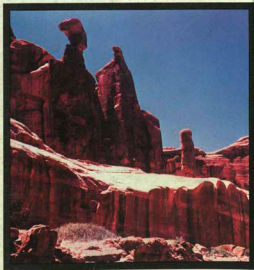


Sztuka to najwyższy wyraz
samouświadczenia ludzkości
/.../
Dzieło sztuki – mikrokosmos
odbijający epokę.

Józef Czechowicz



Cena zł 12000,—

a

4

4 (50) 1992

akcent

literatura i sztuka • kwartalnik

AKCENT nr 4 (50) 1992



Ryszard Kapuściński — nowe wiersze
Motywy amerykańskie (m.in. Przyboś w USA)
J.B. Singer o Brunonie Schulzu
Polemika: S. Blejwas — Cz. Miłosz

a

rok XIII

nr 4 (50) 1992

akcent

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

a

nr 4 (50) 1992

akcent

literatura i sztuka

kwartalnik

Awar/Ramirak 608

Redaguje kolegium

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

Redaktor techniczny
Janusz Szolęcki

Korekta
Janina Haneke

Sekretariat
Jadwiga Grzegorzak

Czasopismo wydawane przy pomocy finansowej
Wydawni Kultura i Sztuka
Urzędu Wojewódzkiego w Lublinie

Numer 4/1992 realizowano przy wsparciu ekonomicznym
Fundacji Kultury Polskiej

PL ISSN 0208-6220
NR INDEKSU 35207

Copyright 1992 by "Akcent"

SPIS TREŚCI

- Ryszard Kapuściński: *wiersze* / 7
Danuta Mostwin: „Quinta Des Almas” (opowiadanie) / 12
Międzynarodowa konferencja poświęcona Julianowi Przybosiowi
w Chicago / 35
Uta Przybós: *Mój ojciec* / 40
Bogusław Kier: *Juliana Przybosi ziemia gwiazdnie pojęta* / 44
György Gömöri: *Zmiany w organizacji lirycznej przestrzeni Przybosi* / 53
Rósiński Skrzet: *Warsztat poetycki Juliana Przybosi w świetle
autografów poety* / 63
Bogusław Wróblewski: „Jaskółka” *Przybosi — autodefinicja meto-
dy twórczej* / 73
Andrzej Wierciński: *wiersze* / 77
Izabela Filipiak: *Piramida* / 82
Aneta Pierzchała: „Pisarz (...) wydiera Wielkiej Tajemnicy swój
drobny okruc” (*O poetyce opowiadał Gustawa Herling-
ga-Grudzińskiego*) / 94
Wojciech Zalewski: *wiersze* / 98
Icchok Warszawski (Isaac Bashevis Singer): *Książka polsko-żydows-
kiego pisarza po angielsku* / 103
Chone Shmeruk: *Isaac Bashevis Singer o Brunonie Schultze* / 106
Bogusław Wróblewski: *Jan Kowalik — wybitny bibliograf polskiej
diaspory* / 110
Jan Kowalik: *wiersze* / 113
Cz. Miłosz i S. A. Błejwas o Polonii w Ameryce:
Czesław Miłosz: *Odrębne narody — poezja i ludzie* / 116
Stanisław A. Błejwas: *Miłosz i Amerykanie polskiego po-
chodzenia* / 122 *Odpowiedź Czesława Miłosza* / 124 Stanisław
A. Błejwas: *Miłosz raz jeszcze* / 125
Bogusław Wróblewski: „Wakacje” i amerykańscy Matysziakowie
Zofia Mierzyńska: *Jackowo Story* / 131
Wojciech Kawidziński: *wiersze* / 139
Jacek Łukasiewicz: *Warszawa z jasy Jany* / 145
Wojciech Próchniewicz: *Śpiewak* / 155
Michał Wardęszkiewicz: *wiersze* / 165

PRZECZKOJE

- Tadeusz Szkolut: *Postmodernistyczna debata trwa...* / 170
Józef Fert: *Wariacje ze złym fioletem (O wierszach Urszuli Benki)*
/ 174

snilem las i że ktoś
stał na skraju patrzył na nas
a przecież nie było lasu nikt nie patrzył
był inny gdzie indziej
ale sen o tym gdzie jesteśmy
nie chciał przysięść

* * *

To błądzenie
po zakamarkach pamięci
cienie, które wychodzą zza rogu
ida ulica, potem przez plac mojego miasteczka,
ich sylwetki zatarłe, niktogo
nie sposób zatrzymać, zamienić słowa,
czasem unoszą twarze
przez chwile widoczne w blasku świetle
odległego nawet zapomnianego wspomnienia
zmęczone, popykane faktury
wysilke, aby dać im imiona

zamknęci w sobie

ostatnie doświadczenie życia
jest zawsze przykre
po długich i ciężkich
albo nagle
kawalek obłowy w potylicy

po jakimś czasie
przychodzą, pojawiają się na placu, idą,
znikają za rogiem

Przywołajmy ich wszystkich
nie chodzi o werble o apele
chodzi o spotkanie o
„dobrze że jesteś”
znikasz na tak długo
nie wierzę żebyś był aż tak bardzo zajęty

„Wczoraj śnił mi się Chrystus
był zmęczony powiedział
doszło do tego że trudno o szklankę
czystej wody”

„wiem jak jesteś daleko
czuję to każdej nocy
moje ciało porusza się w pustce
(„W poicell z twiru” — James Dickey)

„niejasne procesy kosmiczne
stworzyły planetę tak wielką
że mogą być widzieć ale nie mogą dotknąć
gdyby kosmos składał się z planet
małych jak ziarenka piasku
moglibyśmy jak pyłek
zniknąć w słońcu”

„istnieć w trykuciu
ale nie w trykuciu wartości
między niebem i piekłem
w strofie szarej którą rządzi
niepewność i oczekiwanie
lecz w trykuciu istnienia
krążąc między tymi co odeszli
z strażnikami ich pamięci
przenosząc listy grypsy depesze
znaki porozumiewawcze
hasła
spojeżenia”

„dodaj że
nie tak nie jednocy ludzi
jak śmierć”

„rozmyślając o Świętej Teresie z Avila
zaczynamy rozumieć czym jest Bóg:
Bóg jest umieszczeniem
jeżeli masz skrzydła złożone lub obcięte
nie zbliżysz się do niego”

British Railways do Walii

Za oknem łąki drzewa
rzeki nieustrudzone
krośtwo młoczenia i ciepłowości
które cię przyjmie jeżeli zrobisz krok
Anglia zciolona po obu stronach toru
wagony kołuszą się każdy z nas
zamknięty w swoim losie

Evesham
wroć
wroć?
czekanie to rodzaj ciernistego marzenia
mojemu światu przybył nowy wymiar
odtąd jestem inny ziemia po której chodzę
jest inna

13 11

DANUTA MOSTWIN

Quinta Des Almas

Isabella posuwa się ulicami Funchal. Płynie jednocześnie ponad wierzchołkami kwitnących rododendronów „Quinty Des Almas”. Z obu stron zbliża się ku niej. Nie ma wyboru. Muszę otworzyć się na jej spotkanie. W jej dawniej zgasłych oczach, w których tylko udręka, odkrywam iskry triumfu. Wybrała, doprowadziła do kresu to, co jej się tyle razy nie udawało. Jej szept tuż przy mnie. Ściąga mnie w snach, z których nie ma ucieczki. Gaiśnie nad ranem. Znowu jawia się nocą, przybierając postacie żywych i umarłych, przed którymi kryje się w zaułkach nieznanymi miast. Pyta, czy rozumiem jej decyzję, szaloną słusność jej wyboru? Staram się zrozumieć. Nie wiem jednak, czy potrafię to wytłumaczyć. Przyrzekam, że znajdę słowa, które powiążę w opowieść. Czy jednak pozwoli wprowadzić się na scenę? W takim razie należałoby widom zostawić swobodę wytłumaczenia. Jest już przy mnie samotna, w jednej postaci, ale wysmakowana i młodzieńcza, inna niż ta, którą zapamiętałam. Wokoło niej, zgodnie z prawem współzależności i zaprzeczeniem próżni, jawią się aktorki. Obiecują gotowość pomocy. Zastrzegają się jednak, że nikt nie zna całej prawdy i tylko może przekazać ją ze swego punktu widzenia. Rozpoczyna się nieco dziwaczne widowisko na granicy istnienia i niestnienia. W czasie zatrzymanym, na obrotowej scenie poszerzonej piramidami nadbudówek.

A oto aktorki:

Maria, contessa de Orelas. Jej cichy, żalony głos owija się smugą dymu wokoło naznaczonych bliznami przegubów rąk Izabelli, jej córki. Malarz Petro pochylony nad sztalugami. Obraca się, widząc, że na twarzy ma maskę młodzieńca: rzeźbioną w brzoje twarz weneckiego Apollonia. Ciało starszego, otęgłego mężczyzny. Zastanawiam się czy dawniej nosił maskę, czy też włożył ją specjalnie na spotkanie w dramacie Izabelli. Ale skoro czas w tym widowisku jest zatrzymany, nie istnieje „dawniej” i maska jest legitymująca Petro. Zauważam półspojrzenie Izabelli: zachwycenie i udręka. Obejmuję mnie malarza. Zoja z „Cielo a Mare” odwraca głowę poprawiając jednocześnie coiffure misteryjnych loków nad czołem. W kąku ust, choćki cynicznego uśmiechu. A teraz niewypowiedziane w rozchyleniu ust.

Olgierd z hotelu na South Lagro jest aktorem przypadkowym a jednak ważnym. Jest świadkiem złaśnien ostatniej wojny, która dla niego trwa bez względu na miejsce pobytu. Starał się uciec od niej

na wyspę. Bezskutecznie. Dramat Izabelli widzi podobnie przytamt wojny. Pod tym względem zgadza się z Marią de Orelas.

Martin de Comera wyrasta ponad inne postacie. Ogoryzał żeglarsk. Wydaje się, przed chwilą zaskoczył z pokładu masztowca. Spótniony o pięć wieków odkrywca Madery. Poza nim jeszcze nawiąbywania drubów. W nim krew Johna Golceves Zarco i Jean de Bettencourt, Lorda Granville. Po kądzieli związany z Władysławem Warneńczykiem. Dlaczego Izabella odrzuciła Martina? Czy nie byłby to najwspanialszy towarzysz? A teraz? Odwraca wzrok od Petro. Z nową nadzieją zbliża się do Martina. Ale on odsuwa się, przyciąga go zaczepne spojrzenie Zoi.

Pomiędzy aktorami krąży duchy: w ciemnych opłoczkach, w kapturach zakrywających twarze. Tylko ogrodnik, Quasimodo, który od początku był duchem, występuje także w postaci ludzkiej. Ma na sobie błazeńską czapkę z małymi dzwonkami. Podsluchuje i podpowiada. Wiedźmy przez żelazną bramę do „Quinta Des Almas”, gdzie toczy się akcja dramatu. Na Maderze jest wczesna wiosna.

Wiedźmy siedzą ukryte w galeziach wysokich drzew. Nie widzę ich, ale odczuwam ich obecność. Słyszę niespokojne szeleszy, jakby ktoś lekką stopą biegł po zeschłych jesiennych liściach. A przecież to marzec, wiosna na tej dziwnej wyspie o skalistych stromych zboczach i wykutym w skałę, krótkim, niebezpiecznym lotnisku. Wiem teraz, że wiedźmy są tu na pewno, a suchy, tajemniczy szeleś jest odgłosem opadających ziaren czasu, które przemieszają między długimi palcami ich przezroczytych rąk, wyszukując te nasiona, które zakiełkują.

Maria, contessa de Orelas, oprowadza mnie po parku. Ramię jej pełnym grozy gestem wskazuje na białe krzyże znaczące kory majestajacyjnych drzew.

Przeszło stulecie — mówi. Jej głos drży, łamie się. — Przeznaczone na ścieżce.

Rozpac Marii uderza mi się, jestem uwikłana w jej dramat. Przeszywa mnie ostrze gorzkiej, górskiej wiosny. Nagły trzask łamiący się gałązki. Odwracam się. Cień stąpa za nami.

Kto to?

Mój mąż, ojciec Izabelli — Maria wzrusza ramionami. — Poznała go pani.

Poznałam, ale...

On tak zawsze. Włcze się. Albo znika dogodnie. Rozprasza się.

Czuję mrowie zimna w stopach i dłoniach. Cień zniknął, rozpyłnął się. Po dwóch dniach ulewnych deszczu blade słonce wynurza się, migołcze, ale nie grzeje. W dolinie, na brzegu morza, tam, gdzie mieszkamy, jest ciepło, turyści opalają się na plaży. Tu, na szczycie, zimno, szarość, mgła.

Niech pani spojrz — Maria de Orelas zatrzymuje się przed ogromnym, wysokim jak topola rododendronem. Wzrasta w pięciopiętnię chmur. — Najwyższy na wyspie. Jesteśmy tu 700 metrów nad poziomem morza. Przystaje oparta na łasce, w poornąj przez czas twarzą, w zmęczonych oczach ciemnych, pełnych nie znanych nikomu

przewidzieć — dogasający ogień. Końcem laski kreślił znaki na piasku ścieżki.

Zakładaj przyszłości, aby pozostała tylko abstrakcja? Wpatrzona w nie, mówi:

— Martwię się o Izabellę. Drżę o nią. Zrywam się na każdy szmer w nocy. Boję się: znów? A ona? Niespokojna, udręczona. Przeglądam się. Czy to moja córka? Moja córka to młodzieńka dziewczyna. Ta, która się w moim pokójku jest zmęczona, przedwcześnie postarzała kobieta. Czy można ją przyprowadzić do pani, do hotelu? Niech pani z nią porozmawia. Może znajdzie się jakiś ratunek. Może nie wszystko stracone. Pyta pani, kiedy ostatni raz? Kilka miesięcy temu. Wyskoczyła z okna. Polamiała zebra, zhamła nogę. Poraniła się. Okropnie cierpiała. I krzyczała tak... nie mogłam słuchać, zatykałam sobie uszy. A taka jest dla mnie dobra. Ciepła. Trochę. Jakby bała się, że jej zniknę. Że ją zostawię. Wie pani, jest w niej smutek. Ogrom smutku, jak morze. Onegdaj stałam na dziedzińcu przed domem. Patrzyłam w stronę drzew znaczących na ścieżce. Myślałam... nie, nie nie myślałam. Może tylko... znów wraca wiosna. Bez obietnic. Przede mną leży utracone życie mojej córki. Wtedy ona, jakby wyczuwając, podeszła, położyła mi głowę na ramieniu, powiedziała: „Mamo, tak chciałam, żeby „Quinta Des Almos” pełna była dzieci, twoich wnuków.”

Maria wyprostowała się. Niewielka, szczupła, urosła. Głos jej do niedawna miękki i ciepły powrócił do poprzednich tonacji chłodnego, rzeczowego i logicznego dyskursu. Był to teraz głos przywykły do wydawania szybkich, nie uznających sprzeciwu rozkazów. Odruchem się szukając postępującego za nami cienia. Nie było go. Ale pomiędzy zarostami stawu, do którego dobiegaliśmy ścieżką, między przerosłymi krzakami azalii migła mi twarz potwornie zeszpecona. Twarz gnom, pokracznego karla, który wyhybął z nory przypatrując się i podpatrując.

— Co to?

Uderzyła laską w splekany, płaski kamień ścieżki.

— Przestraszyła się pani? To Jeronimo. Ogrodnik. Zlitowałam się, przyląknęłam, ale to pöldiolat. Pracował w piekarni i jadąc windą wystawił głowę. Strasznie go pochatarło. Całą twarz. Nie nie robił! Siedzi tu nam na karku z całą rodziną i domaga się, żeby mu podwyższyć pensję. Z czego? To ci czerwono! Zbantowali go. Co za czasy!

— Jeronimo! Pozbierałbyś lepiej drwa na kominek. Potrzebne nam suche drzewo.

Woda w stawie nieruchoma. Spod zwązów, kołysząc się leniwie, wypłynęła samotna biała kaczka. Twarz w zarostach znikła. Tylko spomiędzy okragłych łici wodnej lilii spoglądają płoweczne śnie-dzia piany oczy wodnej upiórki. Maria de Orelas oparta o pień znaczącej biało sosny, mówiła:

— Historia rodziny mojej matki sięga czasów Henryka Żeglarsza. To byli najstarsi osadnicy wyspy. Urządzali quintę na pokolenia. Domów było naturalnie więcej, kilka budynków. Jeszcze mój dziadek posiadał dwie trzecie Madery. Ale Orelas to byli przede wszystkim

bohaterowie narodowi. Kiedy w XVII wieku Francuzi napadli na wyspę, bronili jej Orelas, gubernator Madery. A w roku 1863, kiedy zaraza padła na winnice, znów inny Orelas sprowadził nowy szcep winny z Ameryki. Ach gdyby pani widziała „Quintę Des Almas” jeszcze kilka lat temu, jeszcze dwa lata temu, taka była piękna. Nie, nie, teraz jest zaniedbana. Ale ja to Kocham. Kocham. I teraz po tyłu wickach — odgry. Odebrać Izabelli jedną rzecz, która na dla niej znaczenie. A quintę mogą rozparcelować. Hłobowe wieści! Mówi, że czerwoni mają duże szanse. Czekaemy wyborów. Do wyborów wszystko wstrzymamy. Nie to będzie! Nie mogę o tym myśleć! Nie jest pani zimno? Mnie jest zawsze zimno. Wracajmy. Chodźmy już do domu.

Na Madere przyjechaliśmy pod koniec marca, 1975 roku. Był to dla Portugalii czas gorący. Przez nas nie przewidziany. Wpadliśmy w samo serce walki przedwyborczej. Po czterdziestu pięciu latach ucisku, dwudziestego piątego kwietnia obywatele portugalscy mieli wziąć udział w „prawdziwych wyborach do nowej Konstytucji”. Faworyzowana przez wojsko partia komunistyczna dołączyła do głosu. Z Londynu lecieliśmy razem z bójką. Rozpoznawaliśmy palący fanatyzm w niewiadomych oczach. Nieustannie ciche, szepcane porozumienia. Wobec nie w tajemniczości: zacięta twarzą policzków. Uniesieni miśją, lecieli na robotę agitacyjną. Już na lotnisku w Funchal nalożyli nas ramiona czerwone opaski. Oczekując na bagaże, otoczeni armią bez mandatów, rozpoznawaliśmy ducha konspiracji, który ich z sobą skłaniał. Twarz kobiet wydawały się bardziej zacięte niż mężczyzn. Ubrane na czarno, kancieście. Turystów było niewiele. Widocznie wystraszyły ich nadciągające na Portugalję wypadki. Poszczuliśmy się obco, w mniejszości. Zaczynamy już żalować przyjazdu. Trzeba było jechać gdzie indziej. Wokoło nas rozciągał się tygiel wyspy. Burowała wielkimi bębłami szatańska polewka: stare, nie wybaczone krzywdy, chęć posiadania i władzy, rozpacz nadciągającej utraty tego czym dotąd było życie.

Nasz pentagon, „Nova Avenida”, jest za miastem Funchal. Dwupiętrowa, szerokokorosiadła na pagórkę angielska willa o malowniczych zalamanach czerwonego dachu, otoczona szpalarni kamiennych szkarłatnych poinsettii, krzaków azalii i mimoz. Taras na podziemiu, drzwi ciężkie o kolorowych witrażach prowadzą do hola. Ciepło i schludność, zapach krocucholodno białyni i przypieczonych grzanek, zadomowienie angielskiej prowincji. Z jadalni, na prawo, szmer głosów. Zbliża się pora lunchu. Nasz pokój na drugim piętrze ogromny, o rzetelnym suficie. Meble ciężkie z końca XIX wieku, wysokie łóża z setkami poduszkami. Otwieram drzwi balkonu: morze wydaje się podpyływać do stóp willi. Daleko woda łączy się z niebem. Cały świat ofiary hymnom morza. Szeroki akord podobnościwa wiąże wszystkie sfery: wodę, ziemię i niebo, czas, ludzkie, stworzenia i rośliny. Przez chwilę uczucie: to co spotkam na tej wyspie objęty jest akordem jednej, wielkiej pieśni. W niej — wytumaczenie początku i końca. Stał stał obok mnie.

— Pięknie tu — mówi — ale zimno. Zastanawiam się, dlaczegośmy tu przyjechali, dlaczego wybraliśmy tę wyspę.

— Wiedzieliśmy, że jest tu zimno, o którym nie wiemy.

— Możliwe. A może egzotyka Madery. Nie znamy tu nikogo. Penjonat staroangielski. Liczyłem na słońce, plażę. I przyjeżdżać tu z Ameryki! Jak się nazywa ta pani, której telefon dostałaś w Londynie?

— Zoja.

— Może spróbuj zadzwonić do Zoi.

Nakręcałam numer. Głos odezwał się ciepło. Gardwolia. Wiedziałam już o nas od męża z Londynu. Cieszy się, że zaprasza jutro na kolację. Ton głosu przenika przestrzeń, szkicuje obraz kobiety, zabarwia, uplastycznia. a jeśli nie jesteśmy zbyt zmęczeni, może odwiedził-byscie chorego. Jest tu Polak, oficer kawalerii, przyjechał z Chicago. Złamał nogę. Podaje adres: Philips Hotel, South Largo, pokój Nr 402. Nazywa się Olgierd. South Largo jest zaraz za katedrą. Możecie iść spacerem. Tu wszystko jest bardzo blisko. Tylko ja — nie. Ja jestem wysoko. Zresztą sami zobaczycie".

Odkładam słuchawkę. Staś spogląda pytająco.

— Jaka ona jest?

— Urocza.

— Tak myślałem.

— Idziemy na South Largo.

— Do kogo?

— Wszystkie ci powiem.

Nierównio brukowane uliczki biegną stromo ku morzu. Zdradziecko wystające kamienie. Brudnawo, biednie. Zapach ryb, czosnku i smażonych kartofli. Fotor zmięsanego dyku papierosowego i oparu alkoholu bucha z otwartych na ulicę barów i tanich jadłowni. Hotel Philips. Krzywy domek. Ciasnota. Zakurzony półmrok. Wąskimi schodami na czwarcie piętro. Olgierd ostrzegł nas już przez okno. Stoi w drzwiach pokoju. Wielki, grubokościsty, pochylony. Drzwi pokoju zbyt niskie dla niego. Nogę w przybrudnym gipsie trzyma wyciągniętą ku przodowi. Rękę o zgrubiałym artretycznym przebiegu oparł o szczudło. Drugą rękę wyciąga zapraszającym gestem. Jednocześnie drganie w kąciku ust: powitalny uśmiech czy drwina z samego siebie? Jest w nim, mimo prymitywne- go otoczenia, dziańska elegancja. Olgierd, widzę to, należy do wybranych, których do końca życia nie opuszcza fantazja młodoci.

— Proszę do moich apartamentów. Zoja telefonowała więc wiedziałem, spodziewałem się. Bardzo proszę... i przepaszam.

Pokój, pokój, kłitka. Niski, sprzęty co najpotrzebniejsze, rozbrane łóżko. Okno otwarte na oścież.

— Strasznie tu duszno. Czy czas trzymam okno otwarte. Państwo wybaczą, że siadę na łóżku... noga... Tylko dla krzesła... ale proszę. Stądami. Między nami rozpęcha się ulica: krzyki dzieci, przeciągłe nawoływania matek, ktoś śpiewa, ktoś brzdąka na gitarze

słodką, hiszpańską melodię. Grająca szafa rzyty amerykańskim przebojem. Olgierd unosi się, chciałby wstać i prosić:

— Czy byłby pan łaskaw... tak... tak... przynajmniej.

Ulgą. Spoglądamy na siebie. Śmiech.

— Co zrobić — Olgierd rozkłada ręce — to nie hotel dla turystów, tu jest prawdziwy Funchal. Może wino? Mam dobre wino. Na Madzerze trzeba pić wino. Tu w szafce są szklanki. Niechże pan nalcie kogoś. Dziękuję.

Pijemy wino, ale zapominamy o Madzerze i krzykach na ulicach Funchalu. Wymienienie nazwisk i naszych miejsc na mapie to formalności dla uryskania miejsca w rakiecie. Wskakujemy do niej i zbywamy w przeszłość na tereny Drugiej Rzeczypospolitej. Zachwyceni przygoda odnajdujemy po drodze znajome miejsca i ludzi. Ubywa lat, jesteśmy młodzi.

— To pan także z Grudziądza?

— A ma się rozumieć. Najlepsza szkoła kawalerii.

Olgierd poklepuje zręmatyzowaną dłońią gipsowe kolano.

— Jutro zdejmuję mi gips.

— A jak to się stało, że złamał pan nogę?

— Ha! Przeklął mnie duś Pilsudskiego. Bo widzą państwo, ja jestem „endek” taki z czarnym podniebieniem. A duch Marszałka tu krąży. Czasem po ulicach Funchalu, a upodobał sobie „Quinté Des Almas”. Ja zaraz powiem co to, zaraz wytłumaczę. Dlaczego tam? Bo kiedy przyjechał zimą trzydziestego roku był jeszcze zdrowy. I mógł tym się cieszyć. Zamieszkał w willi Martina De Comera. Nie znają go państwo? No naturalnie, skąd? Ale poznacie. To była „Quinta Bethencourt”. Ale Pilsudski lubił sobie spacerować po parku „Quinty Des Almas”. To dom tego byłego dyplomaty. Właściwie jego żony. Nie znają ich państwo? Nie. Poznacie. Tu się wszyscy znają, nas tu, jak u palców jednej ręki. I on tu wraca, przysięgłbym, że wraca. Co to znaczy „Quinta Des Almas”? Willa, albo dwór duży. Ja myślę raczej duchów. Albo dusz straconych. Bo tam... no tam jest tragedia. Sami państwo zobaczycie.

Ściemniło się. Ulewa spadła gwałtownie. Bure chmury szalały z wichrem. Deszcz walił ciężko, ukosnie. Z trudem domyślał się okno. I nagle: błękit i słońce. Chłód i świeżość. Olgierd odechnął głęboko.

— Kocham te ich wiosenne ulewy. Te wariackie zrywy wiatru. Zaraz wszystko kwitnie, idzie potem Avenida Do Mar. Jak tam pachną mimozы. Sam bym poszedł, ale skąd! Zaraz... nie skończyłem o Pilsudskim. Kiedy umarł w maju trzydziestego piętego roku, poszedłem do Dmowskiego. Leżał już ciężko chory. Mówię, panie prezesie, przepaszam, że przeskadam, ale wiadomość ważna, pewna: Pilsudski umarł. A Dmowski: „Widzi pan, znów mnie ubiegł”. A z tą nogą... No szedłem, trzeźwo szedłem, słowo daję. I potknąłem się. Cholester, przepaszam, bruki na wyspie. Runąłem. Przyjechał ambulans. Wzięli mnie do szpitala. Ale ten ambulans! Nogi mi wystawaly to policjant przytrzymał mnie za ramiona, żeby mi nie wypadł. W szpitalu, proszę państwa, brudny! Karaluchy. Chorym rzyca: „O barata! Barata idzie!” Co to barata? No, karaluchy. Ale za

to mój lekarz, doktor Olgiers jest kuzynem Kolumba. Tu wszyscy... Państwo dawno znają panią Zoję?

— Nie. Nie znamy. Rozmawialiśmy tylko telefonicznie. To jej mąż w Londynie...

— O! To państwo nie wiedzą jak ona wygląda?

— Nie. Dlaczego? Głos ma przemiły.

— Sama pani zobaczy.

— Wszystko takie tajemnicze. Pan też jest tajemniczy.

— Ale proszę bardzo, nie ma żadnych tajemnic. Pyta pani o moją

pierwszą żonę. Zaraz powiem. Spotkałami się jeszcze na Białorusi.

To był taki kresowy dwór, jak z powieści. W tym dworze panienka,

a ja podchorąży na ćwiczeniach. Jesień była przepiękna. Polska złota

jesień. W wielkim salonie mroczno, tylko ogień na kominku. Wszyscy

już spali. Tylko my i żarzące się długi w noc węgle. Romantyzm? Nie

wierzy pani? Ale tak bywało, bywało. Skończyły się manewry. Trochę

o niej zapominałem. I gdyby nie wojna... Jestem, wyobraźcie sobie

państwo, w trzydziestym dziewiątym roku w Warszawie. Już skąd

uciekałem. Nie udało się przejść granicy. Zima była okrutna. Idę

Nowym Światem i ona na wprost mnie. Nie do wiary. Natychmiast

straszna miłość. Ślub w katedrze. A potem riksą, jeden z kolegów

podchorąży z Grudziądza pedałował, na Plac Piłsudskiego, pod

pomnik Księcia Józefa. I tam rzuciła swój ślubny bukiet. Za tydzień,

do mieszkanka, o północy — gestapo. Ja zwałem oknem po rynnie

i do lasu. Ja zabrał na Pawlak.

— Umilk! Powiało pustką miejsce, w których już nas nie ma,

beznadziejnością kończących się rzeczy, udręką, do której można

przywycinać. Olgierd patrzył na białą malowaną ścianę pokoju,

z której płatkami odchodziła farba. Wypil resztkę wina, odstawił

szklankę. — Po pewnym czasie zwolnił ją. Byliśmy jeszcze razem. Na

wsł, zakopani w lasach. To był okres w moim życiu... no, piękny.

Urodził nam się syn. Ale cóż? Znowu musieliśmy gdzieś uciekać. To już

teraz wie pani wszystko.

— Nie. Nie wiem co się z nią stało.

— Rozeszliśmy się. Po przyjacielsku. Tyle lat rozłąki. Wojna,

proszę państwa, rzuca ludzi ku sobie i wojna ludzi rozrywa. To nie

tylko działania wojenne. Każdą swiat się zatrząsał. Wszystko przemie-

szane. Domy się wała i wznosiła. Przyszłość się rozpływa. Nie nie

zostaje na miejscu, wszystko nieprawdziwe. Księżę Józef co na koniu

galopował przed Grobem Nieznanego Żołnierza, ten, któremu ona

rzuciła swój ślubny bukiet, zginął w Powstaniu. Rozbiti. Odtworzyli

pomnik, wystawili na Krakowskim Przedmieściu. A Piłsudskiego

razem z Księciem Józefem wydalą pod ziemię. To teraz Plac Zwycięstwa.

Ziemia się trzęsła i zapadała pod nami, niebo wało w nas kamieniami,

nie było takiego zła na świecie, którego by nam tamten czas nie

zadął. A stałe podchody, ucieczki, z godziny na godzinę nie wiadomo

co będzie. Wszędzie śmierć. Ja się, proszę państwa, dziwię, że żyję.

A ta dziewczyna! Ta Izabella z „Quinta Des Almas”, tejej szalenstwa

to nie rezultat wojny? Niech pani popyta. Wielki ją pociągami

ewakuacyjnym: Malutka była a jeszcze pamięta i trzęsie się. A...

treba napić się wina.

— Ożenił się pan po raz drugi?

— A ożeniłem. Z Amerykanką. Polskiego pochodzenia. Bardzo miła pani.

— I jak?

— No nie. Nie ta sama kultura. Ale, proszę pani, przeszłość nie

wróci. Przyjechałem tu na odpoczynek. Sam. Studiuję historię

Portugali. Wiagają mnie te ostatnie zmiany polityczne. Ciekawy

kraj. Spal dotychczas, teraz dopiero budzi się. Wszystko się tu gotuje.

Poznałem ludzi. Piszę korespondencje.

Żegnamy się zaprzyjaźnieni. Olgierd stoi w drzwiach, podiera się

szczydeł. Niby ten sam, a inny. Niezupełnie obecny. Jakby sam się

sobie dziwił. Kręci głową.

— Przez lata nie mówię o tych sprawach. Zawsze polityka...

polityka. Znałem państwa.

— Zaprzeczamy. Umawiamy się na następne spotkanie.

— Na Avenida. Do Mar pachną świeżo rozkwitłe mimozy. Paruje

młoda zielen. Morze jest łagodne błękitne. Zastanawiamy się,

dlaczego Olgierd przyjechał na Madery. Staś wskazuje na plakaty na

parkanach: sierp i młot.

— Mógł przyjechać z misją. Tu jest teraz gniazdo wywiadu. To

wytrawny konspirator. Jestem prawie pewny, że siedzi w wywiadzie

amerykańskim.

Ostry wiatr bije w twarz kroplami słonej wody. Po duchociu Philips

Hotel oddychamy głęboko chłodnym, czystym powietrzem. Zrzed

nami panorama gór. Widać rozrzucone na zboczach wille i wieżyczki

kościółków. To Monte. Tam wysoko mieszka Zoja.

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

— Ach, jak tu pięknie! I jak ślicznie pani wygląda.

— Starzeje się, starzeje... Od razu mam powiem: mam sześćdziesiąt pięć lat. W tym wieku mówi się już całą prawdę. Otwarcie. Dlaczego tu mieszkam? Nienawidzę Londynu. Ale za to mój mąż ubóstwia Londyn. Widzieliście mego męża. Jest wspaniały, prawda? Wrażliwy, wybitny, cudowny artysta. Uwielbiam mego męża, ale nie mogę mieszkać stale w Londynie. I ten człowiek nadzwyczajny, nie doceniony przez grajdol londyński daje się okrecać wokół palca takiej... Dozi. Przecież to grafomank! Siadacie państwo. O tu, przy kominku. Może ja pani dam szal? Może chłodno? Kazałam napalić w kominku. Kocham ogień i ten delikatny chłód z ogrodu, zapach morza. Dlaczego ta willa nazywa się „Cielo a Mare”? Bo tu morze łączy się z niebem. Cudownie. Idę na taras i mogę patrzeć bez końca. Ach prawda... Mówiłam mężowi: Nie słuchaj jej! Przekonała go, wciągnęła. Mego męża położyła jej sztuka „Słonecznik”. A „Skórka pomarańczy” — potworna! Upredzałam: poślizgniesz się na tej skórze z pomarańczy! Zła, obrzydliva. Ciernienność w lagrach dostała te nagrody. Wyobrażam sobie jak Dozia obrabia mego męża. On nie wystąpił panu szkar. Nie! Nie ma mowy. Kilka moich sztuk leży u niego. Wystawia sztuki tej głupiej grafomanki! A spotkaliście jeszcze pewnie Mirę? Tak? No tak, naturalnie. Gdzie jej nie ma! Wcisła się wszędzie na siłę. Ma pieniądze potąd! Siódmy mąż, a ona wyciska z wszystkich pieniędzy. Jej tylko zależy na tym, by mieć kogoś na obiedzie. Ale to nie jest zła kobieta. Czego się napięcie przed kolacją?

— Siedźmy w salonie, trzeszczą płonące polana. Nad kominkiem lustro w ciężkich, złoczonych ramach. Żegar z epoki Ludwika wydziana srebrne kwadrans. Mijają białe kławy w wysokim flakonie.

— Przegląda się pani też rozecie na suficie? Ciekawa, prawda? Kupiłam to na licytacji. Pochodzi pewnie z jakiegoś starego kościoła, rozpadł się, rozebrali. A jak to zobaczyłam, pomyślałam: to będzie moje. Ten portret, państwo poznają, to mój mąż. Pędza Fabiana. Ale trochę przesłodzony. Zbyt miękki. Mój ten drugi, wisi w holu na górze. Malował Bohusz-Szyzko. Świetny portret, ale mąż wygląda na nim jak gruzlik.

— Zoja dotyka kasztanowatorudawych misternych fal włosów zachodzących na uszy. Drżąc opuszkami palców i wargi przepowiadając następny werseł roli. Gałąź pnącej róży zaplatła się w drzwi werandy. Młode, pierwsze listki z utonąłą obietnicą kwitnienia. Zoja pochyła się, uwalnia różę. Patrzając na nią tak pochyłą w długiej, granatowej sukni zapinanej z przodu na rząd drobniutkich guzików, myśli: Czy byli razem szczęśliwi? Czy mogliby być razem tu szczęśliwi? Dlaczego więc wybrała oddalenie? Czy stało się „Cielo a mare”? Willa, jak kwiat kalii rozchyliła się szerokością białą malowanych pokoi, przetrzęsając wysokich sufity. Drewniane, wijące się spirala schody biegną na górę. Wszędzie soczysta świeżość puszystych dywanów.

— Te dywany przywiozłam z sobą. W Londynie zatrudniłam mnie w firmie „Internal Decorating”. Jeździłam po całej Anglii szukając o najpiękniejszych dywanów. Więc stał.

W stołowym pokoju widać cztery nakrycia na stole. Czyżby Olgerd?

— Ach prawda — mówi Zoja — Maria i Zdzisław zapraszają was na śniadanie wielkanocne. Do quinty. „Quinta Des Almas”. Wysoko w górach. Kiedyś to było... przepiękne. Podobno mieszkał tam Piłsudski. Towarzystwo historyczne na Maderze ma tam wmurować tablicę pamiątkową. Ale to się ciągnie. Nikogo to już właściwie nie obchodzi. Minęło. A teraz? Czy oni mają głowy na takie rzeczy przy tej tragedii. Pytacie się co to za ludzie? On pracował w polskiej dyplomacji. Najpierw w Moskwie, potem w Ankarze, a ostatnio w Lizbonie. A ona pół-Portugalka. Z tych potentatów Madery. Mówili mi, niesamowita była snobka. Miała wielkie plany dla tej nieszczęśliwej Izabelli. Śledzą do rodziny Izabelli. Przyjmowała u siebie następcę tronu włoskiego. No to jeszcze w czasie wojny, za Mussoliniego. I przy tym swoim snobizmie cierpią strasznie, że wychodzą za Zdzisława popelnia mierzalnis.

— Przecież powiedziała pani, że był dyplomata.

— No tak. Ale ojciec jego był stolarzem. No właściwie nie stolarzem, miał sklep meblarski. Dziwi się pani? Tak było. Dlaczego wysłała za niego za mąż? Czy ja wiem? Wysłała za mąż późno. Izabella urodziła się, kiedy Maria miała już dobrze po trzydziestce.

— A Izabella?

— Opowieć. A teraz chodźmy, kolacja gotowa. Słysz, że jest Roland. Zaraz poznacie Rolanda.

Roland na ciemno, w białej koszuli, wyszczerbiony, angielski. Skąd ten Roland? W zapachu ostrej wody kolońskiej, gibki, młody porusza się po wili z poufalską domownią. Przechodzi na angielski, Roland pół-Portugalczyk, pół-Anglik pracuje w ambasadzie amerykańskiej. Siadamy do stołu. Płonący kandelaar na haftowanej serwecie. Dużo porcelany, srebra i kryształów. Roland rozlewa wino. Bezszelestna, milcząca Portugalka w białym fartusku podaje potrawy na owalnych półmiskach. Angielski wprowadza nas w inny wymiar rozmowy. Rzeczy i sprawy nabierają dystansu. Obniża się temperatura słów. Mówi dlatego możemy rozprawić swobodnie o tym, co wywołoby pełnię ognia w języku, w którym uczynili się formułować pierwsze myśli. Roland czuje się na swoim miejscu, jest łagodnie opany. Zoja ocenia go spod przemyślanych rzęs. Pobłażliwie i zalotnie. Roland mówi wyraźnym angielskim, jakby i dla niego ten język nie był językiem dziaństwa.

— Skoro poruszamy ten drażliwy temat? Zoja zaczęła, więc za temat nie jestem odpowiedzialny, ale skoro mówimy o usilowaniu popelnienia samobójstwa i to przez osobę Boga, postaram się przedstawić moje zapatrywanie. Gdyby samobójstwo było aktem kryminalnym, musialoby być pogwałceniem naszych powinności wobec Boga, naszego sąsiada, albo w stosunku do nas samych. Ale samobójstwo nie jest aktem obrażającym Boga.

— Przepraszam cię, Roland. Kościół sądzi inaczej. W oczach Kościoła samobójstwo jest obrażą Boga. To co dał nam Bóg, tylko On może odebrać.

— Spójrzmy na to trochę inaczej — mówi Staś — Czy istnieje

prawo do życia? Tak? Tak. Więc jeśli ktoś neguje nasze prawo do życia, blokuje, utrudnia, walczymy o nie, domagamy się tego prawa dla siebie, dla innych, dla całego ekosystemu. A czy istnieje prawo do śmierci? Czym kieruje się człowiek wybierający samozniszczenie? Jeśli nie mówimy o możliwości prawa do śmierci teraz, czy nie zaistnieje ono w przyszłości. Jeszcze do niedawna nie mielibyśmy odwagi postawić takiego pytania.

— Ale ja myślę — mówi Roland — kiedy umrę, elementy, które mnie teraz tworzą będą w dalszym ciągu odgrywały swoją rolę we wszechświecie i będą tak samo przydatne w ogromnej ilości kosmosu jak i wtedy, gdy składały się na całość jednego stworzenia, to jest na mnie. Dlatego też...

— Ale słuchajcie — przerywa Zoja i wpada w polski — słuchajcie ta dziewczyna podcinając sobie żyły nie myślała o żadnym prawie! Ani o wszechświecie. Ona po prostu była w rozpacz.

— Pani Zoja ma rację — tłumaczymy i mówimy już teraz w dwóch językach — samobójstwo jest aktem rozpacz. Życie przestaje mieć znaczenie. Nic nie ma sensu. Zupełna ciemność, z której nie ma wyjścia. W decydującym momencie instynkt samozachowawczy zalamuje się. Przytacza go ogrom frustracji.

Roland przechyla się ku nam usiłując zrozumieć tłumaczone urwyki zdań.

— A jeszcze popełniamy błąd starając się za wszelką cenę ratować biologiczne istnienie. Trzeba przede wszystkim pomóc człowiekowi znaleźć jakiś sens w jego życiu...

— Topniąca święta. Rozrywa się, zmienia i powraca wątek rozmowy. Już nie o Izabelli. Tylko, sens życia. Zagubiony i odkrywany. Sens rzeczy minionych, teraźniejszych i przyszłych. Czasem milczenie pokrywane uśmiechem. Zamysłenie w ciszy, zejście do komnat własnego królestwa. Łagodne ukosykanie winem. Około północy porwisty wiatr. Więc już tak późno? Roland telefonuje po taksówkę. Na dworze czarno. Tropikalny, gwałtowny deszcz. Walid biczami strumieni w okna. Nikt nie chce po nas przejechać. Roland nie daje za wygraną, dzwoni tu i tam. Może jednak znajdzie odważnego. Zoja pociąga mnie za rękę.

— Chęć pani coś pokazać.

— Prowodzi mnie na górę, do sypialni. Tuż przy drzwiach wisi niewielki szkic kredką: akt młodzieńkiej dziewczyny. Skulona w pozycji dziecka w łonie matki, jednym ramieniem objęła głowę, drugim skrywa obnażone piersi. Zoja mówi przyciszonym głosem, jakby powierając tajemnicę:

— To malował Petro. Przypadkiem kupiłam, na licytacji. W ogóle nie zwrociłam uwagi, bo to nie jest nadzwyczajne dzieło sztuki. Ale zobaczyłam: Petro. I już wtedy albo się domyślałam, albo wiedziałam.

— Co? Co takiego?

Z dołu nawoływanie: Taksówka! Trzeba zaraz schodzić.

— To następny razem.

Deszcz wali ukośnie. Oślepia. Przyjechał po nas jakiś młody szaleniec. Idę dygocząc z zimna mimo płaszcza Zoi z wielbiadzi

welny. Jazda karkołomna. W siklawie. W mgłach. Zakosami, pomiędzy murami ogradzającymi strumą, wąską drogę biegnącą z Monte w dolinę. Co raz to wydaje mi się: walimy się, robimy o jakąś ścianę. Taksówkarz mały, ciemny jak wszyscy tubyty, zakręca nagle, pędząc przeszło siedemdziesiąt mil na godzinę.

Lata mijają unosząc obrazy. Czy czas w „Quinta Des Almas” zawieszony między snem i jawą, był tylko przekazaniem mi urojeniem chorej wyobraźni Izabelli? Czy była to wizja czy rzeczywistość? Krótkie notatki, które przetrwały, świadczą o tym, że nie dziwiłam się niczemu. Są one jednak jak niewyraźne znaki kreślone ręką na piasku, które wiałaby fala i wiatr morski. Odczytanie wymaga koncentracji. Napływał wzrok z trudem odwarża puste kształty. Umilkła muzyka dawnego oczarowania. Nadsłuchuję głosów, których nie ma. Tylko wdech zapamiętał gryzący swąd dymu z kominika. Poprzedz ten dym widzę ich: quintę i wielkonożną niedzielę na Maderze.

Po dwóch dniach ulewy — słońce. Niebo, morze, piasek nadbrzeżny, awendy — rozpalone, skrzę się. Turysci biegna na plażę, rozkładają popielniczek leżaki. Ale bure chmury napływają z gór na słońce. Deszcz chłodu przenika wszystko. I znów jasne oko słońca wynurza się, ucieka goniącym go ciemnym zwalom. Zmienność blasków i cieni. Wiatr. Ale nie grozi ulewa. Wystarczyło powiedzieć: „Quinta Des Almas”. Taksówkarz kiwnął głową, zna drogę. Każdy tubyty na wyspie zna drogę do Quinty Desz. Jedziemy wysoko w góry. Strómo, splatana puszcza zieleni. Z prostopadłych zboczy biega w dół wyspy lawady — woda z gór nawadnia pola na zboczach. Przephłone do zboczy szalasy dla krów, winnice, grotty, z których tryskają źródła. Niespodziewanie, oszłamniające barwy nieznanych kwiatów. Wyjśćdzamy przez bramę quinty. Wita potężny rododendron. Na lewo widać stawek z drewnianym mostkiem. Dalej szczyty dębów i świerków, gęstwiną krzaków walczących o miejsce. Przed nami — dom. Jednopiętrowa willa, różowo tynkowana, z płaskim dachem, w stylu francuskiej prowincji. Z każdej strony oszklony, półkolisto u góry zarysowanych drzwi wejściowych — po dwa okna długie, sięgające ziemi, okołone jasnoniebieskim kontrastem farby i długimi czarnymi okiennicami. Na pierwszym piętrze pięć okien symetrycznie rozmieszczonych. Wiatr porusza zlaną pianą. Po chwili wzrok odkrywa popękany tynk i zacieki nad frontowymi drzwiami. Łuszczą się biała farba drewna. Szczodra gałąź rododendronu kładzie się na dach quinty, wlecząc ją miejsca zieleni. Głospodarz domu, Zdzisław, wita w progu. Szczępły, zasuszone, prawie osiemdziesięcioletni. Głęboko zapadnięte oczy w kanciaste, kościaste twarze. Jest w nim nieśmiała dystynkja, zawodowa ukladność manier. Stara się natychmiast zahaczać, zabawić rozmową. Już w hallu spada na nas deszcz nazwisk, rozwija się plejada skłoniętych osób, które, wydaje mi się, powinniśmy znać. W tym monologu uprzejmych objaśnień, w tajemniczym repertuaru znajomości, którymi się posługuje, a jednocześnie osłania, wyczuwam

rozpacz i widzę w nim strzałę, której grot tkwi głęboko, a sterujący pióro porusza się z każdym oddechem.

— Proszę, państwo pozwóła do salonu.

W głębi hallu — ciemna kotara, na niej złożony herb. Chłodna bieda w kącie. Drzwi na lewo do salonu. Zapach wilgoci i buchających czarnym ogniem kominek. Kłębły grzącego dymu. Pani domu, Maria, walczy z dymem. Otwiera i zamyka okno, poprawia polana na palenisku. Zalamuje ręce, przeprasza.

— Możeby lepiej wygasić? — to Olgierd. Trudno go rozpoznać taki elegancki, bez gipsu na nodze.

— Ale tak zimno, panie rotnistrzu, tak zimno.

Na stole okrągła waza pełna świeżo rozkwitłych narcyzów. Woni kwiatów i swąd paleniska. Izabella przysłuchana do okna. Otyła, odgrębaniona grymas ust jakby z wysiłku zdławiania samej siebie nie chcianej, przez samą siebie nie przyjętej. Łagodnie nieobecna. Przycmiona, jak chorzy pod działaniem uspokajających narkotyków.

— A więc, proszę państwa — mówi Zdzisław — kiedy sekretarzewalem Paderewskiemu, a był wtedy premierem, to spał do dwunastej. A dopiero późno w noc pracował.

— Państwo wybacz — Maria rozkłada ręce — taki bałagan. Nie mamy służby. Tylko ta jedna mała służąca.

Izabella wypatrzyła kogoś oknem, podchodzi do drzwi i jakby obudzona, nawet cien uśmiechu. To Zoja. Jej głos. Zjawia się wytworna, w mocno różowym płaszczku z białym „minkiem” naokoło szyi. Za nią toczy się kudłaty, jowialny olbrzym. Czarna broda do piersi. Maria de Ortelsa wyprostowuje się, staje obok olbrzyma. Jaka szczerpa i niewielka, wydaje się nawet młodsza od własnej córki.

— Państwo pozwóła, nasz kuzyn Martin De Comero. Jest po kądzieli skrzewniony z Warneńczykiem. Warneńczyk, nie wiem czy państwo wiedzą, nie poległ w walce z Turkami. Uciekł. Przedostał się na Madere. Był tu jakiś czas i, niestety, przeciwnicy zabili go. Zginął tragicznie. Zrzucono go ze skały.

Martin kłania się. Wesół lekko oddech po sześćdziesiącie, który smakuje uroki życia. Izabella gląda ramię Martina. Jest to ruch dziecka domagającego się uwagi. Jest też przeszczerliwość kobiety nagle w niej obudzonej. Ale Martin patrzy na Zoję. Intrzyguje go i przyciąga. Patrzy, jak odrzuca futrzany kołnierzyk. A teraz owinięta nim pochylona ku niej głowę. Martin śmieje się. Czuje dłoń Zoji. Ręka Izabelli opada. A Zoja już przy Olgierdzie.

— Świetnie pan wygląda. To kiedy „okamywać” tę nogę? Bo pan przecież pić nie może.

— E, trochę to tam mógę.

Mała, ciemna służąca wnosi półmiski z zimnym mięsem, ustawia na stole. Zdzisław tłumaczy:

— Portugalczycy nazywają mnie Zdis. Ale mnie wszystko jedno. Dużo miałem kłopotów z moim imieniem w dyplomacji. Cudzoziemcy nie mogą go wymówić. Słucham? Słucham pania? Nie, nie proszę pani. Nasza córka nie jest samotna. Ma tu dużo znajomych.

Studiowała w Cambridge. Co? A tak po trochu. Archeologię, potem antropologię, potem języki współczesne. Izabella ma świetny akcent angielski. Daje prywatne lekcje języka.

Dym zrzędl. Teraz tylko lekka mgła, ale i przewiew od okna; Maria uśmiecha się, kłania.

— Bardzo prosimy do stołu. Skromnie, ale czym chata bogata.

Nagle — zamieszanie. Szmatotanie w hallu. Wbiega mała służąca. Szepczy z Marią. Gorączkowe znaki rąk dawałe Zdzisławowi. Ale on w konwersacji: Chwileczkę, właśnie mówię...

— Zdzisławie, proszę cię... o Boże!

Do pokoju wpycha się, wpada Jeronimo — ogrodnik. Ta twarz! Zniekształcona, ścięta, pocięta bliznami twarz — maska. Ubrany świętecznie w za dużą marynarkę i śmieszny czapeczek z dzwonkiem, belkocze. Za nim ciśnie się krzepak chłopka — jego żona i troje wystraszonych dzieci.

— Jeronimo — woła Maria — Natychmiast stąd wyjdź, obiecałam ci przecie...

Ogrodnik belkocze. Maria szepce. Zdzisław milczy. Jeronimo krzypi pokraczając twarz, wskazuje na stół. Maria stara się go wypchnąć z pokoju. Goście zastępli, milczą. Izabella trzese się, płacze. Wtedy Martin De Comera jedną ręką bierze ogrodnika za ramiona, drugą wyciąga banknot z kieszeni. Pokazuje. Śmiech, szybka wymiana słów, pewnie w dyalekcie wyspiarskim. Już znikł Jeronimo, Martin wraca. Maria na fotelu zakrywa twarz rękami.

— Boże, co za wstyd! Najmocniej przepraszam. To polidiotka.

Martin rozeźniony. „Upił się. Upił się na Wielkanoc. Nic się nie stało”.

— Prosimy więc państwa do stołu — mówi Zdzisław — po tym małym incydencie śniadanie powinno lepiej smakować.

Usadawiamy się. Mogę teraz rozglądać się po pokoju. Na ścianach pociemniałe portrety. Między dwoma długimi oknami, na miejscu honorowym — portret pacholęcia. Maria objaśnia: pradiadzek Ortelsa. W prostej linii po mojej matce. Pradiadzek-pacholeł trzyma w jednej ręce gołąbką, w drugiej doniczkę z czerwonym kwiatem róży. Portret ten przyciąga, wzywa do wpatrywania się. Przylgające się tracę nagle z oczu pradiadka. Zostaje pusta, poczemiała rama. Gdzie jest pradiadek? Widzę, że siedzi obok Izabelli. Gołąbek sfrunął i usiadł na głowie dziewczyny. Pradiadzek odsuwa wargę z naczyniami i stawia na stole doniczkę z różą. Jestem oczarowana różą. Rozkwitła, rozwija się. Natomiast stwierdzam w przerażeniu, że ręka pradiadka z maleńkiej piasteczki chłopięcia stała się pomarszczoną, suchą i szponiastą ręką mumii. Martin De Comera nalewa mi wina do wysokiego, kryształowego kieliszka. Wskazuje mu ruchem głowy pradiadka.

— Ach to nie — mówi — on czasem lubi być pomiędzy nami.

— A róża?

— Pradiadzek przypomina nam znaczenie róży: wołajcie go.

— A gołąbek?

— Gołąb należy się Izabelli. Przecież dość wycierpiała.

— Tak. Rozumiem.

Spoglądam na ścianę pomiędzy oknami: pradiadek znów na swoim miejscu. Na stole została róża. A więc tak jak być powinno: tajemnica.

Pomiędzy znanymi mi już osobami pojawiły się jakieś nowe postacie. Ponieważ Izabella siedzi na wprost mnie, widzę dokładnie nowego gościa. Jest to młody człowiek o pięknej, klasycznej twarzy. Idealny, grecki profil. Rysy jednak zbyt regularne. Stwierdzam ze zdziwieniem, że jest to maska. Nie wiem jednak kto się pod nią kryje. Izabella zupełnie odmienną. Młodutka, pełna wdzięku nastolatka. Lata opadły z niej. Wynurza się sama z siebie, rozkwitła. Szepce coś do osoby w masce. On jednak jest rozstrzępiony. Wymyka się, chociaż Izabella stara się go zatrzymać. Przepuszczam. Idąc w kierunku drzwi zatrzymuje się przy krześle Zoi. Szepcze. Zoja śmieje się, zaśmiewa, mówi głosem:

— Nie! No nie, mistrzu Petro. Mam sześćdziesiąt pięć lat. Nie czas na pozowania.

Kominek, który jakiś czas palił się jasno żółto bucha kłębami mlecznego dymu. W tym dymie widzę, jak wędnie twarz Izabelli. Dostrzegam także w kącie pokoju, blisko drzwi wejściowych do hallu, ogrodnika Jeronimo. A więc wśliznął się mimo wszystko. Przykucał i tylko świecą się nierówno rozmieszczone w twarży jego świdrujące oczka. Trzyma przed sobą mały stojak. Domyślam się, że są to sztalugi malarza Pedro. Widocznie zaangażował ogrodnika do pomocy. A teraz już nie widzę. Dym gryzie w oczy z niesłychaną zacietością. Uciekamy z pokoju na dziedziniec przed quintę. Znajduje Stasia, mówię:

— Głowa mi pęka od tego dymu. Co za szalony dom. Jedźmy już.

— A transport? Trzeba telefonować po taksówkę.

Wtedy zbliża się Zoja.

— Nie martwicie się, wracamy wszyscy samochodem Martina. Zdzisław stoi w progu. Spoglądam na nas. Klania się. Zoja pochyla się, szepcze:

— On jest pe... pe...

Staś nie rozumie: — Co to, młody, młody, wiesz, że to jest...?

— ...że co takiego?

— No, pe... pe...

— A, to wiele wyjaśnia.

Dziś, w poniedziałek wielkanocny, trzydziestego pierwszego marca, w hotelu Sheraton, na wprost naszej „Nowej Avenidy” — strajk. Na ulicy, przed hotelem — grupki kelnerów i personelu. Główne, oskłone drzwi Sheraton, które zawsze rozsuwały się przy stąpieniu na ogromną słoniakę — zamknięte. Mały, ciemny, zakłopotany, ale jednak przejęty ważnością wydarzeń, Maderczyk pokazuje: należy przejść bocznymi drzwiami przez bar. Bar bezdźwięczny, opustoszały, wygasły. Odwrócone do góry dno kufle do piwa. I tylko napis: „Hot dog”. Nie liczba mnoga; „dogs”. Przed barem szepczą grupa chłopców hotelowych milknie na mój widok. W wysokim hallu biegnącym głęboko w głąb plaży, tak, że widać wyraźnie rozbijające się grzbiety fal, spłoszeni turyści. Walizy. Języki niemieckie. Niemiecka dokładność i schludność. Zapach plażowych olejków. Kobiety

w sukniach głęboko wyciętych smaruja raz jeszcze opalone ciała. Jeszcze ostatnie promienie słońca przed odjazdem-ućciekają. Po wczorajszym uczcie w „Willi Duchów”, świat ten ze szkła i stali zaskakuje innością. Poezja tu się nie liczy. Nie docierają głosy portyków z poczyniałych portierów. Nie ma tajemnic, ani poszukiwania głębi rozkwitłej róży. Ważne jest tylko to, że a. Prawa większości niszczy „Quintę Des Almas”. Rozpadnie się, skruszeje portret pradiadka. Zwinie róża i opadnie na bok biała główka gołbicha. Na Maderze rozpoczęła się walka przedwiośnowa. Parkany i mury oblepione plakatami: Partido Socialista i wielka dłoń zaciskająca w pięść — grozi. Idziemy do katedry. W Funchal, na plac mijamy rozentuzumowany tłum. Przemawia kobieta, czarno ubrana. Oklaski, okrzyki. Wzwyż dreszcz: coś się dzieje, coś zaczyna.

W piętnastowiecznej katedrze — tłok. Ciężkie mury, wieże, wieżyczki, pióropusz starej palmy. Przechynam się bliżej ambony, kazanie biskupa. Stoję zasłuchana. Nie rozumiem ani słowa po portugalsku, ale melodia języka urzeka. Jej echo objia się o mury świątyni wznoszonej rękami średniowiecznych rybaków i żeglarzy. Słońce sączy się przez fiolet i głęboką purpurę witraży. Odnajduję tu dalekie podobieństwo do „Quinty Des Almas”: przeszłość zberząca o pamięć.

Na Avenida Do Mar spotykamy Algierda. Kulęje, opiera się na ławce, ale chodzi. Idziemy „okawiać” nogę. Z drugiego piętra restauracji przez szklaną ścianę zatoka wydaje się bliska. Błękita, pokryta mglistą, srebrną łuską. Widać łagodne wzgórze Monte, rozsiane białe wille, dwujęzyczne kościółki i „Cielo a Mare”. Wyżej, dalej ciemne, surowe Serra D’Agua. Tam — „Quinta Des Almas”.

Algierd zafascynowany Portugalią. Portugalczyk najlepší rybac na świecie. Ocean to ich bogactwo. Gdy kładzie ławę młoda para w kościele, to formuła ślubna obok przysięgi miłości i wierności zawiera jeszcze: „I dzielić się będziecie ostatnią sardynką”. Algierd czerpie swoje wiadomości od księdza francuskiego, który mu dużo mówi o Portugalii. Pytam o wczorajszą wizytę w Quinta. Wrzusa ramionami.

— No cóż...? Biedna dziewczyna. Nie czuje żadnej ziemi pod nogami. Ani Polka, ani Portugalka. A tu ją jeszcze wyrzucają z jedynego miejsca do którego należy. Bo komuniści biorą górę. Że mną też tak trochę jest. Urodziłem się pod Kijowem, oćciec zginął w czarnym stromym, matka wyszła drugi raz za mąż, przeniesiła się w Lubelskie. A potem, to państwo wiecie: wojna, ucieczki, ucieczki... no emigracja. Wybór nie wybór do tej Ameryki. Ale ja wiem kim jestem. I ja na tamtą ziemi stoje, chociaż od ucieczki ostatniej stopa moja jej nie dotknęła.

— A co pan sądzi o pradiadku?

— O pradiadku?

— No tam w Quinta, o tym co zszedł z portretu.

