny?

Na arenie, niby w łoży,
Nowej ery gladiatorzy,
A naprzeciw ujarzmiona, dzika zgraja,
Ave Cesar Imperator!
Morituri te salutant!
Rzy tłum clownów, nieprzytomnie robiąc jaja!

Tu nierzadko chwyty tanie
Dają poklask i uznanie,
Chociaż bywa, że nie klaszczą widzów rzesze,
Gdy Dyrekcja po nowemu,
Zapowiada stary numer,
Robiąc wszystko, żeby każdy numer przeszedł!

Tu podziwiasz owoc trudu,
Wszystko prawda — nie ma cudów,
A muzyka nastrojowa serce lechce,
Zapominasz o potrzebach
I nieważne już, że chleba
Masz za mało,
Za to jaj masz, ile zechcesz!

W poczekalni

Jeszcze ciemno i cicho jest tu o tej porze,
Na sennych zegarach wskazówki na szóstej,
Dzień zęga się z nocą w pośpiechu przespaną,
I zrykło się budzi, jak zwykle co rano.
Zmęczony kalendarz znów nowym dniem straszy,
Powoli świadomość porwaca bezdomna,
Już siódma, już ósma — czas biegu nie zwalnia,
I z wolna ożywia się znów poczekalnia
Ogromna!

Znów czekają, nie wiedząc czy dzisiaj nadzieje
Wielki pociąg, od lat przyrzeczony,
I czy będzie to zgodnie z kolejnym rozkładem
Ten prawdziwy, czy ten podstawiony?
Znów czekają, plecami oparci o ściany,
Znów niepewni, jak dzień się ułoży,
Ci co mają już oczy otwarte i inni,
Którym nadal się nie chcą otworzyć.
Znów czekają cierpliwie, milcząco, spokojnie,
Kiedy sen złoty się urealni,
Kiedy wreszcie zamieni się w gwiazdę przewodnią
Brudny neon
Dworcowej
Czekalni!

Potem sennie i ciszej się robi wokół,
Wskazówki zegarów czas mierzą czekania,
Noc nowych podróży usadza pod ścianą,
I szarość odchodzi, by powrócić rano.
W głębokiej zadumie, w zmęczonym milczeniu,
Z nadzieją wsłuchani w odgłosy peronów,
Tak ciągle czekają od lat i miesięcy,
Wciąż w tej samej poczekalni dla tysięcy,
Dla milionów!

Droga donikąd

Już na zawsze pogodzony z całym światem,
Realizmu oducyony i cynizmu
W okularach, w których zamiast szkielek wstawiono
Dwa obrazki w barwach pełnych optymizmu,
Pójdę w końcu drogą, którą inni znają,
bo na własną sił i czasu nie starczyło,
Białą laską cudzą drogę
Metr po metrze odmierzając
Pójdę, zniknę — jakby nigdy mnie nie było!
Nie żegnajcie mnie mową fałszywą,
Było, przeszło, minęło — i kwita.
O kierunek donikąd
Sam po drodze zapytam,
Nie czekając na waszą życzliwość.
Gęstym mrokiem na wskroś przepojony,
Zasłuchany czy serce uderza,
Jasną drogą donikąd
Odtąd będę przemierzał
Świat na długość mej ręki skurczony!
Już na zawsze pogodzony z całym światem,
Wszystkich mierząc miarą taką jak należy,
Wam zostawiam wzniośle mity i legendy,
I nadzieję na to, w co przestałem wierzyć,
Wam zostawiam wielkie plany i marzenia,
Głupi wynik nie przespianych nocy wielu,
Sam odchodząc po omacku,
Przez kolejną smugę cienia
Jasną drogą, która idzie się bez celu!
Nie żegnajcie mnie...

Kogo doarki

Na optymistycznym niebie,
Pod sterylnym nieboskłonem,
Nigdy nie ma niespodzianek.
To jest grane, co sprawdzono,
Więc skąd nagle czarna chmura?
Dociec prawdy szansa marna,
Coś jest nie tak! Bić na trwogę!
Raz — że chmura! Dwa — że czarna!

Stop! Na miejsca!
Panikarzem zamknąć gęby!
Niech nie krzaczą!

Sprawa prosta! Nie ma sprawy!
Specjaliści wytłumaczą!
Podstaw brak do obaw wszelkich!
Winni, co na alarm bili!
Z wielkiej chmury deszcz niewielki —
Specjaliści ustalili!

I wszyscy znowu są spokojni,
Pojedynczo oraz społem,
I kogo weźmiesz do swej arki
Obywatelu Noe?

Zboża latoś obrodziły,
Przybór wody się zatrzymał,
Znów rytmicznie krzywe rosną,
Była jesień, przyjdzie zima,
Najważniejsze — mieć świadomość
Co nam się na lepsze zmienia.

I gradację znać problemów,
I mieć słuszny punkt widzenia!

Więc!

Tu są doły! Tam jest góra!
Wyżej ręce! Niżej głowy!
To jest białe! To jest czarne!
To jest śmiech! A może skowyt?
Świat właściwie bez tajemnic,
Wątpliwości nic nie znaczą.
Jak coś nie tak — nie ma sprawy —
Specjaliści wytłumaczą!

By wszyscy byli znów spokojni,
Pojedynczo oraz społem,
I kogo weźmiesz do swej arki
Obywatelu Noe?

List

W pierwszych słowach kochani donoszę.
Że mi tutaj zupełnie jest dobrze.
Wcale nie jest tak strasznie
I wcale nie jest tak biednie,
Dosyć często ktoś do nas zagłada,
By zobaczyć jak leci, choć teraz
Mniej odwiedzin jest w święta,
A więcej w dni powszednie.

Przy okazji wyjaśnić wam pora,
Że w szpitalu się leży, nie siedzi,
I nie mają tu miejsca rozruchy i bunty.
Paczkę od was dostałem przedwczoraj,
Wielkie dzięki za pięć funtów cukru,
Teraz cukru mam dosyć,
Przyslijcie tylko funty!

A tak w ogóle, to tutaj jest spokój,
Okna sali otwarte od rana,
I wschód mogę oglądać co dzień,
A wschodu nie widać, bo ściana,
I choć wszyscy na ścisiej są diecie,
Jednak coś tam wewnętrznie trawimy,
I nieprawda, że w łóżkach leżymy po dwóch,
Chociaż fakt, że ogólnie leżymy.

Atmosfera jest taka, jak piszę,
I opieka nad wyraz troskliwa,
Pielęgniarki jak bracia,
I siostry współczujące,
Bardzo dbają tu o nas, nie powiem,
Importuje się nowe zastrzyki
Zmniejszające napięcie
I ogólnie wzmacniające!

Już przywykłem, już rozkład nie drażni,
Nic też chyba mnie tutaj nie zdziwi,
Nawet dzieci bawiące się od nowa w wojnę,
Nerwy w lepszym ogólnie mam stanie,
Już mniej krzyczę przez sen w środku nocy,
Chociaż rzadko sny miewam puste i spokojne.

A poza tym właściwie jest spokój,
Wszystko toczy się wolno do mety,
I dni płyną pozornie odmienne,
Jak dwie strony fałszywej monety,
I za drzwiami znów słychać odgłosy
Pewnie według schematu za chwilę,
Znowu przyjdzie ktoś mądry,
By ocenić nasz stan!
Muszę kończyć!
Caujé was!
Tyle.

Irosław Szymański

ANTONIN J. LIEHM

W CIENIU SZWEJKA (osobliwości kultury czeskiej)

W listopadzie 1980 r. M. Kundera mówił w Finlandii o tym, jak literatura czeska przed więcej niż półtora wiekiem, ze złożonych przyczyn, postawiła na swą międzynarodowość, oraz o tym, jak na koniec, paradoksalnie, w ostatnim, krainowo niekorzystnym trzydziestolecu, osiągnęła i w dalszym ciągu osiąga sukcesy. Znane amerykańskie czasopismo literackie „New York Review of Books” publikując tekst Kundery dla uproszczenia zmieniło tytuł artykułu z *Tota-lotek literatury czeskiej na Czeski zmiotolek*. Z Londynu odezwał się oburzony czytelnik pochodzenia czeskiego, który rozprawiając się z Kunderą pouczył go, że dla Czechów byłoby dużo korzystniejsze, gdyby się nauczyli walczyć i mieli porządną armię niż zastawiali się literatami i książkami, a szczególnie Haszkiem, który zostawił narodowi taką spuściznę. Najbardziej interesująca w tym komicznym nieporozumieniu jest część ostatnia, w której — jak już wiele razy wcześniej — pijaka Haszka i jego reumatycznego Szwejka czyni się odpowiedzialnymi za klęskę narodu czeskiego.

Nie ma chyba potrzeby przypominać, jak to zartem zrobił Kundera w swojej odpowiedzi, że pani Bovary nie ponosi odpowiedzialności za niewierność żon. Ale wraz z tym, co już powiedziałem o Joysie, czy o Brodzie, dopełnia to złożonego obrazu kultury narodowej i jej charakteru.

Czym jest kultura czeska — a czym jest czeska tradycja kulturowa? Należałoby odpowiedzieć na to pytanie najprawdopodobniej tak, że jak każda kultura, każda tradycja kulturalna, również i nasza, da się określić poprzez swą różnorodność, wielorakość swych twarzy i swych korzeni. A jednak różni się ona od innejkultury światowej. Kultury wielkich obszarów, które trwały przez tysiąclecia dzięki swego rodzaju samowystarczalności. Kultury młode oraz te, które zależały od licznych wspólnot społecznych, wyizolowane głównie historycznie — te wszystkie wydają się być jakicś bardziej homogeniczne, łatwiejsze do zdefiniowania. Ale jak definiować lub — skromniej mówiąc — charakteryzować kulturę młodego narodu w sercu Europy, gdzie w ostatnich dwu tysiącach lat oddziaływały niezliczone kultury? Jeśli zgodzimy się z Bossuetem, że kultura zaczyna się tam, gdzie kończy się pamięć, to wiemy, że czeska tradycja kulturowa jest i cyrylo-metodyjska, i świętego Wacława, tradycyjna i barokowa, katolicka, protestancka i oświeceniowa, nacjonalistyczna i kosmopolityczna, że są w niej dostrzegalne nie tylko silne wpływy słowiańskie, ale też niemieckie i francuskie, że na wieki jest naznaczona symbiozą, dla której mamy jedno jedyne słowo „bohmisch”, że impuls czeskiego protestantyzmu nadszedł z Anglii, nowoczesna państwowość czeska w pewnym sensie rozdziła się w Ameryce, że anglosaski sposób myślenia wpłynął silnie na czeski sposób myślenia dwudziestego stulecia, że żydowska kultura, praska i wiedeńska nie minęły bez echa w Czechach... i tak dalej, i tak dalej, myślę, że każdy mógłby to długo ciągnąć według własnego uznania

Oczywiście takie krzyżowanie się wpływów kulturowych odnajdziemy również gdzie indziej. Paradoks historii czeskiej, odzwierciedlający się w historii kultury, polega na na tym, że tu praktycznie nigdy nie istniała jedna warstwa, która by owe wpływy absorbowała, pośredniczyła między nimi lub je przyswajała. Od średniowiecza Czechy były obszarem nawzajem zwaiczających się i głęboko wstrząsanych struktur politycznych i społecznych, wpływy kulturowe zaś rozlewały się jak woda, przenikały w szpary i szczeliny świadomości na najniżniejsze sposoby, a często równocześnie w różnych warstwach. Oczywiście, jest to pewnik, powiedzmy od końca osiemnastego stulecia. Mam jednak wrażenie, że było tak — przy zmieniających się warunkach — i wcześniej, właściwie już od chwili, kiedy Czechy stały się na krótko pograniczem wschodniego i zachodniego chrześcijaństwa.

Ta wielość mianowników kultury, które kultura czeska starała się zawsze po swojemu sprowadzić do jednego mianownika własnego (na szczęście bez rezultatu) — odgrywa szczególną rolę w takich chwilach historycznych jak dzisiejsza. Kiedykolwiek bowiem kultura czeska była poddana potężnemu naciskowi z zewnątrz, mającemu w pełni przysposobić ją i podporządkować jednemu wpływowi kulturowemu — łącznie z odebraniem wiary czy języka — zawsze uciekała się ona do swej wielorakości, do kształtujących jej alternatyw, i tak ów nacisk przeczekiwała. Zbieżności z dniem dzisiejszym są uderzające, ale chciałbym jeszcze na chwilę odłożyć wnioski z tego płynące, całą zaś rzeczą trochę problematyzować.

Kiedy Kundera na IV zjeździe pisarzy przypomniał Schauera, oburzył prawie tak wielu, jak swego czasu sam Schauer. Nie czeplajcie się naszej mowy, na to jesteśmy szczególnie uwrażliwieni. Od wielu już lat, jeszcze dawno temu w Pradze, myślę o Czechach nie tylko w powiązaniu z Niemcami (bez tego racjonalny Czech się nie obejdzie), lecz także w związku z narodem, który jest nam tak bardzo daleki, a zarazem pod wieloma względami tak ogromnie bliski (...). Nierozdzielnie myślę o Czechach i Irlandczykach. Język, którym się mówiło w Irlandii od zarania dziejów, przetrwał stulecia. Potem przyszła klęska ziemniaczana, głód zniszczył jedną czwartą mieszkańców, druga ćwierć wymigrowała za morze, a w czasach, gdy w Czechach rozstrzygały się losy czeskiego języka literackiego jako podstawy bytu narodu i kultury — literacki język irlandzki praktycznie przestał istnieć. Wrócić potem, w okresie, kiedy literatura czeska zbierała owoce odrodzenia narodowego, przeżyła swe nowe odrodzenie również literatura irlandzka. Lecz była to już literatura pisana po angielsku. Mówię tylko o tych, którzy pisali w tych czasach w Irlandii. O wielkim ruchu wokół Abbey Theatre, do którego należeli nie tylko dramaturzy Synge i O'Casey, ale i poeta Yeats, Lady Gregory i szereg innych.

Nie jest dla mnie jasny ostateczny wydzźwięk zdarzenia, który mnie, jako Czecha, nie przesłaje wzruszać. Literatura irlandzka, pisana po angielsku, nie utraciła w dwudziestym wieku nic ze swej irlandzkości, a zarazem stała się literaturą prawdziwie światową, natomiast literatura „eire” jest dzisiaj w zasadzie prowincjonalnym folklorem. To, co pomimo stuletniego nacisku angielskiego, pozwoliło na zachowanie kultury irlandzkiej — tradycja celtycka i głęboko zakorzenione chrześcijaństwo katolickie (którego to Irlandia była we wczesnym średniowieczu głównym strażnikiem), nie wystarczyło, by ocalić język. Utrata języka nie oznaczała jednak zaniku własnej kultury, lecz pod pewnymi względami nawet jej sprzyjała.

Mysmy język zachowali, można by rzec — wskrzesili, ożywili, co miało wielkie, dosłownie dziejowe znaczenie, ale równocześnie pewne rzeczy skomplikowało. Przyczyna leży w widocznym w tym, że mieliśmy językowe podłoże słowiańskie. Natomiast Irlandczykom brakowało



Rys. Jerzy Lipiec

czegoś takiego, ponieważ i w Szkocji, i w Walii rdzenne języki celtyckie ustąpiły angielskiemu. Myślę sobie jednak, że ta niezmierna różnorodność wchłanianych, integrowanych i w Czechach przetworzonych wpływów kulturowych, które się wzajemnie relatywizowały, także odegrała swoją rolę. Że w okresie, kiedy tradycja celtycka była w zasadzie już martwa, katolicyzm jako jedyny, chociaż potężny filar kultury, nie wystarczył do obrony języka, gdyż nie był z nim związany na życie i śmierć. Irlandzka tradycja katolicka jest głębsza i kulturowo bogata, dzięki czemu mogła trwać i po utracie języka, z czym w końcu się pogodził nawet irlandzki katolicki nacjonalizm. W Czechach na odwrót — jedna z wielkich tradycji kulturowych łączyła *Pismo* i religię z językiem, z tej tradycji zaś wyrósł później jeden z prądów historiografii czeskiej etc. Paradoksom owej sytuacji polega na tym, że dla czeskiego odrodzenia kulturowego i językowego wielce zasłużył się niższy kler katolicki, stojący na straży języka i czytelników Biblii krakulickiej. W tym tkwi, według mnie, jeden z kluczy do tajemnic kultury czeskiej, o której w tej chwili myślimy w najszerszym tego

słowa znaczeniu. Umiarkowani Czesi, umiarkowani protestanci, umiarkowani katolicy, umiarkowani Słowianie i umiarkowani Austriacy, pod wieloma względami bardziej podobni do swych zachodnich lub południowych sąsiadów, mają też szereg innych cech, tak czy inaczej z tym związanych — to wszystko nie są dla mnie skazy na urodzie, niedostatki czy wady charakteru narodowego. To jest charakter narodowy, taki, jaki się przez długie wieki ukształtował w tym wzajemnym przenikaniu historii i kultur, z których żadna nie ma sensu całościowego, żadna nie stała się ideologią podstawową, każda była natychmiast relatywizowana, a z nią i dzieje jej odczytane. Dlatego Haszkek jest potężną postacią kultury czeskiej, której znaczenie ciągle rośnie. Dlatego jest w tej kulturze tak ważna postać Czapka, chociaż nie wydaje się tak podstawowa. Dlatego Czesi bez wahania traktują Kafkę jako swego pisarza. Moglibyśmy przejść dalej, do sztuk plastycznych, muzyki, dokąd chcicie. Wszędzie byśmy zauważyli, że typowym rysem sztuki czeskiej jest jej różnorodność, wielorakość, orientacja na kilka tradycji jednocześnie, tak, że żadna nie może się stać tradycją dominującą. Na tym obszarze geograficznym tak właśnie wyrosła się kultura i jej charakter, tak również trwała. Nie było to i nie jest efektem czystej decyzji, to czeska historia we właściwej jej niepopiętej złożoności, doprowadziła nas wszystkich, takich, jacy jesteśmy, aż do schyłku dwudziestego wieku i — jeśli da Bóg — poprowadzi jeszcze przez niecodnie stulecie, które — miejmy nadzieję — nadejdzie. To, że czeska kultura stała się w ubiegłym trzydziestolecu ochroną Czechów przed innymi rodzajami kultur, które miały być im zaszczerpane, nie jest chyba niczym nowym. Kultura, a może cywilizacja, która nas ma pochłoniąć, jest jak zawsze bardziej homogeniczna, wyartykułowana, wyodrębniona, mocniejsza relatywnie przez swój zasięg. Ale w tym tkwi właśnie jej słabość, odkał trafiała na ziemię czeskie. Tam ją natychmiast zaczyna pożerać tradycja dużo starsza i dużo silniejsza, tradycja nieistnienia jednej tradycji, jednego prądu, dominującego odczytania. Jak owa koegzystencja wielu perspektyw i ich wzajemne relatywizowanie się jest wartością największą, największą oryginalnością kultury czeskiej, tak jest również jej najlepszym strażnikiem i obroną przed każdą próbą absolutyzowania, w imię czegokolwiek.

Nie sądzę, bym objawił tu coś nowego. Chodzi mi bardziej o to, żebyśmy jako zbiorowość przestali roztrząsać czy to dobrze, czy źle. Czeskie doświadczenie, z którego zrodził się czeski charakter, z obu zaś czeska kultura, nie jest powtórzeniem, lecz wzbogaceniem o coś bardzo oryginalnego — nie mówię, że zawsze pięknego lub wzniosłego, nie o to chodzi — o obszary zbadane przez inne kultury, o różne interpretacje człowieka i jego historii w wymiarze światowym.

W ten sposób, drogą okrężną doszedłem do od początku, a tym samym do końca. W tej wielorakości i w tej relatywizacji wszystkiego, w tym fundamentalnym nieuznawaniu czegokolwiek, w tej wiecznej demistyfikacji, jest źródło mojego optymizmu, zarówno jeśli chodzi o przyszłość czeskiej kultury, jak i o czeską przyszłość w ogóle.

Jak pokazuje przykład irlandzki i doświadczenie czeskie — państwowość czeska nie była zawsze najpewniejszym kryterium. Małe całości kulturowe, w sąsiedztwie olbrzymów, żyją i przetrwują różnie. Gdyby miały żyć i przetrwać, np. dzięki idealom, z których się zrodziły, to by ich w większości już nie było. Konfrontacja czeskiego i irlandzkiego przykładu pokazuje, że obecność lub brak takiej wodzącej idei z perspektywą widać lat są równoważne, że plus i minus stają się sobie równe lub się znoszą.

przełożyła Bożena Rajakowa

GEORGES BRASSENS

Kupidyń

(„Cupidon s'en fout”)

By miłośćką w miłość aż rozpalic.
Brakowało niewiele przecież, a
Zapał Wenus też szlag może trafić.
Bywa że nas Kupidyń w dupie ma.

Czasem jest tak, że nic mu nie wychodzi
I stępione są groty boskich strzał.
Z których jedna wkrótce nas ugodzi.
Bywa że nas Kupidyń w dupie ma.

Zabrał strzaly i luk, zwiął z naszej drogi.
Innym głupcom poświęcił swój czas
I nasz los już przestał go obchodzić.
Bywa że nas Kupidyń w dupie ma.

Próbowaliśmy bez tej pomocy
Znaleźć miłość wśród wysokich traw,
Tracąc cnotę nie straciłaś głowy,
Bywa że nas Kupidyń w dupie ma.

Choć przepustkę dałaś mi od razu,
Jednak serca nie znalazłem tam,
Błasku uczuć brak po prostu raził,
Bywa że nas Kupidyń w dupie ma.

Mnóstwo razy wróżyliśmy z akcją,
Zawsze „nie dba” wychodziło nam,
To już złudzeń kres, już wszystko na nic,
Bywa że nas Kupidyń w dupie ma.

Kiedy w las zbłądzić na amory,
Niechaj niebo przychylnie będzie wam,
Ja nie miałem szczęścia do tej pory,
Bywa że nas Kupidyń w dupie ma.

Testament

(„Le testament”)*

Chyba rozplacę się jak wierzbą,
Gdy Bóg co oko na mnie ma
Powie mi: „stary, idź do nieba,

Masz sprawdzić czy mnie nie ma tam”.
Postawić krzyżyk, choć to trudne,
Niebu i ziemi przyszedł czas.
Jak tam ze świerkiem na mą trumnę,
Może go jeszcze nie ściał drwał?
Jak tam ze świerkiem na mą trumnę,
Może go jeszcze nie ściał drwał?

A gdy los cmentarz mi przeznaczy,
Przedłużę ile się da szlak,
Przed grobem skręcę na wagary,
Wycofam z życia się jak rak.
Trudno, niech grabarz mnie ochrzani
I powie: „wariat to, jak nic” —
Jeśli wybiorę się w zaświaty
Szrubacką drogą chciałbym iść.
Jeśli wybiorę się w zaświaty
Szrubacką drogą chciałbym iść.

A zanim przyjdzie mi podrywać
Duszyczki potępionych pań,
Marzę o skromnych ziemskich flirtach,
Uwikłać chciałbym się choć raz,
Jeszcze choć raz powiedzieć „kocham”
I stracić głowę jeszcze dziś,
Wróżąc z chryzantem, bo już pora
Akacji mej wyrzucić liść.
Wróżąc z chryzantem, bo już pora
Akacji mej wyrzucić liść.

Boże, spraw żeby wdowa po mnie
Wylała potok szczyrych łez.
Niechaj zasmuci się nad grobem,
Bez cebul niech obejdzie się.
Dam wdowie taką radę tutaj:
Postury mojej męża weź,
Będzie mógł chodzić w moich butach,
W pantoflach i we frakach też.
Będzie mógł chodzić w moich butach,
W pantoflach i we frakach też.

Może pić wino, kochać żonę
I fajkę może sobie wziąć,
Ale mu nigdy nie pozwolę
Żadnego z moich kotów tknąć.
Choć muszę wyznać całkiem szczerze,
Złośliwość mi nie znana jest,
Jeśli do kotów się dobierze —
Mój duch postraszy go że hej!
Jeśli do kotów się dobierze —
Mój duch postraszy go że hej!

Martwy papieru listek spada,
Testament mój skończyłem już.
Za drzwi zatknięta mała kartka:
„Musiałem dziś na pogrzeb pójść”.
Do życia żal daruję sobie,
Ból żębów wreszcie trafi szlag
I leżę już w zbiorowym grobie,
Tym grobie, który kopie czas.
I leżę już w zbiorowym grobie,
Tym grobie, który kopie czas.

przełożyła *Małgorzata Pacholczyk*

* Inny przekład tego utworu (tłum. J. Mencl) zamieściliśmy w numerze 4 z 1989 (przyp. red.)

Pocziwa Małgosia („Brave Margot”)

Pastereczka, skromna Małgosia,
Ujrzała kotka pośród traw,
Co mamę stracił, co miał w oczach
Cichy strach.
Więc kolnierzyk swojej sukienki
Wnet rozpina łagodnie tak —
Że przytuli kotka do piersi.
Jest to znak!
A kotek już piersi ssac zaczyna,
W Małgosi mamę widzieć chce,
W niej budzi się czułość matczyzna.
Niechaj ssie!
A przechodził ktoś niedaleko,
Zobaczył ów dobrego wzór
I już dnia następnego zeszwał
Brzmiał chłopaków chór:

Ej Małgosiu, po-po-pokaż kotka,
Pokaż go, pokaż jak pięknie ssie —
Ciągłe prosił ją jakiś niecnota;
Zagadując ją ja-ja-jąkał,
Zagadując ją jąkał się!
A Małgosia, pocziwa i słodka,
Odsłaniała swój biust w chwili dwie
Mysząc, że on na widok jej kotka
Zagadując ją ja-ja-jąka,
Zagadując ją jąka się!

Stary sołtys i nauczyciel,
Uczniowie, jasna sprawa, też,



Georgez Brassens

Pędzili tam, czy uwierzycie,
W skwar i w deszcz!
I listonosz ze wzrokiem mglistym
Niewzruszenie na polu stał,
Zresztą mało kto już o listy
We wsi dbał.
Ministranci, Bóg im wybaczny,
W samym środku najświętszej mszy
z grzeszną myślą z niej wybiegali,
Patrzeć szli.
Nawet dzielny wiejski policjant,
Nieczuły, głupi niczym pień,
Mógł oglądać tę scenkę slichną
Przez calutki dzień.

Ej Małgosiu, po-po-pokaż kotka,
Pokaż go, pokaż jak pięknie ssie —
Ciagle prosił ją jakiś niecnota;
Zagadując ją ją-ją-jąkał,
Zagadując ją jąkał się!
A Małgosia, pocziwa i słodka,
Odsłaniała swój biust w chwili dwie
Mysząc, że on na widok jej kotka
Zagadując ją ją-ją-jąka.
Jąka się, przecież nie przez nią, nie!

Ale żeńska gminy połowa
Powstrzymywała z trudem gniew,
Narastał w paniach porzuconych
Mściwy zew.
Wrzeszcze zbrojna w kije kruczata
Wyruszyła bezbożnie, by
Wnec biednego kotka ukarać
Za swój wstyd.
Wzięła męża potem Małgosia,
Chcąc w pamięci zatrzyć ów zgon
I jej wdzięki odtąd oglądał
Tylko on.
Minęły dawno tamte chwile,
Oblekła szarosią dawny blask,
Najstarsi dzisiaj wspomną tylko
Ów szczęśliwy czas:

Ej Małgosiu, po-po-pokaż kotka,
Pokaż go, pokaż jak pięknie ssie —
Ciagle prosił ją jakiś niecnota;
Zagadując ją ją-ją-jąkał,
Zagadując ją jąkał się!
A Małgosia, pocziwa i słodka,
Odsłaniała swój biust w chwili dwie
Mysząc, że on na widok jej kotka
Zagadując ją ją-ją-jąka.
Zagadując ją jąka się!...

Tęcza po kwadransie

(„L'arc-en-ciel d'un quart d'heure”)*

Na niebie tęcza, co zakwita,
Gdy przyjdzie deszczu wieści kres,
Po chwili nuży i zazwyczaj
Ma każdy z nas ją mocno gdzieś.
To, co najlepsze i najtrwalsze,

Też musi kiedyś stracić blask.
Na niebie tęcza już po kwadransie
Przestaje bawić nas —
I każdy tęczy już po kwadransie
Mówi: pas.

Ślicznotka, która słodkim głosem
Tak świecić zapewniała mnie,
Że gdy mnie trafi szlag, na stosie
Męczeńską śmiercią zginąć chce,
Dziś znowu trwa w miłosnym transie —
Wpadł w oko grabarz jej, gdym zgasił;
Na niebie tęcza już po kwadransie
Przestaje bawić nas —
I każdy tęczy już po kwadransie
Mówi: pas.

I był ktoś, kogo niby wieszczą
Tlum dziki oklaskiwać zwykł
Wolając gromko. „— Jeszcze, jeszcze!” —
Dziś nie pamięta go już nikt.
Bo tnące przestrzeń światło gaśnie,
Gdy niknie żar minionych gwiazd;
Na niebie tęcza już po kwadransie
Przestaje bawić nas —
I każdy tęczy już po kwadransie
Mówi: pas.

* Tekst ten został opublikowany pośmiertnie. Brassens nie napisał doń muzyki. Autorem muzyki do polskiej wersji utworu jest Michał Łojewski.

Stałem się maleńki

(„Je me suis fait tout petit”)

Kiedyś byłem gość, nie chyliłem, nie,
Przed nikim czoła;
Teraz czolgam się, teraz mizdrzę się,
Gdy mnie zawola.
Choć kąsałem świat jak pies bardzo żyły,
Dziś wszystko pierzchoło,
Miałem wilcze kły, miałem wilcze kły,
Lecz to już przeszłość.

Stałem się maleńki u lali stóp
Jak piesek co na rozkaz służy;
Stałem się maleńki u lali stóp,
A ona tylko oczka mruży.

Miało w sobie coś, miało zalet dość
To źródło pieszczot;
Nie wzbraniałem się, gdy mnie ciął na wskrosz
Jej pieszczot brzeszczot.
Jednak lala ta zbyt boleśnie tnę,
Złym ogniem zionie,
W wilcze zmienia kły mleczne ząbki swe,
A wtedy koniec...

Stałem się malarzki u lali stóp.....

To mej dumy kres, mej wolności kres
I kres mych marzeń;
Żadnych spojrzeń w bok, bo zazdrośna jest,
Bo tak mi kaže.
Był kwiatuśzek, co raz zabłysnąć śmiał
Nad bujną łąką;
Wnet zatłukła go zazdrośnica zła
Swą parasolką.

Stałem się malarzki u lali stóp.....

Mądry ludzie wciąż głowę suszą mi,
Nad uchem żrzedzą,
Że ramiona jej po kres moich dni
Mym krzyżem będą,
Że ten pański krzyż będą niósł aż śmierć
Da mi schronienie —
Lecz kto powie mi, jak mam uciec przed
Mym przeznaczeniem...

Stałem się malarzki u lali stóp
Jak piesek co na rozkazy służy;
Stałem się malarzki u lali stóp,
A ona tylko oczka mruży...

GUSTAVE NADAUD
(muzyka: Georges Brassens)

Tomaszów

(„Carcassonne”)

Stareńki jestem, rentę mam,
Tyrałem całe długie życie
I, chociaż mało o to dbam,
Znam różne miasta znakomicie.
Lecz wiem, że szczęście swoje, cóż,
Zdobycwać trzeba wciąż od nowa,

Nadzieję utracilem już —
Nie ujrzę nigdy Tomaszcza!

Tak cicho tam i słodko tam,
Pryskają smutki oraz troski,
Zapukać chcę do raju bram,
Przez chwilę wieść ów żywot hoski.
Odnaleźć pragnę zyskać smak,
Bo wciąż w mych uszach tętnią słowa:
„A może by, najmiłsi, tak
wpaść choć na dzień do Tomaszcza!”

Z ambony nasz wikariusz grzmiał,
Że człowiek, próżny z definicji,
By sobie głowę uciąć dał
Naprzeciw idąc swej ambicji.
Przy mym pragnieniu skromnym zaś
Na miejscu pozostanie gwałt;
Ja, ojczyste mój, tak chciałbym wpaść
Na jeden dzień do Tomaszcza!

Mój Boże, wybacz, jeśli chcę
Doświadczyć owej tajemnicy;
To, co nieznane, wabi cię,
Czyś jest z Warszawy, czy z Brodnicy.
Mamusia moja oraz brat
Dotarli nawet do Krakowa,
A ja wciąż pragnę, pragnę raz
Wpaść choć na dzień do Tomaszcza!

„Słyszałem go jak snuł tę pieśń
Na dworcu kolejowym w Kutnie,
A kiedy pieśni przyszedł kres,
To wnet mu było jeszcze smutniej.
Bo pociąg opóźnienie miał
(Jak potem mi chlupała wdowa)
Tak wielkie, że w pół drogi zmarł —
Nie ujrzal nigdy Tomaszcza.

przełożył Jerzy Menel

GEORGES BRASSENS jest uważany za jednego z najwybitniejszych poetów francuskich ostatnich dekad. Ofrzumią część jego spuścizny (zmarł 29 X 1981 r.) stanowią jednak piosenki. Czy możemy zatem mówić o powrocie do dawniejszych czasów, gdy poeta był zarazem trubadurem, wędrownym grajkiem? Zapewne tak jest, ponieważ francuski śpiewający poeta miał odpowiedników w innych krajach — wystarczy wymienić Boba Dylana, Leonarda Cohena, Włodzimierza Wysokiego czy Bulata Okudźawę. Wielu twierdzi, że władca Brassens był w tej dziedzinie jednym z prekursorów.

Urodził się 22 października 1921 roku na południu Francji, w nadmorskiej miejscowości Sete, tam też spędził swe najmłodsze lata. Już we wczesnej młodości podejmuje próby poetyckie, pisze również swe pierwsze piosenki. Ode dziedziny twórczości traktuje zupełnie niezależnie. Zdecyduje się je połączyć znacznie później, już w latach czterdziestych, gdy zamieszka w Paryżu. Lata wojny nie były dlań zbyt bolesne, choć przez pewien czas przeżywał w obozie pracy w okolicach Berlina. Uciekł stamtąd, by zamieszkać nielegalnie w Paryżu, gdzie doczekał końca wojny. Pomimo kilku wczesniejszych prób wyścicia na głębsze wody, jego sukces stał się faktem dopiero na początku lat pięćdziesiątych, gdy ponad trzydziestoletni artysta zaczął wątpić, czy kiedykolwiek będzie mu dane zaprezentować się naprawdę znaczącemu audytorium. Początkowe powodzenie Brassensa zawdzięczał w pewnej mierze niekonwencjonalnej na owe czasy, rubasznej formie swych piosenek. To prawda, nie stronił od mrocznych słów, co szokowało i przyciągało zarazem żądną nowych wrażeń paryską publiczność. Ale wkrótce okazało się, że pisze on także utwory w tonacji bardziej lirycznej, a niedługo potem — że umie łączyć formę piosenki z dużej rangi poezją. Próż własnych tekstów wypisywał wiersze najwybitniejszych poetów francuskich — Aragona, Verlaina, Hugo, nie pomijając Villona, którego uważał za swego patrona duchowego. Gdy porównywało się ich wiersze z tekstami jego własnego autorstwa, okazywało się, że Brassens właściwie w niczym im nie ustępuje. Niebawem sam stał się jednym z klasyków, a każda kolejna jego płyta stanowiła oczekiwaną przez wszystkich wypowiedź narodowego poety.

W 1977 r. w plebiscytc znanego periodyku „L'Express” czytelnicy obwołali go „najszczęśliwym człowiekiem Francji”. Czy wynikało to stąd, że prezentował w swych piosenkach tak spójną filozofię życia? Na pewno był dla wszystkich kimś bliskim, ponieważ wybaczano mu nawet to, że bromił się przed ujawnianiem publiczności szczegółów swego prywatnego życia i zdarzało mu się pozostawać z dala od sceny przez kilka kolejnych lat. Ale wracał — zawsze z niebanalnym, znakomitym repertuarem. Kolejny jego powrót na estradę miał nastąpić w 1981 r. Nie dane mu było tego dokonać. Zmagał go nieuleczalna choroba (był chory na raka). Utwory, które miał nadzieję zaprezentować w swym kolejnym albumie, odpisał i opublikował jego przyjaciel — Jean Bertola. Georges Brassens zostawił po sobie szereg innych piosenek oraz tekstów, do których nie dopisał muzyki. Również i te utwory zostały z czasem opublikowane. Jeszcze za życia stał się klasykiem, a teksty jego piosenek są dziś nieodłącznym składnikiem programu nauczania we francuskich szkołach...

„Akcent” publikował utwory Brassensa dwukrotnie: w numerze 1 z 1985 r. (tamże artykuł na jego temat) i 4 z 1989 r.

Jerzy Menel



Rys. Jerzy Lipiec

NAJSZCZĘŚLIWSZY FRANCUZ

(wywiad z Georges'em Brassensem przeprowadzony przez Daniele Heymann — „L'Express”, 19.09.1977 r.)

L'EXPRESS: — Dla Francuzów, którzy w 67,7% chcieliby żyć na pańskim miejscu, stanowi pan wzorunek człowieka szczęśliwego...

GEORGES BRASSENS: — Co za głupota...

L'EXPRESS: — Dlatego zapewne, że stwarz pan w swoich piosenkach pewien kształt wolności na granicy anarchii, w którym wielu Francuzów pragnie się odnaleźć. Wierny „Kumpłom z pokładu” („Les copains d'abord”, piosenka Brassensa — przyp. tłum.), następnie poecie Villona, trochę libertyni, a zarazem nie znoszący ograniczenia wolności...

BRASSENS: — Szczęściem jest dla mnie to, że piszę piosenki. Szczęście, to dwa ładnie współbrzmiejące wersy. Gdybyśmy się ożenił i zajął się przedłużaniem gatunku, moje dzieci znaczyłyby dla mnie więcej niż piosenki, ale skoro nie mam nic innego... Zajmuję się pisaniem piosenek, odkąd ukończyłem 14 lat. Poza tym nie istnieję. Wydaje mi się zresztą, że byłbym bardziej szczęśliwy, w pełni szczęśliwy, gdybym został muzykiem. Odbieram świat nie przez wzrok — widzę, ale nie patrzę, nie jestem lakomy wizualnie. Prawdziwe chwile szczęścia, które przeżywałem z punktu widzenia tak fizycznego, jak i psychicznego, to te, których doznałem dzięki docierającej do mnie melodii. Muzyka wywołuje u mnie dreszcze nie będące mym udziałem nawet wtedy, gdy się Kocham. Jest to coś, co sprawia, że chce mi się płakać, wprawia w taką wibrację...

L'EXPRESS: — Czy istnieje okres w pańskim życiu, do którego pan tęskni?

BRASSENS: — Przeszłość jest dla mnie tematem olbrzymim. Z tym, że poruszam go jedynie w moich piosenkach, w życiu — już nie. Miałem dzieciństwo szczęśliwe, ale zepsute. Zepsute przez szkołę. To dlatego, że moja matka była surowa i wymagała ode mnie dobrych stopni. Właściwie mógłbym być dla trudności zrobić jej przyjemność, ale jako egoista wolalem być dla niej niemiły i nie robić w tym kierunku zupełnie nic!

L'EXPRESS: — Pańskie początki były trudne. Czy pańskim zdaniem luksus jest niezbędny?

BRASSENS: — Nie. Gdy byłem kłozardem, zawsze znalazł się ktoś, kto dał mi paczkę tytoniu lub pieniądze, które pozwoliły mi przeżyć kolejny dzień. Byłem szczęśliwy, gdy mogłem sobie sprawić nową parę sandałów. Szczęśliwszy byłem wówczas od faceta, którym jestem dzisiaj, gdy lekką ręką kupuję sobie następną parę butów. Nie siada się do stołu z pełnym brzuchem.

L'EXPRESS: — Czy miłość jest niezbędna do szczęścia?

BRASSENS: Miłość? Nie wiem dokładnie w czym rzecz. Nie rozróżniam miłości do kobiety, miłości do przyjacieli i tej, którą żywią do mych kotów. Posiadam pewną sumę uczuć, którą mogę rozdać. Nie jest ważne, komu je daję, w końcu wychodzą z tego samego miejsca, prawda?

L'EXPRESS: — *Odnosi się wrażenie, że jest pan człowiekiem wolnym.*

BRASSENS: — O jaką wolność chodzi? Skoro przez dwadzieścia lat cierpiałem na kolki nerkowe, nie byłem człowiekiem wolnym. W takich chwilach oddabym wszystkie moje piosenki, aby przestać cierpieć. Żałowałbym tego potem. Ale byłem ograniczony przez moją chorobę, w pewnym sensie byłem więc więźniem. Jeśli mówi pani o wolności mając na myśli cenzurę, to trzeba przyznać, że w reżimie totalitarnym trafilibym do paki. I że w tej naszej umęczonej demokracji mogę mówić wszystko, na co mi przyjdzie ochota. Jak każdy, nawiasem mówiąc.

L'EXPRESS: — *Zarzucono panu brak zaangażowania...*

BRASSENS: — Ależ w moim przypadku jest to zaangażowanie totalne! Od samego początku mam w moich piosenkach ten sam stosunek do życia, do pieniędzy, do sukcesu, do wielkich tego świata i do maluczkich. W sumie jestem jednym z najbardziej zaangażowanych facetów w dziedzinie piosenki. Ale przez zaangażowanie rozumię się przynależność do konkretnej partii politycznej, a tak się składa, że nie przyznaję żadnej z nich prawa do mojej osoby. Gdy jednak na mojej ulicy panuje jakiś zwyczaj, przestrzegam go. To stąd, że nie chcę przeszkadzać innym. A jeśli to prawo jest prawem większości, choć uważam, że większość nie ma nigdy racji, ustępuję.

L'EXPRESS: — *Podczas gdy pan stanowi uosobienie szczęścia dla 64,7% Francuzów, Jacques Chirac znajduje się na końcu listy z jedynie 24% głosów. Czy panskim zdaniem mer Paryża jest mniej od pana szczęśliwy?*

BRASSENS: — Cóż możemy wiedzieć o jego, czy też moim szczęściu? Mam o tym pojęcie naprawdę powierzchowne. Niektórzy ludzie są szczęśliwi, gdy usłyszą sygnał obwieszczenia końca pracy, bo wkrótce wyjdą z fabryki i przestaną się męczyć. Sygnał na fajrant jest dla takiego faceta większą radością niż dla mnie zrymowanie czterech wersów. On ma świadomość, że wkrótce wróci do siebie, do żony, do dzieci, do swojej gazety, telewizora, fajki. Jest szczęśliwy, jeśli tym właśnie jest dla niego szczęście. Dla niego, dla Chiraca, dla mnie — jedynie nawarstwienie owych małych radości sprawia, że życie staje się znośne.

L'EXPRESS: — *Czy wielkie nieszczęścia czynią życie niemożliwym do zniesienia?*

BRASSENS: — Nie. Nie strzelam sobie w łeb, gdy tracę kogoś, kto był mi bliski. Powstaje luka, która nigdy się nie wypełni, wiem to z doświadczenia. Jestem mniej szczęśliwy niż wtedy, gdy miałem 30 lat... Straciłem ojca i matkę, ludzi, koty, psy. Istoty, które powoli jaulowują i odchodzą. Ludzie starsi przeżywają mniej emocji, ponieważ nie mają nikogo, z kim mogliby podzielić się szczęściem. Nie powinno się nigdy pytać, czy ktoś jest szczęśliwy.

L'EXPRESS: — *Dlaczego?*

BRASSENS: — Dlatego, że jest to niedyskretnie.

tłumaczył Jerzy Menel

Prawdę można przemycić razem z celnikiem.

Dominik Opolski

RIMMA DRAGUNOWA

Ironiczny aspekt intertekstualności

Ironię definiuje się zazwyczaj jako opozycję różnych signifikansów odpowiadających jednemu signifikatowi. W swej najprostszej formie może mieć ona postać antyfrazy, ale też może rozciągać się na dłuższy odcinek tekstu i występować na poziomie jego struktur logicznych. Tu mowa będzie o takiej formie ironii, którą nazwać można intertekstualną. Według *Tematycznego i technicznego słownika literatury* J. Demougina intertekstualność „stawia sobie za cel wyjaśnianie związków zachodzących między danym tekstem, jego fragmentem, a nawet zapożyczonym słowem, a innym tekstem”. Będąc zestawieniem dwóch lub więcej tekstów intertekstualność przybiera tak zróżnicowane formy, że nie sposób jest sporządzić ich listę. Wystarczy wspomnieć parodię, przeniesienie, pastisz — przykłady dotyczące intertekstualności całych tekstów. Skoncentrujemy się na jednym, najłatwiejszym zresztą do dostrzeżenia przykładzie tego zjawiska — cytacie.

Językowy mechanizm cytatu polega na nakładaniu się dwóch znaczeń zdania: znaczenia w pierwotnym kontekście i w kontekście nowym. Cytat powoduje ujawnienie się dwóch poziomów semantycznych, a im bardziej poziomy te są rozbieżne, tym łatwiej postrzegany jest efekt ironii, ponieważ ironia, tak jak humor w ogóle, *jest skutkiem ograniczenia czasu, równoczesnego postrzegania dwóch (...) odrębnych przedmiotów, przybliżonych właśnie w akcie percepcji* (J. Mouton).

Szczególny rozwój ironii intertekstualnej następuje w XX w. Tłumaczy się to dynamicznym rozwojem środków komunikacji przenoszących z blaskawczą szybkością i na wielką skalę teksty i klisze językowe. Dzięki współnocie kulturowej systematycznie odwołujemy się do tego, co zostało już powiedziane.

Ironia intertekstualna jest więc zjawiskiem powszechnym. Ale w społeczeństwie Związku Radzieckiego ma ona swoisty charakter. Odwołanie się do wspólnego źródła intertekstualnego zyskuje określoną funkcję. Cytat jest znakiem rozpoznawczym grupy społecznej. Inteligencja radziecka przyjęła jako punkty odniesienia powieści Ilfa i Pietrowa *Dwanaście krzesel* i *Złoty wół*, z których obficie cytowała zwroty i całe zdania. Cytat jest więc środkiem do ustalenia wspólnotowej więzi między rozmówcami i określenia granicy oddzielającej „wtajemniczonych” i „niewtajemniczonych”.

Istota cytatu w społeczeństwie radzieckim wynika również ze szczególnego stosunku do klasyki literackiej. Ograniczenia cenzury narzucały autorom konieczność posługiwania się językiem przenośni. W tych warunkach okazało się, że dzieła należące do skarbnicy literatury rosyjskiej, wyrażające najwyższe wartości, zawierają liczne konotacje i mogą służyć jako wybieg, sposób ucieczki dla tych, którzy wybrali bycie „ponad”, plaszczyk dla tych, którzy pragnęli przekazać pewne treści oszukując czujności cenzury. Rzeczywiście, utwory klasyków, figurujące w szkolnych spisach lektur, a więc oficjalnie

uznane i wydawane bez ingerencji cenzury, długo służyły jako parawan, za którym można było czuć się bezpiecznie przed krytykami, schronienie, przynajmniej czasowe, niekiedy dość prowizoryczne.

Zaprawiona w taktycę kamuflażu i przymrużenia oka radziecka publiczność przywykła do odnawiania drugiego znaczenia w zaczerpniętym z klasyki cytacie, odkrywania w nim ironicznej intencji, ukrytej kpiny. Ironia taka długo stanowiła dla Rosjan środek w pewnym sensie „psychoterapeutyczny”. Przel analogię do Bachtina, opisującego katartyczną funkcję śmiechu w średniowieczu, podobną funkcję spełnia cytat, funkcję wyzwalania umysłów.

Dzisiaj, mimo że sytuacja zmieniła się zasadniczo dzięki zniesieniu cenzury, intertekstualna ironia nadal jest istotna. Jej formy uległy jednak zmianie: obserwuje się wyraźny powrót groteski, karykatury obejmującej dziedzinę do niedawna jeszcze niedostępną śmiechowi.

Pośród parających się humorem radzieckich pisarzy młodej generacji wspomnieć należy Wiktora W. Korkiję, poetę i dramaturga, którego sztuka wierszem *Człowiek w czerni, czyli ja, biedny Soso Dzugaszwilli*, wystawiona po raz pierwszy przez studencki teatr Uniwersytetu Moskiewskiego w roku 1988, może być uważana za ważną próbę nowego typu twórczości.

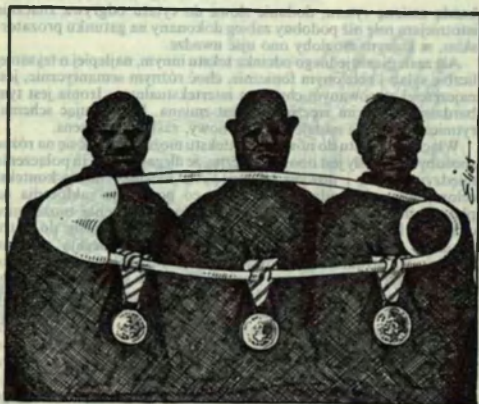
Sztuka mówi o Stalinie i jego zauszniku, ministrze spraw wewnętrznych Berii. Spotkała się ona z dość chłodnym przyjęciem, bo o ile obecnie chętnie rozbija się w ZSRR wiele mitów przeszłości, to mit Stalinia, dla wielu po dziś dzień „wzniosły”, jest najprawdopodobniej najtrwalszy. Stalin cieszył się sporą estymą nawet u swych najzgorzalszych przeciwników. Można przyjąć, że Korkija otwiera nowy etap historii literatury anty Stalinowskiej, charakteryzujący się ośmieszeniem tego, który budził respekt i strach kilku pokoleń. Interpretacja mitu dokonana przez młodego autora wzbudziła kontrowersje wśród publiczności, której pokazała część nie chciała zgodzić się na wyśmiewanie tego, co ich zdaniem nie powinno stać się przedmiotem żartów. Lekceważenie Stalinia towarzyszy w sztuce Korkiji lekceważeniu literatury: tekst jest dosłownie nafaszerowany cytatami, które autor kroił i ponownie sklejał bez skrępowań.

Funkcjonowanie cytatu w tekście jest uwarunkowane skomplikowaną siecią przecieć literackich źródeł, co wywołuje efekt podwojenia, nie kończących się lustrzanych odbić. Związki intertekstualne spajają sztukę Korkiji z trezma tragediami Puszkina: *Borysem Godunowem*, *Mozartem i Salierim* i *Góściem kamiennym*, podejmującym odwieczny temat Don Juana. Stalin wcielił się kolejno w postaci Uzurpatora, cara-dzieciobójcy, Salieriego i Don Juana, podczas gdy jego minister staje się kolejno Pimenem, starym mnichem spisującym dla potomości kronikę grzechów Borysa, Mozartem i, paradoksalnie, wymierzającym sprawiedliwość posągiem Komandora. Spłatanie tych źródeł zwiększa jeszcze ironiczną wartość sztuki dzięki zestawieniu postaci i epok oddalonych od siebie w czasie i przestrzeni.

Cytat jest w tej sztuce najważniejszym sygnałem intertekstualności. Analiza jego funkcjonowania w tekście pozwoliłaby może na określenie powszechnego mechanizmu gry intertekstualnej.

Przechodząc z tekstu do tekstu cytat staje się w umyśle czytelnika jednostką quasi-frazologiczną, utrwalonym zwrotem, przysłowiem. W tej sytuacji najbliższe przekształcenie cytatu, wymiana któregoś z jego członów lub dodanie nowego elementu wywołuje efekt oczekiwania i w konsekwencji uzyskuje wartość stylistyczną.

Z drugiej strony, nawet jeżeli cytat zostnie umieszczony w nowym kontekście w niezmienniej postaci, następuje rodzaj przesunięcia Realia, do których odnosi się przytoczony cytat, nakładają się na rzeczywistość, do której odnosił się w tekście wyjściowym. Widać to szczególnie wyraźnie w przypadku znaków deiktycznych, których



Rys. Jerry Lipiec

odniesienie może być określone jedynie w konkretnych aktach wypowiedzianych. Oto przykład: Stalin pyta o film Chaplina, z którym przybywa do niego minister: „Ty z tym szol ko mnie!” (Ty z tym do mnie przychodzisz?). Zdanie to, zaczerpnięte ze sztuki *Mozart i Salieri* zawiera trzy zaimki „ty”, „tym”, „mnie”. Każdy z nich ma podwójne odesłanie. Zaimki pierwszej i drugiej osoby określają dwie różne pary rozmówców w sztukach Korkiji i Puszkina, nadawców (Salieri — Stalin) i odbiorców (Mozart — Beria). Nakładanie się tych par powoduje napięcie, które rozładowuje się śmiechem. Trzeci znak deiktyczny, zaimkę wskazujący, znaczy dla pierwszego nadawcy, Salieriego, mozartowskie *Requiem* budzące jego podziw i zazdrość, a dla drugiego nadawcy, Stalinia, budzący jego wściekłość film Chaplina *Dyktator*.

Gra intertekstualna opiera się na wieloznaczności słów. Widać to na następującym przykładzie:

(Stalin do Berii) *Powtórzysz to przed sądem / Dlaczego tak zbladłeś? / Nie przed sądem Ostatecznym / Przed ludowym. Na czele z tobą / Sam się osądzisz. Wiem / Sam jesteś swym najwyższym sędzią.* Ostatnie zdanie pochodzi ze znanego wiersza Puszkina *Do poety*, w którym autor doradza poecie nie zważać na pochwały i zarzuty krytyków i publiczności, lecz ufać tylko własnemu osądowi. W Puszkowskiem tekście słowo „sąd” znaczy tyle co „ocena negatywna lub pozytywna”. W nowym kontekście uzyskuje ono konotacje arbitralności i cynizmu władzy poprzez użycie zaimka sądu ludu z sądem Berii, a tego z kolei z sądem Boga.

Zmiana kontekstu powoduje również zmianę znaczenia wyrażenia z przenośnego na dosłowne i odwrotnie. Replika Mozarta: „Posłuchaj więc mego *Requiem*” w ustach Stalinia, powtarzającego słowa Berii, zmienia się w grzeźbę. Zastąpienie kontekstu muzycznego kontekstem policyjno-sądowym pociąga za sobą zmianę sensu słowa „requiem” z „gatunek muzyczny” na „wyrok śmierci”.

Również dodanie słów do cytatu może wywołać zmianę znaczenia lub dać efekt komiczny. Dzięki formie wierszowanej, uwyppuklającej

każdą zmianę rytmu, dodanie słowa do cytatu odgrywa znacznie istotniejszą rolę niż podobny zabieg dokonany na gatunku prozatorskim, w którym mogłoby ono ujść uwadze.

Ale zastąpienie jednego odcinka tekstu innym, najlepiej o tej samej liczbie sylab i zbliżonym fonicznie, choć różnym semantycznie, jest najczęściej stosowanym chwytem intertekstualnym. Ironia jest tym bardziej udana, im zrzeczniejsza jest zmiana. Respekując schemat rytmiczny wiersza nadaje mu ono nowy, zaskakujący sens.

Włączenie cytatu do nowego kontekstu może dokonać się na różne sposoby. Niekiedy jest ono tak zręczne, że ulegają zatarciu połączenia między cytatem i nowym tekstem. Ale niekiedy nowy kontekst celowo uwypukla odrębność cytatu, co powoduje zakłócenia na płaszczyźnie logiczno-semantycznej. Takie zakłócenie może mieć charakter komiczny. Stosując ten chwyt Korkija nawiązuje do teatru absurdu. W końcowych scenach sztuki cytaty ulegają takiemu rozbiuciu jak struktura językowa w finale *Lysej śpiewaczki* Ionesco. Repliki stają się niespójnymi zlepkami cytatów sprzecznych w stosunku do siebie i do całego kontekstu, wymieszanymi urywkami różnych tekstów. Na pytanie Stalina-Don Juana „Kim jesteś?“, posąg Komandora odpowiada: *Ja? Kochałem Pana, być może jeszcze Pana...! Jestem alter ego, Soso. Ja — nie ja! Jestem Demonem, rozumiesz, duchem wygnanym! Ale na szczęście, geniuszem czystego piękna! Ty też jesteś geniuszem. Daj mi rękę. Rękę!* Fragment ten jest zlepkiem dwóch wierszy Puszkina, dwóch jego tragedii *Mozart i Salieri* i *Gość kamienny*, wreszcie jednego z wierszy Lermontowa.