— Nic takiego, proszę pani, nie widziałem. Zresztą, kto wie, dym był diabelski. Wysłuki się mogło zdarzyć. Życie stwarza więcej niesamowitych sytuacji niż fikcja literacka.

Na mieście tłok świąteczny. Do turystów podchodzą napędzane

— obdarsy i ciągną do sklepów na piętach domów. Wyszywane ręcznie obrusy i serwety, swetry z grubej, białej wlny. Zaczęcia i targi. Nie puszczają, wybiegają za nami na schody.

Strajk nie dotknął „Nowej Avenidy”. Była na wskroś angielska. Grzanki i herbata, kelnerki i goście. Byli to, jak się okazało, goście przyjeżdżający regularnie. Przy naszym stołiku, państwo Arrow-smith. Ona, ciepła, pulchna, „very English”. Opowiada, że uczyła głuchoniemych dzieci. Teraz obdywuje na emeryturze. Mąż pracował w Ministry of Education. Mrs. Arrowsmith zauważyła nas w hallu.

— Please do come — wola.

Od początku zapalała do nas miłość, ale była ostrożna ze zbyt-nią bliskością. Uważała mnie za Francuzkę „and the French are sometimes a little strange, you know”. Patrzy na mnie jasnonie-bieskim wzrokiem, zachęcającym, dodającym odwagi. Twarz jej układa się w dobronliwy, wycekający uśmiech. Jest to uśmiech skierowany do głuchoniemych dzieci, ale stał się już uśmiechem dla wszystkich. Mr. Arrowsmith podnosi się uprzejmie. Jego wzrost za każdym razem przerasta nasze oczekiwania. Jest przy tym nieśmiały. Może nie bardzo wie, czego się spodziewać od egzoty-ycznych stworzeń ze wschodniej Europy. Przykłada serwetkę do ust. Chrząka. Czoło i potężny noschal ma czerwone od opalenizny. Staś wiega go natychmiast w dyskusję o sytuacji politycznej Portu-galii. Mrs. Arrowsmith dotyka mojej ręki, szepce konfidencjonal-nie:

— Ktoś chce panią poznać. I want you meet Lady Astor.

Prowadzi mnie do stolika gdzie dwoje starszych, ujmująco wy-twornych ludzi. Lady Astor delikatna, drżąca stara się podnieść z krzesła. Utyka nieco na nogę.

— Do sit down — zaprasza.

Opowiada, że mąż jej był przed wojną ambasaderem w Moskwie. Siwy „ser”, suchy, powściągliwy skłania głowę. Teraz Lady Astor mówi o ich pobycie w Warszawie i polskiej gościnności. Wyciera chusteczką łzę. Wiem, że myśli o swojej młodości na te Warszawy, ale to, że łączy ją z warszawską gościnnością, zdobywa jej natych-miast moją sympatię. Poruszamy się wród angielskiej atmosfery z cienkimi porcelanami. Pachną grzanki, topiony ser, „Welsh rarebit”, mocna herbata ze śmietanką i pomarańczową marmoladą. Po ziołactwach „Quinty Des Almas”, uroczą, egzaltowaną zalotnością do dziwactw, ekscentrycznej tajemniczości Olgierda, po intensywnym, nie-spokojnej żarliwości Polaków, tu umiarkowanie, spokój, łagodność wspomnień, pewność bezpieczeństwa.

Następnego dnia, we wtorek — telefon. Zdzisław pyta czy żona mogłaby ze mną porozmawiać. Zjawiają się przed południem w „Nowej Avenidzie”. Wytworni, starzy, okrutnie, rozpaczliwie zgnani. On — suchy, drżący. Pod wypływem, sterczącym czołem — oczy zapadłe, niemal białe. Ona zdeterminowana. W śniadej

twarzy oczy bystre, aż palące. Wgrzecha mi bukiet narcyzów z „Quinta Des Almas”. Zapach urzekający.

— Dziś — mówi — słyszałam biobowe wieści. Koleżanka Izabelli, która sympatyzuje z nowymi prądami w rządzie, mówi, że niedługo zacząć rezerwować prywatne pokoje w willach. Czerwoni mają duże szanse.

Rozdzielamy się. Staś zostaje ze Zdzisławem w salonie pensjonatu, ja idę z Marią na górę do naszego pokoju. Czuję się zakłopotana i bezradna. Co ja jej mogę pomóc?

Maria proprasza, ale i naciera:

— Zabiorę pani tylko pół godziny czasu. Nie spodziewam się niczego... Ale w beznadziejnej sytuacji... nawet jeśli pani wysłucha, ważne jest, aby ktoś, kto rozumie, wysłuchał.

Mówię, że rozumiem, że wysłucham.

— Od czego mam zacząć?

— Od tego, o czym najłatwiej mówić.

Zaczę od początku. Izabella urodziła się w Warszawie. Miała dwa lata, kiedy wybuchła wojna. Mąż wyjechał wcześniej, z dyploma-cją, a my uciekałyśmy bombardowanym pociągiem. Do-tarliśmy do niego do Ankary. Zostawiłam Izabellę pod opiekę bony...

— Zostawiła pani dziecko?

— Zostawiłam na jakiś czas, musiałam pojechać do Portugalii. A ta bona przearmalnia ja. Izabella buntowała się, wymiotowała całe dwa tygodnie.

— Teskniała za matką.

— Możliwe. Nie mogłam wtedy... Dopiero jak miała trzy lata wyjechalysmy na Madryt. Ja z Izabellą. Byłyśmy w „Quinta Des Almas”. Dziecko przetrzyło wtedy nie widziało ojca.

Umilkła. Zaczynam widzieć przeszłość Izabelli. Czyż będzie to bezgłośnie ikające odpowiedzi na czas terazniejszy, czas utracony? Kiedy dowiedziela się od matki, że jada do Londynu spotkać się z ojcem, ogarnął ją szal radości. Miała już siedem lat, była duża dziewczynką, szczupłątką, gibką, z jasnymi do ramion lokami. Niecierpliwiła się. Dlaczego on nie przychodzi? Rzuciła się na szyję każdemu koleżdzie Zdzisława myśląc, że może to ojciec. Spotkanie było chłodne. Opowiano, na miejscu. Zdzisław nie lubił afiszować się wobec ludzi, a chociaż cieszył się, nie odpowiadał tym namyślnym wybuchem radości, którego oczekiwała. Wtłona w kął london-skiego pokoju ojca, płakała. Nie chciała jeść, nie chciała się rozbierać. Zdenewowanej Marii wyznała ikającym szepcetem: „Ja wcale się nie cieszę, że on wrócił”.

Pojechałami do Portugalii. W Polsce nie było dla nas miejsca. I tam, w Lizbonie, mąż zaczął pracować. Powodziło nam się dobrze. Mielśmy szczęście. Ale od tego londyńskiego spotkania konflikt pomiędzy ojcem i córką zaczął narastać. Oskarżała go o wszystko.

Spojrzałam na Marię. Staralłam się wyzwać myśli nie przekazane w słowach. Czyżby bronić siebie, albo tłumaczyć, oskarżała swego męża? Nie uciekała wzrokiem. Patrzyła na mnie spokojnie inteligentnym, odważnym spojrzeniem osoby przywykłej do konfrontacji.

Zobaczyłam jednocześnie udręczonego twarz Zdzisława: prawie osiemdziesięcioletni, mocno nagięta skóra na czaszce. Co kryje pod tym wypukłym czołem? Niekiedy rozmowa z nim z towarzyskiego „ping-pongu” przechodziła na temat córki, z uprzejmej konwersacji spada w pomruj jęk, z którego natychmiast usiłuje się wycofać na bezpieczniejszy temat nowych książek i ostatnich wydarzeń w świecie literackim. Zdzisław cofa się przed moim spojrzeniem, boi się odkrycia prawdziwej sytuacji, ale Maria drży i wyśwaja. Jest to bolesne oczyszczanie rany, chociażby na krótko, ale pomaga.

— Chcę pani powiedzieć o pierwszej tragedii. Izabella miała wtedy dwanaście lat. Mnie nie było w domu. Wrucam, a tu sżyba w łazience rozbite i tylko odłamki szkła w drzwiach, plamy krwi wszędzie. Ani Izabelli, ani Zdzisława. Kucharka mi dopiero powiedziała. Z ojcem znów doszło do awantury. A on, jak zwykle, cofnął się, zamknął w łazience. Izabella waliła dłońmi w szybę drzwi. Nagle Zdzisław otworzył i ręka jej przebiła szkło. Krzyk, płacz. Obydwoje stracili panowanie nad sobą. Wiele gdyby nie kucharka... To ona szarpami z przęcieradła poprzewiązwała rany. Szukałam Izabelli po wszystkich szpitalach. Ściągną palców miała poprzecinane. Czy pani sądzi, że choroba jej może być dziedziczna? U Ortelasów były choroby umysłowe.

— U kogo?

— U pradiadka.

— Tego, którego portret z różą i gołąbkami...?

— Tak. Były i próby samobójstwa...

Crzuję zawrót głowy. Brak oparcia w jakimś punkcie konkretnym toczącego się czasu. Ani sen, ani jawę. Nie pasują tu żadne prawa fizyki. Co ja tu robię? Nie jestem w roli terapeuty, ani doradcy, ani pocięcieliści. Tylko nagrywam biernie na taśmę pamięć. Przepsiane kartki będą należały do dziejów ludzi ze sfery „pomiedzy”, tych, o których mało wspomina się w podręcznikach historii. Zwracam się do Marii, mówię:

— Istnieją różne teorie etiologii chorób umysłowych. Raczej, powiedziałabym, emocjonalnych. Ja skłaniam się do tej, która uważa, że dziedziczy się z genami pewne predyspozycje. Ale, aby rozwinęły się, muszą trafić na warunki sprzyjające. Kiwa rozmyślając głową. Wydaje mi się, że nawet nie usłyszała dobrze co mówiłam.

— Tak, tak... to prawda, ale jest jeszcze inna rzecz, którą chciałabym pani...

— W drzwiach głowa Zdzisława, jego umęczony głos:

— Chodźmy już Marysiu...

— Idę, przepaszam, tyle czasu pani zabrałam. Czy mogłabym przynieść jeszcze tu z Izabellą?

— Zgadzam się. Co mam zrobić? Pocięsam się: może jednak nie przysięga.

Zoja i Roland zapraszają nas na pożegnalną kolację. Stara, rybacka gospoda o sklepionym suficie. Stoły i ławy drewniane.

W glinianych dzbanach dosyt win. Zieje rozpalona paszarka ogromnego pieca. Przypieka się na rożnach polędwica. Kuchcik w białej czapce coraz to doноси różną z przypieczonym mięsem, wieszka na drutach nad stołami. Urok tego miejsca: widać dyktuje atmosferę. Gwar ludzi sytych. Srogi tego miejsca. Wino dyktuje atmosferę biawdy. Na te portugalskich, niemieckich i angielskich pokrzykiwań gości nasza mieszanina angielskiego z polskim.

— A więc przyszedł oboje — mówi Zoja. — Wiedziałam. Ona musi komuś się zwierzyć, komuś do kogo ma zaufanie. I czepiają się każde deski ratunku. Chciałam tylko powiedzieć, a wiem to od ludzi, którzy ich znał w Lizbonie, że Zdzisław ubóstwał swoją córkę. To podobno była przepiękna dziewczyna. Dzik, sama pani widziała. Wiem także, że Martin chciał się z nią żenić. To było dawno temu. Ale cóż, rodzice nie chcieli. Może czekali na lepszą partię. Teraz to za późno. Mówiła pani o Petto?

— Nie. Czy to ten, który był w quinście na śniadaniu?

— Był?

— Przecież pani z nim rozmawiała.

— Czy ja wiem? Nie pamiętam. Może był. Taki dym, że nie nie było widać. Ale jeśli nie mówiła, to opowie.

— O tym malarzu?

— Tak. Kto wie, czy to nie od niego się zaczęło.

Mówimy o Ameryce. Blisko powrotu staje się coraz bardziej realna. Roland ciekaw jak tam jest. Pół Amerykanin, pół Portugalczyk. Mówi:

— Tu jesteś Amerykaninem, a tam byłbyś Portugalczykiem. Pusty dzban po winie, przysuwamy drugi. Bliskość pożegnania nastroja sentymentalnie. Zoja uśmiecha się, w pociemnialych oczach wilgotna mgła i rozsypane obrazy królestwa samotności.

Zapominacie, nie zaprzeczacie. Więcej, wiem dobrze, tu nie przyjeżdżacie. A listy! Po kilku wymianach korespondencji — prze-rwa. Cisza. Koniec. Każdy ze swoim życiem. Na swoim miejscu. Oddzielnie.

Zjawili się obydwie: Maria przepraszająca, ale stanowcza. Izabella zażenowana i jakby we śnie. Przypominała zważoną wczesnym mrozem różę z opadłą na bok koroną kwiatu.

Maria była zdenerwowana:

— Niech pani sobie wyobrazi, że Martinowi, temu naszemu kuzynowi, który był na śniadaniu wielkanocnym, powypisywali na murach quinety czerwone slogany.

Patrz na Izabellę. Co mam z nią zrobić? Co mam dla niej zrobić? Jest tak nasycona uspokajającymi narkotykami, że reakcje jej są stepione. Wyczuwam jednak przychywcy w kleszcze narkotyków żar rozpaczliwego szaleństwa. Lekarstwa pakowane w nią od lat dokonały dewastujących ubocznych zmian: jest ciężka, otyła, porusza się w zwolnionym tempie. Twarz jej o cerze zniszczonej, miedziach wciąż wcześniej uwidłych. Z tej twarzy postarzałą kobiety, zaledwie czterdziestoletniej, spoglądają na mnie oczy skrzywdzonego dziecka. Pytam ją:

— Czy mogłaby mi pani coś narysować?

— Zgadza się chętnie. Pokazując jak luźną ręką, z zamkniętymi oczami narysować ówkiem „scribble” (kilka nie kontrolowanych pętli) i jak półnagi wybrać z linii, które do niej przemówią, obraz. Uśmiecha się, pochyla nad kartką papieru, bierze do ręki ówkiem. Śledząc przez chwilę jej ruchy, a potem odchodząc z Marią do drugiego pokoju.

— Ach, proszę pani, my rzemy z długów. Jeden dzień w klinice kosztuje 700 eskudos. Nigdy nie widmo kiedy następny raz. Ostatnio, dwa lata temu, ogarnęła ją panika, że śledzą ją czerwoni. Wiedziałam już na co się zanosi. Chodziła od okna do okna. Patrzyła. Aż przyszła ta noc. Walisa cudy przez głowę o ścianę. Psychiatra przyszedł dopiero rano. A przecież nie można jej było utrzymać, mała mój za słaby. Lekarz porozmawiał z nią i poszedł. Odwróciłam się, chciałam zadzwożyć do kliniki, a ona już nie przez framugę i z drugiego pietra na bruk. Śnieś godzin ją operowali. Jak ona okropnie krzesała! Potem klinika. Przecież sobie żyła na syzi. W tej klinice też rysowała. Narysowała obraz trzech królów. Jeden z nich podobny był do Petro. A kiedy teraz, ostatni raz, miała taką silną gorączkę, majaczyła, płakała i wołała Petro. Czy ja pani o nim mówiłam? Nie?

— Czy to Petro był u państwa w niedziele wielkanocną?

— Był! On wszędzie jest tam, gdzie on go widzi. Powiem pani, jak to się zaczęło. Izabella miała wtedy trzynast lat. Mieszkaliśmy w Lizbonie. Posyłałam ją w towarzystwie „dame de compagnie” do portugalskiego malarza na lekcje rysunku. Był w wieku jej ojca, miał pięćdziesiąt dwa lata. Malował jej portret. Potem akty. Doszło do zbliżenia, do romanu. Taka rzecz, proszę pani, może się zdarzyć tylko w Portugalii. Pewnego dnia w tym atelier pojawiła się jego żona. Złapała ich in flagranti. Awantura. Taka wstrętna kobieta. To ona strzeliła mu młode dziewczęta. A jak już miał dość, to przychodziła, robiła skandal, Izabella strasznie to przeżyła. Rozpaczała, szalała. Naprawdę, chyba była w nim zakochana.

— Może jeszcze jest.

— Być może. Ale zawsze była trudnym dzieckiem. Kiedy miała czternaście lat, to rzuciła się na mnie, była mnie pięciami po głowie, krzesała: „My nie jesteśmy rodziną!” Wtedy myślałam: wezmę ją do psychiatry. Ale nie chciałam zaczynać. Pojechała do Cambridge. Mówiła: muszę mieć uniwersyteckie wykształcenie, bo dzieci moje by się mnie wstydzili. Nigdy nie będzie dzieci. Te szalone dawki lekarstw spowodowały zanik jajników. A Martin już dawno przestał mówić o małżeństwie. Widzi pani, jeszcze rok temu mieliśmy wielkie plany. Przyjechalibyśmy z Lizbony w grudniu. Chcieliśmy rozparcelować ziemię nad morzem i to miało przynieść kilkadziesiąt milionów. Izabella odytła, była obłędna. No i nie z tego. Wszystko zastopowane do wyborów. A Jeronimo, ten nasz ogrodnik, chodził po quinice, jakby to już jego, jakby był gospodarzem.

— Wrócił do Izabelli. Siedziała pół zadumana, pół śpiąca nad kartką papieru. Ręce całe w bliznach, blizny na syzi. Podniosła na mnie smutne oczy nieśmiętego dziecka.

— Narysowała. Kosz z owocami. Owoce zebrane przez ludzi z naszej wioski.

— Piękne owoce. I wiesz, że to są moje pierwsze rysunki.

— Na jej nieruchomej twarzy drgnienie uśmiechu, ale w rozchyleniu warg niemo słowa, które usłyszałam.

— Wczesną wiosną dziewięćdziesiątego pierwszego roku poleciliśmy na Florydę. Było to zaproszenie organizacji polsko-amerykańskiej. Jeden z organizatorów spotkania miał nas oczekiwać na lotnisku. Jak zwykle, umówionym znakiem rozpoznawczym była trzymana w ręku polska gazeta. Zjeżdżając w dół ruchomych schodami lotniska w Tampa, poznaliśmy go. Szczęśliwy, wystropiony, sucha twarz z cynicznym uśmiechem w kątku ust.

— Olgierd! Na miłość boską!

— Ile to lat?

— Szesnaście.

Było to uroczyste miasteczko. Clearwater. Wysunięte głęboko w Zatokę Meksykańską. Okolica pełna rozrzanych wysep i półwyspów połączonych długimi, wąskimi promi. Z północnych świerków, z zimowo obnażonych talipanowców i uśpionej ziemi spadłszy w kraj palm i kwitnących kaktusów, rozgrzanego nieba i otaczającego zewsząd morza.

— Spotykamy się w miejscach egzotycznych — powiedziałam — Tam palmy i zatoka i tu palmy, woda. Czy nie wie pan co się z nimi stało?

— Z kim?

— Z Zoją, Marią, z Izabellą, Zdzisławem? Czy mieszkają jeszcze w „Cielo a Mare” i w „Quinta Des Almas”?

— Nie mam pojęcia, proszę pani. Od wyjazdu stamtąd kontakt się urwał.

— A ja korespondowałam jakiś czas z Zoją, ale nie wiem z czyjego powodu, urwało się. A co u pana?

— Artytyzm.

Jeżeliśmy długą, nie kończącą się groblą. Uczucie płynięcia przez rozstępującą się wodę. Po kilku minutach byliśmy już daleko na odległości się tamże przeszłości. Stał Olgierd posypany wstęgi wstęgi przedwojnia, okupacji, z krótkimi dygramami na temat obecnej polityki. Nie rozstawaliśmy się przez cały tydzień. Olgierd obwoził nas, pokazywał okolicę. Był niezrównany, niewyczerpanym gwiazdą. Od czasu do czasu tylko przeklinał nogę. Dokuczała mu.

Mieszkaliśmy w apartamencie gościnie wypoczynkowym przez amerykańskich przyjaciół. Był ogromny, nowoczesny, ze szkła i chromu, uniesiony wysoko tak, że widzieliśmy tylko otaczającą nas zatokę. Rano skwir mew i krzyki wodnego ptaactwa. A na tie różowego wschodu łodzie rybackie. Wieczorem oświetlone żarówki grobli i kolorowe światła turystycznych statków. Tu po raz pierwszy od wielu lat pomyślałam o Izabelli. Zjawiała się bez warning, bez spojrzenia, obyspana pyłem, ukryta w cieniu palmy. Co się z nią stało? Co się stało z „Quinta Des Almas”?

— Był to pierścionek. Zielonawy, cienki wążik nierówną spiralą oplatający palec. Zauważyłam go na ręku jednej z naszych miłych,

rzadko widywanych znajomych w przyjaciół w Virginii, pod Waszyngtonem. Wieczór — spotkanie, na który przyjechalismy z daleka przez szybkie, cienne autostrady, stwarzało atmosferę tajemniczenia i wyłączności ludzi, porozumiewających się niedomowieniami, a których łączyła symbolika.

- Podobna się pani mój pierścionek?
- Bardzo ciekawy, zaintrygował mnie.
- Kupiłam go na Maderze.

Drgnęłam. Madera rozkwitła przede mną. Jej korona rozchyłala się ukazując głębie szkarlatnego serca. Tam, we wnętrzu kielicha, zobaczyłam ich: Zoję na tle „Cielo a Mare” poprawiającą kasztanowe fale włosów; Rolanda dolewającego wina z glinianych dzbanów w rybackiej gospodzie; South Largo i rozrozczeraną głowę Olgierda, wychylającą się z okna małego hoteliku; wysoki rododendron „Quinty Des Almas”; Marię i Zdzisława wytworzyli zgnębionych, trzymających się za ręce; Izabellę gładzącą ramię Martina i jej gasnący uśmiech, gdy cofała głazującą rękę; Petro ukrywający swą twarz, i palące oczka ogrodnika Jeronimo; dziewczyną bukie przadziadka i jego sucha, zmumifikowaną rękę. Była tam nawet Mrs. Arrowsmith z wyrozumiętym uśmiechem dla głuchołomnych dzieci, zupach granech z „Nova Avenida” i Iza Ludy Astor, wspominającej Warszawę. Róża rozkwitła mi w ręku. Wróciłam tam poprzez nią i w niej poszukując, nie widząc, że poszukiwałam. Wyrzucono siła mi nie znana w czas nie istniejący, a obecny.

- Kiedy byli państwo na Maderze? — spytałam.

— Pojechałismy tam w osiemdziesiątym ósmym roku. Mój mąż, jak pani pamięta, był ogromnym wielbicielem Pilsudskiego. Chciał bardzo zobaczyć dom, w którym na krótko przed śmiercią mieszkał Marszałek. Nikt na Maderze nie wiedział. W końcu pomogło nam towarzysztwo historyczne. Pojechałismy. Jest willa w górach. Ach jak zamiedbana, jaka ruina. Calą farmę, cały dawniej pewnie piękny park, zarosło. Dom zabity deskami. Nikogo. Płynie go taki półdłotko ogrodnik i jego żona. Ten człowiek ma twarz niesamowitą, przez coś zmiekszczoną. A ten dom? Interesuje pania? Mój mąż fotografował go ze wszystkich stron. Chciałaby pani zobaczyć fotografie? Dobrze, przyślij.

Jak wyglądał? Jednopołtrowy, różowy tynekowany, długie okna na parterze, okiennice czarne, polamane, tynk obrapany, zacieka. A na lewo od domu jest staw, z drewnianym mostkiem, z domem dla kaczek. Przed domem ten przepiękny, ogromny rododendron. Czy tam ktoś mieszka? Jak myśmy byli — to nikit. Ale mieszkala tam polska rodzinka. On był dawniej dyplomata, urzędnikiem ambasady. Tak, pytaliśmy się co się z nimi stało. Umieliśmy kilkanaście słów po portugalsku i przywieźliśmy z sobą różne słowniki, samouczki. Mimo wszystko trudno było coś od tego ogrodnika wydobyć. Żona jego, bardzo inteligentna, powiedziała: Ojciec rodziny umarł, matka wstąpiła do jakiegoś klasztoru w Lizbonie. Córka... Pytaliśmy kilka razy. Córka zabiła się. A ten ogrodnik przeżagajał. Duch jakiś, widmo. Jęczał tylko i powtarzał: „Tota familia morta... tota est morta”.

Wieloletni gość w domu Danuta Mostwina
Rank Lane, Iow, 1992 (zobacz też na temat Danuta Mostwina, zobacz poprzednią

BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI

Międzynarodowa konferencja poświęcona Julianowi Przybosiowi w Chicago

W dniach 8—14 kwietnia br. odbyła się w Chicago międzynarodowa konferencja poświęcona twórczości Juliana Przybosi. Dwie główne organizacje są instytucje to Wydział Języków i Literatur Słowiańskich i Bałtyckich Uniwersytetu Illinois w Chicago oraz Towarzystwo Norwidowskie, założone przez prof. Tymoteusza Karpowicza, wykładającą na wspomnianym wydziale, wówczas, gdy niedługo po osiedleniu się na obczyźnie właśnie na temat Norwida organizował był pierwsze z trzech odbytych tam dotychczas międzynarodowych spotkań uczonych (drugie dotyczyło Bolesława Leśmiana). W przygotowaniu kwintownej sesji dzielnie wspierała go żona, pracująca na co dzień w Muzeum Polskim w Chicago. Następną konferencję, jaką Profesorowi uda się zrealizować ambitne plany, poświęcone zostaną twórczości Brunona Schulza, Leopolda Buczkowskiego i *Rekipsowi znalezionej w Saragossie* Jana Potockiego.

Konferencja była jednym z ważniejszych wydarzeń w literaturoznawstwie polskim ostatnich lat. Wzięli w niej udział uczeni z Polski, Francji, Anglii i USA. Z Brukseli przyjechała Uta Przybosi, najmłodsza córka bohatera obrad. Dla szerszej chicagowskiej publiczności zorganizowano cykl imprez towarzyszących. Wśród sponsorów znajdujemy m.in. Kongres Polonii Amerykańskiej i Związek Narodowy Polski. Zaangażowany został także Konsulat Generalny RP w Chicago.

Wieksość referatów prezentowano w języku angielskim. Jeśli ktoś decydował się mówić po polsku, był zobowiązany dostarczyć maszynopis angielskiej wersji tekstu, który powielano i wręczano słuchaczom. Dodajmy jednak, że próby artykulowania nawet mierznię angielszczyzny były nagradzane ciepłością i sympatią publiczności.

Pierwszego dnia, po powitaniach i wystąpieniach przedstawicieli organizatorów, przewodnictwem obrad objął Stanisław Barańczak. Wstępując wypowiedział p. *Amblie artystyczne i powinności społeczne w literaturze polskiej* wygłosił Andrzej Braun. Po nazaskiwaniu kontekstu politycznego omówił on ogólnie drogę twórcy Przybosi, jego oryginalność i innowacyjność. Następnie wystąpił Zdzisław Lipiński z referatem *Mediated or Unmediated Vision? Norwid, Przybosi and the Idea of Lyric* (co przetłumaczyć by można jako: *Zapobieganie czy niezapobieganie wjaś? Norwid, Przybosi (i idea tryku)*), w którym ukazał koncepcję artystyczną Przybosi na tle rozwoju współczesnej poezji.

Bardzo precyzyjnym wywodem, wspartym docrewnymi publicystycznymi wykreślaniami i zestawieniami leksykalnymi charakteryzował się referat Stanisława Barańczaka, profesora Harvard University, na temat motywu katedry w lirze Przybosi, a szczególnie *Noire-Dame I*, w którym przywołane zostały (po części polonizmie) dotych-

czasowe interpretacje jednego z najbardziej znanych utworów Przybosa (*An Upward Precipice: Julian Przybos's „Notre-Dame (I)” and His Secular Religion of Creativity* — „Wznosząca się (wstępująca) przepaść: Juliana Przybosia *Notre Dame (I)* i jego świecka religia twórczości”).

Z Anglii przybył na konferencję George Gömöri, profesor Uniwersytetu w Cambridge, znakomity poeta węgierski, którego wiersze drukował onegdaj także „Akcent”. Przekład jego referatu pt. *Chances in Przybos's Organisation of Lyrical Space* („Zmiany w organizacji przestrzeni lirycznej Przybosa”) publikując obok. Przywołując obecne u Przybosa motywy związane z rozpadem materii, zniszczeniem, eksplozją, zauważa G. Gömöri swoisty „konstruktywizm de-konstruktywny” jako jedną z cech tej liryki, prześladała na nowo jej związki z tendencjami w ówczesnym malarstwie i znajduje interesującą analogię w literaturze węgierskiej.

Szczególnością i znakomitość, rzecz można — aktorską formą, w jakiej podane zostało słuchaczom, charakteryzowało się wystąpienie Bogusława Kierca. Tekst B. Kierca zatytułowany *Juliana Przybosia: ziemia gwiazdnie pojęta* (również publikowany obok) jest efektem, jak pisze sam autor, ponad trzydziestoletniego „ekstazy-cznego dialogu z poezją Przybosa”. Jednym z ważniejszych aspektów tego wystąpienia było — bardzo w moim odczuciu trafnie — odwołanie mechanizmów psychologiczno-artystycznych uwikłań Przybosa w komunizm w pierwszych latach powojennych (w 1958 r., na wieść o wykonaniu wyroków na przywódcach Węgierskiego Października, autor *Równania serca* podjął decyzję o wystąpieniu z partii).



Uczestnicy konferencji (od lewej):
S. Branczak, T. Karpowicz, Z. Łapiński, A. Braun.
Fot. J. Banczerowska — „Dziennik Świątkowy”

Następnego dnia, obrady — prowadzone przez Alex'a Kurczabę z miejscowego uniwersytetu — rozpoczęte zostały referatem Marie Delaperrière z Paryża pt. *Metafora absolutu*. W długim i wielowarstwowym tekście zauważyła ona m.in., że Przybós chce się swoją twórczością „wpisać w ciągłość dialektyczną chwili i trwania, przeżycia i dzieła” — są to antynomie, których nigdy do końca nie rozwiązuje. Autorka twierdzi, że w liryce Przybosa, szczególnie

w wierszach autotematycznych, nad częstymi motywami przepaści, ciemności i milczenia przeważają jednak światło i słowo (np. słynne jako nacechowane metafizycznie prasłowo).

Prof. Edward Balcerzan z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu zaprezentował znakomicie skomponowany tekst pt. *Przybós metafizyczny* (jego publikację zapowiadają warszawskie „Teksty drugie”). Omówił w nim kategorię „poziwej metafizycznej” wobec innych odmian (szkół) poezji i przedstawił Przybosa jako prekursora nowoczesnej metafizyczności liryki. Metafizyczny model świata u Przybosa to próba „sensu całości”, ciągłe pytanie o sens (świata, życia, przeżycia itp.). Balcerzan zrekonstruował metafizykę Przybosa w trzech planach: materii martwej, historii i materii żywej.

Z zażenowaniem przyjęła publiczność wystąpienie Wiesława P. Szymańskiego z Krakowa. W tekście pt. *Korzenie utopii* wyczuwało się chęć zastosowania modnej ostatnio metody dekonstruktywistycznej, ale głównie jako zasłony tonującej nieskomorność autora. Był to bowiem niezbórny ciąg dywagacji wspomnieniowo-samochwalnych, łącznie z wyznacznymi rodzinnymi, przepłatnymi politycznymi zarzutami pod adresem Przybosa (Szymański przeszedł sam siebie stwierdzając, że gdyby Przybós wiedział o Katyń, to pewnie by się ucieszył, że zginęło tylu „paniczków w wysokich butach”). Nie dziwnego, że takie wystąpienie spotkało się ze stanowczym sprzeciwem dyskutantów. Referentowi nie zadano jednak pytania, dlaczego pozwolili się zaprosić (na koszt organizatorów) na konferencję poświęconą autorowi tak niezgodnemu panieci.

Trudno w krótkim sprawozdaniu streścić wszystkie wystąpienia. Pozostałe referaty tego dnia to: *Przybós and the Second Avant-Garde* Franka Kujawskiego z Uniwersytetu Illinois, *Przybós miejsce na ziemi Leszka Szargi* z Instytutu Kultury Polskiej w Berlinie oraz *Julian Przybós jako prozaik. O „Zapiskach bez daty”* Bogusława Łatawiec z Poznania.



Kulaarowa rozmowa referentów.
Od lewej: B. Łatawiec, B. Wroblewski, T. Balcerzan, R. Skrzyp.
Fot. Z. Kałitkowska.

Trzeciego dnia obradom przewodniczyła Bihana Stijvie-Simsic, dyrektor departamentu słowiańskiego i bałtyckiego, który był gospodarzem konferencji. Wystąpił: Olga Nadelkovic z Uniwersytetu Illinois (*Julian Przybóś and the Reformed Word: Deconstructed Language, Context and Time*), Magdalena Nowotna reprezentująca Institut National des Langues et Civilisations Orientales z Paryża (*Podmiot wobec obrazy świata w wierszach Przybósza z lat 1940-tych*), Hanna Konicka z paryskiej Sorbony (*Visual Thinking in Julian Przybós's and Miron Białoszewski's Lyrics*), Bogusław Wróblewski z Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie (*The Swallow of Julian Przybós – A Self-Definition of the Creative Method – „Jaskółka” Przybósza jako autoinicjacja metody twórczej*), tekst publikujemy obok). Wnioski ze swej starannej lektury rękopisów Przybósza interesująco przedstawiał Rócsfal Szkrét z Instytutu Historii Polskiej Akademii Nauk w artykule *Sznuka portycka Juliana Przybósza w świetle autografów poetę*, który również prezentujemy. Ze szczególnym zainteresowaniem oczekiwano na wypowiedź Uty Przybós. Jej bardzo ciepłe i osobiste, ale jednocześnie wyważone, wspomnienie o ojcu było znakomitym zwieńczeniem obrad (tekst autorka powtórzyła do druku „Akcentowi”).

Istotną częścią tego międzynarodowego święta Przybósza w Chicago były imprezy towarzyszące rozważaniom uczonych – każdego wieczora po zakończeniu obrad odbywały się spotkania autorskie gości przybyłych na konferencję: wieczór poetów, których prezentował Stanisław Barańczak; wieczór prozowników prowadzony przez Andreja Brauna oraz „wieczór teoretyków literatury, teatru i języka” aranżowany przez Edwarda Balcerzana. Miejscem spotkań była znakomita Wooden Gallery (Drewniana Galeria) Jerzego Kenara, z dachu której wspiąć się można było do nieba po słynnej sporzadzonej przez artystę drabinie. Publiczność przybywała na te spotkania liczniej niż na same obrady. (Nb. zastanawiał bardzo skromny udział w konferencji studentów miejscowej slawistyki). Pierwsze ze spotkań poprzedzone zostało wernisażem Uty Przybós (rysunek i malarstwo).



Wojciech Białoszewicz, redaktor naczelny „Dziennika Związkowego”.

Czwartego dnia w chicagowskim Instytucie Sztuki dyskutowano na temat *Malarstwa a poezja europejskiej awangardy*. Referat na

temat wspólnoty malarstwa i poezji pierwszej połowy dwudziestego wieku wygłosił Tymoteusz Karpowicz. Zasił wieczorem odbyła się światowa prapremiera monodramu pt. *Wziął upadek anioła* przygotowanego przez Bogusława Kierca, opartego na tekstach Przybósza. Przedstawienie wypadło użać za bardzo udane, zrealizowane oszczędnie, lecz trafnie dobranymi środkami (nieruchome światło, wobec którego porusza się aktor; tylko jeden rekwizyt – róża; punkt szczytowy – opis spotkania z aniołem, tj. chwili metafizycznej ekstazy dramatycznie wspomnianą przez Przybósza w *Zapiskach bez daty*).

Ostatniego dnia zorganizowano konferencję prasową w Konsulacie RP.

Wielkie znaczenie dla potocznego obrazu sesji jako wydarzenia ważnego dla Polaków w USA miała przychylność Wojciecha Białoszewicza, redaktora naczelnego „Dziennika Związkowego”, największej polskiej gazety w Chicago i drugiego pod względem nakładu dziennika polskiego na kontynencie amerykańskim. Już na kilka miesięcy przed rozpoczęciem obrad „Dziennik Związkowy” rozpoczął cykl cotygodniowych publikacji prezentujących sylwetki autorów referatów oraz napisane przez nich interpretacje wybranych liryków Przybósza. Materiał ten może się okazać przydatny w nauczaniu historii i teorii literatury w polskich szkołach, a nadto pokazywał tzw. przeciętnemu czytelnikowi, że Przybós nie jest poetą tak trudnym, jak się ciągle jeszcze sądzi.

Prawie dwadzieścia lat temu Jan Błosiński pisał w szkicu *Bieguny poezji*, że współczesna polska liryka wypełnia obszar między dwiema wielkimi indywidualnościami: Czesławem Miłoszem i Julianem Przybósem. Jeden z biegunów był przez ostatnie lata przedmiotem bardzo intensywnych eksploracji. O drugim jakby trochę zapomniano. Dobrze się stało, że konferencja w Chicago donosić przypominała o jego istnieniu.

Bogusław Wróblewski

Komitet Fundacji Kościelskich, Genewa

„Na swym dorocznym zebraniu w Genewie, w dniu 14 listopada 1992, jury Fundacji im. Kościelskich w składzie: Krzysztof Górski, przewodniczący; Maria Danilewicz-Zielinska, prof. Krystyna Marek, prof. Jan Błosiński, prof. Zygmunt Fejzlicher, prof. Zygmunt Marysi, Maciej Morawski, François Rosset, prof. Andrzej Vincenz oraz prof. Jacek Woźniakowski przyznało swą doroczną nagrodę literacką im. Kościelskich, w wysokości 5000 franków szwajcarskich, Panu Krzysztofowi MYSZ-KOWSKIEMU za powieść pt. *Pasja według św. Jana* wydaną nakładem oddziału bydgoskiego Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Wydawnictwa Morskiego w Gdańsku.

Jest to krótka powieść, która w formie oryginalnego monologu – przenikniętego żywiołem męczącym – przedstawia wewnętrzną przemianę bohatera. Autor umiał przy tym przejść od komizmu i wyświeźczenia do poetyckiej powagi, nie tyle przedstawiając wązkie bohatera, ile opisujać świat, w którym się porusza.

Powinno ww. jury przyznać jednorazową, nadzwyczajną nagrodę im. Kajetana Morawskiego na szczególne zadanie w rozpoznawaniu literatury francuskiej w Polsce. Nagroda ta, w wysokości 3000 franków szwajcarskich, została jednogłośnie przyznana Panu Aleksandrowi OLEDEKLEJ-FRYBESOWEJ za całokształt jej dorobku translatorskiego, a także za pracę o sztuce francuskiej i jej powołanie zadanie w upowszechnianiu literatury francuskojęzycznej, m.in. na łamach pisma pt. „Literatura na Świecie”.

Obydne nagrody zostały wręczone w Warszawie w dniu 23 stycznia 1993 r.

François Rosset
sekretarz

Krzysztof Górski
prezes

UTA PRZYBOS

MOJ OJCIEC

W tytule *Mój ojciec* nie wiadomo, co jest ważniejsze: mój, jeszcze ojciec, czyli rola wobec mnie, czy też on — ten człowiek — Julian Przybos. Myślę, że chcąc nie chcąc, mogę mówić o ojcu tylko poprzez siebie. Jest takim, jakim ja go odczuwam, ale równocześnie ja jestem taka, jaką on mnie spłodził i wychował, więc jest jakąś szansa, że wyjdzie z tego trochę prawdy o nim. Niełatwo mi przyszło przygotowanie tego tekstu. Został napisany przed konferencją, zanim usłyszałam wszystkie o nim i jego poezji (co na jedno wychodzi) wypowiedzi. Może więc będę powtarzać coś, co ktoś już powiedział. Trudno.

O ojcu można mówić tak, jak każde dziecko opowiada o swym tacie: jak był, co robił, jak się ze mną bawił, czego uczył. Jak większość ojców kochał i chciał pokazać mi urodę świata. Dał lekarstwo na przyziemne udęki i wielkie cierpienia — zagłębienie się w przyrodzie. Odnalazienie i jednocześnie ztracenie w niej siebie. Poczuć siły w Jedności.

Wspomnienie z dzieciństwa to na przykład duży, biedermeyrowski stół z książkami, papierami i długopisami. Nad nim rysunek Strzeżmiskiego Morze. Siadałam na tym stole, a on opowiadał mi różne historie, za które musiałam później powiedzieć słowo trava. Okropnie trudne z powodu r.

Później było głośne czytanie lektur, tych, które on wybrał. Był *Pan Tadeusz*, *Krzyżacy*. Czyślały go różne wzory, trafność języka. Radowało tłumaczenie, co to są „świerzopy”, a co znaczy „samotrzeć”. Inne wspomnienie to spacerdy do Łazienek. Siedzi z rękami założonymi do tyłu, uniesioną głową. Gadanie z drzewami, przysięgi z Orłem, Hodołem i Śródpolańcem, która dała podtrzymuje ręką o pień. Były gry w szachy i radość z moich postępów narciarskich — sam już nie mógł jeździć ze względu na chore serce. Pokazywał tylko na sucho, jak śmigał w Śzwajcarii. Za to, gdy byliśmy nad morzem wstał wczesnie rano i pływali. Czyślał się z moich sportowych osiągnięć i zachwyczał zupełnie zwykłymi dziećsiemi malunkami. Jak każdy ojciec, ja jak każdy ojciec chciał mi dać wszystko, czego we własnym dzieciństwie nie miał.

Ala, nie jak każdy ojciec, uważał, że należy mi zostawić jak największą swobodę rozwoju. Jak później zrozumiałam, sam wychowywał w atmosferze ciągłego zagrożenia grzechem i karą, mnie chciał dać samą urodę świata. Czasami mówił, że moje dzieciństwo jest takie szczęśliwe, a jego było biedne i głodne, ale ja swoje dzieciństwo uważałam za zupełnie zwykłe, a jego, z pasaniem krów, pastuszymi ogniskami, chatą krytą strzechą, wydawało mi się jak daleka, piękna bajka.

Uczył mnie wolności od konwenansu i wstydu przed tym, co nie wypada. Razem wdrywaaliśmy się na pewne drzewo w Łazienkach. Moja ówczesna żrebkowatość sprawiała mu radość. A przykre? Niektóre lektury szkolne — pisał o tym.

Pamiętam strzępy rozmów, częściowo tylko przede mną rozumiane, oddające swarów literackich i politycznych, które go irytowały i męczyły. Od siebie wymagał życia w ciągłym dążeniu do doskonałości osiągniętej przez poezję. Pisał: *Kłód znak równania między światem a prawdziwością poezji*. Teraz rozumiem, że od innych żądał takiej samej uczciwości i dlatego mierzył go wszelkie ułudawstwo, łatwie czy opłacalne ozdobniki. W domu moja matka przejęła ciężar życia codziennego, aby on mógł zamknąć się w swoim pokoju (pewno głównie przede mną) i pisać.

Wspomnienia dziecka, to tysiące drobniaków: kształt drobnych rąk, galicyjski akcent, spojrzenie jasnoszarych oczu, drobne męce z nim kłótnie. I szuflada w stole pełna skarbow. W której jeszcze za jego życia, znalazłam kopertę z napisem: *Testament*.

Jak on mnie widział, wiem z tego, co napisał. O tyle mam więcej od większości rodziców. Dzięki temu szczęśliwie wiem, że ojcostwo dało mu radość.

Teraz, sama mając córkę, rozumiem, dlaczego chciałam przekazać mi część swojego świata, wspomnień. Byliśmy razem w Krakowie — mieszcie spotkania z moją mamą, cieszyli się, że pogodził wreszcie (po raz pierwszy) — nie wiem, dlaczego (tak późno) do Gwóźdź. Chciał mi pokazać swoje dzieciństwo, piękno tamtych wzgórz, tamtego miejsca na ziemi. Miano tam kręcić film. Było to jesienią 70-tych roku. Nie zdążyliśmy. Umarł.

Gwóźdź zobaczyłam dopiero w czasie pogrzebu. Najpierw koszarowy, szary plac w Rzeszowie i ponurą ciężarówkę, która wiozła trumnę. Tłum nieznajomych ludzi, wszystko „poza”, nierzalne. Tak, jak odbiera się świat w stanie ogłuszenia nieszczęśliwym. A potem rozłożyli się Gwóźdź. Początek październik i inne ogłuszenie — osłepienie — piękniem. Świerk i brzoza nad grobem, grobem takim romantycznym i przez niego nie chcianym. Bo chciał spłonąć, a gdyby to było niemożliwe, być pochowanym na górę Patra. Dalej. Nie na cementarz i tak, krążyć we wieczność *Kółło* *lonis*.

Gdy umarł miałam czternaście lat. Wystarczająco dużo, żeby mógł mieć wpływ na moje wychowanie, ale nie dość, żebym dać do własnej dorosłości, mogła z nim przeprowadzić ważne rozmowy. Jestem, jednak, w stosunku do wielu innych dzieci przedwcześnie zmarłych ojciec, uprzywilejowana. Mam to, co napisał. Myślę, że w swoim pisarstwie. Na pewno czytam jego słowa trochę inaczej niż zwykły czytelnik. Poszukuję rozmowy, dialogu. Mniej ważne są dla mnie sprawy istotne dla literatury, znawców, a bardziej dotarł do tego, jakim był człowiekiem, jaki był jego stosunek do świata. Co najważniejszego miał i mi przekazał.

Nie mogę czytać dużo wierszy. Wiele nie znam. Zbyt mnie dotykały. Muszę przerywać ich czytanie dla zachowania samej siebie.

Może później, kiedyś. Lżej z lekturą prozy.

Tym, co wydaje mi się w naszym dialogu być najważniejszym dla mnie teraz jest mistycyzm. Może niekoniecznie tak przez niego nazwany, bo i tu szukał nowych i nieobryzdzonych mu nazw. Wiem, że pisanie wierszy było jego spełnianiem się, ciągłym dążeniem do doskonałości. Można by rzec — sposobem medytacji. Jest oczywiste, że jego wiersze muszą być autobiograficzne; wy-myślanie historii jest niemożliwe, tylko w miarzeniu swoje doznania świata można pracowniczo dociekać prawdy. Każdy wiersz to — iluminacja. Stąd leć śmiertelca — jako niedokończonym dzieła — niedojściem do najwyższego oświecenia: doskonałości.

W 1950 roku pisał: — *czyżby cień mojej własnej śmierci miał zapukać nade mną wczelniej, niż pełne, słoneczne jasne objawienie się sensu mojego życia?* Byli krytycy, którzy pisali o racjonalności jego poezji,

braku humoru. Jego sztuka jest radosna, a racjonalizm to precyzja i konsekwencja myślenia, to też żmudna, celowa praca, składanie najtrafniejszych słów, wykluczające łatwe poeciście sentymentalizm. Gdy pisanie wierszy jest próbą dotarcia do istoty Wszystkiego, to trywialne rymowanki lub historyzoficzne dywagacje są niemożliwe. Trzeba trafić wierszem w sedno, żeby móc osiągnąć prawdę. Bliskie to na przykład buddyzmowi, jodze, ale może jeszcze trudniejsze, bo droga-joga jest tak bardzo trudna: jedynie-własna.

Był oczywiście u taty, właściwy jego pokoleniu, a już mi obcy, zachwyty możliwościami nauki i techniki. Marzenie, że dzięki nim ludzkość weźbie się sama nad siebie obecną. Pamiętam, że przeżywał lądowanie Armstronga, tego, jak z Gulgimesza, Silynarniennego, na Księżyca. Dla mnie było to zupełnie zwykłe, a jednocześnie drażniło, że ktoś smrodliwym żelaztem poleciał i bez większego sensu podał mi trochę światła na niebie.

Tata wierzył, chciał wierzyć w możliwości ludzkiego umysłu. Jego pokolenie widziało je w rozwoju naukowego myślenia człowieka. Marzył, że zbudowany zostanie tak materialny świat, że zdobędzie nową, wyższą jakość. W takim świecie, można by rzec, każdy będzie jak poeta, niekoniecznie pisząc wiersze, lecz tak głęboko odczuwając świat, że po prostu – żyjąc.

Mimo wpływu, jaki na niego miał marksizm, odrzucał jednak każdą ideę, która byłaby w niezgodzie z tym, nim, który żądał najwięcej. Widział, tak teraz oczywiście grożąca katastrofę ekologiczną (na spacerach do pałki doprowadzał go — wchacza — smród samochodów), pragnął innej urbanistyki. Myślę, że żyjąc obecnie interesowałby się nowa filozofia ekoholiki ekologii.

Jest Taty dądo do Wszystkiego i inne sprawy nie mają przy niej znaczenia. Poza widzeniami mistycznymi w młodości opisuje też takie doznania: *To doznałem pewności. Odpady ode mnie niepokoję, lek i chwiejność uczuć. Uzupełn, że to jest jestem w równowadze ze światem. Nie przeraża mnie on, nie chwileję się niepewny i wątplivy. Cokolwiek poczę, będzie to przedmiotowe. Jak kara topoli, której dotykam. Cokolwiek zrobię, będę miał na to zgodę Wszystkiego, bo toż to mając w sobie wszystko Wszystko, wielkie... a właściwie toż to Bóg, toż to okrucieństwo nie ma, żeś nicmało rozumiesz z moim cięciem, z głową i ręką. Związany zostal na wasze i znalazłyśmy równy' (...)*
Mozę zrobić wszystko.

W dialogu, w którym z jednej strony są jego słowa, a z drugiej nie słowa, lecz mój ich wybór, jest wiele ważnych dla mnie tekstów. Chciałabym przytoczyć jeszcze i ten: *Czymże jest poezja? Niechże się przyznam — czym jest poezja dla mnie, czym jest moja poezja?*

Przekleka nie mnie – za przemienienia światując lub zmierzchoch
 przestrzni, z łowu przestrzni – za przedkości światła... Od dawien
 dawien wiem, że życie moje ma sens kosmiczny, ja tylko je coraz da
 odlatam i rożniłam! aż zabłyśnie w wybuchowej światłości Ta
 Gwiazda! – że jest właśnie co robić, przegadzić poezję, Życiem moim
 istotnym – lecz niestety jak często się odjęło Istoty oddałam – kieruje
 przeznaczenie. Zawsze wiem, jakim powołaniem było, by być tym
 przeznaczonejśmoś. Jak boli, jak straszliwie męczy wszystko, czemu
 ulegam ze słabości, a co mnie zżęła z męgi dróg. Moja poezja – to
 ta wieczna obietnica i sądząca gwiazda – jest też najgorszą z reguła tyłcia.
 Nie ma dla mnie różnicy między pięknem a dobrem. Ach, gdybym zawsze
 był jej wierny! Byłbym szczęśliwy i wielki.

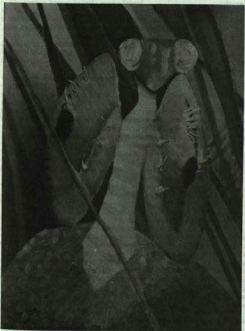
Wiem, oczywiście, że zbieram słowa pisane na przestrzeni wielu lat (choć już przez dojrzałego człowieka) — a poglądy mogą się przekształcać, ale są przemyślenia, doznania zasadnicze, nie zmienione do końca.

Dążył do „Tej Gwiazdy” poprzez poezję, poezją. I tak, jak w naukach Wschodu, całość. Wszystko jest zawarte w vibracji

dźwięku: OM, tak on dążył do najmocniejszego, najpełniejszego i najkrótszego wiersza. Pisał: Chęć wyrażenia się najpełniejszego? Dwie wiodą do tego drogi: albo wielośloowo albo skupienie się w największej sile wyrazu. A siła wyrazu jest tym większą gdy jest – jak dynamit – skupiona w małej ilości słów. Stąd dążeń do ograniczenia słowa. Do najmniejszej ilości najsilniejszych zdań. Do jednego słowa. Do milczenia?

Chcę wierzyć, że żyjąc w najwyższym skupieniu wewnętrznym doszedł chociażby do tego jedyne go zdania, a może i do współgarniającego milczenia Wszystkiego.

Uta Przybóś



Uta Przybóś: *Partner Modułowski*. Z cyklu: *Gdyby Bóg nie istniał*. Olej, płótno.

BOGUSŁAW KIERC

JULIANA PRZYBOSIA ziemia gwiezdnie pojęta

Wielekroć przystępuję do Przybosia, tyle razy wydaje mi się, że to, co z moich oklęzin i zdumień chociażem przekazać — dawno przekazałem, a razami czuję dojmującą pierwszorzeczność każdego czytania i mam świadomość, że nie powiedziałem jeszcze rzeczy najważniejszych.

Mój ekstazyjny dialog z poezją Juliana Przybosia, zaczęty trzydzieści parę lat temu, nie traci intensywności — choć potrafię przyrównywać szkice i łupać okiem „miedzą”, powściągać emocje, rygorystycznie zachwyć, widzieć tandę! — żalowne niekiedy — zadufanie mojego Mistra. — Ta intensywność — uwarunkowana miłością — nie wynika z wiernego (czy — biernego) uporu, lecz z właściwości materii poetyckiej — jeśli mogą tak ogólnie nazywać promieniowanie dzieła Juliana Przybosia.

Mówię o promieniowaniu w konkretnym, chciałoby się rzec — bioelektrycznym wymiarze, co w niczym nie umniejsza metafizycznego sensu i mistycznych konotacji tego promieniowania. Wyowiedziałem parę słów, które nader rzadko bywały użyte w tekstach traktujących o poezji Przybosia. Myślę, że to ogólnie poczuć nieodpowiedniość języka innego niż narzucony przez autora *Ziemi i gwiazd*, do opisywania jego liryki, właściwie było niemal wszystkim piszącym o Przybosiu. Ten specyficzny język utrwali przekonania, których spektakularny ślad pozostał także w *Traktacie poetyckim* i w *Ziemi Ulro* Czesława Miłosza, a po roku osiemdziesiątym — stał się piętnem wykletej pamięci i poezji Juliana Przybosia. (Najnowszy podręcznik do nauki języka polskiego w klasie ósmej — wyszedł nieskalany twórczością apokryfów).

Pośród mnie wapielanych ludzi pióra o jednym tylko myśle z zadróżdki. Był to poeta Julian Przybóś. Nie poezji! Jemu zadróżdce, tylko miejsca na ziemi, jakie sobie wyznaczył, nigdy nie popadając w rozterki i wahania.

To oczywista nieprawda, że Przybóś nie popadał w rozterki i wahania. Dalsza część Miłoszowego wywodu w *Ziemi Ulro* opiera się, niestety, na wspomnianym wcześniej schemacie mówienia o Przybosiu. Dzwonne. To przecież Miłosz napisał: *Nie wiem, jakie są piekła i niebia ludzi mijanych na ulicy.*

Rozumiem zadróżdło Miłosza w głębszym i wyższym wymiarze miejsca. Pojęcie to ma bowiem dla autora *Nicoletty* *Ziemi* sens podstawowy, i jeśli chciał się zwierzyć z tej swojej zadróżki, to — paradoksalnie — uczynił bardzo dużo dla właściwego odczytania Przybosiowego *Miejsca na ziemi*. Kontekst polityczny i dziejowy narodził temu tak właśnie zatyłowanego, zaciemniał i spychał jego sens. Po listopadowej edycji rekopiśmiennej z 1944 roku, *Miejsce na ziemi* ukazało się w lipcu 1945 roku, nakładem „Czytelnika” i stało się argumentem przynajmniej Przybosiowej nagrody literackiej Krakowa w roku 1946.

Mówiąc o kontekście dziejowym i politycznym zwracam uwagę nie

tylko na fakty powszechnie w Polsce znane, związane ze zmianą ustroju, czyli — początkiem socjetyzacji, ale pragnę także wystrzyżać znaczenie wyboru, jakiego dokonał wówczas Przybóś, opowiadając się po stronie tak zwanej władzy ludowej. Środowiska polonijne we Włoszech i we Francji uznają go za poe^{te} „reżimowego”. Za takiego uchodził na początku swojego exodusu Miłosz. Przypominam nie dla sensacji, lecz dla uświadomienia siły przekleństwa, które rzuca cień na wewnętrzne „piekła i niebia” wielu proroków XX wieku. Wydobycie się z tego cienia bardzo trudno. W miarę lat cień nabiera masy. Cięższe.

Wyznanie z cudownego erotyku, jakim jest *Katedra* w Lozannie, nie dotyczy jedynie rzeczywistości miłosnej

*Czas był ciężki jak glaz. Otom go odwalil,
wroblem, zmartwychwstałem na chwilę
i znów jestem, jak byłem — jestem w byłem*

(...)

*To ta sama nie ta sama katedra,
której światło mur odebrał,
jest,*

lecz jest tylko rzeczywistość.

Przywołany kamieniami widzę nie.

I jest aż tak dotykalnie niepojęta,

jak glaz z pierśi nie zepchnięty i jak kłeska,

że najwyższy łuk sklepienia

u mego żalu kłeska —

Tylko serce dzwona drgnęło i zaczęło równo bić.

Ten wiersz mógł więcej, niż zwykło się z niego odczytywać. Mam nadzieję, że w dalszej części wywodu uda mi się to „coś więcej” okazać.

W Miejsce na ziemi pomieścił Przybóś wiersze z lat 1922 — 1944, z jednym wyjątkiem. Wiersz *Do robotnicy* podpisany: Moskwa, grudzień 1944 ukazał się 10 stycznia 1945 w Lublinie. Warto czytać razem: *Do robotnicy* i *Katedra* w Lozannie, by pojąć „zamarz czasu”, który „był ciężki jak glaz”:

Liczyłem:

pięć minut ciężkiej jak piłę lat,

w jednej chwili

dokonało na mnie

zamarz czasu:

sprawały moje dzieło poetyckie

rece robotników i robotnic.

Tu właśnie został sformułowany sens Przybosiowego komunizmu, także jego patos, nieco teatralny, którego — co może dziwić — poeta nie był świadomy. Myślę, że łatwo to zrozumieć nam, tyrteuszom lat osiemdziesiątych, którzy wniebowstępowaliśmy w oczy zasługach robotników i robotnic, a potem ścisaliśmy ich ręce. — W patosie „Solidarności”. To było bardzo podniecające i nieprawdopodobnie wirygodne. Żuborowa egzaltacja. Coś podobnego udzieliło się zapewne Julianowi Przybosiovi wówczas w moskiewskiej fabryce pocisków, gdzie marzenie o wywierceniu osobiwej władzy nad masami — władzy, czyli zachwyta — huczło rzeczywistością.

Mój Boże, w krajowej prasie pełno było skarg na nieuzasadnioną Jego poezji, a „zamarz czasu” poprzedzony został niezgodnym zamachem na Przybosia — kierownika Wydziału Informacji i Propagandy Wojewódzkiej Rady Narodowej w Rzeszowie, w sierpniu 1944 roku.

przebieg, w szczególności zmianę nastrojów w stosunku do świata, do człowieka.

Te, wytykano Przybosiowi, okoliczności świadczy o tragiczności: *Nie dla mnie nie jest tak śmiesznie wstrętne jak byk wykastany władzy. Nie nie wydaje mi się tak upokarzające bezmyślne jak uleganie władzy. Tak wyznawał w nie ogłoszonych Zapiskach bez daty, z 6 lipca 1948 roku.*

Tragizm sytuacji lirycznej Przybosa (niechęć do jego pojęcie przekroczy tu swoje literackie granice) widzę właśnie w „wytlumieniu”, w zajmowaniu nie swojego miejsca, w zamieszkiwaniu przestrzeni dzieła zinterpretowanej, to znaczy anacorety, jakiejś przetrzeźniały na swoje miejsce, mimo że doskonale wyczuwał komizm i sens swojego życia — zatem i komizm sensu swojego miejsca. A jednak dane mu było istnieć w miejscach tymczasowych, w parodiach miejsc. Nawet pochowany został w nie swoim grobowcu, na którym położono czarno pomalowaną płytę pilsnową z białym napisem oznajmiającym, że jest to „miejscowe tymczasowe spożycie”. Juliana Przybosa:

Wiosną 1950 roku zanotował w Lugano: *Od dawna dawna wiem, że życie moje ma sens kosmiczny, ja tylko je coraz dalej oddalam i rozumiem — aż rozłożył w wybuchowej światłości. To Gwiazda! To jest właśnie, co robię, pisząc poezję. Życiem moim istotnym — lecz niestety jak często się do tego istoty oddalam — KIERUJĘ PRZĘŻ, ZNACZENIE (podkr. B. K.).* Zawsze wiem, jakim powinieniem być, by być tym przeznaczonym być. Jak boli, jak straszliwie męczy wszystko, czemu ulegam ze słabości, a co mnie zbija z mojej drogi. Moja poezja — to i wieczna obecna i sądząca gwiazda — jest też najsurowszą regułą życia. Nie ma dla mnie różnicy między pięknem a dobrem. Ach, gdyby zawsze był jej wierny! Byłbym szczęśliwy i wielki.

Przez lata swojego życia, które nazywał „jak za drugim, nieskończonym” — wytworzył obraz siebie szczęśliwego. Czy był człowiekiem szczęśliwym rzeczywiście? W głębszej swojej istocie — tam, gdzie powstaje poezja — pewnie tak. Ale dramaturgia jego życia nie jest pasmem szczęścia. Gdyby była — zapewne nie napisałby cytowanych przed chwilą zdań. Czy miał poczucie wielkości? W nie publikowanej zapisek z końca 65 roku wyznał się: *Żyję pewność, że ze współczesnych poetów jestem najgłupszy. Ale kontekst tego — nieśkończonego poezji — wyznania wskazuje, że jego poczucie najlepszości wśród współczesnych poetów, nie gasi wielkości na siebie, że jest — jak dalej pisze — średnio go, to, wiem przecież, że w sztuce leżą są naprawdę tylko wielcy.*

Ach, nawet w tej, dla samego siebie przeznaczonej, zapisce tłumii jakrawość swojego wyznania, pisząc — parę dni później — o spradziwaniu po wielu latach pośmiertnych, po wyjściu z życia literackiego — własnym dziele, które okaże się *tym, czym naprawdę było i będzie.*

Ala żeby się okazało — musi być rozpoznane przez ten średnioczuły odbiornik, jakim są ludzie obracający się w ludzkości: jakim niekiedy jest ludzkość skupiona w jednym człowieku, — naszym: powszechnie za reprezentanta ludzkości. Żeby być rozpoznanym, powinno wyrazić to, co jest do przyjęcia przez ludzkość, czyli: powinno dać wyraz temu, co (tak, tak!) powinno być przyjęte i o właściwie już jest przyjmowane, choć — prawdopodobnie — bez głosu poety ludzkość o tym jeszcze nie wie.

A co z tymi poetami, którzy (jak Przybosi) nie artykułują owego już, już istniejącego — jakby powiedział Andrzej Falkiewicz — „wyłanianiem bytów”? Ten wybitny filozof kultury (mówię o Falkiewiczu) odpowiada: *Wszystkie prawdy naukowe — tj. że, co wreszcie zostaliśmy zmuszeni do „prawdy naukowej” — znaczą — są zrazu nieczytane: prawdopodobnymi hipotezami: są właśnie paradoksami drażniącymi ucho. Historia nauki dostarcza przykładów. Hipotezy te boleśnie rozbiłaby: dane: ocywistości, nauce: skamieniały, myślenie — i ten spasek, i tym samym, torując drogę nowym, wyłaniającym się*

bytom. Bawiem formułowane są wyłącznie po to, aby wyłaniać były — i dopiero, wyłoniwszy jakiś nowy byt, byt materialny, stają się „prawdami”. są tylko przekonania nas do swej „prawdziwości”. I, zdaje Falkiewicz. Żeby jaśniejsze było to, co powiedziałem wcześniej o przestrzeni dzieła zinterpretowanej, o „nie swoim miejscu” Przybosa w jego sytuacji polityczno-dziełowej. Inaczej mógłbym powiedzieć, że Przybosi wadliwie ulokował swoje hipotezy. Wadliwie ulokował, ale dla właściwego bytu: dla wyłonienia właściwego bytu — pomyślał.

Decyzję wystąpienia z Partii uznał za jedną z najtrudniejszych w życiu. Przejmując zapisał ten przełom pod datą 21 czerwca 1958 roku — nigdy nie ogłosił. *Zrozumiałem przenikliwość, na wskroś siebie, choć powiedział: tego wewnętrzne, nie znanego mi siebie, który w najważniejszych chwilach życia ujawnia się nagle, z całą gwałtownością, w pełnym świetle, jak w słowu, które by, potrzebnie o pomocy. (...) spydło to na mnie, jak natchnienie: wystąpić, czepić się nawet milczącego uczestnictwa w habile narzuconej wszystkim komunistom. Było to jak natchnienie, więcej, jak prasa: da i warunki wszelkiego natchnienia, jeśli ma spaść: kiedykolwiek w przyszłości na mnie. Gdybym nie wystąpił, nie zerwał z tą powszechną hanbą — nie byłbym zdolny do poezji.*

Bezpośrednim powodem wystąpienia z Partii był dla Juliana Przybosa komunikat węgierskiego Ministerstwa Sprawiedliwości o wykonaniu wyroku śmierci na Imre Nagy i Malatere. O duchowej reakcji Poety na tę zbrodnię mówi *Elegia na chłostkę*. Podobnie głęcho i wstrząsająco jak wcześniej *Pazdziernik 56* i późniejsza *Wiosna 60* — gwałtowne wiersze, які współcześnie potępiające sowiecką napaść na zbuntowane Węgry. Notabene *Pazdziernik 56* nigdy nie był wydrukowany w całości, z jego definitywnym nakazem, „zstąpić spać”. A *Wiosna 60* niewiele wjaśnieniom przypomina skazanców, z których każdy tak długo dożywał do swego pchnięcia, do wspólnego drzewa — niepełnotletnich Węgrów, którzy musieli czekać cztery lata na „prawomocny” powieszenie.

Wadliwie ulokowana hipoteza Przybosa okazała się pojęcie liryzmu jako „porwy ku wszechludzkiemu szczęściu”. W kwietniu 1951 roku zapisał: *Wiersze pisze się dla szczęścia. Bliżko tego zdania są w nie ogłoszonych zapiskach — takie: Szczęśliwy nie potrzebuje poezji, chyba tylko dla potwierdzenia, że był szczęśliwy... Lecz — czy jest szczęście przez poezję?*

Komunizm jawił się Przybosiowi jako wektor tego porwy ku wszechludzkiemu szczęściu. Stąd blisko do utożsamienia liryzmu z komunizmem.

Na utopijne zamiany Przybosa uświadczone uczynić z „budowy socjalizmu” przedmiot swojej poezji — Rzecz Poetycką „gwieździe” pojęta — można spojrzeć z dobrą wiarą (albo raczej: bez złej wiary) i ujrzeć realizację pragnienia poezji permanentnej, kiedy na szczytach szukri — szukła służąca duchowi znika, staje się samym duchem, i wtedy właśnie staje się, przestaje być znakiem, bo żyje istnieje całej duszy poezji.

A jeśli duch ten to potworny Duch Drzew? A jeśli „staje się” — jak w *Traktacie Miłosa* — to tylko diabelska alternatywa „domu złotego”, słowa J.E.S.T.?

Komunizm daje się zinterpretować jako sugestywna parodia chrześcijaństwa. Mimetycznie odwzorowane prawdopodobieństwo relacji — zrodzeniem, „organizacją” swoistej, do Osobowości Boga — porwała porównania na fotograficzne widzenie siebie w porwy ku wszechludzkiemu szczęściu. Widzenie siebie „praw-

¹ Z esaju A. Falkiewicza pt. *O subtelności teorii kultury* publikowanego w „Akcentach” nr 4 z 1987 r. (przyp. red.)

dziwie wolnym" w czynieniu dobra „bezinteresownego”, bo nie oczekującego nagrody, nie „wymuszono” przez gróźb kary wiecznej. Diablielstwo.

Powiedzieć o poezji Przybysia „lucyferyczną”, to jednocześnie tyle, co dotknąć rdzenia prawdy i zarazem skłamać. Nosić iświastwo światła, przemiecień — to właściwości tej poezji widoczne od pierwszego wejrzenia. Jeśli do tego dodać całą „propagandę” teoretyczną, deklaracje i fakty publiczne czytelnik biografii poety — portret, wpatzonego w swoją miłość i piękność, Lucyfera wyłoni się jak oczywistość. I tej oczywistości trudno zaprzeczyć i trudno przeciwstawić jej wartość spod innego znaku. Dodatkowe. A istota trudności jest w tym, że z ognia, z którego (jak sam to wielokrotnie oznajmiał) wywołał się jego poeta, niepodobna wyjąć żywy płomień — powiem za św. Janem od Krzyża — żywy płomień miłości, bez obawy, że wyjmie się poparzoną rękę... płomień pychy. A jednak rozdojenie wewnętrzne Przybysia nie jest — aż boję się powiedzieć — dia-boliczne, lecz sym-boliczne. Inaczej: rozdojenie, o którym mówię, ma charakter nie rozłączy, lecz — spójny (łączny), ale spójny w tym sensie, jak spójny bywa paradoks:

*Leć ja...
— nie!
leć ty mi mnie przeczysz.
(...)
ja rozchylam na chwilę konanie ich czas
przyniemy mordcyce
łącząc
rozdojenego siebie w wierszu o Caloici.*

(podkr. B.K.)

W Rzeczy poetyckiej, z której wyjąłem ten fragment, wyraźnie mówi Przybys o swoich sezonach w piekle z paleniskiem („wyobraźni”) i z ognikiem myśli. To prawda, literackiej proweniencji tego piekła patronują Rimbaud, Mickiewicz, Słowacki i Norwid. Rozszczępił ją wymawia.

*I że nie salwałem na calopałenie ręk
moich, trzymających w palcach płora z ognia?
Co z tego, że zdołałem.
— Znieruchomiałe i zatrzymanym światłem.*

Wciąż krąży wokół możliwej „lucyferycznej” interpretacji poezji Przybysia. Krąży, bo niepokoi mnie taka możliwość i szukam argumentów na podważenie jej zasadności. Ten Znieruchomiałe i zatrzymanym światłem. Bardzo efektywnie daje się przedstawić — czyż al naznacza się analogia z Wielką Improwizacją. Ale nie. Tu o coś innego idzie. A więc — nie symetryczne występowanie Ducha Jasnego wobec Ducha Ciemnego... Jeśli nazwałem rozdojenie (rozszczępienie) Przybysia symbolicznym czyli spójnym (łącznym), chciałem okazać szczególny typ tego zjawiska lirycznego.

„Dawno, we wczesnym szkicu o narymizmie liryki autora *Kwiatu niecznego* nazwałem to sobie „rozcznieniem liryki ja”. Ja nie ma liryki mnogiej — i, jak podobno mówi w Oksfordzie, pozbawione jest designatu. Pojęcie ja — wiem, że Kierkegaard zaprzecza istnieniu takiego pojęcia — nie ma liryki mnogiej, bo my to wcale nie mnogie ja, lecz — w najznajomiej (najznajomiej) z jałem przypadek: ja i — jak to nazywał Przybys — najbliższe ty. Zatem „rozcznienie liryki ja” (wiem, brami to bardzo nieadekwatne) może być rozpatrywane jako zjawisko liryczne: i nawet przykazanie „kochaj bliźniego swego jak siebie samego” taką liryczną rzeczywistość dopuszcza i — swoiście — zakłada. Bowiem miłość siebie samego ogarnia owo miłujące ja, które w akcie miłości staje się jej przedmiotem (jak najbliższe ty) a zarazem pogłębia (podwyższa,

poszerza) swoją podmiotowość. Co to znaczy? Znaczy to mniej więcej tyle, że to „rozcznienie ja” nie wyłania jakiegos alter ego, a jedynie „przerzuci” jaźń w inne miejsce (miejsca), skąd uświadomiona może być relacja między ja reflektującym a ja reflektowanym, jako dramat umożliwiający pojawienie się Ty.

Chciałbym wrócić do zdania Falkiewicza o wyłanianiu bytów. Jakik bowiem był wyłania się z wadliwie sformułowanej hipotezy Przybysia o liryzmie? Myślę, że właśnie to „najbliższe ty”. Dopiero czując każdego człowieka poprzez najbliższe ty, odczuwając każdego tak, jakby był mną, współodczuwając z każdym tak, jak gdyby od każdego był jeden jedyny na świecie — dopiero wtedy ma się prawo powiedzieć w poezji: wy, oni, masa (*W drugiej osobie*).

Chwyta tu Przybys fenomen bliskości, która — w ujęciu Levinasa — decyduje o wszelkiej innej relacji, możliwa do pomyślenia jako odpowiedzialność za innego i która można by narwać człowieczeństwem lub podmiotowością, lub sobą (Le soi).

Rozumiem też „sobowość” — zwyczajnie powiedziałoby się „jaźń — więc nadając „jaźni” ten szczególny odcień Levinasowego „personalizmu”, rozumiem że jaźń (pogłębione ja?) jako miejsce dla Ty, które ma je faktycznie wypełnić sobą (Tobą). Miejsce wzajemno-zewnętrzne, z którego Ziemia widziana być może zarówno „agronomicznie” jak „astronomicznie”. Ziemia, na której to miejsce jest i przez którą Ziemia jest samorodna i — tym samym — „rodnią” TEGO, CO JEST.

Mówię tutaj o istotnym dla Przybysia doświadczeniu wcielenia. Znak mówiana między ciałem a Ziemią (światem) jest zasadniczą relacją tej liryki, wywiedzionej „z nadmiaru Ziemi”. W tym sensie Przybys potwierdza swoją poezję, że jest stworzonym z Ziemi — Adamem. Także jego eros — konstytutywny dla metody poetyckiej — jest „pierwotnym” erosem Adama, w którym doświadczenie Ty staje się doświadczeniem miejsca.

Na początku wspominałem o Miloszewskiej żarstwie miejsca i o tym, że właśnie Miloszewski uczynił tym samym sens *Miejsca* na ziemi. W *Widzeniach nad Zatoką San Francisco* znajduje takie zdanie: *wyobraźnia nie znosi ogólnego rozchwiania i chaosu, bez jednego Miejsca, do którego inne są odniesione, i kiedy staje wobec nie-skończoności zawsze tylko wzajemnych odniesień, chwytia się jedynie dotykablej otoli nazywanej „ja” (Religia i przestrzeń).*

Przybys w *Pierwszym i ostatnim pytaniu*, Nagie „ja” wola o ratunek przed ucieśniewianym go swoln ogromem, wszechświatem. *Alby mu sprostać, ratuje się myślą o tym, co jest. I jeszcze w zapisku zatytułowanym Słowo:*

Gdybym był skazyany tylko na jedno jedyné słowo, pierwsze i ostatnie, które bym wybrał i wypowiedział?

— Ty.

Pora na częściową bodaj rekapitulację. Rozdwojony-w-sobie przedmiot i-podmiot liryki Juliana Przybysia jest — jakby mógł powiedzieć Levinas — Innym-w-Tym Samym. O Inny (najbliższe Ty) w Tym Samym jest (dalej trawestując Levinasa) niepokojem wrzucanym przez inność-w-bliżsok. Napisałem kiedyś, interpretując Przybysa — „Ty”, że jest inwakuacją i abencelacją; przyznanie i potwierdzenie bezpośredniej bliskości. Tylko dzięki „Ty” mogę, zdawajmy, uźrzeć siebie „w samym środku świata”. Ostatnie słowo są cytatem z *Odczucia piękna*, świadectwa intensywny transformacji przeżytej przez Przybysia przed frontem katedry Notre-Dame w Paryżu: *Wzrok nasz niósł się po jej wieżach w górę, trzymał dłoń U, w swojej dłoni i wrzucił z uczuciową i wzruszającą poczułem się w samym środku świata, jak — (...). Dłoń U, drgnęła w mojej dłoni, poczułem przemieniony nigdy nie znanego erotyzmu, bliskości i siły, i zachęty przemienionych w linie i luki dwóch wieł,*

a będących równocześnie U., smakłością jej wzrostu, architektura jej ciała. Ten idealny opis aktu wcielenia jakby nieuniknieniem przywołuje zdanie Levinasa o wcieleniu, które — jak twierdzi — nie jest operacją transcendentną podmiotu, który sytuuje się w samym centrum świata, jak sobie przedstawia; doświadczenie zmysłowe ciała jest od początku wcielenie. Albowiem podmiotowość jest zmysłowością, która nie konituje się począwszy od jakiegokolwiek apereceptu i stawiającej świadomości w relacji z ciałem. Jest — mówiąc inaczej (i — z Przybosia) — „znakiem przedświatnym”. W tekście tak zarysowanym przedstawiał fundamentalne dla swojej samo-tożsamości przyzycie teluryczne; jego esencję znajduje, we wcześniejszym o niemal trzydziści lat, Bie:

*I pojąłem moją radość — gdy fruwała
w jaskiniach gnieździe ciała
ulepionego z gliny:
wyraji.*

Człowiek ulepiony z gliny, ze zwilżonego prochu ziemi, czule rozpoznać te (opisaną przez Levinasa) jedną możliwość bycia Inego — w Tym Samym, kiedy Inny poosił się innym do końca: kobiecości. „Embrionalny prawór wyobraźni” — jak nazywa to sam Przybó — odnosić do wizi ognistych, w których kapalo się jego prenatalne jestestwo „w łonie matki bolesnej / od plomiennosci”, po utracie dwuletniej poprzedniczki Juliana, Juli, która, na rok przed jego narodzeniem, spłonęła w pastuszym ognisku... Myślę, że posługując się narzędziami „psychoanalizy materialnej” można zejść poniżej warstwy tragicznego popiołu i ujrzeć Pierwsy Ogień: „wszystko światło we wzniesionym nieczym”, a także — żeńska zasada tego zdania: „Jestem po ogniu pogrobowcem — siostry” Julian zamiast Juli: Julian na miejscu Juli.

Sens takiej interpretacji odwołuje się do stanu, który chętnie nazywam pamięcią genetyczną. Jeśli wcześniej mówiłem o jaźni („Soboci”) jako miejscu dla Ty, które ma je (to miejsce, że jaźń) całkowicie wypełnić, to przedstawiałem fenomen podpadający pod „embrionalny prawór wyobraźni”, i w tym sensie „Julian na miejscu Juli” jest hipotezą kobiecości dla wyłonienia bytu: kobiecego Ty. Jak Adamowe żebro, ten hieroglif oznaczający kobietę. W esju zatytułowanym *Judaizm a kobiecość* tylokrótnie przywoływałam tutaj Emanuel Levinasa powiada: *Kobiecość figuruje parolą kategorii Bytu. I dalej, w tym samym esju: Oto duch w swej męskiej esencji, żyjący na z e w n a t r z, wystawiony na ostre słońce, które oślepia, na morskie wiatry, które chłystczą go i powalają, na płaskiej ziemi, wyrobocowy, samotny i tulający się i przez to wyalany przez wyprodukowane rzeczy, które stworzył, a które piera się, niegarniome (wrogie, i...)* Aby nieuchronnie wykorzystanie myśli panującego nad światem odnalazło spoczynek — powróć do siebie — w geometrii niekończących i zmiennych przestrzeni, musi pojawić się osobliwa słabość łagodności, na imię jej kobieta. Powróć do siebie, owo skupienie, owo pojawienie się m i e c z a e w a przestrzeni, nie wynika z gestu budowniczego, jak u Heideggera, ani z architektury, która rysuje podłazę, lecz z wewnętrznej Donu (podkr. B.K.).

To jest dokładnie o miejscu na Ziemi. Gdy dalej nazywa Levinas kobiecą egzystencję „sąmym zamieszkiwaniem”, pozwala uchwycić źródłowy sens tego miejsca.

W nie ogłoszonej zapisce z 16 marca 1951 roku przyznaje się Przybó do głębokiego przeżycia wstrząsającej obecności, znaną dwadzieścia lat wcześniej, ukochanej: *26 lat od jej widzenia, sto i tysiąc, i tysiąc — nic nie znaczą. Przemieszczasz z pyłem ziemi, na tej ziemi dopełnie najbliższego pędu mojego istnienia. (...)*

*Zamuruję ręce w ziemię, z którą się łączę.
Nie umrę, nie rozjaśnię tej najtajniejszej głębokości
mojego losu.*

W tym kontekście „głazdo ciała ulepionego z gliny” (Bez), czy ten cudowny ślad w *Nokturnie* trzech:

*Z głębi mroku zaledwie wywiezioną łechceniem
ust, cisza dotyka
i już po liniach ramion ześlizgują się w ciemność
czuję cie, jak wyjęte łagodnie z mego boku
żebro,
mającąć mi daleko — ze mną.*

— to rewelacyjne przypomnienie generalicznych doświadczeń „najtajniejszej głębokości losu”, przepiękna egzegeza perypów „stajnienia człowieka przez Miłość:

*Ach, objąć — i ogarnąć
od dna
po szczyt
to rozbykujące, rozbykujące najświeżiej,
znikające
nicestwo —
i zamiast krzyku
westchnąć,
niech się spełni!*

Tak. Litryczny wizerunek Juliana Przybosia przeświecony jest Podobieństwem biblijnego Adama. Ten, który „z nadmiaru Ziemi” został poeta, sam jest niejako nadmiarem Ziemi: *Stworzył tedy Pan Bóg człowieka z prochu ziemi i natchnął w oblicze jego dech żywota. I z tego nadmiaru wywodzi się poezja, dech żywota. Boże natchnienie... Tak właśnie w *Nokturnie* trzech — wywiezioną „łechceniem ust, cisza dotyka”, kobieta — jest poezja: Córka Słowa i Jego Rodzicielka.*

W intymności miłosnej pieśnyczoty, z linii ramion wysnuwa się widzialność świata, jego pierwotna świeżość. Wysnuwa się i znowu ześlizguje się w ciemność.

Ruch, oddychanie świata. Miłosny rytym stworzenia, miłosny rytym stwarzania się człowieka w człowieku: uczucie łagodnego wyjmowania żebra Adama widzący (w i d z a c y) Człowieka jako mężczyznę i kobietę razem, jako Jedno: Inny-sy w Tym Samym.

W swoich pracach o Przybosiu wielokrotnie zwracałam uwagę na zdumiewającą kojącyć się intuicji i myśli — niezależnie od siebie badających światło — Juliana Przybosia i Włodzimierza Sedlaka. Ten genialny twórca bioelektroniki pozostaje dla mnie najlepszym egzegetą „teorii światła” Przybosia, choć nie wiem, czy kiedykolwiek zajmował się jego poezją.

Nie wiemy, jak dwa kwanty światła w serdecznym uścisku dają masę zwaną elektronem. Te same kwanty na Boże polecenie tworzą przecież ziemię i morze, życie i człowieka z jego myślą. Byłabyś dwa fotony, czyli kwanty światła, na utworzenie masy elektronu, trzeba gigantycznej mocy.

Miłosny mokły kłiwego westchnienia? To nie efektywna metafora.

*Nie ma mocy z granitu, której nie podważy
nikół,
przenikniwa i łatwa,
rozpędzona nikłość promienia.*

prawie w ogóle budowanie. Występują tu również elementy destrukcji: energia uwolniona przez poetę „rozsadza mas strukturę”, a w rytmicznie najsilniejszej sekwencji wiersza kruch opisany jest przez dwiżkę okrutnie i brutalnie: *Już ipeł zębątych trybów [kół] swierca się w fabryk brach...* (Przybóś, 1952:18). Jeden z najrozumniejszych krytyków Przybosa, Kwiatkowski, także zauważył, że *bliskość rotruchu i wybuchu tłumaczy się w poezji Przybosa nie tylko poglądami społecznymi... Wynika ona z przyczyn, które są głębiej zakorzenione w psychice Przybosa. Zbity często dąży do wyraz fascynacji agresją, eksplozją, zniszczeniem, by można było traktować to wiersze tylko jako zapowiedź społecznej rewolucji* (Kwiatkowski, 1972:36). Tak więc nawet w tym wczesnym okresie, lecz w jeszcze większym natężeniu w latach 1930, konstruktivism Przybosa był podsyty zapowiedziami destrukcji i zdefiniowałbym go jako, prozę wybaczyć ten kalambur, konstruktivism de-konstruktywizm.

W tym miejscu rodzi się pytanie: do jakiego stopnia młody poeta z Gwosdzin znajdował się pod wpływem teorii lub praktyki swego przyjaciela, malarza Władysława Strzemińskiego? Czy można zgodzić się z sugestią Szymańskiego (i innych), że *metaforyczny światopogląd Przybosa jest odpowiednikiem unitywnego światopoglądu Strzemińskiego* (Szymański, 1978:125). Myślę, że jest ona prawdziwa tylko w tym sensie, że — jak Przybóś sam to wykladał — Strzemiński miał ambię obrócić każdego nowego obrazu w *wynalazek...* w *taką kompozycję kolorów i form, jaka wczelniej była nieznaną* (Szymański 1978:124). Ten sam rodzaj ambię i podciśnienie do słów raczej niż kolorów, potrzeba stałej wynalazczości osiągnęła Przybosa. Z drugiej strony, trudno sobie wyobrazić, jak mógłby czerpać z unizmu, zwłaszcza, kiedy przymyślamy następującą definicję tego stylu: *Stawia on sobie za cel ponakreślenie malarstwa, które oparowałoby wyłącznie pojęciem przestrzeni, malarstwo tak zumfiowane i homogeniczne jak Natura (podkreślenie moje, Olaszewski, 1989:46). W rezultacie większość obrazów Strzemińskiego była niemal monochromatyczna, innowacyjna być może, lecz wyjątkowo nudna dla oka. W praktyce unizm musiał budzić u Przybosa sceptycyzm. Bardziej prawdopodobne, że był pod wielkim wrażeniem twórczości Kazimierza Malewicz, rosyjskiego malarza polskiego pochodzenia, którego w swym esaju w końcu nazwał Polakiem (Przybóś, 1967, L:242), i Mondriana. Podobnie jak Przybóś, Malewicz próbował oddać i wyrazić zewnętrznie „władanie się w przestrzeń” (chodziło mu... o znak podłogi w przestrzeni).*

Tyle o teorii, a jeśli ktoś chciałby znaleźć ekwiwalent poezji młodego Przybosa w sztukach pięknych, wówczas zamiast na obrazy Strzemińskiego powinien popatrzyć na obrazy innego Rosjanina, też z polskimi koneksjami, Henryka Berlewiego. Myślę przede wszystkim o mechano-fakturalach Berlewiego. Interesujące jest także, że w artykule poświęconym sztuce abstrakcyjnej (z którego cytowałem zdanie o Malewiczu) Przybóś sam wymienia Berlewiego jako alternatywę Strzemińskiego, *cośdaciś to Berlew i zastanawia się nad pewnego rodzaju powrotem od sztuki niefiguratywnej do „przedmiotu”* (Przybóś, 1965, L, 243). Co do Strzemińskiego możemy obserwować, jak admiraacja Przybosa ponownie rozpromienia się po 1945 — lecz ten Strzemiński, którego podziwiał w II wojnie światowej, różnił się od misjonarza „unizmu” z lat 1920. Kiedy ma się mówić o konstruktywistycznych aspektach poezji Przybosa, dwie rzeczy muszą być w tej kwestii jasne: po pierwsze, że jego konstruktivism tylko w niektórych aspektach korespondował z rosyjskim lub polskim konstruktivismem w sztukach pięknych i że nie był wyłącznie teorią związaną z problemami formy i przestrzeni, lecz był skłótninowywany ze społecznymi i politycznymi elementami w latach 1930.

W tym momencie chcielibyśmy zaproponować pewną dygresję, która może jednak być pomocna dla ustytuowania konstruktivismu Przybosa w kontekście porównawczym. Równoległe do wydarzeń w Polsce, na które silny wpływ wywierały wydarzenia w rewolucyjnej Rosji, w Wiedniu grupa węgierskich artystów skupiła się wokół awangardowego pisma „Ma” („Dziś”), wydawanego przez Lajosa Kassáka. Pod wpływem lektury Konstantina Umanskiego, rosyjskiego krytyka sztuki (autora *Nowej sztuki w Rosji, 1914—1919*) węgierscy emigrancyjni pisarze i malarze w Wiedniu dostali się pod wpływ rosyjskiego konstruktivismu. Poeta Lajos Kassák stworzył, Rosji, w Wiedniu grupę, którą nazwał „obrazowa architektura”. Cykl ten krytyka określiła mianem „specyficznego węgierskiego konstruktivismu” (Condron, 1991:157). Kassák (radykałny socjalista, chociaż przeciwnik Beli Kunu) sądził, że poprzez obrazową architekturę dzięki połączeniu prostych, geometrycznych form można zrehabilitować nowoczesnego człowieka. Jak sam to wykladał w owym czasie (*O obrazowej architekturze wierszy, że jest początkiem nowego świata* (Kassák, 1970:160). Obrazy Kassáka z tego okresu są niepodobne do płócien Henryka Staszewskiego czy Henryka Berlewiego działającego w Polsce. O ile wiemy, Kassák odwiedził Berlin w listopadzie 1922 i spotkał tam rosyjskiego konstruktystę El Lissitzky'ego; wygląda na to, że już w 1921 był w użądzie siebie za konstruktystą.

Na jego przykładzie można najlepiej pokazać ten dość oczywisty fakt, że konstruktivism w sztukach pięknych i w poezji to dwie różne rzeczy. Nim zajął się malarstwem, węgierski wydawca „Ma” przez długi czas publikował poezję, a jego wiersze odbijały fascynację wszystkimi możliwymi -izmami, od ekspresjonizmu, poprzez futurizm, aż po dadaizm. We wczesnych latach 20, Kassák został zwolennikiem konstruktivismu i jeśli chodzi o malarstwo — z interesującymi rezultatami. A co do jego poezji samej? Konstruktywistyczny zamiar najwyraźniej widać w jego ostatniej publikowanej w Wiedniu książce, w *Tisztafog Könyve* (*Księga czystości*). Musimy użyć słowa „zamiar”, ponieważ cyki wierszy bez tytułów (numerowanych od 41 do 65) w tej książce robi dwuznaczne wrażenie; poza powtarzającymi konstruktywistycznymi gestami, ich technika jest przeważnie surrealistyczna (Aczeli, 1988:131). Zaczynamy kilka linijek z ostatniego wiersza cyklu, oznaczonego numerem 65: *szé e kibonthatallan tiok van az ujfiamban az epies törvényeit hirdetem / de sajnos nekünk a legjobb bárátnak értelemis is át kell alakítani / toronylampa és bányamunkás szagok egyezménye...* (*jest w moich palcach ogień nie wyjąłmnie tajemnicy kiedy głose prawa konstrukcji / lecz nieestety musimy również również umyć naszych najgłębszych przyjaciół / jestem światłem w wiesz i górnikiem w tej samej osobie...*) (Kassák, 1970:198). W rzeczywistości Kassákowi nigdy nie udało się napisać „czysto” konstruktywistycznego wiersza, a w późniejszym okresie (po powrocie na Węgry w 1926) stał się „klasycznym modernistą”, w którego poezji realizm i lekko surrealistyczne wyobrażenia łączyły się na „arkadyjski” rodzaj retoryki. Z drugiej strony, nigdy nie był owładnięty przestrzenią tak jak Przybóś, a wyobraźnia pociągała go bardziej ku epickiej narracji niż ku stalemu lirycznemu eksponowaniu siebie.

Obecnie chciałbym skoncentrować się na podjęciu Przybosa do przetranszacji i organizacji lirycznego ja. Co do zbiorów *Obrazy*, a zwłaszcza *Sponad* (1930) i *W plach las* (1932) mógłbym do prosta powtórzyć to, co większość jego krytyków: okres ten charakteryzuje się jego powrotem do wsi, do wiejskich korzeni i odbiór również pragnienie organizowania i kontrolowania pejzażu. Wiesz z jej spojkiem (czasami narastającym aż do odrętwienia) nie podobza poety w taki sam sposób jak miasto, tak więc z obserwatora

i aktywnego uczestnika szybko poruszającego się zła miejskiego Przybysa staje się teraz „animatorem”, a czasami „reanimatorem” bezwzględno wiejskiego pejzażu. Ta próba zbliżenia się do jego politycznym rozczarowaniem sanacyjną władzą: rok 1930, kiedy Piłsudski zaczął stosować niedemokratycznie metody walki z opozycją, oznaczał początek społecznego zaangażowania Przybysa — zob. wiersz *Droga powrotna* (1931). Trzeba również wziąć pod uwagę inklinacje Przybysa do nadmiaru i tego, co Kwiatkowski nazwał istnieniem eksplozywnym (Kwiatkowski, 1972:95). Nadmiar oznacza się tu do poetyckiego świata Przybysa, świata, który nie może znaleźć dla siebie dość miejsca, i który skutkiem tego musi „wyfąć się” (Kwiatkowski, 1972:92) przeciwko granicy, przesiąkać to „przebranie się miary” nie ma nic wspólnego z barokowym „apejtem”, gdzie obfitość otaczająca poetę jest naturalna, stworzona przez Boga i używana przez człowieka stała odwołującego się do zmysłowej. Nie, w przypadku Przybysa jest to czysto poetycka zamysłowność energia, skierowana na dynamiczną ekspresję — masa ścinających atomów gotowa eksplozować.

Kwiatkowski rozróżnia między dwoma rodzajami eksplozywności obecną w poezji Przybysa: spełniającą się i potencjalną (Kwiatkowski 1972:95) i zgadza się, że ten drugi rodzaj na długą metę jest ważniejszy, gdyż prowadzi do słownej kondensacji i do wielotłumaczej poetyckiej ekspresji. „Skupiony jak naboż” z *Echa* i „budując siebie, budując podziemia do buntów” z *Lirki do młodego poetę* są charakterystycznymi sformułowaniami tej potencjalnej eksplozywności. W często cytowanym wierszu *Na granicy*, gdzie polski poeta opowiada się po stronie republiki w hiszpańskiej wojnie domowej, można znaleźć zarówno aktualne jak i potencjalne wybuchy. Wiersz otwiera się wyobraźnią eksplozją wschodzącego słońca: „eksploduje wojenna zorza”, lecz jest to już zorza wojenna, a więc przejęcie przez „podwójny obraz” czerwonych chmur nad rzeką Odra do wizji czerwonej Hiszpanii płonącej w chmurach dokonuje się całkiem naturalnie. Niezależnie od politycznego przesłania tego wiersza ciekawy jest on z innego powodu: po raz pierwszy Przybys miesza tutaj i zestawia różne miejsca, geograficznie odległe: polska wieś koło Cieszyńska, walczący Madryt, a w końcu i Warszawa pojawiają się równocześnie i oddziałują na siebie wzajemnie w ów doniosły „dzień eksplozji” (Przybys, 1974:49). W tym kontekście przestrzennej jednolitości nasz poeta odgrywa aktywną rolę: wyraża siebie w roli artylerzysty walczącego o sprawę republiki „zaprzelam rąk wrogów pod Madrytem”. Nigdy ponownie nie osiągnął takiego poziomu osobistego zaangażowania — mimo wszystkich pałających się i antyfaszystowskich wierszy, w czasie II wojny światowej nie miał ochoty wzięcia udziału w rzeczywistej walce jako żołnierza Polskiej Armii Podziemnej.

Przybys, nawiasem mówiąc, jest świadomy pewnej agresywności zawartej w jego poezji. W godnym uwagi krótkim szkicu zatytułowanym *Wzrost* próbuje sprawdzić się w porządku przez podkreślenie wyjątkowej funkcji ludzkiego oka. Niech mi będzie wolno zacytować, co mówi na ten temat: *Poprzedz wrok otwieramy się na rzeczy, które są na zewnątrz nas — eksplozujemy — jak Husserl definiował to mówiąc o świadomości — ku światu. Atakujemy go naszą świadomością wzroku* (Przybys, 1974:297). Innymi słowy Przybys przyznaje wzrokowi zupełną nadzorność, wzrost go ponad wszystkie inne zmysły, rację, „ochronę” niż agresywną. Także przez podkreślenie agresywnej natury ludzkiego oka przedkłada malarstwo nad wszystkie inne sztuki, przynajmniej pod względem „bezpśredniości”, co więcej, daje do zrozumienia, że jako wizualnie wrażliwy poeta, twórcą nowej wizji między słowami (miedzy słowem) nie może nie być agresywny. Co prawda w późniejszych latach jego

agresywność słabnie i ciekawie byłoby zobaczyć, jak w związku z tym zmienia się jego samookreślenie, gdy zmierza ku bardziej architektonicznemu oglądowi świata.

Ważnym i często rozważanym przez krytykę epizodem w rozwoju poetyckim Przybysa była jego konfrontacja z Paryżem. Pojechał tam po raz pierwszy w 1937 i faktycznie jego pierwszy wiersz napisany w Paryżu *Wiosna 1937* stanowi ważny łącznik z poprzednio cytowanymi *Na granicy*; jak i z pierwszymi doświadczeniami poety z metropolią, to jest z pierwszym pobylem w Krakowie. Wiosna w wiersie „Wiosna wojny” w trzecim dystychu jest aluzją do hiszpańskiej wojny domowej, a wojenny nastrój Przybysa (francuska lewica organizowała masowe demonstracje na rzecz powstania republiki) wyrażają początkowe linijki: *Wzrost uderzył w halę dworca na alarm i procelotwo ostatniego dystychu: w wigili drugiego wystrzału* (czekam (Przybys, 1966:42). Inny aspekt Przybysa, jego chęć dynamizmu, wyrażony jest w linijkach takich jak: *Paryż od razu pochwycony przez auta* (ludzie, ludzie, fala): *wysokie wieżbrane człowieka* (ibid.).

Krytycy są zgodni, że pierwszy pobyt Przybysa w Paryżu okazał się artystycznie najbardziej owocny. Paradoksalnie zawiadza to swą tam „bezdolnością”, awersji chłopa-intelektualisty do Metropoli. Gdy inni polscy poeci odwiedzają Paryż, jak Tuwim lub Czechowicz, przeciwstawiali polskości francuskości, lub opisywali dolę emigranta i jego tęsknotę za rodzinnym krajem (Czechowicz: *Dom Świętego Kazimierza*), Julian Przybys jest rozdarty między obcą Metropolią i własną wsią. Innymi słowami obcość odczuwana przez niego w Paryżu bardziej żywi się złocią wydziedziczonego biedaka niż kompleksem narodowej niższości czy narodowymi pretensjami wobec Zachodu. Oto dłażące eksplozywnie tendencje, o których wcześniej była mowa, powracają tu jako czepić tłać się rewolty przeciw światu imperialnej przeszłości. Większość wierszy paryskich ma tyle, na ile Przybys dotyczy ich obrazowanie) wypielają salwy eksplozje. Wzamy taki utwór jak *Eliff*: *Zaczyna się rozkazem: „Wzniesi orzeł” i toczy się dalej tak „samolot odrywa się od ziemi, ledwie jak iza na widnokręsi”. W następnym dystychu groźny obraz wieży Eiffa nakłada się na miasto: *Był nieśwież wież z żelaza i próżni jak pokratowany bagnet nad miasto*. Kolejne dystychy wybuchają od wieloletnich wyobrażeń, kul, bomb, ognia karabinów maszynowych i kanonady, i wiersz kończy się charakterystycznie agresywnymi, choć trochę enigmatycznymi, linijkami: *Zetor dwanaście błyszczy baterii wycozyli... Natężenie jak jurturzeż dził bombardowanie* (Przybys 1974:51). Podobnie wojenne wyobrażenia pojawiają się w innych paryskich wierszach, na przykład w *Czterech stronach* (tłumaczonych przez Bogdanę Carpenter jako *Four Quarters*, choć *Four Angles* byłoby pewnie tytułem właściwszym (Carpenter, 1983:129). Tu druga część wiersza kończy się słowami: *Patrz kiedy wiersz przemieni się w rękę, zaś jego czwarta część zaczyna od „strzelającego” metalory: Cien ślądła się w wyłotów ulic / Salwy aut przeprawy go na wskroś...* Bogdana Carpenter analizuje ten utwór jako przykład „rozwinętego podwójnego obrazowania”, w którym jest zestawione są dwie wieże: Paryża i rodzinnej wsi poety (Carpenter, 1983:133). To przeciwstawienie doświadczone i przypominane wież wskazuje na mieszane uczucia Przybysa wobec Obcej Metropoli, która jednocześnie przyciąga go i odpycha... Podobne uczucie wyrażone jest w *Równaniu serca*.*

W tym wierszu, o tytule znaczącym w tak aromatycznym poety jak Przybys, poeta wskazywał już zestawienie (Paryż przeciw Gwoźni) można odróżnić również trzeci, futurystyczny element. Współbrzmie on do pewnego stopnia z „katastrofizm” młodszej generacji, chociaż Przybysa nie przeraża nadciągająca katastrofa

wielkiej wojny, w rzeczywistości czeka na nią z podnieceniem. *Równanie serca* zaczyna się wojkową defiladą w Parry, chociaż celebry narodowej potęgi jest podważana przez sugestię potencjalnych eksplozji. Pod wszystkie triumfalne bramy / zhanonowani podkładają dynamit! (Przybysz, 1966:27). Po tym następuje łagodna samodefinicja poety: *Kim jestem? Wygnańcem płaków*, co może równocześnie znaczyć dwie rzeczy: został przepędzony z wile i płacem tak jak piaki spłoszone przez defiladę i głośną wojkową muzykę, lecz może też znaczyć: „wygnany ze wsi”. W trzecim dystychu symbolom nadmiaru pojawia się wraz ze stołem wylewającym się poza swe fizyczne granice (*Stół... przysiera swą miarę*) i to nie w poetyckim właśnie, a w militarnym kontekście: *Kaj człowiek, gdy ma ruszyć do ataku*. Z metafory tej wynika, że to poeta prowadzi ogień tegoż przedmiennego czołgu i kiedy mówi: *Donaj! Donaj! donaj! plonie we mnie*, utracamy potężną tradycję pomysłową, że przyszła destrukcja domu jest w pewien sposób wynikiem dzisiejszej słownej strzelaniny poety. Wiersz toczy się dalej atakiem aluzycznych lamp — wszystkie światła na zewnątrz zapalają się równocześnie. I można usłyszeć (przez głośniki? przez radio?) wojskowe pieśni, które poeta kojarzy jednak ze śmiertelnym rżeniem umierających żołnierzy. *Dziś wojna w chłojnej pieśni żołnierskiej*, rżecz. Prawda, to tylko dykt ofier, lecz dźwięki z tym związane są bardzo ewokacyjne i wiążą się z następną linią: *Z ruder trawcy zjeżdża łebka poległych dąb*. Ta linijka zwraca uwagę swym czasem przeszłym — obraz pojawia się w pamięci Przybysza, a nie aktualnie. Być może pojechał na front I wojny światowej, do wojennych grobów nad Somma (w latach trzydziestych była to już turystyczna atrakcja), albo też może ta linijka przywołuje swe wcześniejsze wspomnienia z roku 1918 lub 1920, kiedy (jak wiemy z kalendarium w książce Szymańskiego) dwukrotnie służył jako ochotnik w Wojsku Polskim. Od tego makabrycznego obrazu Przybysz zwraca się ku przyszłości lub raczej nakłada ją na teraźniejszość: *Zryw iść miastem będącym, a już tylko byłym*. Miałoby być tak: wypełnione symbolami przeszłości, że ktoś, kto niesie w swej głowie obraz przyszłości, musi się w nim czuć zupełnie obco. Zamiast usilować zapowiadać nad nimi, Przybysz zwraca się do przyszłości i w tym samym czasie znajduje sojusznika w przyszłości. *Świat bez mnie się spełnia wolny i beczulny i tylko łódź przesennych opada na głowę łur* (Przybysz, 1966:27). Być może bardziej emfaticzny przekład tych linijek powinien zacząć się nie od słów „The world without me”, lecz „This world without me” — oznaczających oczywiście ówczesną Francję, kraj wewnętrznie słaby, wciąż żyjący resztkami dawnej wojennej chwały. I już W. P. Szymański wyklazał, że przedmiotem zainteresowania Przybysza w Paryżu były przeważnie atrakcje turystyczne (Szymański, 1978:114). Jest jednak coś innego, na co warto zwrócić uwagę: wszystkie prawie bez wyjątku są one pomnikami architektonicznymi, wzbijającymi się lub wskazującymi na niebo: wieża Eiffla, Notre Dame, Łuk Triumfalny, wzniesiony mieć generała Ney. W wierszach napisanych wcześniej w Polsce te „orientacyjne” punkty są podobnego rodzaju: Wawel, kolumna Zygmunta w Warszawie, kościół mariacki w Krakowie, po wojnie znowu Wawel, kościół w Gdańsku i katedra w Szwajcarii, tak jak i Notre Dame w dwóch nowych wersjach. Gdy się weźmie pod uwagę, jak ahistoryczny lub antyhistoryczny był Przybysz w latach dwudziestych, powyższa lista świadczy nie tylko o rozszerzeniu się jego zakresu tematycznego, lecz także o nowej wrażliwości na kulturę i na matrycę kulturalnych wytworów: człowieczeństwa przeszłości.

Jednostronny kreacjonizm, który Przybysz próbował prowadzić w swej paraskiej wiersze, jeszcze raz potwierdza się w wierszu *Wiosna 1939*. Dlatego nie jest całkiem jasne, czy Przybysz patrzy z przyróżeniem oka, czy z rodzajem złośliwej radości na nadciągający

kataklizm wojny: *Co ja wiem: przecie wojnie nie pośpiechu! Radość czy groź?* Jednak dalej linijki dalej czyni ważne stwierdzenie: *Wystarczy, żeby tylko czysta przestrzeń na tworzenie pozostała!* (Przybysz, 1974:65). To stwierdzenie uderza mnie waskim egoizmem i zupełną nieczułością. Stąd zaskoczenie, że wraz z wybuchem działań wojennych Julian Przybysz jako jeden z pierwszych pisze niezwykle zaangażowany, patriotyczny wiersz *Półki mu żyjemy*. Jego postawa, mój, była podobna do postawy Władysława Broniewskiego, który mimo całej swej nienawiści wobec klasowego systemu politycznego przedwojennej Polski stworzył tak wspaniale zaangażowany *Bagnet na brzo!*.

Jeśli lata II wojny światowej truchliły Przybysza z powrotem w rodzinne strony i przywazyły go do ziemi, prowadząc do większego zbliżenia tak z naturą jak i rodziną, koniec wojny przyniósł nowe możliwości w nigdy nie zapomnianym walce o „podporządkowanie przestrzeni”. W swym wartościowym studium Szymański wymienia kilka sytuacji, w których w wierszach Przybysza pojawia się figura ptaka (Szymański, 1978:114). Konkluduje, że w poezji Przybysza liryczne ja często identyfikuje się z ptakiem¹. I że wynika to z Przybysowskiego pragnienia „dominacji”. (Mogłoby być, że jest to także związane z dawną obsesją poety przedpływu ruchu i umiłowania ptasiej, niedostępnej człowiekowi „wolniści w przestrzeni.”) Krakowski krytyk dodaje, że z podobną sytuacją mamy do czynienia w wierszach, które wykorzystują motyw podróży samolotem (Szymański, 1967:115). Myślę, że istnieje tu pewna różnica o tyle, że aspekt dominacji jest humanizowany przez uwzględnienie kontekstu tego, co jest mimo wszystko jednym z największych technologicznych osiągnięć człowieka naszego stulecia. Także w czasie podróży samolotem Przybysz odkrywa nowe aspekty przestrzeni. Można się to tłumaczyć: z wielu wierszy napisanych w ostatnim roku II wojny światowej, takich jak *Linia powietrzna*, *Władze Włdy i Nad morze*. W pierwszym Przybysz odkrywa, że: *Jaż horyzont skłonił się i zniżył... kraj upadł mi nizinie do stóp* (Przybysz, 1974:102), zaś we *Władze Włdy* wyznacza mapę Polski z powietrza okiem kogós, kto posiada ten cały kraj i określa się sam jako „kartograf wyobraźni” (Przybysz, 1952:176). Lecz to w wierszu *Nad morze* jego podniecenie tym nowym i przykłym sposobem podróży wyrażone jest najbardziej dynamicznie: *Samolotem jakbym przestrzeń igłą przekłuli i wiatr nadłuszczył na imgiel*, a podczas lądowania lub raczej podchodzenia do lądowania czuje, jak *wiąże linie niesliczonych wiodnokrogów* (Przybysz, 1952:177). Podróż powietrzną jest opisywana lub przywoływana w wielu wierszach cyklu *Linia powietrzna*; jeden z nich zadziwiająco wiąże się z pamięcią Norwida i Norwidową miłością do Włoch (z *Wz wspomnieniem*).

Kiedy oko Przybysza osiąga pewien poziom zaspokojenia, kiedy zdaje się być w stanie kontrolować wszystkie widoki zamknięte w horyzoncie, w jego poezji zaczyna się nowy konstruktywistyczny okres. Jednak tym razem buduje z kamienia, światła i wody. Te możliwości stworzył mu pobyt w Szwajcarii gdzie był ambasadorem Rzeczypospolitej Polskiej. Szwajcarskie krajoznaby były dla oszałamiającego piękne i zapewniły Juliuszowi Słowackiemu to jego znanego poematu *W Szwajcarii*. Teraz Przybysz próbuje przezwyciężyć w Słowackiemu, kiedy w wierszach takich jak *Tecza na brzyzi przeciwstawiła XIX-wieczny sentymentalizm XX-wiecznym realom*, lecz w jednym wierszu wraca na pozycję Miłośnika Natury. *Rzecz pływająca* się obrazami: czystego brasku, poeta-narrator wchodzi na łódź doskonale spokojnego Jeziora Lemńskiego *Oliniowy*, w *blaskach zorzy, odbił od brzegu i w jeziorze jak lzu słowia* — *zanurzył wioślo* (Przybysz, 1952:197). Nagle ma wzięć Morskiego Oka w Tat-

rach, lecz potem ten obraz, przez chwilę dominujący nad rzeczywistością, tonie w Jeziorze Lezańskim. Doświadczenie samotnego wosłowania napienia potęgą euforii, zbliżającą się do ekstazy; czuje, że poruszenia wiosłem dają mu prawie nadludzką, tytaniczną siłę: „jakbym rwał łanęch górną na rozstanie! Tęcza czeka go najbardziej radosna sensacja: poeta „penetruje” centrum łęczy, schodzi do „dna białego”. Nawet do tego ostatniego punktu, gdzie promienie słoneczne nadają na wodę (*do ostatniej kropki! Jeziora w zęcinie z sełosem*)” (Przybó, 1952:198). Pod koniec wiersza powraca wspomnienie Morskiego Oka i poeta czuje się uwieczniony w tym podwodnym wyobrażeniu — tu i tam — które następnie przekształca w utopijstyczny obraz konstrukcji: *miotalem promieniami rzut (pionowy) elewacji marzemińa o domach ze żwiru, by skończył wiersz typowo przybosiowskią linijką samo-definiacji: poeta przestrzni — prach-chitekt!*. Kwiatkowski sądzi, że Przybó przywołuje tu pogląd Strzemińskiego na przyszywaną światłem i słowem architekturę (Kwiatkowski, 1972:248). Być może ma rację, lecz dla przeciętnego czytelnika, nie znającego teorii Strzemińskiego, ta linijka wygląda raczej na aluzję do szklanych domów z *Przedwiośnia* Żeromskiego. Takie odczytanie mogło z pewnością pomóc w publikacji tego bardzo indywidualnego i, tak, formalistycznego wiersza w 1950 lub 1951 r.

Nawet w latach pięćdziesiątych Przybó pozostał poecie „wzroku” i można się spierać, czy po 55–56, jego wrażliwość na „widzialność” świata... staje się bardziej intensywna” (Dybel, 1988:73). W poprzednich latach widminy jednak poważny wysiłek ze strony Przybosia „dopasowania się” do nowego systemu społecznego, wyjścia na przeciw wymaganiom „socjalistycznej” poezji. Nie realizmu socjalistycznego, ograniczając którego autor *Rzutu pionowego* nigdy nie mógł zaakceptować, lecz pewnego rodzaju poezji „zaangażowanej” w budowę szerszego kolektywistycznego społeczeństwa. W wierszu takim jak *Na wczasach* Przybó próbuje jeszcze połączyć swą wziętą architekturę przyrody z politycznymi wymogami dnia: *Ach, my mieszkać będziemy w nadmornach, w powierzach! — na miarę widnokręgu wzniesionych ze słoneca — i, układając dziś na Hucie cegły i żmując w Łodzi wapnia nie bez końca* (Przybó, 1966:127). Lecz miało być gorzej, w wierszach takich jak *Repertorium* i *Nowy Kraków* ryzykownice zbliża się do stylu, którym przed wojną gardził do latwej społeczno-politycznej retoryki. Na szczycie okresu ten skończył się w 1955, kiedy Przybó przeniósł się z Krakowa do Warszawy i zaczął pracować w „Tygodniku Kulturalnym”. Ze zmianą politycznego klimatu wrócił do dawnych zainteresowań: nowocześnieści w sytuacjach pięknych, dorobku Strzemińskiego, organizacji lirycznej przestrzeni.

Teoria widzenia Strzemińskiego została wydana dopiero w 1958, jednak zainteresowanie Przybosia powojenną twórczością malarza jest dużo wcześniejsze. Strzemiński umarł w 1952, lecz jego najciekawsze płótna powstały w 1948–49, w czasie, gdy Przybó przebywał za granicą, w Szwajcarii. Chociaż obraz te nie uzyskały oficjalnego uznania w latach pięćdziesiątych, Kwiatkowski wskazuje, że już w 1953 Przybó mówił o przyszłej rehabilitacji dorobku Strzemińskiego. (Kwiatkowski, 1972:240): *Dzień przysiędź i kiedy jego „Słoneca” oświeca i oczy wszystkich — od razu pisze Przybó w 1952, a w zbiorze *Narzędzie ze światła* (1958) poświęcił krótki wiersz (Obraz) pamięci Strzemińskiego. Obraz słoneca często pojawia się w twórczości Przybosia po 1956, tak jak i aluzje do powidoku, kluczowej idei Strzemińskiego, co jasno pokazuje, jak trwały był wpływ na Przybosia powojennej eksperymentalnej twórczości tego malarza. Można by napisać bardzo długie studium na temat heliocentryzmu Przybosia, w którym wschody i zachody słoneca odgrywały najważniejszą rolę; tu chcę tylko przytoczyć kilka wierszy,*

w których pojawiają się uderzające wyobrażenia słoneca: *Słonec wschodzące, Dwa wiersze, Pamiętanie góry. Co do powidoku, to Przybó mówi we wstępie do *Teorii widzenia*: (Strzemiński) nie malował obrazu słoneca, lecz jego powidok, dawał wewnętrzny obraz oka, które patrzyło na słonec (cytat za Kwiatkowskim, 1972:240). I ten „powidok” pojawia się pośród innych pasażów w wierszu *Widzenie katedry w Chartres: I gdzie ty widzieć będziesz i gdy zamieszkały w powidoku słoneca... I jak nazwę oczy przepielenie blaskiem i nieśmiertelnością w pęd* (Przybó, 1954:150). Innymi słowy Przybó używa terminologii Strzemińskiego w chwili, gdy doświadcza największej estetycznej przyjemności „totalnego” widzenia.*

Największą ostentacyjną gloryfikacją Strzemińskiego nastąpiła kilka lat później w tomie *Kwiat nieznany*, 1968. Tu, w wierszu zatytułowanym *Pamiętanie góry*, który zaczyna się od dramatycznego wschodu słoneca doświadczonego podczas lotu: *Rozbrask wywołaj z nocy skalę i jeziora... / Oczy się otworzyły z pierwszym blaskiem, Przybó staje w obliczu powidoku. Pierwszy rzut oka na przestrzeń tuż przed wschodem słoneca jest jak „widzialny porządek świata”*. Przybó wychodzi od tego: *Zobaczyliśmy Najdalej za bliskim! / to co płynnie wiecznie — na tym, co skamieniało: / Słonec Strzemińskiego zostało się źródłem światła* (Przybó, 1968:62). Potem następuje charakterystyczny podwodny obraz, zarys Tatu nakłada się na kontury Kaukazu, przez „górną chwilę”, kiedy przeszłość i teraźniejszość spotykają się w umyśle poety. Światło zory w tym kontekście działa jak odczynnik chemiczny, który „wywołuje” negatywy przeszłości, abyśmy mogli je zobaczyć równocześnie z migawkami teraźniejszości.

Zarówno Szymański jak i Dybel sygnalizują pewne „metafizyczne zainteresowanie” w poezji starego Przybosia (Szymański, 1978:139, Dybel 1988:75), chociaż interpretują je w różny sposób. Myślę, że metafizyczny lek przed unicestwieniem pojawia się z wielką siłą w wierszu *Mostar* (charakterystycznie, na szczycie łuku mostu nad rzeką rzeką), w którym Przybó leka się że *to Wszystko jak ja mogę pojąć... bezmiernie! — mogłoby mnie pochłonąć...* (Przybó, 1974:216). Mimo całego swego leku przed nieznanym Przybó nie wierzył w nieśmiertelność ducha. Wierzył w nieśmiertelność Słowa. Zapewne nie od rzeczy będzie zakończyć ten esej cytatem z jednego z ostatnich jego wierszy, który według Kwiatkowskiego ma charakter „wielkiej syntezy” (Kwiatkowski, 1972:300). *Pojawiać zaczyna się typowo Przybosiowski „punkt odniesienia”: „To miejsce na Ziemi, które biega w oczy...”, by zmienić się w tego rodzaju syntezy odkrycie świata — kulminując się w działającej linijce jako „naturalne nic”. A potem przychodzi koniec, w której Przybó podsumowuje wiarę i nadzieję — życie jako artystyczny wysiłek: Na nim na początku nie było — ale na końcu i bez niego będzie słowo* (Przybó, 1974:254). Słowo przeżyje nas wszystkich.

przełożył z angielskiego Bohdan Zadara

Wybrana bibliografia:

- Azizi Giza: *Termini Avantgarde*. Budapest, 1988.
- Carpenas Bogdan: *The Poetic Avant-Garde in Poland 1918–1939*. Seattle and London 1983.
- Gordon Lee: *Eclic and Social Thought*. Princeton, New Jersey 1991.
- Dybel Paweł: *Zwisy, słowni, cieleśni*. Warszawa 1988.
- Kasik Lajos: *Dzies versei*. T. Budapest 1970.
- Kwiatkowski Jerzy: *Swiat poetek i Jozefa Przybosia*. Warszawa 1972.
- Masiak Włodzisław: *Literatura Polski Łódzkiej 1944–1964*. Warszawa 1973.

63

przechadzać albo i w czasie robót polnych, a nie w zamknięciu.⁴

Potwierdzają te wyznaczniki rękopisy: dochoowane bruliony wierszy Przybosa w znakomitej większości zarysowują z grubszą całością tych wierszy, są świadectwem pracy, chociaż często skomplikowanej i żmudnej, ale przecież nad, w pewnym sensie istniejącym już, utworem.

Do kilkunastu wierszy wierszy i to pochodzących z różnych okresów twórczości poety, zachowały się bruliony o wiele obszerniejsze. Są to mianowicie początkowe, luźne fragmenty notatki, które Przybós rozwija i łączy w coraz większe fragmenty, a te z kolei wiąże w całość niewielkie już odbiegające od drukowanej postaci utworów. Taki materiał daje zatem obszerny i szczegółowy obraz procesu tworzenia, procesu, który opierał się na długiej, niezwykle męczącej i drobiazgowej, ostentacyjnej pracy poety, pracy, którą sam określał jako „mozol” i „harówkę”. Wiele fragmentów czy wiersów miało po kilkanaście redakcji, przy czym częste były nawroty do poprzednio już użytych i skreślonych wiersi. Podkreślić zaś należy, że taka, wprost mordercza praca nie miała żadnego wpływu na wyniki: w ten sposób powstawało — obok utworów mniej wybitnych — sporo wierszy należących do szczytowych osiągnięć liryki Przybosa, a mianowicie *Na kolach*, *Wleczór* (z tomu *Spomnął*), *Wiosna 1934*, *Lipiec*, *Rapso*, *Rzeki*, *Wiosna 1937*, *Ejfel*, *Z rozłamu dwa mór* (z tomu *Równanie serca*), *Elegia tucholska* (z tomu *Próba całosci 1961*), a także poemat *Wierchołot imperium* (z tomu *Kwiat nieznany 1968*).

Zachowane pierwotne, wstępne notatki Przybosa do wierszy mają różny charakter. Niekiedy są to spisy motywów planowanego wiersza i to — jak się zdaje — tylko takich, które miały podstawową rolę w jego generacji, tak było np. w przypadku *Ballady zimowej* (z tomu *Równanie serca*), *Za śludną rzeką* (z tomu *Najmniejsi słow 1955*), *Wiosna paryska* (z tomu *Kwiat nieznany*). Iż rzadziej były to zapiski bardziej rozwinięte, pisane pełnymi zdaniem, np. w przypadku *Wierchołotu* (z tomu *Najmniejsi słow*). Jedne, i drugie nie miały wcale większego znaczenia: w dalszej pracy nad odpowiednim wierszem poeta bardzo od nich odbiegał, zdarzało się, że poprzedzony takim planem utwór był od niego niemal całkowicie odmienny, np. w pierwotnych notatkach do wiersza *Chalki* (z tomu *W głębi las*) dużą rolę otrzymał proboszcz, w ostatecznej jednak redakcji motyw ten został całkowicie pominięty.