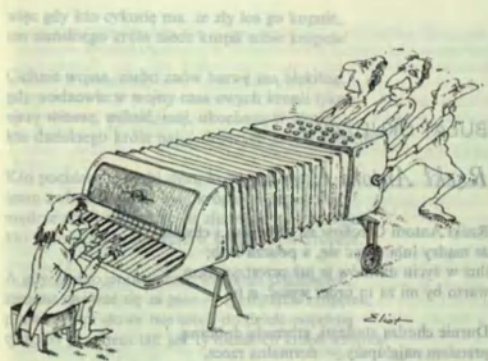
Pomimo kłopotów z odbiorem tego „majaczenia”, publiczność nie jest całkowicie zagubiona. Od samego początku autor sugeruje typ recepcji opartej na intertekstualności. Przyjawszy tę konwencję, widzowie stają się wyczuleni na najmniejszą nawet aluzję literacką. Zresztą Korkija stosuje ułatwienie posługując się tylko znanymi cytatami, zacierającymi te szkolnych lektur lub pieśni z muzyką skomponowaną przez Glinkę i Musorgskiego.

Trudno sobie wyobrazić, żeby sztuka ta była adresowana do publiczności pozbawionej odpowiedniej kompetencji kulturowej. Kulturowa wspólnota między nadawcą i odbiorcą stanowi warunek sine qua non komunikacji literackiej. Jeżeli czytelnik lub widz nie zna źródła literackiego, do którego autor robi aluzję, lub gdy nie rozpoznaje cytatu, intertekstualność nie spełnia swej roli i ironia nie jest postrzegalna.

Sytuacja taka występuje wtedy, gdy odbiorca jest przedstawicielem innej wspólnoty kulturowej niż nadawca. Może to stanowić czynnik uniemożliwiający rozszyfrowanie ironicznej intencji, na przykład za granicą. Tak więc poszukiwanie środków służących uwrażliwieniu odbiorcy na gry intertekstualne jest nader ważne. Jest to niewątpliwie znacznie trudniejsze niż przekład choćby gry słów, której odpowiednik zawsze można od biedy znaleźć w obcym języku. Przypadek intertekstualności jest złożony, zresztą nawet gra słów jest, jak widzieliśmy, interakcją dwóch tekstów.

Dostępne środki przewidywania tej trudności grzeszą swoim częściowym charakterem. Jeżeli jednak chodzi o cytaty, to można zaproponować pewne rozwiązania.

Pierwszym z nich jest komentarz filologiczny. W tym przypadku tłumacz sygnalizuje w przypisie, że tekst, który czytelnik ma przed oczami, odsyła do innego tekstu i wyjaśnia efekt otrzymany przez ten zabieg intertekstualny. Rozwiązanie to ma zaletę poszanowania oryginału i mniej lub bardziej wyczerpującego wyjaśnienia natury gry intertekstualnej i efektu uzyskanego poprzez odwołanie się do cytatu. Jego wada natomiast jest rozminięcie się z intencją autora — rozbawieniem, ponieważ humor implikuje natychmiastowe zestawie-



Rys. Jerzy Lipiec

nie dwóch wartości, estetyczna przyjemność jest właśnie funkcją tej natychmiastowości. Żart traci cały swój smak, gdy próbuje się go wyjaśnić. Ponadto rozwiązanie to jest niemożliwe w przypadku sztuki teatralnej.

Innym rozwiązaniem jest objaśnienie domyślnego przesłania tekstu przez wprowadzenie wyrażenia typu „jak to powiedział...”. Stosuje się to do cytatów samodzielnych i nie mających charakteru ludycznego, ale nie jest możliwe w innych przypadkach. Co więcej, odrzucenie implicytności znaczy tyle samo, co odrzucenie samej ironii.

Wreszcie, mało znany cytat skądinąd znanego autora może być zastąpiony innym, bardziej znanym jego cytatem lub cytatem zapożyczonym od innego autora, którego tekst mógłby być wykorzystany jako źródło. W tym przypadku do cytatu należy podać tym samym ludycznym przekształceniu, co i cytat figurujący w oryginale (ujęcie lub zmiana jakiegoś elementu, dodanie słowa itd.). Zaletą tego sposobu jest jego funkcjonalność, ponieważ w ostatecznym rachunku celem autora jest wykazanie się erudycją i danie odbiorcy sposobności do odbioru przyjemności wypływającej z rozpoznania cytatu dzięki zbluczeniu dwóch różnych kontekstów.

W tym przypadku największą trudność przysparza wybór tego czy innego cytatu. Inaczej mówiąc chodzi o wprowadzenie takiego fragmentu, aby nie została zakłócona semantyczna, syntaktyczna i rytmiczna struktura tekstu. Trudno jest przyjąć założenie, że zawsze da się znaleźć dokładny ekwiwalent oryginału, ale zawsze istnieją mniej doskonałe odpowiedniki, przy czym ich niedoskonałość można wyszukać dla otrzymania poszukiwanego środka wyrazu. Okazuje się to szczególnie zasadne, jeżeli istnieje konieczność otrzymania rozwium między cytatem i nowym kontekstem.

Niewątpliwie istnieją też i inne sposoby oddania intertekstualnej ironii zrozumiałe dla odbiorcy pochodzącego z innego niż nadawca kręgu kulturowego. Ale bez względu na stopień trudności znalezienia stosownego odpowiednika, operacja ta jest zawsze możliwa z racji uniwersalności samego mechanizmu gry intertekstualnej i wspólny rdzeń kulturowy tego, co można nazwać duchem europejskim.

Przełożył Maciej Abramowicz

BULĄT OKUDŻAWA

Rzekł Antoni Czechow

Rzekł Antoni Czechow na cześć swą i chwałę,
że mądry lubi uczyć się, a poucza żłób;
iluż w życiu durniów ja już przetrzymałem,
warto by mi za to order wpiąć, o tu.

Durnie chodzą stadami, gromadą dobraną,
przodem najglupszy — normalna rzecz,
w dzieciństwie śniłem, że budzę się rano,
a durniów już nie ma, ulecieli precz.

Ach jakże mylił się ten sen mój przesłeczny,
co w dzieciństwa czas pod obłoki niósł mnie,
twarz Natury krzywi się w uśmiešku ironicznym —
czegoś widać z zasad jej nie pojąłem, nie.

Bo mądrzy cenią sobie samotność, dlatego
gdy przymykają oczy wśród medytacji swych,
łatwo ich od tyłu zająć i co do jednego
gołymi rękami powyłapywać ich.

A gdy już wylapiają ich, rozpoczną się czasy
już nie na wyobraźnię mą, sporą bądź co bądź,
z głupim głupio, z mądrym kłopotów jest masa,
przypadłyby się w środku ktoś, ale skąd go wziąć?

Głupim być wygodnie jest, lecz coś tak jakby nie chce się,
mądrym bardzo chce się być, lecz za to dają w kość,
że głupota tam, Natura płacze drogi swe,
ach kiedyż się do tego, co jest w środku, uda dojść?

Kropłe króla duńskiego

Wierzę od dzieciństwa, że w Danii, w średniowieczu,
żył raz król, co kropłe miał, które z chorób leczą,
że wyzdrowiał każdy, choć boleść miał okropną,
kto duńskiego króla w lot kroppli sobie kropnął...

Słodsze od najśłodszych win słynne kropłe owe
pomagały znosić strach, potwarz i obmwę,

więc gdy kto cykorię ma, że żyły los go kopnie,
ten duńskiego króla niech kroppli sobie kropnie.

Cichnie wojna, niebo znów barwę ma błękitną,
gdy wodzowie w wojny czas owych kroppli lykną,
ujrzy wiosnę, miłość, maj, ukochaną w oknie,
kto duńskiego króla naj — lepszych kroppli kropnie.

Kto pochlebstwa lubi dym, kogo nęci władza,
temu zwłaszcza tutaj bym kropłe te doradzał,
mądrze zrobi wchodząc na złudnych karier stopnie,
kto duńskiego króla wpierw kroppli sobie kropnie.

A gdy głośno prawdę rzecz wzbrania ci kaszelek,
zamiast chować się za piec — lyknij tych kropielek,
prawdę rąb i słowa twe niech do dzieła popchną
tych, co przedtem tak jak ty duńskich kroppli kropną.

Parę razy wzduż i wszereż świat przeszedłem cały,
ale słynnych kroppli tych jakoś nie spotkałem,
niemniej wierzę, że ktoś z was kiedyś celu dopnie
i duńskiego króla raz kroppli sobie kropnie!

Przełożył Wojciech Młynarski

Książki nadesłane

Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

Adam Jonkisz: *Struktura, zmienność i postęp nauki. Ujęcie strukturalne*. Ss. 506, nakład 200 egz. Seria: Realizm, Racjonalność, Relatywizm, t. 26.

Zemowit Jacek Pietraś: *Sztuczna inteligencja w politologii. Heurystyczne modelowanie procesów adaptacji politycznej*. Ss. 298, nakład 300 egz.

Filozofia warsztatu. Pod redakcją Andrzeja Nowckiego. Ss. 216, nakład 300 egz.

Wiktor Grygorenko: *Teoria projektowania odwzorowań kartograficznych*. Ss. 356, nakład 100 egz.

Tomasz Opas: *Własność w miastach i paradygmat prywatnych w dawnej Polsce. Studium historyczno-prawne*. Ss. 236, nakład 500 egz.

Przemiany kultury politycznej w Polsce i Republice Federalnej Niemiec. Problemy teorii i praktyki. Praca zbiorowa pod redakcją Edwarda Olszewskiego. Ss. 175, nakład 250 egz.

Lubelskie Materiały Archeologiczne. Pod redakcją Jana Garby. T. 3. Ss. 200, nakład 300 egz.

WŁADIMIR NOWIKOW

Parodia i śmiech parodiowy

Problem parodii jest jednym z najbardziej dyskusyjnych problemów literaturoznawstwa. Toczące się spory dotyczą określenia parodii, jej związków z innymi gatunkami, specyficzności parodiowego humoru i ironii oraz wzajemnego stosunku, w jakim pozostają w obrębie parodii twierzątek i twórcy i destruktywnej. Pragnąłbym tu omówić główne teoretyczne aspekty problemu parodii, szczegółowo przede mnie zbadane w *Książce o parodii* (Moskwa 1989).

Parodia jest komycznym wizerunkiem dzieła artystycznego, stylu, gatunku. W ten sposób określa istotę parodii. Pozwala to odróżnić parodię od nie parodii oraz rozpoznać ją wówczas, gdy podszywa się pod poważne dzieło (stając się tym samym modyfikacją literacką) lub też jest częścią składową dzieła, odnoszącego się do innego gatunku.

Miejscę parodii w systemie gatunków literackich jest ze wszech miar specyficzne. Parodia łączy się ze wszystkimi bez wyjątku formami gatunkowymi. Nie ma takiego gatunku, który by nie mógł stać się obiektem parodii lub włączyć do swej struktury wstawki parodiowej. Szczególny stosunek łączy parodię z epigramatem: obydwie te gatunki często tworzą formy hybrydowe. Semantyka parodii jest dwuznaczna i — gdy gatunek ten wymaga jednoznacznej kategoryzacji — ucieka się do języka epigramatu. Zwykle występuje to w finale parodii, jej efektownej pencie.

Jak powstaje parodia? Uważam, że scholastyczne kategorie „treść” i „forma” nie mogą wyjaśnić istoty problemu. Konieczne wydaje się zrozumienie kierunku wysiłku twórczego parodysty. Parodia powstaje dzięki energicznemu przelomowi o charakterze hiperbolizacyjnym, który w sposób namacalnie demonstruje twórczość parodiowanego obiektu i jego styl. W tym kontekście parodia może być jeszcze określona jako porównanie artystyczne tworzący i stylu.

Czy parodia zawsze jest śmieszna? Jurij Tynianow w swym artykule *O parodii* (1929) twierdził, że może ona obejmć się bez komizmu, że jej istota nie jest komiczna. Wysoko cenię autorytet Tynianowa i uważam go za najwęższy teoretyka literatury (w 1988 roku wspólnie z W. Kawierinem wydaliśmy książkę, w której podjęta została próba całociowego analizy idei Tynianowa), lecz w tym konkretnym przypadku prowadzę z Tynianowem spór. W parodii mogą równocześnie istnieć różne rodzaje ironii i humoru, czasami występuje w niej śmiech o charakterze nie parodiowym, lecz każda hiperbola parodiowa zawiera w sobie energię komizmu, ładunek humoru i ironii. Jest to komizm wyrafinowanej gry stylów, który nie wywołuje śmiechu burzliwego, lecz śmiechu zrozumienia. Ow humor i ironia są w przeważającej mierze estetyczne. Komizm parodiowy pełni rolę wyróżnika parodii na tle innych rodzajów intertekstualności (cytat, aluzja, reminiscencja itp.).

Jaki jest kierunek parodii? W Rosji przez długi okres czasu uważano, że parodia jest ze swej natury burzycielska, gdyż taki

właśnie charakter miała ona głównie w XVIII i XIX wieku. Jednakże Tynianow zwrócił uwagę na to, że parodia nie zawsze skierowana jest „przeciwko”, zaś Olga Fridenberg w artykule *Pochodzenie parodii* (1925) udowodniła, iż w odległych czasach sens parodii nie był negatywny, lecz pozytywny. Pisał o tym również Michaił Bachtin w związku z amerykańską i średniowieczną. Badacze parodii angielskiej i amerykańskiej H. Richardson, D. MacDonald i R. Brower uważają, że podłożem parodii jest często zachwyt nad jej obiektem.

Wydaje się, iż śmiech parodiowy ma charakter ambiwalentny, łącząc w sobie pierwiastek burzycielski i twórczy. Parodia posiada dwa bieguny ocen. Większość parodii skłania się ku biegunowi „ujemnemu” i służy jako środek do wyrażania krytyki, sposób walki literackiej (taki charakter mają w Rosji parodie A. Sumarokowa, M. Polewoja, M. Dobrolubowa, A. Izmajłowa, A. Archangielskiego, A. Iwanowa). Istnieje jednak dobra parodia, zachwycająca się swoim obiektem: w literaturze rosyjskiej XX wieku będzie to zbiór *Parnas dybom* (*Parnas stojący dęba*), liczne parodie Archangielskiego, Flita, Lewitańskiego. Mogę również odwołać się do własnego doświadczenia parodysty: jestem autorem wyraźnie pozytywnej parodii Tynianowa, która przy pomocy środków komicznych wyraża sympatię do parodiowanego autora. W swej książce badam historyczne związki, łączące parodię „negatywną” i „pozytywną” w literaturze rosyjskiej. Kontynuacja tej książki w oparciu o materiały ogólnoeuropejskie wydaje się rzeczą ze wszech miar interesującą.

Oprócz parodii — gatunku istnieje również parodia — chwyt. Obiektami takiej parodii są wszystkie systemy znaków: języki naturalne i sztuczne, oficjalne dokumenty, rytuały społeczno-polityczne oraz klisze. Znana jest nawet parodia komentarza turnieju szachowego. Parodiowanie tekstów utilitarnych było niezmiernie popularne w literaturze staroruskiej, w satyrze rosyjskiej w całym okresie jej istnienia (M. Nowikow, D. Fonwizin, I. Kryłow, M. Gogol, A. Suchowo-Bohobyn, M. Sałykow-Szczedrin, A. Czechow, M. Bułhakow, M. Zoszczenko, A. Platonow, zaś w ostatnim czasie — W. Wysocki i M. Żwaniecki).

Istnieją formy gatunku, wykorzystujące obiekt literacki w charakterze fundamentu, na którym budowana jest satyra społeczno-polityczna lub obyczajowa. Występuje tu wiele narodowych modyfikacji: Włochy są objęzną burleski, Francja — trawestacji, Anglia — hudibrastic i mock-poem. W Rosji na przelomie XVIII i XIX wieku uformował się pieriepiew — gatunek, łączący w sobie cechy burleski i trawestacji, rozwijający się do lat dwudziestych obecnego wieku.

Na szczególną uwagę zasługują styl groteskowo-parodiowy, imitujący oblicze parodii (lub nawet cechy charakterystyczne listu grafo-mańskiego). W Rosji posługiwali się nim poeci z grupy „Arzamas”, Iwan Miałew, Kozma Prutkow, Dostojewski jako poeta (wiersze kapitana Lebdiakina w powieści *Biesy*), Włodzimierz Solowjow — poeta, OBERIU (Charms, Zabolocki, Włodzimierski) i bliscy im Nikolaj Olejnikow i Nikolaj Głazkow. Natomiast w literaturze współczesnej będą to Aleksander Jeremiencow — mistrz pocyckiego centonu oraz poeci-konceptualisi. Najbardziej charakterystyczną cechą stylu groteskowo-parodiowego jest paradoksalne łączenie realiów życiowych i obyczajowych z uniwersalizmem filozoficznym.

Świat parodii jest bogaty i różnorodny. Wszystkie wymienione wyżej jej typy i modyfikacje są obiektem badań zarówno oddzielnie, jak też w postaci całociowego systemu. Śmiech parodiowy gra doniosłą rolę w ewolucji świadomości kulturowej i literackiej. Wszyscy klasycy rosyjscy mieli skłonności do refleksji parodiowej. Doświadczenie historii rosyjskiej zaświadcza, że nasilenie się pier-



Rys. Szecepan Sadurki

wiastka parodiowego jest charakterystyczne dla okresów rozwoju społeczno-kulturowego, i na odwrót — osłabienie śmiechu parodiowego obserwuje się w czasach regresu. Parodia niezmienne była przesładowana przez reżimy totalitarne (na przykład w stalinowsko-żdanowskiej uchwale, dotyczącej czasopism „Zwiedza” i „Leninград”, na równi z dziełami Achmatowej i Zoszenki szycerskiej „przeróbce” poddany został pierpiejom Aleksandra Chazina *Eurenius: Onięgin w Leningradzie*). Również w dzisiejszej Rosji stają naprzeciwko siebie prawdziwa kultura, skłonna do żartu i parodii, oraz oficjalna pseudokultura, pozbawiona pierwiastka śmiechu, bojąca się przejść przez jego próbę.

Charakterystyczną ilustracją powyższej tezy były ostre spory w związku z opublikowaniem przez czasopismo „Oktjabr” („Październik”) wyjątków z książki Andrieja Siniawskiego *Spacer z Puszkinem* — dzieła, w którym autor przedstawia własną interpretację twórczości Puszkina, utrzymaną w wesółym, lekkim tonie, nierzadko uciekającą się do parodiowej ironii, wyrażającą miłość do twórczości poety w formie zadziwiających hiperbol (przebieg blame, jak mawiają Anglicy). Nasi ponurzy reakcyoniści literacy inkryminowali Siniawskiemu (i czasopismu „Oktjabr”) bluźnierstwo, obrażanie świętości narodowej. Oczywiście, że nie znają oni ani średniowiecznych parodii *Ewangelii*, ani rosyjskich parodii ludowych z ich niepowstrzymanymi potokami śmiechu. „Obroncom” Puszkina należało przypomnieć, że sam poeta miał skłonności do parodiowego śmiechu, do trawestowania klasycznych wzorców. Puszkini śmiał się radośnie, słysząc jak trawestują jego własne wiersze. Nie przypadkiem w znakomitym dziele jego piora Salieri został przedstawiony jako przeciwnik parodii w odróżnieniu od wesolego Mozarta.

Nasi reakcyoniści literacy boją się oczywiście nie o Puszkina, lecz o siebie: ich własne „opusy” są zbyt bezbronne wobec rzetelnego śmiechu. Nie jest dziełem przypadku, iż w okresie przebudowy koryfeusz tak zwanej „literatury gabinetowej” (tj. wysoko postawieni pisarze) nie spieszą się z publikacjami w czasopiśmie. Oto na przykład wiersze Jegora Iksajewa, który swego czasu otrzymał najwyższe nagrody, same w sobie mogą być dzisiaj odczytane jako

parodia. Pierwsi przerwali milczenie Piotr Preskurin i Jurij Bondariew, którzy rozpoczęli publikowanie swoich nowych obszernych powieści. Natychmiast jednak „Literaturnaja Gazieta” sparodiowała ich w bardzo specyficzny sposób — zamieszczała bez jakichkolwiek komentarzy takie fragmenty owych dzieł, które nie mogą być odczytane inaczej, jak tylko parodia.

Literatura postępową ma natomiast — jak zawsze — skłonności do parodiowej samokrytyki. Pojawiają się utwory parodiujące pisarzy okresu przebudowy, na przykład powieści Anatolija Rybakowa. Autorem jednego z nich jest Aleksander Chort, drugiego — ja. Obydwaj oczywiście podpisujemy się pod anty Stalinowską wymową Rybakowa, jednak w jego powieściach znajdujemy powody do przyjacielskiego uśmiechu. A propos, Aleksander Chort opublikował w czasopiśmie „Krokodil” („Krokodyl”) recenzję mojej *Księgi o parodii* właśnie w formie parodii: recenzent dla żartu udaje literackiego reakcyonistę potępiającego księżkę. Nie jestem pewien, czy wszyscy spośród pięciu milionów czytelników pisma właściwie zrozumieli wyrażoną aż zagrywkę parodiową, lecz mimo wszystko taki żart ucieścił mnie bardziej od tradycyjnej pochlebnej recenzji.

Często podśmiewujemy się z tych pisarzy, którzy w okresie zastoju publikowali rzeczy kławkawie ortodoksyjne, zaś po 1985 roku nagle wyciągnęli ze swych szuflad buntownicze dzieła, noszące daty minionych lat. Nie bardzo wierząc w szczerość owych autorów zamieściłem w piśmie „Literaturnaja Gazieta” cykl wierszowanych parodii, przynależnych rzekomo pióru sparodiowanego pisarza Jewgienija Sazonowa, który bezwstydnie stawia na swych „opusach” retrospektywne daty: w 1952 roku „przeprowadzi”, że za rok umrze Stalin; w 1965 „obiecuję” za 20 lat przebudowę; układa dziś antybernieźniczkowe wiersze i obłudnie datuje je „1976” itd.

Jednakże coraz częściej we współczesnej literaturze i prasie obiektem parodii stają się nie fenomeny literackie, lecz polityczne. Jest to przede wszystkim ideologia komunistyczna z jej demagogicznymi pojęciami i ubogim językiem oraz podnoszący głowę agresywny szowinizm, który — w moim przekonaniu — nie znajduje oparcia w narodzie, cieszy się natomiast popularnością w środowisku pisarskim, zdeformowanym przez wieloletnie „przewodnictwo partii”. Na przykład nasz najbardziej płodny parodysta Aleksander Iwanow występuje w ostatnim czasie z parodiowymi pamfletami politycznymi, skierowanymi przeciwko komunistom-demagogom oraz opętanym przez szowinizm pisarzom.

Parodie wychodzą na ulice i place, na których odbywają się wiece. Powstało wiele parodiowych hasel. Wszyscy oczywiście pamiętają zmagania Borysa Jelcyna i Jegora Ligaczowa, który wypowiedział słynne zdanie: „Borys, nie masz racji”. Owo zdanie masy demokratyczne natychmiast trawestowały na „Jegor, nie masz racji”. Ostatecznie Jegor został odsunięty od władzy ku naszej powszechnej radości.

Parodia literacka i polityczna nie zna nienaruszalnych autor-rytetów, czasami podżartowuje również z prezydenta Gorbaczowa, którego całokształt działalności znajduje poparcie narodu i postępowej inteligencji. W popularnej audycji telewizyjnej *Wzгляд (Pogląd)* zaprezentowana została dobrodusznna parodia artysty B. Gruszewskiego, nasładowująca specyficzną manierę wypowiedzi prezydenta.

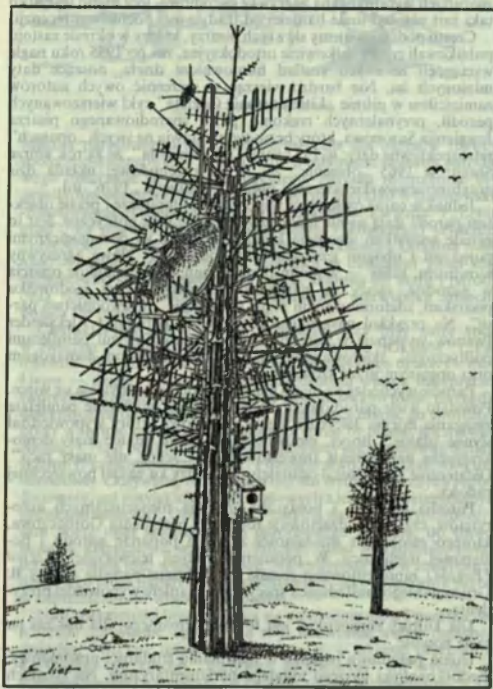
Dla kultury europejskiej jest to coś normalnego, dla nas zaś na razie nowość.

Ironia parodiowa pomaga w ujawnianiu trudności przebudowy, niedoskonałości naszego młodego parlamentaryzmu. Na zjazdach deputowanych bywa nieomal chaos. Przykładowo — jeden mówca przedstawia ciężką dółę Koriaków — małego narodu Północy, zaś

inny zaraz potem stawia problem napromieniowania terenów w wyniku katastrofy czarnobylskiej. Ostatecznie obydwie kwestie nie zostają rozwiązane. Michail Zwanicki sparodiował tę charakterystyczną płataninę: „Co mają do rzeczy Koriacy, jeśli takie tu promieniowanie?” Oczywiście jest to gorzki śmiech, lecz nie można obejść się bez niego przy wykrywaniu bolączek naszego społeczeństwa.

Problemy, wobec których stoi nasz kraj i nasza literatura, są poważne, chwilami tragicznie poważne, lecz w myśl starej tradycji śmiech może i powinien pomóc w ich rzetelnym uświadomieniu sobie i śmiałym, czynnym rozwiązaniu.

przełożył *Elgius Przechodski*



Rys. Jerzy Lipiec

JANUSZ OLCZAK

INTERESY BIZNESMENA LISZAJA

Następnego dnia ogarnął mnie dziwny niepokój. Przyznam się, że ciągnęło mnie do Liszaja. W końcu kumpli nie mamy za dużo, a na dodatek jest ich wciąż jakby mniej. Wyciągnąłem adres z kieszeni i ruszyłem na piechotę, żeby zaoszczędzić na autobusie. W willi Liszaja kręcił się jakiś sympatyczny moczymorda i robił wykończeniówkę. Ochryplym głosem wezwał gospodarza i spoglądał na mnie jakby popluwając. Wydało mi się, że wyczuł we mnie bezrobotnego.

— Chodź tu Bołus do nas — wezwał go Liszaj. — Przedstaw się panu magistrowi.

— Panie Liszaj, ja pana chromolę — odgryzł się Bołus. — Magistrowi to ja się bałem w szkole podstawowej.

— Ale przecież tu nie o terror chodzi i szkolną dyscyplinę. No dobrze, Bołus, nie denerwuj się. Za dobry fachowiec jesteś, żeby się denerwować bez potrzeby. Jeszcze mi coś z tej okazji sfuszerujesz. Bołus to złota rączka, prawdziwa złota rączka. Na razie to jedyny ciekawy obiekt w tej willi, ale samą willę obejrzyś sobie dokładnie w późniejszym terminie. Teraz wskakuj do samochodu, pokażę ci moją firmę. To jest cacko w głowie pani Liszajowej, a ta ma łeb. No, ruszaj się, bo to dobry kawał za miastem a nawet za wsią. Teraz biznes wszędzie można śmiało rozkręcić.

Jako kierowca Liszaj udawał mistrza rajdowego. Nie zapominał też o mnie jako pasażerze i wciąż trajkotał o polityce. Najwyraźniej chciał się wykazać i pokazać jako subtelny znawca zagadnienia. Cale miasto upstrzone jeszcze było plakatami wyborczymi, a raczej ich strzępkami. Gdzienigdzie klej dobrze chwycił i plakat prezentował dawno już przegranych kandydatów w całkiem niezłej formie.

— Tylko mi tego brakuje — przypomniał sobie Liszaj. — Dobrego plakatu. Ale długo to nie potrwa. Dalem zaliczkę i prace są w toku. Zobacysz wkrótce moją firmę także na plakatach. A teraz powiedz, tak z ręką na sercu, jak ci się podoba moja żona.

— Sympatyczna — stwierdziłem ostrożnie, żeby nie powiedzieć „nobliva”. Ale gdzie tam nobliwa! Nie o to chodzi!

— Czy ty wiesz, jaki ona roznieca ogień w łóżku, ile zna numerów i pozycji?

— Nie chcę tego wiedzieć — przerwałem skromnie, ale on z rozkoszą kontynuował temat.

— Ileż ja miałem bab w Ameryce! Najgorsze wytrząsaczki to

mulatki. Kropelki potu w tobie nie zostawią, tak się starają. Istne wyżymaczki. Albo Indianki. Na swój sposób jeszcze bardziej oddane.

Nie słuchałem dalej tych erotycznych bajek, bo mnie to nie bawiło. Zresztą podróż raczej rozmarza i rozkrochmala człowieka, gdyż jest to zawsze trochę powrót do czasów młodości. Ileż marzeń wiązało nas z Liszajem, ile przygód! Złudzenia jakby powróciły z moim kumplem. Teraz przyszły czasy, kiedy łatwiej o nadzieję niż kiedyś, ale trzeba jeszcze wykombinować w sobie sporo młodości, żeby móc planować z rozmachem. Ano zobaczymy.

— Spójrz — pokazał kierowca podmiejski pejzaż za szybą. — Tu kiedyś bywałem z Ewką.

— Kiedy? Jak byłeś chorąży? — spytałem podchwytliwie.

Chorąży też trzeba być przy okazji. Z niejednej beczki należy sól wylizać, żeby wreszcie poznać właściwy smak. Ale nie mówny o drobiazgach — Liszaj jakby za jednym zamachem przekreślił całą swoją niesławną przeszłość i więcej do tego nie miał zamiaru wracać. — Ile to już lat minęło? Ponad dwadzieścia? Masz ci los! A tak pięknie bywało z Ewką na spacerze.

— Możesz go powtórzyć — oświadczyłem sobie nagle, że mogę mu pomóc. — Wiem, gdzie aktualnie mieszka.

— Coś ty? Po co mi to, po tylu latach, jakby po potopie? Teraz są nowe sprawy.

To stwierdzenie w jego ustach zabrzmiało dość podejrzanie. Czyżby zanosiło się na nową chorążadę? To niewykluczone. Jedziemy przecież prosto do jego firmy, a każda firma stwarza nieograniczone wręcz możliwości działania. Ta podróż może być interesująca.

Jesteśmy na miejscu — oświadczył biznesmen i zatrąbił, co okazało się w jakiś sposób godne jego osoby.

— Jesteśmy na miejscu, czyli gdzie? Na miejscu, czyli nigdzie! — zdziwiłem się, bo wydało mi się, że przejechał mi nie tylko miasto, ale też najbliższą wieś i pobliską leśniczkówkę.

— Nie bój się, nie zabłądzimy — Liszaj trochę jakby się obraził. Ze nawet nie zauważyłem jego firmy. — A co sądzisz o moim samochodzie? Nie pytasz nawet, co to za wóz, czy dobra marka.

— Nie pytam, bo się nie interesuję. Znam się tylko trochę na motorach i to motorach syna. Jako bezrobotny nie zgłębiałem tajników motoryzacji.

— Prześni mi tu biadolić jak ezerwony o bezrobociu. Zaraz zobaczysz stanowiska pracy, które ja stworzyłem, żeby nie stać w miejscu, bo to nie wesele.

Zadowolony z siebie Liszaj zatarł ręce i wtedy nagle zauważyłem, że ma silne i spracowane dłonie. Najwidoczniej w tej Ameryce nie zbijał bąków.

— Jak tam właściwie było w tych Stanach? — spytałem znowu.

— O key.

— A konkretnie? Miałeś jakieś naprawdę dobre kontakty, przebojowych kumpli?

Miałem różnych kumpli. Na przykład Chińczyk Wiesio, nawet nie Wie — Sio tylko po prostu Wiesio. Prowadził chińską restaurację

w polskiej dzielnicy. Wesoły facet. Opowiem ci kiedyś o nim. Teraz mamy ciekawsze tematy.

Zakład Liszaja mieścił się w wielkiej chlewni z lat siedemdziesiątych, dla której zabrakło świni. Inicjatywa i pomysłowość mojego przyjaciela też jeszcze nie zapelniała wszystkich kątów. W jednym pomieszczeniu baby sortowały pierze i napychały poduszki. W drugim zakamarku siedzieli paru smętnych facetów mających coś przy wilknie. W końcu jednak firma miała dwa działy, mówiąc szumnie. Szefem produkcji był dawny naczelnik gminy właśnie z lat siedemdziesiątych, kiedy to budowano tę gigantyczną chlewnię na wyrost. I wtedy, i teraz wprost pchał się do tego interesu. Nie tylko palce maczał czy gardło.

Aktualnie szef produkcji zapomniał już o tym, że kiedyś sam był notabłem i traktował Liszaja z wielką rewerencją. Biznesmen też okazał się dla niego łaskawy. Wyciągnął prezenty z bagażnika i powiedział:

— Masz, zakręć się kolo tego. Tu jest kawa, wino i ciastka z pieweksu.

Szef produkcji rzeczywiście starał się jak potrafił, ale Liszaja nie zadowolił.

— Czekaj baranie! — wrzasnął tak, że aż ja się przestraszyłem. — Co ty wyprawiasz? Przecież nie ty będziesz nam tu obsługiwał. Z tobą to ja muszę porozmawiać o poważnych sprawach. Jesteś moją prawą ręką, ale nie do parzenia kawy. Zawołaj tam jakąś dziewczynę od pierza. Tylko taką, żeby nam apetytu nie psuła.

— Wszystko będzie grać, kierowniku — uśmiechnął się szef produkcji. Wyraźnie cieszył się, że instrukcje są takie jasne i proste. Myśleć i kombinować przy tym nie trzeba.

— Widzisz, jaką mam firmę? — pysznił się Liszaj. — Podoba ci się?

— Niczego sobie — przyznałem.

— Postaraj się o pieniądze, to chętnie wezmę cię na wspólnika.

— Tylko jak to zrobić?

— Tlumaczyłem ci sto razy, że pieniądze dziś leżą na ulicy.

— Równie dobrze mógłbyś mi tłumaczyć tysiąc razy. Może po prostu nie umiem się schylić.

— Nauczysz się. Życie cię nauczy.

— Ale po co ci wspólnik? — spytałem podejrzliwie.

— A choćby po to, żeby go wybajerować. To jest drapieżny kapitalizm, o jakim Marx całe życie pisał. No nie bój się, żartuję. Ciebie bym nie wykołował. Ciebie, Jasiu, nigdy w życiu! Poważnie mówię.

— O czym? O wykołowaniu?

— O tym, że szukam wspólnika.

Spoglądałem na niego podejrzliwie i zauważyłem, że mój kumpel nawet przy kawie jakby się upija. Wystarczy mu byle towarzyska okazja, nie żadna tam biesiada czy libacja.

Tymczasem szef produkcji za prawdziwą satysfakcją opowiadał swój życiorys. Liszaj słuchał pilnie, lekko go podpuszczając, a jednocześnie jakby zachylając się faktami.

Gdy naczelnik stracił swoją fuchę polityczną, został kierownikiem gorzelnii. Skończyły się jednak słodkie lata siedemdziesiąte i w roku 1980 pracownicy gorzelnii wywieźli go za bramę na taczkach. Jednak w stanie wojennym też mu się nie wiodło, choć starał się uchodzić za ofiarę „Solidarności”. Baby w chłodni zakapowały, że ich kierownik pije w pracy. A wtedy z chlaniem nie było żartów. Natychmiast przyjechali sprawdzić. Pijany szef schował się do wielkiej zamrażarki. Wyciągnięto go spod nogi zamrożonego wolu i stwierdzono stan faktyczny: schłany jak bąk. Dla przykładu opisano aferę w prasie lokalnej. Smród poszedł jak z padliny. Wielcy czerwoni wykończyli małego. Potem biedak próbował założyć własną firmę, ale z hukiem splajtował, bo zielone światło dla prywatnej inicjatywy świeciło tylko w teorii. Teoretykom to wystarczało ale nie praktykom.

— Widzisz, jakiego ja tu mam orla — chlubił się nim Liszaj. — chłop z niejednego kotła pełną paszczą żarł, a takich ludzi ja szanuję. Kocham ich po prostu. Zobaczysz, jak my tu razem porządzimy. Moja firma sprawi, że koniunktura zawędruje nawet pod strzechy — wypalił Liszaj pokazując betonowe bungalowy wioski.

— Mówisz jak wieszcz, ale pod te strzechy to zawędruje woda i seks, nie więcej.

— Pieprzysz. Ja zawsze wierdziłem, że kapitalizm to najwyższy stopień komunizmu — wyśmiewał się Liszaj.

Rzeczywiście często to teraz powtarzał i na dodatek klepał jak katarynka, że pieniądze leżą na ulicy.

— Ale twój stary był lewicowcem — przypomniałem mu.

— Mój ojciec był po prostu stary i miał młodą żonkę — stwierdził, choć nie bardzo wiedziałem, co to ma do rzeczy w wymiarze politycznym.

— Opowiedz jeszcze coś wesołego o latach siedemdziesiątych — prosił Liszaj swojego szefa produkcji. — Najlepszy jest ten kawałek z wojewodą.

A więc było tak. Wojewoda popił jak zawsze, naźarł się w zajeżdżie dziczyny i zaczął rozglądać się za dziewczynkami. Czemu nie? Naczelnik tylko mrugnął okiem i agent z zajażdzu pognał po panienkę. Normalna. Ale nie tym razem. Dziewczynie coś się stało. Zakleszczyła się na wojewodzie. Akurat miała kiedy! Krzyki, piski, wreszcie śmiechy chichy. Rada w radę wezwano pogotowie. Szum się rozszedł po zajeżdżie i służbie zdrowia. Nie dalo rady utrzymać tego w tajemnicy państwowej. Śmiano się i w województwie, i w samej stolicy na odprawach.

— Ale kariery mu to chyba nie złażmo — domyśliłem się.

— A ty byś od razu facetowi po karierze pojechał — zgorszył się Liszaj i w tym zgorzszemu wyglądał niemal nobliwie. Cholerny właściciel firmy! Wydaje mu się, że jest teraz bezkarny jak kiedyś wojewodowie. Czeka, jeszcze ci się też noga powinie z tymi babami, bo z babami nikt jeszcze nie wygrał. Nie żyłem mu źle, ale czasami mnie po prostu denerwował.

— Liszaju — powiedziałem zaczepnie. — Dwadzieścia lat temu ulubionym terenem twojego działania była niecka węglowa. Czemu teraz tam swojej firmy nie założyłeś? Czy tam brakuje pierza i wikliny?

— Pierza i wikliny nigdzie nie brakuje. Jest też rynek zbytu na te produkty. Rozejrzałem się po świecie i wiem, co w trawie piszczy.

— To zawsze wiedziałeś.

— Okazuje się, że nie zawsze. W niecce węglowej powietrze zostało definitywnie zatrute, a ja w Stanach nauczyłem się oddychać czystym powietrzem. Zawsze się człowiek czegoś nauczy pożytecznego. Ale ty chyba chciałeś powiedzieć coś innego. Wal śmiało, tu są sami zwyczajni ludzie.

— Sami tui ludzie.

— To na jedno wychodzi.

— Panowie, panowie — mitygował nas eks-naczelnik. — Do czego świat dojdzie, kiedy jeszcze kumple zaczną sobie skakać do oczu? Łatwo teraz wyśmiewać lata siedemdziesiąte, ale wtedy inaczej sądzono. Gierek był pupilkim Zachodu. A pamiętacie, jak Wolna Europa go wychwalała? Nawet Gomulka w 1956 roku nie miał takiej reklamy. Ludzie też go lubili za to, że tyle nabudował, czy trzeba było, czy nie trzeba. I w końcu dotrzymał słowa. Nie strzelał do robotników.

— Ty go musisz chwalić — przerwał mu Liszaj — bo byłeś sobie małym Gierkiem tej gminy. Napisz pamiętniki.

Eks-naczelnik skarcony przez pryncypała, zamilkł pokornie. Ale nie o to chodziło Liszajowi, który uwielbiał historyjki z lat siedemdziesiątych, jakby miały one wypełnić lukę z czasów jego nieobecności w kraju. Szef produkcji chętnie faszerował go lokalnymi rewelacjami, doprowadzając miejscową kronikę do naszych czasów. Kiedy wyleciał z chłodni i splajtował jako prywatnicarz, został zaopatrzeniowcem Akademii Rolniczej. Panowie naukowcy dorwali akurat fuchę w Związku Radzieckim, gdzie gigantyczne kolochozy przedstawiano na produkcji sadowniczej. Polacy sady założyli i wrócili do kraju. Po paru latach wybrali się tam powtórnie, żeby sprawdzić efekty swych teoretycznych przemysłów. Dyrektor kombinatu powitał ich bez entuzjazmu, choć z miejsca postawił bimber. Jednak naukowcy nie samogonu szukali. Bardziej interesowały ich wskaźniki ekonomiczne oraz inne dane techniczne.

— A to jest właśnie nasza tajemnica państwowa — mówi dyrektor kombinatu.

— Jaka tam tajemnica, przecież to sad przez nas wymyślony.

— No i co z tego? O tym może najwyżej sam Kijów zdecydować.

Tymczasem Kijów milczał, a Moskwa przeciągała sprawę. Naukowcy popili z kolochoznikami i wrócili do Polski ubożsi o jedną tajemnicę państwową.

— Wyborne — rozkoszował się Liszaj jako wybitny koneser i smakosz afer politycznych. — Przepyszna historyjka o braterskiej współpracy ekonomicznej.

— A kto teraz jest naczelnikiem tej gminy? — zainteresowałem się przy okazji, ponieważ zmęczyła mnie już egzotyczna tematyka.

— Jedna taka baba zgwałcona dziesięć lat temu na grzybach — wyjaśnił szef produkcji.

— Jak to zgwałcona? — nie rozumiałem.

— Najnormalniej w świecie. Na grzybach. Jak to mam wy-



Rys. Zbigniew Jujka

tlumaczyć? Nie wie pan, na czym to polega? Wystarczy przeczytać „Biologię miłości”. Urzędowo to zatwierdzono, sądownie i gwalciciel poszedł siedzieć.

— Nieźle — powiedziałem. — Tak było czy inaczej, nie zyskała chyba na autorytecie.

— A jej to wisi, Panie! Z nią można konie kraść. Trzy zęby mżewi wybiła, to ma nie mieć autorytetu?

No i znowu zjechaliśmy na politykę, choć o polityce lepiej było z Liszajem nie dyskutować. Wszystko wiedział albo udawał, że wie. Wyśmiewał się ze słabostek wybitnych mężów stanu, szachował czulowka opiniami modnymi w Ameryce. Na każdy argument miał twozin kontrargumentów. Do diabła z nim jako politykiem! Wołałem już go jako zwykłego babiarza. Upolitycznienie Liszajka miało jedną jansą stronę — jego niefałszowany patriotyzm.

— Na Polskę nie ma siły — mówił. — Cała historia na to wskazuje. Gdyby teraz znowu zebrały się czarne wrony i doszło do nowych rozbiorów, natychmiast zakładamy legiony i robimy Polskę jeszcze silniejszą, jeszcze piękniejszą. Tak, chłopcy, w Ameryce tylko patriotyzm był moją słabą stroną. Rozglądałem się wszędzie szukając Polski, wzdychając i wspominając bez końca. Wspomnienia to przekleństwo emigranta. Jakies pigułki trzeba na to wykombinować. Jednym słowem najlepsze witaminy mają polskie dziewczyny, jak powiedział wieszcz.

Tym razem nie protestowałem. Przyznam się, że Liszaj zawsze wruszał mnie w chwilach takiego uniesienia.

Z tego wszystkiego najmniej rozmawialiśmy o firmie, bo o czym tu gadać. Baby szarpają się z pierzem, chłopcy z wikliną i szafa gra. Szef produkcji bajeruje pryncypała. A pryncypał popisuje się przed

szkolnym kumplem. Popisuje się, czy tylko coś udaje? Dalej tego dokładnie nie wiedziałem, bo Liszaj nie jest taki zwykły orzech do zgryzienia.

— A czemu to masz taką minkę? Co ci tam krąży po mózgowicy? — zainteresował się Liszaj, jakby śledząc bieg moich myśli. — Czy moja firma ci się nie podoba? Gardzisz poduszkami z naturalnego pierza czy wiklinowymi meblami ogrodowymi? Zachód za tym ginie, przepada, bo to jest produkt naturalny, nie wymyślony w komputerze, nie zaprogramowany diabli wiedzą gdzie, diabli wiedzą w jakich laboratoriach. To jest nowa cywilizacja — natura, mleko prosto od krowy.

— Program zielonych? — domyśliłem się nawiązując do politycznych pasji starego kumpla.

— Ja pieprzę zielonych. Serdecznie pieprzę. O co innego chodzi. — Chodzi o to, że pieniądze leżą na ulicy — zakpiłem wyniośle, po pańsku.

— A żebyś wiedział, baranie jeden z drugim! Chodzi o to, żeby nasz obrót, nasza obrotność...

— Chwileczkę! — przyhamowałem. — Obrót i obrotność to są pojęcia z dwóch różnych parafii. Na tyle znam się na ekonomii.

— Zostawmy te magisterskie spory.

— Przecież ty nie jesteś żadnym magistrzem.

— Zgoda. Zgadza się — uspokajał mnie Liszaj mrugając i pokazując drżemiącego szefa produkcji, co chyba znaczyło, że należy uszanować jego niewinność. — Czemu się denerwujesz? Czy nie widzisz, że nowe czasy są i tak po mojej stronie?

— Panowie — stęknął szef produkcji, który jakby się nagle obudził. — Przecież nie o to chodzi w tym wszystkim.

— A o co? — zainteresowałem się.

— O to przede wszystkim, żeby kumple nie żarli się ze sobą. Musimy tak, jak Polak z Polakiem...

— Widzisz? — triumfował Liszaj. — Słuchaj, co ludzie mówią.

— Dobrze. W końcu to jest twój człowiek.

— Jasiu! — ryknął Liszaj. — Duża buźka! Wiesz, jak ja cię lubię? Kocham cię! Gdybyś był na swoje nieszczęśliwe dziewczyną, to wiesz, co by cię czekało.

W ten sposób przestaliśmy się kłócić. Szef produkcji ożywił się wyraźnie i wciąż sobie podśpiewywał, podgwiżdżywał, całą orkiestrę z siebie zrobił.

— Widzę, że artysta z pana — zauważyłem.

— Troszeczkę tak — odpowiedział skromnie, czym dopiero zaskoczył mnie naprawdę. Okazało się, że był nie tylko prominentem dawno minionych czasów ale też solistą i wodzirejem miejscowego zespołu pieśni i tańca. Teraz przyszła kryska na Matyska, bo obciachano fundusze na kulturę.

— A języki wam obciachano? Śpiewacie dalej? — dopytywał się Liszaj. — To wystarczy. A pieniądze? Pieniądze teraz leżą na ulicy. Ja się wami zajmę, barany. Wykołatam dla was jakieś fundusze. I sam może dam i innych na pewno wezmę do galopu. Pamiętaj, żebym jutro podskoczył przy okazji do wydziału kultury — powiedział

Liszaj do mnie, jakbym był jego sekretarzem, kory ma głowę i pamięć opłacone, zryczałtowane. No niech mu będzie. W końcu każdy musi się czuć ważny, kochany i szanowany.

— A więc wzięłeś już pod swoje skrzydła miejscowych Janków Muzykantów — podsumowałem. — A może także sportowcy szukają mecenasa?

— Oni niczego nie potrzebują — wypalił szef produkcji, jakby gromiąc konkurencję. — Wszyscy grają w miejskich klubach. Na wsi klubu teraz nie mamy, bo i po co, jak miasto przechwytuje każdego patałacha. Zostali tylko ci, co lubią sobie pośpiewać, potaćzyć.

— Jednym słowem wieś roztańczona i rozśpiewana — zauważyłem.

— A widział? — jakby wyłócał się Liszaj. — Nie jest tak źle, a będzie jeszcze lepiej, bo tak musi być. Ludzie przestali stać na głowie.

— Ale ty wciąż stoisz — podjąłem ton sprzeczki. — Ty stoisz na głowie, bo wciąż główkujesz. Zawsze taki byłeś. Dla ciebie nie ma nowych czy starych czasów.

— Znowu zaczynacie? — przerwał mi kierownik produkcji.

— No właśnie, przeszkadzamy ci tylko w pracy — przypomniał sobie nagle Liszaj. — Zbieramy się, magistrze. Zobaczyłeś co trzeba i starczy. Z żoną będziesz się kłócił. A teraz wskakujemy do mojego pudła. Trzeba tylko będzie uważać na zakrętach — stwierdził na koniec, co zabrzmiało niemal metaforycznie.

— Nie bój się — jakby pocieszał mnie kumpel w drodze powrotnej. — Zbudujemy tu jeszcze drugą Amerykę.

— No właśnie, a jaka właściwie jest ta pierwsza? — zainteresowałem się.

— Jest po prostu o key, jak się rzekło.

— Akurat dużo mi to mówi.

— Jedno ci tylko powiem. Ameryka nie jest dla frajerów.

— Więc czemu stamtąd wyjechałeś? Masz się za frajera?

— Widocznie tak, skoro nostalgia mnie zżarła.

Może ten Liszaj nie jest jeszcze najgorszy — pomyślałem sobie wróciwszy do domu.

Janusz Olczak

Fragment powieści

Echo też należy do wypowiedzi.

Dominiak Opolski

ROBERT DYMEL

Śmiech zakazany O wybranych skryptach w polskim humorze politycznym

Żart pozwoli nam obnażyć w naszym wrogu, wszystko to, co śmieszne, wszystko to, czego na skutek pewnych przeszkód nie byłibyśmy w stanie pokazać w sposób jawny i otwarty; żart więc omija ograniczenia i otwiera źródła przyjemności, które w żaden inny sposób nie są dostępne (...) Żart zatem, jest buntem przeciwko władzy, wyzwoleniem się spod jej wpływu (Freud 1978:103, 105).¹

Śmiech, zbyt często beznadziejny i beznadziejny, jest reakcją na tyranie, totalitaryzm i przesładowanie polityczne. Jest to symboliczny bunt, rodzaj katharsis. Nie jest przypadkowe, że humor Polski powojennej, jest w przeważającej części polityczny.

Artykuł jest próbą przedstawienia podstawowych skryptów funkcjonujących w dowcipie politycznym okresu powojennego. Skrypt — podstawowe pojęcie semantycznej teorii humoru zaproponowanej przez Wiktora Raskina — to *porcja informacji semantycznej otaczająca, bądź wywołana przed dane słowo* (Raskin 1985:81).² Skrypt, to struktura poznawcza, którą użytkownik języka przyswaja z chwilą, gdy poznaje dane słowo; w jej skład wchodzi wiedza na temat świata, ludzi, zjawisk i przedmiotów, na temat związków łączących je i ich właściwości. Oprócz skryptów charakterystycznych dla całego rodzaju ludzkiego (np. znajomość faktu, że ogień ma właściwości parzące, a pozywienie zabija głód, itd.) użytkownik języka posiada swoje własne skrypty, zdeterminowane przez takie cechy indywidualne jak narodowość, status społeczny, zawód, wiek, płeć, itd.

Główna teza teorii Raskina głosi, że aby dowcip był śmieszny muszą zostać spełnione dwa warunki:

a) *Dowcip jest zgodny, w całości lub częściowo, z dwoma różnymi skryptami.*

b) *Obydwa skrypty, z którymi dowcip jest zgodny, są przeciwstawne* (ibid. 99).

Rozpatrzmy żart:

— Doktor w domu? — z trudem szepce człowiek cierpiący na zapalenie oskrzeli.

— Nie — odpowiada szeptem młoda i piękna żona doktora — Niech pan wchodzi.

Żart ten jest zgodny z dwoma skryptami, ze skryptem KOCHANEK i ze skryptem PACJENT (mężczyzna, który odwiedził doktora jako pacjent, został przywitany przez jego rozpusztą żonę jako potencjalny kochanek). W żarcie tym dostrzegamy dwa przeciwstawne skrypty, spełnione są więc warunki śmieszności.

Poszukiwanie i selekcja przeciwstawnych skryptów wyznaczane są przez tzw. „reguly kombinatoryjne”, odpowiedzialne za semantyczną interpretację zdań. Reguly te podlegają warunkom, które określają między innymi:

¹ Freud S.: *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. London 1978.

² Raskin V.: *Semantic Mechanisms of Humour*. Holland. Reidel Publ. Comp. 1985.

1. Lokalizację źródeł niejasności.
2. Przedstawienie tekstu żartu w sposób jasny i niedwuznaczny.
3. Wykrycie nieprawidłowości językowych (jeśli takie są)
4. Interpretację zdań, które w jakiś sposób naruszają zasady poprawności języka (jeśli zdania takie istnieją).
5. Przedstawianie skojarzeń wywołanych przez dowcip, co pośrednio pomaga w ustaleniu przeciwstawnych skryptów.
6. Postawienie pytań odnośnie większej ilości informacji.
7. Wykrycie i interpretacja implikatur, tzn. twierdzeń implikowanych przez tekst żartu.
8. Odkrycie presupozycji, czyli twierdzeń zawierających informacje umożliwiającej nam pełne zrozumienie tekstu żartu.
9. Charakterystyka świata, w którym opisana w dowcipie sytuacja ma miejsce.

Innym ważnym elementem teorii Raskina jest tzw. „script-switch trigger” — element motywujący zmianę jednego skryptu żartu na skrypt przeciwstawny. Element ten jest w istocie odpowiedzialny za przejście z poważnego, „bona-fide” rodzaju komunikacji werbalnej, na rodzaj „non-bona-fide”, charakterystyczny dla techniki żartu.

Pierwszy z analizowanych tu dowcipów sięga czasów Władysława Gomułki, pierwszego sekretarza PZPR w latach 1956 — 1970:

Przed Domem Partii w Warszawie stoi żebrak. Do wychodzącego z Domu Partii Władysława Gomułki wyciąga rękę z prośbą o jałmużnę. Tu nie wolno żebrać! — mówi z gniewem Gomułka — Idźcie żebrać pod kościół!

— Nie mogę — odpowiada żebrak — jestem partyjny...³

Przeanalizujmy ten żart w oparciu o wyżej wymienione warunki (1—9), którym podlegają reguły kombinatoryjne:

1. Źródłem niejasności w żarcie jest odpowiedź żebraka: „Jestem partyjny” na „Idźcie żebrać pod kościół”, co należy zinterpretować w sposób następujący:
2. „Jako członek partii nie mogę żebrać pod kościołem, ponieważ obowiązuje mnie prawo, że członkowie partii nie chodzą do kościoła”. Punkty 3. i 4. analizy, odpowiedzialne za wykrycie nieprawidłowości językowych i interpretację zdań naruszających zasady poprawności języka nie mają w żarcie zastosowania.
5. Skojarzenia wywołane przez żart nawiązują do sytuacji, w której członek partii musi stosować się do pewnych milczących nakazów, które wymagają między innymi, żeby członkowie partii nie chodzili do kościoła.
6. Dlaczego nie wypada, aby żebrzący członek partii (a może partyjny żebrak?) wypiekał swoje powołanie pod kościołem?
7. Nawet żebrak, który jest członkiem partii, nie może pozostawać w żadnych związkach z Kościołem, bowiem jest to zabronione przez niepisane prawo partii.
8. Presupozycja żartu nawiązuje do zasady, w myśl której członkowie PZPR nie mogą być w kontaktach z Kościołem.
9. Charakterystyka świata dowcipu sprowadza się do sytuacji, w której PZPR, przesiąknięta marksistowską ideologią materialistyczną uważała chodzenie do kościoła za odchylenie od linii partii. Tekst dowcipu jest zgodny z dwoma przeciwstawnymi skryptami (KOŚCIÓŁ vs. PARTIA), spełnia on zatem warunki „śmieszności”. W dowcipie tym widzimy interesującą sytuację, w której poza skryptami KOŚCIÓŁ i PARTIA, pojawia się skrypt nadrzędny: PARTYJNY ZEBRAK, który jest przeciwstawny zarówno do skryptu KOŚCIÓŁ, jak i PARTIA. Taka konfiguracja skryptów ilustruje złożoną strukturę dowcipu i ujawnia dodatkowe źródła śmieszności

³ Ten i następnie polityczne dowcipy zaczerpnięto z książki Rosenbuscha: *Śmiech zakazany*. Melbourne 1987.