Większość wierszy Przybosa spośród tych, które zachowały obszerniejszą dokumentację w autografach, miała jednakże inny początek. Stanowią ją mianowicie notatki złożone nie tylko z elementów treściowych, lecz — przede wszystkim — z gotowych już, ale jeszcze luźnych obrazów poetyckich, metafor, porównań; poeta rozwijał je układając w większe fragmenty, a niektóre pomógł z takim już wierszem mamy do czytania w przypadku liryków *Na kolach*, *Wleczór* (z tomu *Spomnął*), następnie *Rapso*, *Wiosna 1937*, *Ejfel* (z tomu *Równanie serca*), *Świt kwietniowy* (z tomu *Narzędzie ze światła 1958*) i in. Jest też rzeczą zmienną, że już w takich pierwotnych notatkach Przybós wypisywał sobie par rymujących się wyrazów — do ewentualnego wykorzystania w tworzącym się wierszu. Taka praktyka pojawiła się zarówno w wierszach z końca lat dwudziestych (*Wleczór*), z lat trzydziestych (*Lipiec*, *Wiosna 1934* z tomu *Równanie serca*), jak i w pisanych pod koniec życia (np. *Wiosna paryska* z tomu *Kwiat nieznany*) i potwierdza własne wyznania poety, jaką wagę przywiązywał do rymów (...i ja, dając nie do ułatwienia, ale do utrudnienia sobie pracy poetyckiej, z ryma nie zrezygnowałem pisał w Zapiskach bez daty)⁵.

Do wierszy wreszcie, które już w pierwotnym pomysłu miały być bardziej nasyczone realiami, Przybós gromadził najpierw odpowiedni materiał, zacierpniał z lektury lub z obserwacji. Wródo jego rękopisów zachowało się kilka takich wstępnych notatek: *Telefon dwuletni* (z tomu *Próba całosci*) poprzedził ułożony przez oboje rodziców słowniczek *Pierwsze słowa Uty*; wiersz *Grzybobranie* (z tomu *Wleczór* o manifest 1962) — rejestr grzybobrania; opis ich wyglądu z wystąpieniem w literackiej tradycji, *Chowanek* (z tomu *Na znak 1965*) — zebrane z rozmaitych źródeł dziecięce wyliczniki, *Wiosna 1968* — rejestr miejscowości w Wielkim doświadczeniu wojny i spis kilku ptaków z opisem ich wyglądu i zwyczajów.

Jak już wspomniano, niektóre składniki wstępnych notatek do wierszy poeta pomijał w dalszej pracy nad nimi. Nie zawsze przecież znalazły one bez śladu. Osió notek liryki Przybosa stanowiły w procesie tworzenia jakby ośrodek, z którego wyrastały inne. Spotykamy się z tym już w tomie *Spomnął*: mianowicie z notatek odnoszących się głównie do wiersza *Na kolach* wywodzą się niektóre przynajmniej sformułowania z liryków: *Zmęczeni*, *Murarze*, *Wleczór*, *Posiad*. Zjawisko to występuje także w późniejszych utworach Przybosa z lat trzydziestych (np. notatki do wiersza *Rzeki* i z lat sześćdziesiątych, np. notatki do wiersza *Wleczór* o manifest (z tomu pod takimże tytułem) odnozą się również do *Wiosny 1961*: *Rzeczy poetyckiej* z tegoż tomu.

Zapewne jest to wyrażony na piśmie przejaw początku procesu tworzenia, o którym Przybós wspominał w r. 1936 w szkicu *Jak powstaje wiersz*. Określiwszy mianowicie, czym jest tak nazwany proces, „zaczat” wiersza (to albo jakiś przegłoda wzruszeniowa, widzenia tego wzruszającego zdarzenia, albo klimat uczuciowy towarzyszący szeregowi faktów, który dopiero później kojarzy się z odpowiednią liryką), wyznal, iż gdy dawniej zaczął taki uświadomił mi się jako temat i kształtował mi się nagle, gdy jeden utwór był przedzielną od drugiego delaktacją ostatniego osiągnięcia — to teraz zaczął jeden po drugim trwać w persweraży⁶.

Niegdyś z wierszy Przybosa powstawał długo. Już w r. 1936 wyznawał: *Największą moją produktywność poetycką — to jeden utwór na dwa tygodnie, a zdarzała się liryki, których genera zajmuję pół roku*⁷. Okres ten przeciągał się niekiedy do kilku lat. Tak np. jeden z najpopularniejszych liryków Przybosa *Półki my żyjemy* opatrzył autor w brulionie datami: „wrzesień 1939 — wrzesień 1943”; a inny, zatytułowany *Efensirasse* (z tomu *Kwiat nieznany*) został zaczęty w z. 1947, a ostatecznie opracowany po prawie dwudziestu latach (1966). Rzadko, ale przecież zdarzało się, że poeta wykorzystywał znacznie wcześniej napisane, jednakże nie drukowane, utwory w późniejszych; tak więc poeci mławię *Ostróżce* wzroku wtopił w lirykę *Słowi* (z tomu *Najmniejsi słow*), a w wiersz *Notatki z Kazimierza* (z tomu *Narzędzie ze światła*) — impresję zatytułowaną *Z Włoch*.

Przybós wypracował na własny użytek dwa kryteria oceny swoich wierszy. Przede wszystkim był to: stan duchowy w chwili ich tworzenia, np. *Cierpie* — jak pisał — to owoc szczególnego, radoznego i mocnego porwu i rozpalu wyobraźni, którego doświadczać oddają, dekróć piszę prawdziwy wiersz⁸. Drugim kryterium, funkcjonującym już w latach trzydziestych, był przebieg procesu tworzącego: wiersz, jak je nazywał „istotnie” powstawał wbrew z góry postawionemu celowi i planowi, jakby same, stając się dla poety niejako nie spodzianką. Przejawiało się to w omówionych wcześniej przypad-

⁴ J. Przybós: *Zapiski bez daty* (z rękopisów), „Regiony” 1990 nr 4, s. 136.

⁵ J. Przybós: *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 119.

⁶ Tamże s. 254.

⁷ J. Przybós: *Jak powstaje wiersz*; w: *Linia i gwiazd*, Kraków 1959, t. 2, s. 302.

⁸ Tamże s. 301.

⁹ J. Przybós: *Moje początki*; w: *Linia i gwiazd*, Kraków 1959, t. 2, s. 289.

kach rozstraszania się utwora poza plan pierwotny. Inny, bardziej może dobitny przykład znajduje się w brulionach trzyswersowego liryku *Napój II* (z tomu *Na znak*). Ten utwór, który Przybóś chciał mieć wydany na swoim grobie, kształtował się poprzez trzydzieści z górą redakcji, odbiegających przeważnie od wersji ostatecznej już nie tylko stylistycznym wyglądem, ale – samym znaczeniem. Dość powiedzieć, że pierwsza redakcja brzmiała:

Zamówiłem wam różę w słońcu.
Różę, trawo-odmowa.

a ostatnia, drukowana:

Zamówiłem na ziemi stoś dla siebie w słońcu.
Mowo, niesłowną sianoś
oal.

Takie zmiany znaczeniowe były wszakże rzadkie. Częściej przeobrażał poeta wersje pierwotne, zmierzając do ich obiektywizacji. Ręgowal zatem lub ograniczał obecnę w nich jeszcze pierwiastki osobiste; najczęściej pierwszą lub drugą osobę czasowników, zaimek ja, mój, ty, twój. Tak np. było w wierszu *Na kolach*. Do takich osobistych elementów należały niekiedy ręką obecną jeszcze w pierwszych wersjach, a potem konsekwentnie usuwane. Przykładem może być liryczna proza zatytułowana *Odjęcie* (z tomu *Najmniejsie słów*). W jej pierwotnej postaci podmiot liryczny wychodził z Warszawy do Szwajcarii, a wszelkie o tym wzmianki uległy ostatecznie zatarciu. Wyrażnie hamował Przybóś skłonność do wspomnień z Gwóźdź, w brulionach są one częściej niż w redakcjach ostatecznych, pojawiając się np. w pierwszych akcach do liryków *Z rozłomu dwa mórz*, *Powróć z Nowogródka* (1967). Podobnie powściągał w czystej liryce zapędy polemiczne w stosunku do innych poetów, za przykład może służyć *Elegia tuchołska*, w której brulionem skreślił ostatecznie pamfletowe, łatwo czytelne aluzje do Władysława Brońskiego i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego.

Po drugiej wojnie światowej Przybóś zaczął publikować utwory często bardzo bliskie jego poezji, ale przecież wyodrębniane w cykl p. *Zapiski*, a później *Zapiski bez daty*. Cykl ten rozrósł się w końcu w osobną książkę zatytułowaną *Zapiski bez daty*, wydaną w roku 1970. Zawierała ona – według określenia autora – „spostrzeżenia, myśli, dywagacje, przypominania, zarysy wierszy i rozprawek” i stanowiła wybór prowadzonych systematycznie, aż do końca życia, zapisków. Przybóś przeznaczył ją nie osobnie, zachowane na szczególnie – jak się zdaje – w komplecie zeszyty. W zeszytach tych znalazło się również wiele utworów, przeważnie prozaicznych, które poeta włączał do swych zbiorów wierszy. Jednakże miejsce zanotowania ich w brulionach nie było bez znaczenia. Utwory należące w przekonaniu autora bezspornie do poezji, pisał z reguły na osobnych kartkach, notowane zaś w zeszytach należały raczej do grupy określanej przez niego jako „materiały poetyczne”¹⁸. Do takich „materiałów” przeliczył w poetycznych tomikach utwory pisane prozą, ale także wiele innych, o już graficznie zaznaczonej przynależności do poezji. Nadto można sądzić, że do tej grupy niejako „nieco wtapliwej” liryki włączył spora ilość innych wierszy, wywodzących się właśnie z wyżej wspomnianych zeszytów. Potwierdzałoby to przypuszczenie wyrażone w liście opinia Przybóśa o zanotowanym właśnie w tych zeszytach utworze *Pojawcie z r. 1969*, że to „galunek”

Zapiski bez daty i że ten „zapisek” – „pewnie się kiedyś wykrystalizuje w liryk”¹⁹.

Jak się zdaje, większe niż liryka trudności sprawiły Przybóśowi poematy. Wiemy więc, że tworzył je długo, przez kilka lat (*Bogi* – około dwu, *Sęście jaworu* – podobnie). *Pojawisko* powstało już w krótszym czasie – tylko paru miesięcy, ale również duży nakład pracy, o czym świadczą liczne bruliony. Jeszcze dokładniej można przedstawić powstanie *Wierchołki imperium*. Zachował się bowiem – oprócz brulionów – notatnik poety, towarzyszący mu w podróży do Nowego Jorku i Waszyngtonu w czerwcu 1966 r. Zapisywał w nim na bieżąco i jak najkrócej to, co przede wszystkim zwracało jego uwagę. Otóż sporo z tych zapisków znalazło potem rozwinięcie w poemacie; a wśród nich – obecne już w tym notisie nawiązanie do własnej biografii, a mianowicie do zarobkowych wyjazdów ojca poety do USA. Materiał z notosu poszerzyło parę kartek z równie luźnymi notatkami i z redakcjami kilku części poematu. Niektóre elementy powtarzają się w nich wręcz obsesyjnie, np. wykazy nazw amerykańskich banków, jest tu też sporo zaobserwowanych szczegółów, które potem, dążąc do syntetycznego ujęcia, poeta pominął. I ten poemat, z którego poeta był – jak wyznał Janowi Brzokowskiemu – „niezbyt (...) zadowolony”²⁰ powstał przez dłuższy czas – z górą rok.

Zupełnie natomiast inaczej było z cyklem *Pióro z ognia*. Pod koniec życia wspominał Przybóś:

(...) nigdy nie czułem takiego porwy, poczucia wyzwolenia i pełni jak w tych szczególnych dwu miesiącach paryskich, kiedy te poematy pisałem²¹.

Potwierdza to w zupełności cykl z brulionem cytów: widać tu wyraźnie rozpięta róża, brak zmusznej, drobniarzowej pracy, tak często widocznej w brulionach innych wierszy. Widąc wreszcie, że cały cykl powstawał od razu, poszczególnego jego części następują jedna po drugiej, chociaż w innej niż w drukach kolejności.

Był to szczególny trudem powstania zwłaszcza jeden dział twórczości Przybóśa, dział zresztą nie traktowany przez serię i spychany na margines. Mowa o jego fraszkach, rozpraszanych po czasopiśmie lub wcale nie drukowanych. Ich poród był na ogół bardzo dzięk: poeta układał je moźownie nie tyle w myśli, ile na papierze, o czym świadczya liczne ich bruliony. Te niewielkie utwory miały po kilka redakcji, również długo ustalał autor brzmienie tytułu, np. ostateczną jego wersję we fraszce o *Kwiatach polskich* Juliana Tuwima poprzedzało sześć innych. W tejsz fraszce ulegały zmianom nawet rozmiary motu, w końcu zresztą skróconego.

Byłoby ciekawą rzeczą zbadać, jak powstawały poetyczne przekłady Przybóśa. Tutaj jednakże brak odpowiedniej dokumentacji. Poeta konsekwentnie niszczył jego rodzaju rękopisy, zachował się tylko jeden brulion, a mianowicie przekładu wiersza Michela Aniołola. Można tylko powiedzieć, że chociaż nie uważał się za tłumacza i nigdy nie zebrał swych translatorskich dorobku rozproszanego po czasopiśmie i rozmaitych książkach, to przecież w jakiś sposób go cenilo i niego dbał. Świadczya o tym drobne udoskonalenia, gdy poeta ogłaszał niektóre tłumaczenia powtórnie, udoskonalenia te miały charakter głównie stylistyczny, a niekiedy także – merytoryczny.

Praca Przybóśa nad wierszami nie kończyła się na rękopisach:

Wiersze te, które pisałem w Paryżu, były zawsze w jakiś sposób „zobowiązane” do druku²².

¹⁸ J. Przybóś: list do Bogusława Kierca z datą: Konstantów 6 W 1970 (własność adresata).

¹⁹ J. Przybóś, list do Jana Brzokowskiego z datą: Obory 3 VIII 1966 (Biblioteka Polska w Paryżu, kserokopia w Muzeum A. Mickiewicza w Warszawie).

²⁰ J. Przybóś: *Uniały poezję*. Kraków 1984, t. 1, s. 522.

²¹ Por. J. Przybóś: *Najmniejsie słów*. Kraków 1955, s. 95.

W jego archiwum zachowały się liczne listy maszynopisy, z tekstem już w zasadzie gotowym, które jednakże przerabiał dalej, wielokrotnie zmieniając poszczególne wersy, wyrażenia czy wyrazy, dotyczyło to również tytułów. Proces twórczy nie kończył nawet opublikowanie wiersza. Pierwotny utworów Przybosa, zamieszczone prawie wyłącznie w czasopiśmie, często ulegały dalszym przeróbkom i poprawkom. Poeta posługiwał się w tym celu odpowiednimi wycinkami z drukowanymi tekstami, na nie wprowadzał odrębnie nowe redakcje i uzupełnienia. Sporo tak poprawionych wycinków zachowało się z ostatnich dwudziestu lat jego życia. Zdarzało się, że i w takich wycinkach nie od razu dochodziło do pożądanego kształtu utworu, ale poprzez redakcje pośrednie, odrzucone.

Trwała postać nadawał poeta swym wierszom dopiero wydając je w tomie. I tu trwałostki miawały jednakże wyjątki. Wprawdzie Przybós nie okazywał większej ochoty do udoskonalenia ogłoszonych już w tomikach wierszy, to przecież do niektórych, głównie do pochodzących sprzed roku 1939, wprowadził podczas wojny zmiany i uzupełnienia. Co więcej: bronił gorąco i wielokrotnie prawa autora do poprawiania własnych utworów (w sposób najbardziej dobitny w szkicu *Liryka i druk Norwida*, gdzie pisał: „Wielki poeta nie myli się, jeśli poprawia własny wiersz”¹⁴).

Najwięcej zmian dokonał w wierszach, które zdecydował się powtórzyć w wydaniu zbiorowym *Miejsce na ziemi* (1945), z najwcześniejszych swoich tomików *Szary i Oburaz*. Co go w tych wierszach raziło? Uswaiał przede wszystkim nieczystości stylistyczne oraz — gdzie tylko się dało — skraślał, wykreślając oprócz powtarzanych wyrazów całe wersy, a nawet ustępy. Poza tym dążył do „uspokojenia” tych wierszy, a mianowicie wyraził mocniej barbarzyne uczucio do bardziej neutralnymi, ograniczył używanie wykrzykników i wielokropków. Uswaiał wreszcie wyrazić gwarowe i prowincjonalizm. W związku z tym może warto wspomnieć, że Przybós posługiwał się dziedzielnym gwiarowym jedynie w wierszach młodniczych (np. w pochodzących z roku 1922 *Lelu*), z czasem zaprzestał tego niemal zupełnie. Jednakże formy gwarowe pojawiały się w jego poetyckim języku nadal, ale już niejako odruchowo. Tylko w autografach występują np.: wivilla i dżód, a obecną jeszcze w pierwotnym *Ziemiakach* w „Głosie Literackim” (1930), „kapizna” został zastąpiony w tomie *Spomni* przez „liżyboka”.

W lirykach późniejszych, od tomu *Spomni* począwszy, autorskie poprawki i uzupełnienia nie dotyczyły już wyłącznie artystycznego kształtu utworów. Kilka liryków o tematyce społeczno-politycznej zdecydował się wydrukować w zbiorze *Równanie sera* (1938) z wykopkowanymi co drażliwszymi wersów, a pełne, istniejące już w przedwojennych autografach brzmienie przywrócił im w druku dopiero w roku 1945, wtedy to także usunął — po zgładzie Żydów polskich — pogardliwy epitet nadany rabnowi w poemacie *Bogi*, a w wierszu *Wiosna 1934 „charkot Żydów”* zmienił na „błkot bożnie”. Jest jednakże rzeczą zmienną, że tam, gdzie poprawka przeinaczała wymowę wiersza, nie uznawał za możliwe wprowadzenia jej po latach. Gdy zatem w roku 1960 po zapoznaniu się z rozprawką Wacława Kubackiego o *Hymnie (Smutoń mi, Boże)* stwierdził, że pisząc liryk *Z rozłamu dwu mórz* nie rozumiał wiersza Słowackiego i na skutek tego ten liryk wymagal innego zakończenia, to jednak potrzebę takiej zmiany tytułu zasygnalizował w *Zapiskach bez daty*¹⁵, a samego wiersza nie ruszył.

Warto też wspomnieć, że Przybós umiał się zdobyć na uwzględnienie, dotyczących artystycznego kształtu jego wierszy, sugestii krytyków. Tak np. usunął w *Rzekach* zakwestionowaną przez Stefana Flukowskiego i Wacława Kubackiego dwuwiersz, a drobna poprawka w *Lipcu* wprowadził za radą Karola Irzykowskiego¹⁶.

Dla Przybosa bardzo ważną częścią wiersza był tytuł i z reguły opatrzył nim swoje utwory. Posiadały go nawet te najkrótsze, o charakterze epifitum czy poetyckiej mgawki. Do radości należało zastępowanie tytułu incipitem w sposób mechaniczny, nawet bowiem w takich wypadkach okazywał przeważnie dużą pomysłowość i staranie, np. w przypadku liryków *Z rozłamu dwu mórz*, *Złoty* (z tomu *Miejsce na ziemi*), *Czasem tytuł jest przytoczenie z dalszych części wiersza, np. Ow śpój dżycany przed rokiem, Spod dżolajnych rzeż (z tomu Półkiny żyjemy 1944), Cicho, nisko, Jak dziecko, gdy się wciży chodzie* (z tomu *Miejsce na ziemi*) i wiele innych. Zresztą i taki sposób tytułowania prawie zanikł w jego późniejszej twórczości na rzecz tytułów „zwyczajowych”, tradycyjnych. Warto dodać, że nie stronił od tytułów archaizujących, typu *Do + trezownik* określający adresata, spotyka się także *Lirado...*, a nawet *Od do rapistów*. Jak wielką wagę przykładł Przybós do tytułów, okazują zwłaszcza bruliony jego wierszy. W kilkunastu przypadkach ostateczny tytuł pojawiał się dopiero jako wersu drugiego, trzeciego, a nawet czwartego, płaża czy siódma, a nierzadko bywały to wersy bardzo od siebie pod względem znaczeniowym różne. A oto przykłady: *Znikłe czołno* (z tomu *Miejsce na ziemi*) miało się pierwotnie nazywać *Dedykacja*, potem *Przez liry*; poemat *Ścięcie jawora* nosiło pierwotnie kolejne tytuły: *Przełot jawy*, *W gwizdzie wigi*, *Jawor ze smu*, *Ze żrenic*; liryk *Pamiętanie góry* (z tomu *Kwiat niezany*) — *Z pamięci*, *Przypomnienie*, *Przypomnienie*, *Współnymi oczami*. Niekiedy wersu pierwotnego była zastępowana przez drugą lub kilka następnych, by w końcu powrócić jako ostateczna; tak zatem *Droga powrotna* (z tomu *W głab las*) miała się nazywać *Wzruci Militari*, *Noc majowa* (z tomu *Rzut pionowy* 1952) kolejno: *W Warszawie*, *Z wiosny*, *Noc majowa* w *Warszawie*, *Z wiosny warszawskiej*, a *List ze Szwałcarci* (również z tomu *Rzut pionowy*) kolejno: *Odpowiedź ze Szwałcarci*, *Odpowiedź*, *List*, *Zamiatas liru*, *Czasami* zmiany tytułu wychodziły poza granice brulionów; zmienił go poeta już po wydrukowaniu wiersza w czasopiśmie, wielokrotnie dół wiersz — niekiedy po kilku latach — do odpowiedniego tomu. W ten sposób np. *Powrót czyli malejące góry* zastąpił *Malejące góry* (w tomie *Miejsce na ziemi*), *Jak dziecko, gdy się wciży chodzie* — *Pierwszy spacer wiosenny* (również w tomie *Miejsce na ziemi*), a *Ciąg dalszy* — *Na przykład (w toniku: Na znak)*. Bardzo już rzadko stało jeszcze dalej i zmieniał tytuł po dłuższym czasie, nawet w przypadku, gdy czytelnik już się doń przyzwyczaił w kilku publikacjach — np. tytuł *W głab las* uzyskał odpowiedni wiersz dopiero po z górą dwudziestu latach od druku w tomie pod takim tytułem, podobnie proza poetycka *Fragment* (z tomu *Narzeczona* i *Żółta*) była ogłoszona najpierw jako *Kilka dni*, a potem *Urywek*. Najczęściej powodem zmiany tytułu było, właściwie pocie i już wyżej wspomniane, dążenie do większego zobiektywizowania wiersza poprzez usunięcie czy też tylko ograniczenie elementów autobiograficznych oraz innych, mających związek z genezą utworu. Tak więc tytuł *Dwie wiosny* (z tomu *Próba calowić*) zastąpił pierwotny *Dla córki*, *Poprzed* — pierwotny *Jalu* (Przybós przebywał tu na wakacjach), w wierszu *Do robotnicy* (z tomu *Miejsce na ziemi*) zawarto z tytułu jak i z daty pod tekstem zniknęła dokładna pierwotnie informacja, w jakim to

¹⁴ J. Przybós: *Sen poetycki*, Wyd. 2, powiększone, Kraków 1967, t. 2, s. 120. Por. też tenże: *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 76, 224.

¹⁵ J. Przybós: *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 122–123.

¹⁶ Por. J. Przybós: *Utwory poetyckie*, Kraków 1984, s. 492, 477.

zakładach zetknął się poeta z tą robotnicą. Szczególnie jaskrawie występuje taka tendencja w poemacie *Wierzchołek imperium*. Miał się on pierwotnie nazywać *The American Way of Life and Death*, co jest parafrazą tytułu książki pióra Jessiki Mitford wydanej w roku 1963 w Nowym Yorku *The American Way of Death*. Książka ta, o której nie brak wzmianki w ostatecznej wersji poematu, odegrała — jak się zdaje — wielką rolę w genezie tego pamfletu na USA. Inny przykład zacieniania genety poprzecz zmianę pierwotnego tytułu stanowi wiersz *Widok z wierzby Notre-Dame* (z tomu *Kwiat nieznany*), nazwany najpierw *Widokiem z Łuku Triumfalnego*. Nowe tytuły bywały także bardziej precyzyjne — np. *Tam, w urwisku zastąpiło ogólnikowo i banalne Z gór, Z malarzem — Wiosnę 1932, Nowy Kraków* — ogólnikową *Karikę z Krakowa* (z tomu *Najmniejsi sław*), bywały nadto — krótsze, np. *U szkolnej muzy zastąpiło pierwotne Odwiedźnię w szkolnej muzy, a Nad Aurą — Nad Aurą pod Benem* (również z tomu *Najmniejsi sław*). Czasem tytuł dawał wyraźny kierunek interpretacji utworu i może właśnie dlatego wolał zmianie — np. proza poetki *Zachowana* była zatytułowana najpierw *Persefona*, a następnie *Apokryf*, także proza Zabohona była początkowo *Odwołaniem*, a potem *Zabohonem madaulstycznym* (w tomie *Najmniejsi sław*).

Przybós niechętnie dedykował w druku swoje wiersze, a i to — poza osobami z kręgu emocjonalnie najbliższych — wyłącznie artystom, głównie zaś — pisarzom. Dedykacje położone w pierwszych drukach często znikały w tomach, chociaż niekiedy występowały sytuacje odwrotne, tak np. *Lad* dedykował matce dopiero w zbiorze *Równanie serca*. Wreszcie w ostatnim opracowanym za życia, zbiorowym tomie *Utworów poetyckich* (1971) zdecydował się, zresztą za radą redaktora wydawnictwa, opuścić dedykacje dla osób żyjących jeszcze w roku 1970. Uczyłny to nawet tam, gdzie dedykacja w istotny sposób ułatwiała zrozumienie wiersza poprzez wyjaśnienie jego genety, np. dedykacja Wacławowi Kabackiemu w przypadku *Przypisku do hymna* (z tomu *Próba ciałki*), w którym dużą rolę odegrała rozprawka tego badacza o liryczności Słowackiego.

Takie zacienianie genety utworu nie było zresztą u Przybosa czymś wyjątkowym. Tak zatem w nawiązującym do wiersza Salvatore Quasimodo liryku *Oświeślim uszną* obecna jeszcze w pierwodruku, a nawet w tomie *Próba ciałki*, sześciowosłowy polemik z tym poetą, jeszcze zaś jaskrawsze było wiązanie przezeń — a przeciw — nie w druku! — wiersza *Wieżor* z osobą Marzyny Skotnicką, podczas gdy — jak świadczy autograf — powstał on w związku z uniwersytecką koleżanką Przybosa Eugenią Minkowską.

Również z chęci zatarcia genety wierszy wywodziła się zapewne idea, częścię już spotykana praktyka Przybosa. Otóż ich autografy z reguły opatrzył miejscem i datą ukończenia utworu, co pozwalało nie tylko ustalić ich chronologię, ale także prawidłowo je interpretować. W druku jednakże najczęściej te informacje pomijał, a czasami nawet świadomie zetrzącał z treści wiersza. Tak np. *Półki my żyjemy*, nowoszy pod tekstem datę „wrzesień 1939” powstał w swym ostatecznym kształcie dopiero we wrześniu 1943 r., liryku zaś *Nie zasnę dziś...* — nie napisał poeta, jak podał w jego tekście — tuż przed swym aresztowaniem, ale wcześniej, a położony pod poematem *Wierzchołek imperium* rok 1966 oddaje się najwyraźniej do podróży Przybosa do USA, sam poemat bowiem — jak świadczy jego korepondencja z Janem Brzokowskim — powstał dopiero w rok później. Czasem data powstania nie mogła być podana ze względów cenzuralnych — ponury liryk *Spód olodiatych rzeź* powstał według daty położonej pod autografem w r. 1940, w okresie okupacji Lwowa przez ZSRR. Zdarza się nadto, że poeta podawał w rękopisach autografach tego samego wiersza różne daty i miejsca powstania, np.

Żyłek (w tomie *Miejsce na ziemi*) jest datowane raz: *Menton — Paris 18 V 1939*, drugi raz zaś: *Menton — Paris-avril 1939*, przy czym w nieco późniejszych przekazach poeta popełniał wyraźne błędy lub też wprowadzał — z nieznanymi powodami — inne daty, np. *Noc listopadowa* (z tomu *Półki my żyjemy*) według autografu powstała 31 I 1944, w drukach opatrzył ją rokiem 1943; czasem podana przez autora data pozostaje w sprzeczności z relacjami w jego listach (np. w przypadku wiersza *Jaskółka z tomu Miejsce na ziemi*¹⁵).

Bardzo starannie i na ogół po długich namysłach układał Przybós swoje poetyckie zbiorki. Wyjątkiem był tom *Spodół*: do jego pierwszego planu wciągnął w większość utworów obecnie nie znane i chyba nie napisane, a tytuł zamierzone. Tomiki następne obejmowały utwory już gotowe i często, a w czasie nawiązań z reguły już opublikowane w czasopiśmie. Zawartość zbiorów zmieniła się, niekiedy jeszcze w druku: *Równanie serca* uzupełniał w korektach nowo powstałymi wierszami. Dość możливо budował tomiki *Półki my żyjemy*, wciągając doń pierwotnie także wiersze przesunięte potem do cyklu *Do ciebie o mnie*. Tom *Narzędzie ze światła* kształtował się ostatecznie dopiero po złożeniu maszynopisu w wydawnictwie i zapewne nie bez udziału redaktora. Można tak sądzić, bo przecież już kilka lat wcześniej opublikowany zbiór *Najmniejsi sław* zawdzięczał zasadniczy układ sugestii wydawcy, Andrzeja Kłajewskiego — świadcza o tym dokumenty zachowane w Archiwum Wydawnictwa Literackiego.

Również nie od razu powstawały tytuły wielu tomów poetyckich. Zwykle opatrzył je Przybós tytułem jednego z zawartych w nich wierszy, który w ten sposób eksponował, przy czym ten centralny wiersz niekiedy się zmieniał, np. tom *Kwiat nieznany* miał wiać początkowo tytuł od poematu *Pobojewisko*. Kilka zbiorów także miało nosić tytuły jak najprostsze, mające za zadanie tylko informować czytelnika, iż są to *Nowe poezje* (tak miały się pierwotnie nazywać tomy *Równanie serca* i *Próba ciałki*) czy też *Wiersze nowe* (potem: *Narzędzie ze światła*) albo określające liczbę wierszy w zbiorze (pierwsza redakcja tomu *Spodół* była zatytułowana *Dwadzieścia dziewięć*, a swój ostateczny, jeszcze ostatecznie nie ukształtowany zbiór, chciał poeta nazwać *22 wiersze*). Można by oczywiście sądzić, że były to tytuły tymczasowe, robocze, ale Przybós tego wyraźnie nie zaznaczał, a w przypadku *Równania serca* używał w druku tytułu *Nowe poezje* jeszcze w niecałe pięć miesięcy przed wyjściem książki.

Swoje poetyckie tomy komponował Przybós bądź jako całości złożone z poszczególnych wierszy, bądź też budował je z cykliów, osobno umieszczał w nich nadto poematy. Pod koniec lat czterdziestych wyraził przekonanie, że *Należałoby zerwać z zasadą układania zbiorów wierszy chronologiczną i wcześniej napisany nadpisać nowym później*. To późniejsze tylko dla historyków literatury — np. o smierci autora.

Żyłcy autor w tymym, przeznaczonym dla współczesnych zbioruik natrątnie ustalił kolejność utworów, gdyż odrzucił chronologię, i niechęcie jego ostatni, najwzyszy głos usłyszcy napierwje.¹⁶

W układzie własnych tomów lub cykliów nie był wszakże tak skrajny, widąc w nich skłonność do przestrzegania zasady chronologicznej, a ta skłonność zwiększa się zwłaszcza w tomach późniejszych, od *Półki my żyjemy* począwszy. Stałe jednakże zachowywał poeta duży pod tym względem swobodę i można się tylko domyślać podobek, którymi się kierował, przesuując wiele wierszy powstałych później przed inne, wcześniej. Może warto przytoczyć jednak z nielicznych przypadków, kiedy podobka wydaje się jasna:

¹⁵ Por. także s. 583.

¹⁶ J. Przybós, *Zapiski bez daty*, „Poezja” 1976, nr 10, s. 95.

otóż wspomniany już wyżej, powstały w roku 1940 liść *Spod olśnialych rzęs*, mówiący, oczywiście w sposób ogólnikowy, o sytuacji Polaków we Lwowie za radzieckiej okupacji, umieścił w tomie *Półki my żyjemy* z roku 1944 wśród wierszy napisanych w okresie okupacji niemieckiej, powodem była tu najprawdopodobniej obawa przed konsekwencjami politycznymi (potwierdzałoby ten domysł to, że w pierwszej, pochodzącej jeszcze z roku 1943 próbie układu tego tomu wiersz był na chronologicznie właściwym miejscu, tj. wśród powstałych przed czerwcem 1941 r.).

Natomiast niemal zupełnie nie przyjmował się poeta chronologia w przypadku utworów — głównie prozajskich — które notował we wspomnianych wyżej zeszytach z brulionami *Zapiszków bez daty*. Utwory te zgrupował głównie w cyklach *Materiały poetyckie* (w tomie *Najmniejsi słów*, tutaj obok innych wierszy) oraz *Droga do Chojen* (w tomie *Narzędzie ze światła*), ale kilkanaście rozrzucił wśród innych wierszy. Długo się wahał, czy je wprowadzić do poetyckich tomików, a nawet czy w ogóle drukować.

Długo także, bo z górą dwadzieścia lat, czekał na włączenie do tomów cztery wiersze z cyklu *O groź*, utworzonego dopiero w zbiorze *Narzędzie ze światła*. Są to — obok wiersza tytułowego — *Cztery piętra*, *Skrzypce*, *Ruch jego ręki i Koncert* — wszystkie one powstały w latach trzydziestych. Powodem tego był najprawdopodobniej wyznacznik ich charakteru — zbyt odlegający od zawartości tomów poprzednich i dopiero w roku 1947 próbował Przybosić pomieścić je w „Twórczości” w cyklu opatrzonym znamienym tytułem *Ballady i groteski*.

Warto też dodać, że spośród wierszy z dojrzałego okresu twórczości Przybosić drukowanych w czasopiśmie, dwa nie weszły do tomów poetyckich. Ze względu na polityczną cenzurę nie mógł ukazać się w żadnym zbiorze *Październik 1956*, zagadkowe jest natomiast pominięcie liryku *Dwie jesienie* napisanego w roku 1941 i drukowanego w tymże roku w „Nowych Widnokręgach”; Przybosić chciał go umieścić w zbiorze *Półki my żyjemy*, ale rychno z tego zrezygnował.

Jak już wcześniej wspomniano, niektórych wierszy z tomów *Sruby* i *Oburazę* poeta konsekwentnie nie przedrukowywał w wydaniach zbiorowych, skazując je na zapomnienie. W stosunku do utworów późniejszych taki wyrok wydawał już zupełnie wyjątkowo, a niekiedy go odwoływał. Tak zatem liiryk *Trzecia noc* (z tomu *Równanie serca*) pominał wprawdzie w zbiorze *Miejsca na ziemi*, ale w kodexie przywrócił w *Poezjach zebranych* (1959) i w *Utworach poetyckich* (1971). Natomiast wiersz z roku 1944 *Po orze*, drukowany w *Miejsca na ziemi* i w dwu następnych wyborach (*Wybór poezji* z roku 1949 i *Rzecz pionowy*) zniknął w *Poezjach zebranych* i w *Utworach poetyckich*. Może powód tego zniknięcia był również prosty jak pominięcie liryku *Ciglar poematu* w tomie *Poezji zebranych*, które Przybosić tak oto tłumaczył w liście do Jana Brzeczowskiego: (...) *zgrabieł ten wiersz w tomie „Poezji zebranych”*¹⁷.

Rościsław Skórt

¹⁷ J. Przybosić list do Jana Brzeczowskiego z datą: Warszawa 13 X 1962 (Biblioteka Polska w Paryżu).

BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI

„Jaskółka” Przybosią — autodefinicja metody twórczej*

(...) W spisie treści Juliana Przybosią wierszem, który można uznać za istotny autokomentarz do własnej poezji i metody twórczej jest *Jaskółka*. Mimo iż objętościowo niewielki i z pozoru mniej natarczywy wobec czytelnika wyobraźni niż inne utwory Przybosią, wiersz ten jest niezwykle nośny znaczeniowo, bowiem zawiera w sobie całe bogactwo informacji na temat aktu twórczego, tak jak ów akt postrzegal jego autor. Nie jest dziełem przypadku, że właśnie ten utwór z tomu *Miejsca na ziemi* otwiera wybór wierszy Przybosią z lat 1930-1964 przygotowany dla Państwowego Instytutu Wydawniczego w połowie lat sześćdziesiątych i jest przedrukowywany właściwie we wszystkich wyborach jego twórczości. Uważne obcowanie z tekstem *Jaskółki* może być równie pouczające, jak lektura niejednej rozprawy na temat Przybosiowej poetyki.

Jaskółka

Stół — czas zastany,
i okno, co od nieba odwytkło.
Od tygodnia noszę od ściany
wzruszenie, wiersz-niemowię.

Nastajam wolę:
kiedy moment się urzeczywistni?
Chwilko,
piasiproporzelnie gwizdnij!

Jeszcze marzę, a już się dzieje:
dźwięk;
jakby szczyba się sitkła
i przez otwór wleciała do pokoju jaskółka!
Jak dosłownie! Jak jasno!

Otrym bodźcem rytmu wnika
w czas ruchliwie jak wskazówka sekundnika.

Lotną wzięj chwytam w dłoń jak gniazdo.

Mamy tu do czynienia z unikalnym skrzyżowaniem wypowiedzi konfesyjnej z manifestem programowym. Wiersz jest analizą „stawa-

* Wypowiedź ta wprowadzona została do programu konferencji „w ostatniej chwili” na prośbę prof. Tymoteusza Karpowicza z przedyskutowaniem nieobecnego jednego z referentów. Organizator wykorzystał mój pobyt w USA na zaproszenie Fundacji Kosińskiego. W tekście polskim pominięto wstępne i końcowe paragrafy angielskiej wersji artykułu, które dla czytelnika krajowego, zażegnającego nieco z twórczością Przybosią, mogą brzmieć zbyt „popularem”.

Julian Przybosić: *Liryki 1930-1964*. Wstępem poprzedził Artur Sandauer. PIW, Warszawa 1966.

nia się" utworu poetyckiego, opisem momentu twórczego wywołania wstrząsów. Pod pewnymi względami przecież rozpoznałbyśmy opinię, że słynna awangardowa zasada „wstydu uczyć” prowadziła do kreacji poetyckich wyspekulowanych, pozbawionych czynnika emocjonalnego, potocznie określanego jako „natchnienie”. Ale to nie wszystko: wstępne słowa *Jaskółki*, od których trzeba zacząć jej analizę, mogłyby być definicją całej autorskiej postawy Przybosa:

*Stół — czas zastany
i okno, co od nieba odkryło.*

Metafora z pierwszego wersu brzmi jak postulat często później powracający w wypowiedziach twórców („być tu i teraz”). Poeta tkwi we własnym czasie, który stanowi takie oparcie dla osobowości twórczej piszącego, jak stół dla jego ramion. Okno, które „odkryło od nieba” jest oknem na świat całkowicie realny (o „desakralizacji kosmosu” Przybosa wspominała w swym referacie p. prof. Marie Delapierre). Jeśli dokonują się w poezji Przybosa uwniożenia w stronę niebios, to na ukwanych w ziemi fundamentach — przypomnijmy Przybosiowską fascynację katedrą jako pomnikiem ludzkiego wysiłku. O tej fascynacji mówiono wiele w pierwszym dniu obrad, szczególnie w wypowiedzi prof. S. Baranczaka. W zacytowanych dwóch początkowych wersach samostytuje się podmiot liryczny, jednostka wyposażona w wolę („nastrajam wolę”), wyobraźnię („jeszcze marzę”), podlegającą w zruszeniu o obiecującym twórcze spełnienie.

*Od tygodnia noszę od ściany do ściany
wzruszenie, wiersz-niemowlę.*

Słowo „niemowlę” — niestety, nie ma ono dokładnego odpowiednika w języku angielskim — wymaga szczególnego podkreślenia. Wiersz nie napisany nie jest bowiem wierszem nie istniejącym (istnieje przecież jako embriom wzruszenia „noszony” przez autora), jest natomiast wierszem nie wysłowionym. Po prostu, jak niemowlę, nie potrafi jeszcze mówić, nie jest jeszcze zdolny do komunikowania. Moment, w którym „wiersz-niemowlę” przemówi, wymaga odpowiedniego „nastrojenia woli”, ale wola jest tylko jedną z przyczyn sprawczych tekstu poetyckiego. Obecne jest tu zarówno marzenie, jak i zdziwienie. Nagła realizacja wiersza, mimo że jest aktem woli, stanowi dla autora zaskoczenie:

*Jeszcze marzę, a już się dzieje:
dźwięk
jakby szczyła się stłakła
i przez otwór wleciała do pokoju jaskółka!*

Jaskółka, nazwana dalej „lotną wizją” to pojawiające się nagle wyobrażenie o kształcie wiersza, o formie, w jakiej skrytykuje się wzruszenie. Określenie „lotna” maży zarówno „dolina do lotu, ruchliwa w locie”, jak i „nieuchwytna”, także w znaczeniu „ulatniająca się” — to skojarzenie, związane z fizycznym rozróżnieniem substancji stałych, ciekłych i lotnych, również przychodzi tu na myśl (w procesie twórczym substancja „lotna” staje się substancją stałą). Jest to klasyczny przypadek przechodzenia fizyki w metafizykę (i na odwrót): w liryce Przybosa, na co zwrócił uwagę prof. Edward Balcerzan. Krystalizacja dopełnia się w zakończeniu utworu:

*Wielki świat, wielki świat, wielki świat, wielki świat
Lotną wizję chwytam w dłoń jak w gniazdo.³*

„Jaskółka” zostaje całkowicie usidłona w materii języka, zamknięta przez zapis. Pojawieniu się owej „lotnej wizji” towarzyszy dźwięk tęczonicy szczyły — sygnał przełamania bariery między idealnym wnętrzem podmiotu lirycznego a oporną materią świata zewnętrznego, scalenie „lotnego” zamiaru twórczego z materialnym (dźwiękowym i graficznym) kształtem utworu. Refleksje i emocje towarzyszące realizacji wiersza przerażają się w jej kulminacyjnym punkcie w jednolitą fascynację — poeta sam jest zaskoczony widocznym efektem procesu, który jest właśnie rozegranie.

Jak dostawnie! Jak jasno!

Jeszcze raz potwierdza się zreferowana wyżej teza Przybosa, że wiersz w akcie twórczym nie rodzi się z niebity, lecz tylko „u-dosłownia”, „wyjaśnia”. Zawołanie „Jak jasno!” trzeba przy tym odczytywać w całość jego dwuznaczności, pamiętając o wielkiej roli światła w poezji autora *Równania serca*. W słowach „Jak jasno!” chodzi zarówno o pełną komunikatywność, zrozumiałość, jak i pełnię światła (na tło rozbieg szczyły okiennej).

Dla czytelnika, który chce dotrzeć głębiej lub zweryfikować swą wiedzę na temat cech poetyki awangardowej, interesująca jest uwaga o metodzie:

*Ostrym bodźcem rytmu wnikać
w czas ruchliwie jak wskazówka sekundnika.*

Organizacja wiersza dokonuje się poprzez rytm. To jedno z założeń awangardy Krakowskiej. Zdumiewające (choć dla Przybosa wiele charakterystyczne), że realizację tego założenia można uchwycić natchnieniem — w brzmieniu zdania, w którym zostało sformułowane: „ostrem bodźcem rytmu wnikać...” (cztery dwusylabowe wyrazy; równomierny rozkład akcentów odpowiada tykaniu zegara zgodnego z przesuwaniem się sekundowej wskazówki). Taką sytuację natchnieniową zgodności poetyki normatywnej i realizowanej, w odniesieniu do innego wiersza Przybosa, przypomniał Edward Balcerzan mówiąc o zdaniach, które nie tylko komunikują poploch, ale „same są w stanie poplochu”. Tu zdania nie tylko informują o zegarowej organizacji czasu, ale same są tak zorganizowane.

Równomierna organizacja w czasie (chodzi oczywiście nie tylko o czas zegarowy, lecz o swoisty, równie arbitralny czas „widzeń poetyckich”) jest wyraźnie wyuczulalna na przestrzeni całego utworu. Składa się on z czterech części (wersy 1-4, 5-8, 9-13, 14-16), z których każda jest zbudowana z dwóch problemów — metafor. Ten typ rytmu, związanego z rozkładem pojęć bądź obrazów a nie wyłącznie z rozkładem brzmień, przejęła od poetów Awangardy niemal cała współczesna poezja.

³ Motyw jaskółki (w powiązaniu z motywem gniazda) pojawia się również w zakończeniu tytułowego wiersza ze zbioru *Równanie serca*:

*Lagodny
lucida kłaczki obrócić w gniazdo dla jaskółki
odlających od łaci.*

Paki w tym wierszu mogą oznaczać, jak pisze George Gömöri, „zarówno świat przodkości, z którego wygnano poetę, jak i świat poezji wyobcowany na skutek miliarnego krosna „braku i pełnienia piersi” (G. Gömöri: *Gniazdo w kłeczku*, „Dziennik Zwąglowy” 31 stycznia — 1 lutego 1992 r.).

miłość wobec dramatu zwyczajności
granice malowane na oszronionych szybach
wyjątkowe miejsce pod gwiazdami
gdzie intensywność bycia dotyka szaleństwa

IV

czym jest dyscyplina wiedzą dokładnie koneserzy
dialektyka napięcia wielka pasja
doskonałe ciało wrażliwa dusza
zesłana na wygnanie w imię tolerancji

koneserzy życia inaczej przeżywają intymność
(ile odwagi trzeba by oswoić się z samotnością)
mądrość zdobywają poprzez przyzwolenia upadki
cierpliwość ryzyko zatroskanie

głos pieśni nie dotyka sedna

bohaterem jest człowiek
sędziowie wydają wyrok
przyszłość jest nasza

pełni zwątpienia uprawiają miłość jak przystało na dyplomatów
za łazienkami wytwornych hoteli

filozofowie wykrzykują z ambon „Bóg umarł”
„La Volupté m'appelle” proklamuje nieśmiertelny Baudelaire

V

nie jeszcze nie teraz
cieszymy się razem lepym śnieżki
zawieja pomiędzy Thuisa a Bellinzona

to wszystko złudzenie
lekcja geografii curriculum vitae
tajemnicza zbieżność wiedza intymna

nie każdy musi być myślicielem w wielkiej parafii świata
banalność graniczy z wyszukaniem smakiem

celebrowanie obłędu

wotywno obrzędowy tzy lilie i litanie

VI

prowokacje ciała z czarno-białych fotografii
filozofia najgłębszych spełnień
gra przeciwieństw
śmierć okryta hańbą rezurekcyja

nie miłość jest naszym doświadczeniem
ani najprzeróżniejsze wcielenia zła
doskonały rytm deszczu i wiatru
dialog fortepianu z orkiestra

w jednym obrazie zapisy wszystkich snów
streszczone marzenia o nieśmiertelności avec grandeur
Rzym Monachium Praga niepowtarzalność struktury
jakby (z zamysłem) stworzona teoria architektury

VII

w białej plamie jeziora
rozpoznać ślady zmagania
szczyty Tatr łąki tulipanów w Montreux
Nowy Jork w sennym Torino

w białej plamie jeziora
rozpoznać misternie skondensowane znaczenie
sposoby bycia
moje nadzicie wiersze
nawet myśli
śniegi na horyzoncie
i wieczny strach bronchitis sclerosus cancer

świat jest nam dany
na niemoc rozkosz i zranienia

widziane o brzasku

I

siedem lat po święceniach śniełem
noc setki setki róż świece
koncert skrzypcowy Czajkowskiego opus trzydzieste piąte

śnięłem naszą ciążę
Anna-Sophia pieściła skrzypce
(matka z dzieckiem ze wspomnień przeszłości)
każdy centymetr czekał na jej gest

sądzę że byliśmy właściwą publicznością
na ostatnim pięttrze plebani z widokiem na ubogich

Anna-Sophia wypełniła mieszkanie
zapachem rosy
smyczek tańczył z jej wysmukłą ręką

II

siedem lat po święceniach
mam wreszcie czas
(jakże mądra przewodnicząca życia jest cierpliwość)

siedem lat potrzebowałam by pojąć
dlaczego każdej nocy muszę śnić te same sny
i po zmaganiu ze światłem i ciemnością (w kolorze)
cały świat zmartwychwstaje jak na płótnach Cezanne'a

myślę że teraz wiem ile laski nie oczekiwałam
ciężkich zmian uznania i odrzucenia
braku szczęścia i nadmiaru szczęścia

siedem lat to tak dużo i tak mało
by być wszędzie naraz w tej ograniczonej przestrzeni
widzieć wnętrze rzeczy (bez wkładania się w to co boskie)
słoneczniki łodzie rybaków i pola żółt w deszczu

III

pierwszej nocy jako ksiądz
byłem za blisko by zrozumieć

zwiazek pomiędzy różami
świecami i koncertem skrzypcowym granym prywatnie
kim będę

de preoccupazione

zawsze przed wejściem do samolotu powraca to marzenie
napiecie jakby to był pierwszy i jedyny lot
nawet kiedy mama do której telefonuję już po last call
pyta wciąż tak samo zaniepokojona gdzie jesteś

niecierpliwie czekam kto będzie moim sąsiadem
z pasem bieleń na wyspie żywej czerwieni
Sylvia z Keni obok mnie cała w czerni
z pasmem bieleń na wyspie żywej czerwieni

opowiada o swoich pragnieniach które są bardzo skromne
życie przed nią
tylko historia długa jak suknia cała czarna
marzy by być nauczycielką

zupełnie jak moja mama uczyć dzieci czytać i pisać
składać wyrazy odpływać tabliczkę mnożenia
dzielić się jabłkami gruszką opowiadać basnie
pocieszać po stracie zęba opatrywać rany

jakże musi być cudownie mieć takie konkretne marzenia
nawet rozłąka z rodziną na trzy lata staje się niczym
można pisać listy natchnione oddaleniem
zapewniają że się wierzy przestrzega posty i nie pije wina

z mamą przez telefon

inieli mi się ostatniej nocy
wszedłeś do sylpiani na palcach
jakbyś przelazł się przez ocean

pachniało mocno migdałami
ja wierałam mak w naszej starej maktrze
ty kroileś figi i daktyle w skupieniu

od kiedy nie mam ciebie blisko
modłę się coraz częściej o sny

śni mi się często Monachium
Marienplatz Schwabing Universität
Englischen Garten i wielkie kufle piwa

to bardzo śmieszne śnić nas oboje
z kufflami piwa jak na Oktoberfest

kiedy biegniemy razem Ludwigstrasse
jak chłopczyk z dziewczynką

tak bardzo inaczej żyje kiedy śnię
nie boję się długich nocy wschodów ni zachodów
tylko modłę się na moim różańcu o sny

chyba nigdy dotąd nie byłam spokojna
o serce bóle nawet śmierć
tylko rozstań już za mną
to nieprawda
że łatwiej

Andrzej Wierciński

od ściany wieczorem w Belize, Własciciel hotelu, do którego wpadła krzając się przed natrętem, rozgrzaną ulicę przynosi jej do pokoju dzwiny kaptel, ludzki kadłub, wnosi go majestatycznie na wielkiej tacy jak upieczonego swiniaka, kłania się i zamyka drzwi. Pozostawiona sam na sam z milczącym koszmarem na powrót wybiera ulicę, chociaż groźna, to jednak prawdziwa i wychodzi na miasto. Widzi jak krąży wokół niej sprzedawcy marihuany, drobni złodzieje i chłopy trzgnięci się nieładem, przypadkiem rozpoznaje współników mordercy (jednym z nich jest właściciel hotelu), przysłuchuje się ich rozmowie. Widzi wtedy, że różnica między hotelami i ulicą zaciera się. Wraca do hotelu, a kiedy mężczyzna siedzący na portierni pyta czy skosiłała pieczeń, odpowiada twierdząco. O mgnicie na późno rozumie, że nie powinna była tego powiedzieć, gdyż akceptując zmwowę swoim milczeniem przylażyła się do spisku; pozwoliła się zastraszyć. Gdyby tylko powiedziała, że to nie pieczeń, tylko opieczony ludzki korpus, rozmyśla chodząc hotelowym korytarzem, gdzie wszystkie drzwi są podobnie zamknięte, głuche, jakby nikt za nimi nie mieszkał. Nieoczekiwanie budzi się po tym lekka, upewniona, że ich zwycięstwo jest pozorne. Wyciągnęli swój ostatni atut, okropieństwo, ich szantaż i jej strach, piękne, ale nieskuteczne, nie więcej nie mogą jej zrobić i wieźdza o tym tak samo dobrze jak ona. Wstaje, żeby uchwycić wyrzucenie się słońca z piany koralowej rafy na horyzoncie (zawsze już będzie budzić się o świcie) i mrując oczy zdąży jeszcze zobaczyć motorówkę odbijającą od przystani. Wyjedzie następnego dnia.

Podróż ocalała ją swoją dokładnością, precyzyjnym rozkładem dnia, z których każdy zaczynał się tak samo, od włożenia do plecaka wziętych wieczorem rzeczy, krótkiego przysnuć i wycieknięcia na autobus, który zawsze kiedyś nadjeżdżał. Po odcięciu kranu rura zgrzechotała upuszczając kilka rdzawych kropel, im bardziej zapuszczała się w piaskzystą drogę, tym bardziej mały opłaty za pokój, tym oszczędniej wydzielana była woda. Tak nawet było lepiej, pokój odstręczał ją powiewem pełni i robakami snującymi się w zalamanianych ścianach, wolała nie wykonywać w nim żadnych zbędnych ruchów, domknęła tylko plecak i odetchnęła zamykając za sobą drzwi. Na rynku straganiecze rozkładają swoje towary, amerykańskie mydła, grzebienie, dezodoranty. Na rynek zajeżdżają rozspęzdzone autobusy, pokrywając rozłożone dobra smugą kurzu, odjeżdżają rozkrzykane w kierunku, który jest jej obcy. Z drugiej strony placu, pod gospodą zostało jeszcze trochę cienia, białe na sztachety rybnie głowy szczerzą się do przechodzących brązowymi od ognia żebrami. Pod okapem kuchni kobiety urabiają w palcach małe, okrągłe placki, wrzucają jasne krawki na patelnię. Od strony zatoki sprzedawca podciąga swój wózek, rozkłada kramik, obiera pomarańcze nożem, jakim gdzie indziej podcina się gardło świniom, odmierza dłońmi orzeszki ziemne, przysypuje do małych, foliowych woreczków. Pomarańcza smakuje papryką i solą, sok ścieka po palcach. Po drugiej stronie ławki zasiada kobieta, jej dzieci układają się pod betonowym murkiem, skubią gorące placki. Cień zsuwa się z ławki, wiech od zatoki ustaje. Pod mostem stoi dwóch żołnierzy,

oparci o barierkę palą papierosy. Woda płynnie ospale i ciężko przeuwajac upał. Do przystani przybija łódź człowieka, z którym jadłam wczoraj papierosa. On też kupuje pomarańcze. Autobus przyjeżdża, kobieta, popychając przed sobą dzieci, wypada na pobrzeże drogi, stoja tam aż opadnie z nich chmura kurzu, układając się na powrót pod murkiem. Na plac podjeżdżają ciężarówki wypchane żołnierzami, jedna, druga, wreszcie trzecia. Zatrzymują się tam, gdzie powinien zatrzymać się autobus. Sięgam po aparat, przyszymierzam się do zdjęcia i nagle czuję drganie rąk, nie utrzymuję dłuzej aparatu. Zwarowaliaws, oni tylko tak jedzą na manewry. To są żołnierze armii gwatemalskiej, których zadaniem jest chronić niewinnych turystów, gdyby ich tu nie było, dawno już wypatroszyliby ich terrorysty. Choćby za twoją amerykańską paszport. Uspokojona naciskam spust aparatu. Jeden z żołnierzy przechyla się przez żelazną ramę, wspierając się na ramieniu innego, macha mi ręką. Nie odpowiadam. Ciężarówki odjeżdżają, żołnierze tłoczą się jak pokorne krowy między prętami przyciępy. Sprzedawca podsuwa mi rozcięta na pół pomarańczę, ta pachnie światem, tajemnicą podarku, jeśli się trochę skupię, to nawet igłami chinki. Dorastając zaczynać inie, że oto zostalam zamknięta w obozie ogrodzonym drutem kolczastym. Zgaduję, że ogrodzenie podłączone jest pod obwód wysokiego napięcia. Wyżej, na pagórkach okalających dolinę stoja jak podwołone posagi rozkraczani żołnierze z psami. Psy szczerzą i szarpia się na smyczy. Udać mi się przesiłnając między drutami, biegać przez wysoką trawę. Za mną formuje się pościs, słyszę pokrzykiwania, tupot podkutych butów i tłumiony biegim charkot, ongi niosą mnie opornie, coraz bardziej opornie. Budzę się w psich szczechach. W następnych latach udaje mi się coraz częściej zmyleć pościs, ucieczka przedłuża się, przesładowcy giną gdzieś, wytrwali, lecz niewidoczni. Oboz jest daleko za mną, nie pamiętam go już dokładnie, włożę się brukowanymi uliczkami zagubionych, cichych miasteczek, przechowywana przez ludzi, których nie znam. Pościs jest gdzieś w tle, korowód cieni, cierpliwie podążający moim śladem. W następnych snach udaje mi się dotrzeć do granicy jezior. Wedręje wzgórami, wśród których wtopione jeziora migocą jak płytki z ciemnego szkła. Znajduję szalas nad brzegiem wody, przy nim porzuconą łódkę. Wypływam o świcie i jeziora otwierają się przede mną czysta, polyskływa, niepokalaną przestrzenią. Pościs przestaje mieć znaczenie. Kolory w tym śnie są zawsze przylumione jak o zmierzchu, lub przymglone jak o świcie. Ucieczka rozwija się przez ucieś, siedem lat, po czym nagłym cięciem zastąpi ją sen emigranta.

Autobus przyjeżdża i zabiera nas wszystkich, mnie, kobietę z dziećmi, kulawego mężczyznę. Przephychamy się jeszcze chwale i siadamy albo zawisamy między siedzeniami, nie wolno stać, takie są przepisy. Przyjeżdżenie mierzy w nas ustawiona na straży masła lufa czołgu, pomalowana kolorami ochronnymi rzeźba, widmowa, groźniejsza od pierwotoworu, niezniszczalna. Trzech dalek bram wyjazdową tworzą kopyta stalowego helmu, już nie tak groźna, bardziej groteskowa, nikt nie pnie na nie niepozorny wartownik, jego hełm i karabin. Zaraz za koszarami wszyscy zamykają okna. Zaczyna

się gorsza droga, wyboista, zakurzona. Czy chce usiąść? Chcę, dziękuję. Uśmiechają się, ja też się uśmiecham. Trochę już mnie przyjęli, trochę już jestem ich. Muszę wyglądać inaczej, niż kiedy spojrzałem na siebie w ubikacji na dworcu lotniskowym w Miami, gdzie zdrowi, rumiani emeryci przyglądają na wakacje, przetrzaszylam się białej twarzy, ciemnego makijażu, to była maska. Teraz nie patrzę w lustro, a włosy zlepione kurzem stoja sztywno jak ubrania, które zmieniam, ale nie piórę. Indianin mógł też ustąpić mi miejsca, bo dzielił z nimi drogę, której unikają turyści. Mając do wyboru samolot i szlak, obudzony podobno na przemian partyzantami i posterunkami wojska, można się było zastanawiać. Dlaczego nie poleciałam samolotem, zastanawiałam się prześiadając na kolejnym targowisku, gubiąc przy tej prześiadce przypadkowych znajomych, dwóch emerytów z Nevada.

Autobus zatrzymuje się przed budą z napisem Coca-Cola; dyszy oblepiony sprzedawcami. Placki, owoce, napoje w foliowych torebkach przewiązanych plastikową ręką. Pomocnik kierowcy wisi z tyłu na drabinkach, wskazuje na dach, wiecniacy podają mu pakunki, blunkoczą, obwiązane chustą kosze z warzywami. Kiedy szukam banknotu o wartości placka z pomarańczowym sosem, wypada z kieszeni zwinięta kartka, ginie pod stopami przepychających się sprzedawców. Wraz z kartą zginął adres i nazwisko człowieka, z którym wczoraj jadłam obiad. Był przewoźnikiem, pokazywał turystom filigrany zameczek hiszpańskich na skarpie i zachód słońca nad zatoką Rio Dulce. Siedzimy nad wodą, sacymy piwo, patrzymy na przepływające łódzie, rozmawiamy (głównie między sobą) o życiu.

— Jak myślisz, czy dałbym sobie radę w Ameryce?

— Oczywiście. Wszyscy dają sobie radę w Ameryce.

— Nie znam angielskiego.

— To nie jest konieczne do życia w Ameryce.

— Chciałbym się uczyć, ale nie mam podręcznika.

— Dobrego podręcznika?

— Nie mam żadnego. Tutaj nie ma książek. — Zatacza ręką szeroki łuk. — Czy nie wylałabyś mi książki z Ameryki?

— Podaję mu notes i długopis.

— Nie, zapisz sama.

Waham się. — Czy wolałabyś moje kasety? Mogę iść do hiszpańskiej księgarni w Nowym Jorku i znaleźć ci dobre kasety. Żeby zdania były powtarzane raz po hiszpańsku i raz po angielsku.

Zapisuję, niepewna ortografii: Carlos Mejía, Rio Dulce. — Nazwa ulicy?

— Nie ma. Napisać tylko: Carlos Mejía, Rio Dulce. Wszyscy mnie tu znają.

Kofczyrny piwo. Placec za nas oboje.

— Nie chcesz pojechać ze mną na telewizję do mojego przyjaciela?

— Nie mogę. Chodzę spać wcześniej, wstaję wcześniej. Jutro jadę dalej.

— Naprawdę musisz?

— Muszę. (Jest taka bajka, w której dziewczynka zakłada żelazne trzewiki. Od tej chwili nie może już chodzić jak inni ludzie, musi tańczyć.)

Kiedy weszłam na pierwszą piramidę okazało się, że mam lek wysokości i nie mogę z niej zejść. Widok z góry był olśniewający. Fragmenty murów wiszące nad klifem, odcinające się od połyskliwej tafli zatoki. Siedzieli tak na kamieniach, zanim nie zaczęły podjeżdżać pierwsze autokary, zanim nie wypłynęły z nich hałasujące mrowiecy, ktoś już nie sprawdził. Na dole, grając między kolumnami w zabawę „teraz jestem — teraz znikam”, słuchala przewodnika opowiadającego tamtych z autokaru. Majowie składali ofiary z rytzytem i przyjemnością. Na zapewnienie zbiorów, na wygraną wojnę, na wygrany mecz w piłkę. Albo na przegrany, nie dowiem się nigdy. Kapłan był drapieżnym ptakiem albo szlakiem, jakiego wysłanego z pomocą U.S. Army Special Forces oddziały chłopczyków w zielonych beretach spacyfikowały sprawne wieś po wsi w departamentach Izabal, Zacapa i Chiquimula. (W Chiquimula odbywa się co niedziela indiański jarmark, gdzie za bezcen można kupić srebro). Tych, którzy przyjęli, przeniesiono do El Peten, żeby teraz tam przetrzebili trochę lasu i zrobili miejsce pod pastwiska. (W El Peten znajduje się jeden z największych kompleksów ruin Starożytności. Ukryty w dżungli przypisawo swoim rozmachem o zawrót głowy. Manhattan starożytności). General Arana zyskał tytuł prezydenta w 1979, ale nie pozbył się tytułu Szakala. Nazwano go też czasem Rzeźnikiem Zakupów. Zanim jeszcze wdziałam, że kiedyś pojedę do Gwatemali zasympiam i widzę siebie rozłożoną na zwierzęcych skórkach, nad mną pochyla się mężczyzna w płaszczu oznaczającym kapłaństwo, z maską ptaka zasłaniającą przód. Nastroj się podnosił, kiedy on powołał wbiła mnie pomiędzy czerwień rozwartych skrzydeł. Gdy wsiadam do samolotu, sen powraca w krótkim odpięciu ulankami luster, drewniany dziób rozszarpuje zdobycz, łączę się z ziemią strumyczkami parującej krwi. Przestrzyszyłam się takiej zaborczości, jakby sny mogły przychodzić poza wyznaczoną im porą, a ja mogłam im tylko oddawać przestrzeń własnego widzenia. Jeśli ma to być sen, to chcę się z nim zmierzyć, powiedziałam, a mężczyzna siedzący obok uśmiechnął się, chociaż nie znał tego języka. Sen zniknął wymciony przez krzątającą się stewardesę, parującą śniadanie, kilka drolew kawy. Mój sąsiad kupuje od dziewczynki ciepłe tortillas. Dziewczynka ma poważną twarz, miniaturową figurę dorosłej kobiety. Chłopczyk, który wciągnął się pomiędzy nią a rękę z wymiętym banknotem, przekłada w wiaderku woreczki wypełnione ciemnym płynem. Carlos Mejía wyjedzie w końcu z Gwatemali i będzie dziękował losowi przetrzucając sterty szernych krowich kadłubów w reżeni na Quensie. Anarchystyczni zieloni powstawać będą nad zniszczeniem lasów tropikalnych, które ustąpiły miejsca pastwiskom. Przeciętny mieszkaniec Ameryki Środkowej spożyje w ciągu roku mniej wołowiny niż amerykański kot. Koty będą mrużyć w ciemnościach oczu jak zielone latarki. Carlos Mejía po

nie gęsta druzgocina, jak widać. Czyż ci nie żałuję? Chyba
przysięgam ci, że nie będę cię zdradzał. Zdradzić toż wiesz?

pracy wstąpi na piwo do baru na rogu i rozciągając wybieżone ręce zobaczy jak migocą płytki wody w zalocie Rio Dulce. Wróci do domu później niż zwykle, klusząc wśród cieni odrywających się od ścian, a tam jego współlokator leżał gdzieś przetrząsany przez poręczy fotela, z klaską piernikową przepokopioną obryzanym hakiem. Autobus naskakał zapachem pomidorowego sosu. Chłopczyk zbiera psie butelki. Pomocnik kierowcy wisi w otwartych drzwiach autobusu, zgarnia ręką tych, którzy stają na placu. Ruszamy.

— Sny emigrantów były typowe. Kiedy zaszłam je komuś opowiadać okazywało się, że wszyscy śni się to samo, każdy przez to przechodził: wyjazd do Polski, w odwiedziny, na wakacje, już się nacieszył, już chciał wracać, a na granicy szlaban, nie wypuścimy. Moje sny wygrywały tęsknotę do tamtej przestrzeni, która przyciąga, obłaskawia, ukoi, a później zatrząskuje się nad głową jak metalowa pastka. Zatrzymują mnie tradycyjnie na granicy albo już wcześniej wciągają do samochodu, przylapują na cmentarzu, ukrywam się, spotkam przemitynków, przejęcie przez zieloną okazuje się spalone, idę na własną rękę, wystrzupie mnie strzelce wyborowe, trafiają na druty kolczaste, przemitynki zdradzają, budzę się w wysokości, zielonej trawie. Na granicy z Gwatemalą mundurowy urzędnik przegląda mój dokument podróży. Co to jest, pyta. Paszport, odpowiadam, staram się, żeby mój głos zabrzmiał pewnie, chociaż za każdym razem boję się, że mnie nie wypuszcza albo nie wypuszcza. Jaki paszport? — pyta. — Amerykański? Amerykański? No, apatrida. Co takiego? Gapi się teraz na mnie, jakby nie rozumiał. Bez przynależności. Gdzie urodzona? Polonia. Aaaa, kiwa głową, papieć. Przytakuję. Chce, żeby mu jeszcze powiedzieć, że komuniści nie są dobrzy. Nie są. Uśmiecha się, Jestem lekka. Przepuścił. Sen o maszynie do wbijania gwoździ w trumnę pojawił się w tym samym czasie, co sen emigranta. Mój ojciec pokazuje mojej matce maszynę do wbijania gwoździ w trumnę. Maszyna działa w ten sposób, że w wywiercony już otwór wkłada się gwoździ, a wtedy ząb plectów wypada ciężki młot uziemiony na metalowym ramieniu. Następnie dziura i gwoździ zostaje wzmocniony cementem. Ponieważ działa to jak fotokomórka, trzeba uważać, żeby natychmiast po włożeniu gwoździa cofnąć rękę, inaczej zostanie zgniecioną. Moja matka próbuje tej maszyny kilka razy, jest przestraszona i podniecona porażem, oboje z ojcem bawią się jak dziećmi, a ja przyglądam się przerażona, boję się, że w ferworze zabawy ona nie zdąży cofnąć ręki, że nie widzi jak śmiertelna jest ta zabawa. Mój ojciec opowiada legendę o pasterzu (głos z oflu, na ekranie pasterz, trumna i maszyna).

Był sobie raz pasterz, który trudnił się wbijaniem gwoździ w trumnę. Pewnego razu przyszło mu do głowy, by po wbiću gwoździa założyć słuchawkę lekarską i sprawdzić, co dzieje się w środku. Rzeczywiście usłyszał bicie serca, lecz uspokoił się myśla, że wampir zamknął tak szczerze na trumnę wydstać się nie może. Ale po chwili różnił ją dwa rymy, dwa oddzielne istnienia i zrozumiał, że to, co kryje się w trumnie nie jest wampirem, ani żadnym znanym mu potworem: jest to zjawisko nieznane dotąd i o wiele groźniejsze.

W kościołach indyjskich Chrystus jest ciemnoskóry, wychudzony, kolana i ramiona otwierają się warstwowymi skłory w zastępy rąk. Ciocie na koku zaznacza się głęboka dziura, krew spływająca spod białej na czoło ciemnowej korony niemal zalaną mu widzenie, płynnie przez policzki, miesza się z tą, co wypłynęła z wykrzywionych ust. Strumyczki krwi obejmują ciało Chrystusa wąskimi, kosmymi językami. Kobiety omotane w kolorowe chusty zaplają w tym, białe świecie, stawiają je na podłodze, pod krzyżem, pod figurą miejscowej świętej. Przyczepione do sukni świętej dolary i lusterka trzepocą jak białe. W powietrzu wisi ciężki zapach kadzidła i ostrej dźwięk flutu. Na złocień ramie obrazu, okalającej świętą, powiewają purpurowe pióra. Chodzę po oświetlonym placu przed kościołem, słucham muzyki, ocieram się o ludzi, obchodzę stragany, kupuję kokosowe lody. Wyrasta przy mnie żołnierz z demobilu, rozmawiamy chwilę, żegnamy się, odchodzę. Facet, który przyglądał nam się siedząc na ławce, podchodzi i zaczyna z mną rozmawiać. Ma wielkie, melancholijne oczy psa. Wymieniamy kilka uprzejmości, odchodzę. Uświadamiam sobie, że hotel jest daleko, niewzrok daleko. Zjawia się ten gość, mówię, żeby się odezwał. Odezwia się. Wychodzę na drogę do hotelu, koło mnie melancholik. Zmieniam kierunek, obchodzę plac naokoło, żołnierz przytrzymuje mnie za ramiona. Znikam w otwartych drzwiach zakrytych. Próbuję wyjaśnić kościelnemu, że mam kłopoty, brakuję mi słów. Kościelny uśmiecha się z niezrozumieniem. Mówi, że nie ma pieniędzy. Dołączą się melancholik, będzie moim tłumaczem. Rozmawiam, nie rozumiem o czym, zgaduję, że się znają. Kościelny wychodzi do sąsiedniego pokoju, przez uchylone drzwi widzę kobiety w ciężkich, czarnych sukniach. Melancholik przytrzymuje mnie, przesuwam dłoń po udzie, wczepia się pazurami. Zrywam się. Widzę jeszcze w półobrobie jego rozpostarte nad stołem ramiona. Droga do hotelu jest pustą, na oknach zaciągnięte drewniane okiennice. Przypominam sobie o nożu. Za późno. Ale jeśli teraz ktoś do mnie podjedzie, to go zabije. Nie zatrzymuje mnie nikt.

Dokąd jadę, pyta się mężczyzna, który siedzi obok. Do Flores. Sama? Wolę podróżować sama. Jest łatwiej. Podróż we dwójkę albo w grupie osób jest nieustannym kompromisem, dyskutujesz pół dnia, żeby coś wspólnie ustalić, albo zatawisz to krócej, wtedy ktoś wyznacza trasę, a ktoś rezygnuje. Tego już nie mówię, bo nie znam słów. Przypominam sobie, jak to jest, kiedy nie zna się słów. Metyś śmieje się, bo jesteś gringo, nie rozumiesz najprostszyc rzeczy. Biała skóra najpierw oznacza Amerykę, subtelności, różnice Europy mogą pojawić się później. Spotykani Amerykanie okazują się rodakami. Skąd jesteś? Z Nowego Jorku. Wiedziałem, od razu poznałem po akcentcie. Po kilku dniach włoczenia się po pustkowiaty witam ich nawet z radością. Krótkie znajomości, następnego dnia, o świecie, biegnę, żeby zdążyć na autobus. Oni najciężiej zostają. Podróżuję w miarę niezbywalnej konieczności. Ja jestem w ruchu. Jestem ruchem. Jeśli zatrzymam się, zniknę, przestając istnieć.

W Antigua spotykam dwóch facetów, których poznałem miesiąc temu na wyspach. Siedzą w kawiarni, kiedy przechodzę. Jechali inną

trasą. Dziwią się, że przejechałam taki kawał, na wyspach wylądował, jakbym nie potrafiła zapaść o drogę. Tłumacz, że byłam chora, taka tropikalna gorączka. Umawiamy się na wieczór do klubu. Gdzie spotykam gości, którzy w San Christóbal spotkali dwóch facetów, z którymi rozmawiałam w Palenque, a którzy byli polskimi pilotownikami z Kuby. Budzą się obolała, zawroty głowy, gorączka, mdłości i biegunka, dokładnie jak wtedy na wyspach, pod wieczór to samo, tylko gorzej. Jeżeli nie wyjadę natychmiast, to umrę. Następnego dnia o świcie wiadom, że wszystko jedno jakiego autobusu. Wieczorem podziwiam czarny piasek nad Pacyfikiem. Odpływają zawroty głowy. Kraby śmigają mi pod stopami, chowają się w piaskowe tunele. Autobus zatrzymuje się, przed nami ciężarówka. Wypadają, mówi niepewnie mi sąsiad. Do autobusu wchodzi trzech mężczyzn, wyglądają jak tutejsi chłopci. Dwóch obstawia tył. W imieniu Niezależnego Frontu Wyzwolenia, mówi mężczyzna, o ile go rozumiem. O co chodzi, pytam tego, który siedzi koło mnie. Trzeba wysiadnąć? Podatek wojenny, odpowiada. Inaczej nie pojedzie. Bojownik zbliża się do mnie. Américano, mówi. Robi się gorąco. Soł Polonesa. Pokażę mu w paszportcie miejsce urodzenia. Pajęzcyżerze o komunistów. Mówię, że nie są dobrzy. Ale Amerykanie gorsi, mówi. Przytakuję. Panowie i panie, dziękujemy za waszą łaskawość. Jedziemy, jesteśmy w El Peten, głosi drogowskaz. Kiedy dojeżdżamy do Santa Elena, będzie już wieczór. Na ukrytej w trzcinach przystani znajduje przewoźnika, przeciera oczy, zasnął chyba na koloację. Po drugiej stronie wody jest wyspa, zbliża się do nas kłujący światłem. Wchodzi do pierwszego hotelu, drogo, ale nigdzie już nie pójdę, niczego nie będę oglądać, nie dzisiąć, nie. Jest łazienka, przyszyć, woda, Koce, tryty łóżka. Na jednym połóż siebie, na drugim śpiący, wreszcie pachnące mydłem, wyprane, trzecie będzie popołudniowe. Okna otwierają się i zamykają. Wentylator się kręci. A gospoda podobno dwie ulice dalej.

Po hotelu, siedząc w otwartych drzwiach furgonetki, mężczyzna pali papierosa. Jutro o świcie jedzie pod piramidę. Jeśli połóż się teraz, będę miała dosyć czasu na sen. Sen przychodzi na zawołanie, ciężki od ulew, która przecina wyspę, wodę, łódki przewoźników i ginie wczepiana na drugim brzegu. Świt odsłania wyspę z mgły. Pasażem łączącym nas z ładem przejeżdża niepewny drogi samochód. Mężczyzna siedzi na stopniach furgonetki, pali papierosa. Zapalam i ja. Podchodzi dwóch Skandyńczyków. Palimy wszyscy. Mężczyzna otwiera dla nas boczne drzwi, wsiadają, ale ostrożnie. Na środku furgonetki, na podłodze leży ciężka, czarna, zamknięta szafeczka trumna. On musi to komuś podziurzyć po drodze, mówi Eryk, który hiszpańskim posługuje się z nonszalacją. Opiaram nogi na trumninie. Furgonetka rozpęda się na pasażu. Jedziemy równą, asfaltową drogą. Po lewej mijamy koszarzy. Pełno ich tutaj, mówię do kierowcy. Przytakuję i zapala papierosa. Ja też zapalam. Furgonetka zwalnia, przed nami trzech żołnierzy, jeden macha chorągiewką. Podatek wojenny, mówi Eryk. To oni też, dziwię się. Kierowca przyspiesza gwałtownie, żołnierz znika po maskę. Zabił go, krzyczy. Na szybko rozkłada pajęczynę. Schowaj się, strzelają, woła Eryk, spycha mnie

na dół. Puszczaj, nie chcę, ale on przytrzymuje jedną ręką wieko, drugą wpycha mnie do środka. Trumna jest ciasna, nie można mnie w niej zmieścić, ciągle wystaje ręka albo noga, ale on nie popuszcza, przytrzymuje wieko, chyba się na nim kładzie. Świt powoli odsłania wyspę z mgły. Brzeg po drugiej stronie spoczywa pod białym całunem, sennym pasażem łączącym wyspę z ładem przesuwa się samochód.

Mężczyzna siedzi za kierownicą, pali papierosa. W środku czeka już kobieta z wielką torbą, smaruje sobie nogi kremem na moskity. Dołącza się dwóch Skandyńczyków, obaj znają dobre angielski, trochę hiszpańskiego, dla francusku również możemy porozumiewać. To już wiesz, pyta kierowca. Potwierdzam niepewnie. Wjeżdżamy na pasaż, który obmył się już z mgły, mijamy wioskę, szusujemy na równą asfaltową drogę. Tak już będzie do samego Tikal, mówi kierowca. Kobieta zamiera wpatrzona w zbliżający się kształt. Koszarzy, mówię do niej. Przytakuję. Mijamy wysoki na kilka metrów, pomalowany na barwy ochronne żołnierski budynek, w cholewie kryją się okienka strażnicy. Militaris, potwierdza kierowca. Zapala papierosa. Ja też zapalam. Częstość pajęzcyżerami Skandyńczyków. Furgonetka hamuje z piaskiem, odwracam się, za nami skowycze potrącona świnka. Kierowca śmieje się i dodaje gazu. Patrzymy na siebie, kierowca odwraca się, żeby przekazać nam swój śmiech. Skandyńcowie przejmują, w śmiechu polyskują im zęby. Drzwi gwałtownie się zamykają, wjeżdżamy w dziuplę.

Jest dobre pół godziny jak idę tą drogą, przede mną wędrująca para odwraca się o jakiś czas, myślał pewnie, że zabłądził. Ja też tak myślę. Zawracają. Przejżdżę jeszcze kilkanaście. Po obu stronach drogi szczerła ściana lasu. Ślęchad z niegłębokością jest trzaski i krótki skowyt. To chyba nie jest właściwa droga. Odwracam się. Para już zniknęła. Ściana rozrzedza się w bagna. Zamieram, uroczona, wpatrzona w ten berruch. Trzask ostrzegawczy. Odwracam się. Ze ściany po drugiej stronie drogi wychodzi dwóch Skandyńczyków. Też zabłądził. Wracamy. Rozmawiamy o tym, gdzie byliśmy i gdzie jeszcze będziemy. Pierwemu kamienistym wzniesieniu, gdzie wylaża przed nami z płatyną galu, roztapiają się. Przez ten pęknięty łęk wysokości chodzę dużego woinę.

Krańż ścieżkami i co chwila coś przede mną wyrasta. Plaskorzeźba, skrawek muru, kopiec kamieni, wynoszący się nad poziom lasu. Na trasie niemal, pusto. Niechcnie ludziki topią się w zieleni. Kiedy się tylko zatrzymam, zawisa nade mną ciemna chmura. Zatrzymuję się głównie po to, żeby posmarować się kremem na moskity. Moskity pienięż się rozwieszczone, zauważyłam, że ten zapach działa na ludzi również odpychający. Chodząc pilnuję tylko, żeby nie zataczać zbyt szerokich kręgow i nie wypaść z obszaru ruin. Co jakiś czas rochyta się kurtyna i odsłania odnaleziony świat. Jestem odkrywcą, nikt tu jeszcze przede mną nie stał. Za każdym razem rochylenie kurtyny jest niespodziewane, dotyka mnie zamrożona palećka, odsłukając już czując wyrażnie, że jestem starsza, dużo starsza od splekanej plaskorzeźby na frontonie ruin.

Na krótko przed wyjazdem znalazłam się w mieście, gdzie ulice

rozchodzi się promieniście: miasteczko zagubione w nieokreślonym kraju. Stoję na rynku i ulice zachwycają mnie bajecznym przepiękaniem, wchodzę w jedną z nich, na ścianach domów piętrzą się kartonowe balkony i krużganki, kolorowe dekoracje, wzniesione przez dzieci. Na ulicach nikogo nie widzę i miasto jest wykopaliszkiem, które pozwala mi się odnaleźć.

Już kilka przecznic dalej domy straszą wyrwanymi oklennicami, ściany są nagie, drzewa wyciągają poszarpane gałęzie, zapada zmrok. To, co ledwo widać w szczyty ulicy technicznie lekko. Wstępuję w nią coraz głębiej wędzając; że mogę już nie wrócić. Wychodzę na otwartą przestrzeń, pod trzcinowymi dachami drewniane stoły, obok kilka samochodów. Wspinam się kamiennymi schodami, a ich schodaki sprzedają zimną coca-colę. Trochę dalej pną się w górę oparte na kamieniach drabiny. Szczyt ginie gdzieś nad drzewami. To jest najwyższa piramida, słyszę przypadkowy głos. To już koniec, myślę. Nigdzie nie idziesz, mówię. Złazisz na leśb nie dlatego, że sen ma się sprawdzić, ale dlatego, że się nim przejmujesz. Z samego wrażenia zadryć ci ręka, zakręci się w głowie, rozbijesz się na kamieniach albo nadziejiesz na gałkę. Przede mną przesuwa się procesja ludzi, którzy wspinają się na piramidę. Matki przeczuwają dzieci na plecach, inwalidzi odrzucają kule, starcy pokrzykują gromko: wpadają na drabiny. Zanano, nie wchodzi tam! Starsza dystygnowana pani wzrusza ramionami i stawia gniewną stopę na pierwszym szczeblu. Patrzę na to w rozpaczy. Przecież nie będzieś się przez nich przepychać. Lepiej sobie trochę pospaceruj. Najwyższa piramida, tyle ich już widziałas.

Chodzenie szlakami, które teraz już rozpoznawałam, nie miało w sobie nic z odkrywania, raczej z chęci przekonania siebie, że jednak czuję się dobrze, z każdym odsłonięciem miałam nadzieję, że wróci wzruszenie pierwszych odsłonień, co jakiś czas powtarzam, że naprawdę nie się nie stało, wtedy rozsławiają się krzaki i widają jakąś stertę kamieni. Słońce przecieka przez liście, wszystko dyszy upałem i wilgocią. Nade mną wisi chmura moskitów, które mnożą się na poczekaniu. Spotykam dwóch Skandynawów. Byłaś na górze? Tak jest świetnie. Mówię, żeby się odczepili. Dokąd idziesz? Poszukaj autobusu. Właściwie można już wracać. Wybieram ścieżkę, która powinna doprowadzić mnie do początku, ścieżka kółuje i nie mogę odczytać kierunku, nad płatniami gałęzi migną brzuchy wędrujących obłoków. Zza kolejnego zakrętu rozrasta się porośnięte drzewami, kamieniste wzgórze, tam powinien być jakiś grdowszaz, wzgórze nie pozwala się obejść, drzewa wczepione w pochyla ścianę wznoszący kierunek ukrytego szczytu, wyciągają się w najwyższą piramidę, przed którą stoję pokonana. Sprzedawcy coca-coli zniknęli, matki z dziećmi na rękach też. Moskity czekają świeżego trupa.

Czy wiesz, że tydzień wcześniej śniło mi się, że zostanę zrzuciona na ofiarę z najwyższej piramidy? — mówię facetowi, który właśnie wyłonił się z chaszczki i rozpromieniony sięga po kamerę, żeby sfilmować szczyty innych piramid sterczących nad dżunglą.

— Niemożliwe — śmieje się facet.

Jest wysoki i zadyszany, przeraźliwie chude nogi i ręce wystają z koszulki i spodenek.

— Strasznie się bałam — przyznaje.

Wędruję nie osłoniętym barierką brzegiem piramidy. Jestem lekka i szczepiła, mogłabym zatańczyć nad przepaścią.

— Fantastyczne, nie do uwierzenia — wzdycha tamten.

Siadają pod murem i dowiadują się o sobie kilku podstawowych rzeczy. Pod nimi dżungla kołysze się gęstą zielenią i płyną zanurzone w niej szczyty piramid. Tam niżej powietrze jest gęste jak woda, kiedy klucząc między zwiropłatami korała zawisa nad przepaścią toczącą się w dół ściany, zawiesiła się nad nią nieruchomo jak wodny pajak, panując tak nad światem, który pozwolił się ogarnąć. Lek wysokości gdzieś sobie uleciał. Słońce przesuwa się za krawędź muru.

— Schodzimy? Chyba bym coś zjadła.

— Moja żona powinna się tu zjawić łała chwila.

Otyła młoda kobieta, w koszulce i spodenkach wychyla się z chaszczki, wyciera spoconą twarz.

— To ja schodzę. Życzę przyjemnego widoku — mówi na pożegnanie do kobiety, kiedy wymieniły już grzeczności.

Stara się nie myśleć o tym, że jest rozczarowana. Facet wyłaził z krzaków w tym szczególnym momencie, jakby był dla niej nagrodą, rozmawiała z nim przeczuwając to coraz wyraźniej i nagle, nie spodziewanie pojawia się jego monstrualna żona, ucina dopowiedzenie, które zaczynało już nabierać kształtu. Facet nie był nagrodą, tylko jeszcze jednym facetem, z którym rozmawiała na trasie, aby go już więcej nie zobaczyć. Ślizgając się w dół po kamieniach zawisa na gietkim konarze, nogami szuka oparcia, spod stóp osypują się mniejsze i większe kamyczki, stopy majątują się bezzadnie, druga ręka, która znalazła tymczasem jakiś korzeń, podciąga ją centymetry po centymetrze, jest już bezpieczna, przysiadła, żeby uspokoić drżenie i nagle uświadamia sobie, że cipa jej już zupełnie zarola.

Tego wieczora spotykają się przypadkiem w restauracji „El Jackal”, obiad przedłuża się im o kilka godzin i kilka butelek piwa. Rozstają się na pustej ulicy, od wody wieje przyjemnym chłodem. Nie wymienią adresów, za dużo ich już po drodze wymienili. Para turystów zostanie tu jeszcze kilka dni, ona wsiądzie jutro do autobusu, który powiezie ją pod granicę.

Irabela Filipiak

Książki nadesłane

VIII Ogólnopolskie Spotkania Sienkiewiczowskie. Zamość

Meteksy skarbne w twórczości Henryka Sienkiewicza. Praca zbiorowa. Zamość 1992, ss. 142.

Zamość w literaturze i kulturze. Praca zbiorowa. Zamość 1922, ss. 142.

ANETA PIERZCHAŁA

„Pisarz (...) wydiera Wielkiej Tajemnicy swój drobny okruczeń”

(O poetyce opowiadań
Gustawa Herlinga-Grudzińskiego)

Słowo „tajemnica” bywa używane w różnych kontekstach. Najczęściej odnosi się do sfery pojęć religijnych i przez to do zagadnień określanych jako metafizyczne. Bez względu jednak na to, czego dotyczyła ma tajemnica — „aż” bytu czy „tylko” uśmiechu Giocindy — ciekawy jest fakt, że w procesie jej odsłaniania nie dochodzi do momentu sprawdzenia trafności odświeżenia. Odkrywanie jej ma w sobie coś z rekonstrukcją kształtu nigdy nie oglądanej figury. Właściwie nie istnieje pewność, czy nadany elementom sens jest właśnie tym zagubionym sensem i czy nie pomija się w zmuszone składanie pewnych, na zawsze utraconych fragmentów. Z tajemnicą wiąże się konieczność akceptacji wieloznaczności, wieczna niepewność. Natura tego fenomenu wywołuje skomplikowane stany emocjonalne: lęk, napięcie, beczardność, oczarowanie. Dlatego też najprościej ewokować tajemnicę wprowadzając odbiorcę w odpowiednią nastrój. Budowanie tajemniczości w literaturze ma dość bogatą tradycję. Związane jest przede wszystkim z obrazowaniem. Zastosowaniem w obrębie świata przedstawionego rekwizytów odsyłających do „czegoś” co istnieje poza dostępną nam rzeczywistością i poznaniem. Duchy, ruiny, cmentarze i inne nagłki, których czołowi stanowią hasła wywołujące. Bywa, że owe obrazy, z racji swojej powtarzalności skonwencjonalizowane, przestają być sygnałem tajemnicy i „grają” same dla siebie. Istnieje przecież tajemniczość bez tajemnicy, na tej samej zasadzie jak obecna jest literatura, w której motywy religijne nie implikują jej sakralności. Aby uniknąć nieporozumień należy odróżnić „prawdziwą” tajemniczość wypływającą ze struktury Tajemnicy od tej, która pełni funkcję ludzkiego lub estetycznego — jest jedynie spletem obrazów tworzących „klimat”.

Czy tajemniczość ujęta jako konwencjonalne obrazowanie istnieje w opowiadaniach Grudzińskiego? Wydaje się, że tak. Opis wieści, co wymienia się *„dramatycznie z ciemności na nieśmiały pływający chmur, które odsłaniają na pewien czas kłębiące, wykrzeszły żer jakby były dalekiej luny jest właściwie kalką stylizacji romantycznej*. Po Wieści snuje się Biała Dama, z lampą w lodowatych dłoniach, krzyczy zamurowana księżniczka. Tego typu obrazy nie pochodzą jednak bezpośrednio od narratora — są w zasadzie cytatałami zbiorowych odręczy czy przedstawień („Legenda ochrzczyła ją mianem Wisły Strachu”). W pewnym sensie są więc zdegradowane przez strukturę utworu. Poetyka degradacji tajemniczości jako konwencji (czy może zachowania wobec niej pewnego dystansu) ma swoje inne realizacje. Podobna „gra” jest przeprowadzona w szerszym planie. Bohaterowie Grudzińskiego to zadumani, trędowaci, miszkarzy średniowiecznych wień, samotniczych pałaców i plebani. Spośród nich kilku zostają przedstawieni nie jest jednak typowy. Nie są oni rekwizytami „przerznięci dziwów” pobudzającymi emocje czytelnika, ale ujmowani „poważnie” stanowią źródło fenomenologicznego oglądu.

Nawet niezbyt wnikliwe czytanie tekstów Grudzińskiego daje pomak jakiejś „prawdziwej tajemnicy” nie zaś zabawy w tajemniczość. Intuicja ta ma swoje źródło w konstrukcji opowiadań. Analiza języka ujawnia, że Tajemnica pojawiająca się *expressis verbis* zawsze dotyczy Bytu i jest głosem z „najwyższego piętra narracji”, pochodzi od samego kreatora świata przedstawionego. Słowa „tajemnica”, „tajemny”, „tajemniczy” padają zawsze w odniesieniu do życia i śmierci — „(...) gdyż świat nie był niczym innym jak tajemnicą śmierci i nieśmiertelnością zawieszoną niby miedz na głowie człowieka (...).”

Świat opowiadań Grudzińskiego iłany jest z motywów skoncentrowanych wokół kół granic, wzajemnego przenikania — *trudno było odróżnić brzoze życia od bezdłonnej toni śmierci*. Czerpienie, choroby, samotność, łączą tu, jak w średniowieczu dach macabre, zebrała k w papieżem. Wszystkie one, będąc atrybutami życia, załamują się w śmierć — *Pośrodku życia jesteśmy w śmierci*.

Centralny motyw umiarnia realizują wszyscy bohaterowie Grudzińskiego. Między życiem a śmiercią, między trędowatym z Aosty (Wieża). W *Pieści dell'Isola* przez lata kona Sebastiano, tracąc świadomość, ale też dwa razy będa nie tylko symbolicznie — *przed drugim brzegiem*. W niejasnych okolicznościach jego ksiądz Rocca. Umiarniają także heretyk z Bolseny i Papież (*Chwile przyżycia*). Motyw umiarnia nie zamyka się w krótkich chwilach zgony. Jest rozpięty w czasie, wpleciony w życie. Rozpaczliwe niepojęte wobec szalonej zmysłowości człowieka. Charakterystyczne dla opowiadań Grudzińskiego jest to, że postać występuje zawsze samotna w świecie przedstawionym: zawsze bez rodziny, jak ksiądz i Papież, wyizolowana ze społeczeństwa jak trędowaty, wyalienowany jest w przestrzeni — *gdzie wszyscy bohaterowie to miszkarze wień, samotnych pałaców i plebani*. Często „wynaga” — *była aktem własnej decyzji jak trędowaty oddalający dłoń podróznika, czy samotnik z Sycylii*.

Samotność bohaterów odsyła do problemu ludzkiego cierpienia. Między życiem a śmiercią jest bowiem cienka granica, na której rozgrywa się cierpienie w różnych swoich formach — do fizycznej choroby po „obcość”. Konsekwencją zabiegów izolacji bohaterów jest skoncentrowanie uwagi odbiorcy na fenomenie ich egzystencji kawkowskiego „piekła, do którego nie może wstąpić”. Zabieg ten pociąga za sobą ogląd maksymalnie skupiony na przedmiocie — *„wyreperujemy” go z relacji społecznych, z czasu i zdarzeń, z przestrzeni* — *gdzie wszyscy bohaterowie trędowaci dostrzegają się ledwie, kłnitych wzraskiem skrawek widoku tym ostrzej, im szerszej reszta owinięta jest ciemnością zasłoną*.

Centralni bohaterowie opowiadania nie wchodzą między sobą w żadne realne przestrzeczne związki. Trędowaty i samotnik ani jednego słowa. Jednak mimo milczenia, które jak mury wiezy zamyka w samotności, połączeni są jakimiś nieuchwytnymi więzami wzajemnych wpływów i analogii. (...) *gdź w analogiach my dzieci zabłąkane w lesie staliśmy poczucia cięgłości i sensu istnienia jak znaków naciętych na korze drzew rękami naszych poprzedników*. Sieć analogii tkana jest nie tylko między postaciami świata przedstawionego. Na umiarnia, samotności, cierpienia bohaterów nadbudowane są motywy religijne. W utworach znajdujemy obrazy: ukrzyżowanie, zmarłych chwytania, mąk świętych, przyjmujących na siebie winę innych, niezawinionego cierpienia Hioba.

Umiarnie ksiądz z Bolseny „próbuję” dopełnić śmiertelności Chrystusa (*Drugie przyżycie*), cierpienia trędowatego z Wieży — meki Hioba. Na „zmarłych chwytanie” Sebastiana nakłada się zmarłych chwytanie Boga-Człowieka. Bohaterowie opowiadania z jednej strony są sobą i tylko sobą (*Czy każdy z nas z osobna odbija się w ogromnym Oku Opatrności?*), z drugiej jednak, tworzą jednolicie wcieloną w kilka

postaci (Czy niechadne wyroki boskie pisane są przez kalkę w ty-siąch egzemplarzy?). Dzieje się tak może dlatego, że twarze cierpienia, zwątpienia, rozpaczy, lęku są takie same dla wszystkich. Postacie Grudzińskiego bliższe są w swoim charakterze „nie wykończonym” Płecie Rondanini niż realizacyjnej, perfekcyjnej Płecie z Katedry Świętego Piotra w Rzymie. Taka konstrukcja bohaterów, kluczowego elementu świata przedstawionego odsłania poetykę tekstów Herlinga. Zasadniczym jej rysem jest niewykończenie, niedopowiedzenie, brak pełni. Poetyka ta odzwierciedla per excellence strukturę samej tajemnicy. Znajduje swe potwierdzenie w budowie innych elementów utworów.

Prócz motywów wyraźnie spójnych z kreacją postaci istnieją także w obrębie świata przedstawionego „motywy-rekwizyty” — przedmioty realne jak obrazy, rzeźby, książki, rzeźby budowlane, o szczególnym ładunku semantycznym. Ich pojawienie się w tekście jest zawsze związane z próbą dopowiedzenia opisanych zjawisk, sytuacji. Jakby sam ogół nie wystarczał — dręcząca jest potrzeba przekładu zjawiska uchwyconego w słowie na innego rodzaju wypowiedzenie — obraz, symbol, sen. Ta wielość znaków jest, jak się wydaje, związana z uświadamianiem „zamknięcia” dojrzałego fragmentu sensu rzeczywistości. Może być związana z poczuciem wymkania się znaczeń, braku pełni, bo *myśli zdają się mieć swe źródła w czymś konkretnym, a jednak wymykają się językowi i nie skaczą nigdy w pełnym świetle; przeciekają przez palce, które nie są w stanie uchwycić ich i przytrzymać. W Wierzy na przykład komentowane są szychy Pirańskiego wyrażające „doskonałą bezcelowość”; zamieszczone są fragmenty poezji, której fenomen polega na docieraniu do „rzeczywistości nieujarzmionej” nazwą. Poezja jest jeszcze jedną próbą dotarcia do sensu, jeszcze jednym przykładem. Nie zawsze „dopowiedzenia” pochodzą od samego narratora. Czasami wywołują je sami bohaterowie opowiadań. Są dla nich niepojęte, pojawiają się pozorne bez przyczyny. Na ognienie oca odsłania się wówczas jakaś głęboka, często odpychana prawda. Nagle asociacje pokazują związki, sensy zdarzeń, które są zaskakujące, czasami budzą sprzeciw. Co miało być przedmiotem urogowiska poezji, przedmiotem na myśl gapiom (...) rzeźby Aniołów. Swoistego rodzaju funkcję „dopowiedzenia” przekładają pełni w Grudzińskiego sen. Być może z tego względu, że on jest „szczętnie” możliwosci wypowiedzi. We śnie mamy do czynienia ze wszystkimi rodzajami znaków: obrazami, słowami, symbolami, momentami semantycznie naładowanego milczenia. W śnie nakładają się też na siebie różne poetyki wypowiedzi. Istnieje bowiem pewna linearność, ciąg zdarzeń, roz-piecie w czasie. Z drugiej jednak strony (paradoksalnie) czas nie istnieje, a wypowiedź ma charakter polifoniczny. Sen w poetyce niewykończony, niedopowiedzenie, pełni ważną funkcję. We śnie „miazga życia” nabiera sensu. Zdarzenia odwołane, o zatajonym znaczeniu, układają się w logiczną całość — na krótką chwilę zostaje uchylona zasłona tajemnicy. Sen (...) posiada to bogactwo treści, jakie występuje w momentach śmiertelnej choroby lub niebezpie-czeństwa (...) widzący (...) jakby w nagłym migawkowym odświeceniu kondensował rzeczywistość zamieszkiwał ową wersję autentyczną.*

Na marginesie rozważań o poetyce niedopowiedzenia, przekładu (którego źródłem jest niemożność uchwycenia pełni znaczeń charakteryzycznej dla utworów Grudzińskiego) warto też przywrócić się transformacjom semantycznym jakie przechodzą kluczowe rekwizyty. I tak tytułowa wieża jest chwila mi konweniencyonalnym akcesorium, „dobrym” pretekstem świata przedstawionego. Po jej kamiennych schodach przechadzają się białe damy. Odpowiednio jednak wtopio-na w kontekst opowiadania nabiera cech symbolu samotności, jest „wyjęta” z przestrzeni, dopełnia kreację postaci. Jak one warowna,

nie dopuszczająca do swego wnętrza. (Wieża — strzelizły krzyk ku niebu pustki czy Boga?) W *Drugim przysięgi* wieża staje się ołtarzem ofiarnym, w *Pieci* dół Isola znakiem Opatrzności, „słowem” z jakiegoś innej, znaczącej przestrzeni. *Koniecowi* *Cieroty* towarzyszyli niewidzki znak Opatrzności (...) zawodzi się wieża zbudowana w szesamym stuleciu z myślą o obronie przed piratami. Zdarzenia w tekstach Grudzińskiego płyną z nieznaną, nieokreśloną rzeczywistości. Czasami mówi się o niej Bóg lub Opatrzność, kiedy indziej jest to „tylko” „ptak nieszczenia”.

(...) Także tym razem wzmiesz się Palec. Boży, lecz na jego interwencję trzeba było czekać blisko trzy lata (...)

(...) zbłąkany wyrok nad ogromnym światem paki nieszczenia upatrzyl sobie ofiarę na wypie.

Świat w kolowrocie zdarzeń wymyka się ludzkiem poznaniu. Budzi gorące pragnienie podporządkowania, wiązania rozspianych fragmentów w znaczącą całość, uświadamiania. Funkcją „wspoiwa” pełnią znaki Opatrzności. Mają one był ogniem między rzeczywistością, z której płyną zdarzenia, a realnym światem. Wiara w ich istnienie jest być może protestem przeciwko bezcelowości, przypadkowości i chaosowi — atrybutem rzeczywistości, w które narzucił się bohaterowie opowiadań Grudzińskiego. (...) Lecz zaraz potem spada się rzecz najstraszniejsza: trzech tygodni na wypie księży zmarło kolejno po sobie w ciągu tygodnia. (...) Był to złowróżny znak Opatrzności.

Autor Wierzy nie wprowadza swoich bohaterów w żaden kształtujący ich ciąg zdarzeń. Istnieją tu tylko jedno, dwa zdarzenia poddawane ciągłemu oglądowi. Jest to ciekawy zabieg, skutkiem którego postaci właściwie nie podlegają zmianom w czasie. Dlatego zapewne ksiądz Rocca (*Pieci...*) nie może opuścić Cieroty. Nie może, bo ciałem jest tym samym księdzem sprzed kilkunastu lat, kiedy zgrzeszył. Wciąż na nowo przeżywa misterium swojej winy. Poza upływającym czasem są w tym opowiadaniu również Sebastiano i Immacolata, „Zmartwychwstanie” Sebastiana jest powrotem do życia tego samego mężczyzny, który „umarł” na rozpalonych słonecz murach wieży. Książki Immacolata — tamtych krzykiem. Ci, którzy pamiętali Immacolatę zarzą po wypadku i wygrażającą pośnią Cierotcie, słuchali jej lamentu z uczuciem; se podjęła urwane przed laty zawodzenie.

Analiza motywów losów bohaterów prowadzi do wniosku, że motywacja ta nie wynika z indywidualnych, wewnętrznych rysów postaci. Stąd czegoś, co nie podlega zmianom, ale znajduje się „gdzieś” u źródła ludzkiego bytu — stanowi tajemnicę człowieczeństwa.

Jeszcze jednym przejawem poetyki niewykończenia jest budowanie wieloznaczności — podawanie kilku wersji końca tej samej opowieści, niedopowiedzenie sensu zdarzeń i zacieranie ich kształtu. Niemożność uchwycenia obrazu świata w całości wywołuje wielość rozwiązań i interpretacji przywołanych przez Herlinga historii.

Opowiadania Grudzińskiego odbijają „świat” jak w rozbitym lustrze. Uchwycony obraz jest nie wykonczony, poszarpany, zdeformowany, że, niektóre jego elementy odbijane są w większej części, inne gina zapelnie w białej szklanej miazgi. Czasami linie pokonywają drwca i obrazu, chwytając „coś” kilkakrotnie (niby to samo — a jednak nie to samo). Prowokują pytanie, które z tych odbić jest prawdziwe — każde z nich pokazuje „jedno” z różnych perspektyw, czy może wszystkie gubią jego istotę. Rozumienie opowiadań Grudzińskiego nie następuje linearnie. Wymaga rekonstrukcji, co-ficja w czasie, wsłuchania się w polifonę głosów. Wchodząc w świat utworów Grudzińskiego właściwie pograżamy się we śnie. Może bowiem tam można wykręcić Tajemnicę jej drobny okruh.

ANETA PIERSZCHA
Aneta Pierszcha

WOJCIECH ZALEWSKI

Zło

Co istnieje
dobrym jest.
Zło więc
jest konfliktem rzeczy dobrych
wynikających z ich skończoności.

Dźwięki

Gdy utuli cię kołysanka ciężka,
zakolacz w tobie dzwon
i złożo mozaikę twej duszy.
Posłuchaj:
Ekstaza
Wycie porodu
Krzyk nowo narodzonego
oddech ulgi
placz radości
kwilenie
tupot bosych nóg
szloch
wołanie
szeszel objęć
pocałunek
ukochany głos
to silny, to słaby
nieznajomy krzyk w ciemności
telefon nadziei
echo upadku
rrr w klatwie
szmer modlitwy
deszcz na szybie
szum trawy
grzmot oceanu
plusk wiosła
rzewność wichru
gra świerszczy
szmer ula

planie koguta
ryk krów we mgle
trzask ognia
melodia
skwierczenie świecy
zgryzt hamulców i zębów
strzał
nagły klakson
tykanie zegara
Te Deum
grudka ziemi uderzająca wieko trumny
cisza roztania
memento mori popiołu.

Był taki czas

Może wzmianka o poligracie Synowi

Był taki czas, Synu mój.
Drzew kikutu śnieżny puch okrywał
z framugi pieca jabłka zapach nęcił
na butach tajal lód.

Był taki czas.
Pierścione krzyk życia wydał
Brzeziny liść zwiastował zmartwychwstanie
rzeźbiana w nacie warunć ubiegła.

Był taki czas.
Poś się nadzieją chleba uskrzydlało
bzy myśli mało skromne kludy
kasztanów kwiat gotowości dzwonem bił.

Był taki czas.
Rójem puszczł nabrzmiewały lipy
kwiat koniczny pieścił pożądanie
strumień jego ognie chłodził.

Był taki czas
Tłuczono ziarno kurcem parło
spalenizną pieczony ziemiak zaciagał
gruda kruczym wołała głosem.

Był taki czas, wierz mi Synu mój:
choć nie zaumakujesz jabłek w zimowy wieczór
miodu z psieki, masła z maselnicą
i nie poczujesz tętna żarnej ziemi.

Grzechy two różne od moich będą,
nasze marzenia epoką daleką,

lecz serce twoje
echem serca mego
będzie.

Wyrok

Gdy wydaje wyrok
o twojej małości
swą nicotą głośnie.

Mowa

Nie lubię słów
z którymi się zgadzam,
bo są łatwe.

Nie lubię słów,
którym zaprzeczam,
bo budzą zdziwienie.

Ciesz się, gdy mówisz,
nawet niezrozumiale,
bo myślę, że wiesz.

Nie lubię przysmiotników,
bo są puszyste.

Nie lubię rzeczowników,
bo są nudne.

Nie lubię czasowników
bo są skończone.

Lubię, gdy mówisz,
bo wiem, że żyjesz.

* * *

Stojąc się częścią
twarz twą szarzeję
słowom o tobie
umyka sens
igraszka bądźsz
w rękach bezkarnych.

Pielgrzymka

Może napisałaś książkę
O rzeczach czy ludziach?
O wielu — nie istniejących,
hy być nieśmiertelna,
czy o mnie
by umrzeć ze mną — we mnie?

Z latami obnażam się łatwiej:
Watydy, małość, oducie,
oparcie i wzrogawienie,
delikatność zacierzenia,
pokora i pycha,
kielich rozkoszy z piołunem
muska wargi.

Może wróciłaś z pielgrzymki
a może tylko z wędrowki
i obnażyłaś się w książce,
którą przeczytałem
jeżeli jestem tam ja.

Epilog — definicje

Prawda jest uzasadnieniem życia.
Różnorodność
nadaje jej moc i względność.

Męskości szuka prawdy.
Żeńskości ją ma.
Męskości gubi się w relatywności,
Żeńskości jest życiem bez uzasadniania.

Życie nie jest treścią, lecz wartością,
nie jest Prawdą, lecz Piękno.

Męskości szuka Życia-Piękna
Żeńskości szuka Życia-Prawdy.
Znajdują je przez Dobro.
Dobro jest spojwem różnorodności.

Prawda-Piękno-Dobro
proste, oczywiste, niedefiniowalne.
Poza nim
możół definiowania
estetyka

zaprzeczenie
nicoté.

Miłość jest dynamiczna, zmienna
jej treść pozostaje ta sama
Zycie.

Miłość jest linearna i hierarchiczna
to co najbliższe, najsilniejsze we mnie
wyznacza resztę mojego stosunku do świata.

Im bliżej dotykam człowieka
tym bliższy jest mi świat,
tym większa moja godność.

Wojciech Zalewski

WOJCIECH ZALEWSKI urodził się 20 marca 1937 r. w Gdyni. Ukończył studia w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim w 1965 r. W rzymskim Gregorianum otrzymał w 1968 r. tytuł doktora teologii. Na Uniwersytecie w San Jose uzyskał wyższe kwalifikacje w zakresie nauk bibliotecznych (1971). Tam, w Kalifornii osiadł na stałe i pracuje jako kustosz działu zbiorów słowiańskich i wschodnioeuropejskich w głównej bibliotece Uniwersytetu Stanford, gdzie również wykłada na Wydziale Języków i Literatur Ślowiańskich. Opublikował szereg prac bibliograficznych (dotyczących m.in. Czesława Miłosza, słowników rosyjsko-angielskich przydatnych w profesjonalnych tłumaczeniach, zbiorów słowiańskich w bibliotekach amerykańskich, polskich bibliotek na obczyźnie itd.). Do najcenniejszych nabytków napisała wspólnie z A. Kłosowskim monografię na temat spreadów książki polskiej i rosyjskiej za granicą od r. 1918 do czasów współczesnych (Stanford—Warszawa 1990). Ważną jego pracą jest podręcznik bibliografii rosyjskiej. Zainicjował i redaguje serie podręczników Publishing, Bibliography, Libraries and Archives in Russia and Eastern Europe, w której ukazały się tomy dotyczące Polski, Czechosłowacji i Rosji. Jest aktywnym członkiem m.in. Amerykańskiego Stowarzyszenia Bibliotekarzy i Amerykańskiego Towarzystwa Popierania Studiów Słowiańskich. W 1990 r. ukazał się tom jego wierszy po polsku pt. *Sposób*. W druku znajduje się druga książka poetycka. Publikowane ełok utwory są pierwszą obecną prezentacją prasową W. Zalewskiego jako poety (wcześniej opublikował kilka wierszy w nowojorskim „Przeglądzie Polaków” i warszawskim „Więzi”).

ICCHOK WARSZAWSKI
(ISAAC BASHEVIS SINGER)

Książka polsko-żydowskiego pisarza po angielsku

Miałem oto rzadką okazję przeczytania książki pierwszorzędnego pisarza. Jest nim Bruno Schulz, polski Żyd z Drohobycza zamordowany przez nazistów. Schulz pisał po polsku, jego pierwsza książka wyszła w 1934 roku. Piszący te słowa opuścił Polskę w 1935 roku i dowiedział się o Brunonie Schulzu dopiero teraz. Książka nosi niezwykle tytuł: *Eliza Krokodyl*, a została przetłuszczona z polskiego na angielski przez Celinę Wieniewską.

Pierwszorzędni pisarze unikają często klasyfikacji. Schulza można nazwać surrealistą, symbolistą, ekspresjonistą, modernistą, a także wiele w odniesieniu do niego wielu jeszcze innych określeń. Momentami wydaje się, że nasładowe on słynnego żydowsko-niemieckiego pisarza, Kafkę. Faktem jest, że Schulz przelożył na polski *Proces* Kafki. W omawianym zbiorze znajduje się opowiadanie, w którym opisuje jak jego ojciec (ojciec pisarza występuje we wszystkich prawie opowiadaniach) zmienia się w karaluchę. To już nie jest zwykły wpływ — to niemalże pachnie plagiatem. Ale Schulz był w zbyt dużym stopniu mistrzem słowa, aby nasładować Kafkę w tak oczywisty sposób. Kiedy wczytamy się w prozę Schulza, widząc, że oprócz innych zalet cechuje go także znaczący, choć dyskretny humor, Schulz wyśmiewa w swoisty sposób literaturę, a szczególnie literaturę współczesną.

Powiedziabym, że jego głównym celem było zdyskredytowanie literatury, a jednocześnie stworzenie małego literackiego arcydzieła. Schulz osiąga to łącząc w oryginalny sposób realizm i nonsens, prawdziwe obrazy i puste frazesy, autentyczny i fantazja, prawdę i nie. Pisz jak Kafka, pisze jak Proust, parodiuje różne style, ale przy tym udaje mi się wydobyć głębie, której ani Proust ani Kafka nie zdolali osiągnąć. Bruno Schulz był czymś w rodzaju poważnego kpiarza. Parodiując właściwie nie tyle literaturę, co ludzka świadomość, moc słowa, ujawniając przy tym niewyłącznie siłę literacką.

Tacy pisarze jak Schulz tracą chyba bardzo wiele w przekładzie. Nie mam przed sobą polskiego oryginału, lecz Celiną Wieniewską ukazała w tym tłumaczeniu własne mistrzostwo.

Zwykły tłumacz próbowałby uczynić autora bardziej zrozumiałym, podzieliłby jego długie i skomplikowane zdania, był może nawet zredukowałby leżbę charakterystycznych dla niego słów. Celiną Wieniewską zrozumiała widocznie, że to zrozumiałowy styl Schulza i przeistoczyło jego pisarstwo w jedno wielkie nieporozumienie. Dosłowny przekład jest zazwyczaj już rzeczą, ale akurat w tym przypadku było to najlepsza metoda.

Głównym bohaterem opowiadań Schulza jest jego ojciec, odgrywający wielorolek. Schulz przysłał go za głównego bohatera — owego ekscentrycznego kupca biawatego, który na starość zachorował i którego żona przejęła interesy. W miejscach, gdzie Schulz staje się na chwilę realistyczny, odkrywa przed nami człowieka pełnego ambigui, fizycznie złamanego, wyboconego od rodziny,

był na polu, gdzie widać było kapryśny, spragniony ścieślej wody. Ojciec Schulza hodował na strychu egzotyczne ptaki, robił przeróżne amaterskie eksperymenty. Rodzina mieszkała w starym domu o długich, ciemnych korytarzach, na pół zniszczonych pokojach, bez kanalizacji, że służąca Adela tyranożyła wszystkich domowników. To dziwne, ale ojciec panicznie obawiał się kłosek. Wstałyby, żeby Adela zbroiła ręką ręką jakby miał zamiar go połapać, żebyby ją pan natychmiast wybuchł dżikiem śmiechem i uciekał przed nią ze strachu. Tenże ojciec – na tyle na ile pozwala się w realistycznych opisach – jest czymś w rodzaju zwiadowanego genlusa.

Ale ma on także symboliczne, psychoanalizyczne znaczenie. Czasami wydaje się, że Schulz bierze serio psychoanalizę, innym razem zaś wyczuwa się kpinę. Ojciec Schulza stanowi miejscami parodię Freuda i całej szkoły psychoanalizycznej. Tam właśnie, gdzie ojciec odgrywa tak ważną rolę, widać silny wpływ Kafki.

Najmocniej uświadcza się parodia w ostatnim opowiadaniu zbioru pt. *Kometa*. Opowieść ta ukazująca jak jakas kometa zbliżyła się do Drohobycza i jak cała ludność oraz ojciec pisarza na nią zareagowali, wymysla rodzaj ludzki, astronomie, okultyzm, literaturę, kategorie ludzkiego myślenia. Nie znam żadnego innego utworu literackiego, który by poddawał w wątpliwość wszystkie ludzkie wartości równie ostro i surowo jak to ma miejsce w *Ulicy Krakowskiej*.

Do najcenniejszych opowiadań zbioru należy *Nemrod*, *Pan i Ulica Krakowiaki*, *W Nemrodzie* Schulz zapomniał o swoim modernizmie i ukazuje realizm, z wielką miłością, pisząc, którego takiego zostawił w nim Jem. Jest to jedynie opowiadanie, gdzie Schulz pozwala sobie kochać i podziwiać boskie stworzenie. W *Panie* opisuje swojego psa, którego zapuszcza na ogólnie publiczne miejsce, gdzie widzi *Ulica Krakowiaki*, gdzie Schulz odkrywa Drobochucha nasładową Amerykę. Wokół Drobochucha odkryto złoza przy naftowej misie chciaława udukać co w rodzaju polskiego Houston, choć na dużo mniejszą skalę. W opisie tej ulicy próbuje Schulz ukazać Amerykę, kawałek nuby-Ameryki. Znowu przypomina pod tym względem Kafkę, nie tyle w samym opisie, co w swoim uświatowaniu zastąpienia doświadczenia intuicją. Schulzowski opisał tę ulicę daje nam tylko negatywny obraz Ameryki, ale stanowi również tęsknotę za nią, niekoniecznie w sposób, który jest dla nas zrozumiały. W tym widoczne konserwatywne nastawienie, nie relatywizm myślowy, nie

Utwory Brunona Schulza zostały już przełożone na niemiecki i francuski, spotykając się z zainteresowaniem krytyki. W samej Polsce nie wiedz, jak go traktować. Dopóki rządzą stalinowcy był trefny. Od 1956 roku jest znowu koszyrny, ale tylko półoficjalnie. Zupełnie nie pasuje do prokomunistycznego sposobu myślenia.

Szulk szpedziłże życie w Drohobyczu, gdzie był nauczycielem rysunków. Po przeczytaniu jego książki chciałoby się dowiedzieć czegoś więcej o pisarzu. Jaką miał rodzinę? Jak stał się, ile milczał do czterdziestego roku życia? Dlaczego pozostał do śmierci w zapadłym, prowincjonalnym mieście? Schulz był przecież Żydem, a Drohobycz miastem zamieszkałym w dużej mierze przez Żydów. Czy znał tamte jidysz. Czy czytał żydowskich pisarzy? Czy też był niechętny zastygnięciu w jidysz? Czy nie chciał być Żydem? Schulz i jidysz, dwie układy żydowskie środowisko. Ale nie ulega wątpliwości, iż otaczali go posługujący się jidysz Żydzi. Kupiec białawiny z Drohobycza nie mógł być w pełni zasmakowany,

Celina Wieniewska opowiada w przedmowie, że w getwie spotkał Bruno Schulz nazistę, który go bronił. Dał on Schulzowi przepustkę na aryjską stronę, ale inny nazista go rozpoznał i zastrzelił. Było to w roku 1942.

Od nazistowskiej kuli padł człowiek, który miał w sobie moc i kaprysy mistrza. Gdyby Schulz nie był, czy też nie chciał być

wykorzeleni z zydowskiego środowiska, nie traciliby tyle energii na naśladowanie, parodiowanie, negowanie, nie musiałby wówczas tworzyć literatury na literaturze. Taki jakimsi, stanowi artystyczny paradoks wysokiej klasy, literacka enigma zasługująca na szczególną uwagę miłośników literatury i krytyków. Podobnie jak Kafka, tak i Schulz jest literacką zagadką, która wymaga interpretatorów i komentatorów.

przełożyła z jidysz *Monika Adamczyk-Garbowska*

Recenzja ta ukazała się 1 grudnia 1963 roku w „Forverts”, wówczas dzienniku, a obecnie tygodniku, wydawanym w języku jidysz w Nowym Jorku. Jak większość twórczości cisicyzycznej Izanaka Bashevisu Singera opatrzona jest pseudonimem Iechok Warszawski.