Rys. Jerzy Lipiec

Kolejny żart nawiązuje do czasów Edwarda Gierka, pierwszego sekretarza PZPR w latach 1970 — 1980:

Polskie drogi do socjalizmu: droga benzyna, drogie mięso i drogi towarzysze Gierek.

1. Słowo droga/drogi jest źródłem wieloznaczności.
2. Można je interpretować jako: a) miejsce przeznaczone do ruchu pojazdów i ludzi, prowadzące do określonego celu b) kosztowny c) kochan.

Gdybyśmy próbowali zinterpretować powyższy żart, zastępując wieloznaczne słowo droga (drogi) słowami jednoznacznymi, dowcip straciłby cały potencjał humoru. Jak widzimy, wieloznaczność, w tym wypadku potrójna, jest źródłem śmieszności. Dlatego też pierwszym i najważniejszym krokiem w analizie humoru jest umiejscowienie i eksplikacja wieloznaczności, co z kolei umożliwi ustanowienie przeciwstawnych skryptów.

W żarcie tym, tak samo jak i w poprzednim, punkty 3. i 4. nie znajdują zastosowania.

5. Skojarzenia wywołane przez dowcip pokrywają się z trzema skryptami wywołanymi przez wieloznaczne słowo „droga/drogi
6. Dlaczego „drogi towarzysze Gierek” pojawia się obok „drogiego

mięsa" i „drogiej benzyny" i dlaczego wszystkie te elementy noszą ogólne miano „polskich dróg do socjalizmu"?

7. Drogie mięso i droga benzyna będące zastępą drogiego towarzysza Gierka trudno nazwać drogami do socjalizmu. W zarcie jednak, mówimy o nich dość ironicznie jako o „polskich drogach do socjalizmu". Z drugiej strony, towarzysza Gierka trudno raczej nazwać „drogim", chyba że uprawiamy sztukę litotesu.

8. Rząd Gierka był odpowiedzialny za błędną politykę ekonomiczną, która w rezultacie przyniosła podwyżki cen i inflację.

9. Żart nawijając do czasów Edwarda Gierka jako pierwszego sekretarza PZPR. Jego droga do socjalizmu była realizowana między innymi poprzez nieodpowiedzialne i błędne posunięcia gospodarcze, które spowodowały inflację, wysokie ceny, a w końcu strajki organizowane przez niezadowolonych robotników.

Dowcip jest błyskotliwym komentarzem do polskiej sytuacji politycznej lat 1970 — 1980. Wszystkie trzy skrypty zgodne z tekstem żartu są wynikiem potrójnej polysemii, której wszystkie trzy elementy znakomicie funkcjonują w tekście żartu bez naruszenia logiki, spójności i siły ekspresyjnej tekstu.

Po analizie wybranych żartów, spróbujmy się teraz przyjrzeć głównym obiektom ośmieszonym w polskim humorze politycznym, co pozwoli nam poznać więcej skryptów funkcjonujących w naszej świadomości (przedstawiony podział oparty jest na klasyfikacji Raskina):

1. Pierwsza grupa obejmuje dowcipy ośmieszające osoby związane z działalnością polityczną. Jeden z wybranych żartów skierowany jest przeciwko osobie Jerzego Urbana, byłego rzecznika prasowego rządu, drugi kpi z wspomnianego już byłego pierwszego sekretarza PZPR, Edwarda Gierka:

Dlaczego Urban śpi w krawacie?

Żeby można było odróżnić dupę od głowy.

Gierek leci samolotem nad RFN. W pewnym momencie pyta stewardessę:

— Nad jakim miastem przelatujemy?

— Nad Baden-Baden — odpowiada zagadnięta.

— Nie jestem głuchy, nie musi pani dwa razy powtarzać.

2. Drugą grupę stanowią dowcipy skierowane przeciwko wszelkiego rodzaju instytucjom mającym związek z polityką. Obok PZPR, która oczywiście najchętniej i najczęściej jest wyszydzana, istnieją inne, mniej liczne ugrupowania stojące na straży określonego porządku, które wsmiano w wielu kawałach:

— Co by było, gdyby nagle całą milicję przeniesiono z Polski do ZSRR?

— W obu krajach podniósłby się współczynnik inteligencji.

Dylemat ZOMO-wca, wchodzącego do wc:

— Łać, walić, czy puszczać gazy...?

Obok wszelkiego rodzaju instytucji represyjnych (ZOMO, MO), istniały także inne, które przy użyciu znacznie mniej brutalnych metod, często osiągały dużo lepsze rezultaty w propagowaniu „prawd słusznych i jedyńskich":

Co to jest polska prasa, radio i telewizja?

— Środki masowego przekazu.

W innym świecie Wojciech Jaruzelski rozmawia z Hitlerem:

— Gdybym miał twoje wojsko — mówi Jaruzelski — rozprawilibym się z Solidarnością w trzy dni.

— Gdybym ja miał twoją telewizję — odpowiada Hitler — świat nigdy by się nie dowiedział, że przegrałem wojnę.



LOS POLAKÓW

Rys. Jerzy Lipiec

3. Kolejna grupa składa się z dowcipów ośmieszających polityczne (czytaj: komunistyczne) slogany i hasła:

W kapitalizmie człowiek wykorzystuje człowieka. W socjalizmie jest odwrotnie.

Szkolenie rekruta w wojsku ludowym:

— Kowalski, dlaczego dla nas tak ważna jest przyjaźń ze Związkiem Radzieckim?

— Ja też sobie często zadaję to pytanie, obywatelu kapralu!

4. Następną kategorią obejmuje kawały odsłaniające represyjny charakter reżimu politycznego:

Jaka jest w Polsce różnica między księdzem a milicjantem?

— Ksiądz mówi: „Pan z nami!"

— Milicjant mówi: „Pan z nami..."

Co to jest MO?

— Bijące serce partii.

5. Dowcipy ośmieszające braki podstawowych artykułów rynkowych pozostają w sposób szczególny jaskrawy w sprzeczności z komunistycznym hasłem „raju na ziemi" (który miał nastąpić po przezwycięzeniu „przejsiowych trudności").

Dlaczego nie ma ryb na rynku?

— Żeby odwrócić uwagę ludzi od braku mięsa.

Jakie są osiągnięcia reformy gospodarczej?

— Nawet reformy są nie do osiągnięcia.

6. Ulubionym obiektem kpin polskiego dowcipu politycznego są „ludzie radziecy" i ZSRR. Ponizsze żarty egzemplifikują wszystkie wymienione wcześniej grupy ataku, a co więcej są jednocześnie antyradzieckie:

1. Ośmieszanie polityków radzieckich:

Czym był dla Polaków pogrzeb Andropowa?

— Kroplą w morzu potrzeb.

2. Wyszyczenie radzieckich grup i instytucji politycznych:

Następujące pytanie skierowano do radia Jerewai:

— Jaka jest różnica pomiędzy nieszczęściem a katastrofą?

Oto odpowiedź:

— Wyobraźmy sobie osiołka przechodzącego przez strumyk. Stary most wali się i osiołek wpada do wody. To nieszczęście, ale nie katastrofa. A teraz przypuśćmy, że cały sowiecki rząd jest na pokładzie samolotu i samolot ten rozbija się. To jest katastrofa, ale z pewnością nie nieszczęście.

3. Kpienie z radzieckich hasel i sloganów politycznych:

— „Mówimy, Lenin, a w domyśle, Partia!, mówimy, Partia, a w domyśle, Lenin!” — Już ponad pięćdziesiąt lat mówimy co innego, a myślimy co innego.

4. Obnażanie represyjnego charakteru reżimu radzieckiego:

Amerikanin i Rosjanin rozmawiają o wolności:

— W Ameryce jest prawdziwa wolność — mówi pierwszy — mogę stanąć przed Białym Domem i krzyknąć, że Eisenhower jest głupi i nikt mi nic nie zrobi.

— Co z tego? — mówi Rosjanin — Ja mogę pójść na Plac Czerwony i krzyknąć, że Eisenhower jest głupcem i nikt mi też nic nie zrobi!

5. Tradycyjnie już, Rosjanie obwiniani są za braki artykułów konsumpcyjnych w Polsce:

Wsklepie mięsny klient prosi o szynkę. Nie ma. O poledwice. Nie ma.

— A co, Ruskie zabrał?

Podchodzi tajemnik i chce go wyprowadzić.

— A co, nie należy im się?

Zaprezentowany przegląd polskiego humoru politycznego okresu powojennego ukazuje dużą różnorodność skryptów. Niewiele żartów moglibyśmy zrozumieć (tzn. śmiać się z nich), gdyby nie informacja semantyczna (przechowywana w skryptach), którą gromadzimy w trakcie zdobywania nowych doświadczeń i poznawania świata. Przeciętny, statystyczny Polak dysponuje skryptami: ZOMO, ROSJANIE, MO, PZPR, URBAN itp. wraz ze wszystkimi informacjami, które mają jakikolwiek związek z polską rzeczywistością. A zatem, wiele polskich dowcipów politycznych mogłoby się wydawać mało zabawnymi dla kogoś, kto nie dysponuje niezbędnymi skryptami. Z drugiej strony, jeśli zdobywamy skrypty pośrednio, np. gdy tłumaczy się nam dowcip dostarczając koniecznych informacji, dowcip ten już tak nie śmieszy, jak w sytuacji, gdy potrzebne skrypty znamy z doświadczenia.

Wydaje się, że dzięki przedstawieniu wybranych skryptów, które, jak sądzimy, są reprezentatywne dla polskiego humoru politycznego, jesteśmy w stanie osiągnąć lepszy wgląd w strukturę humoru w ogóle, jak i polskiego humoru w szczególności. Humor powstaje w efekcie zderzenia przeciwstawnych skryptów, umiejscowienie zaś ich odkrywania uwarunkowana jest naszą wiedzą, wyjeżdżalaniem, inteligencją, wrażliwością, zdolnością postrzegania związków między zjawiskami i umiejscowieniem widzenia rzeczy we właściwej perspektywie.

Jest interesujące, że jakkolwiek dzisiaj dowcip polityczny może rozwijać się bez żadnych zewnętrznych ograniczeń, to jednak utracił on nieco ze swej atrakcyjności „owocu zakazanego”. Sytuacja polityczna, w której można wszystko powiedzieć, nie sprzyja kunsztownej formie, zręcznemu, pomysłowemu ukryciu zakazanej treści przed okiem cenzora w gąszczu niewinnych słów, „rzemyceniu” informacji w błyskotliwy i inteligentny sposób.

Na szczęście, codzienność nie pozwala nam się nudzić.

Robert Dymel

KAZIMIERZ PAWEŁEK

Jakoś to będzie

Dziś beztrósko w szkolnej ławie uczeń siada, choć jak zwykle nie odrobił w domu zadań.

I gdy wlepią mu na okres galy dwie, też nie placze ze zmartwienia, bo wie, że...

Jakoś to będzie,

jakoś poleci,

o tym wszak u nas wiedzą już dzieci.

Jakoś poleci,

jakoś to będzie,

dziś tę zasadę wyznają wszędzie.

Wolę bożą poczuł wiosną młody student i studentka, co lubila bez ogródek.

Wnet w korycie bez ogródek brzdąc się drze, lecz studentka się nie martwi, bo wie, że...

Jakoś to będzie,

jakoś poleci,

o tym wszak u nas wiedzą już dzieci.

Jakoś poleci,

jakoś to będzie,

dziś tę zasadę wyznają wszędzie.

Teraz różnych polityków mamy dużo, co natychmiast mogą objąć każdy urząd.

I choć wszystko wnet rozpadą się i rwie, taki gamoń się nie martwi, bo wie, że...

Jakoś to będzie,

jakoś poleci,

o tym wszak u nas wiedzą już dzieci.

Jakoś poleci,

jakoś to będzie,

dziś tę zasadę wyznają wszędzie.

Jeszcze pokażemy!

Jeszcze wyrzecen kilka
i zaciskanie pasa,
a słońce nam zaświeci
i wiosna będzie nasza.

Jeszcze potknięcie groźne,
jeszcze kryzysu zarys
i może się do przodu
wykona kroków parę.

Na drogę do Europy
niech dadzą nowy kredyt,
to pokażemy wreszcie,
ech, pokażemy wtedy!!!

Jeszcze cierpliwość miejcie,
bo popełniono błędy,
ale się je naprawi
i przegrupuje rządy.

Jeszcze pomyłek kilka
i nowe doświadczenie
a wtedy czas nadejdzie
na wielkie przyspieszenie.

Jeszcze wymiana ludzi,
kilka niezbędnych korekt
i już będziemy mogli
dziadowski schować worek.

A jeśli się nie uda...
to zaczniesz się od nowa...
Od nowa?
Odnowa!

Emerycie, ty masz życie!

Kiedy będziesz szedł na starczą rentę,
ten dzień będzie twoim wielkim świętem.
Siądziesz wtedy za stołem w świetlicy,
a przy tobie usiądą zwierzchnicy.

Potok życzeń popłynie wnet wartki,
palnie mówę ktoś czytając z kartki.

choć do klapy niczego nie przypną,
to ozdobny wręczą tobie dyplom.

Kupi wtedy związek zawodowy
orazadę dla każdej osoby
i z okazji, że idziesz na rentę
będą pączki na rachunek wzięte.

Młodzież da ci piękne proporczyki,
a dyrektor trzy zwiędłe goździki,
które każe ci główna księgowa
na rachunku zaraz pokwitować.

Za twą pracę, co trwała pół wieku,
będziesz rentę miał teraz, człowieku,
oraz różnych przywilejów wiele:
chude mleko, chleb i kwaśny serek.

I choć wszędzie jest ciemno i szaro,
ty spokojna możesz przeżyć starość.
I o przyszłość — też spokojna głowa,
państwo przecież musi cię pochować.

Ty bez stresów będziesz wstawał co dzień,
bo cię nie tknie najmarniejszy złodziej,
a inflacja, co fortuny zżera,
ciebie dotknąć już nie może teraz.

Piosenka o układach obowiązkowych

Jeśli chcesz spać spokojnie całe życie:
wy na dole, wy pośrodku, wy na szczycie,
jeśli chcesz przez to życie gładko iść,
zaczynajcie te ćwiczenia jeszcze dziś:

Ćwiczcie skłony tułowia,
piszcie wiersze liryczne,
ustawiajcie się w środku,
bo to bardzo praktyczne.
Z wiatrakami nie walczcie,
bo nie dacie im rady,
nigdy nie zaglądnijcie
za wspaniałe fasady.

Jeśli chcesz po szczebelkach piąć się w górę
szybko, gładko oraz równo jak pod sznurkiem,
to bez względu na pozycję, wiek i pleć,
repertuar własnych ćwiczeń trzeba mieć:

Ćwiczcie salta i wolty,
ale nigdy na linie,
krytykujcie odważnie
lecz pogodę jedynie.
Mieście slogan na ustach,
uśmiech mieście na twarzy,
aby fotel był miękki,
który tak się wam marzy...

Ale czasem nam się nagle zmienia władza
i innymi już ścieżkami trzeba chadzać.
Więc po cichu wnet, kochani, zmieńcie front,
aby z prądem ciągle płynąć, nie pod prąd.

Pokazujcie swe rany,
co zrobili palkarze,
głośno psalmy śpiewajcie,
tam pod wielkim ołtarzem.
Bijcie brawa najgłośniej,
wszak to dobrze umiecie
i tak stojcie, klaskając,
a daleko zjazdziecie...

Rodzinne pamiątki

Piękna nasza wioska cała,
cicha, żywna i niemala,
i gdzie spojrzeć po tych ziemiach
— to pamiątki i wspomnienia...

Tam gdzie rzeki wody czyste
leśny ubił komunistę.
Tu leśnego już po chwili
komunisci rozwalili.

Na pamiątkę tamtych czasów
ma swój pomnik chłopak z lasu,
a pięć kroków obok niego
stoi pomnik czerwonego.

Śpi na łące geodeta
gdyż dosięgła go sztacheta,
kiedy dzielił dworskie pola,
taka geodety dola...

Za zakrętem, tam przy szosie
młodzian śpiewał o etosie,
teraz mu śpiewają drzewa,
bo on więcej nie zaśpiewa...

Zaś na lewo, przy remizie
ma migólkę mocny Dyzyk,
co miał w bójkach wielką wprawę
i rozganiał w mig zabawę.

Dotąd igrał ze swym losem,
aż nadział raz się na kosę,
tłum go zęgnął bardzo liczny,
choć on nie polityczny...

Listeczkami sennie rusza
na pół uschła polna grusza.
Tu Jasiowi, pod tą gruszką
któs koziczek wbił w serduszko.

Leży Jasięk pod tym drzewem
i zapewne wcale nie wie,
że zadźgali go dwaj goście,
bo tańcowal w wielkim poście...

I choć nie ma u nas wcale
Belwederu czy też Alej,
wszędzie sławny nasz zakątek —
no bo ile tu pamiątek!...

Kazimierz Pawelek

Książki nadesłane

Wydawnictwo Lubelskie

Jerzy Lojek: *Geneza i obalenie Konstytucji 3 Maja. Polityka zagraniczna Rzeczypospolitej 1787—1792*. Wyd. 2. Ss. 558, nakład 10 000 egz.

Alfred Wierzbicki: *Jak ciemność w ciemności*. Poezje. Ss. 78, nakład 2200 egz.

Jerzy Lojek: *Wokół sporów i polemik. Publicystyka historyczna*. Ss. 159, nakład 20 000 egz.

Włodzimierz Sedlak: *W pogoni za nieznanym*. Ss. 447, nakład 20 000 egz.

Kazimierz Wierzyński: *Poezje*. Wybrała i wstępem opatrzyła Elżbieta Cichła-Czaraniawska. Ss. 397, nakład 20 000 egz.

Andrzej Przemyski: *Ostatni komendant general Leopold Okulicki*. Ss. 247, nakład 20 000 egz.

Czesław Gryko: *Józef Chalasiński. Socjologiczna teoria kultury*. Ss. 303, nakład 3000 egz.

Czesław Gliombik: *Tradycja narodowa a perspektywy kultury. Wokół publicystyki i krytyki filozoficznej Pawła Hoffmana*. Ss. 189, nakład 1200 egz.

Ośmieszanie jako strategia obronna w państwach totalitarnych: dowcip rumuński

1. Analiza form, jakie humor przybiera we współczesnym społeczeństwie, już to wykazała: humor może stać się bronią defensywną, pobawiając przeciwnika jego broni psychologicznej, może uwalniać od trwogi, neutralizować społeczne zagrożenie. Naszym celem jest zanalizowanie dowcipu politycznego w reżimach totalitarnych (w tym konkretnym przypadku — w Rumunii), jego funkcji, jego orientacji aksjologicznej oraz funkcjonowania komunikacyjnego w odpowiednim kontekście społeczno-kulturalnym.

Bogactwo, obfitość kawałów, humorystycznych historyjek w społeczeństwach spętanych totalitaryzmem tłumaczy się, z jednej strony, charakterystycznymi cechami komunikacji humorystycznej w ogóle, a w szczególności cechami kawału, z drugiej zaś — cechami dystyngtywnymi kontekstu, w którym to komunikowanie się odbywa.

Komunikacja humorystyczna przekształca to, co w życiu danej społeczności groźne, w rzecz śmieszną i zasługującą na kpinę, zaklinając i „codzienne bolączki”, i poważniejsze zagrożenie, jakie ucisk i strach przed represjami stwarzają dla normalności społeczeństwa.

Kawał, dzięki temu, że funkcjonuje w codziennym porozumiewaniu się, że pojawia się anonimowo, jest szczególnie predestynowany do tego, by — w państwach, gdzie cenzura i autocenzura odgrywają znaczną rolę — zastępować inne formy komunikacji bardziej indywidualizowanej i funkcjonującej w kontekstach instytucjonalnych (mass media, wydawnictwa literackie, teatr itp.).

Będąc często jedyną bronią słabszego, kawał znika niemal całkowicie w chwili, gdy wybuch rewolty. Alfred Sauvy porównuje na przykład godną uwagi eksplozję „perelek” humoru, jaka nastąpiła po Praskiej Wiosnie, z brakiem tego rodzaju twórczości podczas młodzieżowej rewolty we Francji, w tym samym czasie, w maju roku 1968. O ile uciskający i represyjny kontekst sprzyja bujnym rozkwitowi kawałów politycznych, o tyle prawdą jest również, że zbyt dużemu nasileniu represji i ucisku towarzyszy zmniejszenie się znaczenia dowcipu w strategiach antytotalitarnej reakcji i obrony lub wręcz wypieranie kawałów przez slogany, pieśni czy wiersze zarzewiające do buntu. Rzecz zmienna: w Rumunii, na kilka miesięcy przed ludową rewoltą z grudnia 1989 r., kawały polityczne ustępowały miejsca krótkim hasłom, które — parodiując slogany oficjalne — pobudzały do buntu: „Spieszcie się ze Zjazdem, bo wasz ponownie wybrany zdecnie”, czy „Do XV Zjazdu, cztery lata po smierci” (w oryginalnej wersji są to hasła rymowane — przyp. tłum.). Dowcipy polityczne praktycznie ustąpiły pola sloganom i pieśniom rewolucyjnym w grudniu 1989 r. i w następnych miesiącach.

2. Analiza kawału politycznego, jaką chcemy tu zaproponować, opiera się na refleksji nad zbiorem około dwustu dowcipów rumuń-

skich, które — często powtarzane w rodzinie, wśród przyjaciół, w małych grupach zawodowych — nabrały znaczeń ogólnych, przekształcając się tym samym w makroznaaki kodu używanego dla wyrażenia cichego buntu oraz solidarności ludzi w ich postawie wobec panującego reżimu. Można przy tym zauważyć, że wiele replik, wyrażań uległo „konwencjonalizacji” w obrębie społeczności rumuńskiej: „Najpierw ja” (patrz przykład 1) stało się praktycznie parafrazą hasła: „zdecydowanie!”

Orientację aksjologiczną rumuńskiego dowcipu politycznego oraz jego społeczne funkcje pozwala nam ustalić zbadanie uniwersum odniesienia wspomnianego zbioru. Objemuje on praktycznie wszystkie sfery życia społecznego, określając reżim totalitarny: drętą mowę indoktrynacji i polityczne zebrania wyprane z wszelkiej treści, materialną biedę, cechujące życie codzienne oraz stosunki między ludźmi. Normalność życia społecznego — odpowiadająca konwencji i „systemom najrozmaitszych penkwów (intelektualnych, uczuciowych, moralnych, praktycznych), które są już wykonanymi ruchami, początkami partii (metafora zaczerpnięta z gry w szachy — przyp. tłum.), wspólnej egzystencji tego społeczeństwa”, założeniami dyskursu, czy raczej dyskursów, które to społeczeństwo wytwarza — przejawia się na płaszczyźnie bezpośrednich interakcji, będących najlepszą „scenerią życia codziennego”, w której mieszczą się „wesela, posiłki rodzinne, zgromadzenia, forsowne marsze, stosunki zawodowe, kolejkii, tłumy, ludzkie pary”¹. Również na tej płaszczyźnie rozwiej pomiędzy normalnością a anomaliami, dziwactwami stwarzanymi przez totalitarny system, staje się bardziej oczywisty, bardziej uderzający i zdolny wywołać efekt komiczny, który obniża rangę przedstawianych postaci (aparaturę represji, dyktatora, nomenklaturę), uwalnia od strachu i czyni codzienną biedę bardziej znośną.

A kontekst — będący wyrazem zbiorowej pamięci i, w konsekwencji, definiowany jako właściwa dla danej wspólnoty struktura społeczna, kultura, przedmiotowa — wpływa na wyznaczenie granic normalności pozajęzykowej i językowej, co przejawia się już w wyborze bezpośredniej interakcji i ustrukturyowaniu komunikacji słownej.

Ten wpływ kontekstu na konwencje, które określają normalność — a zatem również anomalie, dziwaczność — nadaje dowcipowi narodową (a nawet regionalną) odrębność historyczną i społeczno-kulturową oraz pozwala odbierać sens narzucany przez kontekst, a zarazem poprawnie wyczuwać napięcie między sensem eksponowanym a sensem narzucanym. Skutkiem perlokucyjnym² jest śmiech (czy też, w przypadku społeczeństwa znajdującego się w sytuacji krytycznej, tak jak Rumuni za dyktatury, trafny komentarz na temat sensu i aksjologicznego znaczenia kawału).

Przykład 1

Przed sklepem spożywczym stoi od wielu godzin bardzo długa kolejka. Sprzedają kurze podroby. Każdy klient ma prawo kupić kilogram. Jeden z kupujących zwraca się do ekspedientki:

¹ R. Escarpit: *L'humour*. Paris 1960, s. 93.

² E. Goffman: *La mise en scene de la vie quotidienne. Les relations en public*. Paris 1973.

¹ W teorii aktów mowy (J.L. Austin, J.R. Searle, O. Ducrot i inni) rozróżnia się akty lokucyjne, ilokucyjne i perlokucyjne.

a) Akt lokucyjny jest to akt powiedzenia, czyli wytworzenia wypowiedzi znaczącej.

b) Akt ilokucyjny jest to akt dokonywany przez powożenie czegoś: oznagmienie, przyrzeczenie, rozkaz, prośba, pytanie, chrześci okrzyk itd.

c) Akt perlokucyjny jest to akt dokonywany dzięki powożeniu czegoś: przekonanie kogoś o czymś, namówienie kogoś do czegoś, rozganiecie kogoś, pocieszenie kogoś itp. (przyp. tłum. według: J. Lyons: *Semantyka*, t. 2. Warszawa 1989, s. 329).



Rys. Jerzy Lipiec

- Poproszę dwa kilo.
- Towarzyszu, macie prawo kupić tylko kilogram.
- Ja proszę, są mi bardzo potrzebne
- Wszystkimi są potrzebne, towarzyszu
- Tak, tylko że ja mam wielkiego psa, który dużo je...

Klientka, stojąca za „towarzyszem od wielkiego psa”, protestuje:
 — No, towarzyszu. Ludzie czekają.
 — Powiedz to sprzedawczyni. Nie chce mi dać dwóch kilo, a ja mam wielkiego psa, który...

A my mamy dzieci, których nie możemy nakarmić jak trzeba, a ty przyjmujesz się psem!

- To co mam z nim zrobić?
- Zabij go — krzyczy rozwścieczona kobieta — zabij go!
- Właśnie, zabij go, zabij go — zaczynają wołać ludzie
- Nie, nie jego, najpierw ja! — krzyży klient, który stoi za dalko by słyszeć całą sprzeczkę.

Dowcip ten byłby niezrozumiały dla kogoś nie znającego sytuacji w Rumuni w czasach dyktatury Ceausescu. Trzeba wiedzieć, czym było „żywienie naukowe”, którym państwo usprawiedliwiała głód. Trzeba wiedzieć również, że to żona dyktatora, jako „specjalistka” w dziedzinie chemii i osoba kierująca w państwie badaniami naukowymi, patronowała istniejącej „antyzynowości”. Do tego dodamy fakt, że „no naukowe kontenci stu, w jakim odbywa się rozmowa, jest właściwa dla rozmów „schodnioeuropejskich: stoi się godzinami w kolejkach, by kupić prawie niejątkowe wiktuały. Rumunom wydawało się to normalne, tak jak rozmowa, zupełnie inna od tych, które znaleźć można w podręcznikach do nauki języków obcych, podobnie tak replika w szkielej klientki: „Zabij e!”

Nierozumiałe, nawet w społeczeństwie rumuńskim, jest podżeganie do zbrodni. I w tym przejawia się różnica pomiędzy normalnością a „dziwacznością” zachowania tego, który krzyczy: „Zabij najpierw ja!”. Człowiek ten interpretuje wołanie ludzi: „Zabij go, zabij go!” jako czynność DORADZĄC / NAKAZYWAĆ ZABICIE KOGOŚ.

a konkretnie tego, który jest winien nędzy ich wszystkich, jako wezwanie do buntu, i wyraża swoim krzykiem własną i współobywateli nienawiść do zony dyktatora, którą potoczna opinia wini jeszcze bardziej, niż jego samego.

Podobnie — w anegdotcie o ludziach, którzy stoją w ogonku nie wiedząc, co w sklepie można kupić, by odkryć wreszcie, że ten, który stoi na czele, przed drzwiami, zatrzymał się tam, bo zakreśliło mu się w głowie — normalne jest stanie w kolejce, choć nie wiadomo dokładnie, co jest do kupienia; niezbyt normalne wydaje się natomiast, że ludzie czekają nie starając się zorientować, co ewentualnie można w tym sklepie kupić.

Uniwersum odniesienia dowcipów rumuńskich ukazuje nam trzy zasadnicze poziomy, które wyznaczają strukturę interakcji społecznej w społeczeństwie totalitarnym, którym odpowiadają trzy różne funkcje dowcipu:

1. Poziom „operacji przetrwania”, na którym sytuują się kawały o głodzie, zmienne, ciemności itd. Tutaj kawał jawi się jako to, co można by nazwać strategią obrony przez ośmieszenie, wypędzając „demony” życia codziennego i czyniącą znośnym to, co nie do zniesienia.

Przykład 2.

Klientka zwraca się do rzeźnika:

— Co macie z mięsą?

— Tę, co widzicie, towarzyszeko — odpowiada rzeźnik pogardliwym tonem.

— O co chodzi, to dajcie mi kilo gwoździ i dwa kilo fajansu.

Przykład 3

— Wiesz jaki dylemat ma Bula?

— Nie.

— Umrzecz zimą z zimna, czy też czekać do lata, aby umrzeć z głodu.

Przykład 4.

Dwaj mieszkańcy Bukaresztu spacerują ulicami.

— Ale ciemno — mówi jeden.

— Prawda. Gdyby jeszcze w sklepach spożywczych było coś do kupienia, to można by pomyśleć, że jest wojna.

Przykład 5.

Wj wiad prezydenta Ceausescu udzielony dziennikarzowi japońskiemu.

— Czy to prawda, że tej zimy wielu ludzi cierpiało z powodu zimy, że w mieszkaniach mieli minus pięć stopni?

— W pewnym sensie tak, ale ubierali się ciepłej i nie umarli od tego.

— Czy to prawda, że ludziami bardzo dokuczył głód, że w sklepach nie ma nic do jedzenia?

— W pewnym sensie tak, mamy w tej dziedzinie trudne problemy do rozwiązania. Lecz ludzie nauczyli się przestrzegać zasad żywienia naukowego i nie umarli od tego.

— Czy to prawda, że ludzie nie mogą się nawet umyć, że w mieszkaniach nie ma ciepłej wody?

— W pewnym sensie tak, ale ludzie na siebie uważają, mniej się brudzą i nie umarli od tego.

— A nie próbowaliście arsenikiem?

Przykład 6.

— Wiedcie, jakie środki zaradcze rząd zamierza zastosować przed zimą, która zapowiada się bardzo ciężka, bardzo mroźna?

— A więc postanowiono zastosować jakieś środki?

— Ależ tak, oczywiście! Najpierw wejście się do kaloryferów płyn przeciw zamarananiu, a potem zabroni się lokatorom z parteru otwierania okien, żeby przechodnie się nie przeziębili...

Przykład 7.

Georgica — mówi matka — idź szybko do pani Popescu, naszej sąsiadki, powiedz jej grzecznie dobry wieczór i spytaj, czy przygotowała już kolację, gdyż my też chcielibyśmy ją zrobić i potrzebna nam kosc.

Parę minut potem u sąsiadki:

— Dobry wieczór, pani Popescu, mama pyta, jak się pani miewa i czy nie potrzebuje już pani koci na zupę. Ona chciałaby zrobić nam kolację.

— Och, Georgico, przykro mi. Powiedz matce, że pani Ionescu już tu była i że właśnie gotuje zupę. Będziecie musieli poczekać jeszcze godzinę, półtorę na waszą kosc.

II. Poziom politycznego dyskursu indoktrynacyjnego. Na tym poziomie dowcip należy do strategii obronnych przeciw indoktrynacji, zaś jego funkcją jest odmowa zaakceptowania wartości doktryny, „doksy”, którą drętwa mowa przedstawia jako oczywistość.

Przykład 8.

— Czy wiecie jak można rozpoznać wroga klasowego? — pyta uczniów nauczyciel.

— Tak — odpowiada Bula — to ten, który nie śpi na zebraniach partyjnych, gdyż wróg klasowy nie śpi nigdy.

Przykład 9

— Dlaczego, towarzyszyko, nie przyszlście na nasze ostatnie zebranie partyjne? — pyta sekretarz organizacji partyjnej.

— Dlaczego nie powiedzieliście, że to ostatnie?

Przykład 10.

Podczas szkolenia politycznego.

nauczyciel: — Jak można usytuować kapitalizm w historii najnowszej:

Bula: — Kapitalizm stoi nad przepaścią.

nauczyciel: — Bardzo dobrze. A socjalizm?

Bula: — Socjalizm go wyprzedził.

Przykład 11.

Pewen facet narzeka i protestuje, ilekroć jest zmuszony stać w kolejce:

„Nie macie już nawet mięsa/chleba/mąki/ skarpet itd. itp.”

W koncu zwrócono na niego uwagę, wzywają go na policję, przesłuchują, wypytyują, pouczają:

Towarzyszu, masz dzieci, obowiązki. To ostatnie ostrzeżenie, bo następnym razem przeżyjesz tu ciężkie chwile, spierzemy cię.

Tak, towarzysze — odpowiada pokornie obywatel. Lecz wychodząc znów zaczyna narzekać: „Nie macie już nawet kul...”

III. Poziom zakazów społecznych, które — w systemie totalitarnym — nabierają rangi prawdziwych tabu. Postacie występujące w dowcipach mają za zadanie czuwać nad przestrzeganiem owych tabu lub karac ich przekraczanie. Ukazywane jako śmieszne, postacie te zostają sprowadzone do swych prawdziwych wymiarów i przestają budzić w ludziach strach. Dyktator i jego żona, funkcjonariusze aparatu represji zostają skonfrontowani, w normalnych sytuacjach, z tymi, którzy podlegają uciskowi i represiom. Jest to strategią obrony przez demystyfikację, przez podważenie totalitarnej mechaniki.

Przykład 12.

Prezydent i jego żona przelatują helikopterem nad stolicą — Rzuc banknot 100-lejowy — mówi do żony prezydent — uszczęśliwysz jednego z mieszkańców tego miasta.

— Nie, głupi jesteś, trzeba raczej rzucić dwa banknoty po pięćdziesiąt, wtedy za tę samą sumę uszczęśliwią dwóch mieszkańców — W takim razie jeszcze lepiej rzucić cztery banknoty po dwadzieścia pięć...

I dalej dyskutują w ten sposób, aż zirytowany pilot odwraca się i powiada:

— Jeśli nie przestaniecie się kłócić, wyrzucę was przez okno i w ten sposób uszczęśliwię dwadzieścia trzy miliony ludzi.

Przykład 13.

Prezydent, Geniusz Karpat, chce poznać stopę życiową swego ludu. Udaje się do odludnej wioski na północy kraju. Zauważa chłopca, który — siedząc na przybzie — przygląda się przechodniom.

— Dzień dobry, dziadku. Nie uprawiacie ziemi?

— Ależ tak, skończyłem właśnie robotę. Jak się ma taki doskonały

traktor jak ja, jest to proste.

— A gdzie wasza żona?

— Ogląda sobie film z magnetowidu.

— A więc i magnetowid macie?

— No jasne, i kolorowy telewizor.

— Znakomicie. A dzieci macie?

— Mam syna, studenta. Jest w domu, ale nie można go oderwać od nowej zabawki, od takiego bardzo skomplikowanego komputera.

— Znakomicie. Tylko czy wy wiecie, że mnie to wszystko zawdzięczać, że to ja...

— Hej, Marycha, chodź no tu zaraz. Twój brat z Ameryki przyjechał, nawet go nie rozpoznałem, tak się przez te lata zmienił...

Przykład 14.

— Czy to prawda, że w Rumunii jedna osoba na trzy jest na

usługach Securitate?

— Ależ nie, to też są pogłoski, które sama rozpuzzcza, aby przerazić ludzi i skuteczniej nimi manipulować. To wcale nie prawda, w Rumunii tylko jedna osoba na cztery jest na usługach Securitate.

Przykład 15.

— Jaka jest ulubiona zabawa Francuzów?

— ?

— Czterech facetów losuje zapalkami dziewczynki. Z czterech panienek jedna jest chora, ale nie wiadomo która. A wiecie jaka jest ulubiona zabawa Rosjan?

— ?

— Czterech facetów losuje zapalkami pistolety, aby strzelić sobie na niby w łeb. Jeden z czterech pistoletów jest nabity, nie wiadomo który.

— A jaka jest najlepsza zabawa Rumunów?

— Otóż zbierają się w czworo i opowiadają sobie polityczne dowcipy. Jeden z czterech kawalarzy jest z Securitate, ale nigdy nie wiadomo który.

Przykład 16.

— Wiecie, co jest sercem naszego kraju?

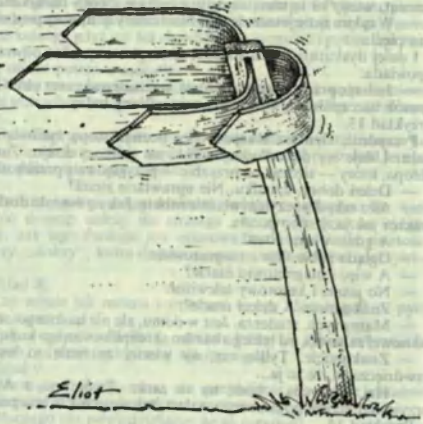
— Nie.

— Milicja, która bije, bije, bije...

3. Teoretyczny model, który stosujemy do analizy funkcjonowania kawału politycznego w komunikacji społecznej, mieści się w scalającej perspektywie językoznawstwa pragmatycznego, opartej na połączeniu ujęcia „sekwencyjnego” w dziedzinie czynności (aktów) mowy⁴ i analizy konwersacyjnej⁵.

⁴ Na ten temat pisze J.R. Searle: *Czynności mowy*, przeł. B. Chwedenczuk, Warszawa 1987.

⁵ Patrz H.P. Grice: „Logika i konwersacja”, w: *Język w świetle nauki* (pod red. B. Janosz) Warszawa 1980, a 91—114.



Rys. Jerzy Lipiec

Takie podejście teoretyczne stanowi z kolei część szerszej postawy prakseologicznej, skoro funkcjonowanie komunikacyjne dowcipu rządzi się zasadami, które odnoszą się do zachowania społecznego w ogóle, a nie tylko do posługiwania się językiem. Zbiór dowcipów, który sporządziliśmy, został zatem zanalizowany jako zbiór aktów językowej komunikacji, które dadzą się podzielić na dwie grupy.

A. Akty komunikacji, których uczestnicy (dwaj a niekiedy więcej) to postacie wprowadzone przez narratorkę przytaczającego dialog (w noweli i ciałej): przykłady — (1), (2), (3), (4), (5), (7), (9), (10), (11), (12), (13), (14).

B. Akty komunikacji, których uczestnicy utożsamiają się z partnerami autentycznej komunikacji humorystycznej, z nadawcą i odbiorcą; przykłady — (3), (6), (8), (15), (16).

Każde odczytanie się składa z czynności „przewodniej”, która określa jego funkcję ilokucyjną (rozpoznaną przy pomocy parafrazy z czasownikiem performatywnym) oraz z czynności przygotowujących i usprawiedliwiających, które są podporządkowane tej pierwszej.

Czynności przygotowujące pierwszej wymiany słownej bywa często ZAPYTANIE, rzecz zmienna, jeśli zważyć na etymologię słowa „ironia”.

Akty komunikacji odbywają się według reguł zachowania społecznego, społecznej interakcji oraz według reguł, które rządzą w szczególności aktywnością językową. Kawał dokonuje przejścia od świata realnego do świata „smiesznego” przy pomocy subtelnej gry, która polega na niespektowaniu, na „zawieszeniu” jednej z reguł, jednej z konwencji, które zapewniają poszanowanie społecznych rytuałów. To zawieszenie jest bardzo często niejednoznaczne, kiedy dowcip atakuje tabu totalitaryzmu, na przykład „pozytywne oblicze” czyli publiczny wizerunek (image) dyktatora. Powstał nawet dowcip na temat dwuznaczności dowcipów.

(A) Zawieszenie jakiejś i konwencji dotyczącej zachowania pozajęzykowego odbija się na ukształtowaniu słownej wymiany. Dzięki temu odbiciu własne świat realny zostaje skonfrontowany ze światem „smiechu wartym”. W przykładzie 1 odbiegające od normy zachowanie tego, który gotów jest zabić, rodzi czynność, która musi być zinterpretowana dosłownie, podczas gdy akurat krzyki pozostawiających w sceny („Zabij go!”) są interpretowane jako czynności pośrednie, pochodne (jeśli chodzi o treść zdań oczywiście).

(B) Bardzo wiele kawałów opiera się na zawieszeniu jakiejś zasady, jakiejś konwencji pozajęzykowej, logicznej natury. Chodzi, z grubsza biorąc, o trzy typy zawieszenia konwencji logicznej:

(a) Oczywiście konsekwencja zostaje zastąpiona swym przeciwieństwem. W przykładzie 4, w którym zło zaopatrzenie spożywcze kojarzy się z czasem pokoju a nie wojny, konsekwencja logiczna jest zastąpiona swym przeciwieństwem. W przykładzie 17 po ostatniej replice Buli (głównego protagonisty rumuńskich dowcipów) słuchacz oczekuje jakiegoś uzasadnienia przychylnego rozmówcy, co byłoby zgodne z wprowadzoną skalą argumentacyjną, a zdarza się rzecz wręcz przeciwna, co sprawia wrażenie zdradzieckiego ciosu:

Przykład 17

- Prezydent wzywa do siebie Bulę.
- Słyszalem, że ludzie mnie nie znoszą. Czy to prawda? Mów szczerze!
- Nie wiem, ludzie są nieufni, w mojej obecności niewiele mówią...
- A właśnie, słyszałem, że się już nawet z tym nie kryją; jeśli dobrze zrozumiałem, to życzą mi rychłej śmierci. Czy to prawda?
- Nie wiem, trudno powiedzieć...
- Zrozumiałem, że bardzo chcieliby sprofanować mój grób, gdybym umarł.
- Któż może wiedzieć, co ludzie sobie myślą?
- Ale ty, Bala, z tobilbyś to? Byłbyś zdolny sprofanować mój grób, gdybym umarł?
- Och nie, co to, to nie!
- Och, to dobrze, bravo Bula! A dlaczego nie?
- Nie lubię stać godzinami w kolejce, tak jak inni.

(b) Konsekwencja wynikająca z kontekstu społeczno-kulturowego zostaje zastąpiona konsekwencją, która rządzi odmienny kontekst społeczno-kulturowy. W przykładzie 18 można by wziąć „geniusza” za kogos rozziarnionego, podczas gdy cisnienie kontekstu nadaje czynowi „geniusza” charakter absurdalny, narzucając lekturę przeciwną do dosłownego rozumienia słowa „geniusz”.

Przykład 18.

- W uszkodzonym samolocie są tylko cztery spadochrony, lecz pięciu pasażerów: prezydent USA, prezydent ZSRR, prezydent Rumunii, ksiądz i student.
- Jestem prezydentem potężnego państwa — mówi Amerykanin — musisz się uratować. I skacze.
 - Podobnie i w moim przypadku — mówi Rosjanin i skacze.
 - Ja jestem Geniuszem Wszechświata. Świat mnie potrzebuje — mówi prezydent Rumunii i skacze.
 - Ty jesteś młodszy, a ja już żyłem dość długo. Ty masz życie przez sobą, wez ostatni spadochron i skacz — mówi ksiądz do studenta.
 - Ależ nie, proszę księdza, nie musi ksiądz poświęcać życia dla mnie. „Geniusz Wszechświata” wziął mój plecak, a spadochron zostawił.

(c) Rozumowanie, którego większa przesłanka zawiera alternatywę o dwóch lub więcej członach (różnych lub nawet sprzecz-

nych), prowadząc do tej samej konkluzji, tak jak w przykl. (3), gdzie mowa o dylemacie Buli.

(C) „Zawieszono” konwencje językowe mogą się sytuować na płaszczyźnie semantycznej lub pragmatycznej:

(a) Przekraczane konwencje językowe rodzaj gry słowne, wykorzystujące wieloznaczność lub homofonię słów:

- czasownik „wypredzić” (10);
- czasownik „bić” (16);
- przymiotnik „ostatnie” (9).

(b) Reguły, którym podlega komunikacja słowna, pozwalają przewidzieć skutki konwersacyjne czynności ilokucyjnej w danej sekwencji. Celowe zawieszenie jakiejś zasady, jakiejś językowej konwencji, nierespektowanie jakiegos konwersacyjnego postulatu ze strony nadawcy — albo nieodwołanie się do jakiegos postulatu dla przewidzenia efektów konwersacyjnych jakiegos aktu w danym kontekście, podczas odbioru komunikatu i jego interpretacji — wszystkie te fakty naprowadzają adresata komunikacji humorystycznej na dosłowny sens pewnej konstrukcji, której sens derywowany został konwersacyjnie mniej czy bardziej „skonwencjonalizowany”.

W przykładzie 8 mamy do czynienia z konwencjonalizacją częściową, właściwą dla dyskursu indoktrynacyjnego. Wyrażenie „wrog klasowy” i zbitka „wrog klasowy nigdy nie spi” przynależą do „drętej mowy”, lecz odnajdują swój sens dosłowny w rozumieniu ucznia — postaci z anegdoty. W przykładzie 5 wyrażenie „Nie umarli od tego”, które nabrało przez konwersacyjne wnioskowanie — pochodnego znaczenia, „Nie było to dla nich aż tak ciężkie”, znaczenia skonwencjonalizowanego i odnotowywanego już w słownikach, jest interpretowane, pod wpływem językowego kontekstu, dosłownie. Japoński dziennikarz nie zna być może tego pochodnego znaczenia i nie czyni konwersacyjnej kalkulacji (lub nie jest w stanie jej zrobić), która pozwoliłaby mu je odkryć. Ostatnia replika wykazuje, że zinterpretował czynności zrealizowane językowo tym wyrażeniem jako czynności typu **NARZEKAĆ NA NIEPOWODZENIE**, a nie jako zdementowanie „pogłosek na temat poziomu życia w Rumunii”.

Zamiast konkluzji chcielibyśmy dorzucić do tych refleksji o funkcjonowaniu dowcipu politycznego w społecznej komunikacji uwagę na temat dialogowego charakteru aktu humorystycznego. Spelnic „udany” słowny akt humorystyczny znaczy nie tylko tyle, co osiągnąć efekt ilokucyjny (poprawną interpretację „mocy ilokucyjnej” tego aktu), tak jak to się dzieje w codziennej komunikacji „niehumorystycznej”, ale również — osiągnąć wszystkie spodziewane skutki perlokucyjne: oczywiście śmiech, ale także pewien stan „porozumienia” intelektualnego, moralnego czy politycznego. Ten wymóg znacznie ogranicza krąg odbiorców, do których adresowany jest dowcip polityczny.

Ta dodatkowa konwencja, która — w danej społeczności — dorzuca się do innych konwencji, pozajęzykowych i językowych, jest całkiem oczywista w kawałach, w których uczestnikami dialogu są akurat nadawca i adresat.

Struktura dialogu uwidacznia role pelnione przez obu uczestników: SPYTAC, czy adresat wie P — ODPOWIEDZIEĆ przecząco — **POMIEDZIEĆ**, P — **POPROSIĆ** o wyjaśnienie dlaczego P — **WYJAŚNIĆ** P

Wyjaśnienie aksjologicznego usytuowania tej formy ośmieszania w społeczeństwach totalitarnych tkwi właśnie w owym „porozumieniu”, które umożliwia zinterpretowanie dowcipu jako dowcipu.

przełożył Tomasz Strzyński

RADEK RYBKOWSKI

Jestem bandytą!

Nigdy nie przypuszczałem, że planując napad na bank trzeba się dobrze zapoznać z realiami życia kulturalnego miasta. Szkoda, bo teraz zamiast tkwić tutaj, siedziałbym w wygodnym hotelu, oglądał telewizję kolorową i popijał zimną pepsi. A wszystko tak dobrze się zapowiadało...

Energicznym krokiem, nie za szybko, by nic wzbudzić podejrzeń, wszedłem do banku. Stałem pod ścianą naprzeciw okienek kasowych. Ostatni rzut oka — wszystko w porządku. Wówczas błyskawicznym ruchem wyciągnąłem pistolet maszynowy.

— Wszyscy na podłogę! Pieniądze zapakować do tej torby!
— krzyknąłem i rzuciłem torbę w stronę kas. — Żadnych rozmów! Najmniejszy ruch i strzelam!

Ludzie zamist się przerazić i paść plackiem na posadzkę, podeszli do mnie bliżej, otoczyli kołem i przyglądali się zaciekawieni. Po czulem się trochę nieswojo. Oglądałem kilka filmów o napadach na bank i tam wszystko wyglądało inaczej. Może oni nie oglądali tych filmów. Staliśmy tak chwilę naprzeciw siebie oczekując, co będzie dalej. Tę nieprzyjemną ciszę przerwał głos jednej z kasjerek, która biegła w moją stronę krzycząc:

— Proszę mnie przepuścić! Ja też chcę zobaczyć! Czy nie mógłby pan powtórzyć, bo tam u nas nie było słychać?

Te słowa przypomniały mi, gdzie jestem i co powinienem zrobić. Nabrałem powietrza w płuca i krzyknąłem ile sił.

— Wszyscy na podłogę! Pieniądze zapakować do tej... yyy... do tamtej torby! Jeden podejrzany ruch i strzelam! To jest napad!

A ludzie nie! Ciagle przyglądali mi się uważnie, lecz nikt się nie przeraził, nikt nie pakował pieniędzy. Zupełny spokój!

— Bardzo dobrze zagrane! Bardzo dobrze — z uznaniem powiedziała jakś starszka.

To już zupełnie przestało mi się podobać. Naprawdę! Ja poświęciłem tyle czasu, aby wszystko dokładnie przygotować, a oni nie potrafili uszanować mojego wysiłku. Dlatego strzeliłem parę razy w sufit, aby ich przestraszyć.

— Genialne! Tego jeszcze nie było! Cóż za autentyzm, nawet tynek sypie się z sufitu — darł się jakiś rozentuzjuszowany jegomość wyglądający na profesora. W ogóle wszyscy wyglądali na bardzo zadowolonych. Niektórzy zaczęli klaskać. Miałem tego serdecznie dosyć. Na dodatek do banku wszedł policjant, zaniepokojony

widocznie strzelaliśmy. Szybko przedarł się przez tłum i stanął przede mną. To już koniec — pomyślałem.

— A, to tylko teatr — powiedział i stanął jak pozostali — wpatrując się we mnie usilnie.

Nic wiedziałem, co mam robić. Chciałem do domu, ale ludzie mnie nie wypuszczali.

— No, dalej, dalej.

— E, chyba zapomniał.

— Następnym razem niech się pan lepiej nauczy tekstu — po-krzykiwali na przemian.

— Jakiego tekstu? — krzyknąłem. — Jestem bandytą!

I zacząłem robić wszystko, aby mi uwierzyli. Uderzyłem policjanta, pogryzłem staruszkę, porozbijalem szyby w oknach. Więcej nie pamiętam. Przypominam sobie, jak mnie zabierali z banku. Wokół mnie stało już znacznie mniej ludzi, dyskutowali między sobą.

— Ten Festiwal Teatrów Ulicznych to wspaniała impreza. Będę co roku przyjeżdżał do Jeleniej Góry. Takie przeżycia!

— Chyba nie wytrzymał napięcia psychicznego.

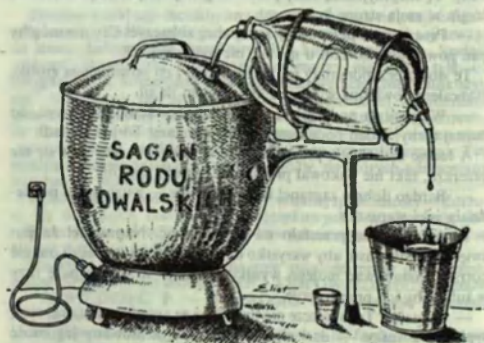
— Trema go zjadła.

— Zdarza się i tak.

— Może w przyszłym roku pójdziesz mu lepiej?

Teraz siedzę tutaj. Dali mi jakieś lekarstwo na uspokojenie i w sumie czuję się bardzo dobrze. Gdybym jeszcze mógł się podrapać. Ale nic z tego. Kaftan założyli mi prawdziwi fachowcy. Nie sposób nawet ruszyć ręką.

Radek Rybkowski



Rys. Jerry Lipiec

NELLY FEUERHAHN

Śmiech i dziecko w latach dziecięcych śmiechu Uśmiech, śmiech i uczłowieczanie świata

*Zaczni, dziecko, po czulym uśmiechu matkę poznawać.
Wiele-ci znalosa matka przez dziesięć długich miesięcy.
Zaczni, dziecko! Do kogo rodzice nie śmieli się, tego
Bóg dopuścić nie raczy do stołu, do łóża bogini.*

Wergiliusz: *Bukoliki*¹

Jedynie poeci potrafili przywoływać niewysłowione obrazy magii świata. Czyż można lepiej niż Wergiliusz przekonywać o przemożnym wpływie uśmiechu matki na los jej dziecka? Sezam w wieku złotym, z łaski tego pierwszego uśmiechu dziecko staje się współbiesiadnikiem bogów. Klucz otwierający nowo narodzonemu ludzki świat, uśmiechnięte oblicze matki świadczy o tym, że po jej bólach rodzenia nawet wspomnienie nie pozostaje. Salomon Reinach (1912) zaznacza, odnośnie tego cytatu, że nauka grecka i ustawodawstwo rzymskie przyjmowały, iż ciąża trwa dziesięć miesięcy, lecz że według Arystotelesa dziecko śmieje się na jawie dopiero w czterdziestym dniu po urodzeniu. Po pierwszym (okresie czterdziestodniowym) dziecko żyje; przychodzi na świat po siódmym; śmieje się po ósmym...² Obliczanie, przyjmując za podstawę czterdzieści dni jako okres krytyczny w początkach ludzkiego życia, uzasadniałoby — w opinii Greków — te dziesięć miesięcy, które obejmują zarówno śmiech dziecka, jak koniec zakazu stykania się jego matki z rzeczami świętymi.

Uśmiech dziecka znajduje pierwsze oparcie w organicznych podstawach jego bytu, lecz kiedy otoczenie zaczyna mu przypisywać pewien sens, powstaje od razu intersubiektywna więź, która czyni istotę społeczną: *Uśmiechnięte spojrzenie to spoivo, którym matka i dziecko utwierdzają społeczną jedność*.³ Ekspresja dziecka jest zanurzona w oczekiwaniu sensu, które zapoczątkowuje dialog, życiową wymianę; świat uczuciowy jest zrazu światem matki. Własna ekspresja dziecka, przez długi czas nie doceniana w pracach naukowych, intryguje jeszcze dzisiaj.

Skoro próbować zrozumieć śmiech dziecka zoczyłoby tyle, co usiłować rozwiłać zagadkę pierwotnej radości, ten szalony projekt zastąpimy skromniejszą, lecz ciekawą refleksją nad paroma wyrazistymi formami, które — w naszej zachodniej kulturze — kojarzą śmiech z dzieckiem. Formy te zasługują na naszą baczną uwagę, gdyż mają swe korzenie w emocjach, zaś w zwyczajach i utworach znajdują możliwość urzeczywistnienia się. Powtarzalność pewnych archaicznych figur ucieleśnienia ponadczasowość odmian wyobrażeń, którymi rozporządzamy.

¹ Wergiliusz: *Bukoliki i Georgiki*, przeł. Z. Abramowicz, Wrocław 1953, s. 23-24.

² S. Reinach: *Cultes, mythes et religions*, TIV, 1912, s. 114.

³ Por. J. P. Henry i P. M. Stephens: *Stress, Health and the Social Environment*, New York 1977.