Pomnik Tadeusza Kosciuszki w Waszyngtonie. Fot. B. Wroblewski

W 1977 roku ukazało się w Nowym Jorku drugie wydanie zbioru opowiadań Brunona Schulza *The Street of Crocodiles* w tłumaczeniu na angielski Celiny Wiewieskiej. Tym był wchłany do serii "Writers from the Other Europe" (Pisarze z Innej Europy), której redaktorem był Philip Roth. Trzynastego lutego 1977 roku, "New York Times Book Review" zamieścił entuzjastyczną recenzję książki Schulza pisaną Cynthii Orick, a wraz z nią rozmowę Philipa Rotha z Isaacem Bashevisem Singerem o Schulzu (*Roth and Singer on Bruno Schulz*).¹ W swoim krótkim wstępie wspomina Roth, że cenneścią dla niego i rozmowa Singera renowała pierwsze wydanie książki Schulza po angielsku (Nowy Jork 1963). Mimo braku jakiegokolwiek danych o wzmiance Rotha o książce Bashevisa, jest to pierwszy niewątpliwie mowa o recepcji, która ukazała się pierwszego grudnia 1963 roku w wydzie w nowojorskim dzienniku "Forverts".

Isaac Bashevis Singer o Brunonie Schulzu

W 1977 roku ukazało się w Nowym Jorku drugie wydanie zbioru opowiadań Brunona Schulza *The Street of Crocodiles* w tłumaczeniu na angielski Celiny Wiewieskiej. Tym był wchłany do serii "Writers from the Other Europe" (Pisarze z Innej Europy), której redaktorem był Philip Roth. Trzynastego lutego 1977 roku, "New York Times Book Review" zamieścił entuzjastyczną recenzję książki Schulza pisaną Cynthii Orick, a wraz z nią rozmowę Philipa Rotha z Isaacem Bashevisem Singerem o Schulzu (*Roth and Singer on Bruno Schulz*).¹ W swoim krótkim wstępie wspomina Roth, że cenneścią dla niego i rozmowa Singera renowała pierwsze wydanie książki Schulza po angielsku (Nowy Jork 1963). Mimo braku jakiegokolwiek danych o wzmiance Rotha o książce Bashevisa, jest to pierwszy niewątpliwie mowa o recepcji, która ukazała się pierwszego grudnia 1963 roku w wydzie w nowojorskim dzienniku "Forverts".

Dosł wnikliwy głos z 1963 roku Isach Bashevisa na temat twórczości Brunona Schulza jest niemal zupełnie nie znany krytykom twórczości obywateli Paruzy. Uzieli on ich uwiadze prawdopodobnie z dwóch przyczyn:

a) ukazał się on w wydzie, który mimo wielkiej popularności Bashevisa przynagły wygłaszać w tym języku, jest mało znany, zarówno wśród krytyków polskich jak i amerykańskich;

b) recenzja Bashevisa jest podpisana pseudonimem pisarza – Isach Warszawa, którym Bashevis podwójnie się między innymi w licznych recenzjach książkowych na łamach "Forverts".

W recepcji Bashevisa, jak również we wspomnianej rozmowie Rotha z Bashevisem nie znajdujemy chyba wiele nowego o twórczości Schulza. W obu wypowiedziach akcentowaną jest natomiast problematyka zaplecza i pogranicza kulturowego tego dzieła, jakże różnych pisarzy żydowskich tworzących w tym samym mniej więcej okresie w Polsce międzywojennej.

Isach Bashevis a Polska w najczystszej znaczenia tego powiązania to temat, który dotychczas nie doczekał się wstępnego i szerszego pogłębienia. Autorzy zajmujący się tą tematyką piszą z dużym zainteresowaniem o tych problemach.² Przy okazji poróżnią też uwagę na znaczenie "polszka" Bashevisa na łamach "Forverts".

Kiedy w latach czterdziestych, jeszcze w czasie działań wojennych, zaczęto rozprawy możliwości współzycia Żydów i Polaków w powojennej Polsce, Bashevis opublikował artykuł o doświadczeniach tytułu *Żydzi i Polacy – żyli razem 800 lat, ale się nie żyli* (Dziń w polsku – są hołbnie pełni czułościem 800 lat – on znik nie czułościem 800),³ 17 września 1944). W artykule był podpisany pseudonimem Isach Warszawa. Rozmawiając w nim odoobność charakterystyczną dla ówczesnej społeczności w Polsce w ciągu wieków, Bashevis stwierdził m.in.: *Rozdział Żydów stał się konieczne nauce się z języka polskiego; razdo i interesował się historią Polski jako polska polityka.*

Omawiając stosunki polsko-żydowskie w okresie międzywojennym Bashevis nawiązał jednak szczególnie do sprawy języka:

Nawet w kraju osamotnili lat wciąż było jeszcze rozdziałem językiem. Żydzi mieli swój dobieg po polsku. Z trzech milionów Żydów mieszczących w Polsce dwa i pół

milionu nie było w stanie napisać litera po polsku i mówić robitką dudo bledów. W Polsce byli żarli trzejcy Żydów, dla których język polski był równie obcy jak turecki. Piszący ze słowa pędzeli od polaków z Polski, ale jego ojciec nie znał więcej niż dwa słowa po polsku. I nawet na myśl mu nie przychodziło, że coś tu nie jest w porządku.

Trochę może podopobne uświadomienia Bashevisa w to zasadzie zgodne z sytuacją znaną z powszechnego spisu ludności w Polsce w roku 1931, kiedy to ponad osiemdziesiąt procent z trzech milionów Żydów podał język jako swój język ojczysty. Ale nie wiadomo dokładnie, do z nich i w jakiej mierze widowało językiem polskim. Jest jednak pewne, że w bardzo polskim środowisku tradycyjno-religijnym, w którym żył Bashevis, ojciec jego nie był wyjątkiem w swoim pokoleniu. Jeżeli chodzi o męczyzn w tym środowisku, można było oczekiwać pewnej znajomości języka polskiego tylko u takich Żydów, którzy za sprawą swojej działalności zarobkowej mieli styczność z Polakami. Bez zarobkowego uzasadnienia Żydzi w Kongresowie ze środowiska rodzin Bashevisa użyli się polskiego tylko wtedy, kiedy czerpić lub zupełnie rzucić ze swoją społecznością religijną. Tak też stało się z młodym Bashevisem.

Bashevis nauczył się polskiego dość późno i chyba nigdy nie władł tym językiem w pełni. W jednej z wersji swoich wypowiedzi autobiograficznych Bashevis wyznał, że jeszcze – błądząc w piętnastym roku życia nie umiał mówić w żadnym innym języku poza jidyszem.⁴ Język polski był mu wtedy tak obcy jak „obce chłiki”. Zaczął się uczyć polskiego w czasie pobytu w Bilgoraju około roku 1918.⁵

Jeszcze w latach dwadzieści w Warszawie odniósł brak bieglej znajomości języka polskiego i jak sam twierdził nie potrafił wyrażać się swobodnie po polsku obując z „paniami”.

Jak wynika z cytatu o ogu, sam Bashevis był świadom tej nieczytelnej sytuacji kulturalnej. Wciążąc ponownie do sprawy języka polskiego w późniejszych wypowiedziach autobiograficznych wspominał:

Nawetem się już dożył polskiego, żeby czytać książki. Nawet napisalem coś w rodzaju wiersza proza po polsku, ale mówił w tym języku było mi trudno. Uważa moje nie mogły się przyzwyczaić do miękich spółgłosek tego języka. Miałem dźwięk i babcie przeczytał w Polsce wiersz, ale faktycznie byłam cudzoziemcem, z innym językiem i światem. Wychowałem dziwnie, że żyjąc w Niemczech myślałem o wyjeździe do Palestyny. Nie ślepa wątpliwość, że do wyjazdu z Polski do Stanów Zjednoczonych pisał mój i szła po polsku. Jeżeli zaś chodzi o związki z kulturą polską i o znajomość literatury polskiej kwestia wydaje się być bardzo skomplikowana niż konkluzje rozmówców Bashevisa w wydajdaz z piarzem przemawiającymi dla czytelników polski. Świdzenia jak na przykład: *Archeobiskup wskazuje prawie co wychodził spod jego pióra było w języku jidysz, na przecie czytany był zawsze z kulturą polską* na pewno są zbyt podopobne i mocno przesadzone.

W recepcjach Bashevisa, który ukazały się w Polsce po raz pierwszy od roku 1983, uporczywie porównuje się jego twórczość z piarstwem Bolesława Prusa i Elity Orzeszkowej. Ale gdy konkretnie porównujemy obrazy Warszawa w jego dziełach z Łaską, Bashevis zaręczał:

Wtędy się, ale chyba nie czytałem. Podobnie jak nie znam Orzeszkowej „Nad Niemcem” i nawet „Młota Żelaznicarza”. To powinna być, jak wiem, ale znam wiele innych polskich pisarzy: Sienkiewicza, Beretta „Złoty kamień”. I pocieć, z Adamem Mickiewiczem, największym z największych na czele. Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego Bashevis wspomina przy różnych okazjach. Pasa Złotycha lubi cytować z pamięci Emilia, bohaterka *Szkolnictwa z Lubina*. Wdowa po profesorem warszawskim w drugiej połowie wieku XIX, czytała Słowackiego, awidowała poezję Byrona,

¹ Pat. C. Singer, *Isach-Bashevis-Talks: A Dialogue Between Two Worlds. The Jews of Poland between Two World Wars*, Red. Y. Garmatz, I. Mandelstam, J. Reinhardt, C. Smith, University Press of New England, Haverhill and London, 1985, 285–311.

² Pat. C. Singer, *Isach-Bashevis-Talks: A Dialogue Between Two Worlds. The Jews of Poland between Two World Wars*, Red. Y. Garmatz, I. Mandelstam, J. Reinhardt, C. Smith, University Press of New England, Haverhill and London, 1985, 28–36.

³ *Isach-Bashevis-Talks: A Dialogue Between Two Worlds*, 28 września 1955.

⁴ *Isach-Bashevis-Talks: A Dialogue Between Two Worlds*, 28 września 1955.

⁵ *Isach-Bashevis-Talks: A Dialogue Between Two Worlds*, 28 września 1955.

⁶ Pat. J. Glusky, *The Polish Side of Singer's Fiction*, „Studies in American Jewish Literature”, vol. 9, 1986, s. 3. Pat. C. Singer, *Isach-Bashevis-Talks: A Dialogue Between Two Worlds. The Jews of Poland between Two World Wars*, Red. Y. Garmatz, I. Mandelstam, J. Reinhardt, C. Smith, University Press of New England, Haverhill and London, 1985, 285–311.

⁷ *Isach-Bashevis-Talks: A Dialogue Between Two Worlds. The Jews of Poland between Two World Wars*, Red. Y. Garmatz, I. Mandelstam, J. Reinhardt, C. Smith, University Press of New England, Haverhill and London, 1985, 285–311.

*Shawskiego i Leopardiego (ubolewale polskich mityników, Norwida i Twosiatkiego*¹⁰. Ten pierwszy zestaw lektur pani Enfilu nie świadczy chyba o bliskiej znajomości literatury polskiej i jej czytelników przez autorka *Schulz* i *Stawomira*.

Naprawdę w twórczości Baszewicza na wzianki o Mickiewicza czy Słowackiego można byłoby pochybić wnioskować o gruntownej znajomości literatury polskiej. Ale wspomnienie „wieszców” nie świadczy chyba o znajomości ich twórczości. Podobnie wielokrotne powtarzanie absurdalnego tytułu *Brz w baronierze* jest tylko wyrazem zakorzenionej awersji Baszewicza do futurystów i wszelkiej poezji modernistycznej.

W kulturze odwołującej się wspomnianą na wierszach intelektualną Baszewicza nie natknęliśmy się na żadną książkę polskiego autora. Są natomiast Anatol France (11 listopada 1935), Król Haman (20 marca 1964), Lew Tołstoj, Fiodor Dostojewski i Lermontow (10 grudnia 1955). Nie ma też ani jednego dzieła z literatury polskiej wśród książek, które Baszewicz tłumaczył na jidysz w latach 1928-1932¹¹.

Dodajmy jeszcze, że wśród młodszej teorii książkowych Baszewicz drukowanych w ciągu wielu lat w „Forwercie” nie natknęliśmy się na ani jedną polską książkę.

W żadnej wersji uwiecznionej Baszewicz nie napotkał też śladów jakichkolwiek kontaktów pisarza do 1935 roku, czyli do wyjazdu z Polski, z pisarzami polskimi. W swojej rozmowie z Rothem wspominał Baszewicz o podobnym braku kontaktów ze strony jego starszego brata I.J. Singera, mimo że jego powieść *Język Kalf* ukazała się w tłumaczeniu polskim w Warszawie w roku 1934. Jest zatem zamyślny fakt, że dopiero w roku 1966 w Nowym Jorku zetknął się po raz pierwszy z pisarzami polskimi na przyjęciu u pani Kinter, wdowy po założycielu i właścicielu wydawnictwa „Roj” w Warszawie, a potem w Nowym Jorku¹².

Nie powinno nas zatem zaskoczyć, że Baszewicz do wyjazdu z Polski nie nie widział o twórczości Schulza. A to, że nie używał o jego twórczości do chwili publikacji przekładu angielskiego z roku 1960 świadczy chyba o tym, iż po wyjeździe z Polski nie utrzymywał kontaktów z literaturą i kulturą polską. Godna podważyć i aprobać jest wobec tego ostrożność w tej sprawie Moniki Adamczyk:

Trudno powiedzieć w jakiej mierze Singer znał literaturę polską, ale liczne wzmianki w jego utworach (choćby polskie lektury żydowskich bohaterów) świadczą, że nie był to jego odcień i stał może pewnie podświadomie niektórych z jego bohaterów do bohaterów polskich powieści sławca psychologicznej¹³. Tym niemniej sprzeciwianie polskiego zaprzeczania kultury Baszewicza jest zapewne postulatami badawczym niezmiennie ważnym i obowiązkowym.

Słusznie zauważył Jerry Jarezbicki, iż nie zawsze decyduje się fakt, że Schulz znajdował się w środowisku oddziaływanym przez kulturę polską; żydowskiej (niemieckiej), którą w nim współistniała zgodnie i twórczo¹⁴.

Wydaje się, że polska i niemiecka kultura w środowisku twórczym Schulza nie nadążają zaświadczyć trudności. Jego faktyczne powiązania z tymi kulturami (literaturami) są małe i oczywiste. Nie jest natomiast jasne, o Schulza zaobserwował z kultury i literatury żydowskiej, w jakich językach i w jakim stopniu znalazły one odzwierciedlenie — poza *Sierym Testamentem* — w jego osobowości i twórczości.

W swoich uwagach w związku z recepcją Baszewicza ograniczyć się ze względów oczywistych tylko do wyjaśnienia w której języki i literatury jidysz.

Czy Bruno Schulz miał język żydowski? Nie mamy jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie. Należał on już do tego pokolenia Żydów, które zostało wychowane w języku polskim, nawet w takim mieście jak Dobrewoje, w którym istniała jeszcze polska ortodoksyjna gmina żydowska. Znajomość języka polskiego była zatem bardziej rozpowszechniona w Galicji, nawet wśród Żydów ortodoksyjnych, niż w byłe Kongresowce. Należy jednak przypuszczać, że Schulz znał język niemiecki rozumiał bez trudu potoczny mępczy dialekt jidysz.

Nie natknęliśmy się w jego pismach na ślady jakichkolwiek związków z literaturą jidysz. I to mimo bliskich kontaktów Schulza z grupą pisarzy tworzących w języku

żydowskim w Galicji, a ściślej we Lwowie. Mało namym faktem jest, że właściwie przed Schulza jako grafika datuje się rokien 1930 w czasopiśmie w jidysz „Custajer”. W zeszytach drugim znajdujemy trzy reprodukcje jego grafik: *Unszin na spacerze, Spółdanie, Karzele* (tytuły podaje w tłumaczeniu z jidysz). W tymże zeszycie znajduje się też krótka, ale trafna ocena jego twórczości malarzkiej pisma Debory Vogel. Publikację tę nawiązujemy bez wątpienia Deborze Vogel, która na krótko przedtem poznała Schulza w Wiskąm w Zakopanem.

Debora Vogel, w pierwszym rozdziale swego poematu z wybitnie oryginalnym, modernistycznym zacięciem, pisała zarówno w jidysz jak i po polsku. Stała się ona bliską przyjaciółką Schulza. Ona to wraz z Rachela Auerbach, cisnąją i krytykoni literackimi, były inżynierkami i redaktorkami czasopisma „Custajer”, które poświęciło sobie na cel wydawniczy galskijskie osiedla we Lwowie na ogólnej mapie literatury jidysz. Graciej tej patronowała krytyk Mendel Neugroschel z Wiednia, przez którego Schulz starał się o niemieckie wydanie *Słupie cyranowoty*¹⁵. Związany z nią był też malarz Iwowski H. Streng (zamiem później jako M. Wolarski), który pięknie ilustrował gdzieś ze zbiorów poezji w jidysz Debory Vogel. Prawdopodobnie do tej grupy nawiązuje Jerry Jarezbicki pisząc o „rodzinnych żydowskich twórcach i intelektualistach we Lwowie”, które „pościgały” Schulza¹⁶.

Rola, jaką odegrała Debora Vogel i Rachela Auerbach w pierwszej publikacji *Słupie cyranowoty* jest powszechnie znana. O pokrewnych skłonnościach teoretyczno-artystycznych Schulza i Debory Vogel może świadczyć jej zbiór wierszy w języku jidysz pod wymownym tytułem, jeżeli chodzi o twórczość Schulza, *Mawlowe*, wydany przez „Custajer” w roku 1934. Tomik ten nie ma odpowiednika polskiego, jak jej późniejsze *Młocze living* (Warszawa 1956), wydane jednocześnie po polsku i w jidysz. Pokrewieństwo twórcze Schulza i jego przyjaciółki — poeci nie zostało dotychczas wszechstronnie zbiorze, mimo istnienia już wielkich powiastek¹⁷.

Jak można wnioskować z jednego caudem zachowanego listu Debory Vogel do Schulza, poetka rzekła go poinformować o wypadkach wydarzeń w literaturze jidysz w Polsce¹⁸. Niestety inne listy Debory Vogel do jej przyjaciela zaginęły bezpowrotnie, jak również listy tego do niej. Nie sposób obecnie odwrócić bez tej obszernej korespondencji zakresu zainteresowań Schulza w tej jednocześnie bliskiej i dalekiej mu dziedzinie. Rachela Auerbach w niemiernie interesujących wspomnieniach o Debory Vogel i Schulzu nie porusza tej kwestii¹⁹.

Baszewicz mógł się zatem natknąć na nazwiska Schulza zarówno poprzez publikację jak i środowisko literackie w języku jidysz do 1935 roku. Czy do Schulza dotarła wtedy o świetnej powieści *Dwz asztet im Gora* (Szatan w Górach), która ukazała się w jidysz w Warszawie w roku 1937? Mógł dostać o tym głośnym sukcesie literackim od swoich znajomych z grupy „Custajer”. Bardziej pewnie wydaje się, że widział o powieści *Język Kalf* i J. Singera, w tłumaczeniu polskim w wydawnictwie „Roj” w Warszawie. A może nawet czytał ten niezmiennie ciekawy utwór. Bo w tym samym wydawnictwie i w tymże roku zostały wydane i *Słupie cyranowoty* Schulza.

Chone Shmeruk

¹⁰ I. B. Singer, *Academism in Lublin, Brzezinka & Sancer*, Warszawa 1983, s. 81.

¹¹ David Neal Miller, *Bibliography of Isaac Bashevis Singer*, 1924-1949, New York 1983, s. 233-238.

¹² *For the City of Literature*, *Forwerc* 14 kwietnia 1966.

¹³ M. Adamczyk, *Polska i Polacy w powieściach I. B. Singera*, „Akcent” 1982, s. 106-127.

¹⁴ Jerry Jarezbicki, *Wagdy B. Schulz: wybór utworów* (tł. Włodzisław Chłodek 1989), s. XII.

¹⁵ Por. tamże, s. XXV.

¹⁶ Tamże, s. XII.

¹⁷ Por. J. Fiszewski, *Requiem wiośniej wiośniej*, Kraków 1982, s. 199-220.

¹⁸ Por. B. Schulz, *Księga bez końca*, Zebrał, opisał, przypisał, przekładował J. Fiszewski.

¹⁹ Por. A. Auerbach, *Moje wspomnienia* (wyd. 2. drukowane 1982), „Dziś jutro” 1982, s. 58, 1984, s. 131-143.

BOGUSŁAW WRÓBLEWSKI

JAN KOWALIK — wybitny bibliograf polskiej diaspory

W dalekim San Jose, nad brzegiem Pacyfiku, mieszka Jan Kowalik, jedna z najbardziej zasłużonych postaci współczesnej polskiej kultury. Brzmi to jak początek nieznannej bajki, tym bardziej że — niestety — tylko niedzielnym w Polsce nazwisko Jana Kowalika kojarzyć się z czymkolwiek konkretnym.

Jan Kowalik urodził się 28 sierpnia 1910 r. w Skoczowie na Śląsku Cieszyńskim. Ukończył seminarium nauczycielskie, kontynuował studia na Wyższych Kursach Cieszyńskich oraz zaoferował na Uniwersytecie Jagiellońskim. Do wybuchu II wojny światowej pracował jako nauczyciel, publikując jednocześnie artykuły na tematy ludoznawcze i regionalne (debiut książkowy: *Z dziejów zboru ewangelickiego w Skoczowie*, 1937 r.).

W okresie okupacji działał w podziemiu, do momentu gdy w 1944 r. trafił do niemieckiego obozu pracy. Po oswobodzeniu przez armię amerykańską przebywał w sanatorium dla chorych na gruźlicę w Steintal, najpierw jako pacjent, a potem jako administrator zakładu. Był także w obozie „dipisów” w Landau (pełnił funkcję komendanta), a pod koniec pobytu w Europie pracował w Międzynarodowej Służbie Poszukiwań (ITS) w Arolsen, skąd wyjechał w 1950 r. do USA. Wkrótce dołączył do niego pozostawiona w Niemczech żona Emma. W 1952 r. osiedli na stałe w Kalifornii.

Przebywając w Niemczech założył i redagował międzyobozowy tygodnik „Polak w Waldeck”, publikował także w innych czasopiśmie (m.in. w *mannheimischen „Ostbayerischen Anzeigern”*), monachijskim „Słowie Katolickim” i frankfurckiej „Kronice”) oraz ogłosił dwa pierwsze zbiory swoich wierszy: *Ścieżka przez Steintal* (Monachium 1947) i *Wiatr w galejczek* (Monachium 1948). Tutaj także zaczęła się jego pasja bibliograficzna — wyjeżdżając do USA zabrał ze sobą zbiory, które stały się początkiem wielkiej kolekcji czasopiśmiennictwa polskiego na emigracji.

Osiadłszy w Kalifornii cały swój czas poświęcił dokumentacji historyczno-bibliograficznej polskiej diaspory, a szczególnie prasie emigracyjnej. Dzieło to pochłonęło wszystkie posiadane przez państwa Kowalików środki materialne (w niektórych okresach bibliograf utrzymywał się z pracy fizycznej); usiłował mu nadać formę instytucjonalną zakładając w San Jose American-Polish Documentation Studio (istniejące właściwie dzięki staraniu jego żony, przy niewielkim wsparciu instytucji emigracyjnych). Po latach ta benedyktyńska praca zapoczątkowała publikacjami, bez których trudno sobie dziś wyobrazić funkcjonowanie warsztatów badawczych nie tylko praszonawców, lecz także historyków, socjologów, krytyków i historyków literatury. Wymienimy kilka spośród najważniejszych:

— *Polonica nimmische za czas od 11X 1939 do 31 XII 1948*, Instytut Literacki, Paryż 1952;

— *Polskie czasopiśmiennictwo emigracyjne po roku 1939. Zarys historyczno-bibliograficzny*. (w:) *Literatura polska na emigracji 1940—1960 pod red. Tymona Terleckiego*, wyd. Instytutu Tom II, Związek Pisarzy Polskich na Obczyźnie, Londyn 1965;

— *Polska prasa w Niemczech 1945—1971*, Kanadyjsko-Polski Instytut Badawczy, Toronto 1976;

— *Polonia północnej Kalifornii i dzieje jej etnicznego dziedzictwa* (po angielsku i po polsku), American-Polish Documentation Studio, San Jose 1977;

— *Pope John Paul II in the American Press*, American-Polish Documentation Studio, San Jose 1979 (kontynuacja w 1987 r.);

— *Bibliografia czasopism polskich wydanych poza granicami kraju od września 1939 r.* *World Index of Polish Periodicals Published Outside of Poland Since September 1939, tony I—IV*, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1976; tom V, Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 1988.

To ostatnie dzieło ma charakter monumentalny — zawiera w pięciu obszernych tomach opis bibliograficzny 4617 (!) tytułów czasopism polskiej diaspory, stwarzając bardzo solidny fundament dla dalszych opracowań na jej temat.



Jan Kowalik

Oprócz pracy historycznej i bibliograficznej Jan Kowalik redagował w USA kilka czasopism (m.in. „Polak w Kalifornii” w latach 1951—1952 i „Migrant Echo” w latach 1972—1980), a także pisał sekcje i felietony publikowane m.in. w paryskiej „Kulturze”, londyńskich „Wiadomościach”, nowojorskim „Nowym Dzienniku” oraz w prasie kanadyjskiej. Tam również ogłaszał swe nowe wiersze i opowiadania, bowiem po ponad trzydziestoletniej przerwie powrócił do twórczości literackiej; w latach osiemdziesiątych ukazał się w Paryżu tom pt. *Drzwi Twoich* (Editions Polemika, 1983) oraz następujące zbiory utworów wydane w USA (wszystkie w wydawnic-

twie Sigma Press z Albany): *Essai familia* (1983), *Krzyż Malika* (1985), *Zatrzymać czas* (1987), *Zapis w kalendarzu* (1989).

W pierwszych, wydanych w Niemczech książkach Kowalka szczególną uwagę zwracają wiersze pisane piękną gwara śląską (np. *Ballada o śmierci Zyga, Sikorka, Myślim o matce przed snem* z tomu *Wiatr w galeziach*). Utwory z okresu niemieckiego są odbiciem gorzkich doświadczeń wojennych, świadectwem diploswickiej nostalgii i tęsknoty za ojczyzną, lecz także ciągle trwającego zauroczenia światem, wirtuości przyjaźni i miłości, pięknem przyrody. To węgł i motywy, powracają w książkach z lat osiemdziesiątych, uzupełnione o dojmującą świadomość przemijania. Znajdujemy je także w wierszach publikowanych w tym numerze „Akcentu” (jest to pierwsza obszerniejsza prezentacja J. Kowalka jako poety w kraju).

Za prace bibliograficzne Jan Kowalki otrzymał nagrodę Fundacji Alfreda Jurzykowskiego (1968) i nagrodę im. Anny Godlewskiej (1973). Przechodził się na sfinsowanie podróży badawczych.

W kontakcie bezpośrednim jest człowiekiem niezwykle skromności, pozbawionym zupełnie zdolności „autopromocji i autoreklamy”. Ze względu na stan zdrowia nie może wrócić do Polski, choć bardzo to pragnął; cierpi na wysokiś, zagrażające życiu 82-letniego człowieka nadciśnienie. Jego mistrzostwem współpracownik, Jona Emma, przeszła dwie operacje na otwartym sercu. Choroba utrudnia Kowalkowi dokonanie wielkich projektów dokumentacyjnych, m.in. bibliografii polskiej diaspory, do której zgromadził ok. 2000 pozycji (cztery skrzynie materiałów) oraz szóstego tomu bibliografii czasopism polskich wydawanych za granicą. *Przezczas, ze tego nie dokonuje — powiedział mi w rozmowie, jaka miałem możliwość z nim odbyć w jego domu — pracowni w San Jose 26 lutego 1992 r. I dodał: Wle pan, bibliografia to bardzo niebezpieczne zajęcie, bo jak się raz zacznie, to później bardzo trudno skończyć...*

Bogusław Wróblewski

Na temat Jana Kowalka nie napisano tak dużo, jak by na to zasługiwał jego dorobek, choć np. Maria Danilewicz-Zielńska w swych *Śliskach o literaturze emigracyjnej* (Instytut Literacki, Paryż 1978) są treści widowiskowe nie do niego odwołuje. Oto kilka ważniejszych publikacji traktujących o życiu i dziele J. Kowalka:

- Jan Skarpiński: *Indywidualność i nurt badawczy*. „Kultura i Społeczeństwo”, Warszawa 1968, nr 4.
- Milgorzata Szeperca: *Tęskni do Nij...* „Tygodnik Demokratyczny”, Warszawa 1970, nr 52 (1914) z dn. 16 VIII.
- Wojciech Szepka: *Pożar — Porcie — Bibliograf*. „Gazeta Polarna”, Stevens Point, 1974, nr 11, 11 maja.
- Zygmunt Lichtak: *Zemsta powstania pastora*. PAX, Warszawa 1983, s. 6 — 37 i 163 — 172.
- Zygmunt Lichtak: *Myślenie o poezji polskiej na emigracji*. PAX, Warszawa 1989, ss. 135 — 136.
- (Oprac. Zbigniew Zaniewski): *Słownik poezji polskich na obczyźnie*, redaktor Jan Kowalki. „Pamiętnik Literacki”, tom IX, Londyn 1985, ss. 137 — 138.
- Jerry Pedarski: *Homosocialism literature*. „Przegląd Polski” (dod. „Nowego Dziennika”), Nowy Jork, 1990, z dn. 30 VIII, s. 5 i 14.

Ten ostatni artykuł wydaje się najbardziej kompetentny wyczerpujący. Do powyższego zestawu dołączyć by można kilka realizacji promowanych na jego przyszanu Kowalkiemu Nagrody im. Anny Godlewskiej, głównie na łamach londyńskich „Wiadomości” oraz „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” w 1974 r.

B.W.

JAN KOWALKI

Okno

Takie małe mam okno
a co za perspektywa!
Zieloność-niebo-wiatr
w sens życia tu dojrzewa,
i lśni jak w kropli świat

Ulicą przeszedł człowiek
i — cień na kropkę padł.

Spóźniony list

Rodzi mnie każdy
wschód słońca
Umieram każdą nocą
A przez dzień chodzę smutny
jak list nie doręczony
który przyszedł za późno

Meteorologia

Kiedy meteorolodzy
przeszają się mylić
w przepowiadaniu pogody
jakże niebezpiecznie
niebezpiecznym stanie się
nasz świat

Zbankrutuje droga —
ostatnia wychowawcza wartość
naszych czasów
a teologia straci
zaufanie do Boga

Sny

Sny karmią
łopoczą w sztandarze
są śladem na pustyni

Gdy wiko zamyka marzenia
a noc w sercu dojrzewa
sny w biorą nas za ręce
i mówią
nie jesteście sami
wasze sny były z wami

Jak zaprzyjaźnić się

Jak zaprzyjaźnić się ze śmiercią
wroga zamienić w przyjaciela
przestać się bać
zacząć myśleć o niej logicznie
jak o słońcu które zaszło
jak o źródle które wyschło
jak o drodze która wiodła dokąś
a spadła nagle w przepaść

Czy zostawić na drzwiach wizytówkę
„Gość w domu...“
wprowadzić ją do pracowni
pokazać krajobraz papieru
księgi pochwalne
książki zapomniane
szpalaty gazet szczerzące
czarne zęby czionelek
tysiąca fiszek które się
duszą w pudełkach
i gestami tłumaczyć wymownie
że przychodzi nie w porę
tyle jest przecie
do zrobienia

Może zrozumie
pożali się
trzeźpieć mnie przygarstkiem
po ramieniu i powie
— Dobrze, już dobrze
przyjdzie nieco później
jak wykończysz te ostatnie
dwa tomy, tego wiersza też
jeszcze nie napisałeś

Pospiesz się
wstąpić innym razem
jak mi będzie po drodze —



Na ostatku

Chcę umrzeć
z ojczyzną pod powieką
z Polską którą odszedłem
gdzie świat się zagwił wrznięciem
W tej Polsce żyja
jeszcze moi zmarli
wauki placzą we śnie
rejestr zaginionych
nie odnalaziony

Przygotujcie obola
Nie róbicie mi wyrzutów
że Matki nie odwiedzałem
nikomu ta wizyta nie pomoże
a mnie kruchego snadnie
może zabić

Przygotujcie obola
chcę umrzeć z wrzniętą
Polską pod powieką
Charon mnie do nie przywiezie

Jan Kawałek

Czesław Miłosz i Stanisław Blejwas o Polsce w Ameryce

Prezentowana dalej polemika między prof. Czesławem Miłoszem i prof. Stanisławem Blejwasem, historykiem z Central Connecticut State University, ukazała się przed pięcioma laty w czasopiśmie „New York Times Book Review” — rozmowa z Cz. Miłoszem w numerze z 10 października 1987 r., zaś replika S. Blejwasa w numerze z 22 listopada 1987 r. (z tego numeru pochodzą także krótkie odpowiedzi Cz. Miłosza). Po pięciu latach wyjaśnienie pewnych okoliczności związanych z początkami pobytu Cz. Miłosza w USA, a także lektura jego nowych wypowiedzi skłoniły S. Blejwasa do powtórnego zabrania głosu.

Wywiad z Czesławem Miłoszem został na użytek „New York Times Book Review” zatytułowany *Separate Nations: Poetry and the People*. Jego polski oryginał pochodzi z książki *Czesława Miłosza autoportret przekorny* (rozmowy przeprowadził Aleksander Flint). Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987 i obejmuje znaczną część ostatniego rozdziału pt. *Obraz poety* (s. 333—344).

Opinie na temat Polonii amerykańskiej nie stanowią w tej wypowiedzi Miłosza tematu centralnego. Skoro jednak doszło po ich opublikowaniu w USA do wymiany zdań dotyczących tak istotnego problemu, to jesteśmy przekonani, że polemika ta nie powinna dłużej pozostawać zupełnie nieznamna w Polsce.

(red.)

CZESŁAW MIŁOŚZ

Odrębne narody: poezja i ludzie

Wstęp od redakcji „New York Times Book Review”:

Czesław Miłosz, który otrzymał literacką Nagrodę Nobla w 1958 roku, urodził w latach 1897 i 1981 obywateli wyjątkowo na temat jego życia i literackiej Esencji Czarnieckiego i Aleksandra Flinta. Wywiad ten ukazał się w tym mieście w przekładzie Richarda Louisa nakładem wydawnictwa Harcourt Brace Jovanovich jako „Conver-

sation with Czesław Miłosz”. W prezentowanych tutaj fragmentach pan Miłosz rozmawia z panem Flitem, wykladem literatury na Uniwersytecie Augustynia w Krakowie o tym, co go od wielu lat nurtuje, a mianowicie także trybny — swojej repatriacji czy obywateli poety. W trakcie rozmowy o życiu i edukacji oraz literaturze i polityce literackiej i literackiej, pan Miłosz wspominał o swojej pracy jako poety, aby być dla czytelników, jak prosił, aby być widzianym przez czytelników, a nie być w toku, w jakiej postawie sam siebie. Pod koniec rozmowy powiedział, że nie ma nadziei na temat, że będzie mógł być widzianym.

M. Naturalnie, każdy z nas zdaje sobie sprawę, że co innego jest mieć obraz siebie, swój własny, a co innego jest nasz obraz odbity w oczach innych ludzi. Nigdy one całkowicie się nie pokrywają, bo wiemy o sobie o wiele więcej niż inni ludzie o nas zdają. Kiedy używamy sztuki, kiedy wypowiadamy się w jakiś sposób w słowie pisany, naturalnie, nie jesteśmy całkowicie szczerzy, bo jest to niemożliwe. Nawet ktoś powiedział, że tylko poprzez kłamstwo powieści, zmyślenie w powieści, czy też zmyślenie w poezji, można powiedzieć jakąś prawdę. Bezpódnio jest to niemożliwe. Po prostu — zawsze następuje taka czy inna selekcja i powstaje obraz taki, jaki podaje do wierzenia persona, którą tworzymy. Niemniej jest zastanawiające dlaczego tak gnębi nas każde zauważenie, że biorąc nas za kogoś innego niż jesteśmy. Mnie się wydaje, że ja specjalnie dużo dalek powodom w ciągu swojej kariery do tego, żeby mnie ciągle brali za kogoś innego niż jestem. I — oczywiście — Nagroda Nobla była jedną z takich specjalnych okoliczności. Kiedy dostałem Nagrodę Nobla, to już całkowicie straciłem kontrolę i tylko włosy wydierałem z głowy dowiadując się, kim jestem w oczach innych. Zawsze uważałem siebie, na przykład, za poe, dośro hermetycznego, dla pewnej nielicznej publiczności. I co się dzieje, kiedy tego rodzaju poeta staje się sławny, głośny, kiedy staje się kimś w rodzaju śpiewaka, albo gwiazdy futbolu? Naturalnie, powstaje jakies zasadnicze nieporozumienie. Zważymy na nowość tej sytuacji. Ponieważ żaden z tw. *poetów mandatu*, żaden z tych poetów, którzy wyznaczają linie nowoczesnej poezji w różnych językach, żaden z nich chyba nie był ubierany we frak i nie występował na przyjęciach w kortu. Tak mi się jakoś to nie widzi.

Bardzo dużo w naszych rozmowach mówiliśmy o sprawach Polski, rodzajach polskości itp. Dla mnie jest wyszczególnienie, kiedy się nie robią poe, patriotę, bida, wiesz, jak jakos do tej roli nie były przygotowane. Mimo że okoliczności historyczne, po prostu, często ze mnie wymuszały utwory literackie, w których albo sam, albo jako podstawiona persona — przeważnie jako podstawiona persona — wypowiadałem się jako medium pewnych nastrojów zbiorowych. Przykładem takich wierszy dostarczają lata okupacji w Warszawie. Te utwory nie są dla mnie, powiedzmy, przyjemne, dlatego że oznaczają właśnie wkładanie na siebie skóry, która jest niegodna z moim temperamentem, z moją główną linią zainteresowań. Powiedzmy — sztuka, ten *Prolog* napisany na zamówienie Podziemnej Rady Teatralnej, był w pewnym sensie we mnie wdymiony. To było zamówienie społeczne. I, oczywiście, tam jest wyraz tego, co mniej więcej czuła Warszawa podziemna. Ale ja bardzo szybko zdalałem sobie sprawę, że to nie jest moja linia. Naturalnie, że z chwilą, kiedy się dobiera jakies rzeczy przenie mnie popelnione w piśmie czy w druku, to można utworzyć pewien obraz poe, zaangażowanego. Ostatnio, jeżdząc z wieczorami autorskimi po Ameryce, natknąłem się też na bardzo trudne zagadnienie. Kiedy mnie rozmieli między poe, pytają o zaangażowanie polityczne — na ile poeta powinien być zaangażowany politycznie itd. — z chwilą, kiedy dokola mnie jest aura poe, który napisał wiersze antyfaszystowskie, jaka aura poe, który jest walczący — nie bardzo wiem, jak dawać sobie radę z tymi pytaniami. Ich pojęcia zaangażowania politycznego są naiwne.

Jeszcze dodam tutaj, że występowałem w różnych skórach. Niewiele poebów przedstawiało się ludziom w tak różnych skórach. Ponieważ kiedy znalazłem się na emigracji, napisałem *Zniewolony umysł*, wiersze moje były zupełnie nieznanne, niekiedy nie wiedział, że jestem poetą, natomiast byłem znany wielu czytelnikom jako autor *Zniewolonego umysłu*. Zresztą fakt, że nie wszystkie moje wiersze mogły być przetłumaczone na obcy język, że niektóre, na przykład te, które używają metryki i rymów są prawie nieprzetłumaczalne — też deformuje obraz. Tak, że mógłbym występować zupełnie jak Protrus, w różnych wcieleniach wobec ludzi. W dużym stopniu cała moja droga, od chwili kiedy znalazłem się na Zachodzie w początku pięćdziesiątego pierwszego roku, była zdeterminowana z jednej strony pewnymi koniecznościami — napisanie *Zniewolonego umysłu*, z drugiej strony — odrabianiem tego obrazu. Bo ja nie chciałem zafiksować się w obrzędzie specjalisty od tych spraw, od spraw na przykład komunizmu, mimo że, oczywiście, mogłem zostać profesorem *political science*. Ale nie chciałem tego robić.

F. Napisał Pan przecież kilka wierszy, które były potwierdzeniem tego obrazu. Myślę o takich utworach jak *Do polityka czy Na śmierć Tadeusza Borowskiego*.

M. Oczywiście. Rzecz polega na tym, że od czasu do czasu pióro mnie swędzi i napiszę coś takiego; wiersz, który nie jest przeznaczony do druku, który jest może prywatny, notatka. Jak np. jest taki wiersz *W Warszawie* napisany w czterdziestym piątym. Tak samo jak wiersz *Do polityka* albo *Który skrzywdził człowieka prostego*, albo jak ostatnio ten wiersz *Do Walley*. Wiec ciagle zdarza mi się coś takiego, popieć, a potem sobie gryzę palec, bo to mi pusze ten obraz mojej własny — poety filozoficznego.

F. Dlaczego wobec tego odwraca Pan sprzeczność między widzeniem siebie przez innych a ekspresją poetycką, która daje asumpt do takiego widzenia?

M. Powiedzmy szczerze, że istnieją jednak jakieś kryteria obiektywne. Weźmy przykład. Kiedy ukazała się niedawno moja książka *Widzenia nad zatoką San Francisco* po angielsku, dostawałem różne wyskoki, które na ogół sprawiły mi przykrość, ponieważ książka ta była przedstawiana jako zbiór esejów o Kalifornii, jako rodzaj medytacji — dość luźno ze sobą powiązanych — o Ameryce XX wieku: szalenie europejskie rozważania. Ale kiedy ukazała się recenzja w „The Nation” pod tytułem *The Devil and Mr. Milosz*, powiedziałem sobie: „No, to inteligentny człowiek, zrozumiał, o co chodzi”. Zrozumiał, że właściwie ta Ameryka, ta Kalifornia są raczej pretekstem, że chodzi o poważne sprawy. No i bardzo dobrze wychwycił; rozumiał zasadniczy wątek książki. Wiec tu mamy przykład pewnego fałszywego obrazu, opartego na pozorach i sięgnięcia poprzecz pozory do jakiegoś sedna. Tak, że to na pewno jest coś, czego autor bardzo chce. Bo jeżeli jest brany powierzchownie, to czuje że trudna do nazwania przykrość. Skąd pochodzi ta jakaś chęć prawdy? Trudno powiedzieć. Skąd pochodzi chęć ukazania się w prawdzie, takim, jakim się jest naprawdę?

F. Wracając do tego, co Pan powiedział o swoim „zapeklowaniu” w roli wieszcza, chciałbym zerwać swągę, że pojęcie wieszcza narodowego zupełnie się zdekalutyzowało. Pan natomiast stał się w Polsce symbolem wierności sobie, autorytetem moralnym.

M. Bardzo dobrze, że Pan to podnosi. Otóż ja jako moralista; to

dla mnie jest trochę humorystyczne. Rozumie Pan? Dlatego że ja nie widzę żadnych specjalnie moralnych zasad w całej mojej twórczości. Raczej widzę, że jakimś cudownymi zrządzeniami nie zbłądziłem się tak jak różni moi kolezdy. Ale to wynikało znowu nie z twojej siły woli, czy też z mojego poczucia moralnego, tylko — w dużym stopniu — z różnych układów, bardzo szczęśliwych okoliczności.

F. Ja bym z tym polemizował. Myślę, że zarówno cała pańska twórczość, jak droga życiowa dowodzą wierności pewnym zasadom.

M. To jest o tyle fałszywe, że wytwarza obraz pisarza moralisty. Na pewno to nie jest prawdziwe, bo właściwie moralność nie tak znowu mnie obchodzi. Poza tym, jestem na pewno bardzo daleki od tego obrazu etyki, który mam, ale do którego ani ja, ani moja twórczość nie pasują. Uważam siebie za człowieka, który nie dorasta do pewnego ideału. Nie jestem taki, jakim chciałbym być. Moje życie nie ułożyło się tak, jak bym chciał, żeby się ułożyło — według wysokich zasad moralnych.

F. Pańska twórczość nie jest moralizatorską, lecz bezpośrednio i pośrednio wyraża pewną postawę moralną. Świadczy o tym choćby *Traktat moralny*, nie mówiąc o innych utworach.

M. Może być. Ale ta moja moralna postać jest dla mnie trochę podejrzana. Zresztą ja sam sobie zadawałem pytanie, w jakim stopniu pewne zbiorowe ciśnienia, temperatury tej cywilizacji, w której wyrosłem, tzn. cywilizacji polskiej, w jakim stopniu one wymuszają na prosta pewne standardy etyczne. W jakim stopniu pojęcia dobra i zła są w niej zakorzenione tak, że każdy, kto pisze, jakoś jest tym głosem. Gombrowicz mówił, że etyka jest *sex appeal*em pisarza. Może to się stosuje specjalnie do kultury polskiej, w której wyrosliśmy — i ja, i Gombrowicz.

Tworzenie mojego obrazu jako postaci heroicznej, szczególnie, kiedy byłem w Polsce. — No, na prostu tak się ułożyło, że ja nie byłem tak utylity, ponieważ byłem cały czas za granicą, właściwie od końca czterdziestego piątego roku. Urządzałem się chytrze, szedłem za granicę, a potem znalazłem się na emigracji i nie utylityłem się. A jak bym się utylity, gdybym tam był na przykład — u, u, u! To tu raptiem, w okresie „Solidarności”, znaleźli względnie groności... Wiec traktuję to jako szczególne zbiegi okoliczności. Ale to bardzo żenujące byc tym okazem niezłomnego.

F. Jakim wobec tego chciałby Pan być w oczach czytelników? Jaki obraz siebie Panu by odpowiadał?

M. Mnie się wydaje, że żaden obraz na użytek szerszy, masowy by mi nie odpowiadał. Najlepiej bym się czuł, gdyby to był obraz poetę hermetycznego, który siedzi w pantoflach i tłumaczy Biblię. Tu jest jeszcze jeden aspekt, skąd moje tłumaczenia Biblii. Rozmaite motywy, ale jeszcze ten jeden, nie do pogardzenia — że obraz poetę skłólała bardzo by mi odpowiadał. No może niezupełnie, jestem bibliotecnym moim. Inspiracje książkowe na pewno odrywają u mnie rolę, ale inspiracje bezpośrednie z życia i ekstatycznego pojmowania życia też są bardzo silne. Oczywiście, najbardziej stały jest chyba ten konflikt, o którym już, zdaje się, w naszych rozmowach wspominałem. Zaczął się on wcześniej, kiedy byłem przełazony — zobaczywszy po raz pierwszy moje utwory w „Zagarach”, dodatku do „Słowa” — na myśl o tym, że jacyś tam wędrowni ludźkowie, którzy kupują gazetę, raptiem jakieś takie głupstwa będą czytać. Ten kontrast trwa przez całe życie: jakiaś chęć mieć małą liczbę czytelników ideałnych, a raptiem wszystko się odwróciło na opak.

Miłosz i Amerykanie polskiego pochodzenia

List do redakcji

W samym środku etnicznego odrodzenia na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych przeczytałem przypadkiem krótki tekst Czesława Miłosza zamieszczony w skromnym tomie zatytułowanym *The Immigrant Experience: The Anguish of Becoming American* (Doświadczenie imigranta: ból stawiania się Amerykaninem). W eseju pana Miłosza pt. *Biblical Heirs and Modern Evils* (Dziedzicze biblii i współczesne zło) poeta snuje refleksję o swych znamionach (jako poety „urodzonego na Litwie i wychowanego w Polsce”) z Ameryką i jej cywilizacją. Mówiąc o własnej bezdomności Czesław Miłosz napisał: *Moja integracja w Ameryce jest łatwiejsza, ponieważ jej mieszkańcy zawsze cierpieli na bezdomność i wykorzenienie nazwane później alienacją.*

Dla mnie, Amerykanina z trzeciego pokolenia, historyka interesującego się zarówno historią Polski jak i Polonią amerykańską, słowa pana Miłosza (jak również historia jego życia) oznaczały pewne zrozumienie i sympatię dla trudności, jakie mają Amerykanie z różnych grup etnicznych w określaniu swojej tożsamości. Miłosz nie dziwił się, że rżnięciem literatury amerykańskiej zawsze było pytanie „Kim jestem?”

Sądziłem, że poeta żywił podobną sympatię i zrozumienie, kiedy odwiedził mój uniwersytet z wieczorem poetyckim wiosną 1984 roku. Na lunchu odbytym w niewielkim gronie osób opowiadał dowcipy i rozmawiał z dwoma polonijnymi księżmi o dyskryminacji studentów polonistycznych w programach słowianoznawczych na uniwersytetach amerykańskich oraz wyrażał swój podziw dla polskich emigrantów, którzy z własnych skromnych zasobów zgromadzonych głównie dzięki pracy fizycznej wzniesli setki kościołów i szkół oraz stworzyli tysiące organizacji klubów. Pan Miłosz nie udawał, że utożsamia się ze środowiskiem polonijnym, ani nie twierdził, że przemawia w jego imieniu. Załowałem jednak, tak jak często ja sam tego żałuję, że nie pojął się dotąd żaden znaczący pisarz polonijni potrafiący opowiedzieć historię społeczności, o której on sam nie może pisać, ponieważ nie pochodzi z tej grupy i ponieważ ma inne zainteresowania. Zadaniem pana Miłosza nie było oddawanie przeży Amerykanów polskiego pochodzenia w formie literackiej, bowiem on sam ich nie doświadczył. Jednocześnie zdawał sobie sprawę i twierdził, że należało opowiedzieć tak historyję. Sądziłem, że pan Miłosz różni się od wielu imigrantów urodzonych w Polsce oraz emigrantów politycznych, że różni się od tych, którzy pogardliwie traktują Amerykanów polskiego pochodzenia. Niestety wydaje się, że było to tylko złudzenie.

W serii wywiadów opublikowanych w tym miesiącu pod tytułem *Rozmowy z Czesławem Miłoszem* zapytano poetę, dlaczego drażnią go ci, którzy przycepią mu etykietkę polskiego drażnia. Wspominał wieloczęściową poetycką odybę w Chicago i innych miejscach *gdzie jest dużo Polaków, gdzie przychodzi, żeby zobaczyć sławę, nabrać jej i poecię nierzadko, pan Miłosz zapewnia, że cała jego twórczość „jest im całkowicie obca”*. Pan Miłosz twierdzi, że czuł się nieswojo, kiedy Amerykanie polskiego pochodzenia zaczęli go okłaskiwać. To skrepowanie wynikało między innymi z jego znajomości Ameryki, znajomości tych ludzi i stał się bolesnym cieniem nad niesychanym prymitywizmem kulturalnym Polonii amerykańskiej,

którego zdaniem można wytłumaczyć faktem, że pewne cywilizacje nie wytworzyły dość odporności w człowieku, żeby stać mógł na własnych nogach poza swoim gettem. A zatem pan Miłosz jest strasznie zdenerwowany, że „New York Times” — jak twierdzi — zaczął go nazywać „głównym poetą polskiej diaspory”, zwłaszcza jeśli diaspóra oznacza „rozmaite getta polskie na Zachodzie”. W takim razie, zapewniam pana Miłosza urażonym tonem, „nie jestem poetą tej diaspory”.

Wydaje się, że pan Miłosz ma na myśli artykuł Ewy Hoffman pt. *The Poet of the Polish Diaspora* (Poeta polskiej diaspory), który ukazał się w „New York Times Magazine” 17 stycznia 1982 roku. Co ciekawe artykuł ten napisany przez autorkę urodzoną w Polsce nie zawiera ani jednego słowa sugerującego, że kitokłówek uważa pana Miłosza za polonijnego poetę. Sądzę, że prawda jest, iż większość Amerykanów polskiego pochodzenia — tak jak wielu innych Amerykanów — nie zna poezji Miłosza. Kiedy czytał on swoje utwory na siedzieliście Yale w latach siedemdziesiątych publiczność składała się z dwudziestu paru osób, głównie słowianoznawców i Polaków. O ile się orientuję żaden Amerykanin polskiego pochodzenia nigdy nie sugerował, że pan Miłosz jest ich poetą, ani też nie figuruje on w wielkich antologiach poezji polonijnej, które dotąd się ukazywały. Pan Miłosz może spać spokojnie, bez obawy, że Amerykanie polskiego pochodzenia uważają go za swego „barda”.

Tym niemniej po dekadzie „Polish jokes”, w amerykańskich środkach masowego przekazu, dowcipach, których nawet pan Miłosz nie lubi, Amerykanie polskiego pochodzenia uciecali się uznaniem wyrażonemu panu Miłoszowi Nagrodą Nobla i dlatego go okłaskiwaliśmy. Być może było to pochopne i zbyt śmiałe z naszej strony, jak również wiele obraźliwe dla stosunkowo młodego dotąd literata noszącego teraz laurów wieniec. Nasze okłaski widocznie zrywały poetę oficjalnie zasiadającego już na Parnasie i można się dziwić, dlaczego w ogóle zmizł się on do czytania swoich utworów niesychanym prymitywizmem pod względem kulturalnym Amerykanom polskiego pochodzenia. Nikt nie chciałby chyba zasugerować, że dla pieniaży.

Skoło pan Miłosz uznał Amerykanów polskiego pochodzenia za tak niesychane prymitywizmy pod względem kulturalnym, dlaczego po prostu nie przyjął obrazu, z którym — jak wyznaje — dobrze się czuje: *poety hermetycznego, który siedzi w pańsiach i tłumaczy Biblię. Po co nużyć się w prymitywizmie?*

Jestem pewien, że poeta udzielił odpowiedzi, protestując jak to robi w fragmentach z *Rozmów opublikowanych w „The Book Review”* (*Separate Nations: Poetry and the People*, 11 października — „Odrębne narody: poezja i ludzie”, że został źle rozumiany; jak to miało miejsce w przeszłości. Ale wypada przecież zapytać: czy ze zrozumiał Amerykanów polskiego pochodzenia czy też wie dużo na przyszłość nie tylko dlatego, że nie miał na to ochoty, ale dlatego, że sam tego nie przeżył. Skoro poeta wiedział o nich tak mało, chciałoby się znać podstawę empiryczną, w oparciu o którą ujmuje w stereotypy grupę etniczną. W jaki sposób odkrył „niesychany prymitywizm kulturalny Polonii amerykańskiej”?

Być może pan Miłosz zna jakieś anegdoty, którymi mógłby się z nami podzielić. Chciałbym tylko zwrócić uwagę, że imigranci pierwszego i drugiego pokolenia oraz ich dzieci uczyszające do parafialnych lub wieczorowych szkół polonijnych uczyli się o Adamie Mickiewiczu, największym polskim poecie, o Henryku Sienkiewiczu i Władysławie Reymonie, dwóch pierwszych Polakach, którzy dostali Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury. Nigdy nie przyszło mi do głowy, aby uważać kogoś, kto czyta Mickiewicza, Sienkiewicza

i Reymonta za „prymitywnego”. Teraz po przeczytaniu pana Miłosza w „The New York Times” wiem, że się myliłem.

Nie piszę tego po to, aby wyrazić swój smutek jako organizator spotkania z poetą, na którym picusostowska publiczność składała się głównie z „niechędychanich prymitywnych kulturalnie” Amerykanów polskiego pochodzenia i którym autor chętnie podpisywał świecie przez nich zakupione egzemplarze swoich książek — w tym poezji. Nie ma potrzeby odpowiadać na niewdzięczność. Nie jest też moim zamiarem obrona Amerykanów polskiego pochodzenia. Jak każda grupa etniczna mają oni dobre i złe strony. Co więcej, ich zróżnicowanie oraz socjoeconomiczna i kulturowa integracja w społeczeństwie amerykańskim zadaje kłam prymitywnym (znowu to słowo!) uogólnieniom i stereotypom.

Interesuje mnie tylko dlaczego poeta, jednostka, której bliskie są wartości humanistyczne, ucieka się do tego nietolerancyjnego uprzedzenia cechującego intelektualistów, mianowicie pogardliwej krytyki mas, które go nie czytają i nie rozumieją?

W jednym z numerów „Midstream” z 1983 roku Henryk Grynbreg napisał głęboki i prowokujący tekst na temat niepokojącego zagadnienia antysemityzmu w Polsce pt. *Is Polish Anti-Semitism Special?* (Czy polski antysemityzm jest wyjątkowy?). Być może obecnie należałoby się zastanowić nad pytaniem „Czy uprzedzenia polskich intelektualistów są wyjątkowe?” Jakże są socjoeconomiczne i kulturowe korzenie pogardy niektórych polskich intelektualistów do stosunku do ich polonijnych kuzynów? Czy wynikają one z kultury politycznej wciąż mocno nasączoną szlachacką pogardą dla tych z niższych warstw? Czy też może jest to po prostu aragancja jaką wielu intelektualistów, bez względu na ich tożsamość narodową, odczuwa w stosunku do mas? Lub — już na gruncie amerykańskim — owo poczucie alienacji, które wzbudza nasza kultura sprawiając, że pisarz tego rzędu co pan Miłosz zmija się do poziomu tych, co pozwalają sobie na „Polish jokes”. Czy to w ten sposób polscy intelektualiści próbują usankcjonować swoją pozycję w oczach amerykańskich kolegów? Czy to Ameryka wydobywa na światło dzienne nietolerancję polskich intelektualistów, czy też jest tym coś głębszego, co przyciąga też do „rodzinnego kraju”?

Swoją krótką esej w zbiorze *Doświadczanie imigranta* pan Miłosz kończy wyrażeniem zdziwienia, że istnieje coś takiego jak Ameryka i że pomimo wszystkich amerykańskich niedociągnięć i zła, człowieczeństwo dalej istnieje. Zdziwienie, twierdzi dalej poeta, należy do sfery kontemplacji i poeta posługuje się piórem i językiem właśnie po to, by wyprześć „ze duchy współczesności”.

Ja również.

Stanislaus A. Blejwas

New Britain, Connecticut

Odpowiedź Czesława Miłosza:

List profesora Blejwasa jest przemyślny i zasługuje na szacunek. Nigdy nie odmawiałem wyrazów sympatii i uznania dla zasług Amerykanów polskiego pochodzenia w budowaniu kościołów, szkół, tworzeniu licznych organizacji i klubów. Jestem także dalej przekonany, że historia trudów, wyrzeczeń i tragedii, które towarzyszyły masowej imigracji Polaków do tego kraju tworzy obszerną epopeję, którą ktoś może kiedyś opowie.

Moje gorzkie słowa wynikają z wiedzy o tym co powinno zostać

zrobione przez potężną, wielomilionową polonijną diasporę w dziedzinie wartości kulturowych, a czego się jednak nie robi. Kto wie, czy udając, że wszystko jest w porządku nie wyraża się większą skrytą, niż wyrażając krytyczne uwagi.

Czesław Miłosz

STANISLAUS A. BLEJWAS

MIŁOSZ RAZ JESZCZE

W *Ziemii Urlo* Miłosz wspomina spotkanie z marksistowskim filozofem Herbertem Marcusem w San Diego w Kalifornii. Spoglądając na miasto Marcuse zauważył: *Cale to miasto jest zamieszkałe przez zwierznię. Miłosz komentował twierdząc: „Marcuse’a! Dyskwalifikuję rozumienie jego poglądy dla i z aragancją intelektualistyczną, które tylko żyją, ale też ta pogarda dla ludzi i aragancja intelektualisty pomogła mi uświadomić sobie ile we mnie samym siedzi podobnych brzdąk”*.

Moja reakcja na opinię Miłosza o Amerykanach polskiego pochodzenia dotyczyła aragancji polity i jego maludności? Pozostaje jednak odpowiedzieć na jedno pytanie: Co jest przyczyną pogardy Miłosza w stosunku do Amerykanów polskiego pochodzenia? Skąd wpływa jego maludność?

Sam Miłosz dostarczył nam ostatnio wskazówek i wyjaśnień w *Roku myślowym*, dzienniku prowadzonym od sierpnia 1987 roku do sierpnia roku 1988. Autor narzeka w nim na miliony zamkniętych Amerykanów polskiego pochodzenia, którzy nie chcą nie na kulturę tracąc przy tym okazję, by stanowić siłą polityczną kształtującą oblicze studiów słowiańskich na amerykańskich uniwersytetach. Miłosz z niesmakiem pyta: *Alc czego można się spodziewać po zbiorowym niegłuszczeniu?*

U korzeni opinii Miłosza leży wroga reakcja Polonii amerykańskiej na utworzenie Katedry Polonistycznej im. Adama Mickiewicza na uniwersytecie Columbia (1948–1954). Katedra została zorganizowana przez Miłosza, gdy był attaché kulturalnym Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej; finansowana przez PRL, spotkała się z atakami ze strony nastawionych antykomunistycznie Amerykanów polskiego pochodzenia jako kanał służący komunistycznej infiltracji wyższego szkolnictwa w Ameryce¹. Katedra przestała istnieć po sześciu latach i jak Miłosz doświadczenie stwierdza: *Porząd moich książek „The History of Polish Literature” ma bodaj najtwardsze, zmieszane niskie, nakłady. A zatem Miłosz wini także poziom kulturalny Amerykanów polskiego pochodzenia za słabą sprzedaż swojej książki*.