Dziecko a śmiech Bogów

Gdy Bóg się zaśmiał, narodziło się siedmiu bogów, którzy rządzą światem... Kiedy wybuchnął śmiechem, pojawiło się światło... Kiedy wybuchnął śmiechem po raz wtóry, wszystko stało się wodą... Za trzecim wybuchem boskiego śmiechu pojawił się Hermes... za piątym — przeznaczenie... za siódmym — dusza.⁴

Zrodzony z boskiego śmiechu, według legendy grecko-egipskich alchemików, Hermes jest również tym, który w mitologii greckiej rozśmiesza Zeusa, swego ojca, oraz cały Olimp. Swoim sprytem i pomysłowością Hermes podbija i rozbraja swego wszechmocnego rodzica. Hermes to bóg-dziecko, lecał wciela on również typ archyulata. To dziecko, pośrednik w stosunkach między ludźmi i bogami, obdarzone zdolnością sprytnego odwracania sytuacji, potrafi wyciągnąć dla siebie korzyść z wszelkich okoliczności. Hermes potrafi już od urodzenia wywieść w pole swoje otoczenie, a zwłaszcza brata Apollina: zatarłszy ślady stada, które mu ukradł, a następnie uznany winnym przestępstwa wobec Olimpu, uzyskuje od brata pozwolenie na zachowanie tych przywłaszczonych dóbr w zamian za lirę, którą przemysłnie zmagistrował ze skorupy żółwia.

Czar Hermesa przypomina urok małego spryciarza, któremu pozwala się na wiele, jeśli potrafi rozbawić rodziców. Spryt, pomysłowość najmłodszego z dzieci Zeusa są źródłem zniewalania śmiechem, lecz sens boskiego śmiechu pozostaje zagadkowy. Opowiadanie homeryckie opisuje raczej wrazenia niż uczucia, teksty nie objaśniają reakcji uczuciowych. Jeżeli grę prowadzą bogowie, to jakże my, zwykli śmiertelnicy, moglibyśmy rozpoznać intencje protagonistów?

Śmiech i dziecko występują w Biblii, zwłaszcza w *Starym Testamencie*, gdzie w postaci Izaaka uosabiają eschatologiczną figurę narodu żydowskiego. Syn stuletniego Abrahama oraz starcy i bezpłodnej Sary, Izaak jest tym, którego imię znaczy „będzie się śmiał”. Zapowiedź jego narodzin wzbudza śmiech ojca oraz pełen niedowierzania śmiech matki:

Trzecka Sara: Śmiech przyczynił mi Bóg: ktokolwiek usłyszy, śmiać się ze mną musi. (Księga Rodzaju, 21,6, przekład Jakuba Wujka).

Dziwność tego imienia, nadanego przez samego Boga jednej z najtraficznějších postaci dziejów biblijnych, jest nader intrygująca. Przypisywany Izaakowi śmiech zapowiada obietnicę końca czasów, przynajmniej świąt, który nastąpi po przyjściu Mesjasza. Relacja Izaaka — dziecka skazanego przez Boga na śmieć (dla śmiechu?) — z Abrahamem stanowi także prototyp całkowitego poddania się dziecku wszechmocny tego, któremu zawdzięcza życie.

Porzucając te archaiczne figury dla innych, bliższych nam, zaświecony śmiech dziecięcy znanca się w naszej kulturze poczynając od Średniowiecza. Usprawiedliwienie w tekstach, wyraźnie obecne w zwyczajach, osobliwe zakorzenienie śmieśności w wyobrażeniach i wiedzy dostępnej epoce, stanowi złożony przedmiot badań. W szczególności przejście między kulturą średniowieczną a renesansową daje sposobność zaobserwowania początków społecznej kodfikacji śmiechu, której efekty w odmienny sposób będą się stosowały do dziecka i do dorosłego.

Humanizm a „wybitnie znaczący” śmiech dziecka

W Średniowieczu pozostałości materialne religijnej kultury ludowej przemawiają za koncepcją śmiechu, którego cielesna rozwiślność

⁴ Ten opis stwórcy świata z boskiego śmiechu przytacza — według alchemicznego papiirusu z III wiek p.n.e. do Chrystusa, przechowywanego w Lejdzie — M. Bertelot w *Introduction à l'étude de la chimie des anciens et du Moyen âge*, Paris 1889, s. 16—19



Rys. Szapecan Sadurski

wzbudza taką samą nieufność jak to, co uchodzi za diabelskie. Powaga dzieciątka Jezus w *Nowym Testamencie* przeciwstawia się w domyśle obrazowi Izaaka i oznacza odrzucenie, przez zachodnie chrześcijaństwo, śmiechu na rzecz usmiechu, w którym dostrzega się znak pogody ducha pochodzącej od Boga. Śmieśność, trywialny komizm, diabelskie igraszki z cudownych, pogańskich opowieści dozwolone były tylko poza miejscami kultu, zastrzeżonymi dla powagi i patetyczności sacrum. Krotochwile, farsy, podobnie jak groteski na fasadach katedr, oglądano na zewnętrznych dziedzińcach. Niemniej jednak, święto głupców, domniemany spadkobierca antycznych Saturnaliów, dawało okazję do wesołego wywracania świata na opak. W świąteczny czas, wewnątrz kościoła istniał świat krotochwily. Odwracając hierarchie i sens tradycyjnych obrzędów, ministranci wybierali spośród siebie biskupa, niekiedy papieża, obrzucali ludzi dzwoniczymi przekleństwami i oddawali się wszelkim żartom. Zdarzało się często w trakcie tych uroczystości, że dorosły człowiek, przebrany za olbrzymiego noworodka, przedstawiał Gargantue, bajeczna postać z tradycji ustnej, której bohater Rabelais' go wzdychał zapewne swe główne rysy.⁵ W upojnej atmosferze święta dziecko zajmuje miejsce dorosłego, którego potencjalnie w sobie nosi, podczas gdy dorosły cofa się w groteskową iluzję powrotu do Źródła. Pierwiastek kosmiczny, społeczny i cielesny nierozdzielnie łączą się w tym, co Bachtin nazywa realizmem groteskowym.⁶

Śmiech dziecka współbrzmi naturalnie z praktykami, w których decydującą rolę odgrywają materialność i cielesność. Przyjemność czyniennej zabawy ekskrementami przetrwała wieki i znajduje swe

⁵ Por. R. Mandrou: *De la Culture populaire aux XVII et XVIII siècles*, Paris 1985 oraz M. Bachtin: *Twórczość Franciszka Rabelais'a go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, przeł. A. A. Goreniovine, Kraków 1975.

⁶ R. Mandrou (dz. cyt.), podobnie jak E. Auercbach, wspomina o źródle „inspiracji, jakie stanowiły ludowe almanachy; patrz u tego ostatniego rozdział *Świat w latach Panopteryku w Mameus*, Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu, przeł. Z. Zabacki, Warszawa 1968, t. I, s. 431—462.

⁷ M. Bachtin, dz. cyt., s. 132—133.



Rys. Szczepan Sadurski

przedłużeniu w żartach skatologicznych, które opowiadają sobie dorośli, w trywialnych przywołaniach cięsnego dołu. Śmiech ten wyraża zwycięstwo nad strachem, strachem kosmicznym według Bachitina, ciało bowiem zostaje upodobnione do pierwiastków kosmicznych. Ciało jest przeżywane bez dystansu wobec świata. Tak jest w przypadku śmiechu dziecka, które nade wszystko jest śmiechem połączenia, towarzyszącym jego odkrywaniu i opanowywaniu samego siebie, a potem jego rosnącej niezależności względem otaczającego świata.

W Renesansie, za wyobrażeniem śmiechu rysuje się w tle obraz głupoty, niczym błysk pierwotnej niewinności: „Zaraz zaśmiałam się do matki”, mówi o swych narodzinach alegoryczna personifikacja Głupoty pod ironicznym piórem Erazma (1509):

Ktoż nie wie, że najweselsze i z wszystkich najmlodsze są pierwsze lata życia? Coż to bowiem jest takiego w dzieciach, co tak całujemy, co tak tulimy, tak pieścimy, co takiego, że nawet wróg śpieszy im z pomocą — coż, jeśli nie powab głupoty, którą roztopna natura skrzętnie dała nowo narodzonej, aby — tak niby placąc swoją rozkosznością — mogły przebłąkać wychowawców: za ich trudy i przysługę się o laski opiekunów? A młodość, która potem następuje, jakież znajduje w wszystkich względy, jak jej wszyscy szczerze sprzyjają, jak gorliwie ją prowadzą, jak czynnie dla jej podają pomocną? I skądże, pytam się ja, le laski dla młodzieży? To sąśdzie by, jeśli nie to sąśdzie? Bo z mego dobrodziejstwa jak najmniej i niej rozumu i dlatego też najmniej zmarwieniam.⁸

Od czasów starożytnych, a zwłaszcza dzięki przykładom Demokryta⁹, wiemy, że śmiech nie odważemiony jest zawsze podejrzany o związek z szaleństwem; temat ten powtarza się w zachodniej tradycji estetycznej i literackiej. Hieronim Bosch i Bruegel zilustrowali to wyobrażenie po mistrzowsku. Lecz w Renesansie, o ile szaleństwo bywa kojarzone z komizmem, jest to szaleństwo wzniosłe, które może być traktowane jako szlachetniejsza odmiana rozumu; z drugiej strony mogą bardzo prymitywny komizm „naturalnych głupców”, na ogół umysłowo niedorozwiniętych, komizm wyrażający się tysiącami złośliwych psikusów (ściągnięcie obrusa podczas uczy, obławianie współbiesiadników sosem, przedzenie zwierząt...) ¹⁰.

⁸ Erazm z Rotterdamu: *Pochwała głupoty*, przeł. E. Jędrkiewicz, Wrocław 1953, s. 25
⁹ Odsyłam do znakomitego wstępu do listów Hipokratesa piora Yves a Hersana: *Hippocrate. Sur le rire et la folie*. Paris 1989. Hipokrates przypomina Demokrytowi, podejrzewającemu o szaleństwo przez mistrzowskich Abbery: „Wiedz, że musisz ludziom, wśród których żyjesz, podawać przyczyny twego śmiechu”, s. 82–83.

¹⁰ Por. J. Starobinski: *Folie et littérature*, w. J. Adout, *Les raisons de la folie*. Paris 1979, s. 17–26.

Statek głupców (1494) Sebastiania Branta, związany jeszcze z myślą średniowieczną, reprezentował pewien moralizm, wskazujący odstępstwa od normy po to, by je lepiej pietrować, podczas gdy *Pochwała głupoty* jest prawdziwą satyrą na hipokryzję obyczajów, o nadzwyczaj nowoczesnym wydźwięku (cenzura zresztą nie pomyliła się w tym punkcie, gdyż zakazała jedynie publikacji tekstów Erazma i Rabelais'go). Przeznaczone dla przyjaciela Erazma, Tomasza Morusa, *Moriae Encomium* czyli *Pochwała głupoty* czerpie swój tytuł z gry słów opartej na słowie „moros”, oznaczającym po grecku głupca. W tym arcydziele humoru i ironii świat jest przedstawiony jako teatr głupoty, która sama głosi panegiryk na swoją cześć.

U Rabelais'go, zdeklarowanego wyznawcy Erazma, dominującą cechą postaci jest gigantyzm¹¹. *Gargantua* (1534) ukazuje prawdziwą pedagogiczną utopię, w której śmiech jest królem.

O ile w wyobrażeniach renesansowych uczonych i w praktykach ludowego folkloru dziecko otrzymuje ducha karnawału, o tyle w wieku XVI kształtuje się stopniowo normatywny dyskurs dorosłych, który zamierza kierować przejawami emocjonalnego śmiechu w kontaktach społecznych.

Śmiech dziecka a przyswajanie społecznych zasad śmiechu

Żartobliwa pochwała głupoty, głęboko ludzka natura śmiechu — tych koncepcji nie odnajdziemy już w *Rozmowach potocznych* (*Colloquia familiaria* — 1522–1535) Erazma, a tym mniej w jego traktacie *De civitate morum puerilium* (*O grzeszności obyczajów dziecięcych* — 1530). Cieszący się bezprzeznaczone powiędzieniem od szesnastego do dziewiętnastego wieku, ten ostatni tom, wywodzący się z tradycji ustnej, miał niezliczone wydania i służył nawet jako podręcznik do wychowania wielu pokoleń dzieci. W radach kierowniczych do młodzieży fantazja nie jest już przywoływana ani razu; o śmiechu mówi się tam takimi słowami:

Śmiać się ze wszystkiego, co robią czy mówią, to rzecz godna głupca; nie śmiać się z niczego jest rzeczą łepaku. Śmiać się ze słowa lub czynu sprośnego zdradza skłonność rozpustną. Wybuch śmiechu, ów śmiech nieopahomowany, który całym ciałem trzęsie, a który dla tej przyczyny Grecy wytrzącaćem zwali, nie przystoi w żadnym wieku, a tym mniej w dzieciństwie... Oblizcie powinno wyrażać rozbowienie nie ulegające deformacji, ani nie zdradając natury występnę... Jeśli zdarzy się coś śmiesznego, że nie można powstrzymać parknieniska, trzeba twarz sobie zakryć chustką lub dłonią. Śmiać się samemu i bez wyraźnej przyczyny oznacza dla tych, którzy na was patrzą głupotę lub szaleństwo. Może to się przecie przytrafić; grzeszność wymaga wówczas, by wyjawić powód swej wesołości; gdyby to było niemożliwe, trzeba wymyślić jakiś pretekst, aby kto z przytomnych nie pomyślał czasem, że z niego się śmieją¹².

¹¹ Sławne porostają ostatnie wiersze słowa do czytelnika, które poprzedza *Żywot wiele przeżaliny wielkiego Gargantua opca Pantagruetowego nigdy skomponowany przez Mistrza Alkofrybasa abstraktora piętej sfekcji, nawiązujące do poglądu Arystotelesa:*

*Lepiej śmiechem jest pisać niż łzami;
 Śmiech to szczerze królestwo człowieka.
 (Tom T. Boy-Zelabki)*

Frek karnawałowego świata zainspirowało wiele prac dotyczących Rabelais'go oraz historii śmiechu w średniowieczu i renesansie, z których najważniejsze pozostają cytowane studium Bachina.

¹² Erazm z Rotterdamu. *De civitate morum puerilium*, tłumaczenie T. S. w. przekładu francuskiego: *La civilté puerile* Paris 1977, s. 64–65.

Rozważając sytuację, gdy dziecko siedzi przy stole ze starszymi od siebie, Erazm zaznacza, że nie powinna ono mówić, chyba że to konieczne lub je o to poproszą. Niech uśmiecha się delikatnie słysząc żart, lecz powściąga uśmiech, gdy padnie słowo sprasne, nie marszcząc ani brwi, jeśli ten, co je wyrzekł, wyższego jest stanu. Powinno przybrać taką minę, iżby się zdawać mogło, że nie słyszało, a na pewno nie rozumiało (...) Wreszcie gdy ktoś, nieświadomy rzeczy, popełnia jaką niezręczność, lepiej tego nie zauważyć, aniżeli śmiać się¹³.

Będąc prawdziwym kodeksem śmiechu w towarzystwie, tekst ten kładzie nacisk na wychowanie, które jest nie do pogodzenia ze swobodną spontanicznością dziecięcą. Czy się kto śmieje ze wszystkiego, czy nie śmieje z niczego, jest to znak tego samego głupiego szaleństwa, zaprzeczenia człowieczeństwa zdolności ogarniania sensu życia. W ujęciu racjonalnym śmiech ma zawsze jakieś znaczenie, to stwierdzenie pozostanie w mocy aż do naszych dni. Pod wpływem ówczesnego humanizmu wszystkie argumenty usiłują pomieścić śmiech w sferze kultury. Dobre wychowanie polega na ignorowaniu pewnych cielesnych reakcji. Wybuch śmiechu oznacza utratę kontroli rozumu, zawiadnięcie sensem przez ciało, stwarzające wyłom, w który wkłada się pierwiastek zwierzęcy.

Sens śmiechu to sens skierowany do drugiej osoby uczestniczącej w interakcji, odpowiada na pewnej społecznej masce. Nic się nie mówi na temat emocjonalnego wpływu śmiechu. Edukacja ma przekonać dziecko, że śmiech jest niebezpieczny. Śmiech samotny, oznaka szaleństwa, to zawiadnięcie ludzką osobą, które izoluje ją i odcina od pozostałych ludzi. Na tym samotnym śmiechu kładzie się cień democencji. Śmiech w towarzystwie jest równie niebezpieczny, ale dla innych powodów. Jeśli koniecznie musi być usprawiedliwiony, jakiegokolwiek byłoby jego rzeczywiste motywy, to tylko po to, by rozbroić jego ładunek agresywnego sztywności. Ani słowa o dobrodziejstwach śmiechu, na które przecież Erazm nie zawsze pozostawał niewrażliwy. Spontaniczna ekspresja dziecka podporządkować się musi sztuce reżyserowania śmiechu, wymyślonej i wypracowanej przez dorosłych.

W każdej epoce, wyobrażenia o śmieśności związane są ze sposobami patrzenia, rozumienia, życia. W wieku XVI, w kulturze — w tym również w wyobrażeniach o śmiechu i o dziecku — dokonuje się zasadniczy zwrot¹⁴. Cel wychowawczy polega na podporządkowaniu cielesnej materialności śmiechu pewnemu kodeksowi. To ugrzecznienie idzie w parze z większym panowaniem nad emocjami. A temu procesowi cywilizowania towarzyszy — u dziecka ze środowisk uprzywilejowanych — postępująca ochronna izolacja. Odtąd, wgnany ze świata dorosłych, znajduje śmiech dziecięcy schronienie w potajemnych praktykach grup rówieśniczych, których prehistoria tak pasjonuje dzisiejszych specjalistów od folkloru. Ten powrót do średniowiecznych źródeł naszej kultury pozwala uchwylić historyczny moment, w którym następuje rozbrat między dorosłymi i dziećmi, kiedy wyodrębniają się dwa rodzaje śmiechu: z jednej strony — śmiech wpływowej mniejszości dorosłych, która wypracowuje społeczne normy śmiechu i kodeksy życia towarzyskiego; z drugiej zaś — śmiech przyspisywany tym, którzy żyją z dala od kultury wysokiej i bliżsi są spontaniczności, w której dominuje śmiejące się ciało. Ten drugi typ śmiechu właściwy jest dziecku, ale także — zwłaszcza w czasach feudalnych — całemu ludowi.

W tym naszym pobieżnym spojrzeniu na pewien moment w dziejach śmiechu próbaliśmy nasławić zmienność warunków, w ja-

kich śmieśność i dzieciństwo wchodzą ze sobą w związki. Zależne od miejsca przeznaczone młodzieży przez dorosłych w życiu społecznym, rozmaite formy, które przyjmują śmiech dziecka, nie dają się odczytać wprost; strukturują one i wytwarzają znaczenia, jakie dopuszczają wyobrażenia normatywne.

W obrazach mitologicznych czy eschatologicznych, śmiech skojarzony z dzieckiem symbolizuje cudowne pochodzenie lub szczególnie obiecujące przeznaczenie; obrazy te stanowią zarówno maski jak objawienia boskich planów. W Średniowieczu i Renesansie obrzmiewa, zajmując poczesne miejsce w kulturze literackiej, oraz przedstawieniach ikonograficznych, śmiech święcki, uzewnętrzniany i skłaniający do pewnych działań. Osadzony jest on w pewnych ramach, które — jak szaleństwo czy karnawał — nadają sens towarzyszącemu mu bezładowi. Te przejawy śmiechu różnią się całkowicie od praktyk, które będą charakterystyczne dla doby klasycyzmu, kiedy to — w kontekście konfliktów religijnych o wielkie społecznej doniosłości — Reformacja i Kontrreformacja przeciwstawiają się zwyczajom wieków poprzednich¹⁵. Moralny rygoryzm zyska swój skrajny wyraz w sformułowaniu Rance, reformatora zakonu trapiistów: „biada wam, którzy się śmiejecie”. Śmiejące się ciało zostanie usunięte poza nawias, zaś szalenie — zamknięty w odosobnieniu.

Czyby śmiech dzieciństwa nieporadnie wyrażał pierwsze strzępki swej historii poprzez owe archaiczne, fikcyjne obrazy, w których chcieliśmy dopatrywać się zmagania bogów z demonami, oraz poprzez te mgliste ambiwalentne wyobrażenia, które przenikają nasze stosunki społeczne i są solą naszych codziennych kontaktów?

przełożył Tomasz Strzyński

¹³ Patrz M. Foucault: *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, przeł. H. Kępczyka, Warszawa 1987.

Książki nadesłane

Wydawnictwo Literackie

Marian Hemar: *Kiedy znów zakwitną białe bzy*. (Utworki wybrane) Wybór i posłowie Tadeusz Szymański. Śa. 400, nakład 20 350 egz.

Carlos Castaneda: *Nauki don Juana. Wiedza Indian z plemienia Yaqui*. Przełożył Adam Szostkiewicz. Śa. 300, nakład 10 000 egz.

Octavio Paz: *Labirynt samotności*. Przełożył Jan Zych. ss. 228, nakład 10 000 egz.

Tadeusz Peiper: *Pierwsze trzy miesiące*. Przedmowa, komentarz Stanisław Jaworski. Opracowanie tekstu, aneksy edytorki Stefan Góra. Śa. 500 + 24 ilustracje, nakład 5283 egz. Seria „Tadeusz Peiper: Pisma”.

Mieczysław Kowalski: *1918–1963. Moi dawcy*. Śa. 312 + 20 ilustracji.

Maria Odynieć: *Dom pod Campi*. Śa. 368, nakład 3000 egz.

Roman Szydłowski: *Wojna zaczęła się w Tarnowie. Wspomnienia*. Śs. 280 + 23 ilustracje, nakład 1150 egz.

Istvan Kovacs: *Amnezja i twój nieobecności*. Wybrał i posłowem opatrzył Bohdan Zadura. Przełożyli Feliks Netz, Tadeusz Nowak, Jerzy Snopek, Edward Stachura Bohdan Zadura. Śa. 108

¹³ Tamże, s. 91.

¹⁴ Na ten temat: Ph. Ariès: *L'enfance et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris 1973 oraz B. Jolibert: *L'enfance au XVII siècle*. Paris 1981.

MAGDALENA JANKOWSKA

Gry logiczne według Mrożka

Dramat Otello na tym polega, że Otello był zazdrosny o Desdemonę nieustannie. A jednak jego zazdrość była tak żywa, jak martwa siała się Desdemoną na skutek jego zazdrości. Prawdziwe uczucie oparte na nieprawdzie. Niezaprzeczalne coś ufundowane na niezaprzeczalnym niczym. Oto prawdziwy dramat! — pisze Mrozek w jednym z *Małych listów*, które uznac można w wielu fragmentach za autokomentarz do twórczości dramatologicznej. Autora fascynuje „śledzenie absurdu w formułach myślowych, w postawach ludzkich, w praktyce życia społecznego”¹, analiza konsekwencji poddania się pseudoracjonalności i fałszywym koniecznościom a także ocena siły indywidualnych i społecznych wzmówień. Toteż Mrozek celowo stwarza na scenie sytuacje *absurdalne, groteskowe, niebywale quasi-konflikty, żeby ułatwić wyobraźni widza odwołanie się do racjonalnej, historycznej konkretyzacji takiej czystej sytuacji, którą (...) w swojej sztuce wypreparował, jak anatom, z rzeczywistości ludzkiej i społecznej*². W tak skonstruowanym modelu świata funkcjonują równie modelowo bohaterowie wyposażeni w zdolność logicznego myślenia ograniczoną do umiejętności wyciągania wniosków z narzuconych przesłanek oraz w instynkt samoczłowieczy³. Postaci te są tragiczne i komiczne jednocześnie, gdyż w *teatrze Mrożka (...) nie bohater, poprzez akcję, określa swą sytuację, ale sytuacja — poprzez akcję — określa bohatera. Nie człowiek działa, ale człowiekiem działa „ono”*⁴. Jest on niewolnikiem form, które sam współtworzy. W sankcjonowaniu owych schematów objaśniających rzeczywistość dopomaga rozumowanie paradoksalnie obnażające alóżyczność świata. Rzeczywistość bowiem odznacza się brakiem jednolitego systemu zasad rządzących nią i sprzecznym porządkiem motywacyjnym. A jednak Mrozek nie rezygnuje z posługiwania się narzędziami logiki. Ale jakże przewrotnie jest to ujęcie... Wszak podejmuje się go jeden z większych „sztyderców”⁵. Za pośrednictwem wykreowanych przez siebie postaci uprawia on pewne gry, u podstaw których leży pojęcie „logika” — pojmowane jednak na kilka różnych sposobów. Bo przecież

„logika” to nauka o istocie prawdy i fałszu, teoria różnych typów rozumowań (dowodzenia), wnioskowania, wyjaśniania i uzasadniania), obejmująca również pewne zagadnienia techniki i metodologii pracy umysłowej oraz erystykę. Ale „logika” to także w potocznym rozumieniu tyle co „zdrowy rozsądek”. Ten zaś jest zespołem naszych przyzwyczajaj i przyjętych konwencji. W życiu codziennym dosyć często za nielogiczne przychodzi uważać wszystko, co niezgodne z zakorzenionymi w świadomości pojeciami. A w *wypadku konfliktu rozumu i przyzwyczajenia w pierwszej chwili prawie zawsze zwycięża to ostatnie*⁶. Do tych elementarnych ustaleń przyjdzie się jeszcze wiele razy odwołać, gdyż Mrozek żonglując nimi uzyskuje zaskakujące efekty. Przemieszanie owych dwojako pojętych logik prowadzi do pogwałcenia norm każdej z nich i wywołuje efekt komiczny. Przyjrzyjmy się tym grom logicznym Mrożka wydzielnym z całego bogactwa środków osiągnięcia komizmu.

Jednym z bardziej charakterystycznych dla twórczości dramaturpskiej Mrożka i bardziej narzucających się uwadze (obejmującym całą rzeczywistość przedstawioną w dziele i konstytuującym dramaturgię) „chwytów” jest inwersja logiczna. Polega ona na biegunowym i symetrycznym odwróceniu naturalnych sytuacji, znaczeń, funkcji, związków. Zjawisko takie spotykamy w *Polejki*. Rozmiar owej zamiany ról jest tu posunięty tak daleko, że policjant-prowokator przestacza się w więźnia, ten zaś resozjalizuje się do tego stopnia, że staje się policjantem i zmuszony jest dokonać aresztowania „policjanta właściwego”. Takie ich postępowanie konieczne jest dla zachowania ciągłości istnienia policji jako instytucji. Przestępca musi istnieć, choćby trzeba go było spreparować. Policjant, który w imię dobra policji staje się przestępcą — co za kapitalny paradoks. A sprzeniewierając się własnemu ideałom zaczyna ich bronić. Teza: „Bez przestępcy nie ma policjanta” została odwrócona w paradygmatyczny sposób na: „Bez policjanta nie ma przestępcy”. Gdyby przyłożyć do tego rozumowania aparat czysto logiczny, czyli ocenić prawidłowość wyciąganych wniosków z zaistniałych przesłanek, wynik tej operacji myślowej byłby w zupełności do zaakceptowania. Jednak w pierwszym zniezieniu z końcową tezą *Policjantów* zaskoczeni jesteśmy jej absurdalnością. Umiejętne wykorzystywanie tego efektu stanowi specjalność Mrożka.

Podobnie rzecz ma się w *Tangu*, gdzie tradycyjny podział ról między dwa pokolenia: rodziców i dzieci, zostaje przyjęty całkiem opacznie. To starszy są uczestnikami swobody obyczajowej, a młodzi dążą do przywrócenia tradycyjnie rygorystycznych form w sposobie bycia. Coż kryje ten niedorzeczny z pozoru układ postaw? Z konfliktu między dążeniami do całkowitego rozluźnienia norm i walką o posługiwanie się konwenansami jasno wynika, że to właśnie istnienie systemu ograniczającego daje szansę buntu. A przecież bunt jest istotnym czynnikiem osiągnięcia wolności — czynnikiem inicjującym walkę o nią. Paradoksalnie więc zwyczajowo przypisane obydwu pokoleniom postawy wracają — okreśną i nieco absurdalną drogą — do normy. Młodszy przywrócone zostaje prawo do wypowiadania posłuszeństwa zastanemu ładowi, starym — akceptacji niedysyjszych rewolucjonizujących świat tendencji, które zdążyły się już spetryfikować. A więc paradoks, zrazu sprzający wrażenie kompletnej niedorzeczności, okazuje się być spostrzeżeniem nie tak całkiem absurdalnym. Jednak mimo że kryje w sobie pierwsiestek prawdy z punktu widzenia logiki formalnej, to zaskakuje rozbieżnością z potocznym rozumieniem sensowności zdarzeń i postaw.

Tego rodzaju rozumowanie spotykamy również w sztukach Mroż-

¹ S. Mrozek, *Małe listy*, Kraków 1982, s. 200.

² Podobne sformułowanie wyraził E. Csató podczas dyskusji, która odbyła się w red. „Dialogu” dn. 27 IV 1964 r. z udziałem Edwarda Csató, Konstantego Puzyno i Stefana Żółkiewskiego, a której stenogram został umieszczony w „Dialogu”, 1961 nr 7, s. 34.

³ S. Żółkiewski w cytowanej dyskusji.

⁴ S. Gębala, *Wśród sztyderców i gdzie indziej*, Katowice 1981, s. 170.

⁵ J. Błoński, *Zmiana waris*, s. 162.

⁶ Miano to przypisywał Mrożkowi za S. Gębala — autorem książki poświęconej w części temu dramaturpskiemu, która nosi tytuł *Wśród sztyderców i gdzie indziej*.

⁷ B. Drzemłok: *O komizmie*, Warszawa 1967, s. 36.



Rys. Jerzy Lipiec

ka w postaci autonomicznych całości wkomponowanych w akcję dramaturgiczną. Oto przykład z jednoaktówki *Na pełnym morzu*, w której jeden z bohaterów — przeprowadza następujące rozumowanie: *Wolność, to nie nic nie znaczy. Dopiero prawdziwa wolność, to znaczy coś. Dlaczego? Bo jest prawdziwa, a więc lepsza. Wobec tego gdzie szukać prawdziwej wolności? Pomyślmy logicznie. Jeżeli prawdziwa wolność to nie jest to samo, co zwykła wolność, to wobec tego gdzie jest prawdziwa wolność? To jasne. Prawdziwa wolność jest tylko tam, gdzie nie ma zwyciężajnej wolności. Ileż w tym wywodzie — oprócz satyrycznego przedrzeźniania języka propagandy politycznej — nieoczekiwanej prawdy o ustrojowym fałszu.*

Podobny tryb rozumowania pojawia się w *Strip-tease*. Używają go Panowie I i II: *To zupełnie jasne. Co to jest wolność? Jest to możliwość dokonywania wyboru. Dopóki tu siedzę i wiem, że mogę wyjść tymi drzwiami, tak długo jestem wolny. Natomiast z chwilą, kiedy wstanę i wyjdę, dokonam tym samym wyboru, a więc ograniczę moje możliwości postępowania, utracę wolność. Stanę się niewolnikiem mojego wychodzenia.*

PAN II: *Siedząc i nie wychodząc również dokonuje pan wyboru. Wybiera pan siedzenie i niewychodzenie.*

PAN I: *Nieprawda. Siedząc, ale mogę jeszcze wyjść. A wychodząc, wykluczam już możliwość siedzenia.*

PAN II: *I pan się z tym dobrze czuje?*

PAN I: *Najzupełniej. Pełnia wewnętrzną wolności (...)*

Dramaty Mrożka zawierają również bardziej skondensowane formy komizmu, także oparte o paradoksalne widzenie świata: dowcip i aforizm. Ich wartość intelektualna polega na tym, że są one w stanie pokazać stare sprawy w całkiem nowym świetle. Bowiemy w tych lapidarnych sformułowaniach, zawierających — jak nam się wydaje z początku — jawną sprzeczność, odkrywamy sensy uchodzące dotąd naszej uwadze. Siąd też wartość demaskatorska tych sprzeczności. Zacytujmy kilka przykładów: *Nie ma wyboru między sztuką a życiem. Jedno i drugie polega na tym samym. Na czymś, co jest nie do przyjęcia. (Rzeźnia) Korzystanie z przywileju jest obowiązkiem każdego obywatela (Polowanie na lisa) Już nic nie jest możliwe, ponieważ wszystko jest możliwe (Tango) Nie można nienawidzić tego, co konieczne. Trzeba polubić. (Tango) Tylko władza da się stworzyć z niczego. Tylko władza jest, choćby niczego nie było. (Tango)*

Logika formalna podobna jest pod wieloma względami do matematyki, jest jednak nauką bardziej ogólną niż matematyka. Ta

zbieżność dyscyplin bywa wykorzystywana dla uzyskiwania humorystycznych efektów. Powszechnie znany jest (był?) żart wykorzystujący popularny niegdyś slogan ostrzegawczy: „Zapalki w rękach dziecka równa się pożar”. Samo słowo „równa się” sugeruje wprowadzenie kategorii arytmetycznych. Hasło zostało więc przełożone na równanie: zapalki + dziecko = pożar. Z matematyczną logiką rzecz ujmując: pożar = zapalki = dziecko. Spójrzmy, jak wspomniany mechanizm komizmofróczy działa w sztukach Mrożka. Przykładu dostarcza *Szczęśliwe zdarzenie*.

MAŻ: *Tu nie ma łazienki. Tu nie ma także wodociągu, gazu, elektryczności! I kanalizacji!*

PRZYBYSZ: *I pan chce, żebym tutaj mieszkał?*

MAŻ: *Ale to się musi zmienić. Jeżeli damy początek nowemu życiu. Dziecko musi mieć odpowiednie warunki. Trzeba mu prac pieluski, gotować wodę, tępić bakterie... Kwestia dziecka jest nie tylko mają osobistą sprawą. To także nowe instalacje, to higiena, to pochod cywilizacji, to dobro ogólne.*

Uznanie dziecka za jedyną siłę sprawczą zmian bytowych przy pominięciu woli zmian, jaka może ogarnąć szczęśliwych rodziców, jest tak samo śmieszne, jak dziecko powstałe w wyniku odejmowania zapalek od pożaru. Sytuacja tak obudowana w życiu dodatkowymi motywacjami zdaje się prawdopodobna, jednak wynika ze sformalizowanego punktu widzenia budzi rozżalenie. Podobną próbę znajdujemy w dalszej części tej samej sztuki. Starzec trąbi na pobudkę.

MAŻ: *Przecież ojciec by obudził umarłego.*

STARZEC: *Właśnie. To znaczy, że on żyje, ale ma twardy sen.*

Część Mrożkowych zabiegów humorystycznych dotyczy semantyki, która jest składową logiką, i polega na dosłownym rozumieniu przenośnego sformułowania. Taką dwuznaczność została wykorzystana jako podstawa dowcipu, który powstaje z pozornie całkiem poważnej konstatacji Grubego w *Na pełnym morzu*: *Początek jest instytucją użyteczności publicznej i jako taka powinna służyć ogółowi.* Humorystyczną wartość tego twierdzenia odsłania kontekst ujawniający, iż ma ono sankcjonować decyzję zjedzenia listonosza. Służebny charakter poczty w swym wyższym i właściwym zakresie obejmuje jedynie usługi pocztowo-telekomunikacyjne. Rozszerzenie pola semantycznego „służycy” prowadzi do zabawnych nadużyć logicznych. Podobny mechanizm odnajdujemy w *Liste aspirancie*. Lis, dowodząc człowieczeństwa małpy przykutej łańcuchem do katarynki, używa między innymi takiego argumentu: *Nie jest pani przywiązana bynajmniej do żadnej użyteczności, jak za przeproszeniem pies przywiązany do budy, żeby strzegł podwórka, ani jak kon do kieratu. Pani jest przywiązana do sprawy wykraczającej poza użyteczność, a jak wiadomo, tylko ktoś, kto nie jest zwierzęciem, może i potrafi poświęcić się temu, co bezużyteczne. Pani jest przywiązana do muzyki. (...) Muzyka, najczystsza ze sztuk, nie wyrażająca niczego poza sobą samą.*

Podstawienie w miejsce konkretnego urządzenia do odtwarzania dźwięków abstrakcyjnego pojęcia muzyka lub też nadanie homonimowi „przywiązana” sensu stosunku emocjonalnego zamiast fizycznego wprowadza żartobliwą dwuznaczność. Ta z kolei wywołuje już gorzką refleksję o możliwości manipulowania światopoglądem za pomocą „odpowiednio” uzytych słów. Ileż ironicznej satysfakcji znajduje Mroźek w demaskowaniu takich mechanizmów urabiania opinii.

W liczbie środków wykorzystywanych w jego „grach logicznych” znaleźć można zdanie subsuncyjne. Ich mechanizm polega na wprowadzeniu zdani ogólnych, które głoszą coś o wszystkich desygnatach nazwy będącej podmiotem tego zdania, zamiast zdania

NIE PRZESADZASZ
Z TYM
AIDS...?



Rys. Jerzy Lipiec

szczegółowe, które głosi coś o niektórych tylko. U Mrożka takie twierdzenie jest powszechnie utartym sądem, zakorzenionym wśród mas przeświadczeniem, myślą pospolitą a nieraz wręcz prostacką w generalizacji. Przyjmąwszy takie założenia wyprowadzić z nich można fałszywe wnioski, które deformują dalsze myślenie, co ma konsekwencje logiczne i wpływa na absurdalny rozwój akcji. Przykład taki znajdujemy w *Garbusie*:

ONEK: *On jest garbaty, a my jesteśmy prości. My jesteśmy zdrowi, silni, przystojni, pełni radości, a on jest kaleką. On musi nas za to nie lubić.*

BARON: *Nie zauważyłem.*

ONEK: *A, właśnie. On tego nie pokazuje po sobie, ale ma nam za złe. Garbaci są skryci, złośliwi, podstępni. Każde dziecko o tym wie.*

Uznawszy ten komunał za bezwyjątkową prawdę bohaterowie sztuki całą swą aktywność kierują na zwalczanie założonej nieprzychylności *Garbusa*. Obmyślając paradoksalne fortele oparte o logiczne rozumowanie stosowane poza zakresem ich stosowności, ujawniają groteskowe rzeczywistości. Odslania się przy tym jakby mimowolnie fakt przydatności operacji logicznych dla stwarzania swoistego „alibi” użytkowników kłamstwa. Przewody dyskursywne skonstruowane tak, że zasady wynikania pomieszczone są z zasadami wartościowania, prowadzą do ukonstytuowania się fałszu jako najczystszej, bo potwierdzonej argumentacją rozumową, prawdy. I jak

w krzywym zwierciadle w dramatach Mrożka odbijają się relacje między etyką i moralnością a logiką, która przyłożona do nich deformuje je w przerażający sposób. Oto przykład manipulacji logicznej zaangażowanej do uzasadnienia pewnej okrutnej ideologii:

ONEK: *Ja go zniszczę!*

BARON: *Nieladnie, nieladnie. Chociaż... Kto wie, czy nie ma pan racji, właśnie jako demokrat i liberal... Zastanówmy się. Idealem demokracji jest równość powszechna. Jest to ideal tak piękny, że w jego imię warto wiele poświęcić. Ponieważ równość między większością a mniejszością jest niemożliwa, co wynika z samej definicji, należy usunąć albo mniejszość, albo większość. Usunięcie większości nie wchodzi w rachubę, ponieważ jesteśmy demokratami. Wobec tego należy usunąć mniejszość. A zważywszy, że garbaci są mniejszością... Tak, ma pan rację.*

(*Garbus*.)

Odchylenie od zasad poprawności wnioskowania doprowadzające do niewłaściwych wniosków lub wyciągania ich tam, gdzie one są zasadniczo niedopuszczalne wywołuje efekt komiczny. W tym samym jednak stopniu rozbawia, co zatruwa łatwością zastosowania podstępny logiczny dla dowiedzenia każdej racji.

Zabawy sylogistyczne bardzo często znajdują zastosowanie w trybie wnioskowania Mrożkowych postaci. Np. w *Karolu* tytułowy bohater — tajemnicze źródło zagrożenia — zostaje rozpoznany w *Okuliście* na podstawie następującego dowodu:

Ktoś kto jest Karolem boi się

Okulista boi się

Okulista jest Karolem

Stąd już o krok do „logicznej anarchii” — możliwości dowiedzenia absolutnie wszystkiego, do „logicznego obłędu”, „logicznej kwadratury koła”. Takie wrażenie wywołują niektóre z zaprezentowanych przez Mrożka ciągów myślowych:

KOGUT: *Bez mnie nie będzie światu. Jeżeli ja nie obudzę słońca, słońce nie obudzi nikogo. Gospodarz nie wyjdzie w pole, gospodyni nie zjymie się inwentarzem, a inwentarz też się nie obudzi. Wieczna noc, wieczny sen.*

LIS: *Cóż może być lepszego.*

KOGUT: *Nie obudzi się nikt.*

LIS: *Jeżeli tak, to nikt nie zauważy twojej nieobecności. Nieobecni we mnie nie wiedzą, że jesteś nieobecny.*

LIS: *Ani obecny, ani nieobecny, z ich punktu widzenia. Oni w ogóle nie mają punktu widzenia, ponieważ śpią. (...) Dla nich jesteś poza bytem i niebytem.*

KOGUT: *Oto do czego ich doprowadziłeś.*

LIS: *Raczej siebie.*

KOGUT: *Nieszczęśni.*

(*Polowanie na lisa*)

Próba wyjaśnienia mechanizmów rządzących psychyzmami człowieka i motywujących jego stosunek do świata przy pomocy precyzyjnych narzędzi logiki paradoksalnie gmatwa obraz. Założenia formalne i praktyka życia określa różnorodnością psychiki ludzkiej nie przystając do siebie. Ale istniejąca między nimi szczelina nie ma stałej wielkości. Czasem tak bardzo maleje, że staje się niezauważalna, by ludzi spójnością. Po chwili zaś nieprzystające sfery wyraźnie się rozpadają. A człowiek usiłuje je w sobie pogodzić, toteż jego stanem naturalnym jest poczucie rozdarcia i zagubienia w chaosie świata. Dopiero przekonanie o możliwości zastosowania uniwersalnych metod poznania i postępowania stanowi odstępstwo od normy. Natomiast odchylenie od tego, co jest uznane za normalne w rozmaitych dziedzinach, w tym również w dziedzinie charakterów ludzkich wydaje się śmieśne. Tu korci, aby wprowadzić pojęcie „logiki psychologicznej”, która u Mrożka często bywa zachwiana,

w skutek czego powstaje nonsensowny — przynajmniej z pozoru — rysunek postaci. I tak Kynolog z *Kynologą* w *rozterce* wsłuchując się w dźwięki dochodzące zza ściany, gdzie sąsiad bije swoją żonę, martwi się jedynie tym, że hałasy rozdrażniają jego psy i ze zgorzaniem powiada: *Panie! Co za czasy. Żeby tak znęcać się nad zwierzętami! Z kolei w Na pełnym morzu* mężczyźni zdecydowani na akt kanibalizmu przyjmują następujące racje w typowaniu ofiary: *Sredni: lepiej znaleźć inne wyjście. Jesteśmy ludźmi cywilizowanymi. Losowanie to pozostałość z epoki ciemnoty.*

A więc niekonsekwentne, wycinkowe traktowanie rzeczywistości, ignorujące wewnętrzną sprzeczność w konstrukcji psychicznej postaci. Jednak w rzeczywistości wiemy, że rozbieżność taka nie musi odбивać od faktycznego stanu rzeczy.

Oczywiście tak wyraziste przeprowadzenie podobnych rozumowań możliwe jest tylko w świecie, gdzie „poszczególni ludzie wciągnięci w grę dostosowują się do jej reguł”, w wyniku czego „tworzy się pewna jakość psychiczna obowiązująca niejako wszystkich”. Uwaga ta odnosi się w różnym stopniu do różnych dramatów, gdyż sztuki, z których zostały zaczerpnięte przykłady „gier logicznych” posługują się odmiennymi konwencjami artystycznymi: groteską, realizmem, buffo. Jednak — paradoksalnie — zredukowany w duchu absurdu czy „realizmu groteskowego” świat z dramatów Mrożka ujawnia nam z niezwykłą siłą prawdę o naszym, jakże złożonym, świecie a jawicie satyryczny komizm mówi o najsmutniejszych stronach życia.

Komizm ufundowany na takiej bazie nie jest komizmem pogodnym, rozwesalającym. Odnacza się do niejaleg wysokim intelektualizmem służącym rewizji mechanizmów myślenia i konfrontacji pojęć o świecie. Ponadto cechuje go duża drapieżność, wręcz „zapędy likwidatorskie wobec tradycyjnego rozsądku”. Satyra, ironia, szyderstwo są narzędziami krytyki społecznej i spełniają funkcję demaskatorskie. A mistrz ich stosowania „jest jak smutny i szyderczy anioł, który unosi się nad sprawami świata.”⁶

Magdalena Jankowska

⁶ K. Puzyra — głos w dyskusji odbytej w red. „Dialogu” 29 marca 1958. z udziałem Jana Błonskiego, Stanisława Jana Łoza, Konstantego Puzyry i Andrzeja Stawara, której stenogram został zamieszczony w „Dialogu” 1958, nr 7, s. 146.

⁷ J. Błonski: op. cit., s. 163.

Książki nadesłane

Wydawnictwo — Drukarnia — Księgarnia
Narbertinum

Chrześcijańska myśl społeczna na emigracji. Praca zbiorowa. Redaktor naukowy Zygmunt Tłoczek. Ss. 434, nakład 2000 egz.

Jan Krok-Paszkowski: *Mój bieg przez XX wiek.* Ss. 258, nakład 3000 egz.

Diarmuid Macrae: *Imonst na Wschod. Obserwacje i refleksje watykańskie.* Ss. 242 + 8 ilust., nakład 2000 egz.

Andrzej Wierciński: *Popadając w zdumienie.* Rysunki Zofia Kopel-Szuk. Ss. 40 nb (Książka drukowana w „Narbertinum” na zlecenie firmy: Elan and Son. Wadsworth, Great Britain).

Irena Wrońska: *Polskie pielęgniarstwo 1921—1939.* Ss. 190, nakład 1000 egz.

Waldemar Michalski: *Brdziesz: jak piołun.* Poezje. Ss. 68, nakład 2000 egz.

MICHEL MASŁOWSKI

Rytuały polskiej groteski

Paradoksalnie groteska jest na Zachodzie najlepiej rozumianą dziedziną polskiej kultury. Któż czyta tam Mickiewicza, Fredrę, Wyspiańskiego? Albo nawet Andrzejewskiego czy Parnickiego? Za to zadawia sukces Witkiewicza, Gombrowicza czy Mrożka, i to tym bardziej że wiele z konotacji kulturowych umyka z konieczności uwadze czytelnika. Być może ta z istoty swojej racjonalistyczna estetyka jest bliższa Francuzowi czy Niemcowi niż uniwersalistyczne idee Mickiewicza, czy nawet Miłosza? Groteska łączy kulturę polską z kulturą zachodnią.

Jest to paradoksem, gdyż polska groteska powstała na gruncie specyficznego, polskiego poczucia humoru, które, przynajmniej we Francji jest słabo rozumiane. Istnieją trzy takie jego rodzaje, które nie łączą lecz raczej rozdzielają:

- humor czarny, tzw. „wisielczy”;
- humor abstrakcyjny, tzw. „pure nonsens” (bliski angielskiemu);
- humor absurdalny, podporządkowujący obraz świata grze deformacji (zbliżony do groteski, ale ze specyficzną konotacją społeczną).

Mimo że polski rodzaj humoru oddziela Polskę od Francji, groteska — synteza owych różnych typów humoru — wydaje się je łączyć. Dlaczego? Może z powodu funkcjonalizacji ideologicznej tego humoru a zwłaszcza z powodu pewnej filozofii implícite estetyki groteski, która zapewnia koherencję między tym co abstrakcyjne i tym co zrozumiałe? Koherencja estetyczna i dyskursywna zastępowałyby wtedy logikę i odniesienie do rzeczywistości, które wydają się niezbędne francuskiemu poczuciu humoru?

Jakkolwiek by było, groteska w XX w. stała się w Polsce niemal narodowym rodzajem literackim, zwłaszcza jeśli chodzi o wielką trójkę: Witkiewicza, Gombrowicza i Mrożka, nie zapominając jednak i o Galczyńskim, i Różewiczu. Pod piórem tych autorów groteska wydaje się odrębnym rodzajem i nawet jeśli zwiędzają oni swoją międzynarodową sławę sukcesowi teatru absurdu — zostali bowiem nagłe jego prekursorami bądź kontynuatorami — ich dzieła stanowią po prostu ważne pojęcie polskiej kultury i określają świadomość kulturalną Polaków.

Istnieje już wiele teoretycznych analiz groteski i jej autorów¹

¹ Por. zwł. L. Sokół: *Hugo Gautier, Baudelaire i teoria groteski* in: „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 3; idem: *Groteska w teatrze* *St. I. Witkiewicza*, Wrocław 1973 (tam bibli.); S. Gebala: *Groteska jako model konstrukcyjny dramatów S. Mrożka*, Acta Univ. Wrocław 1966, 8, s. 131—154, idem, *Kilka uwag o grotesce literackiej* „Kwartalnik Rzeszowski”, 1967, nr 1(4), s. 36—49; Z. Jastrzębski: *O pojęciu groteski i niektórych jej aspektach w dramacie doby obecnej*, „Dialog”, 1966, nr 11, s. 94—108; idem, *Wymiary groteski (w): Literatura pokolenia wojennego wobec dwudziestolecia* Warszawa, 1969, s. 170—220; M. Wyka: *Kategoria groteski (w): Galczyński a wzory literackie*, Warszawa 1970; M. Szewcowa-Szewczyk: *Sirakura semiotyczna groteski (w): Studia z semiotyki*, Wrocław 1971, s. 211—239; E. Dubowik-Beltowa: *Komizm i groteska w dramatach S. Mrożka (w): Studia Filologiczne*, WSP, Bydgoszcz, 1979, z. 5.

i nawet jeśli jeszcze nie wszystko zostało powiedziane, obraz owego „gatunku” jest stosunkowo jasny. Moje zadanie nie jest więc łatwe, jako że mam przedstawić tutaj nie-polskiej publiczności typ humoru związany z groteską i jednocześnie wnieść coś nowego w pojmowanie tego zagadnienia przez Polaków.

Zdecydowałem się więc zastosować mało dotąd wykorzystywane podejście, które by można w szerokim znaczeniu nazwać antropologicznym. Pozwoli nam ono być może uchwycić treści i formę tej estetyki jako specyficzny rytuał, którego istota polegałaby na wyzwoleniu tworzącej znaczenia relacji między publicznością i artystami, a nie tylko na jakichś samostojnych cechach formalnych.

W gruncie rzeczy wielu badaczy, w sposób bardziej lub mniej sformułowany, wskazywało już ten szlak:

— (groteskowy) śmiech jest wyrazem idei wyższości (...), człowieka nad naturą i posiada naturę subiektywną (Baudelaire)²

— groteskowa dysharmonia jest postrzegana nie tylko w samym dziele sztuki, ale i w reakcji publiczności (Thomson)³

— groteska może być badana w trzech aspektach: procesu twórczego, samego dzieła i jego akcji (Kaysers)⁴

Umocnieni tymi wzorcami, próbujemy wziąć tu pod uwagę rytuałną strukturę jako być może wyjaśniającą specyficzny charakter groteski w polskiej kulturze i — „po okazji” — podejrzany flirt między polskim poczuciem humoru a pojęciem absurdu.

By uczynić to w sposób jak najbardziej przejrzysty (przynajmniej jeśli chodzi o procedurę), przypatrzmy się kolejno rytuałom zawartym w treści utworów groteskowych, następnie rytuałom estetycznej formy i wreszcie implikacjom rytuałnym kulturowego kontekstu, gloryfikującego absurd jako... źródło sensu. A nie jest to najmniejszy z polskich paradoksów.

Treść: zło i „ja”

Groteski kojarzy się tradycyjnie ze Złem; deformacja rzeczywistości jawi się jako diaboliczna. Nie odwołując się już tutaj do wielu rozmaitych autorów, od Baudelaire’a do Kaysera, przywołajmy jedynie króciutki tekst o grotesce Juliana Tuwima, jednego z mistrzów polskiego czarnego humoru:

Królestwo współczesnego czarta, głupota, przed którą lęk chwytają, a często jawne sztydersiwo i grymas, sygnał ad aeternam Diaboli memoriam w niezniszczalnego polwojaka.⁵

Diabeł jest tu skojarzony z zastępliwym grymasem. Zło nie polega być może na samym deformującym Rzeczywistość grymasie, ale na jego fiksjacji. Chodzi o deformację bezinteresowną, deformację dla gry.

Istotnie, pierwszym rytuałem rządzącym zawartością dzieł groteskowych jest gra. Nie jest to żadne odkrycie, wielu autorów już o tym mówiło: „my chcemy podkreślić rytuałny charakter tej gry.

Jest to rzecz podstawowa, gdyż gra pozwala zmieszać elementy organiczne z mechanicznymi, odwracać sytuacje, wymieniać wartości. Dla gry bohaterowie Witkacego zabijają, manipulują, przekształcają innych i samych siebie. Dla gry *Ferdydurke* Gombrowicza wymienia sobie i innym gęby, absolutyzując tę grę w Prawo świata

(tak samo zresztą robił Witkacy w poszukiwaniu — przez grę — „dziwności istnienia”). Dla gry Mrozek prowadzi swoich bohaterów aż do logicznych ostatecznych konsekwencji sytuacji wyjściowej, doprowadzając ją w ten sposób do absurdu. Jawną lub niejawną, świadomą lub nieświadomą gra tworzy wewnętrzny świat polskiej groteski.

Absolutyzacja gry prowadzi do obalenia Rzeczywistości. Ponieważ wszystko jest grą, Rzeczywistość jest jedynie iluzją. Jej obraz może być sfabrykowany (Witkacy), manipulowany (Gombrowicz), używany do innego celu (Mrozek), a więc w końcu jest tylko sztuką, wytworem, fałszywym zwierciadłem. Do rozbicia.

Gra obala obrzeczywistości: otąd wszystko jest przypadkiem (Gombrowicz), fantazją (Witkacy) lub manipulatorstwem władzy (Mrozek). Stluczone zwierciadło niszczy tożsamość, samą możliwość tożsamości. Iwona ma jeszcze własne imię, ale wszyscy bohaterowie Witkacego mają nazwiska skonstruowane jak rebusy, wszyscy Grubi, Mali i Średni Mroźka jasno wskazują na fakt, że osobista tożsamość w zasadzie zanikła, i jeśli czasem się pojawił to na zasadzie kuriozum.

A ponieważ nie ma już rzeczywistości „obiektywnej”, nie ma też zakazów. Można bohaterów zabijać — powstają znowu, można więc również zabijać ich na miliony, (jak Guibal Wahazar Witkacego, nieświadomy prototyp Hitlera lub Stalina). Śmierć okazuje się jednak rzeczywistością ostateczną, a więc nawet w grze symbolizuje jakiś koniec. Koniec świata, koniec cywilizacji... Witkacy zapłacił swoim realnym życiem za intelektualną grę ze swoich sztuk, które zhytnio zbliżyły się do historii.

U pozostałych autorów śmierć zachowuje również znaczenie specjalne. Można więc, jak się wydaje, mówić o rytuałach śmierci, drugim rytuałach zawartości groteskowych dzieł. Śmierć jest jednak w pewnej mierze realna. Na opozycji gry pozorów królewskiego dworu i rzeczywistości śmierci bohaterki opiera się konstrukcja *Iwony, księżniczki Burgunda* Gombrowicza. Śmierć jest również horyzontem bohaterów Mroźka; sakralizując — akceptują ją lub zadają innym, gdyż jest to dla nich jedyna konkretna rzeczywistość: dochodzą do jakiejś granicy. W *Zabawie* trzech lobozów poszukiwaniu prawdziwej rzeczywistości wieszają w końcu jednego spośród siebie, by było prawdziwie. W ostatnim swoim okresie Mrozek oddał się coraz bardziej od groteski i śmierć staje się u niego jedynym wiarygodnym aktem auto-afirmacji. Bohater *Ambasady* decyduje się na obronę dysydenta i w konsekwencji na rozstrzelanie przez czysty gest godności — gest absurdalny z punktu widzenia praktycznego i dlatego też konstytutywny dla tożsamości bohatera.

Rytuał śmierci sprzeczny jest z rytuałem gry; jeśli życie jest ciągłą grą masek, kostiumów czy uczuc... — śmierć zatrzymuje tę grę i nadaje jej poważny charakter. Styl groteskowy, łącząc przeciwieństwa w specyficznej grze śmierci, staje się jedynym wiarygodnym obrazem świata. Ale by do tego doszło, autor musi wprowadzić do gry samego siebie.