Wyjaśniając dlaczego Amerykanie polskiego pochodzenia są tacy jacy są, Miłosz wiąże ten problem ze specyficznym polskim systemem kastowym. Najniższe i najwyższe warstwy społeczne były od siebie tak oddalone, że rzadko dochodziło do ich spotkania. *Najniżsi, ci, co*

¹ C. Miłosz: *Ziemia Urlo*, Paris, Instytut Literacki 1980, II wyd., s. 34–35.

² C. Miłosz: *Separate Nations: Poetry and the People*, The New York Times Book Review, 1 października 1987, s. 418. A. Blejwas: *Miłosz i Amerykanie polskiego pochodzenia*, The New York Times Book Review, 22 listopada 1987, s. 47.

³ C. Miłosz: *Rok myślowy*, Kraków, Wydawnictwo Żak, 1991, s. 191. C. Miłosz: *The Adam Mickiewicz Chair of Polish Culture, Columbia University and the Cold War* (1948–1954), The Polish Review, XXXVI, nr 3 i 4, s. 323–337 i 435–450. Zob. także A. Fiala: *Restoring to Czesławem Miłoszem*, Kraków, Wydawnictwo Literackie 1981, s. 108.

emigrowali to chlebem, pewnie nie mieli kogo naśladować, bo wyższe było dla nich za wysoko. W ostatnim zdaniu wspominając o stereotypach rasowych poeta stwierdza: Rzeczywiście najniżsi tam, w starym kraju, tutaj byli kulami, nosząc piętno czarowniczych, i ich wrażliwość na pogardę klasy średniej wyrażającą się w „Polak jakas można zrozumieć”.

Uwagi Miłosza dają wiele do myślenia i nasuwają poważne pytania. W pełni podzielam jego frustrację spowodowaną brakiem katedr polonistycznych na amerykańskich uniwersytetach. Nie potrafię udzielić na to wystarczającego wyjaśnienia, wyrażam jedynie nadzieję, że jego ubolewanie zarówno publiczne, jak i prywatne. Jednakże będąc krytycznym wobec Polonii za niedzielnienie finansowego poparcia katedrom polonistycznym, czy może spoglądać z pogardą na jakąś jednostkę czy grupę dlatego tylko, że nie dzieli moich zainteresowań? Miłosz, zamiast zasydliz z Amerykanów polskiego patriotyzmu, powinien raczej zasydlizować się, dlaczego kultura polska przeżyła za kultury amerykańskiej w walce o przetrwanie i sympatie polskiego imigranta. Takie podejście wymaga odpowiedzialności. A także znajomości historii rozwoju Polonii amerykańskiej, o której Miłosz — jak sam przyznaje — posiada nie najlepsze informacje.

Amerykanie polskiego pochodzenia rozczarowali Miłosza i wypowiada się o nich lekceważąco w *Złemi Uro* na marginesie innych uwag. Mówiąc o skrajnościach polskiej kultury, pisze: *Rozpnięcie walców całej polskiej kultury, pomiędzy tym, co wyrażone w tym, co drugorzędne, sięgała, dzięki książkom Gombrowicza na polkach amerykańskiej księgarni, w tym samym kraju gdzie wychodziły gazety dla Polonii, jakichś dzinnych rozmiarów*¹.

Pogardzie poety dla jego polonijnych doradców dorównuje jedynie jego niewiedza na temat ich historii. Ignoranza ta jest istotna, bowiem zabarwia Miłoszowską interpretację historii związanej z utworzeniem katedry na uniwersytecie Columbia, wydarzenia, które poważnie ukształtowało jego spojrzenie na rodaków w Ameryce. Gdy Miłosz dokładał wysiłków, aby stworzyć katedrę, w której jego dawny nauczyciel Manfred Kridl mógłby objąć prestiżową pozycję, w 1954 roku widział ją jako skromną wież kultury polskiej z Zachodem jako jej stanowisko, które on sam chciałby później objąć².

Miłosza uraziła lekkość myśli Polonii amerykańskiej wyrażająca się protestem wobec utworzenia katedry. Poeta nie chce jednak przyjąć do wiadomości nastrojów Polonii amerykańskiej po drugiej wojnie światowej. Dla ludzi przeciwnych utworzeniu katedry, w tym Kongresu Polonii Amerykańskiej, Miłosz był dyplomata, rezydentem przy PRL, której Polonia nie chciała uznać, traktując reżim w Warszawie jako nielegalny, marionetkowy rząd na usługach Sowietów i w związku z tym skazując na ostracyzm reprezentacyjnych go dyplomatów. Był to reżim, który zorganizował sfałszowane wybory w 1947 roku i który aresztował, przeladował, wisił i zgładzał swych politycznych przeciwników. Sprzeciwiając się utworzeniu Katedry im. Mickiewicza Polonia amerykańska udzielała repromy PRL, temu co PRL sobą przedstawiała i tym, którzy ją reprezentowali.

Podczas gdy wolno krytykować Polonię amerykańską za niezrozumienie znaczenia tej katedry dla kultury, nie można dla własnej wygody zapominać o niesprawiedliwościach i wrogim nastroju tamtych wczesnych dni zimnej wojny. Miłosz dość obłudnie nie wspomina o politycznej atmosferze tamtych czasów. Być może bolesną sprawą dla noblisty jest przyznanie, że Polonia amerykańska,

mająca, mająca korzenie w polskim chłopstwie, instynktownie rozumiała charakter „demokracji ludowej” zanim jeszcze Miłosz udał się na emigrację w 1951 roku i napisał *Zniewolony umysł*.

Na emigracji Miłosz dał się poznać jako krytyk moralny, wybitny profesor sławistyki i w końcu jeden z najlepszych poetów naszego stulecia. Nigdy jednak widocznie nie zapomniał repromy udzielonej mu niedługo przed Polonią amerykańską, repromy tym bardziej frustrującej, że Polonii nie udało się sprawić, aby jego książki były bestsellerami. Z drugiej strony — dlaczego Polonia amerykańska ma sięgać do standardów kulturowych ustalonych przez Miłosza? Tak się składa, że zgadzam się co do tego, iż każdemu Amerykaninowi polskiego pochodzenia dobrze by zrobiło, gdyby przeczytał *Historię literatury polskiej* Miłosza. Tym niemniej nie mogę z pogardą traktować osób, których zainteresowania różnią się od moich, bowiem taka postawa równa się odrzuceniu prawa do unikalnej subiektywności jednostki.

Próbując wyjaśnić swoje poglądy na temat Amerykanów polskiego pochodzenia, Miłosz wini tłumacza i wydawcę *Rozmów z Miłoszem* za niewzięcie mu uwagi na obraźliwe stwierdzenia jeszcze przed wydaniem książki. Mistrz słowa unikający odpowiedzialności za własne wypowiedzi? Nie jest to wyjaśnienie jakiego można się spodziewać od moralnego przywódcy i laureata Nagrody Nobla.

Polonia od dawna przypuszczała, że od Miłosza nie należy oczekiwać odpowiedzialnego zachowania. Była przecież na tyle zachwala, by przeciwstawić się jego pomysłowi i na tyle głupia, że nie kupowała jego książek i nie uczyniła Miłosza jednym z najlepiej sprzedających się autorów w Ameryce. Taką lekkością było wystarczającym powodem, aby Miłosz zwolnił się z odpowiedzialności wobec Polonii amerykańskiej.

Gdy odczytuje polemikę z Miłoszem po upływie pięciu lat oraz reakcję Miłosza zapisaną w ostatnio przez niego opublikowanym dzienniku widzę, iż nie ma powodu by zmienić swoje poglądy wówczas wyrażone. Ambagancja poety i jego małoduszność nie uległy zmianom.

1992

przełożyła Monika Adameczy-Garbowska

Książki nadane

Państwowy Instytut Wydawniczy

Mario Vargas Llosa: *Wojna końca świata*. Przełożyła Dorota Walasek-Elbanowska. S. 681. Seria: Współczesna Proza Światowa.

Vladimir Nabokov: *Przebudzenie życia*. Przełożył Michał Kłobukowski. S. 174. Seria: Współczesna Proza Światowa.

Stanisław Ignacy Witkiewicz: *W młodym doświadczeniu*. Wstępem opatrzył Lech Sołt. S. 183. Seria: Lekture.

Truman Capote: *Muzyka dla kameleona*. Przełożył Krzysztof Zarzecki. S. 248.

Josef Skvorecky: *Łuski*. Przełożyła Emilia Wiewicka. S. 390. Seria: Klub Interesującej Książki.

¹ C. Miłosz, *Rok wężygołowy*, op. cit., s. 156-157.

² C. Miłosz, *Złemi Uro*, op. cit., s. 22 i 33.

³ Biegun, s. 449-450.

„Wakacjuszka” i amerykańscy Matysiakowie Zofii Mierzyńskiej

Zofia Mierzyńska urodziła się w 1949 r. Studiowała na UMCS w Lublinie i na Uniwersytecie Śląskim (polonistyką, etnografią, pracowała jako dziennikarka w „Nowinach Gliwickich” i „Wieczorze Katowickim”). Z Polski wyjechała do USA w 1981 r., na trzy miesiące przed ogłoszeniem stanu wojennego. W kraju zostawiła matkę i dwóch synów. Zarabiała jako „pomoc domowa” podjęła od razu współpracę z nadaniem polonijnym i zaczęła pisać dla „Gwiazdy Polarniej”. W kraju polskiego tygodnika społeczno-kulturalnego w USA. Rok bezprętną i udanej współpracy z tą gazetą znawców angażem na etacie przedwzięcia „Gwiazdy” w Chicago. Z otrzymanego wówczas służbowego miszianka uczyniła własny salon artystyczno-dziennikarski, w którym często spotykały się osoby najbardziej prominentne w tutejszym świecie polonijnym.

W czasie pracy „na domkach”, w 1982 roku powstała *Wakacjuszka*, jej pierwszy wspólny bestseller nadszedł najpóźniej emigracji. W 1983 r. Zofia Mierzyńska zdecydowała się wydać, na własne pieniądze, 1000 egz. tej książeczki. Sprzedaż była początkowo w zaprzetychym sklepie z książkami, później w znanym księgarni p. Pucara. Niebawem zaczęła pytać o nią i mówić o niej kilka polska emigracja zarobkowa w USA, a łączny nakład sięgnął już chyba 100 tys. egz. Dużo także do przedruków w „Przekroju” i wydania krajowego. *Wakacjuszka* okazała się zwyciężystą sukcesem komercyjnym.

Książka Mierzyńskiej nie aspiruje do rangi literatury „wysokiej”, autorka nie ma wygórowanych ambicji artystycznych. Jest to fabularyzowany reportaż (kiedyś powiedzielibyśmy: reportaż wcielony) albo przynajmniej – uczestniczący w formie oszczercego, porbowanego cudem monologu prostej kobiety o nierobit szerokich horyzontach lecz dużej wrażliwości. Bohaterka zostawiła rodzinę i przyjechała do Stanów jak miliony innych – żeby się dobrze. Opowiada o tym, jak zaczęła żyć w Ameryce. Tak pisał o *Wakacjuszce* Edward Redinski w nowojorskim „Nowym Dzienniku”:

(...) Wielecie wyjechała na wakacje, czyli Chicagoński Greenpoint, *Jackson* – które znamy z „Wakacjuszki”. Pierwszego polskiego bestsellera. *Jackson* obalila Zofia nie tylko wyjechała, że Polacy nie czytają. Czytają, czyją. Jeśli teraz nie jest wyjechała z lamusa, albo nadchodziła artystycznie, ale teraz, i nie, napisano – czytają. Napisie może „Dobrodzie” czytają... „Wakacjuszka” istnieje nad moją książeczką prostoty życia – prostoty dawała na miarę prostych, miłych przedmiotów, które głosi, opowiada. Bez racy cytowania ja przy mnie na Greenpoint... Okazuje się: las „Wakacjuszki” polskiego i w Chicago, i w Nowym Jorku – tak samo pisali. (...)

W następnych latach ukazały się dwie kolejne książki Mierzyńskiej. I ośmielił nam nadszć winy (Wyd. Z.L.Song, Chicago 1985) jest dla odmiannym monologiem meksykańskim, zapisanym specyficznym, znakomicie stylizowanym językiem. Jasek, wnek „dramatowego” chłopca, rakunowie dożył i silnicznicy zjadł z całą rodziną PRL-owskiej woli na oceanie. Ta „antropologiczna” Mierzyńska udowadnia, że potrafi pisać przekonująco nie tylko o rzeczach bezpośrednio wywodzących z własnych doświadczeń, ujawnia czynniki kreujące składni i swego temperamentu piśmiennego. Natomiast wydany w 1989 r. *Zawód: hulałper* (Index Publications, Chicago) – to zbiór kilku reportażów poszerzających pole widzenia odołowej wewnątrz w *Wakacjuszce*.

Opowiadając o swych planach, wiosną 1992 r., pani Zofia stwierdza, że książka

I ośmielił nam nadszć winy będzie miała drugą część, a *Zawód: hulałper* zostanie uarefiony o następie reportażu. Przygotowana jest wersja *Wakacjuszki* do przekładu na język angielski, powstaje utwór sceniczny *Odcień* Wigomina również o pomysły na powieść o pierwotnych emigrantach w Teksasie i o niepełnym zmaturowaniu *Wakacjuszki* (to rezygnacji zdecydowało niebezpieczeństwo odebrania przyszłego filmu jako produktu na współczesną emigrację, czego p. Zofia chciała wówczas uniknąć). W międzyczasie sportykowała swoje życie osobiste, ponieważ jej małżeństwo się rozpadło, po 4 latach pobytu w USA zabrała do siebie synów – starszy, po studiach dziennikarskich, zamieszkuje się krytyka muzyczna i sery w średniej szkole; młodszy studiuję politologię w Chicago, odbywa staż w Londynie i Paryżu. Obecnie Zofia Mierzyńska jest współwłaścicielką bardzo przydatnego zarówno polonijom” jak i „Wakacjuszki” „Informacja polonijna”.

Od października 1990 roku w chicagońskim radiu emitowane jest showdown p. *Jackson Story*, pisanie i realizowane (początkowo bardzo skromnym środkami) przez Z. Mierzyńską. Powodzenie, jakim ten radiowy „Jasieniec” cieszy się u liczącej ponad milion polskiej publiczności w Chicago porównać można tylko z krajowym sukcesem *Matysiaków* i *W. Jenczowskiego*. Jest to oczywiście fenomen nie tyle artystyczny, co socjologiczny. Tak mówi o nim sama Mierzyńska w wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Relax”:

(...) Wyobraźcie sobie małą dziewczynkę w chicagońskim *Jacksonie*, w którym żyje kilka osób. Ciepły z nich to „Wakacjuszka”, ciepły matka jest jednak w *Ameryce* na stałe. Powieć jest u nich i ich problemów, o *Wakacjuszce*, który do nich przychodzi. (...) Jest to tak duża typowa polska rodzina: wielu obcych sobie ludzi mieszka i żyje razem. (...)

Radiowy serial *Matysiakowie*, urodzony w drugiej połowie lat pięćdziesiątych, był przedmiotem kilku komentarzy kulturowoartystycznych i socjologicznych. Przyjmujemy choćby *Historię* wieloletniej i spójnej nadszć *Matysiaków* z kilku K.T. Topolizma *Miejskiemu* miewała wroczono (Warszawa 1970). Małe podobnych komentarzy doczeka się kiedyś *Jackson*... Topolizma krytykę prezentowaną w *Matysiakach* system wartości: całkowite zadowolenie z siebie, brak aspiracji i gnuśność, umysłowa bohaterów. Ma to wyraźny związek z postawami społecznymi dominującymi w Polsce w czasie, gdy to showdown było najbardziej popularne – w czasie gomułkowskiej „małej stabilizacji” lat sześćdziesiątych.

Tę krytykę nie sposób, co zrozumiale, odnieść wprost do bohaterów *Jacksona* – diametralnie różne są okoliczności, w jakich żyją, a także podobieństwo, czy – by użyć terminu geometrycznego – jednodolność świata przedstawionego w serialu Mierzyńskiej i świata jego słuchaczy jest warunkiem popularności audycji. Słuchacz, jak przypuszczam, szuka po prostu uspokojenia czy ekscytacji, potwierdzenia, że życie nie jest takie złe, skoro sami ją sobie podobie.

Zdecydowanie się zaprezentować w „Akcentach” – po raz pierwszy w kraju – dwa, odmiennie słuchawki Mierzyńskiej, by czytelnik mógł uzyskać przynajmniej wrywkowy orientację o do charakteru tej powieści radiowej i świata, o którym opowiada. W *Jacksonie* prezentuje się Mierzyńska, po amerykańsku, jako sprawny technik literacki – pisarz dostarczący produktu, który może być kupiony, spełniającego oczekiwania odbiorcy.

Mojna przyszyć, że filk krytycznego zainteresowania dotyczący racji ignorowania pismem Mierzyńskiej otwierała porównania recenzja *Wakacjuszki* w paryskiej „Culture” polu Harry Świdelskiej. Ale mimo wszystko o Mierzyńskiej pisze się głównie w samych Stanach Zjednoczonych. Najbardziej i najciekawiej jest chyba artykuł Edwina Duszcy z „Gwiazdy Polarniej” (nr 3 z 1991 r.). Zaczynamy dwa fragmenty:

Jest *Mierzyńska* przede wszystkim obywatelką polonijnego Chicago. Nigdy się nie odechła od Midwestern czy *Jacksona* – wercia w pogaz tych polonijnych *działek* i poczyniła tak daleko, jak one trwał blado.

Mierzyńska była pierznią, Ania w sposób bezprecedensowy: zaczęła pisać o *Wakacjuszce* z marginesu polonijnego. Bo jeśli tak naprawdę traktuje serio *Wakacjuszki*? Każdy chce na nich zarobić: właściciele domów, drobni przedsiębiorcy, hura podziw... Miliżano na temat ich problemów – co jakoś obchodziło ludzi emigracyjnych gromadnie w usterkach i odrywających się często były czyni (...)



Zofia Mierzyńska

Jeszcze urywek opini o Mierzyńskiej z zarobkowego polojęzycznego „alfabetu” prowadzonego w chicagowskim tygodniku „Alfa”:

W towarzystwie nie przyszedł. Wykazuje zdrowy, buhdyk i ruszając. I z niego kuszyci. Robi swoje, stojąc na skrajach polojęzycznych nauk, podcażujących. Co też wiekiedy mały jej za złe. Uśmiecha się gawędzi. (...) Pielus piękna, bez intencji.

Myszę, że tak, jak polska powojenna emigracja żołnierska na swego baidro kompetentnego literackiego monografistę w osobie Danuty Mostwin, tak emigracja zarobkowa ostatniego dwudziestolecia w USA znalazła w osobie Zofii Mierzyńskiej nietypowego monografistę o temperamencie reportera.

Rogusław Wróblewski

ZOFIA MIERZYŃSKA

Jackowo Story (fragmenty słuchowiska)

Janusz: Co ty, zwagier, głupiś, czy co? Sam nie wiesz, co gadasz!
Kazik: Dla ciebie to wszystko jasne; rach ciach i załatwione! A tu się trza zastanowić! Pomyśleć.

Janusz: Nad czym?

Kazik: Jak to: nad czym? Co robisz?

Janusz: Ty to jak księżdźwa Kasika: nikt jej nie dogodzi!

Kazik: E, tam! Ty zawsze swoje...

Janusz: Bo nie lubię, jak głądziś, szukasz dziury w całym. Wylosowałeś wizę, poszczęściło ci się, to się cieszyć, a nie: co robisz? Co robić?

Kazik: Może byłoby lepiej, żeby na mnie nie padło? Bo ja wiem? Przez to tylko zamęt mam we łbie. Spać nie mogę. Myszę i myślę.

Janusz: To nie myśl, bo od myślenia to głowa cię rozboli...

Kazik: Już boli. Na wiosnę miałem wracać, a tak? Moja mi pisze, że już dłużej sama nie wydoła. Pole, gadzina, dzieci. Wszystko na jej ręce pałtry...

Janusz: Przecież, to odpocznie.

Kazik: Przecież! Gdzie!

Janusz: Jak to gdzie? Z księżycu, zwagier, spadłeś, czy jak? Przecież ja też wpisałem!

Kazik: A, no wpisałem...

Janusz: To i ona dostanie zieloną kartę. Jak się uwiniesz, to na wiosnę tutaj będą...

Kazik: Kto?

Janusz: Kto, kto? Pytasz, jakbyś galona obalił? Przecież Maryśka z dziećmi.

Kazik: A dom, gospodarka? Na łasec wszystko zostawić...

Janusz: Na jakiej łasec? Zgłupiałeś! Sprzedasz i po kłopotcie. Teraz ziemia w cenie, to i ładny grosz dostaniesz... Możesz wolać nawet w dolarach! Dadzą na pewno!

Kazik: Coś ty powiedział!

Janusz: A co? Nie słuchasz? Powiedziałem, że możesz sprzedać za dolary.

Kazik: Ja? Ja miałbym sprzedać gospodarkę?

Janusz: A co? Przecież dojeżdżać do niej z Ameryki nie będzieś?

Kazik: Przecież, to ojcowizna... Pradziadek, dziadek, ojciec... Toż my stamtąd! Tam się rodził, tam umierał... I teraz ja miałbym na zmarnowanie!

Janusz: Gadasz, jak głupi! To już nie te czasy! Kto tam teraz na to patrzy. Dzisiaj tu, jutro tam! Normalnie...

Kazik: Chyba dla ciebie? Dla mnie nie...

Janusz: Zaczofany jesteś, szwagier... Świat idzie do przodu, niedługo granie nie będzie, a ty tu, z marzonymi paroma morgami jakieś ceregiele, jak stara baba urządzasz? Szwagier, gdzieś ty się chował!

Kazik: Dla ciebie to nie! I rodzonego ojca byś sprzedał, jakby dobrze zapłacili. Amerykan, psia głowa mę! Janusz: Nie denerwuj się, przecież radę ci jak swojemu. Kiedyś mi jeszcze podziękujesz. Toż ty szwagier, za rok, dwa będziesz tutaj ustawiony! Chłupę kupisz, dzieci do szkoły pójda, dopiero będziesz wiedział, że żyjesz. Maryśka robotna, Dacie sobie radę!

Kazik: I co ja tu będę robił?

Janusz: Jak to, co? Przecież masz robotę! Teraz, z kartą, nie wyrzucą...

Kazik: I myślisz, że mógłbym...? Tak cały czas...? W tej fabryce?

Janusz: A pewnie! Zanim się obejrzyś, do emerytury dobiejesz! Czas leci...

Kazik: Ja nie o tym! Toż to niewola!

Janusz: A na gospodarstwo, to co miałeś? Wczasy? Toż stale narzekałeś, labidziels! To krowa padła, to nieurodzaj. Zapomniałeś już chyba?

Kazik: Ale tam byłem na swoim! A tu? Całe życie za parobka? Człowiek bożego świata nie ogląda! Wiosna. Zima. Wszystko jednakowo...

Janusz: Zakończ sobie ogródek!

Kazik: Ogródek! Gospodarzem byłem, rozumiesz! Panem na swoim! Ogródek!

Janusz: Z tobą to żadna rozmowa! Rób, jak chcesz!

Kazik: A zrobie! A twojej rady nie potrzebuję!

Janusz: To po co mi głowę zawracasz? (Drzwi. Irka z Pawłem)

Irka: Kazik, nie było do mnie telefonu?

Kazik: Nie było...

Irka: Miała dzwonić Jola... O, przepraszam, pan Staszek? Nie zauważyłam. Dobry wieczór.

Janusz: Dobry wieczór Państwu, ciałę rączki, pani Irenko...

Paweł: Cześć Irka, to mięso do lodówki?

Irka: Nie, półóż na szafce...

Janusz: Świąteczne zakupy?

Irka: Tak. Wolę zrobić wcześniej, później będa kolejki...

Janusz: Hanka też od paru dni lata jak w ukropie. Na wigili będzie ze dwadzieścia osób. Oczywiście Państwo też!

Irka: Chyba tak. My zrobimy obiad w drugi dzień świąt.

Janusz: Na Szezepana? O, to jak w Polsce!

Paweł: Ja, niestety muszę iść do pracy!

Irka: Wróć się trochę wcześniej! Zresztą poczekamy...

Paweł: Jakos to załatwimy...

Janusz: Pani Irko, przepraszam, że się pytam. Słyszałam, że Jola się odnalazła.

Irka: Chyba to wymodliłam... Wczoraj zadzwoniła... W pierwszej chwili nie wierzyłam. Popłakałyśmy się jak głupie. Dzięki Bogu, że żyje, że zdrowa...

Janusz: Mówilem pani... To kiedy wraca?

Irka: Nie wiem... Nie chciałam pytać... Powiedziała, że jest w San Francisco, że pracuje w sklepie i że z tym chłopcem zerwała... Mam nadzieję, że się opamiętała...

Paweł: Taką przygodą często wychodzi na dobre, pozna lepiej życie.

Janusz: Może i tak? Bywa, że się obraca się na dobre...

Paweł: Kazik, a co ty taki nieprzytomny? Stało się coś?

Kazik: E, nic...

Janusz: Szwagrowi, panie Pawle, to łosowanie zaskodziło. Żaluje, że na niego padło...

Paweł: Żaluje? No nie! Pan chyba żartuje...

Janusz: Mówię poważnie... Nie wie, co wybrać! I tu chciałby, i tam...

Paweł: Teraz może sobie na to pozwolić. Pojedzie, przyjedzie z powrotem.

Kazik: A on mi казал gospodarzkę likwidować?

Janusz: Radziel szwagier, radziel. Dwie sroki za ogon trudno trzymać...

Kazik: Łatwiej dwie baby?

Janusz: Baby to nie sroki, tak szybko nie pofruną...

Kazik: Ty to masz na wszystko odpowiedź...

Paweł: A do żony, napisales, Kaziu? Zawiadomiles?

Kazik: Jeszcze mam czas! Nie ma się co spieszyć...

Irka: Nie przejmuj się, wszystko jakoś się ułoży! Takich decyzji nie można podejmować nagle...

Paweł: Pewnie, pojedziesz do Polski, rozejrzyj się. Będziesz chciał, to wróć. Drogę masz otwartą. Zaudrościć ci...

Janusz: A pan, co? Nie ma żadnej odpowiedzi?

Paweł: Jak dotąd... nie ma! Może to i lepsze od decyzji odwrotnej?

Janusz: Nie wiem, co bym w takim przypadku zrobił! Dom, drugi...

Paweł: Tak że chyba nie będzie!

Irka: Słyszałam, że debatują nad tym, że aby wszystkim Polakom, którym przyjęto podania o azyl, tego azylu udzielić...

Paweł: Ostatecznie tych ludzi nie jest tak dużo i byłoby to najrozsądniejsze wyjście...

Paweł: W tym jedyna nadzieja. W przeciwnym wypadku...

Janusz: Zawsze jest wyjście: znaleźć żonę z kartą!

Kazik: Ty już prawie znalazłeś, choć jeszcze z Helą rozwodu nie masz!

Janusz: Na razie mi nie trzeba!

Kazik: A, co? Narzeczoną rozmyśliła się? Widać się na tobie poznała! To nie taka ona głupia!

Irka: Paweł, wstaw wodę na herbatę!

Paweł: Dobrze... Panie, Staszku, wypij pan drinka...

Paweł: Jestem samochodem...

Paweł: Jednego! Mam ochotę się napić... A może ty, Kaziu?

Kazik: Nie... głowa mnie boli od rana...

Paweł: (nalewając): No, to zdrowie! Znowu te cholerne święta!

Irka: Paweł, co ty mówisz?

Paweł: Przecież wiesz! Czdowiek się paleta po świecie, a tam, dzieci jak sieroty. To jest straszne! Najlepiej się upić, albo przepaść!

Irka: Nie rozklejaj się, nie jesteś przecież sam! Inni są w gorszej sytuacji!

Paweł: Wszyscy w podobnej.

Janusz: To pan już po rozwodzie...

Paweł: Sprawa w sądzie... Napisała, że stara się o pozbawienie mnie praw rodzicielskich! Słyszałeś coś podobnego?

Irka: Przecież to nie takie proste. Chyba nie ma podstaw, wysyłasz pieniądze, paczki...

Paweł: Podstawy zawsze się znajdują, szczególnie, że nie mogę się obronić, no bo jak?

Irka: Weź adwokata!

Paweł: Nie wiesz chyba, co mówisz? To kosztuje kupę forsy, a skąd ja wezmę?

Janusz: E, może się jakoś dogadacie?

Paweł: Z nią? Robi mi na złość, a kochać widocznie jeszcze podjudza!

Janusz: Ma kogoś?

Paweł: Tak, zamierza wyjść za mąż!

Irka: Daj spokój! Całe życie nie będzie sama. To jeszcze młoda kobieta.

Paweł: Mogłaby przyjechać tutaj, może by się wszystko jakoś ułożyło? Jest dom, jako takie warunki.

Irka: Pomyślałeś o tym trochę za późno.

Paweł: Nie sądziłem, że ma kogoś. Nie przyznawała się. Gdyby nie wujek...

Irka: Paweł, nie bądź śmieszny. Nigdy nie brałeś pod uwagę, jeśli dobrze pamiętam, jej przyjazdu tutaj. Zawsze to ewentualnie wykluczaliśmy.

Paweł: Byłem w innej sytuacji, niezupełnie byłem zdecydowany na pozostanie tutaj.

Irka: Bredzisz! Sam nie wiesz, czego chcesz? Zresztą, to twoja sprawa.

Paweł: Oczywiście! Jakoś sobie poradzę. W każdym razie: muszę!

Kazik: Co chciałeś, to masz. Za późno na żale!

Paweł: Raczej rzadko się rozczuliłam, głównie żał mi dzieci...

Janusz: Matka krzywdy im nie zrobił!

Paweł: Chyba już im zrobiła! Panie Słazku, jeszcze jednego?

Janusz: Dziękuję, będę już leciał... Rano trzeba do roboty...

Paweł: A ja jeszcze się napiję! No, to nasze! (dzwonek telefonu)

Paweł: Kazik, odbierz...

Kazik: (odbiera telefon): Halo... Tak, Kazik... Jest... Zaraz...

Paweł: Szwagier, do ciebie...

Janusz: Do mnie?

Kazik: Ta... Hanka... Ot, jak się to rozbestwiła, nawet po ludziach nie wstydzi się za tobą dzwonić...

Irka: Kazik, daj spokój!

Janusz: Tak, jestem... Właśnie miałem do ciebiejechać... Co? Co się stało? Kiedy? Kto? Cholera! A tobie nie zrobił? Nie płacz, wszystko będzie dobrze. Tak, już jadę... Pa... (odkłada słuchawkę)

Paweł: Coś się stało?

Janusz: Tak, napadli na tawernę...

Irka: Boże Świąty, kto?

Janusz: Dwóch czarnych...

Kazik: Zabrali pieniądze?

Janusz: Nie tylko... byli z ganami... postrzelili barmankę... Nie wiadomo, czy przeżyje...

Paweł: A gdzie policja, do jasnej cholery!

Janusz: Wszystkiego nie upinują...

Irka: A pani Hance nie się stało?

Janusz: Na szczęście wyszła na chwilę do sklepu... To był moment... Muszę jechać do szpitala... Czeka na mnie Hanka...

Irka: O, Boże...

(...)

Irka: Muszę zadzwonić do Marka, może on coś poradzi?

Jola: Mamo, ale to niepotrzebne. Ja mam inne plany...

Irka: Plany? Jakże znowu plany? Przede wszystkim musisz wrócić do szkoły!

Jola: Dlaczego muszę?

Irka: Pytasz jak dziecko... Przecież musisz zdobyć jakiś zawód, nauczyć się dobrze języka...

Jola: I cały czas być na twoim utrzymaniu?

Irka: Jakoś poradzę... Za miesiąc dostanę podwyżkę.

Jola: Mamo, zrozum, jak tak nie chcę. Nie chcę, żebyś mnie utrzymywała...

Irka: Na razie nie ma innego wyjścia, jakoś się przemęczymy.

Jola: Jest wyjście. Ja pójdę do pracy!

Irka: Do pracy?

Jola: Tak... Od piętnastego... Do sklepu. Złożyłam już aplikację... Bardzo przyjemny butik... Nawet nieźle płacą... Myślę, że mnie przyjmą.

Irka: Dobrze, a co ze szkołą?

Jola: Pomyśl o tym później... Ostatecznie są różnego rodzaju kursy... wieczorowe. Zastanowię się.

Irka: Zawsze sądziłam, że zdobędziesz jakieś solidne wykształcenie...

Jola: Mamo, ty zawsze myśliś po polsku! Studia, solidny zawód! Tutaj jest inaczej!

Irka: Jak to inaczej? Przecież młodzież też się kształci, studiuje...

Jola: Oczywiście, że tak, ale jest bardziej samodzielna... Nie liczy, tak jak w Polsce, wyłącznie na rodziców. Prawie wszyscy pracują, aby się wykształcić, zapłacić sobie za szkołę. Tak jest tutaj przyjęte.

Irka: Ale jeśli mogę ci pomóc?

Jola: Mamo, w jaki sposób możesz?

Irka: No jak to? Zarabiam, pracuję...

Jola: Sprzątając czyjeś domy, usługując?

Irka: Dla mnie żadna praca nie jest poniżeniem...

Jola: Wiem... Przepraszam... Ale ja nie to miałam na myśli, po prostu za ciężko pracujesz... i nie mogę... dlatego nie mogę... wykorzystywać ciebie. Chyba mnie rozumiesz?

Irka: Córeczko, o czym ty mówisz? Przecież wiesz, że jesteś dla mnie najważniejsza.

Jola: I dlatego chciałam, żebyś bardziej dbała o siebie, miała dla siebie czas, żebyś nie musiała tak ciężko pracować. Mogłybyśmy mieszkać inaczej...

Irka: Mamu dobre warunki, ładny pokój.

Jola: Mamu, mamu, czy ty naprawdę od życia nie oczekujesz niczego więcej?

Irka: Nie mam złudzeń, jestem raczej realistką.

Jola: Przerażasz mnie... Jesteś jeszcze młoda.

Irka: Życie, niestety, mnie nie rozpieszcza.

Jola: Wiesz, jak zarobię trochę pieniędzy, to kupimy własne mieszkanie! Albo jakiś mały domek! Z ogródkiem! Co?

Irka: Wariatku! Skąd weźmiemy tyle pieniędzy?

Jola: Zaciągniemy pożyczkę! Wszyscy tak robią. I będziemy mieszkać tylko obie... Ja będę chodziła do pracy, a ty będziesz się zajmowała domem, gotowała obiady, chodziła z psem na spacer. Będzie bardzo fajnie...

Irka: Oj, ty moja idealistko, marzycielko...

Jola: A ja wierzę, że tak będzie!

Irka: Ohy... Wiesz, jak wyjechałam... nie dawałaś znaku życia, to wszystko się we mnie jakby zawalilo... życie straciło sens... Nie mogłam uwierzyć, że ciebie straciłam i mimo wszystko czekałam...

Jola: Wiedziałam o tym i dlatego wróciłam...

Irka: Naprawdę wiedziałaś?

Jola: Tak, mamu... Ale nie mówmy o tym... Proszę...

Irka: Dobrze, córeczko, nie mówmy...

(Drzwi Pawel i Swagrowie).

Pawel: Chodźcie, proszę...

Janusz: Dobry wieczór pięknyam paniom!

Irka: Dobry wieczór...

Pawel: Chłodno, może by napalić w kominku? Kazik, skocz po drewno...

Kazik: Zaraz, zaraz...

Janusz: W Kalifornii to chyba pięknie, cały czas lato? Co, pani Jolo?

Jola: Tak sobie... Mamu, ja pójde do siebie... boli mnie trochę głowa...

Irka: Oczywiście... Zaraz ci przyniosę herbatę...

Jola: Nie, dziękuję... *(wychodzi)*...

Janusz: To pani szczęśliwa, pani Irko? Córeczka wróciła.

Irka: Tak... Dzieki Bogu...

Kazik: Ale jak będziesz tak kolo nieb skakać, rozpieszczać, to znówu pójdziesz! Ja to hym jej na powitanie pasów wlepił, żeby ruski miesiąc pamiętała, a nie cackał się, nadskakując...

Irka: Ja znam, na szczęście, jeszcze inne metody wychowawcze...

Kazik: A no, znać niby znasz, ale jakoś dotąd nie skutkowały! Małoś się napłakała, nagryzła? Jużś zapomniała?

Irka: Kazik, proszę cię!

Janusz: Będziesz, swagier, miał swoje dzieci przy sobie, to zobaczysz, jak to jest. Biciem niczego nie zwyczajesz! To już nie te czasy!

Kazik: E, tam! Rygor musi być, bo inaczej nie wychowasz!

Pawel: Uważam, że Kazik ma trochę racji, chociaż jestem przeciwnikiem karania... Jola powinna ponieść jakieś konsekwencje, bo inaczej nie zrozumie, że zrobiła bardzo źle, że cię mocno skrzywdziła.

Irka: Ona to rozumie...

Pawel: Nie sądzę... Zachowywanie się obie, jakby się nie się stało.

Irka: A co mam robić. Wypominaj od rana do wieczora! Robić awantury! Pawel, co ty mówisz!

Pawel: Nie mówię o awanturach, ale z tą czułością, to trochę przesadzasz. Jola nie jest małym dzieckiem...

Irka: Może nie małym, ale moim!

Janusz: Jak dla każdej matki...

Irka: Czy to źle?

Janusz: Dobrze... Może tak powinno być.

Kazik: Człowiek powinien się rządzić rozumem, a nie tylko sercem, bo to nie wychodzi na dobre... Jak to mówią: jak masz miękkie serce, to musisz mieć twardy tyłek, ot co!

Janusz: Przesadzasz, swagier, przesadzasz!

Kazik: A no, niech ci będzie! Tyś zawsze mądrzejszy!

Janusz: A ty nikogo nie posłuchasz! Jakbyś posłuchał, to nie tak byś stał!

Kazik: Znowu zaczynasz swoje?

Janusz: Dobrze ci radzę, jak swojemu bratu...

Kazik: E tam! Stale coś wymyślasz!

Pawel: Przepraszam, a o co chodzi?

Janusz: A o forę, panie Pawle. O biznes, znaczy się...

Pawel: O biznes? Jak?

Janusz: A taki, co to mało włoży, a dużo wyciągnie. Tłumaczę mu od tygodnia, a ten nie nie pojmuje... Upiera się jak osioł!

Kazik: Dolarów na zmarnowanie nie mam!

Janusz: Swagier! Na jakie zmarnowanie! Wiesz, ile można zarobić?

Kazik: To se zarabiał...

Janusz: Sam nie mogę, jak Boga kocham! Gdybym miał, to bym się nawet minuty nie zastanawiał.

Kazik: Tyś zawsze biedny! Kombinator!

Janusz: Dla ciebie to tylko szapa i kanapa, a tutaj trzeba pomysłu, bo inaczej biedę będziesz klepał...

Kazik: Dzięki Bogu nie narzekam, na chleb mi wystarczy...

Janusz: Na stałe już prawie jesteś, to i inaczej żyć powinienes, ot co!

Kazik: E tam!

Irka: A wiecie, że Marek też wylosował wzię?

Pawel: Marek?

Irka: Tak... dzwoniła dzisiaj Ania... Bardzo się cieszą...

Janusz: Jest z czego!

Pawel: Niekiedy, cholera, wszystko bardzo łatwo przychodzi, bez wysiłku...

Janusz: Przesadzasz... To się tylko tak wydaje, jak się patrzy z boku.
Paweł: Ja nie mam szczęścia, do wszystkiego muszę dochodzić sam.
Janusz: Jak większość, panie Pawle, jak większość. Ale nie ma co narzekać. Może być gorzej.

Paweł: A o jakim biznesie pan wspomina?
Janusz: Był czego bym nie doradzał. Kontraktorka...
Paweł: Kontraktorkę? Przecież Kazik nie zna się na budownictwie!
Kazik: To samo mi mówię...
Janusz: A bo to się trzeba znać? Drabina, trochę narzędzi i forsą plynąć!

Paweł: Ale przecież trzeba coś umieć!
Janusz: E, tam! Tydzień, dwa i się nauczy... W tym biznesie nie trzeba specjalistów, znam takich, co gwoźdźnia nie umieli wbić w ścianę, a dzisiaj domy budują. Jak się sam przyt...
Kazik: Oszukaństwem długo nie pojedziesz!
Janusz: Jakim oszukaństwem? Szwagier! Koło domu przecież wszystko sam robiłeś! A zresztą we wszystkim ci pomogę! Nie sięś bój...

Kazik: Nie wiedziałem, żeś taki fachowiec!
Janusz: Fachowiec, nie fachowiec, ale myśleć potrafię... W Ameryce wszystko gotowe dostaniesz w sklepie...

Paweł: Może to i niezły pomysł!
Janusz: Niezły? Panie Pawle, toż to kopaliną dolarów! Mój kolega trzy lata ma firmę, a już drugi dom kupuje! A forsę ma jak lodu...

Kazik: Ale pewnie budowlaniec?
Janusz: Jaki budowlaniec? Z zawodu fryzjer... Ale co trzeba, to się nauczy. I sobie radzi... Zresztą — od roboty to ma ludzi.

Kazik: Też samych fryzjerów?
Janusz: Z tobą to jak z ruskim: zawsze wie swoje i jest mu najlepiej!
Paweł: Ostatecznie, Kazik, mogłbyś spróbować... Dużo nie ryzykujesz.

Kazik: Ja tam dolarów na zmarnowanie nie mam!
(Drzwi; wchodzi Jola)
Jola: Mamo, czytałeś?
Irka: Co?

Jola: No to posłuchajcie (czyta „Dziennik”): Wczoraj pracownicy Urzędu Emigracyjnego wargnęli do znanej restauracji, aresztując wielu przebywających tam Polaków. Z zatrzymanymi obchodzono się bardzo brutalnie...

Irka: Coś podobnego! Jak oni tak mogą!
Paweł: O, cholera!
Kazik: Ot, Ameryka! I ty mi tu każesz jakiegoś biznes zakładać! (...)

Zofia Mierzyńska

WOJCIECH KAWIŃSKI

W tobie i we mnie

Pamięci Poety

we mnie
ta noc wietrzna;
w tobie ta ciemność
wieczna;
i tylko płyną sekundy
na skórze przestrzeni,
na mrozie ostatecznym;
gdy

kończy się wiek;
nieudana wspólnota cieni,
rdzą słonica, modlitwą gór
przebita;

we mnie
milczenia chór,
w tobie
czyste zwierciadło liter,
żywy krajobraz
pod kromkami powiek —

Racje anonimowe

W cementowym drzewie rzeźbione są kroki
tych którzy patrzą na nas z góry
ale nie dla nich pamięć zapach ksiąg obłoki
a tylko warstwa śniegu i piach który

pisze poemat sypyki akt odwagi ciemnej
wyrastający ponad fale oceanów i szczyty lodowców
nad pospolitność sporów nad walki daremne
o to co nie jest nigdy niczyją własnością

Jedyny liść

między wiatrem
a śniegiem

umarła cząstka
słońca; niewidzialny cień
w kotym

śpiewa
kos światu
zmarznięty; i spada
jeden jedyny liść
ludzkiego osamotnienia;

nisko,
tak nisko że prawie
podziemie
do ciemnych wnętrzości
kanałów
płyną brudy

po nas;
i nikt prócz Boga
nie umie ich policzyć
nazwać, opisać
językiem
logiki metafizycznej —

(X 1991)

Odległości

odległości
nie są nam posłuszne,
nie spieszą na pomoc
stepionej pamięci;
nie znikają za falą
kamiennego horyzontu,
nie są poiskiem
lecz śniegiem
który zasypuje;
i głodem
poruszającym
znieczulone zmysły;

nie wiem
dokąd prowadzi,
ale na pewno tam
gdzie nie jest potrzebny
dotyk, czułość widzialna,
rozmowa w ścianach
gęstniejącej nocy,
oczekiwanie w oknie,

klótnia przedmiotów
zrzuconych na tapczan;
linie
odgradzające nas,
ślepe, niewidzialne
świecą w szarej jamie przestrzeni
— i są

półki my jesteśmy —

(XI 1991)

Mniej niż mało

więcej snów
niż słów

zatrzaśniętych
między cementowymi murami;

więcej włosów opadłych z głów
coraz więcej ciemności nieopiętych;

żyjemy pod oblokami
z gipsu ołowiu siarki przerażenia

mieszka w nas ciężka ziemia
obłuskana z dobroci i wierności;

dreszcz choroby naszą przyszłość zmienia
ale nie w trwogę

lecz w słup mroczny stalowy i prosty —
między złem obojętnością i Bogiem —

(1988)

Piosenka pospolita

pragnął istnieć,
a zaledwie był
w cieniu sosny skrawkowanej,
pod ścianą wapienną,
gdzie nie dochodzi ni słońce,
ni głos —

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat
złoty świat

2. górą światłista
niosła śnieg i wiatru powiew,
a między dolinami
zamiast ocienienia
trwał wieczysty poćgic —
3. —
ziemia była blisko,
a cel coraz dalej;

jednocześnie stawało się
wieloznaczne, spłoszoność
nabierała swoistych rysów, modlitwa
rodziła kłamstwo, Bóg wybaczal
występkę, doświadczenie podpowiadało:
„Nie ma daleko ni blisko.
Wielkie i male wszystko”.

— rozsypane składało się w całość,
jaśniało, i świat wyglądał inaczej,
żywy i bystry —

Topnienie (1)

O starym życiu
coś można powiedzieć
nad to
że było długie i nigdy
do końca nie
spełnione

Ani miłość młodzieńcza
w słońcu popołudnia
ani wojna
na której skraju
przyszło mieszkać
nie legły wiecznym wspomnieniem
we wnętrzu pamięci
Nawet liczne sukcesy
(teraz dopiero widać jak mizerne)
nie cieszyły długo
nudnego zmysłu równowagi

I gdy nad głową powiewa
przerzeczysta flaga swobody
a berszelestna modlitwa obłoków
łączy się z topnieniem bezlitosnych śniegów

nachodzi niespodzianie
pora rozrachunku:
pusta kartka na stole
zarys twarzy którą porwał podmuch
w słońce zakryte stadem pokruszonych liści
rzeka pełna zmierzchu —

Topnienie (2)

Ogień gwiazd i ogień z końca
naszych: wąpłoty ogień.

Aleksander Wat

Dopomina się ciało
a dusza milczy.
Życia ciagle jest mało
gdy wiele czynów wilczych.

Nóż obojności
tnie bez opamiętania.
Organizują poćgic
hycie wciąż nie przegrani.

Pod obłokami
Boże i ludzkie czekanie.
Kruszy się białe kamienie
topnieje zwykła pamięć.

Otwarte bramy dnia
zamkną się czarno.
Liście pokryje rdza
a mury chłód ogarnie.

biel ziemi chora twoje oczy w cieniu
murów które są domem więzieniem i meta
czaszy biegną gwałtownie mają na sumieniu
każdy szczegół drobny drgnienie losu przeto

prawda tylko ocalić może dłoń Boga rzetelna
sięgająca ziarno kruszącą pień skały
nasz żal jest trudny i niedoskonały
pod niebem które by i niebyt uzupełnia —

czymś. (Z samą sobą rozmawia się tylko przenośnie i z publicznością — np. na wiecu — rozmawia się tylko przenośnie). Ile więc musiało upłynąć lat, by można było o tym mówić zwyczajnie, konkretnie — jedno tu warunkuje drugie, zwyczajnie prowadzi do konkretnego, konkretne do zwyczajnego. Wcale to łatwo nie przyszło. Mniej więcej — chyba! — w drugą rocznicę powstania Białoszewski pisał w wierszu *Liśtopad popłynął*:

były — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 ramianną płacę — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 były — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 twarzą tęsknoty — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 cmentarz twój — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 fest między nami zastępy — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 a gwiazd — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 twój żal — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 wiodł koleiny uszych — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 były — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 ani zgaśnięciem — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 ani trwaniem — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 ani odcięciem — to nie było w tym — Spółka Alchemii i w tym
 w brzojszych śladach pustki.

To przestrzeń jest mityczna, nierzalna, i nie kora ni mgła i w "żrenie wilgoci". W powstaniu Miron był razem ze Swenem. Swen poszedł taką drogą: tworzył świat mityczny, nierzalny. Dla Białoszewskiego (pisanu o tym wielokrotnie) Warszawa była i realna, i bardzo konkretna. Ludzie w tej konkretnej Warszawie także konkretni: dalsi i bliżsi znajomi. Białoszewski nie uważał zwyczajności jako czegoś pejoratywnego. Jak z kimś rozmawiał — cenił rozmówcę. I w życiu (o ile go znalazł) i w tym, co pisał.

Miasto nie ze snu — z jawy. Mur jest murem, dom domem, kiedy go dotykam, nie fantomem. Mogę wpaść w realność siebie — dotykającego, w realność innych dotykających, wypinających sobą te mury ludzi, ale nie w realność martwych i twardych przedmiotów. I dlatego to jest, bywa — tak strasznie smutne, ile jedynie prawdziwym zostaje to, co martwe, co nieczułe, w czym nie ma ani mnie, ani innych. Pozbawione wartości (wiary, nadziei, miłości), gdyż nieudzieku. Mury, domy, ulice są nieudzieku. To sen, z którego chciałbym się obudzić, a nie mogę i co gorsze wiem, że się nie obudzę, sen kowczarny.

Takie wrażenia wiąży się — jak mawiano w latach pięćdziesiątych za Francuzami — z naszą ludzką kondycją. Tak już jest, pokolenia się wymieniają, odchodzą patrzące i kreujące podmioty, a mury zostają. Nie zawsze jednak to w ten sposób jest odczuwane. Czasem wprost odwrotnie. Często realny jest porządek zmieniających się pokoleń, życia społecznego, historii. Także naturalnego rytmu pór roku, który jest święty, bo obarczony go wartością naszych metafizycznych przeświadczeń. (Brzozowski pisał, że przyroda jest naszym wytworem, gdyż my stanowimy jej prawa; za to historia i tradycja nie są naszym wytworem, bo stworzyli ją inni). Przestrzeń jest w pełni szumanizowana: realna i tujeńska, tylko dlatego, że realni i tujeści jesteśmy my — ludzie, wypielający tę przestrzeń podmioty.

Spotkać upiora może zawsze i zawsze ma on w sobie choćby najmniejszą metafizyczną iskrę. Jeśli jej nie ma, jest tylko upiorem z głuskiego, postlibertyńskiego dowiepu. Gdzie mamy do czynienia z metafizyką, wkracza patos, jest naturalny. Każdy upiór jest

wzniosły. (Idzie o patos stylu, a nie zdarzeń wynikający z samej relacji, o patos przemowy a nie rozmowy).

Przestrzeń Białoszewskiego, Warszawa Białoszewskiego nie jest patetyczna. On myśli przestrzennie, życie to pokonywane przestrzeni. Wesoly spacer, gdy się tak pogodnie patrzy na... spacer utrudniony, w jakimś celu, w interesie czy w chorobie. W niedobrym stanie przedwczesny pośpiech do czytelnika *Żelazna Brama*, potem z wielkim wysiłkiem do *Tudzia* i *Ani*. Na *Chłodną* przy trójkątnym placu pod Lwem. Daleko. Przy *Żelaznej*. Tam trochę pośpiadalem, dalsi mi dziurawa. (*Szmy, szmy, ciagi*, Warszawa 1976, s. 265). Ale te przestrzenie nie są obojętne: Szedłem do *Tudzia* przez *Hale Mirowską* w *Brodku*. Potem za *Hale*, między *Fuchą*, wieżowcami a odbudowywanymi *remizami*, w *zime* i z *holikim*, *powiedzieć* *sułanę*, *powiedziałem* *sobie* o *tych* *Halach*, o *Chłodnej* *ile*. *Tyle* tu *życia* mi *zezło*. *Tyle* w *głodzie*, *chłodzie*, w *kłopotach*, *strachach*, *nudach* (ibidem). Ale ile jest przy tym ciekawości, jak teraz wyglądał stare miasto, jakie są nowe. Nowych ulic, nowych dzielnic, wszystkiego. Chamoław, placek Dąbrowskiego, jak wczelnię Posażnika, jak jeszcze wczelnię Chłodna. Białoszewski jest jedynym narratorem swej prozy, jedynym jej głównym bohaterem. Topografia Warszawy jest jego topografią, jego życiem. Po trosze nadaje ona sens jego życiu, życie zaś jego — z całą pewnością — nadaje sens topografii, zapisanemu w jego książkach planowi Miasta Stołecznego Warszawy.

Zresztą owa stołeczność właściwie go nie interesuje. Nie obchodzi go widoczne w tym mieście funkcje zarządzania państwem (ani K.C. ani rząd, czasem jedynie tylko Zarząd Główny Związku Literatów lub Ministerstwo Kultury — dawcy stypendiów, zaświadczeń, pozwoleń). Oczywiście Warszawa jest tu stolicą w stosunku np. do Wolomina, choć Wolomin też godny szacunku, ale nie jest ona stolicą w stosunku do Krakowa, nie myli Wolomina z Krakowem. Oba te miasta szanuje, a nie lekceważy. Myła zaś ci, co lekceważy i temu lekceważeniu (fundamentalnemu) dorabiają „stołeczna mowygę”. Każda wieś (przestrzeń jest tu szanowana, realna, poświadczająca własną osobę, poznana osobie, odmierzona własnymi krokami: Paryż, Kair, Nowy Jork... Ale to później i w tej chwili na marginesie.

Punktem centralnym Warszawy Konwicznego jest Pałac Kultury. Ten bardzo wysoki budynek, niezbyt dobrze spełniający swe inne funkcje, poza reprezentacyjną funkcją pałacu — jest widoczny z wielu miejsc, z dużej odległości. Na szczycie pałacu się światła odrastające samotnie.

U Białoszewskiego takim punktem centralnym jest kaidorazowa jego mieszkanka. W całej jego prozie, mówiącej o różnych etapach życia, pisze o paru mieszkaniach. Białoszewski (bohater) z mieszkanką wychodzi i do mieszkania wraca. Tu jest jego centrum, tu jest prawdopodobnie wzorzec jego przestrzeni. Oczywiście PKiN takim wzorcem nie jest i być nie może. Nie jest też wzorcem przestrzeni społeczno-politycznej; nie stanowi centrum administracyjnego. Jako centrum przestrzeni ideologicznej (symbolicznej) był w latach sześćdziesiątych anachronizmem. Z parametrami wyznaczonymi przez Pałac nie można się identyfikować, nie można się nim w wartościowaniu posługiwać. Cała przestrzeń jest zatem jakby źle wyznaczona, jakby fałszywa. Bohater *Wniebowzięcia* wcale nie ma domu. Mieszkanka w *Małej Apokalipsie* i w *Rosie* stała — niezależnie od tego, gdzie się można umieścić na rzeczywistym planie Warszawy — umieszczona jakby na obrzeżach. Zresztą zauważono już, że w topografii powieści Konwicznego nie się całkiem nie zgadza, tak jak nie zgadza się na mapie, w której poprzysuwano lekki

kwadraty siatki, aby w ten sposób uchronić partynjo-państwową tajemnicę prawdziwego planu Warszawy.

Topografia *Wniebowstąpienia* zorientowana jest na PKiN. Chronologia zresztą jest w tej powieści podobnie jak topografia porzucana: dożynki w grudniu itd. Ciałofek jednak wskazuje na rok 1967. Zamiast więc dokładności niedokładność, jak w celowym rozregulowanym regarku. W takiej przestrzeni poruszają się ludzie, należący w istocie do innej przestrzeni i do innego czasu. Upiory załadniają przestrzeń *Wniebowstąpienia*, manifestując w niej swą „innowymiarowość”. Waleczą z przestrzenią i czasem w *Małej Apokalipsie*, czy ignorują? Ie niemal jak w *Senniku współczesnym* i paru innych książkach z tego drugiego cyklu, aż po *Rzekę*...

Ta przestrzeń Warszawy jest sztuczna. Mi miasta bohatera, niezmiennego tu nie istnieje. Konwici bowiem jest przybyшем do Warszawy, jego miły wojenne są lokalizowane gdzie indziej. Jego mieszkańcy Warszawy są wykorzystani. Żyją nie tu, teraźniejszością, nie tu przeszłością. Miasto wali się i sypie, jak w *Małej Apokalipsie*; rozpada, jak w *Rzecz*. Akcja tej powieści toczy się po ogłoszeniu stanu wojennego w roku 1981. Bohater w ucieczce przed aresztowaniem zjeżdża po rynnie i błąka się po mieście. Mieście-atrapie, mieście-erata. Byłakoby: wyzzerzone mury i ściany ze szkatułkami ledwo widocznymi pod wieloma warstwami farby olejnej, która przykrywa całą zepsutą zmurzalszą miast, niedobudowanych fabryk i walcących się ogrodzeń (*Rzeka podziemna*, 1984, s. 27). Z PKiN odpadają plasty tytku. Wszystko tu takie, nawet pogoda — gdy żołnierze w te grudniowe dni grzali ręce nad kosiownikami, obok niemych czołgów. *Dokoła szpal się z brudnej czarnej cieni, postny śnieg* (ibidem s. 7). Te epitety stwarzają załobność i niezwykłość. W *Rzecz*... Warszawa z pierwszych godzin stanu wojennego jest rozdziała, jej tożsamość jest niska. Można przekroczyć granice w przestrzeni i granice w czasie — znaleźć się w „pra-dolnie”. Konwiciowego. Zachwiane są nie tylko wymiary w planie horyzontalnym, ale także wertykalne: góra, dół. *Współ się teraz na przeciwny brzeg, kędy ze strumyczek szal sterzalszy budyli nadbrzeżnych krzaków, jakichś dzikich porzeczek, nurek, jagód, ukłyny. Śnieg szpal się z nieba coraz gęstszy, ale w każdej pływaj z nieba na ziemię, płynął a nie spadał i ugrzadło, że na razcił chwili może rozpocząć ruch odwrotny i płynąć sennie i ziemi do nieba* (ibidem, s. 94).

Góra i dół są zachwiane w naturze. PKiN dalej reprezentuje model wartości PRL. Pod spodem, podobno, pietra, a najniżej urzędzie sztab Układu Warszawskiego. Bohater powieści trafia ową noc do jednej z podpalaczowskich piwnic, która na planie jest pancernem potężnego schronu, lecz rzeczywistość nie odpowiada planom, bo stał beton rozkradł. W tej piwnicy urzędują: pianny dozorca, hipisi, zwariowany pedał.

Oczywiście, że układ pionowy PKiN to atrapa. Realnie jest to bardzo wysoki budynek, punkt orientacyjny. Ale orientuje on mylnie. Rozchwiany układ przestrzeni wpływa na PKiN, który też staje się niaki, fantomem, atrapą. W tej grudniowej nocy wszystko jest wieżaziste, jak w innych powieściach Konwiciowego, a może jeszcze bardziej, gdyż *Rzeka podziemna* jest ich podsumowaniem i w Dolinie spotykają się postacie z poprzednich książek, żyjące, nieżyjące. Jest to sprzeczne z doświadczeniem historycznym, groza 13 grudnia 1981 roku polegała nie na maziostości i nieokreśloności, Konwici problematycznie wyrażała, bano się rzeczy wywołanych i strasznych, dobrze określonych w czytelnym rozporządzeniu. Ale bohater powieści rozmawia z tamtymi przed śmiercią własną. Metafizyka tu zwycięża. Śmierć traktowana nieinstymalnie nie problem metafizyczny. I dlatego nawet tej nocy metafizyka narzuca

konstytucję całego świata przedstawionemu, przestrzeni stolicy. W powieściach Konwiciowego całe życie jest eratasem. Niczym nie można więc zaspokoić marzeń ani pragnień, bo wszystko, co jest, to ersatz. Teraźniejszość jest środkiem zastępczym dla przeszłości (Doliny) lub przyszłości. Nie ma przestrzeni realnej, bo nie ma teraz.