Musi wykazać przy tym wielką uczciwość intelektualną, gdyż groteskowy humor jest serio. Wychodzi zazwyczaj od kpiny; następnie, po przeprowadzeniu z maksymalną złą wolą sztyderszej analizy mechanizmów rzeczywistości, dochodzi do samoanalizy. Trzecim podstawowym rytuałem groteski jest zatem autokompromitacja.⁶

Autor nie unika więc analizy samego siebie. Mistyfikacja jest zdemistyfikowana (Galczyński), gra wyjawiona (Witkacy, Gombrowicz), usprawiedliwiający dyskurs skompromitowany (Mrozek). Okazuje się, że tożsamość autora jest sfabrykowana według reguł tej

² Baudelaire: *De l'essence du rire*, (w:) *Curiosities esthetiques*, *L'Art Romantique*, Paris, Garnier, 1986, s. 241 i 254; por. L. Sokół, op. cit. s. 64 i 62.

³ Ph. Thomson: *The Grotesque (The Critical idiom)*, Londyn 1972.

⁴ W. Kaysers: *The Grotesque in Art & Literature* (tłum. ang.), N.Y., Toronto 1966.

⁵ J. Tuwim: *Dzieła*, t. I, Czytelnik 1955, s. 166.

⁶ Por. zwłaszcza M. Piwiński: *Legenda romantyczna i sztyderscy*, Warszawa 1973; J. Jarzębski: *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1982.

¹ Por. M. Piwiński: op. cit. s. 202.

samej gry, co osobowości jego bohaterów. Wyłącznie śmierć może mu zapewnić tożsamość prawdziwą (ostateczną), jak w przypadku Witkatego.

Jedyny sposób zachowania chociażby okrucza zwierciadła — obrazu samego siebie — polega na autokracji, postępowaniu z natury swej romantycznym. Autor opracowuje własną tożsamość jak dzieło sztuki (Witkacy, Gombrowicz), lub też znajduje samopotwierdzenie — oddalając się od groteski w ścisłym tego słowa znaczeniu — poprzez śmierć swoich bohaterów (Mrożek, zwłaszcza począwszy od *We mlynie...*). Rytuał śmierci pozwala wówczas zobaczyć samego siebie jako byt skończony, jedyną formę zdobycia sensu w zmechanizowanym świecie.

Trzy rytuały zawartości polskiej groteski — gry, śmierci i samokompromitacji — służą sztuczniemu odwróceniu „ja” bohatera i być może również autora. Chodzi o „ja” pozwalające na dystans w stosunku do świata i jednocześnie na uczestnictwo w nim. Chociażby w groteskowej formie.

Forma: zdrowy rozsądek I „my”

Rytuały treści, o których mowa, głęboko są zakorzenione w trzech typach polskiego humoru. Gra — w humorze purenonsensowym, rytuał śmierci — w humorze wisielczym, samokompromitacja — w humorze groteskowym. Formalnie można by mówić nawet o sztukach (np. Mrożka z pierwszego okresu) jako o rodzaju antologii różnych typów humoru¹⁰. Groteska jako rodzaj nadaje temu heterogenicznemu zespołowi jedność ideologiczną i estetyczną. Zanim do tego przejdziemy, zatrzymajmy się najpierw na samej formie groteskowego stylu, zwłaszcza tej przeznaczonej do teatru.

Tu właśnie rytuałny aspekt odgrywa pierwszoplanową rolę. Jest on w pewnym sensie wpisany w sztukę jako wirtualny scenariusz do realizacji z publicznością. Gdyż — nie zapominajmy — reakcja publiczności tworzy groteskę przynajmniej w tym samym stopniu co formalna struktura.

Wzemy pod uwagę przykład, być może nie całkiem reprezentatywny dla „wielkich” dzieł groteskowych, ale pozwalający uchwycić większość mechanizmów tego stylu:

TEATRZYK „ZIELONA GĘŚ”

ma zaszczyt przedstawić
„ZARŁOCZNA EWĘ”

Występują:

WAŻ, ADAM I EWA
WAŻ

(podaje Ewie jabłko na tacy):

Ugryź i daj Adamowi

ADAM

(ryczy):

Daj ugryźć! Daj ugryźć!

EWA:

(zjada całe jabłko)

WAŻ

(przeżarzony):

Co teraz będzie?

¹⁰ Por. J. Błoński: *Mrozek-filozof. Próba interpretacji fantastyki współczesnej*, „Pamiętnik Literacki”, Wrocław, 1977, nr 3; idem, *Mędek, cham i co z tego wynikało?*, „Dialog” 1980, nr 2, 3; idem, *Tango i dramaturgia modeli*, ibid. nr 7; *Po taniec*, ibid. nr 8; M. Masłowski: *Sławomir Mrozek: Teatr absurdu jako teatr?*, „Przegląd Humanistyczny” 1989, nr 7(286), s. 59-72.

¹¹ Por. J. Kleisa: *Dowcipy wybrańcy logicznej* (w:) *Kpiarze i moralisci*, Kraków 1966; E. Dubowik-Belkova, op.cit.

ADAM:
Niedobrze. Cała Biblia na nic.
Kurtyna

(K. I. Gałczyński)¹⁰

Kpina ma tu miejsce na wielu poziomach: negacji stereotypów (1), negacji tożsamości jako takiej (2) oraz negacji Sztuki (3).

Ad 1. Negacja stereotypów dotyczy pierworodnego grzechu, najbardziej znanego mitu biblijnego. Podważanie go polega na ukazaniu przypadkowego charakteru wydarzenia fundującego ludzkość: w Micie Ewa podzieliła się jabłkiem (a zatem pocuciem winy) z Adamem. Jednak nieszczęście mogło się zdarzyć inaczej, a więc cała historia świata jest owocem przypadku. Mit jest wzięty dosłownie i w wersji popularnej: mowa jest o jabłku (w Biblii jest to „owoc”), i o posesywnym charakterze kobiety (jak od średniowiecza w farsach i dowcipach ludowych). Konfrontacja wielkich symboli z codziennym doświadczeniem anuluje i symbole, i mity.

Ad 2. Negacja tożsamości: Adam, Ewa, Waż odbierają tylko poprzez rolę w biblijnej opowieści: przemiana tych ról odbiera im tożsamość. W dodatku mit ten tworzy tożsamość człowieka w ogóle: grzesznego, „ziemnego”, sądzącego niewolnika (serfariabie Paula Ricoeura¹¹). Jeśli mit zostaje obalony, nie wiadomo kim jest człowiek, sprowadza się go do popodów (zarłoczność) i do przypadku. To punkt widzenia „naukowy”¹² i ludowy zarazem, ale specyficzny charakter ludzkiej natury ulega zatarciu.

Humor polega tu jednak na czymś innym: na przesunięciu winy. Nie fakt zjedzenia jabłka ma powodować poczucie winy (Bóg w ogóle nie występuje), ale formalna deformacja Mitu jako „instrukcji” postępowania. Porządek kosmiczny porównany jest w ten sposób z funkcjonowaniem biurokracji, gdzie okólniki muszą być realizowane; biblijne poczucie winy staje się obowiązkiem służbowym...

Ad 3. Negacja Sztuki. Teatrzyk Zielona Gęś, „najmniejszy teatrzyk świata”, samymi rozmiarami przekreśla jakieś przesadne ambicje sztuki. Nawet jeśli atakuje wielkie mity, jest zbyt skromny, by je godnie przedstawić. Mit nie może być obalony w tym mało wiarygodnym teatrze. Negacja jest zaprzeczona i koło (błędne) zamyka się. Błędne gdyż... to jest jednak sztuka. A więc każdy rodzaj sztuki może być równie wiarygodny co przedstawienie *Zarłocznej Ewy*. Publiczność jest wciągnięta bezpodstawnie w sąd nad światem.

Formalnie rzecz biorąc proceder polega na demistyfikacji i auto-mistyfikacji. Ale nagle jedyną poważną akcją jest... śmiech, wspólna zabawa, kpina. Forma tworzy rytuałny, negatywny konsensus świata wokół mitu, obrazu świata, tożsamości.

Trzeba teraz odpowiedzieć na pytanie, w czym ów kpiarski przykład przybliżył nas do mechanizmu wielkich dzieł groteskowych, takich jak *Szewcy*, *Iwona, Ślub*, *Tango czy Emigranci*?

Otóż różnica między „wielkimi” i „mniejszymi” dziełami wydaje się polegać na obecności wielkiej metafory konstytutywnej dla sztuki, która poprzez dzieło wpływa na obraz naszego życia¹³. Losy Szewców symbolizują ideologiczne i polityczne przemiany naszej cywilizacji. Perypetie Iwony — sytuację każdej osoby odrzucającej grę masek i ról społecznych. Emigranci — nieuchronną dialektykę indywidualu postawionego wobec innych, zamkniętego w nieprzekraczalnym wyborze między marzeniem a niską rzeczywistością.

¹⁰ K. I. Gałczyński: *Dzieła*, t. III, Warszawa 1958, s. 342.

¹¹ Por. P. Ricoeur: *La symbolique du mal*, Aubier-Montaigne 1960.

¹² Por. światowy sukces książki J. Monada: *Przypadek i konieczność*.

¹³ G. Wałczak: *O stylu groteski*, „Na pelnym morzu” S. Mrośka, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 2; por. M. Pwińska, op.cit.; Wheelwright: *Metaphor and reality*, Indiana Univ. Press 1962, 1968; P. Ricoeur: *La métaphore vive*, Seuil 1975.

ROBOTNIKI OFIARAMI KRYZYSU.

ZNOWU TRZEBA
WIĘCEJ PŁACIĆ
GRATKOM



Rys. Georges Wolinski

Wielka metafora zapewnia groteskowej kpnie filozoficzny wymiar.

Ale rytualne mechanizmy groteski wydają się te same: negacja stereotypów, tożsamości, Sztuki. Pozostaje tylko śmiech... A czymże jest śmiech?

Oczywiście nie odpowiemy na to stare jak ludzkość i nigdy w pełni nie wyjaśnione pytanie. Wydawałoby się jednak, że można wnieść do odpowiedzi parę supozycji, min. tę, że śmiech ma rytualny charakter.

Konrad Lorenz zauważył, że śmiech zawsze ma charakter społeczny — nie śmiejemy się sami — i że spokrewniony jest, jeśli chodzi o cechy zewnętrzne zachowania się, ze zrytualizowanym postępowaniem agresywnym¹⁴. W istocie, kiedy śmiejemy się, unosimy nieco kąćki warg, jak np. psy przed atakiem pokazujące kły. Śmiejemy się zawsze przeciwko komuś albo czemuś — śmiech staje się wówczas rytuałem przynależności i wyższości, wiążącym grupę przez negację tego, co odmiennie.

Ta cecha spokrewnia również rytuał śmiechu z „nie” konstytutyw-

¹⁴ K. Lorenz: *Tak zwane slo*, Warszawa 1972, rozdz. 14.

TERRORISME



1976

Rys. Georges Wolinski

nym dla osobowości. Osesek odsuwający w bok głowę od piersi matki podkreśla swoją autonomię (wg Desmond'a Morrisa jest to matryca znaku przeczącego głowy); bunt młodzieńcza przeciw rodzicom pozwala mu ukonstytuować własną osobowość; obywatelski bunt lub odmowa współdziałania (np. strajk) konstytuują postawę odpowiedzialności ludzkiej. Zatem „nie” funduje „tak”, pozytywność.

Wspólny śmiech — zawsze przeciw komuś lub czemuś — byłby więc rytuałem komunii przez odmowę potwierdzenia wspólnych poglądów i uczuć. Śmiech pomagalby odnaleźć wspólnie negatywną tożsamość — autonomię — grunt, być może, dla przyszłej tożsamości pozytywnej.

Wydaje się, że tak samo jest z groteską. Szczerzy i otwarty śmiech, wspólny śmiech wiąże publiczność i pozwala jednostkom nawzajem się odnaleźć. Wspólnie przeciw. Wspólnie ponad... wyżej od... czego?

Otóż groteska chce objąć wszystko: nasze mity i stereotypy, nasze przekonania i zachowania, akcje i postawy. Witkiewicz zajmuje się bardziej cywilizacją, Gombrowicz raczej kulturą, Mrozek — dyskursem ideologicznym zderzonym z popedowymi zachowaniami. Ale mechanizm wydaje się ten sam: nad obrazem absurdu przedstawionego świata zawsze można się śmiać, śmiać razem, a jest to przyjemniejsze niż strzelenie sobie kulą w łeb. Bohaterowie mogą sobie strzelać, my tymczasem wspólnie się z tego wszystkiego śmiejemy.

Rytuał śmiechu konstytuuje nasze „my” kulturowe, zagubioną przez brak tożsamości więź, poczucie istnienia. Formuje się ono wokół konceptu z którego rozsządku. Gdyż jeśli nie daliśmy się nabrać na zariocność Ewy, na wiarygodność teatru i jego prawd, na względność ról i masek, to dzięki naszemu wspólnemu zdrowemu rozsądkowi, dzięki temu, że jesteśmy razem, że żyjemy i możemy się ze wszystkiego śmiać.

Zdrowy rozsądek jest jednak kategorią podejrzaną. Jest w istocie

pelen stereotypów, jest dorabiany często do naszych egoistycznych interesów i manipulowany przez ideologię. Zdrowy rozsądek jako zespół naszych wierzeń, rodzaj światopoglądu, jest w grotescie również wycimwiany. Jedynie zdrowy rozsądek negatywny — nie dać się nabrać i śmiać się z tego — posiada charakter pozytywny. A więc — zdrowy rozsądek współnotowego śmiechu!

Jak widzimy, wobec zbdury świata, groteska — sztuka Zła — wytwarza silne przeciwności: możliwość wystąpienia jako „my” w akcie zbiorowego śmiechu, ukonstytuowanie „ja”, możliwość przekroczenia karnawałowym trybem poczucia tragiczności istnienia¹³.

Kontekst: czas odnaleziony

W trudnym dla Polaków okresie stanu wojennego — trudnym materialnie, psychicznie, duchowo — humor stanowił pewne antidotum na wygraną bezwzględności. Można by tu przytoczyć długi rejestr dowcipów o milicjantach czy zomowcach. Nową funkcjonalność uzyskiwały także niektóre z serii historyjek o babie przychodzącej do lekarza, w których stereotyp baby funkcjonuje jako struktura transcendentna w stosunku do porządku życia: baba jest niesmiertelna, pojawia się w sytuacjach najbardziej nieprzewidywalnych i dominuje przez swój czynizm, tupet i biologiczną energię. Baba jest niesmiertelna, a więc wszystkie pozostałe kategorie rozumienia świata religijne, logiczne i społeczne okazują się bez znaczenia...

Dowcipy z „babą” należą do humoru groteskowego, który według Thomsona charakteryzuje się skojarzeniem komizmu z przerażeniem¹⁴. Inaczej mówiąc wewnętrzna struktura groteski jest bliska tragiczności, zdefiniowanej przez Arystotelesa jako uczucia przerażenia i litości. W grotescie śmiech zastępuje litość. Gdyby baba była unikalnym potworem w stylu Ryszarda III, byłaby to tragedia. Lecz w sytuacji gdy Ryszardowie III sprzedają marchewki na rogach wszystkich ulic, staje się to komiczne i zarazem przerażające.

W dowcipach tego rodzaju śmiech jest rytualnie skierowany przeciw tym, którzy wygrywają nie przestrzegając żadnych reguł, samą tylko energią i tupetem. Przeciw opresji tych, którzy nawet jeśli wygrywają, nie dają im to autentycznej racji.

W groteskowych dziełach literackich kpina rzadko jest skierowana przeciw „ludowi”, zazwyczaj głównie przeciw władzy, Prawu, porządkowi. Bohaterowie Witkiewicza przebijają porządek, by tylko odczuć indywidualnie „dziwność istnienia”. Bohaterowie Gombrowicza manipulują porządkiem, sami też będąc manipulowani. U Mrożka porządek jest dziedziną demagogii, pokrzwającej egoizm i instynkt dominacji.

W ten sposób wyraża się prawie dwusetletnie doświadczenie historyczne Polaków odrzucających władzę. Prawo, porządek jako obce, narzucone przez rosyjskie, pruskie czy austriackie władze. Mówiąc o grotescie w Galicji Marek Tomaszewski znalazł szczęśliwe wyrażenie: groteska pojawia się tam, gdzie Prawo gorzej nad rozumem¹⁵. Można by zapewne rozszerzyć tę formułę na wszystkie terytoria polskie w tym sensie, że porządek narzucony odczuwany jest jako nie-swojski, absurdalny, agresywny.

Zbierając więc nasze poprzednie spostrzeżenia można by twierdzić, że groteska ułatwia utworzenie kulturowego konsensusu i indywidualnego

alnego ego mimo lub przeciw ustalonemu porządkowi. To karnawał odnowy kultury, bez końca i bez granic...

Dotknęliśmy bardzo delikatnego zagadnienia czasu kulturowego. Otoż trzeba powiedzieć, nie mogąc dłużej zatrzymać się nad zagadnieniem, że Polacy żyją kulturowo w przeszłości (tradycji) i przyszłości (romantyczne marzenia, mesjaniczny projekt), ale że lub wcale nie żyją w czasie teraźniejszym. Czy jest to jeden z powodów, dla których groteska tworzy się w Polsce zawsze w opozycji do romantycznej tradycji? A może dlatego, że romantyzm uformował dominujący model kultury „wysokiej”?

Istnieją już świetne książki nt. ambiwalencji autorów groteski, negatywnie zależnych od romantycznego modelu¹⁶. Z punktu widzenia rytualnego najważniejsza wydaje mi się właśnie sprawa czasu

Bezspornie ustanawiając wspólnotowy śmiech groteska wprowadza znowu hic et nunc, tu i teraz. Kultuże zagubionej w symbolicznej mgławicy indywidualnych i zbiorowych misji przynosi czas teraźniejszy — bez osłon ale realny:

Ten dzień, w którym zdaniem sobie sprawę z tego, że już nigdy nie będę Napoleonem, był w moim życiu chyba najważniejszym dniem. Potem zaczęła się już tylko wędrówka. To znaczy żyłem jak wszyscy ludzie (...) wróciłem do normalnego życia (T. Różewicz, Smieszewicz, Staruszek).

Słyszac że zdania odkrywamy czas teraźniejszy. Jako negację kulturowego modelu heroizmu. Ale być może jako afirmację codziennego życia.

Gdy obala się kulturową tradycję, pozostaje tylko absurd życia: *w świecie nagle pozabawionym iluzji i świata człowiek się czuje obco. (...) Ow rozdźwięk między człowiekiem i jego życiem, aktem i dekoracją, to prawdopodobnie poczucie absurdu¹⁷.*

Role są zawsze kulturowe: jeśli zachowujemy do nich dystans, możemy odnaleźć własne człowieczeństwo lub... stracić sens życia. Gest heroiczny okazuje się anachroniczny: Bohater z *Kartek* i *Różewicza* pozostaje cały czas w łóżku. Metafizyczny dyskurs poświęcenia przypisany jest u Mrożka ofierze ratującej w ten sposób twarz przez kulturową rolę ofiarnika (*Na pełnym morzu*). Tradycyjne wartości obumary, albo trzeba je siać na nowo w jałowej ziemi.

Polski teatr absurdu utworzył pomost między sztuką zachodnią i polską; ale ma to miejsce pewne nieporozumienie, które starałem się wyjaśnić gdzie indziej: absurd zachodnioeuropejski jest metafizyczny, absurd polski jest społeczny lub społeczno-polityczny¹⁸. Chodzi o absurdalność doświadczenia systemu, kultury, ale nie o samo życie, dalej pełne wirtualnych wartości. Rytuał śmiechu odnawia sens życia, czas, zbiorową podmiotowość i nawet tożsamość indywidualną. To ostatnie jest najtrudniejsze.

W istocie, jak już zostało powiedziane, za groteskowym stylem kryje się rygorystyczne postępowanie intelektualne, traktujące kulturę na tyle poważnie, aby ją wypróbować w życiu. Na tej właśnie drodze Mrozek oddalił się ostatnio od teatru absurdu, odnajdując wartości w jednostkowym, dobrowolnym poświęceniu się, obiektywnie absurdalnym (?), ale subiektywnie rzecz biorąc konstytuującym Sens¹⁹. W istocie chodzi tu o podjęcie na nowo, po doświadczeniu absurdu, romantycznej roli heroicznej. W ten sposób groteska ewoluje w stronę sztuki etycznego Absolutu... Niemożliwego na ziemi.

¹³ Por. M. Bacłun: *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* (tłum. franc.), Gallimard 1970

¹⁴ Thomson, op. cit

¹⁵ M. Tomaszewski: *Petite patrie sous l'empire de la monarchie Autricho-Hongroise* in: *L'Europe du milieu*, red. M. Masłowski, Nancy, 1991

¹⁶ Przede wszystkim M. Piwińska, op. cit.; M. Janion: *Gorączka romantyczna* Warszawa 1975; idem, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1978.

¹⁷ A. Camus: *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard 1942, s. 18.

¹⁸ M. Masłowski: *S. Mrozek...*, op. cit

¹⁹ Por. ibidem; J. Błotnicki: *Mrozek-filozof*, op. cit.

Rytuał groteskowego śmiechu prowadzi ku filozofii tragicznego błazna. I w nieoczekiwany sposób odnajdujemy się w aktualnej w Polsce problematyce politycznego etosu wprowadzonej przez byłą opozycję demokratyczną, będącą obecnie u władzy. Problem dotyczy dwóch kulturowych odmianności wartości: z jednej strony postawy „kapłana”, z drugiej strony „błazna”. Ta druga ma charakter rytualny, transformacyjny.

Kaplan i błazen

Kiedy grano w Polsce w latach 60. *Radosne dni* Becketta (teatr Nowy z Łodzi), Winnie nie była absurdalna, lecz heroiczna. Miała pełną świadomość braku znaczenia wszystkich tych małych codziennych działań, ale jej heroizm polegał na tym, by żyć mimo wszystko, dbać o makijaż i opowiadać głupstwa jak gdyby nigdy nic, aż do ostatniego momentu. Zachowywała się orła — *toutes proportions gardees* — jak Ambasador Mroźka.

Humor polski — jeśli w ogóle istnieje jako szczególny typ komizmu — należy ustawić w kręgu egzystencjalnego zakładu lub wspólnotowej radości życia, na przekór absurdalnej syntaksie świata i kultury. W istocie dla Polaków absurdalna była historia, ale groteska jako sztuka czasu teraźniejszego ukazuje absurd porządku społecznego, który jest zawsze względny i do zrelatywizowania.

Claude Dufresnoy w swojej tabeli kategorii komizmu ustawia szyderstwo i kpinę (*derision*) koło pesymizmu afektywnego, pasywnej konstatacji i niemożności²¹. Pesymizm groteskowego obrazu rzeczywistości jest jednak jakby kompensowany rytualnym i wspólnotowym wywarem regenerującego śmiechu, tworzącym dystans i jasność widzenia. Stwierdzenia te pozwolą podnieść na nowo sprawę Zła, diabolicznego jakoby charakteru groteskowej formy.

Zło to polega zapewne na obalaniu rzeczywistości. Gdyby groteska tu się zatrzymywała, śmiech prowadziłby w istocie, jak notuje Dufresnoy — do pogardy, gorzkiej rezygnacji lub świadomego buntu. Jeśli jednak groteska prowadzi do karnawału form, gdzie najważniejszy jest wspólnotowy charakter śmiechu, rezultat może być zdumiewający: heroiczny. Jak u tragicznego proroka Witkacego. kapłana względności Gombrowicza, czy błędnego rycerza samotnej autoafirmacji przez śmierć — Mroźka.

Uczciwość intelektualna i etyczna pisarza konstruuje wtedy inną rzeczywistość — egzystencjalną. Witkiewicz umierał w chwili wejścia Czerwonej Armii do Polski nie chcąc przeżywać procesu, który od dawna przewidywał. Gombrowicz ze swojej teorii uczynił rodzaj specyficznego apostolatu absolutu mechanizmów relacyjnych, a w *Operacie* próbował zrekapitulować groteskową historię XX wieku. Mroźek, ciągle żywy, samym kierunkiem swojej ewolucji potwierdza serio swoich komicznych poszukiwań (jeśli tak wolno się wyrazić).

Równoległe i niezależnie od rozwoju groteski powstała filozofia błazna. Leszek Kolakowski opublikował w 1956 r. słynny artykuł *Kaplan i błazen*, gdzie gloryfikuje twórczą postawę błazna.

*Kaplan jest strażnikiem absolutu i tym, który przechowuje kult zawarty w tradycji ostatecznych celów i uznanych oczywistości. Błazen jest tym, który znajduje się w elicie, ale do niej nie należy i mówi jej impertynencje; jest tym, który podważa wszystko co uchodzi za oczywiste (...) Jesteśmy za filozofią błazna, a więc za postawą negatywnej czujności wobec wszelkiego absolutu*²².

²¹ C. Dufresnoy: *Comique et pessimisme: la dérision* (w:) „Cahiers Comique et communication”, red. H. Baudin, Grenoble, 1985, nr 3.

²² „Twórczość” 1959; przedruk: „Krytyka” 1988, nr 28—29.

W istocie możemy uznać, że błazen uosabia fundujący gest kultury europejskiej. Jeśli wierzyć Stanisławowi Brzozowskiemu czy Jeno Szucsowi²³, jej siła polegałaby na okresowym podważaniu samej siebie. Tożsamość Europy polegałaby na mutacjach i przerwach w rozwoju, a nie na świętym immobilizmie. Filozofia błazna jawi się w tej perspektywie jako filozofia dynamizmu twórczego.

Owa filozofia błazna stała się w Polsce programem etycznym opozycji demokratycznej w latach 70. i 80., jak to szczególnie podkreślał Adam Michnik²⁴. Skromność i postawa antysołenna tej opozycji wielu szokują, zwłaszcza w obozie, powiedzmy tak, tradycjonalistów. Nie miejsce tu jednak na dyskusje polityczne.

Najważniejsze wydają się antropologiczne podstawy polskiej groteski i specyficznego typu szyderczego czy kpiarskiego humoru. Racjonalny — i jednoczący Polskę z Europą — wyróżnia on ją zarazem ładunkiem negatywnego doświadczenia historii.

Rytuały implicite, które w nim odnaleźliśmy: gry, śmierci, samokompromitacji, jak też zbiorowego, wspólnotowego śmiechu, pozwalającego odnaleźć czas teraźniejszy i zbiorową tożsamość, tworzą wspólnie kulturową postawę i oryginalną filozofię.

Ta groteskowa postawa byłaby nawet według Kundery cechą wyróżniającą kulturę tej części Europy²⁵. Cytuje on obok Witkacego i Gombrowicza — Kafkę, Haskę, Capkę, Musilę... Negatywne doświadczenie cywilizacji jest jednocześnie afirmacją kulturowych dążeń. Czy natura czeskiej lub austriackiej groteski tożsama jest z tym, co nazwalimy „humorem polskim”? Jest to prawdopodobnie do pewnego stopnia, jeśli chodzi o fundamentalną postawę w stosunku do świata. Należy jednak rozważyć również niemałe różnice. Z góry można powiedzieć, że polska groteska dysponuje takim zapleczem romantycznego heroizmu do wykpienia, że ostatecznie kieruje ją to w stronę pozytywną filozofii akcji. Hipoteza ta, do sprawdzenia na materiale rytualnym zwłaszcza, wydaje nam się najbardziej prawdopodobna. Groteska polska tworzyłaby w tej perspektywie heroiczną formułę śmiechu.

Michał Masłowski

²³ S. Brzozowski: *Kultura i życie*, Warszawa 1973; J. Szűcs: *Les trois Europes*, l'Harmattan, 1985.

²⁴ A. Michnik: *Kaplan i błazen*, „Krytyka” 1988, nr 28—29.

²⁵ M. Kundera: *L'Occident kidnappé*, „Le Débat” 1983, nov., s. 2—27; tłum. pol. w: „Zeszyty Literackie”, Paryż, 1984, nr 5, s. 14—31.



Rys. Jerzy Lipiec

✿ plastyka ✿

Jerzy Lipiec
czyli
jak trafić w sedno

Słowa o Eliocie

- (...) jest w nich [rysunek] bardzo ostry punkt widzenia świata.
(„Przekrój”, 1988 nr 1)
Eliot proponuje szczególnie rodzaj publicystyki, komentarz zrodzony na kanwie wydarzeń, zjawisk i sytuacji (...) daleki od dosłowności, skłania do refleksji.
- (...) oryginalne i drapieżne są jego kreski, dobrze prezentujące nasz dzień powszedni, portretujące typy i typki tak z asfaltowych, jak i polnych dróg.
(„Pan”, 1990 nr 3)
- (...) odkrywaniem rzeczy smutnych, ubarwianie ich śmiechem po to, żeby nie zapłakać.
(Z Miazga, „Dziennik Lubelski”)
- (...) jak przedstawił to na rysunku znakomity francuski (!) rysownik ELIOT.
(„Die Zeit”, 1990 nr 1)
(K. Koźmiewski, „Tu i Teraz”)
- Dostrzegamy w nich wrażliwość na sprawy człowieka (...).
(A. Szwab, wstęp do książki J. Lipca „DE'BATY”)
- (...) dowcipne, nierzadko sarkastyczne, znakomicie współgrają z satyrą Szymańskiego.
(Z Miazga, rec. książki „Tak to widzę” i Szymańskiego)
- (...) przejmująco smutne postaci włożone w sytuacje komiczne.
(J. Weichardt, wstęp do katalogu wystawy: „Najlepsi polscy rysownicy”, Hanower 1988)
- (...) zbyt głęboko osadzone w realiach i przez to komiczne.
(R. Szczotka, wstęp do katalogu wystawy, Wrocław 1986)
- (...) konstatujemy, że życie wisi na cienkiej, czarnej, nerwowej nitce jego kreski.
(Katalog wystawy: „Satyra polska”, Buenos Aires 1989)

Mała antologia podpisów do rysunków ELIOTA

Uczciwego znalazcę złotego rogu proszę o zwrot instrumentu
za nagrodą — Jasiiek.

Wprowadźcie reformę.



Rys. Jerzy Lipiec

Panowie, może przypadkiem któryś z was wykopie skarb państwa.
Proszę wstać, oskarżony idzie!
Berdyczów (poste restante).
Etykieta oryginalna, zawartość zastępcza.
Wpuszczam w maliny (gajowy).
Ty masz rację, ale ja mam rację stanu!
Ma tylko paraliż postępowy, reszta wszystko reakcyjne.
Tu padło pytanie.
Historia puka do drzwi — powiedz, że jestem zajęty!
Chodźcie dzieci, dostaniecie coś ze starego portfela!
Niezależny, samorządny pojedynczy człowiek.
Nie mam domu, ale mam przydomek.

Wieża bubel.
Królestwo za króla.
Myśliwy, który złapał wilka.
Przejdziem do historii jako szara masa.
Zamienię złoty róg na róg obfitości.
Oddam władzę w dobre ręce.
Panowie posłowie, Panowie senatorowie i wy kolego Stokłosa.
Rzeka Styks — most przyjaźni.
Mniejsza o większość.
Prawo kaduka (nowelizacja)
Zjednoczona Europa? Niech Bug broni.
Związek Radziecki Stanów Zjednoczonych Europy.
Wy macie komputer, ale my mamy program.
Sagan rodu Kowalskich.
Przyszły czas, wpuścić?
Dzień dobry, chciałem zalegalizować naród.
Wnuki Arbatu.
Skończył się papier, który wszystko wytrzyma.
Wgląda na to, że siły postępu są zacofane.
Sęk w tym, że klasa średnia ma wykształcenie podstawowe.
Kapitalizm tak, wypaczenia nie.
Wszystko zależy od niezależnych.
Wyszedł z inicjatywą i dotychczas nie powrócił.

JERZY LIPIEC urodził się w 1951 r. Debiutował publikacją w 1974 r. w „Kurierze Lubelskim”. Jego rysunki zamieszczały m.in. „Połtyka”, „Spulki”, „Przegląd Tygodniowy”, „Reporter”, „Perspektywy”, „Kultura”, „Magazyn Polski”, „Film”, „Pan”, „Kobieta i Życie”, „Aura”. Uczestniczył w ok. 70 wystawach krajowych i ponad 50 zagranicznych (m.m. Montreal, Tokio, Hanower, Tolentino, Istambul, Skopje, Paryż, Praga, Knokke-Heist, Oslo). Publikacje zagraniczne m.in. w „Die Zeit”, „La Gazette”, „Haller Tageblatt”, „Elephant”.

Wydawał dwa zbiory rysunków: „DEBATE” (Wyd. Lubelskie 1986) i „OKRAK-
KIEM” („Iskry” 1987). Jest autorem licznych ilustracji książkowych oraz projektów okładek zrealizowanych w kraju i za granicą. Wystawy indywidualne w Zamościu (1979 i 1984), Wrocławiu (1986), Rzeszowie (1988) i Zwierzycu (1986 i 1990). Otrzymał wiele nagród i wyróżnień, m.in. „Satyrykon” (Legnica; trzykrotnie), „Telewizja” (Zielona Góra; nagroda specjalna), „Nad poziomem” (Rzeszów; trzykrotnie), „Film polski w karykaturze” (Wrocław), „Co kraj to obyczaj” (Warszawa), „Aura” (Kraków), „Piłka nożna w karykaturze” (Warszawa), Nagroda Wydawców w Knokke-Heist (Belgia), dyplom honorowy w Bordighera (Włochy) i wyróżnienie w Skopje (Jugosławia).

Przez wiele lat związany z redakcją „Tygodnika Zamojskiego”, w latach 1990—1991 redaktor naczelny tego czasopisma. Mieszka w Zwierzycu.

TADEUSZ CHRZANOWSKI

Śmiech w dawnej sztuce — kilka uwag niesystematycznych

Zagadnienie śmiechu i jego ekspresji w sztukach, zwanych popularnie pięknymi, jest ogromnie skomplikowane i wielowarstwowe. Przede wszystkim chodzi tu bowiem o takie przedstawienia, które ukazują jakies pojedyncze osoby lub też całe grupy w nastroju wesołości, a więc śmiejące się. Ale o wiele szersze i niewyraźne w swym zasięgu będą takie rodzaje przedstawień, gdzie śmiech sam przez się nie został wyrażony, natomiast ukazana została sytuacja, która odbiorcę ma wprowadzić w nastrój rozbawienia. Tu jednak zaczynają się nieporozumienia: nie jest bowiem rozbawieniem to, co dąży do ośmieszenia czegoś, a więc satyra i szerzej rozumiejąc — ironia. Nie zamierzam rozwijać problematyki systematyzującej zagadnienie, przekroczyłoby to zarówno limit mej wypowiedzi, jako też moje epistemologiczne kompetencje. Akcentuję jedynie ową dwuistość ekspresji śmiechu, jako kategorii z zakresu psychologii sztuki.

Chciałbym tu przypomnieć fakt, że to dopiero minione stulecie rozwinęło (zapoczątkowane jeszcze w dobie Oświecenia) i spopularyzowało zarazem ową ekspresję śmiechu w pierwszym rzędzie poprzez ilustrację czasopiśmienną. Rozległa twórczość Kostrzewskiego przegotowana była przez Norblina, Orłowskiego i artystów warszawskich początku XIX w., a także przez inspiracje zachodnie, zwłaszcza Grandville'a, Daumiera i Gustawa Dore. Otóż tą dziełnastawicę ekspresji śmiechu zajmować się nie zamierzam po pierwsze dlatego, że ma ona sporo opracowań, po drugie, że przybrałaby rozmiary przekraczające możliwości jednego eseju. Chciałbym się więc ograniczyć do wieków średnich i do epoki nowożytnej w granicach do połowy XVIII w. a więc konkretniej: przedoświeceniowej.

Zaczynmy więc od śmiechu wyobrażonego poprzez odpowiedni grymas ludzkiej twarzy. I tu zaraz natrafiamy na pierwszą trudność, wyrażającą się już w samym terminie: grymas. Wiadomo, że śmiech jest właśnie grymasem mięśni wpływającym na układ twarzy, ale jednocześnie grymas może być następstwem zupełnie różnych i wesołości stanów: np. przerażenia, gniewu czy niesmaku. Grymasy ludzkiej twarzy studiowano od dawna, czynił to wielki Leonardo, który właściwie wszystkim się zajmował, a do specyficznej doskonałości doprowadził je austriacki rzeźbiarz z połowy XVIII w.: Franz Xaver Messerschmid. Były jednak całe epoki, kiedy w ystrzegano się wręcz ujawniania stanu uczuciowego poprzez działanie mięśni ukrytych pod skórą — maską twarzy ludzkiej. Ta świadoma atrofia nie tylko śmiechu, ale wszelkiego innego wyrazu psychicznego, występuje w malarstwie staroniderlandzkim, a w stopniu najwyższym chyba w malarstwie Dircka Bouts'a, w którym wszyscy bohaterowie spoglądają na nas i na siebie wzajem z poważnym skupieniem, a dzieje się tak nawet wówczas, gdy tematyka wprowadza nas w sferę wysokiej temperatury psychicznej, jak np. na tzw. *Obrazach o sprawiedliwości*



Orle (Kujawy), rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem z kręgu Madonn na lwie, ok. 1360. Fot. T. Chrzanowski

z Leeuwen (obecnie w Muzeum Królewskim w Brukseli)¹. Wkrótce potem ze schematem tym zerwie Bosch, ale w jakże niezwykły sposób! Jego dwa obrazy Chrystusa niosącego krzyż z Kunsthistorisches Museum w Wiedniu i (uznawany za ostatnie znane dzieło mistrza) w Muzeum w Gandawie ukazują galerię twarzy zniekształconych przerażającymi grymasami, spośród których tylko umęczona twarz Zbawiciela technicznie spokojem rezygnacji. Są to jednak nie wyobrażenia śmiechu lecz okrucieństwa, a nawet jeśli ze śmiechem kojarzą się niektóre z owych okrutnych karykatur, to jest to śmiech zła: nienawisć, triumf, sadyzmu.

Po raz drugi w dziejach sztuki od stan psychicznego zamaskowania pojawi się w dobie manieryzmu i najdobitniej ujawni w znakomych portretach Angelo Bronzino. I tu jest to założenie

¹ E. Panofsky: *Early Netherlandish Painting*, New York 1971, p. 318, il. 431—2.

przyjęte z góry, jednakże łatwiej je wyjaśnić niż w przypadku mistrzów staromoderlandzkich: u jego źródeł znajduje się ethos dworzanina, m.in. propagowany przez Baldassare Castiglione, a także innych kodyfikatorów etykiety, ethos wymagając od „człowieka z elity” niefolgowania uczuciom, lecz starannego ich maskowania wobec zewnętrznego świata².

Przytoczyłem przypadki skrajnie zaniechania ekspresji grymasu, jakim śmiech uwewnętrzenia się fizycznie. Zastanowmy się jednak nad specyfiką śmiechu przedstawionego w sztuce wieków średnich. Bo przecież mówi się często o „gotyckim uśmiechu”. I rzeczywiście wraz z narodzinami gotyckich katedr obserwowac będziemy proces ożywiania twarzy ludzkiej. Początkowo skupione oblicza świętych nie wyrażają jeszcze niczego poza powagą, poza ową serenitą. Ale już w kolejnych portalach katedr Ile de France pojawiają się, zwłaszcza w wyobrażeniach Matki Bożej, owe zarysy uśmiechu. La Vierge Doree w Amiens tak właśnie się uśmiecha, że nie jesteśmy pewni czy jest to śmiech wyrażający radość z własnego dzieciątka, czy może tylko projekt tej radości. Anioł ze *Zwiastowania* w Reims śmieje się już w sposób wyrazisty, a jest to śmiech radości z Dobrej Nowiny, której jest posłańcem.

Śmiech czy uśmiech przechodzi w sferę profanum: odnajdujemy go w podobiznach osób konkretnych i jakkolwiek wiemy, że są to portrety przeważnie imaginacyjne, sam fakt uśmiechu jest znamienity. Niemcy określają jedną z postaci w naumburskiej galerii fundatorów: „die lachelnde Polin” — śmiejąca się Polka, dopatrując w niej wizerunku Regelindis, córki Bolesława Chrobrego. I dobrze to pasuje do jej szeroki, „sw-ojskich” rysów, choć ostatnio identyfikację zakwestionowano: śmiejąca się dama ma być Utą, a Regelindis to spowiła melancholią, przesłaniająca częściowo twarz dama po lewej ręce zafrosowanego rycerza o obwisłych policzkach³.

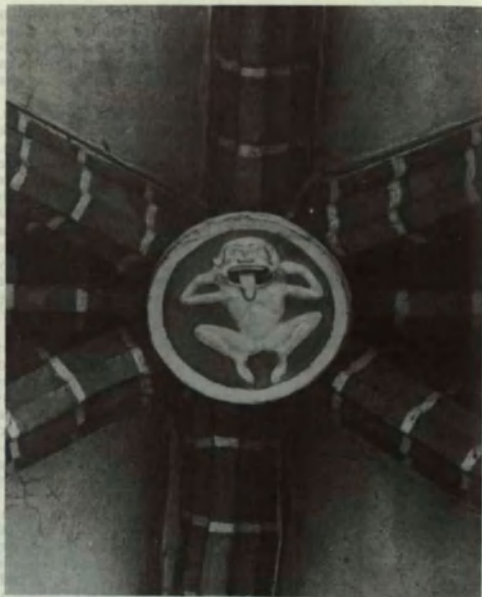
Specyficzną swojskość reprezentują Madonny z kręgu tzw. Madonn na lwach: ten regionalny styl w obrębie stylu „miękkiego” od połowy niemal do schyłku XIV w. rozwijał się w Europie Środkowej (Austria, Czechy, głównie jednak Śląsk, Wielkopolska i ziemie pomorskie)⁴. Kaligraficzność snycerskiej roboty łączy się w tych wyobrażeniach ze specyficznym zrytualizowaniem mimiki: na szerokich, krągłych twarzach o wyraźnych kościach policzkowych uśmiech przejawia się nie tylko uniesieniem ku górze kącików ust, ale ponadto przez tworzące się w policzkach dołeczki oraz przez specyficzne ukształtowanie oczu, jakby półksiężycowe, zwieńczone wysokimi łukami brwiowymi. I uśmiech Matki przynosi się na krągłą twarzyczkę Dzieciątka, którego głowę pokrywają kędziorki przypominające runo karakułów.

Wszelako „uśmiech gotycki” ma czestokrotko wyraz dwuznaczny, pojawia się jako przesłanie zła. Oto tak ulubiona przypowieść o pannach mądrych i głupich. Te pierwsze są poważne i stateczne w tej powadze, te drugie śmieją się swobodnie czy wręcz zalotnie. W Magdeburgu wprawdzie uśmiech jest przywilejem także panien mądrych, ale to raczej wyjątek. W południowym portalu katedry strasburskiej niektóre panny głupie śmieją się całkowicie przesławdzone o własnym wdzięku i do arcydzieł rzeźby gotyckiej należą owa para; również uśmiechnięty Książę Świata oraz najwyraźniej kokie-

² A. Blunt: *Artistic Theory in Italy 1450—1600*, Oxford University Press 1980, p. 97; W. Pinder: *Zur Physiognomik des Manierismus (w:) Festschrift für Ludwig Klauer*, Leipzig 1932.

³ H. Jantzen: *Die Naumburger Stifterfiguren*, Stuttgart 1958.

⁴ K.H. Clasen: *Die preussischen Verkästnisse des Linenmadonnenstils und ihre Auswirkung auf die Naumburger (w:) Die Höhe Strasse*, Hrsg. von G. Barthel, I. Breslau 1938, pp. 86—100; Z. Biolliewicz-Krygerowa: *Studia nad snycerstwem XII wieku w Polsce*, 1—2, Warszawa 1981.



Chełmno, fara ... zwornik z malpą, XIV w. Fot. T. Chrzanowski

tującą go panna, uśmiechowi bowiem towarzyszy i przechYLENIE głowy i wymyślony gest prawej ręki¹.

Alc ów „gotycki uśmiech” zamiera u progu XV w. i wcale się nie odradza w bujnym okresie „gotyku płomienistego”, kiedy tyle i tak nieraz zabawnie starał się opowiadać rzeźbiarz, snyczer czy malarz. Na dobrą sprawę uśmiech powróci w pełni do lasz w epoce baroku. I wówczas uzyskuje on swego najsłynniejszego piewec w osobie Fransa Halsa, nikt bowiem przedtem, a nie liczni potem potrafili cwokować twarze rozradowane w sposób prosty i prawdziwy. U znakomitego haarlemskiego mistrza ów śmiech łączył się z niepowtarzalną techniką, posługującą się śmiałyimi uderzeniami pędzla i ciepłym kolorystem, w którym czerni nie stawała się kolorem żaloby, lecz elegancji².

Oczywiście do naszego, bardzo wówczas peryferyjnego choć nie pozbawionego pewnych własnych walorów, malarstwa portretowego doszły tylko odległe echa owego portretowego śmiechu. U nas portretowani, a więc reprezentanci wyższych warstw, wciąż jeszcze nie potrafili się zdobyć na tę swobodę, na jaką stać było mieszczański establishment Holandii XVII w.

¹ H. Haug, *L'art en Alsace*, Paris 1962, pp. 59–60, ill. 88.

² E. Hühne, *Frans Hals*, Leipzig 1957, pp. 24–5, ill. 15–17.

W portretach zwanych sarmackimi pojawia się najwyżej cień uśmiechu, charakterystyczny zwłaszcza dla dam, z których jedne stosują go (i dozuują) oszczędnie jako świadectwo ich wytworności, w czym przodowała Marysienka Sobieska, a naśladowały ją damy zbliżone do dworu, jak np. Teofila Lubomirska z Zasławskich (Wilanów), czy słynna ze swej mecenasowskiej działalności Elżbieta z Lubomirskich Sieniawska (Muzeum Narodowe w Warszawie)³. I może nas jedynie zdumiewać, że owe uśmiechnięte damy znalazły się także na portretach trumiennych, np. Zofia z Leżeńskich Boska (Wilanów), czy nieokreślona niewiasta z Wielkopolski (Muzeum Narodowe w Poznaniu, kat. nr 54). Ale tylko wyjątkowo pod warstwą elegancji odnajdujemy autentyczną naturę skłonną do śmiechu i weselenia się, jak to dostrzec można w malowanym przez Misiowskiego portrecie damy z rodziny Pstrokońskich (Muzeum w Sieradzu). W każdym razie malarstwo staropolskie tylko w bardzo ograniczonej mierze potwierdziło obecność w dawnej Sarmacji wielu, bardzo wielu śmiechek, które weselością a nie zadumą umilały życie swym „grubym Sarmatom”.

Jeszcze mniej uśmiechu w konterfektach męskich: widać nie uchodziło wojownikowi (prawdziwemu czy mniemanemu) mizdrzyć się do potomności. Toteż twarze uśmiechnięte pojawiają się przede wszystkim jako świadectwa niezamierzonego udokumentowania debilizmu modeli, jak w przypadku konterfektów Władysława Dominika Ostrogskiego, malowanego przez Bartłomieja Strobla (Wilanów), lub Mikołaja Bazylego Potockiego (Muzeum Narodowe Warszawa).

Jak już wykazałem skala grymasu: od uśmiechu czy wręcz cienia uśmiechu aż do radosnego rechotu jest rozległa. I podobnie skala motywacji: od liryzmu po najbardziej wyrafinowane przecherstwa. Średniowiecze ukazuje nam nie tylko diaboliczny śmiech „bohaterów” Boscha, ten bowiem artysta jakkolwiek wcielający skrajnie obsesyjne cechy „jesieni średniowiecza”, jest zarazem indywidualnością pozbawioną relacji z rozwojem sztuki. Jest sam dla siebie, jak wyspa na oceanie.

Alc diabelskie prześmiewki pobrzmiwiają po trosze wszędzie, a przede wszystkim ze sklepian czy grymsów kościelnych. Fantastyka średniowiecza, o której tak mądrze pisał Baltrušaitis⁴, ukazuje nam nie tylko ogrody fantazji lecz i świat łała, wielcengono w dzikie, w anormalność. Jeżeli Bogna Jakubowska ma rację, uważając ulistnioną maskę, a więc maskę z ust której wystają spłoty roślinne, za symbol zła, symbol grzechu i potępienia⁵, to wówczas grymas śmiechu, który często tym maskom towarzyszy, nabiera zupełnie innego wymiaru, przestaje bowiem egzystować w sferze wesela i staje się udziałem sfery zła, a choćby i złej radości.

I tu czas zastanowić się przez chwilę nad wyobrażeniami, gdzie nie śmiech jako zjawisko fizyczne dające się opisać, ale sytuacja, która nas — widzów — do śmiechu ma pobudzić odgrywając rolę podstawową. I czas zastanowić się nad słusnością terminu, który niegdyś wymyśliłi Francuzi i który wniknął głęboko w tkanę historii sztuki: drolierie. Śmiesznośćka? Zartobliwość? Trudno ten termin przełożyć i tylko jednego należy się wystrzeżać: mieszania tego zjawiska z groteską⁶.

³ W. Fijałkowski, *I. Voise: Portrety polskie w galerii wilanowskiej*, Warszawa

⁴ J. Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique: Antiques et exotismes dans l'art gothique*, Paris 1955, le memo: *Revela et prodigues: Le Gothique fantastique*, Paris 1960

⁵ B. Jakubowska, *Złota brama w Malborku*, Malbork 1989, pp. 105–6.

⁶ R. Schilling, *Drolierie (w.) Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, III, p. 567; L. Randall, *Images in the Margins of Gothic Manuscripts*, „Californian Studies in the History of Art”, 1965; M. Gutowski, *Kamień w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973. W. H. Janson, *Apes and Ape Lore*, London 1952

Drolleries występują przede wszystkim w rzeźbie i miniaturstwie. Ale dostrzeć je można czasem w malarstwie ściennym i oczywiście w rzemiośle artystycznym. W rzeźbie z kolei ich ulubionymi zakątkami są sklepienia kościołów oraz zewnętrzne gzymsy koronujące. I co zdumiewa najbardziej, to owa łatwość z jaką artysta średniowieczny przechodzi od żartu do zachwycania. Doprawdy właśnie w tej dziedzinie najlepiej spełnia się francuskie przysłowie, że „du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas”.

Należy być jednak ostrożnym w zakresie interpretacyjnym: to, co wyrzeźbiono na romańskich i gotyckich świątyniach i na stallach nie zawsze jest tylko żartem, tylko „śmiesznością” w tym bardzo dosłownym rozumieniu słowa. Pamiętać bowiem należy, że znaczenie symboliczne kościoła w okresie średniowiecza, a także określone miejsca w jego wystrój użyły do przeciwstawienia dobra złu, cnoty grzechom.

Cały rozległy pas Europy Zachodniej, rozciągający się od Anglii przez Francję do Hiszpanii charakteryzuje występowanie w rzeźbie tematów erotycznych i sprośnych. Najpopularniejszy zaś temat to defekacja, to ostentacyjnie demonstrowanie tych części ciała, które raczej należy przed spojrzeniem innych osłaniać. Poza wskazanym pasem zachodnim wyobrażenia takie pojawiają się już tylko sporadycznie, jak ów wypinający tyłek człowieczek na wieży kościoła św. Jakuba w Brnie. Na naszych ziemiach występują tego rodzaju przedstawienia zupełnie wyjątkowo, ale można odnaleźć (np. w zornikach sklepiń kościołów parafialnych i cysterek w Chelmie) wyobrażenia zwierzęce, sugerujące sprośność, przede wszystkim zaś małpy, które wówczas były symbolem głównie wyzdania, a dopiero później specyficznej mądrości.

Para angielskich autorów zinyntaryzowała wspomniane wyżej wyobrażenia perwersyjno-sprośne¹¹, natomiast pozostaje zagadką to, jakie było ich znaczenie: czyby były tylko żebziarskim żartem, czy też zawierały głębszy sens? Wyjaśnienie wspomnianych autorów, że umieszczenie na wewnątrz świątyni tego typu przedstawień, to jakby ukazanie zła otaczającego świat, przed którym kościół staje się schronieniem, nie może zadowalać. Jest chyba zbyt uproszczone, zwłaszcza że niektóre wyobrażenia znajdują również we wnętrzach budowli sakralnych, a poza tym, dlatego że owe przedstawienia sąsiadują z innymi, które przecież przekazują także wyraźne przesłania.

Pozostaje faktem niewątpliwym: bezpośrednie sąsiedztwo wzniosłości i śmieszności nie kolidowało z poczuciem etycznym i estetycznym człowieka średniowiecznego. To, że na konsolach gzymsu koronującego w krakowskim kościele Mariackim obok wyobrażeń osób świętych i aniołów znalazła się także grupa Phyllis, ujeżdżającej na oklep Arystotelesa wykazuje dowodnie, że ta, ze starożytności zaczerpnięta, przypowieść-przestroga doskonale mieściła się w zakresie dopuszczalnych tematów, które bez trudu można było obok siebie zestawiać.

Z pewnością też można ustalić, że pewne wyobrażenia, które nam na pierwszy rzut oka wydają się wyłącznie zabawnymi i grzeskarnymi, takowymi były tylko pośrednio, bezpośrednio zaś odwoływały się do figuralnego widzenia świata i... wszechświata. Ewa Śnieżyńska-Stolot prezentowała niedawno na posiedzeniu Komisji Nauk o Sztuce PAN w Krakowie też swą rozprawę o marginaliach

słynnego *Psalterza Floriańskiego*¹². Jest to właśnie doskonały przykład owego komizmu opartego na zestawieniach w dziwacznych sytuacjach zwierząt rzeczywistych i fantastycznych, a także osób Tymczasem autorka wykazała, że owe przedstawienia są ilustracją średniowiecznej wiedzy astronomicznej, że odnoszą się do gwiazd i gwiazdozbiorów, a także planet, że stanowią specyficzne dla tamtej epoki bestiarium kosmologiczne.

Tu jednak należy wtrącić pewną generalną uwagę: ikonologia to wspaniałe narzędzie badawcze, wszelako pod jednym warunkiem: że się jej nie będzie nadużywać i że się jej nie będzie stosować wyłącznie. A najlepszy przykład tego, jak należy z niej korzystać, dał jej wspaniały kodyfikator: Erwin Panofsky, gdy w swych rozlicznych studiach zajmował się nie tylko historią objawów kulturowych lub „symboli”, ale postrzegał estetyczne uwarunkowania, czyli po prostu postrzegał dzieło sztuki¹³. To zastrzeżenie wydaje mi się istotne, bowiem na siłę dopatrywać się symboli w wyobrażeniach marginalnych rękopisów, czy w zabawnych figurkach zdobiących stallę, byłoby swoistą aberracją.

Śnieżyńska-Stolot przekonująco interpretuje marginalia *Psalterza Floriańskiego* jako swoistą monastyczną kosmologię, ale same przebieg się te scenki są niejednokrotnie zabawne, po prostu zabawne. Średniowieczny bowiem iluminator albo wiedzy o wszechświecie nie traktował w sposób definitywnie poważny, albo nawet tak traktował, ale znajdował przy okazji możliwość zabawienia samego siebie i być może także przyszłych odbiorców. Uczeni koleży nie powinni odbierać tym dawno zawieszonym w dziejach artystom, a także nam, prawa do śmiechu, że zaś ta, godna ślepego Jorga, wyłączność prowadzi do niebывалых nieszczęść — poucza przecież *Imię Roży* Umberto Eco.

Podobny przykład można odnaleźć w dekoracji malarskiej słynnej *Biblii Wacława IV*, króla czeskiego, gdzie w obrębie marginaliów, wśród bujnych bordiur dostrzegamy powtarzające się uporczywie motywy: zimerodka na pęli („naleczu”), scen łazebnych z udziałem samego króla, dziłkich mędzów i małp. Wtórne, symboliczne znaczenie można wyjaśnić: heraldyczny, czy raczej emblematyczny sens zimerodka w pęli można rozumieć jako symbolikę Zmartwychwstania, wszelako sens najpierwszy jest czysto erotyczny. Sceny łazebne być może dają się interpretować symbolicznie jako dążenie do oczyszczenia z grzechu, do odrodzenia, być może nawet nawiązują do idei Cola di Rienzo i do Orderu Łażni¹⁴, a przecież są w sposób niewątpliwie obsesyjne erotyczne, a zarazem śmieszne, zwłaszcza gdy sam król zostaje wpłcony w dyby wyolbrzymionej lity. I podobnie ma się z innymi elementami wystrój tej — nie zapominajmy

— Biblii

Jak wspominałem drollerie występują oczywiście także w snycerstwie, szczególnie w wystrój stall, gdzie najzabawniejsze wyobrażenia umieszczano niejednokrotnie na tzw. misericordiach, czyli wspanikach, które, po uniesieniu siedziska, stanowiły podporę dla starszych i grubszych mnichów lub kanoników, gdy obowiązkowo stojąc, w gruncie rzeczy tak trochę „półgłębkiem” przysiadali. Odnosi się zresztą do tej funkcji sama nazwa, wskazująca na miśsierskie Boże. Jedną z takich konsol w katedrze kolonijnej ukazuje karykaturalną postać tysego mężczyzny, być może nawet zjawiska infernalnego, które sobie wymownie masuje zadek.

¹² E. Śnieżyńska-Stolot, *Christian Interpretation of the Zodiac in Medieval Psalters*, *Ummen*, XXXVII, 1989, pp. 97—111.

¹³ E. Panofsky, *Essays in iconology. Les themes humanistes dans l'art de la renaissance*, Paris 1967.

¹⁴ J. Krása, *Rukopisy Václava IV*, Praha 1974, pp. 89-90.

¹¹ A. Weil i nd J. Jerman, *Images of Lust. Sexual Carvings on Medieval Churches*, London 1986. T. Węglawowicz, *Zagadnienie funkcji wspomników figuralnych pod zrysem wzniesionym prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie*, *Folia Historiae Artium*, XXI, 1985, p. 62, il. 7.



Orneć, groteskowe maski malowane na sklepieniu z wykorzystaniem otworów wywietrznikowych, XV w. Fot. T. Chrzanowski

Drolerie wcale licznie pojawiają się również w malowidłach ściennych, tam gdzie mniej eksponowane miejsce pozwalało malarzowi na większą swobodę. Dziwotwory wależące ze sobą, przekomarzające się, muzykujące wpatrywać można w rozmaitych zakamarkach, a także na mniej narzucających się polach sklepień. Ale pośród tych dziwotwórow istnieje osobna, niewytłumaczona do końca galeria masek, dopełniających zadziwiający świat zworników i wsporników. W kościele parafialnym w Orneć, znajdując się na sklepieniu (namalowane jakoby po 1520 r.) fantastyczne maski, dla których wykorzystano, znajdujące się tam otwory wywietrznikowe. Tak więc dziwaczne głowy mają czarne, otwarte szeroko gęby. Nie jest to coś wyjątkowego: w kościele Mariackim w Stralsundzie znajdują się na sklepieniach analogiczne przedstawienia i też z otworami zamiast ust. Głowy te jednak są mniej anonimowe: dostrzegamy pośród nich i osobników w modnych ówczesnie nakryciach głowy, jako też mnicha z tonsurą. Datowanie na początek lub ogólnie pierwszą połowę XV w. sprawia, że datowanie przyjęte w *Katalogu Zabytków* (S.N.II, województwo ełbskie, cz. 1) dla malowideł w Orneć budzić musi zasadnicze wątpliwości, analogie są bowiem wyraźne.

W malowidłach ściennych kościołów gotyckich występują jednak ponadto inne jeszcze „marginalia”, gdyż także mieszczą się na „marginsach” architektury. Do tego zakresu należy tematyka diabelska: charakterystyczne bowiem, że nie tylko w średniowieczu, ale i później owe duchy nieczyste wkładają się nawet do świątyń przybierając dziwaczne kształty zwierzęco-ludzkie. Można więc napotkać tego rodzaju infernalne drolerie (bo tak po prawdzie bardziej one śmieczą niż straszą) w rozmaitych zakątkach, np. w kościele w Strzelniecku koło Brzegu pojawiają się tuż przy wejściu spod wjeżdżo do nawy. Mają też charakter szkicowy, we wspomnianych Strzelnieckich wykonane a vista, monochromatycznie, sangwiną robią wrażenie czegoś domalowanego na przedzie, pośpiesznie i niedbale, może nie przez mistrza lecz jego ucznia.

Podobny charakter ma malowidło kryjące się za ołtarzem głównym drewnianego kościoła w Orawie, kościoła słynnego ze zdoł-

ych je malowideł: diabeł wali cepem po grzbiecie węgierskiego hajduka; mamy więc także konkretne odniesienie — odsył się do diabła przedstawiciela lokalnej wadzy! Inne odniesienie ma malowidło wykonane pod chórem muzycznym u wejścia do również drewnianego kościoła w wielkopolskim Słopanowie (koniec XVII w.): tu diabeł ciągnie za rękę wystraszoną niewiastę, druga wypisuje coś na rozpiętej skórze (oczywiście niedźwiedziej!). Napis wyjaśnia o kogo tu chodzi, głosi bowiem: „Karczmarza” i dodatkowo uzasadnia: „bo nie dolewała”. W tymże Słopanowie na stropie nawy Matka Boża pod poly swego płaszczka zgarnia tych, co się o jej opiekę wstawiają, tych zaś co tego niezachali diabelska sfora łańcuchami okuwa i pędzi do piekiel, ale diabły, być może z uwagi na dość prymitywny poziom malowideł, niegroźne raczej, jakieś śmieszne, potworkowe!¹³

W Krościnie nad Dunajcem diabły nie są wcale ukryte — wręcz przeciwnie: eksponowane na widocznym miejscu w nawie, tak że rządcy kościoła zakryli je jakimś pobożnym, czyli bardziej stosownym obrazem. Te trzy dziwaczne diabły, brzydkie, nieprzystojne ale i śmieszne trzymają rolkę papieru lub pergaminu i coś na niej bazerzą. Można się tylko domyślać, że była to być może zemsta malarza za niedotrzymanie kontraktu przez proboszcza, a może po prostu tylko ogólne przestrzeżenie przed nieuczciwością kontrahentów.

Ale wszystkie przytoczone tu przykłady wywodzą się, niezależnie czy powstały w XVI, XVII czy XVIII wieku, ze średniowiecznego jeszcze widzenia i myślenia. Czymś zupełnie nowym stała się groteska, którą stworzył renesans włoski w oparciu o antyczne tradycje. Przypomnieć należy, że sama nazwa wywodzi się od sal Villa Aurea Nerona, którą u schyłku XVI w. zaczęto odsłaniać spod tak wysoko nagromadzonych późniejszych nawarstwień iż współcześni temu uważali, że antyczni Rzymianie mieszkali w grotach podziemnych i je szczególnie frymuśnie zdobili!¹⁴

Groteska, która nobilitację nowożytną zawdzięcza Rafałowi i jego uczniom (przede wszystkim Giulio Romano) polega na zestawianiu dziwnych i niespodziewanych przedmiotów, osób czy istot w geometrycznych układach podziałów architektonicznych. Element śmieszności wynika tu więc z niespodzianki i nieprawdopodobieństwa, można by więc rzec, że jest to humor surrealistyczny, gdyby nie to, że „klasyki surrealizmu” z Bretonem na czele byli cholernie poważni, nieznośnie poważni. Jak wszyscy zresztą dopytnerzy.

Groteska z Włoch rozprzestrzeniła się szybko, drogą wiodącą przez Fontainebleau ku Niderlandom południowym (Flandrii), gdzie lacy mistrzowie jak Cornelis Bos i Cornelis Floris przetworzyli ją w duchu gotycyzującej spekulatywności¹⁵. To co pod słońcem Poludnia było żywiolową igraszką z formami naturalnymi choć niejednokrotnie fantastycznymi, na Północy zamieniło się w igraszkę konceptualną, w grę bardziej formy niż obrazowania. Pojawiają się w miejsce akantu — rośliny fantastycznej lecz prawdopodobnej, nieprawdopodobne struktury nie wiedząc z czego zrobione: z blachy (motywy okiucione), przedmiotów zlotniczych (dekoracja jubilerska), czy wręcz z pseudomaterii — skóry? chrząstek? malżownicy? (ornament zwany malżowninowy). I w tych okowach (bo one czyste

¹³ T. Chrzanowski: *Wędrowniki po Sarmacji europejskiej*; Kraków 1988, p. 274, il. 23. H. Pienkowska et T. Staich: *Drogami skłabny ziem! (Par les routes de la terre rocheuse)*; Kraków 1958, p. 87.

¹⁴ N. Dacos: *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance* („Studies of the Warburg Institute”, vol. 31), London-Liden 1969.

¹⁵ T. Chrzanowski: *Neopastyk około roku 1600 — próba interpretacji (dans) Sztuka około 1600 roku*; Warszawa 1974, pp. 75–112.

przypominają klątki czy dyby, analogiczne do tych, w które kazał się zakuciwać erotyczny dewiant Wacław IV) odyła średniowieczna i tylko z lekka na antyk przestylizowana maska: niepokojąca, zdumiewająca, ostatecznie po prostu śmieszna!¹⁸

Eksplozja groteski włoskiej na Wawelu czy w śląskim Brzegu sąsiaduje na naszej ziemi z bujnością groteski północnej, której gniazdem stał się w Rzeczypospolitej Gdańsk. Uczone spory interpretacyjne o znaczenie niektórych przedstawień w kaplicy Zygmuntowskiej, czy próby totalnego dointerpretowania dekoracji Sali Czerwonej w Ratuszu w Gdańsku, raz jeszcze przypominają o cnocie wstrzemięźliwości, tak przydatnej w pracy historyka sztuki!¹⁹

Wymyślony przez Umberta Eco straszny ślepiec Jorge zabijał, karząc za śmiech. Ale doktrynerzy powagi byli zawsze i wszędzie. Niech mi będzie więc wolno zakończyć ten szkic wypowiedziami dwóch wielkich autorytetów.

Witruwiusz swe słynne dzieło napisał za czasów cesarza Augusta, a więc tuż-tuż przed narodzinami Chrystusa i nowej ery. I miał bardzo za złe współczesnym to, że zamiast kolumn przedstawia się (w malowidłach zdobiących wnętrza — p. mój) *ślobkowane lodzgi opowynianych liściach i zwojach, zamiast frontonów: dowolne ozdoby, jak również kandelabry podtrzymujące świątynki; ponad dachy tych świątyń wyrastają z korzeni wraz z wolutami delikatne kwiaty, a spośród nich bez uzasadnienia rozmieszczone są figury, jak również pnąca, dopełnione półfigurkami o głowach ludzkich i zwierzęcych. I teoretyk gniewał się bardzo: Nowy styl doprowadził do tego, że żli krytycy oskarżali dobrą sztukę o brak pomysłów. Sądy zaś ludzkie pod wpływem złego smaku nie umieją już ocenić rzeczy dobrych i pełnych wartości!*

W jedenaście stuleci po Witruwiuszu swobodę fantazji artystycznej gromił św. Bernard, wprawdzie nie w obronie „dobrego smaku”, ale w obronie skromności, oszczędności, umiarkowania: *Sciency kościoła blyszczą złotem, a biedacy w nim gotują (...). W klasztorach, w obliczu braci czytających, jaki sens mają te śmieszne potworki, dziwne jakieś brzydkie piękno i piękna brzydota (deformis formositas, ac formosa deformitas). Cóż robią tam nieczyste malpy, dzikie lwy i potworne centaury, półludzie, przegowane tygrysy, co robią walczący żołnierze i grający na trąbkach myśliwi?*

Witruwiusz był wielkim znawcą architektury, a św. Bernard duszy ludzkiej. Obaj jednak popelnili błąd powagi. Nie wszystko bowiem na tym świecie, który nie wiadomo czy potwa jeszcze dwa tygodnie, musi być konieczne poważne. Jak powiedział pewien polityk, nie pamiętam, może Talleyrand: „Sytuacja jest groźna, ale niepoważna”.

Tadeusz Chrzczanowski

¹⁸ T. Chrzczanowski: *Universum maski — destrukcja symbolu*. „Rocznik Historii Sztuki”, XVII, 1986, pp. 179 — 194.

¹⁹ Rozległa dyskusja toczyła się pomiędzy kilku autorami, ale jak dotąd ostatnie słowo należy do S. Musiałkowskiego: *Promieniacja artystyczna twórczości Bartolomeja Berreccio w świetle dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej*. „Biuletyn Historii Sztuki”, 47/1986 nr 2—4, s. 165—191. O zabytku gdańskim zob. E. Iwanovko: *Sala czerwona ratusza: gdańskie*. Wrocław 1986.

²⁰ *Witruwiusz de architectura libri decem*, edidit F. Krohn. Leipzig 1912, Księga 7.

DANIEL GROJNOWSKI

Śmiać się czy nie śmiać? Sprawa Boronaliego (1910)

Sprawa Boronaliego — historia osła, który maluje ogonem — cieszy się światowym rozgłosem. W maju 1912, w Moskwie, Larionow i Gonczarowa nadają swej wystawie w Szkole Sztuk Pięknych tytuł *Ośli ogon*. W czerwcu 1928 A. Carpentier wspomina, w kubaskim czasopiśmie „Carteles”, o modzie na „izmy” panującej na Montmartre gdzie bawią się przyczepiając pedzel do oslego ogona. W czasach nam bliższych, bo w latach sześćdziesiątych, Nikita Chruszczow oświadcza zwiędziałą wystawę malarstwa „nowoczesnego”, że dostrzega jedynie ślady oslego ogona, którym wodzono po płótnach.

Skandal, który w roku 1910 skupia na sobie uwagę opinii paryskiej, jest cokolwiek złozonej natury. Daje on wyobrażenie o wielkich mistyfikacjach w dziejach sztuki: *Zachód słońca* Boronaliego był jedną z prac, które zwracały na siebie uwagę na wystawie *Falsterstwo w sztuce i historii*, zorganizowanej w paryskim Grand Palais w roku 1955. Ilustruje on również drwiny Pięknej Epoki (Belle Epoque) ze sztuki awangardowej: żartat na temat nowego malarstwa sianową zresztą od dawna jeden z oklepianych tematów prasy satyrycznej. Lecz nade wszystko wpisuje się on w dyskusje, które ożywiały ówczesne życie artystyczne. Podczas gdy krytycy dzielą się na nieprzyjazne obozy, Salon Jesienny czy Salon Niezależnych przeciwstawiają się gwałtownie Towarzystwu Artystów Francuskich czy Narodowemu Towarzystwu Sztuk Pięknych. Wbrew tym ostatnim usiłują one zdobyć uznanie, które nie jest im oficjalnie zagwarantowane. Stawką tych sporów jest władza nadawania dziełom wartości symbolicznej i handlowej.

Dokumentacja prasowa, przechowywana w archiwum Towarzystwa Artystów Niezależnych, zawiera ponad sto artykułów i recenzji. Pochodzą one z najprzeróżniejszych źródeł, co pozwala zanalizować, w warunkach, by tak rzec, „naturalnych”, wydarzenie należące już do odległej przeszłości. Nawiązują one różne jego aspekty: komiczną intencję pomyślowadły, wprowadzający w obieg śmieszny przedmiot, przyjęcie, z jakim się on spotkał. Można dzięki temu zrozumieć, dla jakich przyczyn i według jakiej logiki nawiązuje się — lub nie — relacja przedmiwuca. Komiczna intencja może bowiem domagać się śmiechu na próżno, efekt nie jest gwarantowany. Zależnie od tego, czy wywoła śmiech, czy nie, odmawia on obrazowi rangi dzieła sztuki lub jest zmuszona mu ją przyznać.

Przypomnijmy fakty, jakie Roland Dorgeles ujawnił w owym czasie i jakie zrelacjonował później w tomie wspomnień pt. *Bouquet de bohème (Zapach bohemy)*. Mając dwadzieścia cztery lata, ten święto upieczony absolwent Szkoły Sztuk Pięknych postanawia wywieść w pole organizatorów i publiczność sztuk niezależnej Najpierw przekazuje prasie „manifest ekscyzjwizmu”. Potem pomaga osłu zadatka Fryderyka, właściciela kabaretu „Lapin Agile”, sfabrykować obraz, który wystawi w marcu 1910 w XXVI Salonie Niezależnych. Jako autor dzieła figuruje J. R. Boronali, malarz włoski urodzony w Genui.

W prasie ukazują się recenzje. Dorgeles wykorzystuje jako pretekst umiarkowaną ocenę recenzenta „Le Matin”, aby rozdmuchać „skandal”. W ostatnim tygodniu marca, z datą i kwintem, „Fantasio” ogłasza materiały, które opisują, jak dokonano mistyfikacji. Protokół stanu faktycznego sporządzony przez komornika wymienia protagonistów. Artykuł ilustrują dwie fotografie. Pierwsza ukazuje osła, który stoi



tyłem do płótna leżącego na ziemi; do ogona przyczepiono mu pędzel; na drugim planie sześcioro wesołych kompanów (w tym jedna kobieta — muza tej zabawy) wznosi kieliszki dla uczczenia tego wydarzenia. Na drugim zdjęciu osioł, z pyskiem przy ziemi, zdaje się przyglądać uważnie swemu dziełu. Te „niebicie dowody” świadczą o tym, że nazwisko Boronali jest tylko anagramem nazwiska mistrza Aliborona (w średniowieczu mistrz Aliboron uosabiał ignoranta, któremu wydaje się, że posiada wszystkie rozumy. W bajkach La Fontaine’a imię to nosi osioł — przypł. tłum.). Tytuł rewelacji zarówno wystawia przeciwnika na pomiewisko, artystyczna impreza została ośmieszona.

Relacjonując, niemal pół wieku później, to wydarzenie, jego główny sprawca, dysponujący zapewne szczegółową dokumentacją, nie zniekształca go. Zostało ono jednak ujęte w formę nieciągłego opowiadania. Krótkie śledztwo ujawnia zastanawiające sprzeczności i pominięcia. Wskazują one na podłoże legendy, której od dawna dostrzega się tylko widoczny i zabawny wierzchołek.

— Świadectwo Dorgelęsa oraz protokół komornika o płótnie wykonanym przez osła *dziadka Fryderyka*. Katalog Salonu Niezależnych wymienia trzy, oznaczone numerami 604, 605 i 606. Oprócz obrazu zatyłowanego *Isi słonce zamęło* są wymienione dwa inne: *Nu Adziatyku* oraz *Pejzaż morski*, których nigdy nie wystawiono ani zapewne nie wykonano. Wszystkie trzy tytuły składają się na spójną całość, gdyż odwołują się do tego samego gatunku malarstwa oraz do sztuki włoskiej (jednym z imion Boronalięgo jest Rafael).

— Spośród trzydziestu sal Salonu Niezależnych 1910 co najmniej jedna (nr 22) jest przeznaczona dla artystów-humorystów; tam wisi obraz Boronalięgo. Żart Dorgelęsa nie jest zatem mistyfikacją w ścisłym znaczeniu. Choć prawdziwy autor jest nieznamy, wystawiony obraz zabiega — swą treścią, tytułem, szeptem — o uśmiech publiczności. — W swoich wspomnieniach Dorgelęs pomija fakt, że jego plan został wymyślony na użytek „wesołego” czasopisma „Fantasio”, założonego parę lat wcześniej. W numerze, który ujawnia kulisy szalbierstwa, magazyn przytacza protokół, w którym jego tytuł jest wymieniony trzykrotnie, co wskazuje nań jako na zleceniodawcę i rzecznicę. Nawet jeśli pomysł był Dorgelęsa, to dźwiał on na rachunek sensacyjnej gazety. A reputacja „Fantasia” w dziedzinie żartu i rubaszności jest już wówczas ustalona.

Jak każde wydarzenie bogate w znaczenia sprawa Boronalięgo stanowi zlepek, którego rozmiar składniki z trudem dają się odróżnić. Wystawiony obraz nie da się oddzielić od przedmiowego zamiaru, ten zaś jest nierozdzielnie związany ze sporami toczącymi się w środowisku plastycznym. Starcia pomiędzy konkurującymi się szkołami wywołują zamieszanie na rynku dzieł sztuki, podczas gdy zupełnie zdezorientowana prasa rejestruje odgłosy polemiki. Rzeczywisty efekt komicyznej intencji i śmieznego przedmiotu trudny jest do przewidzenia; jak gdyby śmiech przedmiot — w sposób zupełnie tautologiczny — wydawał się zabawnym tylko tym, którzy chcą się śmiać.



3

Sądząc że zdjęć opublikowanych przez „Fantasia”, płótno „namalowane” przez Lola jest typowego formatu (81cm x 60cm). Smugi, którymi jest pokryte, przywodzą na myśl jakąś otwartą przestrzeń, kawałek lądu lub widok na ocean. Protokół komornika wzmiankuje, że błękitne, żółte, zielone i czerwone warstwy farby zostały nałożone „we wszystkich kierunkach”. Wobec niedostępności oryginału, na archiwalnej, czarno-białej fotografii (oraz na innym zdjęciu, utrzymanym w tonacji ostry, które znajduje się w Muzeum Montmartre) można dostrzec technikę prowadzenia pędzla, która mogła wówczas przypominać jakiś pejzaż morską Turnera dostosowany do panującej mody, a która dzisiaj wchodziłaby w zakres lirycznej abstrakcji lub art informel. Jednak widz z roku 1910 sto wobec obrazu o treści niezrozumiałej, zblizzonego do tych, które figurują w salach komicznych. Salony te pokazują od poprzedniego stulecia enigmatyczne obrazy, które zrozumieliśmy mają się stawać dzięki swej legendzie.

Amatorzy, którzy pozdri obejrząć manę Boronalięgo nazajutrz po rewelacjach „Fantasia”, mogli sobie powetować nikłość elementów ikonicznych obfitością informacji o kontekście. Obraz wykonano na Montmartre, stolicy artystów i malarzy, co więcej — na podwórku kabaretu „Lapin Agile”, którego nazwa uwiecznia nazwisko Andre Gilla (nieprzetłumaczalny kalambur. Le Lapin à Gill, A. Gill l'a peini — przypł. tłum.), rysownika, satyryka i malarza, przyjaciela bohemy, która odwdzięcała kabaretowi „Hydropathes” i „Chat Noir”. Osioł przypomina Aliborona, arcygłupa, który miemnia się zdolnym do wszystkiego. Maluje przy pomocy ogona, co odbywa się bez komentarzy. Ujawniając prawdziwą tożsamość Boronalięgo, Dorgelęs zwraca uwagę na dziwne zwierzę, odznaczające się jurnością i kabaretową wesołością, na pacykarza-skończonego osła. Wielokrotnie wskazywał, które charakteryzują go jako pewen typ, ich naturalność i czytelność wypełniają treścią obraz, który przez swoje ubóstwo mógł pozostać czymś pozbawionym znaczenia.

Prawdziwy rozgłos nadają mu jednak dopiero współczesne konflikty estetyczne. Odwołuje się on bowiem do kierunków, które kwestionują przedstawianie rzeczywistości, nad którym zniechęci się już impresjonisci i pierwsze pokolenia „niezależnych”. Fowisci posługiwali się na przykład arbitralnie dobieieranymi kolorami, aby osnąć największy ładunek ekspresji. Według urażonej Camille Maucolar, cisnęli oni publiczności w twarz puszką farby. Pociągająca barwa; jakie wykonuje osioł (prowadzony mistrzowską ręką), nadają jego rzyczeniu burleskowy charakter.

W uszach współczesnych brzmia również halasiwne odzwędy, które ukazywały się w poprzednim roku na lamach „Le Figaro”. „Manifest futurizmu” głosił tam jednym tchem energię, bunt i agresywność. Dla Marinietego opiewanie teraźniejszości, która z wielkim impetem zmierza ku przyszłości, oznacza konieczność zburzenia przeszłości. Zachęca swych współczesnych do porzucenia bibliotek i muzeów i do zwrócenia się ku

nowym obiektem modernistycznego kultu: lokomotywoy, aeroplanom, fabrykom Ryczący automobil jest bowiem bardziej godny podzwu niż Nike z Samotraki. W oczyszczeniu sposobu ten manifest nowych żywocdajnych sil inspirował aki wiary Dorgelesa, który rzekomo kładzie fundamenty pod malarstwo przyszłości: *głosimy, że nadmiar (fr. excès — przyp. tłum.) wszystkiego jest siłą, jedną siłą... Postawimy niedorzeczne muzea, zezirzymy na proch ohydne szablony. Niech żyje szkarłat, purpura, błękit szlachetnych kamieni, wszystkie te tony, które wirują i nakładają się na siebie.*

Włoskie brzmienie obranego nazwiska wskazuje jednak nie tyle na jakąś konkretną osobę (Marinettiego, Severiniego, Modigliamego — dwaj ostatni wystawiają owego roku swe prace w Salonie Niezależnych), ile na uwołnioną postać rodzimego, wywierającego niszczycielski wpływ na narodową sztukę o szczytnych tradycjach. Wielu publicystów opłakuje wówczas zgubny wkład artystów przybywających z zagranicy. „La Gazette des Beaux-Arts” oblicza, że w Salonie Niezależnych w roku 1910 stanowią oni jedną trzecią autorów. Ci, którzy pochodzą z krajów Europy Północnej i Wschodniej, odpowiadają za malarstwo o żywej kolorystyce, sytuujące się na antypodach modelowania, jakie francuscy realci odziedziczyli po klasycyzmie. Ze swej strony, L. Vauxcelles wywyższa się na krytyckich obrazach, które popielają wciście, na „dekadentckich obrzydliwociach podsypanych obcymi nazwami”. Arsene Alexandre w „Le Figaro”, Guillaume Apollinaire w „L’Intransigeant” zgodnie krytykują anglofilów, która sroży się z największym uszczerbkiem dla „smaku francuskiego”. W tymże również czasie Tristan Bernard wprowadza na scenę Komedii Francuskiej „ambitnego malarza”, który odrzuca świadomy zamysł artystyczny, by kierować się jedynie swymi instynktami („mecz moich malarstw będzie emanacją mnie samego”); nadaje tej ekscentrycznej postaci dwuznaczne nazwisko Hotteplotz.

W czasie, gdy pojawiają się pierwsze dzieła kubistyczne, Osioł-Pacykarz uosabia prostacko awangardowych malarzy, co to „malują szablą”. Georges Doris — kronikarz rytmowanego dodatku do „Gil Blas’a” przypisuje fikcyjnemu malarzowi Boronalnemu rangę przywódcy szkoły. Jego jarmarczne rymowanki, zasytuowane *Malarstwa jutra*, mówią o spustoszeniach czynionych przez ekscyzywizm:

Z porządku ustalonego
Kpiąca handu znów szturmuje
Pod wodzą Boronalnego,
On nią rządzi i kieruje.

Zawola: „precz z kompletami!”
„Na pohybel ojcom naszym!”
Skóra nogą malowali,
Niech ich trup na lampie strazy!”

(...)
Widać ekscyzy, przyjaciele,
Ekscyzywizm prędki stwórzmy!

(...)
Ale najpierw niech panowie
Wnet sprowadzą tu Naturę,
Byśmy jej zadawać mogli
Każdą okrutną torturę!

R. Dorgeles chętnie ujawnił swoje ukryte zamiary. Chciał ośmięczyć artystów bez talentu i przypomnieć zagrożone wartości. Protokół komornika mówi o tym bez ogródek: chodzi o wykazanie, że hyle kto może eksploatować swe prace w Salonie Niezależnych, wyrządzając „krzywdę dziełom znajdującym się obok”. W dwóch kolejnych artykułach, ogłoszonych w „Fantasio” a opatrzonych podpisem „Ambitny malarz”, Dorgeles wylicza z tej historii moral. Z jednej strony stwierdza, że — aby powstały obrazy — wystarczy potrafić „umieścić w ramie, najlepiej złoczonej, płótno pokryte różnymi farbami”; zawsze znajduje się wśród publiczności ludzie, którzy będą je podziwiać i krytycy, którzy będą dyskutować o jego zaletach. Z drugiej strony, krytykuje praktykę sankcjonowania miernych prac przez ich eksploatowanie. Nie mogą odróżnić dobrego zła od plew, można nie być w stanie docenić wartos-

ciowych artystów. Nieudolne prace, które się nie tylko okrywają hańbą „Sztukę francuską”, ale ich mnożenie się zagraża wręcz jej istnieniu.

Tym stwierdzeniem i tym oszczerzeniem atakując Dorgeles Salonen instytucję. Założony w roku 1884 dla unikięcia wszelkiej formy selekcji, Salon Niezależnych zdążył udowodnić swą pożyteczność. „Ambitny malarz” popelnia zresztą logiczny błąd błędne koła. Nie wakuje żadnego sposobu eliminowania miernot i szalbierzy; a może zakłada wręcz, iż tylko o przywróceniu jury pozwoliłoby oddać sprawiedliwość „prawdziwym” artystom?

Jeśli wierzyć XI rozdziałowi *Zapachu bohemy*, płótno Boronalnego od razu zyskało sobie przeciwników i zwolenników. Pierwsi są oburzeni, że taki bohomas figuruje pośród dzieł wartościowych, drudzy zaś podziwiają to, „czego współlawa nie rozumie”. W dzień wernisazu tylko kilku zwiędzających ma odwagę się zasmiać, a i to dyskretnie, aby nie wzięto ich za ludzi nieokrzesanych. Za nimi pójść wkrótce „ludzie poczciwi”, zapewne wolni od przesądów, aż wreszcie wybuchnie skandal i wciście ogółu, „popolnie ruszenie ciekawskich” tłoczy się wówczas przed *Zachodem słońca*.

Wybuch wesolosi od dawna był w malarstwie uważany za wyraz nagany. Pamiętamy wejście Klaudiviusa Lanier, bohatera powieści Emila Zola, do sali, w której wiszą jego prace: „Wszystkilec te śmiechy zbierale, rozbrzmiewaly, prowadziły tam Smiano się z jego obrazu”. Pół wieki później niewiele się pod tym względem zmieniło. W roku 1909 L. Vauxcelles ostrzega publiczność, która będzie niesłusznie „chichotać” przed obrazami Van Dongena i fowistów, podczas gdy Charles Morice nie chce przylażyć się do tych, którzy myślą, że „wybuchem śmiechu” oddają sprawiedliwość G. Braque’owi. „Nie śmieję się zbyt głośno”, wola A. Salmon w następnym roku, z obrazu Celnika Rousseau. Śmiech jest sposobem wyrażenia stanowiska, przewyżcieniam niepokojów, jakie wzbudają nonkonformistyczne, wciąż nowe wyobrażenia. Wyśmiewanie dzieła sztuki znaczy nieodwołalnie je dyskwalifikować: usunięcie z obszaru estetyki zostaje ono zdegradowane do roli groteskowego przedmiotu.

Figiel Dorgelesa podbił natychmiast publiczność, tak że zapisał się trwale w annalach historii sztuki. Opowiadany przez popularyzatorów, zostaje uwieczniony w *Słowniku malarzy, rzeźbiarzy, rysowników i grafików E. Benenita*, w którym J.R. Boronal figuruje na początku następnego, co w stydowych niechłonnych plastyków na zawsze zapomnianych. Ówczesna prasa określa go jako „zart”, „mistyfikację”, „kawał”, „zwykłą kpinę” czy „sztyderstwo ze złego smaku”. Jeszcze kilkadziesiąt lat później wspomina się o tym „dowcipnym żartku” („Le Parisien Libre”, październik 1952) czy „cudownym paskiwie” („L’Homme libre”, czerwiec 1967). Ważne przyjęcie się tekstu prasowym pozwalałą jednak wyróżnić kilka typów reakcji. Jedne mają bezpośredni związek z samym wydrzeniem, podczas gdy inne posługują się tym tylko jako pretekstem (jeśli wręcz nie udają, że o nim nie wiedzą), aby zastanawiać się — nie bez pewnej pompatyczności — nad naturą Sztuki. Piękną jedynością, o której wspominają autorzy wspomnień, nie oddaje złożoności i bogactwa treści zawartej w tych reakcjach. Oprócz protestu Towarzystwa Niezależnych, które specjalnym komunikatem potwierdza swą fundamentalną zasadę („publiczność jest jedynym tędzią”), reakcje świadczą o odmiennej przynależności i interesach. Prasa przeznaczona dla najszerszego kręgu odbiorców wyraża najgłębszą swoją aprobatę dla „świełego pikusa”, godnego „starci francuskiej wesolosi”, natomiast prasa bardziej elitarna skłonna jest zachowywać dystans.

I) Pamiętamy, że inspirowany figla pokazali się czytelnikom usmiechnięci, lecz zamaskowani. Nie jest to jedynie ostrożność pro forma, ponieważ trzech spośród nich jest dziennikarzami: obok Dorgelesa figurują na zdjęciu Jean Aubry, dyrektor „Fantasia”, i Andre Warnod, który współpracuje z „Comedie”. Zwroć uwagę uwagę czytelników na pewien obraz „o przymionych barwach, nieudolnej fakturze” (19 marca), ten ostatni wielokrotnie potępia skandalowi sporo miejsca: *Na Montmartre (...) ludzie są zachwyceni tym kawałem. Malarze ze Słowarzyca Artystów Francuskich i z Narodowego Towarzystwa Sztuk Pięknych uważają na ogół te historie za pełną humoru (28 marca). Popularyzatorzy swego własnego żartu, Dorgeles, Aubry i Warnod zrozumieli, że jeśli o informację i promocję chodzi, nie ma jak robić to samemu.*

Ta cechowa solidarność rozciąga się również na czasopisma satyryczne, takie jak „Le Rire” czy „Les Hommes d'aujourd'hui”. Ulegając cokolwiek owemuś podwój, prasa paryska i prowincjonalna podchwytuje ton za przykładem „Le Gaulois”, dla którego jest to „najbardziej mistyfikacja, jaką do tej pory wymyślono” (28 marca). Zdaniem większości dziennikarzy osąd uodowolnił, że najbardziej niedorzeczna propozycja może uchodzić za reprezentatywną dla „nowej sztuki”.

2) Ci, u których żart nie znajduje uznania, tworzą mniejszość cokolwiek niejednorodną. Raz demaskują oni tych, którzy naprawdę wyciśnięli korzyść z całej tej operacji: „Fantasio” robi sobie tym siglem taną reklamę („Le Travailleur normand”). Innym razem przetrza ich korzyść, jaką „reakcyjny klan” wyciąga z mistyfikacji, z której można zrobić wielokrotnie użytek („La Nouvelle Revue”). Innym jeszcze razem wykorzystują całą awanturę, aby domagać się swobody ekspresji: kiedy pewien handlarz okrojów, obawiając przejazdem w Paryżu, pozwolił sobie przed obrazem Boronaliego na błażliwą ocenę, malarz wyrwał go i natychmiast przedstawił mu swoich sekretariatów („L'Aurore”, 20 marca).

3) Prasa elitarna czy „odwieceni” krytycy odcinają się od wesółków. „Le Figaro” komentuje ten „żart filozoficzny a co najmniej estetyczny”, o którym mówią wszyscy, w rubryce aktualności („Lycée w Paryżu”). Tak więc szlachetne rozważania dają się oddzielić od trywialnych informacji. Mając na dzieła ten kawał, ale nie wymieniacząc go ani razu, A. Alexandre krytykuje — w tej samej gazecie — dzieła wykonane z „paru plam rozniezionych na płótnie i wyciekających spomiędzy jakichś przypadkowych konturów”. Przy tej okazji określa misję każdego artysty i każdego poety: dawać do myślenia, przekazywać jakiś ideał. Ch. Monro, w „Mercur de France”, również nie chce brać na serio dziecinnego wybruku; korzysta zeń jednak, by przywołać do porządku malarzy, którzy chowają się w „estetyczną kryptografię”, tracąc z oczu to, co najważniejsze — „sens sztuki”. Także Camille Mauclair ostrzega przed obniżaniem poziomu, które wiąże się ze stałe rosnącym poziomem wystawiających swe prace artystów: kiedy malarstwo staje się „kolorową rozrywką”, pociąga to za sobą „kryzys ekonomiczny i moralny”, który przetrzeć się w „nieuchronny krach” („La Dépêche de Toulouse”, 29 kwietnia).

W kronice zamieszczonej w „Comœdiis” (30 marca), G. de Pawłowski odpowiada na pytanie, zadane sobie w tytule „SZTUKA?”, taką oto definicją: „jest taki nadprzyrodzony świat, w który dusza wstępuje wiekiela przed zwrępkoską”. Nie sposób lepiej oznaczyć wartość, której dokładnym zaprzeczeniem jest Aliboron: nie ma wspaniałej miary dla hażróków osła i dla tego, co wypływa z najgłębszych pokładów duszy...

5

W oczach historyka „afera” Boronaliego naznaczyla rok 1910, tak jak manifest Marinettiego był wydarzeniem roku poprzedniego, a zgromadzenie prac malarzy „kubistów” w sali 41 Salonu Niezależnych stało się faktem upamiętnianym rok następnym. Wydarzenie relacjonowało wiele organów prasowych. Przekracza ono ramy specjalistycznych rubryk, staje się faktem społecznym, interesującym najszerszy krąg czytelników. Prasa popularna i prasa elitarna, krytyka przychylna awangardzie i obrodcy tradycji wyrażają to w odmienny sposób, lecz nie zawsze można klarownie odróżnić założenia, które kształtująa dłaśniewe poglądy. W „L'Intransigeant”, G. Apollinaire wspomina o żarcie Dorgelesa półgębkiem, podobnie czym w „Le Figaro” A. Alexandre; obaj reagują w imię sztuki i dla sztuki, choć termin ten oznacza dla nich nie to samo.

Obserwowane z zewnątrz wydarzenie to sprawia wrażenie wyczerpanego jak spektakl. Po odcięciu kurtyny — wernisaż i wizyta zwidzających, którą stał rosnący rzęsa wystawiających swe prace artystów wprawia w zakłopotanie. W drugim akcie — dyskusje, których przedmiotem są dzieła zbierające z tropu: oprócz obrazu Boronaliego omawia się *Tarczę René Abadiego* (naklel on, na namalowanym sytuacyjnie i pokrytym wełny mi napisami pole, tarczę podziurawioną kulami) czy też *Hold złotony Czarnie owi*, wykonany z różnokolorowych confetti. W trzecim akcie — nagły zwrot akcji: „Fantasio” demaskuje oszust i ujawnia tym samym oszukawczy charakter całej instytucji. Pozostaje — zamast rozwiązań akcji — złożyć hold mścicielowi, obrodcy sprawiedliwości. Podczas przyjęcia, które zorganizował

z wielkim halasem, Dorgeles przekazuje sumę pochodzącą ze sprzedaży *Zachodu słońca* (dwadzieścia złotych ludwików czyli czterysta franków) na przytułek dla sieroty po artystach. W tym momencie spada kurtyna ku wielkiemu zadowoleniu publiczności, zbudowanej rzeczonymi przepiętami.

Ani pojęcie wydarzenia, ani pojęcie spektaklu nie oddają jednak żadną trafnie logiki, i która rządzi tą historią aż do samego końca. Ma ona bowiem na celu wywołanie śmiechu, i widziliśmy przecież, że efekt ten udało się osiągnąć tylko z częścią publiki. W istocie, poszczególne aktywoży grają swe role w ramach pewnego scenariusza. Akcja wywsta na pierwszy plan awangardowego malarza na dwiżkiem Boronali, który wkrótce zdejmując maskę, ukazując pyk Aliborona. Następnie — drugi zwrot — spod olei skóry wyłania się inspiator dzieła i forielu, prawdziwy Bohater obdarzony społecznym postąnnictwem, oddany sprawie Sztuki. W ciągu epizodów, z których składa się akcja, pomagają go kompani (komornik, dziadek Fryderyk, dwaj sekundanci), za grają zaś mu ci, którzy zacierają ślady (Niezależni, uszużni krytycy, snobi wszelkiej maści).

W odróżnieniu od scenariuszy tylko zdarzeniowych, ten okazuje się zawierając pewne pouczenie. Nie chce bowiem tylko wywołać reakcji publiczności; wciąga publiczność w grę do tego stopnia, że domaga się jej aprobacji. Rozwija się na wzór procesu przed sądem przysięgłych, w którym sędziowie me poprzestają na roli widzów, lecz są zobowiązani wydać wyrok. W sprawie Boronaliego każdy powinien w jakims momencie wypowiedzieć publicznie swą opinię. Gdyż śmiech oznacza przyłączenie się do Bohatera, zgromadzenie się wokół niego dla poparcia jego akcji i wartości, których broni; oznacza on poparcie całej serii twierdzeń na temat natury i przyszłości sztuki — form instytucjonalnych, rynku i ich błędnego ukształtowania, wiarygodności ekspertów, zasadności ich ocen. Ci natomiast, którzy nie chcą się śmiać (mniejszość uważająca się za awangardę, nonkonformistów, ciele artystyczne), wyrażają swoją rezerwę lub brak zgody. To, co jedni uważają za obiekt śmiechu warty, dla innych jest prowokacją, żartem w złym guście: daleki od wywołania ich weselości. *Zachód słońca* drażni ich. Jest rzeczą całkiem oczywistą, że jedni i drudzy nie postępują tego samego przedmiotu.

Nie może on tedy być posirzany tylko we własnej konfiguracji, ze względu na mego samego. Stanowi symptom niepokoju, jaki odczuwa grupa osób (w tym przypadku: najbardziej sielowana część publiczności, interesująca się sztuką współczesną) w danym czasie i miejscu. Po postimpresjonizmie, po fowistach, kiedy pojawiają się koncepcje estetyczne zwane futuryzmem, kubizmem, nikt nie jest w stanie orzec, jakie reguły rządzą plastycznym przedstawianiem i według jakich kryteriów można oszacować jego wartość. Nieodzwony, lecz niewystarczająca do wzbudzenia śmiechu, obraz Aliborona ustanawia relację, odgrywa rolę łącznika. Jest on efektem spotkania pomiędzy tym, który chce odmieścić, a tymi, którzy chcą się śmiać i szukają sposobnej ku temu okazji.

6

Prawdę mówiąc, ani Niezależni, ani „snobi” nie dali się oszukać dziełu Boronaliego. Ze względu na swą statystyci pierwsi nie mogli go nie pokazać. Co do tych drugich, to widzieli już oni nie takie rzeczy! Okazuje się, w ostatecznym rozrachunku, że tylko o przemierzający dali się obrazić. Mniemając bowiem, że kpią z pewnej instytucji, z pewnej szkoły, z nowocześniejszego malarstwa czy też z fanaberii przypisywanych cudzoziemcom, łącząc się w uwielbieniu dla wzorców, które pozostają nieokreślone. *Zachód słońca nad Adriatykiem* posłużył im jako zaprzeczenie ideału, natomiast nie wskazało jasno mistrzów zasługujących na największe uznanie. Nie jest wcale pewne, czy przemierzający oklaskiwaliby jednomyślnie talenty, które „Fantasio” chwali w tym samym numerze, w którym zamieszcza fotografie osła malarza. Wśród „najgłośniejszych artystów ostatniej epoki” wymienia nazwiska E. Detaille'a, J.P. Laurens'a, G. Rochegrosse'a...

Podwój i wzruszenie ukazując przedmiot, który je wzbudza, w sposób pełen godności. Śmiech zaś odrzuca, lecz nie zawsze wyklucza to, za czym się opowiada. Poza obszarem konwencjonalnych gatunków (w których odnajdują swe miejsce satyryki i humoryści) nie bardzo jeszcze można sobie wyobrazić, na początku stulecia, odbioru rozważania, na które reaguje się rozważaniem. W dziedzinie estetycznego wadliwego zwrócenie trzeba będzie dopiero wymyślić. Trzeba będzie czekać na ready-made, na przedmioty wykorzystywane wiornie lub konstruowane przez dala-

izm i surrealizm, na plastyczne kalambury i blażenstwa, na wszelkie manipulacje tak drogie sztuce XX wieku, żeby rozmyła się granica, która nie pozwala dziełu sztuki wykroczyć poza obszar powagi.

Jeśli dziś jeszcze sprawa Boronaliiego wywołuje uśmiech, to jedynie jako dokument pewnego czasu. Bawi nas fakt, że nasi poprzednicy radowali się tym najwymyślniejszym psikusiem, że Dorgeles zdaje się zapominać, iż to on jest prawdziwym autorem obrazu, do którego Lolo został użyty tylko jako narzędzie, że nie podejrzewał, iż przyszłość zada jego sztycherze werwie kłam. W konflikcie, w którym ścierał się ze sobą „Porządek i Przygoda”, opowiadał się po stronie nostalgii. Ryki jego osła brzmiały jak piekielne pogęginalna

A przecież ten się śmieje, kto się śmieje ostatni: nieświadomie daje R. Dorgeles przykład sposobu postępowania, którego płodność czerpie niejedną jeszcze niespodziankę. Wyprzedza nie tylko art informel, ale także ekstreję mimowolna, sterowaną lub wspomaganą, która karmi się nowoczesnością w XX wieku. Jeśli chodzi o treść, *Zachód słońca* przynależy do tautyzmu. Lecz sposób jego wykonania wyprzedza wszelkiego rodzaju machinacje, które udzielają władzy malarza-twórcy przywróconemu do lańk autorowi-pomyślodawcy. W przeciwieństwie do „recept”, które omieszka (fowizm, futurizm, kubizm), jego własna recepta otwiera erę, której końca na razie nie widać.

przekłóżył Tomasz Strążyński

Książki nadesłane

Państwowe Wydawnictwo Naukowe

Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Głęztorowi w pięćdziesiątą rocznicę pracy naukowej. Ss. 788.

Lech Królikowski: *Bitwa warszawska 1920 roku. Działania wojenne, zachowane pamiątki.* Ss. 80.

Lech Królikowski: *Warszawskie adresy Marszałka.* Ss. 127.

Stanisław Grzeszczuk: *Staropolskie potomstwo Sowiżdźala. Plebejski humor literacki.* Ss. 344.

Anna Hannowa: *Młodzież i teatr.* Ss. 193.

Helena Kozakiewicz: *Zwierzadło społecznego śniadania.* Ss. 306.

Poeci w ZSRR 1930-1942. Antologia. Opracowanie i wstęp Marii Czupakiej. Wydanie pierwsze krajowe. Ss. 358.

Andrzej Wyrzyski: *Młodych kulturą a polityką. Sekretarze królowscy Zygmunt Starożyty 1506-1548.* Ss. 300, nakład 3000 egz.

Język polski w świetle. Zbiór studiów pod redakcją Władysława Miodunki. Ss. 340, nakład 1000 egz.

Polka biografii literackiej za rok 1983. Cz. 1. Opracował zespół poznańskiej Pracowni Bibliograficznej Instytutu Badań Literackich PAN, Redaktor tomu: Ewa Ziolkowa. Ss. 635.

☆ Listy ☆ z Nowego Jorku

URSZULA M. BENKA

LABIRYNT ROZKOSZY

Od księgarni komunistycznej odrzadza mnie tylko polski kościół: mijam najpierw plebanię, potem samą świątynię, wreszcie klasztor (w podziemiach klub dla seniorów i sobotnia szkoła dla dzieci). Jeszcze krok — i chodnik ujęty jest w klezszce wystawionych stołów z książkami, plakatami i komiksami, a ostatnio także ciastem domowym, koszykami w kształcie kwok i baranków, dzikich kaczek oraz indorków. Komunistów jest dwóch: ojciec z synem, najwyraźniej malarzem, jak wynika z urzędzonej obok sklepu galerii „P.A.C.E.”. Obrazy raczej kiepskie ale antyrządowe, antyparthoidowe — np. *Statua Wolności z obliczem Nelsona Mandeli, szarpająca kraty, co uzmysłowiło mi ostrzeżenie, niż komunizm obnaża ten tonos krat jak archetyp czy kompleks. Sztuka jawi się zatem: kajdankami. Jest z biednymi ludźmi, ale ze biedni ludzie mało dbają o sztukę i kupowanie jej sobie na własność, to choć ich wielu tutaj, obrazy nie ściągają nabywców. Czynniki wysoki, 2 tys. dolarów miesięcznie: rybak przynosi szarlotki, konfitury i wyplatanki, wreszcie bluzki z nadrukiem Marilyn Monroe, Mandeli, Dinkinsa — czy LOWER EAST SIDE. Któregoś dnia zauważyłam unikalny haft chiński: rybak w łódce, właśnie siada w nią Lenin w aureoli wschodzącego nad rzeką słońca; na brzegu Józef Wissarionowicz Stalin, też świetlisty, omalże boski. Powiało jakos Styksem, ten przewoźnik wydal mi się jak Charon, a jego skromna łódka lodolamaczem epok — w każdym razie o lukach i otworach, gdzie miliony się upchały, a nie tylko jak w anachronicznym wagoniku pomysłu Stolykina.*

Przychodzę tu codziennie, odruchowo zerkam na książki: „Red is Beautiful”, dla najmłodszych. No ale trafił się album Aubreya Beardsleya, ze wstępem Johna Rothensteina. Dość drogo: 12 dolarów. Beardsleya zram cokolwiek, lecz nie na tyle, aby pamiętać każdy z rysunków... (Dręczyło też wspomnienie przepuszczanej makaty, tej chińskiej) album z ciekawymi, jak tawno się donosił, po kilku dniach wahania uleciał.

W rzeczy samej, była to dziwna podróżyć, już w domu, przez kolejne i osmozy nakładającyce się, rozwiniętych semantyk. Słynna ilustracja do „Salome” Wilde’a pod tytułem „Nagroda Tancerk”. Książeczka trzymała za kłómyk włosów ociekającą na tacy głowę swego Jana, wreszcie SWEGO, miłosnie acz z nutą satysfakcji wpatrując się w chłodne usteczka, już uspokojone. Ostatecznie, nie zaś zaszł jest nastrój w „słuchawce”, że się jest Pomiołem Sodomy, nawet jeśli taka konwencja ichtnie hardo wysmakowaną estetyką? Już już, za parę chwil dokona się spełnienie — jej Nagroda, artystyczna zarazem i ludzka, strzelisty pion i zimny uścisk egzystencji. A na następnej stronie widać „Pogrzeb

Salome": nagi diabeł jak z obsejy Picussa ciągnie ją uchwyciwszy za nogi w rodzaj trumny, która jest jednocześnie łożem, puderciem, ogniem, lampą, szpadą, zasłoną... „The Dancer's Reward”, te słowa uderzyły mnie silnie, jakąś mroczną symetrią, jakby zamknięte drzwi rozwarły się raptem ukazując w głębi kolne bramy, z ciemnością ich przeznaczeń, z pulsującą ich Regulą wózków mroku. Ujrzałam odciętą GŁOWĘ TANCERKI, pokazaną przypadkowemu widzowi — czy jednak Dan Rakowitz był na tyle staranny, by ją kiedyś prezentować na tacy? Czy przynajmniej wiać spory talerz? Czy owinał dekoracyjnie na palcu jasny pukiel tej Szwajcerczki, syn seryfja z Teksasu, przybyły na Manhattan jako Mejasz i Antymesjasz, którym poczuł się w odhyciu służby wojskowej? Tak czy inaczej, pozwolił wziąć nagrodę ostateczną, z pewnością — dzika.

Monika Beerle, lat 26, jak czekali jej przyjaciele, uwielbiała „kroczycę po dzikiej stronie”. Tańczyć, SIĘ TĄNCZYĆ. On The Wild Side, co pohrzmiwiała znów Wildem; była święta jako Salome, a symetria wykwiła z paradoksoz. Jej przyszło poznać swe przeznaczenie miast w ogrodach Jerozolimy, na Wild Side, w naszym krętym, spocymym Ogrodzie Rozkoszy: na Tompkins Square. Ogród ten, nieobjęty i nieokielznany, przez iworcę swego ustanowiony został jako zielony pomnik pamięci Hieronima B. Jak zawiadczając archiwą Nowego Amsterdamu, zaprojektował go niejaki O'Beerle, Irlandczyk, rodak Wilde'a, co wybił się na pomocnika architekta Central Parku — było to przed ponad stu laty i Irlandczyk wydawał się tutaj bezensowną trzodą papistów. James O'Beerle zdobył sobie szacunek pasją do wytyczania wijących się alejek i ścieżek, okrąających wszystko, z sumienną natchnioną identycznością. Uznano więc, że wolno powierzyć mu projekt ogrodu tam, gdzie i tak nikt nie chodzi; to znaczy nikt odpowiedni, na hoku Lower East Side. Właściwa pasja Jamesa to labirynty, co jest pewną oznaką duchowego już zwyrondowania. Park Tompkins Square ma niewątpliwie plan labiryntu, choć trzeba było pójść na ustępstwa, otworzyć pięć bramek, ufając, że pozostanie wewnątrz: Duch Labiryntu, ichnięty może jeszcze skądinąd, schwytyany w te pięściwe arabeski. W każdym razie, przez niewielkie powierzchni, park pozostał samodzielnym kosmosem. Tutaj się nie przychodzi odpocząć. Tutaj się przychodzi coś przeżyć. Doznać czegoś zupełnie innego, czegoś dzikiego, czegoś miasto mimo tytułu atrakcje gdzie indziej nie może zapewnić.

Obiektywnie, jest to — również — kosmarek, i historia Moniki, jej romans z Antychrystem a także ohydna śmierć, znalazły się wśród dekoracji, którym trudno zarzucić eklektyczność. Dan ja bowiem ugotował i pożarł, a jego rozstrzęsiony powiewnik po wielu dniopier dniach wyznał wszystko policji; znaleziono już tylko, niestety, samą głowę tancerki w plastikowym wiaderku, w przechodni bogażu na głównym autobusowym dworcu. Ogród zatem jest nieco jak kwiat — do parchatego, wyleńskiego kożuska. Teraz zresztą nie do poznania, gdyby ktoś go pamiętał sprzed lat np. dziesięć. Dziś słynie z kanibalizacji: z culopalenia po nocy, organizacyjnych starć kontrkultury ze światem tradycyjalistów. Właśnie tu się poznali, na lawce, Monika opuciła swój apartament i zamieszkała u Rakowitza w polholskiej kamienicy, którą miałyam często, podobnie pewnie Duna, jak i innych bywałców, na moich codziennych spacerach.

W pokoju gdzie to piszę, kiedy się wprowadziłam, znalazłam w szporce wizytówkę sprzed wieku: piśże tam coś po hebrajsku, a alfabetem łacinińskim tylko: „Progressive Lubliner” i moją adres. Żył tu więc Postępowy Lublinianin, przybysz z miasta, w którym po raz pierwszy wydrukowano XIII-wieczną kalibalistyczną Zohar, Księgę Blasku, gdzie istniało silne centrum żydowskiej mistyki. A o hak i nad nami pewnie inni pastepowi kalizanie, kolomyjanie, ze swoimi troskami emigrantów. Dobrze, że blisko parku — Święto Namiotów można

tam obchodzić, co podobno rzeczywiście czyniono. A gdy interesy rozrastały się, napływali nowi desperaci ze starego Lublina, Wilna czy Stanisławowa, a bez języka gdzie pójść, jak nie do swego Żyda — zwolna całe czesie dzielnicy stawały się słowiańskie. Rotalickie, prawosławne, unickie. W owym czasie na Tompkins Square, w alejkach wolnych jeszcze od potulczonych szkół i walających się karonów po piżmy, hawily się dzieci, a Ukraińki haftowały czerwonyą nicią białe lłnane koszule dla mężów. To sielanka przemleła jak dylitiana i fokstrot. Mój przyjaciel, Żyd z Łodzi, próżnie czasem pochodził po parku z rodziną nie wchodząc smrodu gówna bezdomnych, nie sługząc się na reszkiak jedzenia, które Salvation Army rozdaje konkurując z Hari Kryszna — no właśnie, nie słuchając koniecznie rytmicznych Hari-Hari...

W latach sześćdziesiątych rozuchy murzynskie naruszyły strukturę dzielnicy. Czarni plądrowali sklepy, a policja patrzyła, gdyż major miasta ogłosił życie ludzkie najwyższą wartością: aby jej nie narażać, odłożono nie tylko drewniane paliki, ale nawet i gwizdki — zasiedziały ciulaczom słowiańskim pozostała tylko uleczka. Później uspokoiło się, lecz wielu przedsięwziętożnych przenosiło się w górę stanu, do New Jersey albo dalej na zachód; tak samo w mieście: im bliżej do Hudsonu, wydawało się ludziom bezpieczniej. Rzeźnik Kuruwczyk zamknął swój stary sklep na 10 Ulicy między alejami B i C, i otworzył go na Pierwszej Alei; swoją nową bazyliskę Świętego Jura Ukraini zbudował w 1976 roku już przy Alei Boleskiej. Plac się teraz nazywa Szweczenki, świeci kopia ikony Maiki Trzkiej Włodzimierskiej nad jasną kulistą cerkiewnych kapuł. Mieszkańka momentalnie staniała, można było je zajmować pół darmo. Wkolo pustki, ku wschodowi straszące jeszcze do dziś. Kiedy idę tamtędy, mam nastąpić dzicziństwa: grzy jakże podobne, podwórczka z psią trawką, lopianami, wypalone czerepy kamienic. Wytworzona w ten sposób próżnia stanowiła też grzątkę; niskie ceny ścigały golców z najróżniejszych zakątków Ameryki. East village, światowe centrum nowego ruchu, który odrodził ten skorumpowany zgnyły porządek przez moc muzyki i kwiatów, nie wspominając o trawie i LSD. Jakież niesamowite acid trips musi pamiętać ten labiryntyczny park. I znów po kalejdoskopowym wlocie, po Electric Circus, Timothy Learym, Marcusem i Allanie Wattsie, jak po burzliwym dramatycznym wiosennym deszczu, napierw wielkie kropki na listkach, leżące soczewki. Też ostrość konturów drżąca w trzewiach jak gitara Hendrixa — przemieniły się w zwykłą nowojorską nadgnią duchotę. Brudno, cuchnie, ale tym się akurat oddycha. I wnerwiają estetyczne dasy Europejczyków, różnych święto przybyłych, obrażonych, że natknęli się w Nowym Jorku na coś, co przypomina powiększonego do WULGARNYCH rozmiarów ich miasta i miasteczka, ten relikwiarz: ich tęsknot, i tę szansę dla planety, czyli Europę Środkową Europę ujrzaną przez: Milana, głoszoną od Paryża po Bombaj.

I właśnie tutaj Mejasz z Teksasu nosił kolie ze złapanych gołębi, ochlapów mięsa i innych zabawnych elementków kosmicznej gry. Monika Beerle tańczyła wiedy w go-go, „Billego” na 6 Avenue przy samym rogu 26 Ulicy, a gogobor to taki, gdzie produkują się same top-leski. Bary go-go rozpoczęły karierę w dniach Wielkiego Kryzysu, gdy żony bezrobolnych wystąpiły jako neo Godivy — do połowy Godivy, spacerowały tylko, przyjmując za to pieniądzą. Pozostała zasada, że dziewczyn nie się dotyka i nie wpuszcza samotnych kobiet, wżględy przyzwoitości, aby nikt nie zerował na podwyższonej temperaturze emocji. Stan New Yorku bardzo koso patrzy na prostytucję. Mężczyźni zatem patrzą na tancerceczki z powagą nosorożców, jeśli nie — nomen omen — Herodów, gdy zwracają się do panierek per „baby”. U „Billego” jest potem, to najlepszy po „Doll-House” go-go na Manhattanie. Przed Moniką odbyły się szanse, miała dobre recenzje, upór, talent, wielką swadę w tańczeniu — gdy tymczasem po

dlugich podróży narkotycznych i podróży w labiryncie alejek na Tompkins Square Daniel Rakowitz dochodził do swego apogium. Beardsley także się uczeplił Salome, jej toalet, tapczanu, służebnic jakby powyciąganych z „Piramid”, dyskoteki tuż obok, gdzie panowie przebrani za femmes fatales tańczą często na barku, w wolnych chwilach wybiegają także na zewnątrz ku zachwytiwi zbiegowiska, handlarzy na chodniku, a nieraz i znużonych policjantów patrolujących ten rewir. Bezdomni także patrzą z wzdęcnością na litanijne długie, wysmukłe nóżki w szpileczkach, na blyszczące od dzieł staniki, rzęsy, usta, które Beardsley by chętnie rysował, a Wilde wielbil porównując do jabłek granatu, do rubinów indyjskich, kwiecista szalwi albo róż na ośnieżonych stokach Libanu. Wilde skończył jako żebrak: gdyby tak jak nasz Norwid, mieszkał kiedyś w East Village, może dłużej by irochę pociągnął, a przynajmniej dopisał choć parę stron do eseju „The Soul of Man Under Socialism”, którego nie zauważyłam nigdy w księgarni żadnego komunisty.

Urszula M. Benka



Rys. Zbigniew Jujka

przekroje

AGATA STANKOWSKA

ADAMA ZAGAJEWSKIEGO TĘSKNOTA ZA TRANSCENDENCJĄ

Boga nie ma
powiedział po raz drugi
prelegent
i potrącił feuerbachem
zasiępiając kobiecie
z pierwszego rzędu

— pisał na początku lat siedemdziesiątych uczestnik grupy „Teraz”, przedstawiciel pokolenia dokonującego kolejnej „zmiany warty” w polskiej poezji — Adam Zagajewski Barańczak komentując w *Ejczy i poetyce* przytoczoną wyżej strofę zwracał uwagę na wspólną wszystkim nowofalcom niechęć, niewiarę w istnienie jakichkolwiek dogmatów i mitologii, wokół których mógłby się koncentrować kosmos społecznego życia. „Bóg umarł”, a poeci złączeni pokoleniowym przeyciem roku 68 po osmaiku odnajdywali się w przestrzeni pozbawionej choćby namiastki stabilnego, uniwersalnego, godnego wiary i wyrażania w sztuce porządku. *W świecie tej poezji* — zauważył krytyk, a równocześnie aktywny współtwórca Nowej Fali — nie ma żadnej transcendencji, żadnego autorytetu, na którym można by się spokojnie oprzeć. Wszystko jest podejrzane. We wszystkim kryje się potencjalny fałsz. Nawet w tym, co powinno nas łączyć, nie dzielić, co powinno być domagą zasufania i porozumienia, w miłości, w przykazaniach, w dekalogu, w języku¹. W sztuce — chciałoby się dodać — wychylającej się ku biegunowi autoteliczności, afirmującej śródziemnomorską harmonię, teologiczny porządek istnienia. Poezja „pokolenia 68” nie chciała, nie mogła przemawiać „językiem bogów” z tej prostej przyczyny, iż w świadomości jej twórców ow pierwotny logos już nie istniał, dotknięty tym samym fałszem, co rzeczywistość wobec niego zewnętrzna. Rzeczywistość ta, co istotne, według młodych poetów wcale nie została ani rozpoznana, ani wyrażona przez poezję. Nie symbol jest potrzebny — postulowali autorzy *Świata nie przedstawionego* — lecz konkretnie; miejsce wyrafinowanego estetyzmu Miriana winien zająć zaangażowany głos Stanisława Brzozowskiego. Poezja nie posiadająca ani mocy stwarzania, ani nawet mocy terapeutycznej wobec realnego świata mogła być tylko jego wiernym odbiciem. W związku między sztuką a nie sztuką, między literaturą a życiem akcent padał zdecydowanie na drugi człon relacji. Światem wierzą miał być świat istnienia, nigdy na odwrót. *Poezja świeci odbitym światłem. (...) Czytebnicy poezji powinniście pomóc poetom. (...) Zawieście w wszystkich domach wypukłe hastra. Zakładajcie podręczne biblioteki serca*².

Przytoczone wyżej zdania pochodzą, powtórzmy, z 1974 roku. Przypomnienie ich, podobnie jak i kilku innych, powszechnie znanych haseł należących do kanonu automatycznych wypowiedzi twórców „Nowej Fali” może wydać się dziś już niepotrzebne. Celowość takiego postępowania usprawiedliwia fakt, iż stanowią one swego rodzaju anty-klucz interpretacyjnych poczynai odbiory najnowszych wierszy autora przypomnianych postulatów — Adama Zagajewskiego. Ten macierzysty kontekst naprowadza na trop najistotniejszych, jak sądzę, przesłai nowej książki poety. Zarzysowana w ten sposób perspektywa interpretacyjna pomija uprzedzmy, wiele problemów związanych z poetyką prezentowanych wierszy, uchyla się od oceny ich artystycznej doskonałości, bądź jej braku. To niewątpliwie wada. Penetrując jednak różne aspekty języka poetyckiego, który nolabene nie ulega w recenzowanym tomie jakimś dramatycznym przemianom, nie uczylibyśmy za pewne zasadniczego

¹ St. Barańczak: *Ejczy i poetyka. Szkice 1970-1978*. ABC Kraków 1981, s. 171

² J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974, s. 67.

przełomu, jaki dokonał się w filozofii twórczej Zagajewskiego. Wydaje się bowiem, iż po niespełna dwudziestu latach jeden z dwóch współautorów manifestu poetyckiego „Nowej Fali” uległ na paryskim bruku artystycznej metamorfozie. W wierszu *Anton Bruckner* odnajdujemy wyzwanie, które — jak na autora *Sklepów mięsnych* — brzmi intrygująco:

*Świat jest zbył materialny, gesty, tożsamość
i jego przemiany nie prowadzi donikąd,
lustra są już znalezione ciąglą projekcją
tych samych przedmiotów, nawet echo się jaka.*

Zbieżność metaforyki, owych luster odbijających rzeczywistość jest tu zapewne nieprzypadkowa. Tym bardziej że cały wydany w Paryżu tom *Plóma* ponownie stawia pytania o istotę przenikania się przestrzeni poezji i przestrzeni życia, o ich wzajemne zależności i dominancje. Tytułowe plóno to wszak synekdocha artystycznej działalności człowieka, pars pro toto sztuki malarskiej, poetyckiej w całym skomplikowaniu nadawczo-odbiorczych poziomów funkcjonowania dzieła. Podmiot liryczny wierszy Zagajewskiego to zarówno twórca, jak i odbiorca płócien ludzkiego talentu i ludzkiego życia. W *Rozmowie z Fryderykiem Nietzsche*, utworze wyznaczającym kierunek intelektualnych i estetycznych poszukiwań tomu, poeta stawiając pytania o źródło żywotności sztuki, trwającej mimo śmierci czytelnika i śmierci świata, daje wyraz wiary w istnienie jakiejś transcendentnej siły nadającej słowom poezji stygmat niezmierności.

*Pan wie, że umarła ciemnowłosa Anna Frank
i jej koleżanki i koleżanki
rowieźnicy i koleżanki jej kolegów
i jej kuzyni.*

*Chcę pana spytac, czym są słowa i czym jest
jasność, dlaczego słowa płoną
nawet po stu latach, chociaż ciemność
jest taka ciężka.*

*To oczywiście, że nie ma związku między oliniermem
i ciemnym bólem, okrucieństwem.
Istnieją przynajmniej dwa królestwa
jeśli nie więcej.*

*Jeżeli jednak Boga nie ma i żadna siła
nie spaja różnych elementów
to czym są słowa i skąd się bierze ich
wewnętrzne światło?*

Ostre rozgraniczenie oliniscia od bólu, artystycznego natchnienia i wizji, wewnętrznej wolności słowa od przepojonej okrucieństwem i śmiercią empirii odczynnności, zdaje się być z jednej strony afirmacją Sztuki, z drugiej — nakazem odnalezienia i nazwania siły wyzwalającej dzieło z więzów Historii. Czy rzeczywistość jednak naczynia przebiegająca między literaturą a życiem jest tak „oczywista”? Zagajewski odnajduje w słowach poezji trwałość, której nie posiada ludzka egzystencja. Pojawia się topos niemierności autora w jego dziele. Po to wszak, by pozwolił poecie wyznać, że „nie wolno mu jeszcze żyć w wierszu”: „Muszę przebywać w świecie, w mickie” — skrzyżuje się autor *Solidarności i samotności*.

Odpowiedź Zagajewskiego na kluczowe dla tomu pytanie jest niewątpliwie inna od tej, jakiej spodziewalibyśmy się po twórcy „Nowej Fali”. Cechuje ją swoisty eskapizm w świat wewnątrznej wolności, jaką dysponuje artysta, pisarz, intelektualista. Różnica nie leży jednak tylko w prostym odwołaniu uprzednio wyznawanej hierarchii literatury — nie-literatury. Dowodzi tego chociażby brak zwrotu ku awangardowości i kreacyjności. Powiedziałabym raczej, że rewolucja, jakiej doznaje autor *Plóma* jest

rewolucja a rebours, celuje w inny wymiar, w... transcendencję. Może Bóg nie umarł — rozważa Zagajewski — może raczej „jest i umiera” podobnie jak „noc wraca do nas, o wieczer”¹. Opozycja tego, co spod znaku materii, do esencji, domeny spod znaku abstraktu i nieprzypadkowością okazuje się ważna tylko o tyle, o ile wskazuje na istnienie sfery pośredniej, pola przenikania się rzeczywistości „ulotnej” i „wiecznej”. W istocie bowiem granice są tu ciągle przekraczane „nieokreśloność” przybiera kształty rzeczywistości „...w gesty trawie ścinać blyszczące dowody na istnienie”, „w pajęczynach ukrywa się pierwotna przyczyna”. Świat poetyckich doznań Zagajewskiego rozgrywa się gdzieś na granicy dominium boskiego i ludzkiego, na granicy zjawisk „czterech rzeczywistości przenikających się nawzajem jak cztery Ewangelię”. Obrazuje to stale pojawiające się w książce symbolika światła i ciemności, przejścia dnia w noc, przedświata w poranek, zimy w wiosnę Świt i poranek, zmierzch i wieczerz stanowią najczęstsze leitrum rozmyślań podmiotu lirycznego. Nie dzieje się tak przypadkowo. W momentach przełomu elementy kosmosu przekraczają granice własnej istoty, rzeczy zaczynają mówić, pojawiają się postaci „wyrwane z czasu Greenwich, czasu krakowskiego hejału, zwolnione na przepustkę z czasu Hegla: rozpoczyna się pielgrzymowanie w „przyszłość, epokę minioną”. Nie odnajdziemy w tomie konwencjonalnych lamentacji nad przynależnością śmierci upływu czasu. Odpowiedź Zagajewskiego waha się gdzieś pomiędzy przesileniem człowieka i afirmującym stosunkiem artysty. Racje mają zarówno Heraklit, jak i Parmenides — twierdzi poeta w wierszu *Lawa*. Zarówno ten, kto mówi, że wszystko przemija, jak i ten, kto podkreśla wieczność, niemierności i stałość bytu. „Ta sama fala płynie i nie płynie, lawa zabija i utrwala”. Czas okazuje się złożoną naturę, zarazem czasem, ale i przechodzącym w istotę egzystencji. Z jednej strony poezja zdaje się z ruchu Miłoszowsy moment wieczny, „wieczność jednego popołudnia”, z drugiej, karmi się jego upływem, dynamizmem. Ruch heraklitowej rzeki, ścieranioty dla rzeczywistości empirycznej, okazuje się paradoksalnie źródłem uniwersalności sztuki. Tylko bowiem twórczość zapewniając ciągłość ruchu może równocześnie nie respektować jego ściśle określonego kierunku od narodzin do śmierci, od bytu do nicotki. Podróż w przyszłość może być powrotem w „epokę minioną”. Wiersz czy obraz nie tyle odwarza istniejące realne przedmioty, ile odbijając je (jak w lustrze) transcendencje wykracza poza ich granice. Był empiryczny, pierwotny transcendencje ku nowemu, dzięki czemu przestacza się w nową jakość. Tytułowe plóno z punktu widzenia odbiorcy sztuki staje się katalizatorem tego procesu, z punktu widzenia twórcy — uczestnictwem w tymże.

*Stałem w milczeniu przed ciemnymi obrazem,
przed plómem, które mogło zmienić się
w płaszczyznę, w kosmos, w chorągiew
lecz stało się kosmosem*

*Trwałem w milczeniu przed ciemnym plómem
pełen zachwytu i buntu i myślałem
o sztuce malowania i o sztuce życia*

Plóno — element realnej rzeczywistości — tworzy nowy kosmos. Świat stabilny, martwy (płaszcz, koszula, chorągiew) przekształca się w świat, który staje się, żyje, transcendencje ku nowej rzeczywistości. Ten nowy świat jest światem stawiania się, tworzenia, płynności w czasie, wyobraźni, która „żyje tylko w rozkołysaniu”. Sens życia ludzkiego — zdaje się mówić poeta — leży właśnie w uczestnictwie w tej nowej rzeczywistości — w twórczości. Nawet jeśli owu uczestnictwo polegać by miało tylko na odbiorze obrazu, wiersza, rzeźby. Zagajewskiemu-poecie przysługuje ponadto prawo aktywnego sięgania po transcendencję sztuki. Tak oto skrupulatny rejestrator rzeczywistości przedzierał się w mistyka.

¹ Adam Zagajewski: *Plóno*. Cahiers Littéraires. Zeszyty Literackie. Paryż 1980

ETOLANDIA (Odkrywanie Europy)

Postanowiliśmy zostać Europejczykami. Naszej podróży do Europy, przebiegającej według formalnych rozkładów jazdy, giełdowych notowań, kursów dolara, globalnej produkcji (czy konsumpcji) na głowę i podobnych znaków topograficznych na mapie bytu zbiorowego, czyli tej naszej podróży w przestrzeni, ciągle zbyt słabo towarzyszy odczuwanie i praktykowanie podróży w czasie — w głąb siebie.

Niepokojące jest nasze (nasze?) mitowanie się w krajnościach: raz — zdefektowana, a także! — totalna wschodniość, innym razem również legalna — zachodniość. W tym wszystkim blisko czterosiedzmiolitonowa zbiorowość naszym bezkształtna i bezwolna masa przelewana z jednej formy do drugiej, ciągle bezpostaciowa i niebezpiecznie skłonna do chybania. Skoro jednak podobno znaleźliśmy się ostatnio — a nie wiadomo na jak długo (może do czasu naprawienia kolei transyberyjskiej?) — w położeniu „średnim”, to czas najlepiej, żeby coś wreszcie przekazać. Proponuję rzeczi dla naszych europejskich aspiracji podstawową, książkę Elżbiety Feliksiak: *Budowanie w przestrzeni sporu* (Warszawa 1990). Tej moją propozycję i zarazem apel muszę z góry zapatrzeć adresem, gdyż fantastycznie niski nakład tej książki: 650 egzemplarzy (słownie: sześćset pięćdziesiąt!), zenująco ogranicza listę potencjalnych czytelników, choć jest to dzieło godne nieomal ręcznego kopiowania! Nie utykałbym w rzeczy w ustroju liberalnym zupełnie normalne, gdyby to była pozycja adresowana np. do wąskiego grona specjalistów czy jakiegoś politycznego lobby lub jakiejś grupy doradców (tey czy innej) zasiadającej demokracji, a pracę tę powinien przeczytać każdy pracownik sfery słowa i jeszcze powinno starczyć dla zabezpieczenia naszych biznesmenów... Tymczasem jest 650 egzemplarzy i prawdopodobnie nie ma mowy o następnym wydaniu. Cóż więc? ... czy polskich Europejczyków da się polczyć na palcach? Nawet nie zdejmując butów?

Któs mądry mógłby tu rzec: czyż wartość takiej czy innej deklaracji ideowej godzi się mierzyc znajomością takiej czy innej książki? Ten mój mądry nieznamy, który podsuwa mi swą wątpliwość, nie wie — choć z góry wie wszystko — że on własnie w pierwszy rzędzie książkę tę winien przeczytać, bo jest to dzieło przedstawiające przede wszystkim strategię walki z nim właśnie! Jest to rzecz o książkach, których nie wolno pomijać, jak też o innych, bodaj najważniejszych drogowkach na drogach Europy: o sztuce ich stawiania i czytania, o obowiązku i prawie rozumienia siebie i innych, o tym, czym kończy się lekceważenie jednych wartości w imię uwielbienia dla innych. Czym? Dawno temu określił to krótko jeden z najplądriwniej piszących polskich poetów — przywołujemy tu również, acz mimochodem; jak by wbrew wadze przynależnej tej miary pisarzowi i świadkowi spraw także dla tej książki centralnych, i przecież dla Elżbiety Feliksiak jakoś bardzo ważny — Cyprjan Norwid w wierszu *Dwa guziki*:

(...) — *Diżkoś bowiem siąd pochodzi,
Ze się jest jednostronnym, jak kwiatów korzenie,
I że się przelew-wrotnych polowie nie godzi.*

*Kwiat śpiewa: „Ja — do słońca prosto drgam!” — a korzeń:
Ze kwiat mi jest korzeniem, że różniak? — z położeni
Idzie, lecz nie z natury — i że on w ciemności,
Gdzie dąży? czując, kwiatów podpełnia przódnie!*

(Pamiętamy w oprac. i W. Gombolichu, *Wiersze* cz. 2,
Warszawa 1971, s. 136)

Pisząc o książce *Budowanie w przestrzeni sporu* mam głębokie poczucie ważności zarówno samego zrzębu przemylecia zawartych w tym studium, jak również wagi potencjalnego dyskursu wokół tej pracy; można mieć nadzieję, że temu pisarzowi

towarzyszyć będzie autentyczny dialog wobec naczelnych wartości naszej kultury, zepchnięty ostatnio — choć z innych przyczyn i przy pomocy innych dźwigni — na margines sporów politycznych. Ale przecież o naszym bytzie albo nie być nie zdecydowały wyłącznie te spory, choć nie wątpliwe, iż dyskusja nad tym, czy więcej powinien zarabiać policjant czy kolejarz, może być porządką. Rzecz w tym, by aktoży sporów politycznych (a przecież w polu spory ciągle się muszą toczyć, inaczej zmienić się ona na nowo w obrzydliwe monoopolia!) nie zadeptywali tych wszystkich Koszałków Opalków, płacących się im po nogami, którzy również wiodą jakiś — otóż odwieczny — spor o to, co naprawdę ważne: o same podstawy racji apertania się i dlatego wyrzucając się do Europy, uganiając za demokracją. Warto choćby na chwilę (może na isnie?) pochylić się nad mądrą książką Elżbiety Feliksiak, chociażby po to by — odbudowując (wznowsząc?) świątynię polityk prawdziwej — nie stwierdzić w pewnym momencie, że jest odrestaurowana (wzniesiono!) sklepik z pasmanterią i stosownie, acz nadaremnie, jęknąć: „ostał ci się ino sznur...”

Nisiu nasz, bo — jak powiada pewien mój znajomy hrabia — „co się będę z koniem kopał!” i też miłośnicznie zwałimian od czytania *Budowania* wszystkich budowniczych (na czele z posiadaczami orderu o tej robotnie), którym do ręk przyszoła kielnia, nasładowanych ze wszystkim poczoly lubowicie, którym do ręk przyszoła kielnia, również w nich — drzemie (może drzemała?) pamiętająca, że w każdym wszystkich, którzy na dźwięk słowa „kultura” odruchowo sięgają po pistolet — to ci sami, którzy na dźwięk słowa „Europa” sięgają po bombę atomową... Ale bardzo niedzie mi ich brakowało w humanistycznej więzi Babel...

Budowanie w przestrzeni sporu, oparte na analizie kilku największych (i kilku mniej wielkich) dzieł europejskiej literatury, można by porównać do generalnego rachunku sumienia, odbywanego hierazycy w chwilach przełomowych; przed wkroczeniem na nowe drogi — w życie lub śmierć. Jest to esej osadzony w zasadzie w przeszłości, ale całą wagę intelektualnych doświadczeń wychylający się w przyszłość. Dotyka kluczy sklepienia europejskiego domu, który budujemy otóż (czy za mierzamy budować) z takim zapalem — dotyka odwiecznego naszego marzenia o sensownej całości, którą wznosimy, postępując śladami poprzedników, która ciągle nam się rozwała (którą ciągle rozwalamy lub niewystarczająco ochraniajmy przed barbarzyństwem nas samych czy innych dzikusów?). Odłania (twarz naszego losu: odwieczny i nieodwracalny spłot przeciwności, których imię Legion. I próbuje nas przekonać, że „przestrzeń sporn”: to po prostu jeszcze jedno — może najbliższe prawdy — imię Europy. Tak długo jeszcze jesteśmy Europejczykami, jak długo spieramy się o generalia — o to, co decyduje o sensie naszego istnienia, co wypełnia je treścią. Nasz dom to nasz charakter. a posiadanie charakteru pozwala być zawsze i wszędzie — u siebie, ale to także formalna i faktyczna zgoda na prawo i nego do bycia z nami u siebie!

Autorka bada same fundamenty tego naszego budowania i zaprasza nas do podróży w głąb wieków. Jej „vademecum” prowadzi, zda się, jedynie do najbliższych czasowo kregów piekła: kryzysów Zachodu sygnalizowanych przez obie światowe wojny, oba totalitaryzmy... Literackimi odpowiednikami zjawiska są doświadczenia Hansa Castorpa w *Czarodziejkiej górze* oraz Adriana Leverkühna w *Doktorze Faustusie* — eksperymentującego ze złem i w ostateczności oddającego się jego nie zwalczonyj mocy. Człowiek wieku kuszony na pustym i człowiek kuszący zło... oto skrajne bieguny doświadczeń Manna i... Europy.

Mannowski sprawdzian tożsamości (i trwałości) kultury dociera aż do kleśki — Adrian nie potrafił się zatrzymać w biegu ku niemożliwemu i jego los zamknął się w katastrofie; w pogoni za absolutem stał się hipem diabła, albowiem wykorzystania życia szluka (człowiek) może służyć tylko śmierci, a geniusz Leverkühna doprowadzi go do „Totentanzu”.

Fundamenty naszego pełnego sporów (i oby nigdy nie ucił ten gwar) domu wierają się na chwiejnej podstawie, wyznaczanej przez trzy nierównorzędne centra wartości, które skupiają się wokół Boga, człowieka i szatana. Człowiek uwikłany jest weterako w sferę boską i sferę diabelską — wybór to życie, ostateczna deklaracja oznacza śmierć. Póki żyjemy, póty wybierania, żyje się na wiecznym granicy i próba wyboru orientacji ostatecznie przekreśla życie. Jasne jak śmierć! Ciemne jak życie! Oto drogi bytu. Myślę, że nie są to wizje jedyne europejskie, ale *Budowanie* pokciągłwie odniesione zostało tylko do Europy.

Książka Elżbiety Feliksiak bardzo udanie unika spekulowania oderwanego od

historycznego konkretno, jej żywoł to namacalny fakt (dzieło literackie): zanurzony w historii, ale nie stracony od abstrakcji owoc ludzkiego istnienia. Humanistyczne doświadczenie autorki, a równocześnie jej subtelne sady o sztuce, dowodzące niebanalnej wrażliwości, to istotne rekomendacje dla tego pisarstwa, o ile w ogóle warto tu pojęcia rekomendacji używać: wiadomo przecież nie od dziś, iż znaczy w polskiej humanistyce jej pióro: rzecz o budowaniu Europy w przestrzeni sporu jest może najbliższą jej idealu (twórczego syneza doświadczeń myślicieli i artysty).

Centrum rozważań zajmuje tu Tomasz Mann — na pograniczu ustywała Feliksia pisarstwo Tadeusza Konwickiego i mało u nas znanej Eryki Pedretti. Tych dwoje reprezentuje w naszej (sc. europejskiej) kulturze katastrofę pogranicza już nie tylko w sensie dialektycznego zderzenia sprzecznych wartości, ale wręcz zagłady samej materialnej podstawy spotkania w sporze: zarówno Pedretti (niemieckojęzyczna Morawianka? — Austriaczka? — Amerykanka? — Szwajczarka?), jak i Konwicki (polskojęzyczny Litwin? — Białołusznik? — Rosjanin? — Polak?) są symbolami i ofiarami masakry dokonanej na żywym ciele Europy, która porażona i porozrzucana w imię rasy i klasy utraciła odcwiczna postać, toteż i dziś błądzą się wśród nas, niczym Mickiewiczowskie upiory, ludzie i ludy porwyrzucane z dawnych swych siedlak, przybliżając zamej i niepokój o przegłębłą wiała.

Burzenie pogranicza w ludzkich umysłach i sercach zbiegło się z niszczeniem sąsiedztwa jako archaicznym formy współżycia zbiorowości ludzkich. W imię lepszego jutra? W imię sprawiedliwego świata? W imię absolutnej prawdy? Rejent Milczek naprawiaj mur... to nie żart! Europa kuszona nieustannie przez diabła absołutyzmu, ta ojczyna ojczyzn czy też — niekonięcie za Norwidem idąc: ironicznie — sąsiedztw w naszych czasach, na naszych oczach zainfekowana została straszna chorobą (mówimy: totalitaryzm, ale w latocie w samym jądrze cienia siedzi ciągle ten sam diabeł — urodzenie racyj jedynie służnej). Chyba nie być przyczyny mówimy i marzymy o cudzie potrzebnym do wydobycia się z tych śmiertelnych gorączek: faszyzmu, bolszewizmu...

Ojczyna sporów, ta sama od wieków: burząca i naprawiająca swe zapory i mury graniczne (przez które tak łatwo było zawsze przeleć do sąsieda, niekonięcie po to, by go ograbić...), zaczęła pewnego razu z pasją zupełnie nieopieczną przepoczwarzać się w wielkie zbiorowe wężenie. Proces doprowadzony do granicy absołutnych rozstrzygnięć w postaci „walki klas” czy „ostatecznego rozwiązania”, wyeksperymentowany na Europie przez alchemików szczęścia zbiorowego (rasowego lub klasowego), stał się oto totalnym niszczeniem etnosystemu przez wieki utrzymującego naszą Erolandię w chwójnej trwałoci, popychającym ją łagodnie naprzód... Pozostała nam Europa pobłażona przez miłośny nie oplakany i nie pogrzebany ciało. Dziedziczyliśmy ziemię skoloną nie tylko przez totalną śmierć (to doświadczenie nie było nam całkiem obce — jak chociażby holokaustu morowego powietrza), ale — i przede wszystkim — przez totalną wien. Wien, której mielibyśmy zapomnieć. Owszem, musimy sobie wybaczyć, bo żyjemy i żyć pragniemy, ale nie możemy zabięć o nasze zapomnienia. Może jest w tym i nasza polska wina: narოდowe niezgubstwo, które spowodowało sąsądom do rozborów — w miejscach „praw” międzynarodowego — jednego z etapów „legalizacji” holokaustu...

Nie pomoga tunele pod La Manche, pod Alпами; nie pomoga mosty na Odrze, na Bugu, ponad Bosforem... jeśli tym niezastopionym i nieodzownym znakom sąsiedztwa nie będa towarzyszyły mosty i przełcia w naszych sumieniach, jeśli nie odkryjemy na nowo odcwicznego posłania Europy: jedność w wieloci. I jeszcze — trzeba by dostrzec, że inność, odmienność jest nie tyle uwzględnia za awada, co prawdziwym (może jedynym?) bogactwem doczesności. Toteż cudociżni nie tyle nie należy prześladować, co właśnie pielęgnować ją, ochraniać, odzierać, a własnej inności — nawet jeśli mało widoczna — nie porzucać za dla podmuchem politycznych koniunktur.

Naturalnie, nie wyczeramy w książce o budowaniu sporu dyrektywy zasklepienia się w nieruchomej tradycji: obcowanie z Mannowskiim doświadczeniem pomoże nam zrozumieć, że postawa otwarta nie oznacza naiwnego otwarcia na wszelkie, również dialektyczne, popozępy fałszywych wartości; ideał wychowawczy Manna sprowadza się do budzenia wiażliwości (*Budowane*, s. 173); oczywiście, nie możemy — szukając sensu życia, swego życia — zakończyć drogi na przystanku Zwapienia, a jednak to udręta wiażliwości chroni nas od barbarzyństwa, od depnania pół pogranicza, od demagogii idej, od ucieczki przed dramatem różności zdań — od tego hałasu polifonii — w alabastrową konchę ciszy i obojętnoci.

Budzić wiażliwość — mistrzem tej formuły jest Mann, ale wobec totalnego rozprzężenia etosu, wobec rozpadu Erolandi — więc ojczyzny domów (s.231) — tej wznoszonej przez pokolenia na skrzyżowaniu (nie na rozstajach) pamięci i eksperymentu ojczyzny (tysęcy ludów i kultur, a przecież jednej, cóż — po katastrofie totalnego przedzeganowania masy (po zburbieniu jej semiotycznych podsta) przez dwu „najambitniejszych” redaktorów wieku (Hillera i Stalina) — cóż może nie budzić wiażliwości? A jednak można i należy się bronie przed milczeniem ostatecznym zwą pienas: otowarcia na inność”, „etos najgłębiej pojętego pluralizmu” (s.212) to nie tylko sprawdzian autentyzmu deklarowanych wartości, lecz także znak zgody na przyszłość, znak zgody na życie... na dialog

Czytając książkę Elżbiety Feliksia nie mogłem się uwolnić od wrazenia, że autorka ironie dziejów Europy zauważyła głównie w jej nieustannym pakowaniu w Diabła. W naszej utopi jest więc — szczególnie ostatnimi czasy — bardzo dużo diabła i diabielstwa (dżez też „awangarda” młodzieżowego satanizmu), a jakby strasznie mało Boga? Może się mylić: wygląda na to, że znaleźliśmy się na rozstajach: nasza Ojczyna Domu (Etolandia) przechodząc na nowe pola swych dziejów stała się oto obiektem szczególnej penetracji Zła. A Zły, który przez życie (s.145), próbując wykorzystać fakt naszej szczególnej bezbronności na krytycznym momencie przełamu, jest jakby o krok od zrealizowania swego marzenia o totalnej zagładzie... Nie ludźmy się, żadne zagrożenie nie minęło! Ono jest chyba wieczne. Jedynym ratunkiem przed Złem (Kusiciem, Intelektem, Jedyną Racją itp.) jest — w świecie elzbiety Feliksia — „wien z etosem jako sposobem wywalnania nasz istoty” (s.164). A wien — ratunkiem dla nas jesteśmy my sami: słabi, wystawieni na otęry Zła, skłonni do grzechu... Oparamy się jeden o drugiego — jak litera o literę w napisie SOLIDAR-NOSC... Tymczasem Mann zostawia nam na pożegnanie z Doktorem Faustem rozdzierającą modlitwę Zeitbloma:

Kiedy z dnia krzywej bezładności znów wstanie światło nadziei, cud, który jest szubiej od wiatry? Samotny człowiek składa ręce i mówi: niechaj Bóg się zmilnie nad naszą biedną duszą, moją przyjacielu, moja ojczyzno (Przekład E. Feliksia, s.181)

Diagnoza stanu Europy w książce Feliksia jest dramatyczna: wszystkie istniejące wcześniej zagrożenia spotęgowane w życiu lub zaczynane w mroku pamięci cychają na nasze potknięcia: pogranicza zamienione w skansen, nawiedzany przez dyplomowanych Europejczyków, przy równoczesnym doryzaniu pogranicza przy autentycznych odcwiczne koły ludów zarazem wielokrotnie nacjonalizmów, która zamienia sąsiedztwo w pole bitwy; pogranicza zamienione w ofiaryki pamięci lub muzea osobliwoci itp — to tylko niektóre z zagrożeń chorej pamięci. Ale przecież jest i drugie imię tego niebezpieczeństwa: ubóstwienie przyszłości rozumianej jako samonapędzająca się siła postępu, odrzucenie hierarchizowania (wartociowania) na rzecz czystej (rzekomo) egzystencji, i wioły spójności obojętnoci, która o nic się nie sprzecza, bo tak naprawdę to niczego nie ceni. Bożek progresu jest równie krzykoczący jak idol przeszłości... wystarczy zgubienie równowagi i osunie się w jedną z tych skrajności.

Kończąc refleksję o *Budowaniu w przestrzeni sporu* trudno odmówić sobie drobnej sprzeciżki z autorką; może zresztą nie wszystko z rzeczy przygnany odnieść trzeba do twórczyni, część z tego spada — być może — po prostu na niezbyli czujnego redaktora czy wydawcę książki.

Kompozycja tego dzieła, czerpiąca z potyki elzbiety, oparta jest w zasadzie na wielokrotnych przybliżeniach centralnego kompleksu problemowego, w który przedstawia się jako kryzys etosu Europy (czy europejskości). Ten plan — może lepiej: program — kompozycyjny przecina satyka odwołani do literackich przykładów, ułożona w kształt soczewki, której przewężenia graniczne (początkowe i końcowe) wypełniają icszy uogólniąjące całok (wstępne i rekapitulacyjne) oraz odniesienia do pisarstwa Konwickiego i Pedretti. Centrum kompozycji wypełniają rozważania interpretacyjne nad dziełem Tomasa Manna, a szczególnie nad *Czarodziejską górą* (sc. nad jej centralną problematyką, skupioną w dramatyzmie losu — rozdroża wartości — głównej postaci: Hansa Castorpa) i *Doktorem Faustem* (nad Adrianem Leverkühnem). Mimo wyraźnych starań o kompozycyjną spójność, czy wręcz ledność, widać rzecz pod tym względem amorficzna i można by żalować zmarnowanego trudu autorki, gdyby w ostatecznym rachunku nie okazywało się, że dla wagi tej książki mało istotne wydają się trudy kompozycyjne. Może tylko dzieła Eryki Pedretti i Tadeusza Konwickiego, choć potraktowane z całą powagą, na jaką zasługują, wobec kom-

CZŁOWIEK I KULTURA

pozytywnie pogranicznicy, zmalały nieomal do myśnego piasku w cieniu rzucanym przez *Czarodziejską górę*. A przecież tak istotne dla pełni obrazu współczesności doświadczenie bezdomnych, wzytułych ze swych małych i większych ojczyzn, jakie odnajdujemy w utworach Konwickiego i Pedretti, warte jest dużo mocniejszej pozycji interpretacyjnej, niż ta, jaka pozostawia margines refleksji nad Mannowską psychomacją. Doktrynerstwo kompozycje zniewolowało dającą się wyczuć ideę zerzenia dzieła *Manna* z losami Europy; dzieła Pedretti i Konwickiego spadły w tej sytuacji do roli „poświadczania historii” — zupełnie więc inaczej zostały przeczytane niż pisarstwo *Manna*, choć pozornie umieszczone na tej samej płaszczyźnie interpretacyjnej.

Drugi zarzut — może raczej przedmiot sporu — chciałbym odnieść do pewnej (dość wyraźnej) skłonności do skrajnie dualistycznej interpretacji rzeczywistości. Owszem, nie jest to na pewno „błąd w sztuce” pisarskiej, lecz subiektywna wizja bytu, niemniej jednak nasuwa się wątpliwość, czy zabieg oczyszczania pola historiozoficznego sporu z „trzeciej siły” — w celu, jak rozumiem, dobitniejszego ukazywania dramatu współczesnego człowieka, ukazania jego zupełnej samotności pod niebem zmiesionym przez niego samego — nie likwiduje również jakiegos ważnego odcienia prawdy o tym człowieku? Tragizm samotnic walczącego ze Złym jest przecież jedną z możliwych wersji jego losu. I nie by się może dyskursowi o komplikacjach pogranicza nie stało, gdyby się zjawiał — jako jeden z możliwych — obraz udziału w naszej walce Tego Trzeciego (choćaboby z perspektywy doświadczeń polskiego romantyzmu). Oczywiście, literaturze europejskiej zawiesz doświadczenia przychodziło krowanie dojrzałych artystyczne portretów Mefistofelów niż Archanioła Michała, ale przecież nie tylko dla równowagi kompozycyjnej warto pamiętać o wszystkich uczestnikach odwiecznego sporu, którego przedmiotem, a równocześnie miejscem i uczestnikiem, jest człowiek, to „indywiduum dążące do samorealizacji w sferze dobra” (s.174). Myślę, że jednym z warunków jej realizacji jest poczucie dobra, które przelata niekiedy załamaniem się wprost w twarz samemu Złemu, które pozwala w przestrzeni humoru osiągnąć nieomal boski dystans wobec świata; autorka — nie do końca konsekwentnie — pisze o tym w swej książce (ss. 149, 151, 152, 153).

I wreszcie drobniutki z kręgu techniki; drobniutki, który irytują. Książka bardzo niekonsekwentnie podaje cytaty: wywód nasycony jest wspaniałymi fragmentami — i to w kilku językach (prawdewnie pogranicze polsko-niemiecko-francusko-angielsko-laciniśko-greckie) — od starożytności do dziś. Czemu jednak tak dzwinnie się używane? Raz podaje się je w brzmieniu oryginalnym (niezależnie, czy źródło tłumaczone było na język polski czy nie, czy jest to fragment utworu artystycznego czy dyskursu pozaliterackiego itp), innym razem w brzmieniu oryginalnym i w przekładzie (niezwykle samej autorki). Nie rozumiem, co decydowało o wyborze takiej czy innej manieri; zapewne coś istotnego, ale ja tymczasem odebrałem to jako balagan redakcyjny, który utrudnia percepcję i bez tego wystarczającego gęstej i kłopotliwej tekstu. Przy tym książka w ogóle nie rozpoczyna stylizacją swego czytelnika, ba — sprawa niekiedy wręcz dzieła nie do końca uporządkowanego, tu i ówdzie — zbioru mniej czy bardziej obmyślonych notat na marginesach dzieł *Manna*. Ja się nie gniewam, bo w końcu to nieciągłość, wciąż prowokująca do odświeżania pamięci o rzeczy samej, służy mi myśli, popycha ją ku dociekaniom własnym, ale, ale... skoro autorka w tytuł miejscach swych refleksji formułuje zdania godne szpitu, to jednak szkoda, że nie dokonała eliminacji tych fragmentów, które sprawiają wrażenie wyrytkulowanych niezbył przeczytanie lub me do końca domyślnych. Cóż, to chyba jednak los pisarza, ten sam, którym polakują się z Mickiewiczowskiego *Ajadaku*:

*Zdobędą łód w irwinfnie i na powrót, zbiedz.
Mlecz za sobą muszle, perły i korale.*

Elżbieta Felkowska *Budowanie w przestrzeni sporu. Etyka literatury w spłnaci kryzysu europejskiego pluralizmu* (Tomasz Mann — Tadeusz Konwicki — Erica Pedretti) PWN, Warszawa 1990, s. 240

W zakresie badań nad kulturą nauka polska ma niewystępowane osiągnięcia. Byłan w F. Znanieckiego czy B. Malinowskiego wniosły znaczący wkład w rozwój światowej refleksji kulturologicznej. Wysoka ranga, jaka zdołałby teorię kultury sformułowane przez tych uczonych nie powinna nam jednak przesłaniać dorobku innych, nie mniej interesujących myślicieli polskich, analizujących kulturę jako produkt ludzkiej aktywności i pole realizacji swobodnych ludzkich potrzeb, pragnień i dań. Stąd też z uznaniem należy powitać książkę Krzysztofa Dmirkura, autora przez wiele lat związanego z polonistyką lubelską i znanego ze swych wcześniejszych publikacji dotyczących przemian układu kultury literackiej. Dmirkur stawia sobie za cel prezentację stanowisk, poglądów i koncepcji naukowych na temat kultury, rozwijanych przez polskich uczonych w ciągu ostatniego ćwierćwiecza. Sięga też do czasów wcześniejszych, do „ryzyjny tradycji” polskiej myśli kulturologicznej, po to, aby pokazać ciągłość rozwoju pewnych idei, ale przede wszystkim po to, aby wydobyc te pytania, które z dzisiejszego punktu widzenia wydają się nadal doniosłe, aby przypomnieć te kwestie, które nie utraciły siły ze swej aktualności i ciągle jeszcze czekają na rozstrzygnięcie.

W związku z tym pierwszy rozdział książki traktuje o poglądach uczonych, którzy z pewnością zasługują na szersze imię „klasyczny” tej dziedziny wiedzy. Trudno byłoby sobie bowiem wyobrazić dzisiejsze sukcesy nauki o kulturze bez teorii powstawania i wędrowek idei L. Krzywickiego, bez koncepcji „współczynnika humanistycznego F. Znanieckiego, bez idei całościowego „faktu społecznego” S. Czarnomirskiego czy bez wysuniętej przez S. Ossowskię propozycji połączenia w pluralistycznej perspektywie kulturologicznej ujęć psychologicznych, socjologicznych i semiotycznych. Sprawy u K. Dmirkura pojawiać za omówieniem kontrowersyjnych poglądów zapomnianego uczonego E. Majewskiego (1858-1922). W wywodach autora postać ta zajmuje istotne miejsce, ponieważ stanowisko Majewskiego jest przykładem stopniowego konstytuowania się przedmiotu badań nauki o kulturze oraz świadcząca o ewolucji polskiej myśli kulturologicznej w kierunku rozważań z zakresu teorii komunikacji społecznej. Jakkolwiek intencje Dmirkura są w pełni zasadne (przedstawienie dzieł polskiej refleksji o kulturze jako „logicznego” procesu, polegającego na konsekwentnym przerywaniu schematów naturalizmu w wyjątkowo zjawisk kultury), to jednak przyznanie wyróżnionej pozycji poglądom tego myśliciela, odierającego się — jak zauważa sam autor — o „historię zaletowania”, prowadzi do pewnego zachwiania propozycji. Tym bardziej iż Dmirkur z niezrozumiałych powodów całkowicie pomija w swych rozważaniach ciekawe pomysły naukowe zawarte w socjologicznej teorii kultury takiego wybitnego uczonego, jakim był J. Chłabiński.

Rozdział drugi przynosi wiele wnikliwych spostrzeżeń na temat polskich personalistycznych ujęć kultury. Obiektem analizy są m. m. poglądy na kulturę Jana Pawła II, o M. Krapca i ks. L. Kucia. W teoriiach tych chodzi przede wszystkim o zaakcentowanie związku kultury z duchem ludzkim, czyli — jak to precyzuje Krapiec — z osobą, która stanowi dla drugiej osoby odrębny byt i komunikuje się z nią przy pomocy znaków i symboli kulturowych, czyli, „wcielonego w materię ducha”. Nowatorstwo K. Wojtyły w ramach chrześcijańskiej myśli antropologicznej polega na bezwarunkowym uznaniu pierwotnego charakteru doświadczenia własnego „ja”, podmiotowego przeżycia własnej osoby. Dla K. Wojtyły — stwierdza Dmirkur — „w układzie ja — ty — my rzeczywistość podstawowa jest zawsze eja” (s. 154). Innego zdania jest L. Kucia, który utrzymuje, iż w strukturze ujętej „metafizycznie” i „chronologicznie” pojawia się najpierw „ty”. Dopiero komunikacja z innymi pozwala jednostce poznać siebie jako osobę oraz odkryć swą przynależność do wspólnoty. Integralność osoby ludzkiej konstatuje się tylko w procesie współzawzięcia i wzajemnego porozumiewania się suwerennych osób (na marginesie warto odnotować, iż podobnie pojmuje relacje ja — ty — my” M. Bachin).

Charakterystycznym rysem całej personalistycznej filozofii kultury jest podkreślenie eschatycznego wymiaru kultury (najdoskońalszym źródłem duchowości jest bowiem

Bóg i wszelkie dzieła kultury zyskują wartość tylko o tyle, o ile uczestniczą w jakiejś sposób w owej rzeczywistości „ostatycznej”. Wprowadzenie owej tezy sprawia jednak, iż chrześcijańska refleksja teoretyczna o kulturze zdecydowanie przesuwa się w stronę teologii kultury i teologii komunikacji. Dziej ludzkości oglądane w tej perspektywie rozpadają się na dwie części: przedhistoryczną i historyczną. Cezurem wyznacza fakt upadku pierwszych rodziców. Od tej pory bezpośrednie (pełne) obcowanie człowieka z drugim człowiekiem zostaje zastąpione przez zmediatyzowaną komunikację kulturową. Z rozważań nad owym mitycznym początkiem kultury wyłania się wiza siostra utopii komunikacyjnej, w której przywróceniu zostanie stan rajskiej harmonii we współzyciu ludzi, a porozumiewanie się ludzi poprzez „wymianę znaków” ustąpi miejsca pierwotnej „komunii osób”. Jak słusznie zauważa Dmiturk, wobec przedstawionej tu koncepcji trudno byłoby stosować ścisłe naukowe kryteria. Służą ona bowiem innym celom, a jej pierwotnym zadaniem jest ugruntowanie przekonania, iż rdzeniem kultury jest wiara religijna.

Zdecydowanie scentylizację ambicje ma natomiast tw. socjopragmatyczna teoria kultury, która zrodziła się w kręgu poznanińskich filozofów i logików (rozd. III książki Dmiturka). Teorią dalekiego zasięgu dla omawianych poglądów jest kanon filozofii marksistowskiej. Jednocześnie jednak uczeni poznaniacy nawiązują do antynaturalistycznego nurtu w filozofii kultury, chociaż odrzucając idealistyczne założenia tkwiące u podstaw poglądów takich myślicieli, jak np. Dilthey, Cassirer, Spranger, Panofsky, Ingarden i inni. Przy wyjaśnianiu bardziej szczegółowych problemów, odnoszących się do niższych poziomów kultury, szkoła poznanińska odwołuje się też do pewnych rozwiązań proponowanych przez antropologię strukturalną (francuska), antropologię kulturową (anglosaska), semiologię radziecką, a nawet hermeneutykę.

Oczwiesnic, przy tak szerokim zakresie inspiracji teoretyczno-metodologicznych, z których korzystają uczeni szkoły poznanińskiej trudno jest uniknąć eklektyzmu. I takie właśnie „hybrydalne” skłonności w danej koncepcji dostrzega Dmiturk. Autor zarzuca również tej teorii przyjęcie zbyt wąskiego, ograniczonego do sfery świadomości, rozumienia terminu „kultura”. Zgodnie np. z definicją podaną przez J. Kmitę — człowiek przedstawiciela tej orientacji — „kulturę stanowi zespół myślowych zasad regulujących w skali powszechnej całokształt uśrednianą działalność”. Istotą kultury jest zatem, w tym ujęciu, „subiektywno-racjonalne” regulowanie praktyki społecznej, w tym najwęższego jej elementu — „socjopragmatycznej”. Krytycznie wypowiada się Dmiturk również na temat znacznego sformalizowania teorii kultury rozwijanej przez uczonych poznanińskich. *Jest to koncepcja zbyt abstrakcyjna, aby nawiązać mogła ścisły kontakt z praktyką naukową poszczególnych dyscyplin kulturoznawczych (...). Można odnieść niekiedy nawet wrażenie, że główny wysiłek skoncentrowano na stworzeniu własnego języka, przerysowania i logicznego (s.201). W tym kontekście autor przytacza wypowiedź R. Mertona: *Silny nacisk na precyzję i spójność logiczną może prowadzić niekiedy do działalności nieproduktywnej, zwłaszcza na terenie nauk społecznych (...). Przedczesne naleganie na precyzję za wszelką cenę może wykluczać pomysłyowe działanie (s.202).**

Dwa kolejne rozdziały książki Dmiturka poświęcone są analizie dwóch najbardziej znaczących, choć pod wieloma względami przeciwnych, współczesnych polskich teorii kultury — socjologicznej teorii A. Kłossowskiej i systemowej koncepcji S. Żółkiewskiego.

Autorka *Socjologii kultury* posługuje się globalną, antropologiczną definicją kultury, w której decydującą rolę odgrywa pojęcie „działania”. Zgodnie z tym ujęciem kultura obejmuje różnorodne zjawiska: „...przedmioty stanowiące twory i obiekty ludzkiej działalności, same działania, a także stany psychiczne człowieka: postawy, dyspozycje, nawyki stanowiące rezultat wczelniejszych oddziaływań oraz przygotowania i warunki przyszłych działań (s.204). Najogólniej rzecz ujmując, można stwierdzić, że kultura polega na szczególnym ładzie ludzkich działań zbiorowych, na swoimym porządku w życiu ludzkim, wyrażającym się w czasowo zmiennych wzorach i modelach normatywnych. Oznacza to, iż kultura w swej istocie jest (worem społecznym i historycznym). Nie ma kultury bez wzorów i norm działania, zobiektywizowanych w czynnościach i przedmiotach stanowiących wspólny dorobek danej zbiorowości i przekazywanych drogą uczenia się i naśladowawca jednostkom przysposabianym do życia we wspólnocie i zinternalizowana warstwa kultury, umiejscowiona w świadomości ludzi).

Tak szeroko rozumiane pojęcie kultury jest jednak dość mgliste i płynne. Stąd też zachodzi konieczność wyodrębnienia z owego uniwersum zjawisk kulturowych dziedziny, którą można by nazwać kulturą w sensie ścisłym, a która zaspokalaby potrzeby ludzi, wykraczające poza potrzeby natury utylitarno-instrumentalnej (zarówno materialnej, jak i społecznej). We właśnie sferze kultury uczona określa mianem „kultury symbolicznej” i przeciwstawia ją z jednej strony „kulturze bytu”, z drugiej — „kulturze społecznej”. Kultura bytu odpowiada temu, co w innych systemach pojęciowych bywa nazywane kulturą materialną lub cywilizacją. Natomiast kultura społeczna („społeczna”) jest równoznaczna z ładem stosunków międzyлюдzkich i ich instytucjonalną regulacją. Innymi słowami, są to czynności, których podmiotem i przedmiotem są sami ludzie. Zrozumiałe, że w kulturze społecznej doniosłą rolę pełni (choćby jej nie wystrępuje) semioza, czyli proces wzajemnego komunikowania się. Dlatego też pojawia się trudność, jaką oddzielić kulturę społeczną od kultury symbolicznej, której tkanką jest przecież również proces komunikacji społecznej, komunikacji stanowiącej formę celowego działania społecznego zmierzającego do podtrzymania więzi łączącej ludzi.

A. Kłossowska opowiada się przeciwko pansemiotyzmowi, uznającemu każdy funkcjonujący w społeczeństwie system za system znakowy, uutożsamiającemu kulturę w ogóle z całokształtem zjawisk semiotycznych. Oddzielenie kultury symbolicznej od dwu pozostałych dziedzin kultury (i przede wszystkim od kultury społecznej) uczona osiąga przy pomocy kryteriów aksjologicznych (wartości) i semiotycznych (znaki). W skład kultury symbolicznej (której zakres pokrywa się z tradycyjnym pojęciem „kultury duchowej”) obejmuje sztukę, naukę, moralność, religię, zabawę, rytuał) wchodzić też znaki i wartości, które spełniają kryterium autoteliczności. Pojęcie autoteliczności autorka przejmując od S. Osowskiego (idea „życia chwilą”), choć nadaje mu sens nie psychologiczny, lecz psychospołeczny.

Niewątpliwą zaletą A. Kłossowskiej jest nac tyko wprowadzenie klarownych rozróżnień między trzema wymienionymi dziedzinami kultury, ale też rozwinięcie idei ich wzajemnego związku i przenikania. A w odniesieniu do kultury symbolicznej (która stanowi przedmiot szczególnego zainteresowania uczoney) podstawowe znaczenie ma — jak słusznie konstatuje Dmiturk — hipoteza, iż autoteliczność semioza i instrumentalność ściśle się ze sobą łączą (s.225). Wynika z tego, że niezbędnym warunkiem skutecznego spełnienia przez poszczególne dziedziny kultury symbolicznej ich społecznych funkcji jest uprzednie zaistnienie przynajmniej autoteliczności. Otwiera to np. drogę estetyce do badań nad fenomenem społecznego oddziaływania „wielkiej” sztuki, ale też umożliwia jej penetrację rozległego obszaru zjawisk z pogranicza sztuki i polityki, sztuki i moralności itp. W pełni należy się zgodzić zatem z opinią Dmiturka, iż ostatecznym rezultatem proponowanego przez autorkę podejścia do kultury symbolicznej jest pokrzepiające zwątpienie zarówno w jej czystą autoteliczność, jak i w szachogarniającą instrumentalność (a.225).

Pansemiotyzm, odrzucony przez Kłossowską, stanowi centralną ideę koncepcji kultury S. Żółkiewskiego. Autor *Człowiek i lichy* przyjmując tezę o uniwersalnym charakterze komunikacji i znaczenia, wyprowadza z niej wniosek, że wszystko może stać się znakiem i otrzymać znaczenie (podobnie, jak Kłossowska przeciwstawia się wędzieleniu kultury na materialną i duchową, choć inaczej to argumentuje). Drugą konsekwencją wspomnianiej tezy jest zakwestionowanie perspektywy podmiotowej i ekspresyjnej (mającej zaśadnicze znaczenie zwłaszcza w personalistycznych koncepcjach kultury). Komunikowanie nie jest ekspresją, czyli uwewnętrznieniem jakiejś gotowej treści istniejącej w psychice jednostki twórczej. Komunikowanie jest jedną z form aktywności społecznej jednostki, która wymiana informacji, służącym usprawnieniu współdziałania w ramach danej zbiorowości. W teorii Żółkiewskiego nie ma również miejsca na pojęcie wartości, zwłaszcza zaś na wartość pojmowaną jako rezultat doznania emocjonalno-wolitionalnych, jako ekspresję stanów wewnętrznych człowieka. Celem, jaki sobie stawia uczonej jest zbadanie intersubiektywnych poziomów funkcjonowania wartości, a wartością może stać się każde zażwisko związane w system społecznie usankcjonowanych ocen. Zgodnie z tym stanowiskiem — jak trafnie komentuje Dmiturk — aksjologia zostaje zastąpiona przez aktymologię, a wartości zamienione w znaki (s.257). Dokonuje się tutaj zabieg połączenia wartości z pojęciem sensu, a „sens” uutożamia się ze „znaczeniem”. Dla estetyki np. oznacza to, iż tradycyjne pojęcia (twórczości jako wyrazu osobowości twórcy i odbioru jako

„wzruwania się” w dzieło (resp hermeneutycznego „rozumienia”) zostają wyparte przez bardziej jednoczące i łatwiejsze do weryfikacji pojęcia kłopotowania i dekodowania, „modelowania świata” przez artystę-nadawcę i odczytywania przez odbiorcę, umieszczonego w określonej „sytuacji komunikacyjnej”, „informacji” zawartej w „przedmiocie semiotycznym” (tj. szeroko pojętym „tekście”).

Należy zgodzić się z Dmitrikiem, że podobny „przekład” problematyki stricte aksjologicznej na język semiotyki stwarza szansę bardziej precyzyjnego ujęcia wieloznacznych i nierzadko amorficznych kwestii światopoglądowych i ideologicznych. Czyż jednak większa ścisłość nie została tu okupiona, np. w odniesieniu do sztuki, utratą tego, co u twórców artystycznych najcenniejsze — jego niepowtarzalności, jego indywidualnego oblicza? Żółtkiewicz nie interesuje się bowiem konkretnym utworem i tym, w jaki sposób przeżywano on jest przez odbiorcę. Teoria Żółtkiewskiego ma opisywać reguły rządzące aktami komunikacyjnymi i poznać modelowe właściwości procesów semiotycznych. Ujmuje ona zatem przedmioty kultury w skali ponadjednostkowej, dotyczy serii powtarzalnych zjawisk, zespołów czynności wspólnych dla wszystkich uczestników „gry informacyjnej” (s.236-237). W każdym razie rygorystyczne stosowanie tej procedury mogłoby doprowadzić do zubożenia sensu badanych obiektów kultury. Dmitrikuwiane znanie są oczywiście poglądy głoszące, iż w perspektywie komunikacyjnej zaciera się w dużym stopniu więź łącząca zjawiska kultury z ich twórcą, „tytuł” podmiotem ludzkim (M. Czerwiński), a systemowe ujęcia preferujące badanie układów, w których dominują instytucje, grupy, normy, dyskursy, style itp. — nie pozwalają dotrzeć do istoty twórczości, która z natury swej jest działaniem innowacyjnym, wychodzącym poza ustalone reguły i wzory (S. Krzemień-Ojak). Mimo wszystko jednak autor uważa, iż wspomniane zarzuty nie odnoszą się do analizowanych koncepcji i optymistycznie wiąże z tymi teoriami nadzieje na lepsze poznanie także problematyki podmiotu uwikłanego w złożoną rzeczywistość komunikacji kulturowej oraz zagadnień kreatywnych motywności człowieka w posługiwaniu się znakami (s. 355-357).

Wiele recenzji zwykle rozpoczyna się lub kończy stereotypowym zwrotem, iż dana publikacja „zaplenia nitką lukę” w naszej wiedzy o badanym przedmiocie. W odniesieniu do pracy K. Dmitriuka określone to jest jednak jak najbardziej stosowne. Wprawdzie autor relacjonuje koncepcje, które są doskonale znane badaczom zajmującym się fenomenem kultury, jednakże sam fakt, iż w jednej książce w sposób syntetyczny zostały przedstawione oraz rzetelnie skomentowane i ocenione najważniejsze polskie współczesne teorie kultury stwarza nową jakość naukową.

W jednym tylko punkcie ze wstecz mier czasu książka K. Dmitriuka pozostawia pewien niedosyt. Chodzi mianowicie o to, iż autor prezentując różnorakie poglądy i teorie naukowe, świadomie rezygnuje z prób odpowiedzi na pytanie o społeczną pozycję rzeczników poszczególnych stanowisk. Tymczasem umieszczenie omawianych koncepcji w konkretnej sytuacji społeczno-historycznej, uwzględnienie ich społecznych źródeł i społecznych następstw mogłoby dostarczyć ciekawych spostrzeżeń nie tylko na temat ujętych aksjologicznych (resp. „ideologicznych”) założeń badaczy, ale też przyczynić się do lepszego zrozumienia teorii kultury, w której powstały. Teorie i poglądy dotyczące kultury są przecież również częścią kultury wytworzonej przez daną społeczność i ulegają modyfikacji nie tylko w wyniku immanentnego procesu dokończenia i naradki poznawczych i przyrostu wiedzy, ale też w rezultacie zmian zachodzących w całym systemie socjokulturowym.

Krytyceł Dmitruk: *Współczesne polskie koncepcje kultury*, PWN, Warszawa 1990, s.179

DARIUSZ TRZEŚNIEWSKI

LUBELSKA MAŁA APOKALIPSA

Uniwersytety i wampiry chorągwie Liszaja to książka Janusza Ołczaka, która ukazała się po dość długim okresie milczenia, znaczącego zwłaszcza na etnologicznej erupcji twórczości w latach 70-tych (między 1972 a 1983 — 15 powieści i tomów

opowiadań). Szukając motywów (tej zaskakującej przynajmniej wskazać można albo na trudności edytorskie, które dać się musiały we znaki nawet doświadczonej w literaturze wydawnictwo, albo na zniechęceniu twórcy do nadawania „dekady generałów”). Obecność cenzury nie musiała być tu barierą nieprzekraczalną, przy niezmierzonym ieronianowaniu drugiego obiegu. Wracając na rynek książkowy w 1990 roku Ołczak zlekceważył współczesność (z którą mebył sobie przesyłał dobre radzi w idyllicznym *Weselu Maranda* z 1983 roku), sięgając po temat już historyczny — marzec 1968 w Lublinie.

Skrómy objętościowo tomik przory (trudno tu mówić o powieści, me jest to także zbiór opowiadań) nawijuje tematycznie i konstrukcyjnie do *Białych kobierzyków* i *Urloku Striekawki-łęg Odyssa*, utworów, w moim odczuciu, najciekawszych w dorobku pisarza. Wydawnictwo „Graf” (w mieście, którego nazwa nie została tu wymieniona) korekturę (i listu) zadbało o efektywną, choć nieco wylajac okładkę (projektu Tomasa Włóczkiewicza), zbył doskonalie przetruczącą pomost między wydarzeniami marca '68 a manifestacjami stanu wojennego. I tak, książkę zdobi marsowa postać zomowca wznoszącego w charakterystycznym gestie gumową pałkę i górującego nad tłumem wylekniomych, uciekających studentów (w tvm dwoje w KUL-owskich czapkach). W *Weselu Maranda* książka jest towarem rynkowym, wydawnictwo przykładając dużą wagę do „efektu wizyjny” nadmierne rozbudziło apetyt czytelnika, woząc czekającego na naprawę do końca powieści o stanie wojennym. Ewentualne rozczarowanie, za które edytorzy nie chcą brać odpowiedzialności, staje się więc jedynie prywatną sprawą potencjalnego nabywcy...

Niniejsza recenzja spełnia zatem rolę ostrzeżenia, choć jest także zachętą do lektury. Książkę warto przeczytać choćby dlatego, że Janusz Ołczak stanął tu na dostępnym dla siebie wyznaczonym wzajemnie między stylizacyjnej, czyli *wilkolakiem*. Wydatnie ograniczona została ilość wajpliwiej wartości paradoksalnych i obrazowych porównań, mających tworzyć język humoru i dowcipu. Wystrzeżenie są także pisarz tak irytujących czytelnika (na przykład mnie), „wstawek crudycyjnych” (historycznych czy mitologicznych) pojawiających się w dotychczasowych utworach w najmniej spodziewanych sytuacjach. Owezm, tu także przeczytać można, że wierze Liszaja „to była taka Konopnicka, tylko że trochę nierozumiała i uwspółcześiona na tyle, na że została unowocześniejsza dumna bielizna” (56), czy też, „Widocznie dum wariatów też wydal mi się takim krajem Eburonów, w którym Cezar ogłosił edykt zerzawający na kradzież bez ograniczeń. Ze wszystkich stron zjechał się nie tylko Gallowie, ale także Germanowie i wyrzynali się bez ograniczeń” (78). Tego rodzaju popisy wirtuozerii językowo-erudycyjnej należą tu jednak do rzadkości.

Jak już wspominałem, ramy historyczne dla powieści tworzy marzec 68 roku, który przyniósł, jak poważnie wiadomo, znaczne odżywienie środowisk akademickich i zawodowcał brzemieniami w skutki wydarzeniami. U Ołczaka jednak lubelska „udenka wiosna jest jedynie bładym item, jakimś niewyraznym grymasem historii, w który przypadkiem zamieszane są centralne postaci fabuły. Mówi się tu zaledwie o bliżej nieznanym organizatorach sącej ulicznych czy również nieokreślonych komitetach pomocy dla poszkodowanych. Manifestacja staje się okazją do, jak by się dziś powiedziało, „ładymy”, jest preludium zbliżających się „juwenalów” — studenckiego święta, o politycznych motywach zajęć właściwie się me wspomina.

Rozetnie ideowe młodzieży skutecznie autor wycisza. NatURALną reakcją na marzec jest majowa utworzenia komitki uciecznej Stronkawa Demokratycznego (główny bohater, jak sam wspomina, zamierzal parę lat wcześniej z autentyzmem zapalem wstąpić do PZPR). Pamiętam z czasu swych studiów, przypadających na okres Solidarności i najczarniejszych lat stanu wojennego, że urocone nekiedy się domniemane pouzdanie kogośkówek z kolegów o kolaborację z SB rozładczył wokół mego atmosfery niedośći czy wręcz wrogosci. U Ołczaka (fałszywy, jak się okazuje pod koniec powieści) tajniak, tytułowy chorągwy Liszaj traktowany jest z pobłażaniem, jest me z sympatią, ostatecznie manifestowana przyjaźń z nim me grozi ostracyzmem towarzyskim.

Nie tylko świat polityki jest w utworze Ołczaka jakimś mierzycywisły i mcaulentyczny. Postaci jego książki zmuszone są do nieustającego odgrywania nie akceptowanych życiowych ról. Nikt, co moze najłatwiej zrozumieć, nie traktuje poważnie studiów, które są tu pojmywane jako jedna z form ucieczki od rzeczywistości, od której to formy też zresztą trzeba uciekać — w karty (pokeroowy hazard w akademiku), samobójstwo

(Hiszpan), narkotyki (margines hippisów), teatr (ponownie Hiszpan), najczęściej alkohol. Droga między akademikiem a kawiarnią czy raczej knajpą okazuje się bardzo krótka, student i nałogowy alkoholik to dwa bliskie sobie warianty uciekiniera. Alegoria tak pojmanego życia staje się (co trudno, rzecz jasna, uznać za oryginalny pomysł Olczaka) maskaradą: Liszaj udaje tajemnicą, poetę i filozofa, przebiera się w kobiecą sukienkę, gra rolę wampira i wampire, główny bohater, były nauczyciel wiejski, teraz student — raz jest „hrabią Jankiem” raz „pegeerowcem”, łepym i prostakiem, to znova subtelnym ironistą, doktor Dyrda, humanista — nieudacznik marzy o karierze inżyniera, czego namiastkę daje mu atmosfera kawiarni NOT; rektor uniwersytetu traktuje pozowanie do zdjęcia w todzie jako zenującą blażnadę, niezbędną jednak, by wzbudzić podziw wnuków (zamierzonych właścicieli wykonanej fotografii). Swoistym apogium maskaradowego modus vivendi jest uluczny karnawał „juwenaliów”, wielka „przebieżanka”, w której jednak zapali wyobrażenia studentów szybko łopnieją, prowadząc do knajpy. Brakuje zdzawiającego i oczyszczającego śmiechu karnawału, współczesny homo ludens Lublina po prostu nie umie się bawić. Wszystko grzecznie w pijackiej burdzie, by znaleźć swój finał w domu wariatów, niewiele różniącym się zresztą od akademika.

Olczak stworzył zatem prowincjonalną, silnie w lubelskich realiach osadzoną wersję malejącej apokalipsy, przez swój prowincjonalizm wolną od wszelkiej czy średniej polityki, spełniającej się na obrzeżach ideologii, znaczącą niewielkimi refleksami z centrum („walka o Dział”) — w sumie jednak zaciętanową i chyba nazbyt karykaturalną. Jeśli miałyby z tego wynikać jakási prawda (choćby tylko artystyczna) o lubelskim marcu, to trudno ją przyjąć, wario chyba jednak przemylił.

Janusz Olczak: *Uniwerysytet i uniwerysytet chędnego Listygi*. Wydawnictwo Ławn-Grod, Lublin 1990, ss. 84, nakład i cena nie podane.

ZBIGNIEW NARECKI

MORALNOŚĆ W PROCESIE PRZEOBRAŻEŃ

Zestaw tematów podjętych przez Janusza Mariańskiego w ostatniej publikacji pt.: *Moralność w procesie przemian. Szkice socjologiczne* prowokuje do refleksji. Przed wszystkim społeczeństwo polskie znajduje się w stanie anomii, co jest spowodowane trwającą od dłuższego czasu sytuacją społeczno-polityczną i gospodarczą. Szczególnie ujawnia się ona w kryzysie podstawowych wartości i więzi, które pogłębia trwająca wozą zapadła gospodarka, brak perspektyw rozwojowych, dla wielu wręcz beznadziejność, kryzys instytucji i autorytetów, brak prawdy w odniesieniach międzyludzkich... Zaznaczmy, iż towarzyszą temu nowe i złożone, wręcz dramatyczne, procesy cywilizacyjne.

W opisie przemian autor oprócz analizy stara się wskazać zabiegi socjalizacyjno-wychowawcze i kontrolne, które mogą stanowić przyczynek do podejmowania zbiorowego wysiłku na rzecz polskiego etosu. Fotografiami socjologiczną zostały objęte tematy zawarte w rozdziałach III-VII: indywidualizm — pragmatyzm moralny (R.III), prosocjalność — egoizm (R.IV), godność jako wartość społeczna (R.V), stosunek do własności i pracy (R.VI), wychowanie moralne dzieci i młodzieży (R.VII). Skądś, że nie objęto nim jakże ważkiej tematyki małżeństwo-rodzinnej oraz obyczajowo-młodzieżowej — z ich, choć niepokojącymi, dewiacjami. Co prawda Mariański podwiódł tym sprawom osobne, drukowane wszelkie opracowania, niemniej w pełniłoby one odczuwalny niedostatek, czyniąc studium całościowym kompendium socio-moralnym. Zamerzone pominięcia nie umniejszają wartości pracy. Wydaje się, iż na obecnym etapie prowadzonych badań czy podsumowań społeczno-moralnych, wykorzystany przez Mariańskiego zakres można uznać za wyjątkowo obszerny. Jest on na tyle wyczerpujący, iż pozwala formułować uogólnienia, wnioski dotyczące przeciwnych trendów rozwojowych społeczeństwa, można także dokonywać syntetycznych diagnoz, a nawet prognoz.

Syntetyzując charakterystyki typów społeczeństw (tradycyjnych i współczesnych) i przyporządkowanych doń typów moralności (w rozdziale II), dalej — zestawienia

zawarte w rozdziałach III — VII, mogą stanowić bazę dla poszukujących takich opracowań praktyków. Niewątpliwym ewenementem jest rozdział VIII pt.: *Przemiany moralne a Kościół*. Jest w nim „wzruszające” to, co winno zainterесować współczesny h kulturologów i wychowawców, którzy pragną interpretować współczesne „znaki czasu”. Materiał tam zawarty — łącznie ze spostrzeżeniami, podsumowaniami — ma charakter syntetyczny, która wyjaśnia mechanizmy i kierunki rozwoju głównych zjawisk moralności.

Bez wątpliwości stwierdzić można, że książka Janusza Mariańskiego to wyzwanie rzuczone wszystkim Polakom, jeśli oddziaływania Kościoła i państwa ma być skierowane przeciw dewiacjom, szkodliwym zapożyczeniom bezkrytycznie czerpanym z kultury Zachodu, rostała racja stanu jest przypiec z cala konsekwencją rodzimej tradycji oraz integralne podjęcie troski o przyszłe, wspólne dobro narodu. Jeśli zakłada się, że autentycznie skuteczność zagwarantuje odpowiedzialna synteza działań państwa i Kościoła, to trud Mariańskiego — chrześcijaństwa i interpretacji tej rzeczywistości, winien być właściwie doceniony.

Jego praca stanowi też zadanie skierowane pod adresem nas wszystkich, kiedy poszukiwane są drogi odnowy gospodarczej, ogólnej poprawy warunków życia, dorównania w postępie technologicznym krajom rozwiniętym, zwłaszcza — prawdziwego postępu duchowego, który nieścisze ze sobą w pełni przeżywanym chrześcijaństwem. Al or przestrzega, iż żadnego postępu nie jest się w stanie dokonać bez faktycznej odnowy moralnej jednostek i całego społeczeństwa. Sentencja jego książki jest zatem powiedzenie: „nie powielajmy, lecz uczmy się na błędach innych i własnych”.

Janusz Mariański: *Moralność w procesie przemian. Szkice socjologiczne*. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990, ss. 463, nakład 2000 egz.

Książki nadesłane

Wydawnictwo Literackie

Meryn Peake: *Gormenghast*. Przetłozyla Jadwiga Piątkowska. Ss. 678, nakład 30 000 egz.

Doris Lessing: *Pamiętnik przetrwania*. Przetłozyl Bogdan Baran. Ss. 242, nakład 70 000 egz.

Ludwig Wisler: *Następca tronu. Powieść o Franciszku Ferdynandzie*. Przetłozyl Ireneusz Matlarz. Ss. 342, nakład 40 000 egz.

Mary McCarthy: *Grupa*. Przetłozyla Cecylia Wojewoda. Wyd. 2. Ss. 305, nakład 50 000 egz.

Alfred Andersch: *Ojciec mordercy*. Przetłozyl Ryszard Wojnackowski. Ss. 94, nakład 10 000 egz.

Michał Głowiński: *Mity przebrane, Dionizos, Narcyz, Prometheus, Marcholt, Labirynt*. Ss. 241, nakład 2000 egz.

MACIEJ ABRAMOWICZ

MIĘDZYNARODOWA KONFERENCJA NAUKOWA:

HUMOR EUROPEJSKI

Formy śmiechu, śmieszności i ośmieszania w wielokulturowym dziedzictwie Europy (Lublin I — 5 października 1990 r.)

Zjawiska związane ze śmiechem układają się w rodzaj rozległego pola semantycznego, którego elementy od dawna funkcjonują tak w świadomości potocznej, jak i w refleksji humanistycznej. Co więcej, wiele jednostek leksykalnych takich jak „humor” i „ironia”, „satyra” itp. daje się łatwo przekładać na inne języki. Rodzi się tedy pytanie, czy odpowiadające im w poszczególnych językach pojęcia pokrywają się, czy ich aktualny sens jest wynikiem tej samej ewolucji, która na pewnym etapie uległa rozczłonkowaniu i zróżnicowaniu? Czy są one wspólne dla kultur europejskich (czy ironia jest zawsze rozumiana jako antyfranza?), czy istnieją rzeczywiste, dające się określić warianty regionalne (humor amerykański, europejski, polski, żydowski)? Należy sądzić, że takie podejście do zagadnienia może wyjaśnić wiele dyskusyjnych kwestii. Być może to właśnie leży kluczem do pełniejszego zrozumienia śmiechu, tak wysoko cenionego już przez Arystotelesa jako cecha dystynktywna człowieka, lecz jak dotąd słabo poddawającego się naukowej konceptualizacji.

Pomysł zorganizowania międzynarodowego spotkania przedstawicieli różnych dyscyplin humanistyki, poświęconego humorowi i związanym z nim zjawiskom, zrodził się jesienią 1988 roku, w czasie pobytu w Lublinie francuskiego semiotyka Denisa Bertranda, bliskiego współpracownika Algrédasa J. Gremsasa, twócy tzw. Paryskiej Szkoły Semiotycznej. Sformułowane wówczas propozycje spotkały się z bardzo dobrym przyjęciem i wielu znakomitych badaczy, tak w kraju jak za granicą. Osobliwej aury projektowi nadawała panująca wówczas w Polsce atmosfera polityczna, w której humor odgrywał rolę niepodległą.

Zmiana sytuacji wystawiła koncepcje konferencji na próbę — wydawało się, że jej temat pod pewnymi względami z aktualnego staje się historycznym. Niemniej jednak trzy instytucje: Zakład Filologii Romantycznej UMCS w Lublinie, Międzynarodowe CENTRUM Studiów Pedagogicznych w Sévres (Francja) oraz Francuskie Stowarzyszenie do Badań nad Humorem, Śmiechem i Komizmem nie zaprzestały przygotowań. Na spotkaniu organizatorów w Sévres, w październiku 1989 r., wyznaczono trzy zasadnicze kierunki refleksji: 1) postrzegane w Europie narodowe lub regionalne odmiany humoru, 2) jego formy i gatunki, 3) jego granice. Główną odpowiedzialność za organizację i merytoryczny kształt konferencji wzięły na siebie trzy osoby: obok wspomnianego Denisa Bertranda — Tomasz Stróżyński i Maciej Abramowicz z UMCS, których wsparli ich instytucje oraz przyjaciele z Ambasady Francuskiej w Warszawie. Godny podkreślenia jest fakt, że udało się pozyskać dla tej inicjatywy zliczonego wielu sponsorów z zagranicy (m.in. francuskiego MSZ, instytucji kulturalnych paru krajów europejskich, wydawców, prywatnych firm przemysłowych).

W dnach 1 — 5 października 1990 r., w salach Lubelskiej Towarzystwa Naukowego spotkali się uczestnicy przybyli z jedenaście krajów (Polski, Francji, ZSRR, Rumunu, Niemiec, Włoch, Szwajcarii, Belgii, Wielkiej Brytanii, Irlandii

i Kanady). Obok ludzi nauki byli wydawcy czasopism kulturalnych, dziennikarze a nawet... francuski clown. Spotkanie dało sposobność do wymiany poglądów, skonfrontowania metod i rezultatów badań prowadzonych w różnych ośrodkach. Podstawowym językiem obrad był francuski: I o ile nie padła ostateczna odpowiedź na pytanie, czy istnieje europejski kanon humoru, to przebieg obrad, jak i panująca w ich czasie znakomita atmosfera dowiodły, że istnieje przynajmniej europejski sposób mówienia o humorze. Najbardziej konkretnym owocem lubelskiej konferencji będzie dwutomowa publikacja — w języku francuskim, z jednym angielskojęzycznym wyjątkiem — którą UMCS wyda zapewne jeszcze przed końcem 1991 roku.

Konferencja spotkała się z zainteresowaniem redakcji „Akcentu”, która budując esejystyczną część numeru poświęconego komizmowi, humorowi i grotesce zaproponowała autorem tłumaczenie i publikację aż 16 spośród wygłoszonych na konferencji artykułów: odmu przelożonych z francuskiego (J. Palmera, V. Morin-Naville, B. Sarrazina, J. Story-Sandor, R. Dragunowej, O. Galatana, N. Feuerhuhn, D. Grojnowskiego), trzech z rosyjskiego (A. Gurewicz, L. Karaszewa, W. Nowikowa), jednego z czeskiego (A. Liehma) oraz czterech, których wersję polską przygotowali szani autorzy (T. Chrzanowski, R. Dymel, M. Masłowski, T. Stróżyński).

Oto zaś lista pozostałych autorów oraz referatów (przekład tytułów — M. A.): Henri BAUDIN (Grenoble), *Recepcja humoru brytyjskiego w Francji w XX wieku*; Maria BAK (Lublin), *Dyskursywne strategie humoru w twórczości Urmuza* (rumuński pisarz z pocz. XX w.);

Andrzej BEREDA (Lublin), *Krótką historią Pomarańczowej Alternatywy*; Dema BERTRAND (Paryż), *Ironia i humor (próba semiotycznej rozgraniczenia obu pojęć)*;

Francis DEBYSER (Paryż), *Wcielenia humoru w Europie postmodernistycznej*; Jęfim ETKIND (Paryż), *Epragmat. Struktura punyty*;

Paolo FABBRI (Bologna), *O „śmym” poczuciu humoru (analiza postawy dandyś)*; Krystyna FALICKA (Lublin), *Ironia i stereotyp w twórczości Villiers de l'Isle-Adam*; Jacques FONTANILLE (Limooges), *Cynizm (semiotyczna analiza postawy cynicznej wobec świata i jego wartości)*;

Stanisław FRYBES (Warszawa), *Humor polski i niepolski*; Philippe HAMON (Paryż), *Jak rozpoznać tekst ironiczny*; Mieczysław KACZYŃSKI (Lublin), *Tłumaczenie tekstów komicznych (śmolliwości i ograniczenia)*;

Bernd KORTLÄNDER (Düsseldorf), *Heine, humor i Polska*; Eric LANDOWSKI (Paryż), *Nie igra się z humorem. Prasa polityczna i jej rysunekki*; Eva LE GRAND (Montreal), *O śmiechu Kundery czyli „Nikt nie będzie się śmiał”*; Georgij A. LEWINTON (Leningrad), *„Literacki żart” w akmestów*;

Joanna NOWICKA (Paryż), *Ironia w literaturze — sposób demaskowania hipokryzji mowy falszywej*;

Jean-Claude PIGUET (Lozanna), *Logiczne struktury komizmu (próba określenia logicznych podstaw humoru angielskiego i żydowskiego)*;

Jack PLECIŃSKI (Poznań), *Syllepsis ludzyczna. O dwuznaczności wyrazów idiomatycznych*;

Yolande de PONTFARCY-SEXTON (Dublin), *Senzual Kru czyli kosmiczna funkcja śmiechu (analiza funkcji jednej z postaci cyklu opowieści o Królu Arturze)*; Nathalie ROELENS (Antwerpia), *Humorystyczny motyw nosa w literaturze europejskiej*;

Cezary ROWIŃSKI (Warszawa), *Aforizm — paradoks — humor (Aforyzm w literaturze średnowieuropejskiej XX wieku)*;

Piotr SALWA (Warszawa), *Nowela taskarska: zastosowania komizmu*;

Halina SAWECKA (Lublin), *Humor i satyra: paradoks humorystyczny*;

Marina SBISA (Triest), *Narracja, punkt widzenia i ironia w „La coscienza di Zeno” Svevo*;

Lieve SPAAS (Londyn), *Śmiech kobiecy*;

Henri VAN LIER (Bruksela), *Śmiech — dowcip/humor a kultura Zachodu*;

Marie-Dominique WICKER (Paryż), *Narracja ironiczna Pierre'a a Kłossowskię*;

Atrakcyjny temat konferencji skłonił jej organizatorów do przekroczenia konwencji czysto akademickiej debaty, do nadania jej bardziej otwartego charakteru. Stał

pomysł zorganizowania imprez towarzyszących, dostępnych dla szerszej publiczności. Na apel odpowiedzieli przede wszystkim plastycy. W lubelskim BWA odbyła się wystawa gdańskiego rysownika Zbigniewa Juki. Przy pomocy lubelskiego ośrodka Alliance Française i Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych zorganizowano wystawę Georges a Wolńskiego, plastycznego komentatora życia politycznego i obyczajów współczesnej Francji, stałego współpracownika najpoczytniejszych dzienników i czasopism swego kraju (autor przybył osobieście na otwarcie wystawy). W czasie konferencyjnego tygodnia zorganizowano również wystawę młodego lubelskiego rysownika, Szczepana Sadurskiego, bardzo dobrze ocenioną przez uczestników konferencji. Działający w Chatce Żaka DKF „Bariera” przygotował tygodniowy przegląd klasycznych filmowych komedii.

Maciej Abramowicz



Rys. Szczepan Sadurski

CONTENTS AND SUMMARIES

Wojciech Młynarski: *Songs* /7

The author is one of the most prominent Polish poet-singers. In his six feuilleton-songs from 1989-1991 he shows, with characteristic wit and sagacity, the ups and downs of the changes in Poland.

Agnieszka Osiecka: *A Few Dozen Funny Lines* /13

A renowned poet and song writer describes, in an unconventional way, her meeting with Joseph Brodsky in his New York apartment.

Jerry Palmer: *The Limits of Laughter* /15

Reflections on humour generally stop short of the problem of the unsuccessful attempts to produce a comic effect. This observation leads to the question about the conditions necessary for humor to appear. It turns out that — apart from the prerequisites of every act of communication (the identity of the code, the suitable sender receiver relationships, etc.) — a proper social situation, permitting to define a given phenomenon as humorous, is also essential. Consequently, the social inequality of the interacting partners may lead to a situation where a given activity will be perceived as humorous by one of them, and will seem only stupid or even cruel to the other. The necessity of taking into account the sociological conditioning of the humorous situation should lead to a reinterpretation of the problem of the limits of humour.

Leonid V. Karassew: *The Antithesis of Laughter* /22

The author wonders what makes the antithesis of intelligent, comic laughter. Among the emotions laying a claim to this role, only shame seems to suit the logical requirements of the antithesis. This silent, intimate emotion and its relationships with related and opposite ideas are discussed in this essay.

Marcin Wolski: *Anti-Fairy-Tales* /31

The well-known satirist, author of radio plays and texts for cabaret, presents a new version of Cinderella and a story about the adventures of a man who found himself facing the unforeseeable irony of fate.

Violette Morin-Naville: *The Aggressive Euphoria of Laughter and Its Demographic Changes* /43

In so far as it is true that one can laugh anywhere and anytime, even in the most adverse circumstances, it is not true that one can laugh at anything or anyone. The author defines the basic conditions which those who laugh and the objects of their merriness must fulfil and presents their relationships to each other.

Dominik Opolski: *Training the Bait* /47

New aphorisms of the author known for his book „Kto pyta, błądzi z innymi” („Take Another's Counsel, and Make the Same Mistakes”).

Tomasz Stróżynski: *Diligent Jestings: On Tadeusz Boy-Żeleński's Translations* /48

With all his diligence and enormous ambitions of a reformer of Polish culture, Tadeusz Boy-Żeleński — an outstanding journalist, essayist, humourist, and, first of all, translator — was most eager to describe himself as a jester. The article analyses those features of Boy's

translation techniques thanks to which the Polish reader accepts the humour and wit of French authors translated by him as something very familiar, thus making close contact with the products of another culture much easier.

Stephen Dixon: *Short Stories* /61

Short stories of the American avant-garde writer, based on the sense of situational and linguistic humor.

Aaron Gurievitch: *Medieval Laughter against the Background of Fear* /80

The medieval culture of laughter should not be set against, as sharply as Bachtin does, the official church culture. All medieval culture was an ambivalent alloy of sacrum and profanum, seriousness and laughter. An excellent illustration of this relationship is provided by the comic exempla for preaching. In them, laughter appears in the scenes which remind us of death and eternal damnation which is to be the fate of a large majority of the faithful. As a remedy for fear and the only way enabling man to face death and its images, laughter constituted an integral part of a socio-psychological mechanism which eased the intolerable tension coming from the sense of the inevitability of death and punishment.

Jacques Brel: *The Bigots* 86

Jacques Brel's satire translated by Wojciech Młynarski, an outstanding authority on the French artist's work.

Bernard Sarrazin: *Black Humour and the Death of God. Baudelaire and the Modern Grotesque* /88

The deep crisis of the traditional values and beliefs at the end of the nineteenth century is accompanied by the appearance of a new kind of comicality: black humour. The most important stages in the development of black humour include: the appearance of Jean-Paul Richter's ideas, the activity of the „School of Frenetics“, and the final period of Baudelaire's literary activity. Baudelaire's work, fusing the elements of paradox, bad taste, cruelty and comicality, and at the same time breaking the traditional literary genres, is particularly essential as it forecast the modern grotesque of Gombrowicz, Beckett, or French concert-hall satirists.

Janusz Oseka: *A Small Suitcase* /95

A short story by one of the most interesting Polish satirists.

Judith Stora-Sandor: *Humour and the Crisis of Identity* /98

The modern Jewish humour grew out of the identity crisis which appeared in the middle of the nineteenth century as a result of the emergence of Jews from the ghetto. The works of many writers of Jewish origin (Heine, Kraus, Molnar, Tucholka, Erenburg, Babel, Kafka, etc.) and numerous anecdotes feed on the inevitable dissociation of personality affecting those who are vainly trying to forget the roots of their culture.

Iroslaw Szymański: *Songs* /106

The founder and long-time leader of the *Loza* 44 cabaret presents the choicest of his songs from the past five years.

Antonin J. Liehm: *In the Shadow of Szwajk. The Peculiarities of Czech Culture* /112

The whims of history made Czech culture a real conglomerate of various cultural elements. It is difficult to find one feature which would define the Czech national character in any absolute way. The uniqueness of Czech culture consists in its real polymorphism, in its having origin in

many various traditions, none of which dominates over others. This ability to assimilate multiple alien elements determines Czech culture's power to survive, and is not weakness.

Georges Brassens: *Songs* /116

Selected texts by the French classic of the satirical song and one of his last interviews.

Kimma Dragunova: *The Ironic Aspect of Inertextuality* /127

When irony is not a usual trope, i.e. antiphrase, it is usually a quotation. A text may be literally loaded with hidden allusions to earlier texts, with whims to the reader, whose expected duty it is to decipher the hidden traits of intertextuality. Many such examples — interesting also because of the socio-political context of literary communication — are provided by the newest Russian literature.

Bulat Okudźawa: *Songs* /132

New songs by the classic of the modern Russian ballad.

Wladimir Nowikow: *Parody and Parodic Laughter* /134

Parody is a comic picture of an artistic work, style, or genre. The humour of parody, which seems to be its inseparable trait, sets it apart from other intertextual forms (quotation, allusion, reminiscence, etc.)

Parodic laughter seems to be ambivalent because it may combine both criticism and admiration for the model. In different countries a great variety of parodic forms have been created. Parody has played a special role in the Soviet Union where it opposes the official pseudoculture and satirises away when standing the trial of laughter.

Janusz Olczak: *The Doings of Liszaj the Businessman* /139

A fragment of a novel cycle, showing the process of „privatisation“ in an ironic way. The author, a writer from Lublin, died in 1991.

Robert Dymel: *Forbidden Laughter: On Forbidden Scripts in Polish Political Humour* /147

An attempt at a semantic analysis of Polish political humour. Inspired by the works of Victor Raskin, this analysis helps to understand the nature and mechanisms of the political joke in a better way and shows the conical effect as the result of the overlapping of different „scripts“, i.e. contextual meanings of words and phrases.

Kazimierz Pawelek: *Songs* /153

A few songs by the co-founder of the Lublin cabaret „Czart“ dealing with contemporary Polish customs and mores.

Olga Galatanu: *Ridicule as a Defensive Strategy in the Totalitarian States: the Romanian Joke* /158

Based on almost two hundred Romanian examples, the article is an analysis of the political joke — its aetiology and social existence — in the totalitarian reality. The political joke turns out to play three basic functions: 1. as a defensive strategy: allows to „survive“; 2. questions the values of the doctrine functioning in the „empty talk“ as obvious ones; 3. demystifies the reality of the totalitarian state.

Radek Rybkowski: *I'm a Gangster!* /167

A humorous story about the myths of mass culture restricting the area of real human activity.

Nelly Feuerhahn: *Laughter and the Child in the Childish Years of Laughter* /169

From the first moments of human life, laughter, the physiological basis of comicality, succumbs to gradual socialization which creates an intersubjective bond and a culture of laughter at the same time. In each epoch the criteria of comicality correspond to the existing way of looking at and understanding life. A most interesting breakthrough happens in the Renaissance — the concept of laughter and the child is drastically transformed: education attempts to subordinate the carnal reality of laughter to a code of learned behaviour.

THEATRE

Magdalena Jankowska: *Logical Games According to Mrozek* /176

The author, analysing the works of the outstanding dramatist, discusses the existence of the categories of paradox and different forms of the absurd in his multidimensional plays.

Michał Masłowski: *The Rituals of the Polish Grotesque* /183

It is not easy to describe the nature of the peculiar form of humour in such literary phenomena as the works of Witkiewicz, Gombrowicz, Różewicz, or Mrozek. Analysing the rituals written into their grotesque dramaturgy, the author tries to discover the essence of their philosophy. For those writers, laughter is the expression of a certain ethic and philosophy of living. The type of grotesque they represent may be — as Kundera insists — one of the distinctive features of East-European culture.

ART

Jerzy Lipiec, or *Getting Down to the Heart of the Matter* /194

This issue of „Akcent” is illustrated by the artist whose works have not earned wide recognition yet, but which show the temperament of a discoverer and master of mental short-cuts. He has participated in more than 50 exhibitions abroad and about 70 in Poland.

Tadeusz Chrzanowski: *Laughter in the Old Art — a Few Unsystematic Remarks* /197

An art historian's free reflections on the subject of the evolution of laughter and humour in fine arts from the Middle Ages to the mid-eighteenth century. The elements of that kind appear — acquiring different shapes — as much in the typically lay as in the religious art, at times producing secular protests and disgust of respectable, learned commentators. The author of the article declares himself strongly in favour of levity.

Daniel Grojnowski: *To Laugh or Not to Laugh? The Case of Boronali (1910)* /207

In 1910, in the salon of the Independent in Paris, the Boronali scandal broke out. Under this fictitious Italian name, R. Dorgeles exhibited a picture painted by a donkey's tail. The author of the article analyses the derisive intention of those who masterminded the „scandal”, which was to discredit the avant-garde art and its supporters, and studies the reaction of the critics and audience as recorded by the contemporary press.

LETTERS FROM NEW YORK

Urszula M. Benka: *The Labyrinth of Delight* /215

REVIEWS

Agata Stankowa: *Adam Zagajewski's Yearning for Transcendence* /219**Józef Fert: *Etholand (Discovering Europe)* /222****Tadeusz Szkolot: *Man and Culture* /227****Dariusz Trzeźniowski: *The Little Apocalypse in Lublin* /230****Zbigniew Narecki: *Morality in the Process of Transformations* /232**

NOTES

***The International Academic Conference: European Humour* /234**

SOMMAIRE

Wojciech Młynarski: *chansons* /7

L'auteur est le plus grand chansonnier de la Pologne actuelle. Les „feuilletons” des années 1989-91 montrent — avec la perspicacité qui lui est propre — les splendeurs et les misères des changements qui se produisent en Pologne.

Agnieszka Osiecka: *Quelques dizaines de lignes amusantes* /13

A Osiecka, connue comme écrivain, poète et auteur de chansons, décrit d'une manière peu commune la rencontre qu'elle a eue avec Joseph Brodsky dans son appartement new-yorkais.

Jerry Palmer: *Les limites du rire* /15

En général, la réflexion sur l'humour ne tient pas compte des tentatives vaines de produire l'effet comique. Cette observation amène l'auteur à se demander quelles sont les conditions indispensables pour qu'il y ait humour. Il s'avère que — outre les conditions nécessaires à tout acte de communication (identité du code, conditions convenables de l'émission-réception, etc.) — il faut que la situation sociale permette de considérer un phénomène donc comme humoristique. Ainsi, l'inégalité sociale des partenaires de la communication peut avoir pour effet qu'un geste donné sera reçu comme humoristique par l'un d'entre eux, tandis que pour l'autre il ne signifiera que la bêtise, voire la cruauté. La prise en considération des conditionnements sociologiques de la situation humoristique fait resurgir le problème des limites de l'humour.

Leonid V. Karashev: *L'antithèse du rire* /22

Qu'est-ce qui constitue l'antithèse du rire intelligent, réfléchi, c'est-à-dire comique? Parmi les sentiments qui prétendent à ce rôle, seule la honte semble répondre pleinement aux exigences logiques de l'antithèse. Cette émotion silencieuse, intime, représente le calque du rire, mais du rire retourné sens dessus dessous. L'article est une analyse, fondée sur des documents littéraires, de cette émotion et de ses relations avec d'autres concepts similaires et opposés.

Marcin Wolski: *anti-contes de fées* /31

Le satiriste bien connu, auteur de pièces radiophoniques et de textes de cabaret, propose une nouvelle version du conte de Cendrillon et un récit des péripéties d'un homme confronté à une imprévisible ironie du sort.

Violette Morin-Naville: *L'agressivité des rires et la démographie tribale des rieurs* /43

S'il est vrai qu'on peut rire n'importe où et n'importe quand, même dans les pires circonstances, il n'est pas vrai qu'on peut rire de n'importe quoi ou de n'importe qui. L'auteur définit les conditions élémentaires que doivent remplir les rieurs, l'objet riuable ainsi que les relations entre eux.

Dominik Opolski: *Dressage de l'appât* /47

Nouveaux aphorismes de l'auteur du livre „Kto pyta, błądzi z innymi” (Qui se renseigne, se trompe avec les autres).

Tomasz Stróżyński: *Une laborieuse bouffonnerie. Sur les traductions de Tadeusz Żeleński (Boy)* /48

En dépit de son travail titanesque et de ses ambitions immenses de réformateur de la culture polonaise, Tadeusz Boy-Żeleński, éminent publiciste, essayiste, humoriste et par-dessus tout traducteur — se plaignait à se qualifier de bouffon. L'article analyse les aspects de l'art de

Boy-traducteur grâce auxquels le lecteur polonais ressent comme familiers l'humour et l'esprit des auteurs français qu'il a traduits, ce qui lui permet d'entrer d'autant plus facilement dans un contact intime avec les produits d'une autre culture.

Stephen Dixon: récits /61

Récits d'un écrivain d'avant-garde américain, fondés sur le sens de l'absurdité des situations et du langage.

Aaron J. Gourievitch: Le rire médiéval sur fond de peur /80

On ne devrait pas opposer la culture médiévale du rire — du moins aussi radicalement que le fait Bakhtine — à la culture ecclésiastique officielle. La culture médiévale dans son ensemble constitue une fusion ambivalente du sacré et du profane, du sérieux et du rire. Ce principe trouve une excellente illustration dans les exemples racontés par les prédicateurs. Le comique y apparaît d'habitude dans des scènes qui évoquent la mort et la damnation éternelle à laquelle une majorité écrasante de fidèles ne doit pas échapper. Remède contre la peur, moyen seul capable de permettre à l'homme de regarder la mort et ses représentations en face, le rire constituait une partie intégrante du mécanisme socio-psychologique qui diminuait la tension insupportable engendrée par la conscience de la mort et de l'inévitable châtiment d'outre-tombe.

Jacques Brel: Les Bigotes /86

Poème satirique de J. Brel traduit par W. Mlynarski un fin connaisseur de sa création.

Bernard Sarrazin: L'humour noir et la mort de Dieu. Baudelaire et le grotesque moderne /88

La crise profonde des valeurs et croyances traditionnelles à la fin du XIX^e siècle s'accompagne du surgissement d'un nouveau type de conque: l'humour noir. Parmi les étapes de sa formation il faut citer les opinions de Jean-Paul Richter, l'activité de l' "Ecole freinetique" et la dernière période de la création littéraire de Baudelaire. C'est surtout cette dernière, cumulant des éléments du paradoxe, du mauvais goût, et en même temps abolissant les genres littéraires consacrés, qui importe comme presage du grotesque contemporain de Gombrowicz, de Beckett ou de comiques français.

Janusz Osęka: La Mallette /95

Bref récit de l'un des satiristes les plus intéressants de la génération moyenne.

Judith Stora-Sandor: Humour et crise d'identité /98

L'humour juif contemporain est issu d'une crise d'identité qui s'est manifestée au milieu du XIX^e siècle comme résultat du processus de la "déghettoisation" des Juifs. Les textes de nombreux écrivains d'origine juive (Heine, Kraus, Molnar, Tucholsky, Ehrenburg, Babel, Kafka, etc.) ainsi que d'innombrables anecdotes se nourrissent du doublement inévitable de la personnalité de ceux qui essaient en vain d'oublier leurs racines culturelles.

Irosław Szymański: chansons /106

Le fondateur et animateur du cabaret "Łoza 44" présente ses meilleurs textes des cinq dernières années.

Antonin J. Liehm: A l'ombre du Brave Soldat Šwejk. Particularités de la culture tchèque /112

Les caprices de l'histoire ont fait de la culture tchèque un véritable conglomérat d'éléments culturels divers. Il serait difficile de trouver une caractéristique qui définisse de manière absolue le caractère national

tchèque. La spécificité de la culture tchèque tient à son caractère réellement multiforme, au fait qu'elle tire son origine de plusieurs traditions dont aucune n'est prépondérante. Cette capacité d'assimiler divers apports étrangers constitue, non pas sa faiblesse, mais son énergie de survie.

Georges Brassens: chansons /116

Textes d'un classique de la chanson satirique française et une de ses dernières interventions.

Rimma Dragounova: La valeur ironique de l'intertextualité /127

Quand l'ironie n'est pas un simple trope — une antiphrase, elle est d'habitude une citation. Un texte peut être littéralement truffé de renvois implicites à des textes antérieurs, clins d'oeil au lecteur-complice possédant la compétence culturelle requise, c'est reconnaître les indices d'une intertextualité latente. La littérature russe contemporaine offre beaucoup d'exemples de cette sorte qui sont intéressants aussi par rapport au contexte socio-politique de la communication littéraire.

Bouloute Okoudjava: chansons /132

Deux nouveaux textes d'un classique de la chanson poétique russe contemporaine.

Vladimir Novikov: La parodie et le rire parodique /134

La parodie est une image comique d'une oeuvre artistique, d'un style, d'un genre. Le comique, qui semble lui être inhérent, distingue la parodie des autres formes d'intertextualité (citation, allusion, réminiscence, etc.) Le rire parodique paraît ambivalent. La plupart des parodies sont attirées par le pôle „negatif” et constituent une critique du modèle. Mais il existe aussi une parodie bienveillante qui admire son objet. Dans divers pays s'est cristallisée une grande variété des formes de parodie. En URSS, la parodie a joué et joue toujours un rôle particulièrement important dans la mesure où elle s'oppose à la pseudo-culture officielle qui craint de subir l'épreuve du rire.

Janusz Olczak: Les affaires du businessman Liszaj /139

Fragment d'un cycle romanesque d'un prozateur de Lublin mort en 1991. Le processus de „privatisation” y est traité d'une manière ironique.

Robert Dymel: Le rire interdit: sur quelques oppositions de „scripts” dans l'humour politique polonais /147

Une tentative d'analyse sémantique de l'humour politique polonais. S'inspirant des travaux de Victor Raskin, cette analyse permet de mieux comprendre la nature et les mécanismes de la blague politique, elle fait apparaître l'effet comique comme résultat de la superposition de divers „scripts” ou significations contextuelles de mots et locutions.

Kazimierz Pawełek: chansons /153

Quelques chansons, évoquant les moeurs polonaises contemporaines, de l'un des animateurs du cabaret lublinois „Czart”.

Olgă Galatanu: La dérision comme stratégie de défense dans les régimes totalitaires: la blague roumaine /158

Appuyée sur un corpus d'environ deux cents exemples roumains, une analyse de la blague politique — de son axiologie et de son fonctionnement social — sous un régime totalitaire. Il s'avère que la blague politique remplit trois fonctions: 1. en tant que stratégie de défense, elle permet de „survivre”; 2. elle conteste les valeurs doctrinaires, la „doxa” posée comme éternité dans le discours de bois; 3. elle demystifie la réalité d'un Etat totalitaire.

Radek Rybkowski: Je suis un bandit! /167

Une humoresque qui montre comment les mythes de la culture de masse retrécissent l'espace de l'activité réelle de l'homme.

Nelly Feuerhahn: *Le rire et l'enfant dans l'enfance du rire* /169

Dès le début de la vie, le rire, étayage physiologique du comique, est l'objet d'une sémantisation progressive qui fonde le lien intersubjectif et simultanément la culture du risible. A chaque époque, les critères du risible correspondent à la manière dominante de voir, de comprendre, de vivre. C'est à l'époque de la Renaissance que se produit un tournant décisif: la conception du rire de l'enfant subit une métamorphose radicale, l'éducation tente de soumettre la matérialité corporelle du rire à un code de comportements appris.

THÉÂTRE

Magdalena Jankowska: *Les jeux logiques selon Mrozek* /176

En analysant la création de l'éminent dramaturge, l'auteur développe une réflexion sur le fonctionnement du paradoxe et de diverses variétés de l'absurde dans cette oeuvre pluridimensionnelle.

Michał Masłowski: *Les rituels du théâtre grotesque polonais* /183

Il n'est pas facile de définir la forme particulière de l'humour à laquelle on a affaire chez Witkiewicz, Gombrowicz, Różewicz et Mrozek. Par le biais de l'analyse des rituels implicites de leur écriture théâtrale grotesque, l'auteur tente d'appréhender l'essence de leur philosophie. Car en effet le rire exprime, chez ces écrivains, une certaine philosophie de l'être et une certaine éthique. Le type de grotesque qui leur est propre constitue peut-être — comme le veut M. Kundera — un des traits distinctifs de la culture de l'Europe centrale.

ART

Jerzy Lipiec /194

Ce numéro est illustré par un auteur dont la production n'a pas encore été commentée abondamment par les critiques mais qui fait preuve d'un tempérament de découvreur, d'un maniement magistral de raccourcis. Il a participé à plus de 50 expositions à l'étranger et à plus de 70 expositions en Pologne.

Tadeusz Chrzanowski: *Le rire dans l'art du Moyen Âge jusqu'au milieu du XVIII^e siècle — quelques remarques dans le désordre* /197

Réflexions d'un historien de l'art sur l'évolution du rire et du comique dans les arts plastiques depuis le Moyen Âge jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Des éléments comiques apparaissent — sous des formes variées — aussi bien dans l'art par excellence profane que dans l'art religieux, suscitent parfois des protestations de commentateurs doctes et respectables. L'auteur de l'article se range résolument du côté des partisans du non-sérieux.

Daniel Grojnowski: *Rire on ne pas rire: l'affaire Boronali* (1910) /207

En 1910, au Salon des Indépendants à Paris, éclate l'affaire Boronali. Sous ce nom italien fictif, R. Dorgels expose un tableau exécuté par la queue d'un âne. L'auteur de l'article analyse l'intention comique des instigateurs du "scandale" qui devait compromettre l'art d'avant-garde et ses partisans, ainsi que les réactions des critiques et du public, enregistrées par la presse de l'époque.

LETTRES DE NEW YORK

Urszula M. Benka: *Le labyrinthe de la volupté* /215

REVUES

Agata Stankowa: *La nostalgie de la transcendance d'Adam Zagajewski* /219

Józef Fert: *Etholande | découverte de l'Europe* /222

Tadeusz Szkolot: *L'homme et la culture* /227

Dariusz Trześniowski: *Petite apocalypse de Lublin* /230

Zbigniew Narecki: *La morale dans le processus des transformations* /232

NOTES

Colloque international: *L'Humour européen* /234

W następnym numerze:

WACŁAW OSZAJCA: *Powrót Urasza* • *Od Polski podbitej do „Polski Walczącej”*. Wspomnienia Tymona Terleckiego spisane przez Ninę Taylor • DANUTA MOSTWIK: *Przestrzeń życiowa emigranta* • MARIAN JANUSZ KAWAŁKO: *wiersze* • KAZIMIERZ NOWOSIELSKI: *Święty drzewostan. O poezji Jarosława Iwaszkiewicza* • BOHDAN ZADURA: *Jutlandia* • JERZY KUTNIK: *Performance i postmodernizm w literaturze amerykańskiej* • URSZULA M. BENKA: *wiersze* • BOHDAN DUCHNOWSKI: *Listy* • MAŁGORZATA LUKASZUK: *Jeszcze o podróży i podróżującym* • MAGDALENA JANKOWSKA: *wiersze* • ANDRZEJ KWIATEK: *Ziutek mnie oszukał* • JÓZEF FERT: *Bez cenzury. O poezji Edy Ostrowskiej* • WIESŁAW BARTNIK: *wiersze* • PAWEŁ JAKIMIŃSKI: *W — z — w* *wodzenia* • STANISŁAW BARC: *Mity i stereotypy w prozie Marłana Pankowskiego* • GENNADIJ AJGI: *wiersze* • JAN HARTMAN: *O istocie liberalizmu z perspektywy filozofa* • TADEUSZ SZKOŁUT: *Herling-Grudziński — światdek „wieku ideologii”* • NATALIA JURAK: *Banany jak kartofle* • WALDEMAR MICHAŁSKI: *Madonna z kolowrotkiem albo powrót do Itaki* • ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI: *Beket, czyli przeciw chaosowi istnienia* • JERZY SIKORA: *Antropologiczna wizja teatru* • KRZYSZTOF STĘPNIK: *Wojna i filologia* • MONIKA ADAMCZYK-GARBOWSKA: *Dekapito i Zerwilebski czyli przekład i adaptacja* • ALEKSANDRA STRZAŁKOWSKA-CHOJNACKA: *Kosmiczny wymiar dmuchawców* • LECHOSŁAW LAMENSKI: *„Kolorowe jarmarki” Henryka Szkutnika* • *Prowincja wobec centrum*: WŁODZIMIERZ STANIEWSKI, ANDRZEJ ZIĘBIŃSKI, MAŁGORZATA DZIEWULSKA, LESZEK KOLANKIEWICZ, ZBIGNIEW TARANIENKO, LECH RACZAK, WOJCIECH KRUKOWSKI, TOMASZ JASTRUN • *Listy z Nowego Jorku* — URSZULA M. BENKA: *Bestiariusz paraboliczne* • ZYGMUNT MIKULSKI: *Z powodu Diana. W rocznicę śmierci Józefa Czechowicza* • TADEUSZ POLANOWSKI: *Dobra poezja — ocala* • JANUSZ PŁISIECKI: *Problemy wychowania estetycznego dzieci i młodzieży* • Dyskusja: *„Czy istnieje Europa Środkowa?”* (Antonin Liehm, Jefim Etkind, Michał Masłowski, Jerzy Święch, Bogusław Wróblewski).

Szanowni Czytelnicy,
Droży Przyjaciele Akcentu!

„Akcent”, jak wszystkie czasopisma literacko-artystyczne, utrzymuje się z dotacji. Pragnąc zwiększyć stabilność finansową naszego kwartalnika gorąco zachęcamy Czytelników do współtworzenia Fundusza Wydawczego Przyjaciół „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 kolejnych numerach publikować będziemy imienną listę naszych Dobroczytców.

Prosimy o dokonywanie wpłat na konto:
„Kadec-Edytor” s.c.
Lublin, ul. Żana 38 C
Łódzki Bank Rozwoju
Oddział Lublin
414201-1283-136-0
z zaznaczeniem: dla „Akcentu”.
Serdecznie dziękujemy.

Redakcja

Z gorącym podziękowaniem potwierdzamy odbiór pierwszych wpłat na Fundusz Wydawczy Przyjaciół „Akcentu”.
Dotychczas otrzymaliśmy wsparcie od następujących osób:

Wacław Iwaniuk, Kanada	1 mln zł
Złagiew Kaczorowski, Wiedeń	100 dol. USA
Marek Gacka, Lublin	1 mln zł
Edward Zyman, Kanada	100 dol. kanad.
Lucjan Oszajca, Lublin	1 mln zł

Wszystkie wpłaty na Fundusz Wydawczy „Akcentu” traktujemy jako roczną subskrypcję naszego kwartalnika.

Równocześnie informujemy, że lista Przyjaciół — Mecenasów „Akcentu” jest ciągle otwarta. Serdecznie zapraszamy. Będziemy na łamach naszego kwartalnika odnotowywać każdą kolejną wpłatę.

Ofiarodawcom jeszcze raz składamy serdeczne podziękowanie.

Na pierwszej stronie okładki
rys. Jerzy Lipca

Na czwartej stronie okładki
rys. Jerzy Lipca

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

Materialów do zamówień redakcja nie zwraca

Redakcja nie odpowiada za treść ogłoszeń
Informacje o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają

Powiadanie sprawnie „Aktuści” prowadzi i promotorzy przyjaźni „LIBELLA”
— Księgarnia Polska w Paryżu (12, Rue St-Louis-en-France, 75004 Paris,
tel 47265109). Kwestie rozliczeń pismem 140 franków. Cena
przebiegającego numeru 48 franków.

Wydawca: „Kadeks-Edytor” s.c.
20-401 Lublin, ul. Zana 38 e

Druk i łożebiel w Zakłady Graficzne, ul. Unicka 4
Przekazano do druku 14 maja 1991 r.
Druk skończono w październiku 1991 r.
Nakład 5000 egz. Cena 0000 —