Po Warszawie błąka się Krzysztof J. z *Obłędu Krzyżostia*. Nie, nie błąka się, idzie celowo z domu do pracy, z Madalińskiego na Mysliwiecką. Zdąza przez miasto niezmiennie, prowadzony przez siły, z którymi się kontaktuje. Rozumie tajemny sens wszystkiego, co się zdarzyło. Każde odwracanie się, gest, strój jest dla niego, skierowane zostaje do niego. Jest centrum wszystkiego, od niego zależny los. Jest złączony z miastem, z wszystkimi jego mieszkańcami, z całą jego tkanką. Gdyby nie precyzyjnie pokazany mechanizm obłędu, oparty na własnym doświadczeniu autora, wszystkie zwidzenia Krzysztofa byłyby tanie. W 1970 roku widział na ulicach dżaszynych powstańców, chłopców w panterkach... Jakby nie najlepszy pisarz wymyślił też patriotyczną część obłędu, ale musimy wierzyć, że to prawda, (Bo to rzeczywistość, a nie Polonus w opalach, ani to Rzecz listopadowa Brylla).

Jestli jest w tej przestrzeni jakiś centralny punkt, to znajduje się on w miejscu, gdzie jest Dostojny Rozmówca. On jednak się nie ujawnia, pozostaje w ukryciu, transcendentny, organizuje, narzuca logikę układu. Chce przez tym, by w tym układzie najważniejszy był Krzysztof J. obdarzony przezeń specjalną misją. Krzysztofi mają służyć wszystkie służby zwykłe i specjalne w mieście. Można powiedzieć tedy, że centrum tego układu jest ruchome, przesuwa się z bohaterem. Nie jest on jednak owym centrum z racji swojej podmiotowości, ale przedmiotowo, dlatego, że został obarczony posłannictwem.

Tak widziany świat jest wzmożony. Ale w naszych normalnych oczach (a także w oczach narratora, który ogląda Krzysztofa z perspektywy po chorobie) patos zderza się z potocznością. Mamy komizm. To don Kichot biorący wiatrak za rycerza, dźwięk za królową, strażników królewskich za zbrojców. Tomasz Mann mówi o „monumentalnym humorystycznym stylu dzieła”. Cervantesa (*Podróż przez ocean z don Kichotem*, przeł. M. Żarowski w: T. Mann, *Rzecz*, Warszawa 1964, s. 297). Łagodnie obłąkany rycerz z Manncy jechał przez Hiszpanię. Krzysztof J. przeżył przez Warszawę w stanie ostrzejszego obłędu. Krzysztof, autor powieści sądzi zapewne tak jak Mann, że *Historia jest pospolitą rzeczywistością, do której człowiek został stworzony, w której może być dziełny i w której nieważniejsza szkatelność don Kichota ponosi kłękę. Jest to ujmujące i śmieszne* (ibidem, s. 30).

Krzysztof J. idzie przez Warszawę wierzając w swoje posłannictwo. Jego Misja musi się udać. Misja bohatera *Małej Apokalipsy* było spalić się samemu przed PKiN, misja bohatera *Rzeki podziemnej* uratować tomik zych wierszy ziędo poety, przypadkowo skierowany do półtłajnej „solidarnościowej” produkcji na pieć przed dwunastą. Dwie te misje można rozpatrywać jako humorystyczne. Będa to jednak dwa różne typy humoru. I w różnym stosunku do śmierci bohatera.

Krzysztof J. gdy wraca do normalnego świata nie traci złudzeń, nie staje się pesymistą. Przybija do brzegu, osiada na wyspie. Nikt nie może mu powiedzieć, gdy idzie w obłąkaniu do Polskiego Radia:

*Najlepiej, jak żyję w tym kraju, czeka zagłada. Powiedział do siebie Słodny (bohater *Rzeki podziemnej*) — I. Ł. Pójda do więzień, do podziemia, pod kulę. Zetrze ich samotność, rak, zgrzyota. Nawet nie znajdą jego pocieszenia, że ktoś ich pamięta, że ich ofiara będzie*

przekładzie i natchnieniem. Reszta znacznie robi niewielkie pieniądze i małe interesy na agonii ofiary. Tam nakładnia, gdzie indziej oszukają, ówdele wybierają trochę szmalu, odrobnie walczyliwa, krzyżną zapomni moralnie. To już nie ojczyzna Łukaszkich i Trauguttów. To kraina Chłeskiakowych. (Rzeka, s. 68).

Nikt mi w ten sposób nie powie. A gdyby powiedział, to Krzysztof J. nie uwierzy, gdyż tak mówić może tylko wrogi. Obłąd w tym stadium cechuje się ostrym dychotomicznym wartościowaniem. Granica między siłami dobra i zła jest wyrazista. Nie ma pół martwych, obszarów neutralnych. Tak sily dobra, jak i sily zła są maksymalnie zorganizowane. Zupelnie inaczej niż w najeżeniu u Konwicznego. Dopiero w miarę zdrowienia Krzysztofa J. te ostre barwy szareją. Organizacja okazuje się nie tak totalna, są obszary słabiej nacechowane itd. I jeśli nawet zachować wiarę w to, że ma się posłannictwo, to posłannictwo owó jest inne, nie tak intensywne, nie tak wyróżniające, dzielone z wieloma ludźmi, może z całą ludzkością. Miasto podległe wartościującej organizacji i miasto od niej wolne — to dwa obszary w tej samej powieści.

Obłąd jest tragiczny i komiczny jednocześnie. Z perspektywy normy motywy, jakimi kieruje się Krzysztof J. i jego interpretacje wydarzeń są cudaczne. Perspektywa normy to patrzenie z zewnątrz. Wtedy „ja” nie jest wszechwładnym panem świata, nie poznaje różnic między działaniem i przekształcaniem (obłąd to absolutna praxis), ale czuje się podległe, godzi się części na status służebnego, nawet niewolnika. Nie jest mu dostępna ani patetyczna wielkość Traugutta, ani też humorystyczna wielkość Chłeskiaka. Powieść realistyczna to w gruncie rzeczy przedstawienie sytuacji narratora-niewolnika. W Obłądzie dany został realistyczny opis wywołania się z niewolnictwa. Powieść jednak jest pisana z pozycji zdrowego, więc wyzwolenie było pozorne. Konfrontacja pozoru z rzeczywistością śmieszą. Kim jest Dostojny Rozmowa?

Niepójcie. Niepójcie. Może to przed jego obłądnie widzę mnie dwaj posłani przebrani za centurionów? Może Dostojny Rozmowa to nikt inny tylko... SAM BOG. I otom go nazwał. Zatem z głębi nocy usłyszałem głos bōży. Hic est. I oto spełniło się. Ciemnoci przeszły krzyż ziemie. (Obłąd, I, s. 149). Ośnienie to przychodzi, gdy bohater wychodzi z pisarni, a owi centurioni to żołnierze na przepasce, biorący Krzysztofa J., podążającego za nimi, za pedala. Ale komizm sytuacji, jej trywialność nie przeszkadza, by realizowała się wtedy właśnie nagłaśniona wizja: Rozdarała się zasłona i tajemniczo tajemnie ukazała się moim oczom. Czekal na mnie sam Bóg utajony w naszym mieście. Droga do niego widniała przez m i l e c i e lece przez z y c i e. Nie trwoży jej towarzyszy, lecz radzi. Czekal na mnie Bóg wszelkiego stworzenia. Bóg ognia i wody, lasów i igr, gwiazd i drobny piasku (Obłąd I, 149).

Powolna wędrowka Krzysztofa J. ulicami Warszawy składa się z mnóstwa następujących po sobie istotnych wydarzeń. Jakby trzeba było w momencie największego szaleństwa, natężenia choroby przypieścić, przypieścić i jeszcze raz przypieścić, aby szybko pokonać przestrzeń (czasoprzestrzeń?), którą w życiu pokonuje się — albo i nie pokonuje — pomaluczkę. Powrót autora powieści do realizmu był porażką powrotem do normalnego, wolnego pokonywania. Krzysztof-człowiek tego powolnego pokonywania czasu-przestrzeni chyba nie wytrzymał.

Białoszewski chodząc po Warszawie spotykał doboych swoich znajomych, najrzeczyszych. Krzysztof J. — wrogów i sojuszników, skrajnych wrogów i skrajnych sojuszników, a jednocześnie były to osoby, z którymi nie mógł nawiązać kontaktu. Bohaterowie powieści Konwicznego obracają się głównie wśród postaci przypadkowych, marginalnych, a jednocześnie archetypowych, gdzie łatwo zaciera się granica między człowiekiem a upiorem czy duchem.

Krzysztof sądzi, że pod powłoką nieprawdopodobnego świata widzi świat prawdziwy, pod pozornymi rzeczyswymi związkami pomiędzy faktami. U Konwicznego te związki są na niby, bo ustala je wariat, ale błądzący w nierzeczyswym „teraz” narrator. Dla Mirona świat rzeczyswy swoją realnością skut artystę. Od początku więc w przedstawieniu bohatera nie schizofrenia jest, ani melancholia rodząca fantomy, lecz strach. Widzę i opisuję Białoszewski opisuje przy tym (pożornie? no, pewnie, że pożornie) „jak leci”, a związki między wydarzeniami, między elementami opisu kładzie się „same”. (Czasem ich nie ma, czy prawie nie ma — i wdręje się w lesie rzeczy — jak we śnie).

Lecz miasto jest realne, Warszawa była na pograniczu jawy i snu — ale po stronie jawy.

Nie Traugutti ani Chłeskiakow... Opozycja jest błędna. Konwici nie ma racji. Potrzebny jest ktoś trzeci. Ktoś inny. Wszyscy ci pisarze — Białoszewski, Krzysztofi i Konwici również, wiedzą, że ktoś trzeci. To jest bowiem wiedza polskiego pisarza: ktoś, kto nie jest ani Łukaszkim czy Trauguttem, ani Chłeskiakowem nadaje sens Warszawie i — podeprężony dumą warszawian — Polsce. Jej ulicom, placom, kamieniom, tłumowi w sklepach, ludziom na dworcach, na przystankach, w tramwajach, w domach, na trotuarach, na ławkach w parku, w ogródkach działkowych — wszędzie.

Co się stało z Warszawą Wiecha? Czy ona kiedykolwiek istniała? Czy tylko tak wydawało się w latach pięćdziesiątych — przecież Wiedź pisał swoje felietony przez c a l e lata pięćdziesiąte — że istnieje?

I jeszcze miasto ze snu... Ten Paryż marzony w Warszawie pod koniec siódmej dekady. Paryż jako niebo marzone przez Staszka Grochowiaka dla Jarka Falkowskiego. Wszysko pomieszan. Poetyckie Zadzuski, które prowadziły za życia Falkowskiego, zrodzone z misterii jawowych i apeli poległych... prowadziły przez niebie, „na desek Olimpi”. Staszek nigdy nie był w Paryżu, został w Warszawie. Jego Warszawa, ta zpowinął w czasie powstania i ta z redakcji, ulic, knajp była bolesna, z nadziei i rozczarowań, powikłana, ale był do niej przywiązany grubym powrotem, aż do śmierci.

Zimowe pogrzeby na Powązkach. Lato w kurzu, płoty z plakatami, fotografie z Własy, programy. Hasła. Michnik publicznie konkuruje z Urbanem o mandat, trzecim jest Kunciewicz. Wyszko inaczej. W Ogrodzie Saskim gołębie dziobić obć w rzadkim trawniku. Na PKIN neon: CASSINO. Kramiki na Placu Defilad. Z ciężarówką sprzedając mięso. Brudny, postny śnieg 1989/90.

Bezdomni na środku hali Dworca Centralnego podciągają brudne pacie. Neony HITACHI, SONY. Cudzoziemki w pyle betonowej posadzki otwierają tekturową walizkę. Przewieziona z daleka, w niej trochę pestek słonecznika. Dzieci w kurtkach pokrytych zeszłym błotem patrzą na ten przysmak. Obok kiosku z piwem w puszkach, kolorowymi czekoladami, batonami „Mars”, manda-

tu jesteś, nie wiedziałem, że opera jest taka zroglęta i taka chora. Skąd właściwie mogłem o tym wiedzieć. Dyrektor jest największym kłamacz, jakiego kiedykolwiek znałem...

— Uważaj — ostrzegła mnie — dyrektor jest pojętny.

— Nie obawiaj się o mnie. Wierzę w moje skrzydła. Są silne i niezawodne — powiedziałem z przekonaniem.

Mezzosopran odchylił głowę. Włosy spadały jej na moje ramię. Przez chwilę milczała. Potem usiadła splatając dłoń najednej nodze. Intensywnie o czymś myślała. Cała była tak pogrążona w zadumie, że czas zatrzymał się koło niej i straciłem ją na chwilę z oczu na skutek zatrzymanego ruchu kwantów. Właściwie to wszystko dokola zatrzymało się. Nawet wiatr zastępył nagle i musiałem odsunąć się od niej, by czym prędzej odetchnąć płynnym powietrzem.

— Jak ty tu trafiłeś? — zapytała, myśląc jednocześnie o czym innym.

— No, tu — spojrzała na mnie przytomniej — do teatru.

— Ach, tam — zrozumiałem nareszcie.

— Nie tam, tylko tu — poprawiła mnie i wyprężyła się czujnie — czyżbyś nie wiedział, że teatr ciągnie się znacznie dalej niż do głównych drzwi starego budynku, to znaczy aż po złomowisko i wyburzone kino?

— Czekaj, czekaj — zastanowiłem się — przecież jestem teraz w domu publicznym?

Skinięła głową.

— O czym więc mówisz? Wyjaśnij mi to, proszę.

— Burdel jest własnością teatru.

— Znasz dyrektora?

Znowu skinięła głową.

— Bywał u ciebie?

Nie chciała powiedzieć. Domyśliłem się i wstałem.

— To nie było tak, jak myślisz — złapała mnie za rękę.

— Niewinnie — mrugnalem obłotnie — muszę już iść.

— Nigdzie nie pójdźcie! — zdenerwowana wyjęła papierośa i zapaliła nadmierne wciągając dym.

W tym momencie drzwi do pokoju otworzyły się i ujrzałem w nich Bata w towarzystwie dwóch nagich i uroczych kociaków.

— Zabieramy was — zawołał radośnie. — Zabieramy was do miasta.

— Gdzie? — zdumiał się mezzosopran. Dziewczyna aż uniosła się w pośpiechu, na której leżała dotąd wyciągnięta i odprężona.

— Do miasta na karnawał! — wyjaśnił Bato i spojrzal na swoje dziewczyny z błękitnymi kwiatkami w oczach.

— A zatem idziemy — zgodziłem się rad, że Bato przerwał rozmowę.

Poczułem, że moje nogi zaczęły podrygiwać rytmicznie. Ten rytm wzbrał we mnie nagle, pomimo że wszystko, co miało się dopiero wydarzyć, było tak odległe. Pokój stojący przez tyle czasu spokojnie, zaczął znowu drgać. Ponownie zatańczyła na wietrze zasłony. Porwałem ubranie i chwyciłem za rękę mezzosopran. Zbiegliśmy na ulicę. Miasto pojawiło się za zakrętem. Tu teatr jakby się zmniejszał.

Skończyły się ostatnie, biedne garderoby, a zaczęły wąskie uliczki. Gdzieś w bramie zafalowała ostatnia stara kurtyna, ale tu ludzie mieli już odwagę stapać po chodnikach, a nawet spacerować całymi rodzinami. Nagle na obie strony naszej drogi rozlał się ogromny plac. Wśród kwiatów i suto zastawionych stołów przebiegał w podrygach tłum tańczących. Wielki wąż taneczy przeczekał się wśród zgromadzonych na placu mieszkańców i rytmicznie przenosił radość gdzieś w krótkim pałacyku burmistrza. Stół brzemienienjadłem skrywały pod sobą tych, którzy mieli już na dzielić doć wiina. Muzycanci sygnali lekkimi dźwiękami w szalejących biesiadników. Wydawało się, że kostiumy tańczą sobie, a ciała sobie. Pośród uliczek kolorowe kufany i takie pantaloony pędziły raz w tę raz w drugą stronę i wznosiły okrzyki, gdy wstrząsały nimi deszcz lubieżnej emocij. Wądzidło pachniało kwiatami i miłością. Wśród postaci w czarnych maskach dojrzałem Bata, który zagubił mi się przed paroma chwilami. Pociągnął mnie za sobą.

Wszystko nabierało rozpędu. Rytm stawał się gorączkowy i nieprzerwany. Bato przebiegał się przez ściany pulsujących ciał. „Dokąd mnie ciągną! Czemu tak zdecydowanie obierał kierunek, w którym teraz zmierzaliśmy. Przecież wszystko tu było takie samo jak i tam. Wpadliśmy pędem na jakieś schody. Drzwi w kryształowych lustkach, przebiegając z ich wnętrza światło, potem jasny korytarz, jakiś upudrowany lokaj, salon i wielka sala balowa.

Zatrzymaliśmy się w połowie drogi, jakby ktoś, kto miał na nas oczekiwać, nie wyszedł z niewiadomych powodów. Spoglądałem niezdecydowanie na liczne postacie w maskach, które właśnie w tej chwili, w czasie naszego niezdecydowania, pojawiły się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Tworzyły one grupki, a te swoje hierarchie. Na środku salonu stała grupa największa, postacie w najbogatszych i najokazalszych strojach. Nie zwracali uwagi na resztę. Inne grupy jak satelity krążyły wokół tej najważniejszej, starając się docześcić na różne sposoby. Jednak ci najważniejsi poczynili już odpowiednie starania i skutecznie zabezpieczyli się przed natrętami. Z kilku osób utworzono straż przyboczną, która bez żadnej żenady lała natrętów w pysk. Atakująca grupa odsuwała się, zabierając trafionych i przygotowywała następny atak, krążąc i uważnie wypatrując słabego miejsca w systemie obronnym grupy centralnej.

— Czy masz ochotę dostać się do środka? — zapytał Bato wskazując na grupę najważniejszą, a jednocześnie ciągnąc mnie nieco bliżej.

— Wiesz, chyba nie... — odpowiadałem niepewnie.

— Dlaczego? — zdziwił się przyjaciół.

Spojrzałem na niego i zauważyłem, że chyba ogromnie musi mu zależeć, by tam się dostać.

— Czy to konieczne?

— Myślę, że tak — powiedział.

— Czy nie chciałbyś zażyć szaleństwa, które teraz dopiero nabiera rozmachu tak za oknami? — spojrzałem na niego, ale Bato już mnie jakby nie słyszał. Podążyłem za nim, a on zaczął obchodzić grupę

centralną w jak największej odległości, niemal ocierając się o ściany i udając, że chce jak najszybciej ominąć, że nie jest na w ogóle zainteresowany. Nie wiem, jak to się stało, ale grupa nagle rozległa swoje skrzydła i rzuciła się w naszym kierunku polyskując strzemi. Czarne maski szlachetną barwą wyróżniały się pomiędzy tymi, którzy tak bezskutecznie atakowali grupę przez tyle czasu. Bato, który chciał do tej grupy tak bardzo się dostać, teraz zmienił taktykę i uciekał. To było dla mnie niezrozumiałe. Czyżby zasada odwrotności — nie jest interesując się, a zainteresować się sobą? W każdym razie sytuacja zmieniła się błyskawicznie i teraz dookoła nas furkotały czarne skrzydła. Grupa frunęła i dziobała nas, nie mogąc dostać mnie i Bata w swoje rozwarte szpony. Uciekałem tak jak i przyjaciel. Poczułem niewytkły smak ucieczki. Nie znałem ani jej celu, ani jej stawki. Było to jednak pasjonujące. Jako artysta znalazłem w niej zupełnie nowe wartości. Odkrywałem — pędząc za przyjacielem — nowe tereny, które mogły nas uratować, jeśli oczywiście powodzenie ucieczki można by było nazwać sukcesem. Jeśli natomiast ucieczka miała być skazana na niepowodzenie, wtedy musielibyśmy się starać, by nie uciec tak całkowicie i w końcu pozwolić się złapać.

Właśnie wybiegliśmy na jakiś korytarz na pierwszym piętrze. Potem miały być jakieś schody. Drogę zabiegał nam jakiś pajac. Nie należał on do ścigającej grupy. Wręcz przeciwnie. Zaczął nadskakiwać i mizdrzyć się, byśmy chcieli włączyć go do swojej ucieczki. Bato ustawicznie go odpychał i pajac wciąż się przewracał. Za każdym razem podnosił się i w dalszym ciągu podbiegał do nas, starając się po chamsku wepchnąć między Bata i mnie, by w końcu dopiąć swego, to znaczy zostać uciekającym przed goniącą nas grupą. W pewnym momencie przewrócił się po raz nie wiem już który i spod długich pantalonów kłowna wyjrzała szara ciecia i solidne skórzane buty, takie, jakie noszą policjanci. Przystanąłem i zatrzymałem przyjaciela.

— A więc to tak — wykrzyknął Bato, zrywając pajacowi maskę i zrzucając mu spiczastą czapkę z głowy. Pod spadem tkwiła inna czapka. Była to duża, szczeramienna czapka z daszkiem i z dystyngami oficera poliji.

— Jedną chwilę, a wszystko wyjaśnię — powiedział policjant — ja wcale nie jestem policjantem. Przebrałem się tylko dlatego, by udawać, że nim jestem, ale należało się jeszcze raz przebrać, żeby także pierwsze przebranie ukryć przed zupełnie niepotrzebnymi na sali osobami.

— Czemu uciekasz? — zapytał go Bato.

— To zrozumiałe — odrzekł pajacopolicjant — że uciekam tak samo jak wy i chciałbym być w końcu złapany. Przecież o to wam chodzi.

— Nieprawda!

Pajacopolicjant speszył się wyraźnie, ale jeszcze raz zdobył się na wymuszony uśmiech.

— Jeśli chcecie — rzekł Bato — to uciekaj z nami, ale my uciekamy naprawdę.

— Zgoda — rzekł niepewnie trzeci i przestępując z nogi na nogę

czekał na nasz pierwszy krok. Wziął czapkę i uśmiechał się niepewnie, starając się równocześnie wejść między nas. W ten sposób chciał mieć większą pewność, że przyjdziemy go do naszej ucieczki. Należało się spieszyć. Grupa centralna zbliża się wielkimi krokami.

— Hop! — krzyknął Bato i na ten znak zaczęliśmy uciekać. Poczułem się jak mały chłopiec w czasie dreźnianej zabawy.

— Jeśli nas złapia, to już koniec — próbował bronić się przed pajacopolicjantem Bato, ale ten był twardy.

— Trudno — odrzekł jeden do mojego przyjaciela. — Niech będzie koniec.

Pędziliśmy i pędziliśmy, a grupa gonila nas aż poza tereny palacu. Myślałem, że jak wzmieszymy się w uliczny tłum, to nas zgubi, ale moje nadzieje były próżne. Grupa biegła za nami trop w trop. Wybiegliśmy poza miasto. Zaczęło świać. Jak szybko minęła noc. Byliśmy na autostradzie. Tupot pędzącej za nami grupy powoli przybliżał się, gdy przed nami wyłoniły się rozmaite w mroku wczesnego poranka kształty budowli. Po chwili okazało się, że jest to stary młyn. Czym prędzej wpadliśmy do środka, a stare szerokie drzwi udało się zaryglować. Tamci stanęli za progiem.

— Proszę otworzyć! — krzyknął jeden z nich. — Musimy porozmawiać.

Bato nakazał milczenie.

— Doprawdy nie widzimy przeszkód by się dogadać?

Bato nadal trzymał palec na ustach.

— Jesteście nam bardzo potrzebni!

Bato wyjrzał przez szparę.

— Musimy się dogadać, w przeciwnym wypadku... — głos na zewnątrz efektownie urwał się.

— W przeciwnym wypadku...? Co? — Bato tym razem przerwał nasze milczenie.

— Wszystko będzie stracone. Musimy się zjednoczyć. Wypadki potoczyły się tak raptownie, że teraz jedynie ostry zryw może nas uratować.

Głos mówił przez szczelinę tak gorąco, że usta duże, miękkie i wydłużone na kształt bardzo wąskiego ryjka przedostały się do wewnątrz i wymawiały wyraźnie każdą zgłoskę. Bato odsuwał się od nich, ale te podążały w jego stronę, opłatały go, unieruchamiały, wysuwały swój czubek aż do jego uszu i zamieniały mowę w ostry, denerwujący gwizd.

Bato delikatnie odwiązał z ich splotów. Zdejmując je z siebie przypominał chwilami cyrkowca tresującego węże. Usta przekonywały i przekonywały, aż Bato w pewnym momencie zdecydował, że należało zrezygnować w końcu z oporu i wykaazać nieco zainteresowania.

— Jeden z was może wejść — powiedział uchylając drzwi.

Usta momentalnie zniknęły i z zewnątrz dobiegły nas odgłosy szepiów.

— Musimy wejść wszyscy razem.

— Dlaczego?

— Bo jesteśmy grupą centralną. Jesteśmy jednością, a gdy i wy

zdecydujecie się przystąpić do nas, zrozumiecie, jak trwałe więzy trzymają nas w tej jedności i w naszym działaniu.

— Niech i tak będzie. Wędzicie.

Ktoś zapalił świecznik, ktoś miał latakę elektryczną. Zobaczyliśmy nagle przebiegających, lecz ich stroje już nie przypominały znanych wcześniej strojów palających. Sprawiali wrażenie dostojnych, smutnych kłownów mocno dotkniętych przez los. Kiedy już wszyscy weszli, Bato zaryglował drzwi i stanął na starej skrzyni, żeby móc przemawiać.

— To dobrze, że chcecie z nami rozmawiać. Pomyślałem, że i ja mam wam coś do powiedzenia. Powiem zatem pierwszy.

Oto przyjechał do teatru śpiewak. Jest prawdziwym artystą. Jego celem jest dawanie ludziom szczęścia. Śpiew jest jego jedynym pragnieniem i należy mu się za to szacunek. Nie od dziś wiemy, jak sztukę traktuje dyrektor. Znany go doskonale. Każdy z nas ma jakąś ranę, którą otrzymał z rąk tego oprawcy. Dyrektor nie jest jednak najważniejszy. Najważniejszy jest chór! To chór decyduje o pozycjach dyrektora, a przynajmniej stwarza sytuację zmuszającą dyrektora do takich a nie innych działań. Te zwierzenia w prymitywnym lenistwie i prymitywizmie swojego życia (prymitywizm z wyboru!) zdolały opanować sektor centralny teatru, doprowadzając do całkowitego wysublimowania najgorszych cech, jakie może posiadać człowiek. Wywierając wpływ na dyrektora, pomimo że trwa wieczna zabawa w pana i poddanych. Odgrzywna komedia szefa, który posiada posłuch wśród tej dzicy, pomaga im trwać w swoistej symbiozie. Zbyt długo czekaliśmy, panowie, na ten ruch, który zamierzacie uczynić właśnie teraz. Domyśliłem się waszych zamierzeń i chcę was przestraszyć. To, co było do tej pory chorem wielkich dzikusów, przestacza się po swojej metamorfozie w gatunek znacznie niebezpieczniejszy. Powoli nabývają oni takich umiejętności, jakich nie posiadali poprzednie pokolenia chórystów w operze. Ta nowa odmiana, jakis szatański gatunek, potrafi cudownie malpować całe fragmenty z życia człowieka cywilizowanego i wrażliwego na sztukę. Jest to o tyle niebezpieczne, że ktoś, kto nie jest zorientowany, daje się nabierać na różnego rodzaju sztuczki i wpada w przemysłne pułapki. Będzie wtedy zgubiony. Wówczas jasnica szansa dla niego to ostrzeżenie przed ich jadowitym snem — ostrzeżenie takie, jakiego właśnie teraz wam udzielam.

— Naszym celem — odparł przedstawiciel grupy centralnej podnosząc rękę (Bato uczynił to samo jednak o ułamek sekundy wcześniej) — i naszym obowiązkiem jest stworzenie tajnej organizacji. Chcemy walczyć z dyrektorem!

— To jednak chór... — zaczął Bato i dłonią dotknął czoła.

— Chcemy walczyć z dyrektorem — powtórzył z naciskiem przedstawiciel grupy i również, tą samą ręką co Bato, dotknął swojego czoła i powtórzył: — To jednak chór...

— Jesteście w błędzie — rzekł wolno Bato.

— Jesteście w błędzie — powtórzył bezwiednie przedstawiciel grupy. Teraz wykonywał identyczne ruchy jak Bato. Zdawało się, że są ze sobą w jakiś sposób sprzężeni. Ujrzałem, jak cała grupa

wykonyuje te same ruchy. Zachowywali się jak cienie Bato. I wtedy przedstawiciel grupy zaczął odpowiadać:

— Dawno temu, w mieście pełnym teatru i w teatrze pełnym miasta żyła elita. Była dobra i nikogo nie krzywdziła. Znała jak nikt inny największe dzieła ludzkości i ceniła sztukę. Elita doбираła artystów i decydowała o poziomie artystycznym teatralnego miasta. Miała dobry gust i ludzie wierzyli jej i słuchali jej sądów. Krytyka doradzała, co i jak. Ludzie czuli się jednak coraz bardziej nieszczerliwi. Brakowało im prawdziwej demokracji. Chcieli i oni decydować. To musiałoby być wspaniałe — myśleli — gdyby można było samemu decydować, które dzieło zyska nieśmiertelność, która sztuka zostanie dopuszczona przez cenzurę i wystawiona, a która nie. A tu musimy zdawać się jedynie na elitę. Dlaczego ona jest taką ważną? Przecież są z tych samych kości, z takiej samej krwi i ciała. Mają te same zółdki. Dlaczego więc?

Ludzie zbuntowali się. Część elity wyjechała, część zamknęła się w swoich domach. Przestała doradzać, krytykować. Jednocześnie wśród artystów, wśród twórców zaczął narastać niepokój. Oto bowiem nadszedł dla nich trudny czas wyboru. Czy warto tworzyć, jeśli właśnie teraz nadchodzi takie chwile, że dzieło, które jest genialne, w sposób brutalny zostanie stłamszone, a kiez może dla ludu okazać się wiele interesującym. Co robić? Jest też taka możliwość, że dzieło kontrowersyjne, które miałoby wielkie trudności, żeby się przebić przez oceny elity, teraz, na skutek przypadku albo dobrego humoru recenzenta z ludu będzie mogło ku szczęściu twórcy ujrzeć światło dzienne. Bez względu na wszystko zaczęli jednak tworzyć. Mieli wielkie ambicje, ale okazywało się, że liczba dzieł interesujących i kontrowersyjnych była tak mała (w porównaniu z dziełami komercyjnymi), że twórcy zniechęcili się w końcu. Przestali tworzyć dzieła wielkie i ambitne, bo bardzo mało ich części zdolało przebić się przez demokratyczne oceny ludu. Byłbydab o byt, pisali to, co się większości najbardziej podobalo. Tymczasem elita zamknięta w swoich pałacach żyła właściwie dla siebie sama. Stala się tak hermetyczna, że ludzie ponownie poczuli się rozdzieleni. Jak to?! Nie są z nami, nie ma z nich żadnego pożytku, po co więc mają zjadać nasz chleb? Niech idą precz! To my zabieramy na utrzymanie teatru i na wznowienie i wystawienie sztuki.

Głupcy! Nie wiedzieli, że teatr już wtedy zapuszczał korzenie w głąb siebie i rozdzieli się odmianną scen i senek. Pracujący tam artyści schodzili na psy. Upadali się chcąc zadowolić masę panującą. Już nigdy to im się nie udało. Masę były nienasycone i wciąż miały krytyczny stosunek do sztuki artystów, pomimo że ci, jak tylko umieli, starali się zaspokoić ich prymitywne potrzeby. Nigdy też nie powstało już wielkie dzieło. Wiadomo przecież, że jest ono wielkie, tylko wtedy, gdy jest ponad przeciętność. Natomiast masa chciała zadowolenia dla siebie samej, dla swojego poziomu. Mijały lata. W ulicach teatru rozdzieliły się nowe pokolenia degeneratów. A elita odeszła. Drzemalo w niej coś, co pozwoliło porzucić po sobie pewien zdumiewający ślad. Metafizyczny smutek, lekcja odrzuciła się w pałacowych lustrach, przegnęła, by jej odbicia

pozostali w mieście. By pilnowali tajemnicy. Jaką posiadała w swoich dobrych latach. Jesteśmy teraz z wami. My, odbicia zwierciadlane naszych panów. Szukamy godnych następców. Prosimy: władajcie nami. Czekaemy na wasze gesty, na wasze rozkazy. Nie chcemy żyć jedynie w lustrach, gdzie tylko skłana nadzgia pozwala na węgtaje.

Mówiący podszedł do mnie i swoje ramię włożył we mnie. Zniknął aż po kciok. Zrozumiałem, że rzeczywiście chce się odbić odbiciem.

— Jesteś artystą. Wiemy o tym. Chcemy być ci przydatni. Nie myśl, że to chór. Nieprawda. To dyrektor. On decyduje, lecz brak mu odwagi. Brak odpowiedzialności za teatr. Boi się jak zwierzątko. Jeśli zdolacie odebrać mu panowanie, chór rozbiegnie się jak stado przestraszonych małp.

Bato chciał jeszcze coś powiedzieć, ale odbicie przerwało mi i nie pozwoliło już nic wyjaśnić.

— Jesteśmy tu znacznie dłużej od ciebie — powiedziało do mojego przyjaciela. — Jeśli nie chcesz uważać w to, co powiedziałem — idź swoją drogą, miej swoje racje. Ale uwaga! To, czym teraz jesteśmy my, może spotkać w niedługim czasie także i ciebie. A będąc lustrzanym odbiciem siebie samego, mogąc tylko chłodzić i sprawiać wrazenie istnienia, nigdy nie dokonasz tego, czego mógłbyś dokonać teraz.

— Byłem chórzystą — powiedział Bato.

Tum lustrzanych obrazów zneruchomiał. Już przecież pozwalali sobie na naśladowanie Bata, już zachowywali się tak, jakby odnaleźli swoje źródło, dzięki któremu ich istnienie miało sens. Teraz jednak oświadczenie Bata zbilo ich z tropu. Jak to? Chórzysta obok artysty? Dlaczego dopiero teraz o tym mówić? A więc nie będzie to ich pan, że wybrali, że ocenili. Zdziwienie opłatało te żałosne odbicia kłownów, tak bardzo strachliwe, że nawet w lustrach musiały się maskować pod kolorowymi ubiorami.

Obejrzałem się za naszym towarzyszem ucieczki. Pajacopolicjanta nie mogłem jednak nigdzie dostrzec. Czyżby zdołał się niepostrzeżenie wymknąć?

Tymczasem Bato korzystając z zaskoczenia zaczął wyjaśniać:

— Byłem chórzystą, bo śpiewałem być nie mogłem. Nie potrafiłem osiągnąć takiego poziomu, by śpiewać solo. Wierzę jednak, że chór potrafi pozory wielką sztukę swoją mnogością głosów. I wierzę mi, tak było. W tamtych czasach kilku młodych zapalonych śpiewaków chóralnych stworzyło chłdziec niezłą harmonię. Pochodzili oni zarówno z rodzin inteligentnych, jak i wieśniaczych. Teatr rósł, ale nie zapuszczał jeszcze korzeni w miasto. Miasto zaglądało do teatru z zaciekawieniem i podziwem.

Degeneraci pojawili się nagle. Zalegli się w sali kameralnej i na początku nie ingerowali, gdy reszta odbywała próby. Dopiero znacznie później, gdy nasz chór stawał się coraz bardziej popularny, gdy zabrakło prawdziwych artystów-solistów i dla teatru śpiewaliśmy tylko my, tamci zmusili nas do walki. Jednego z naszych współtowarzyszów udało im się złapać i zagryźć, gdy samotnie wracał z próby.

Poprzyścięliśmy zemstę. Zaczęliśmy z nimi walczyć. W teatrze wybuchła rewolucja. Ale ich było coraz więcej. Rozmnażali się jak króliki. Przemierzaliśmy korytarze opery wzdłuż i wszerz. Zrobiliśmy tysiące kilometrów, ale degeneraci znali teatr jak mała busz. Nie potrafiliśmy ich wytopić. Zagubieni i wycieńczeni straciliśmy wolę walki. Wtedy sprytny i zdziwały wróg przystąpił do ataku. Napadł nas podczas snu. Byliśmy zaskoczeni i zmęczeni. Tylko nieclimnym z nas udawało się uciekać w dalszym ciągu i przez długie dni i noce błądzić po korytarzach. Potem pozostałem już tylko ja. Reszta już nigdy nie wyszła z tego teatralnego gąszcza. Natomiast tamci pozostawili mnie. Chyba nie chcieli już krwi. Nie byłem dla nich groźny.

Teraz, gdy udało mi się przeżyć i pamiętając jak zjadali moich towarzyszy, mogę nam powiedzieć jak bardzo są niebezpieczni. Bo chociaż są jeszcze ludźmi, to niewiele ludzkiego w nich pozostało.

Bato zamilkł. Milerały odbicia, milczałem i ja. Słychać było tylko strzuki wiatru w szczelinach. Głosy nasze uroczyste wzniosły się pod sklepienie nieboskiego mlyna i zawisły jak mięsiste obłoki. Czekały na to, by wyrzucić ciężki deszcz słów. Jedna z gwiazd zajaśniała przez pastę okno i umyła nam twarze swoim światłem. Oddychaliśmy głośno. Ja i Bato. Lustrzane odbicia potrafiły idealnie milczeć. Czyżby jednak chciały uwierzyć słowom mojego przyjaciela? Dlaczego nie odchodzą?

— Zakładamy, że mówisz prawdę — rzekło odbicie — bo jednak chcemy ci wierzyć. Naszym wspólnym celem powinien stać się artystyzm tak czysty jak prawda. Szukajmy go razem. Celem człowieka zawsze było szukanie. W przeciwnym wypadku zawsze groziło mu wchłonięcie przez chór degeneratów. Pozwólcie nam być waszymi cieniem. Jest was dwóch, więc będziecie miuc po kilka z nas.

— Jak proponujecie walczyć, jak szukać? Czy zdajecie sobie sprawę z bezładności waszej propozycji?

— Twórcze. To wspaniała metoda walki.

— Nie mamy jak, nie mamy gdzie.

— Macie teatr, macie sceny. Wiele scen! Popatrzcie, rozszperajcie się po mieście. W każdej większej branie mys stara kurtyna. Zaczynajcie od najbardziej złych. Po pewnym czasie uwierzą wam, że powstałście. Idźcie dalej, do bogatszych. Niech was wspomagają. Pakujcie, a będzie wam otworzone.

— Jest tylko jedna scena, na której mógłby śpiewać mój przyjaciel — powiedział twardo Bato.

— Zdumiewasz mnie coraz bardziej — powiedział odbicie — czyż nie zdolam cię przekonać. Czy ty choć trochę w niego wierzysz? — pokazało nam miłe palcem — czy nie wystarczy ci jakiejkolwiek miejsce i koniecznie musisz mieć wielką scenę? Potrzebny ci jest dyrektor i chór degeneratów. Jak zdołasz ich pokonać?

— Teraz są znacznie groźniejsi — powiedział Bato — i choć najbardziej obawiam się chórystów, to wiem też, że i oni po raz pierwszy czują prawdziwy lęk.

— Przed kim?

— Przed solistą — Bato pokazał na mnie. Znowu spojrziałem zaskoczony. Nie sądziłem, że choć mógłby się mnie obawiać. Tkwiła tu jednak jakaś cząstka prawdy. Jeśli byli tacy groźni, czemu nie rzucili się na mnie wprost, znieścacka. Dlaczego nie zlikwidowali potencjalnego wroga od razu? Czy rzeczywiście budziłem wśród ich zbiorowości strach?

— Strach przed twoją sztuką — powiedział Bato zaglądając w moje myśli. — To przed nią drżą ich dzikie serca. To działa jak zwierzęcy instynkt. On blokuje ich działanie i oni nie bardzo wiedzą, co się z nimi dzieje. I nie pomyśl się zbytnio, gdy powiem, że będą szukali specjalnej metody, bardziej wyrafinowanej, by oszukać swój strach. Będą musieli przypomnieć sobie, jak się myśli, jak się oszukuje i jak zmienia skórę. Dopiero wtedy odważą się dopisać ciębie.

— Czy chcesz tam wrócić? — zapytał odbicie.

— Tak — skinąłem głową. — Dyrektor przyjął mnie do pracy. Muszę wrócić do teatru. Tam jest moje miejsce. Czeka na wielką rolę. — ... której nigdy nie otrzymasz — odbicie weszło mi w słowo.

— Nigdy nie otrzymasz, chyba że...

Zadrżałem niecierpliwie.

— Chyba, że zmusisz dyrektora. Nie masz jednak na niego takiego wpływu. On jest zbyt potężny.

— Mogę wam obiecać, że śpiewak otrzyma należną mu rolę — rzekł Bato — w tym moja głowa. Gdy tak się już stanie, zaraz po premierze pojedziemy do miasta na małe sceny. Stworzymy teatr według waszych propozycji. Taki, który będzie zaglądał do biednych i przestraszonych serc. Niech się dowiedzą...

— Dowiedzą... wiedzą... wiedzą... — powtarzały jak echo nasze odbicia. Wyszliśmy z mylnia. Powrócił do miasta o świecie odbywał się wśród naszych nowych lustrzanych obrazów. Każdy z nich umiejętnie naśladował nasze gesty. Były szczęśliwe, że odnalazły kogoś, komu mogły zawierzyć i komu mogły być potrzebne. A my uczyniliśmy się nowych sytuacji, w jakie przyszło nam wejść. Sen był bezwzględny i usilnie domagał się swoich praw.

Obudziliśmy się i ogarnęło mnie zdziwienie. Przekałem wzrokiem tajemnicze przestrzenie, zupełnie dla mnie obce, pełne nieprzejętej ciszy. Nie wiem, jak długo spałem, ale w podświadomości docierały do zmysłów rozmarzone kształty postaci, które pochylały się nade mną, usiłowały mnie dotknąć. Jednak same siebie powstrzymywały. Sen był na tyle mocny, że nie pozwalał obudzić się do końca. Po prawej stronie leżał Bato. Dreszcze wstrząsały jego ciałem, wiatr prznikał w jego długie włosy. Spał z lekkim uśmiechem na ustach. Przeraził w tym zimnym uśmiechem już sięgałem do jego ramienia chcąc zbudzić go ze snu, gdy jakaś duża dłoń załkała mi usta, a ramiona opłoty mi nogi i tułów. Uniesiono mnie i choć chciałem się wyrwać, krzyknąć, to jednak nie potrafiłem tego uczynić. Silne ramiona zakleszczały się tak mocno, jakby były zróżniane z moim ciałem.(...)

Wojciech Próchniewicz

Fragment powieści pod tym samym tytułem.

MICHAŁ WARDESZKIEWICZ

przekwikanie

Ziemio
pachniesz pajęczyną
i dzwierzycą cmentarna
w kiedyś wyszła
nie rodząca z potu
w twoim oku zażwawiona czelusz
waży losy i inne nietrwałe
dzień i noc jak nadzieja na starość
strzegąca piramid przed złodziejami.

Łódź, maj 1991

tajemnica

jak ci się powiedzi
trzeszczą w posadach
spójrz maska nigdy
i nikomu
między Pompeją i Herculanium
krater ust

Łódź, maj 1991

dyskretne chwile małżeństwa

na stanowczy krok
nie czekaj
lzy
skradają się we śnie
przeznaczone
i ja Kocham
do światu
wriet odzianego w kostium
przejazdem odka twarz
żegnaj ywa, nieznajoma
co było do wzięcia
wzięcia
westchnienie

szeleści jedwabiem
blisko serca
więc ci się tylko zdawało
że umieram

Lidi, marzec 1992

bogowie na motocyklach

owoc żywota
mamo jak on się nazywa
nie zasypiam i nie zapomina krupowies
nie pilotuje panie inżynierze ostatni raz zatrąbił
szczerbatym przez wojnę i bez ojców przelepił
oto wierna kopia jeźdźca znikąd
z żoną córkami i ze mną na oklep
na baku motocykla przekrzykuje warkot nie martw się
zaraz mnie odwiezie ten którego nie trzeba o nic pytać
o którym szepczą że bida z nędzą
bo co niedziela pozwala szperać w swoich kieszeniach
i spójrz mamo niech żyją landrynkę aż szkoda że się wyprowadza
i może żałować bo właśnie żona płakała
kiedy jacyś panowie prowadzili go pod ramię w stronę ciężarówki
jak wóz meblowy
więc czemu zapomnieli o meblach
i dlaczego pan inżynier milczał gdy obey dosiadł jego motocykla
dobrze że nie pożyczyl mu pilotki
chyba do jutra tylko ta pożyczka

Lidi, czerwiec 1991

pomnik

mój pot
w betonowym obciążu
jakby mi podkładano ogień

i po co
nie dla mnie
ani dla cudzej wygody
cement chrzączy ziemią
przeciw tobie

na zawsze splaszczyc
pomnik psa czy człowieka
do brudu

na śmierć zapomnieć

że zapragnęłaś lanszaft w raju
i ja na perspektywę wisielca
młotkiem w przestrzeń zakrzywioną
tvoim wzrokiem

żem niezdara
potępiony narzędziami
wiecznie wymagającymi obsługi
więc pracuję
w pewnym sensie za karę

kiedy ty
szukając innych źródeł napędu
oddalasz się od Edeu
chyba bardziej

Lidi, czerwiec 1991

gdy nie będzie nas

sosny milczące
i posycie do tańca
bez dotyku
na pamięć
twoich ust
i galopu krwi
twoich oczu
i plonącej cmy

no to jeszcze raz
jeszcze jeden klas
i łzę popijaj płochą wdzięczności
za bycie kochanym

za bycie kimś
z ustami
klamstw
i w czyich oczach
kamiennie las

Lidi, styczeń 1992

rzeka podziemna

już porzywa skrzydła cienia
zawróć
na niteczce
zanim jej jasność zatrzasknie

niby w piramidzie
rozkaż Architektą

Łódź, czerwiec 1990

na własność

zatańcz
z pozbawionym ciała
pragnieniem wszystkiego

czy myślisz że królestwo
nie jest tego świata

spójrz w oblicze
ładniejsze niżli diabła

zanim loskot bram
strząśnie pyłek z róży

jeszcze daleko
ciemnieje plan
poślubiony obrzączce studni

wodo czysta
wodo niewiedzialna
Jan niesie zuchwałost
nad upadłą głowę

czyż nie dwakroć oszukał
w tym samym siebie
nie czując się godny
podawać sandały komuś
kogo ukrzyżować trzeba
za bliźniacze przechwałki
o koneksjach z Bogiem
przecież powiedziano
nie nakażesz włosom
być czarne lub białe
zatem czemu biadasz
moje ciało
moja miłość

ani ona twoja ani nawet Jana
własne jeno imię
Salome

Łódź, kwiecień 1990

szczególność w obecności

wspomni jaszczurkę
błyskami i cieniem
pomiędzy tańcami
gdy niedogał pomysł
i niegdą zrzędnost
diabła kryły pod skórą

twoje palce
spostreżę za późno
wyzwałaf szumy maskarady
kiedy przebiegałem syni mroczne
i śpiewałem śpiewałem
by wrócić cię żyć

napotkami odwracają głowy
jak wieńce na obstatunek słowa
projekcja tylko nekrologi
o Eurydyko
twój bard się czuje
podszty tchórzem

Łódź, sierpień 1991

na wyrost

nasiąka się pierzem
ani twarzy ani nawet cienia
ruch zatrzyman
w tryptyku łusier
powitanie odjąć miało
wedle praw natury
ale mi wolę indukcie
żeby spełniła całun
gęsi wyskubany
teraz
kiedy słucham babei
odczynając mleko ponad paleniskiem
nie wolno oczu oderwać
bo jak złodziej
kipi
święta racja babciu
tylko mego
co kot napłakał

Łódź, wrzesień 1994

Michał Wardęszkiewicz

przekroje

TADEUSZ SZKOLUT

POSTMODERNISTYCZNA DEBATA TRWA...

W podstawach Zachodu dyskusja na temat postmodernizmu zaczyna coraz częściej kregi. Echo sporu o postmodernizm dochodzi również do naszego kraju (lista prac o postmodernistycznej kulturze, sztuce i filozofii, jakie publikowano w ostatnich kilkunastu latach w Polsce, obejmuje już około dwadzieścia pozycji, a ich liczba stale rośnie). Znaczy głos w polemikach dotyczących postmodernizmu stanowi seria wydawnictwa *Wzrost przełomu postmodernistycznego*, firmowana przez warszawski Instytut Kultury, ze znawstwem redagowana przez A. Zdzierżewskiego.

Co jest zatem przedmiotem debaty postmodernistycznej? Najogólniej rzecz biorąc, chodzi o niej o rozpoznanie stanu „nowoczesności” (modernity) formacji socjokulturowej, tj. tego układu życia społecznego i kulturalnego, który pojawił się w epoce Oświecenia europejskiego, a swój ostateczny kształt przybrał w ciągu wieku dwudziestego. Otóż w przekształcaniu władzy obywateli po porządku socjokulturowym mniej więcej od drugiej połowy wieku dwudziestego chęli się ku upadłowi, a jego następę poczęła jakiegoś bliżej jeszcze nie określonej epoki „postnowoczesności” (por. Z. Bauman: *Socjalizm i teoria postmodernizmu*, 12).

Niezwykle popularność terminu „postmodernizm” wynika „jak sądzić — z tego, iż dobrze nadaje się on do wyrażenia tego osobliwego „stanu ducha”, tej szczególnej atmosfery intelektualnej, w której dominujący do tej pory zespół naczelnych wartości, norm i ideałów ulega w coraz powszechniejszym przewracaniu stopnicę odwróci. Wymaga dokonania przewrótów w jego obrębie, jakie też należy dokonać zmiany i przejścia do jakiegoś świata nowego, choć w tej chwili załóżmy przeciwnie, układu kulturalnego. Przedmiot „post-”, czyli rzecz drugiej, oznacza zjawisko następujące po jakimś innym zjawisku. Zwróćmy, że ów drugi fenomen nie musi być bynajmniej gorszy od tego, który przyszedł za punkt odniesienia. Jednakże decyduje się on nie definiowanie go przez pomysł „post-”, mimowolnie odnoszący się z tym, iż nie potrafimy podać jego pozytywnych wyzników. Istotnym w stanie scharakteryzować (w tym wypadku konkretną formację kulturalną) tylko poprzez odniesienie jej do formy poprzedniej, którą zaczynamy już postrzegać jako przemijającą, chociaż nie wiadomo jeszcze, jaka nowa materialna kultura z niej się wyłoni. A zatem konstrukcje słowne typu „post-...-izm” wydają się nie przydatne do opisu sytuacji w epokach przejściowych, w których panuje pewna dezorientacja historyczna — oznacza się, że dystansujemy się wobec tradycji, a jednocześnie ujawnia się kryzys myślenia ukierunkowanego przychylnie (interesuując) rozważania nad sensem terminu „postmodernizm” zawierają m. in. dwa teksty: M. Kwiek: *Postmodernizm — czas schyłku czy przełomu?*, L2 oraz K. Wilkoszewski: *O pojęciu „postmodernizmu”* (wag kł. 14).

Istotnie, rzecznicy idei postmodernizmu zwracają uwagę na to, iż epokę ponowoczesną w kulturze cechuje upadek dotychczasowych „wielkich opowieści” (Lyotardowski „metanarracje”), kładących a podstawę „projektu modernistycznego”, w tym przede wszystkim — „opowieści” hegłowsko-markowskiej, ujmującej dzieje ludzkie jako proces linearny, jako wzmożenie się na coraz wyższe szczeble rozwoju cywilizacji

alego. Owa modernistyczna ideologia nieprzerwanego postępu naukowo-technicznego i socjalnego, mierzonego wzrastającą homogenizacją, racjonalizacją i systematyzacją wszystkich dziedzin życia, ulega obecnie obaleniu.

Pojęcie „postępu”, do tej pory wyrażające wokół siebie aurę jednorodności pozytywnych skojarzeń emocjonalnych, stało się w naszych czasach nader problematyczne (w sensie aksjologicznym). Coraz wyraźniej zauważamy nie tylko dobre, ale i złe strony postępu cywilizacyjnego. Uświadomiamy sobie, że postęp ma swoją cenę, przy czym nie wiemy jeszcze, jak wysoka jest to cena i w jakiej walucie przysiędź nam ją uiszczyć. Dojrzewa w nas przekonanie, że gloryfikując postęp i przypisywając mu wartość samoistną, straciliśmy z oczu te wartości, którym pierwotnie miał on służyć. Z dużą dozą ironii dał wyraz temu przekonaniu Robert Masił: *Czyż nie cieszyliśmy się z postępu, gdyż tylko nam on jakoś cel...*

Czy jednak swo niewątpliwie notowanie postępu i nowoczesności (resp. postępu nowoczesności) świadczy o dramatycznym załamaniu się ethosu modernistycznego, czy też może sygnalizuje jedynie pewne „przeucienienie aksjologiczne” w jego obrębie? Innymi słowy, chodzi o to, czy mamy do czynienia z całkowitym krachem wieloletniej wartości epoki nowoczesnej, czy też raczej z stopniową transformacją wiodącą do nastąpienia modernistycznej trójady naczelnych wartości (Wolność, Równość, Braterstwo) nową, postmodernistyczną konfiguracją (Wolność, Różnorodność, Tolerancja)?

Z. Bauman, który opowiada się za tym ostatnim stanowiskiem, jest zdania, że postmodernizm stanowi swego rodzaju autokorekcję świadomości modernizmu; że postmodernizm to modernizm samokorygujący, wkraczający w wiek młoki, spoglądający na siebie z dystansem, zdający sobie sprawę z własnych jednostotności i ograniczeń oraz wprowadzający niezbędne poprawki do swego programu. Opatuje Z. Bauman zdaje się podnieść większość autorów tekstów zamieszczonych w recenzowanych tomach, co chyba stawia pod znakiem zapytania naszą całą pracę. Może trafniej byłoby mówić nie tyle o „przełomie postmodernistycznym”, ile o postmodernistycznym przewrótach dokonanych w kulturze i w życiu społecznym, o skomplikowanej dialektyce zerwania i ciągłości, o utracie modernistycznych złudzeń i uporczywym poszukiwaniu nowych idei i wartości, zdolnych zaważać wyobraźnię społeczną o schyłku drugiego tysiąclecia naszej ery.

Rzecz jednak w tym, iż wśród myślicieli wypowiadających się na te tematy nie ma bynajmniej zgody ani co do tego, jakie mianowicie elementy dziedzictwa modernistycznego zasługują na ocenie i po odpowiednim skorygowaniu na kontynuację (i). Habermas nazywa to „dopełnieniem” projektu modernistycznego, ani też w sprawie podobnego modelu stosunków społecznych i kulturalnych, który mały z bieżącym czasem nastąpić powołanie nadzwyczajnej wojny modernistycznej. Zauważać również o jakimś alternatywnym „projekcie postmodernistycznym” nie wydaje się stosowne, skoro rzecznicy postmodernizmu zdecydowanie odrzucają uniwersalizujące zapędy ideologii modernistycznej i propagują wizer życia społecznego i kultury jako kalejdoskop lokalnych, doznanych i zawsze odczuwanych „gier językowych” (a pojęcie „gry językowej” jest tu traktowane jako synonim sposobu interakcji społecznych).

W sytuacji, gdy — jak twierdzi J.F. Lyotard — nieodwołalnie straciły swą prawomocność wszelkie panujące do tej pory metanarracje, wszelkie kolektywne i systemowe uregulowania zjawisk społecznych i kulturalnych, pozostałe nam jedynie tworzenie naszych własnych „małych narracji”, nie rozszerzających sobie pretencji do powszechniej ważności. Każda próba wprowadzenia generalnych uniwersalnych życia społecznego i kulturalnego (o wie tak!) — jak należy przypuszczać — zażalenie jakiegokolwiek jednostelnego „projektu postmodernistycznego” musiałaby nawiązać podjęcie, że mamy do czynienia z odródnieniem się dogmatycznego myślenia „ideologicznego”. A tymczasem odpowiednicy postmodernizmu potępiają wszelkie legitymizacje „ideologiczne” (totalitarne), obwiniając je o wspieranie reperejnego systemu stosunków socjokulturowych. W ich przekonaniu nie może istnieć żadna ideologia postmodernistyczna, ponieważ nie jest możliwe stworzenie żadnej ogólnej teorii „małych narracji”, z których każda posługiwałaby się swoimi własnymi uzasadnieniami, wytworzonymi ad hoc i obowiązującymi tylko w granicach danej „gry językowej” (por. o tym David Carroll w artykule *Reguły gry*, L2).

Czy jednak rzeczywiste apologetom i d e o postmodernizmu udało się całkowicie

wynolyt spod wpływu myślenia i de o l o g i z a c j i. Czy oprócz nie maksymalnych zróżnicowań w życiu społeczno-kultuuralnym i dominującą jest przyznania prawa do tworzenia własnych „opowieści” wszystkim mniejszościom (etnicznym, religijnym, politycznym, seksualnym itp.), nie proponując one w istocie jakiejś nowej „metanarracji postmodernistycznej”?

Oczywiście, jest to metanarracja (resp. ideologia) ze wszech miar godna szacunku, uprzedzająca się o istnienie grup spychanych do tej pory na margines, prezentująca w innej sprawidliwości przeciwko wszelkim próbom tłumienia „opowieści”, które z punktu widzenia takiej lub innej ofensywy doktryny zostały arbitralnie uznane za zakazane, wywrócone itp. Podobną metanarrację wskazane byłoby zaaplikować zwłaszcza społeczeństwom w krajach postkomunistycznych, które szczególnie boleśnie doświadczyły nieprawdliwych skutków totalitarnej metanarracji marksistowskiej, za wszelką cenę dąpcy do uniformizacji życia gospodarczego, politycznego, kulturalnego. Metanarracja postmodernistyczna (jej zgodziny się taką narowę) apelująca o szacunek dla inności, nakazująca nieświeżość wobec dotychczasowych „wielkich opowieści”, uzurpujących sobie monopol na prawdę, mogłaby też stanowić skuteczne antidotum na odradzające się w niektórych z tych krajów metanarracje nacjonalistyczne lub fundamentalizmu religijnego, bdyż – co gorzej – metanarracje nacjonalistyczno-klerykalne (wztek wykorzystania niektórych idei postmodernistycznych dla przebudowy stylu życia i myślenia w krajach postkomunistycznych pojawia się m.in. w artykule M. Golaszewskiej *Postmodernistyczna gra w kulturę*, 1.4).

Nie zmienia to wcale faktu, iż metanarracja postmodernistyczna jest również projekcją pewnych oczekiwań „ideologicznych”, tzn. propaguje określony wzór porządku socjokulturowego. Jest to, mianowicie, taka wizja, w której preferowane są właśnie „male opowieści”, a naga (resp. słuszna) z reguły przebrana jest mniejszością, a nie takimi lub innymi większościami, podlegającymi ewolucji o dajności autokratycznej. Można utrzymywać, że to właśnie mniejszości wymagają ochrony, bowiem większość zaryzykuje nie pozwala wyrzucić sobie krywdy. Lecz i wśród mniejszości może znaleźć się taka, która z biegiem czasu potrafi zdłomnować pozostałe i narzucić im swą siłę. W związku z tym metanarracja postmodernistyczna zawiera przynajmniej jeden niepodważalny norm – zakaż, aby jedna z „gier językowych” (resp. form dyskursu), konkurujących ze sobą w radykalnie pluralistycznym społeczeństwie nie podporządkowała sobie innych „dyskursów”, rywalizujących o zwroćcie na siebie uwagi i porzyskanie przychylności opinii publicznej (por. 1.2, s. 60).

Nietrudno zauważyć, że owa norma opiera się na milczeniu przetykanej założeniu, iż różnorodność stylu życia, myślenia i twórczości jest sama w sobie jawieniem totalitarnej i godnym podziwiania. Akceptując zaś różnorodność jako wartość kulturalną, musimy też przyznać, że wszyscy członkowie zbiorowości mają niedoświadczane prawo do swobodnego incjowania własnych „opowieści” w sferze polityki, moralności, obyczajów itp., a każda z takich „małych narracji” zwykłych ludzi zabiegają na tolerancję, tzn. – jak pisał wybitny M. Bachin – na wysłuchanie i udzielenie jej odpowiedzi.

Niechay wydobycie ze ztem consensusu, iż użytkowanie dowolnej gry wszystkich stron bierących udział w grze społeczno-kulturowej co do słusznych wartości, jakimś niepowinno rządzić autokratycznie pluralistyczne społeczeństwo. Skoro bowiem kwestionuje się ideę społeczeństwa kierującego się „złusadą prawdy” (zasada prawdy, czy też bardziej, Jedyny Prawdy Moralnej uznawana jest za niedomkrytą lub wręcz totalitarną), to należałoby oczekiwać, że uczestnicy procesu komunikacji socjokulturowej znawcy jakichś rozstrząsać porozumienie w sprawie przebiegania kardynalnych reguł etycznych, umożliwiających atrakcyjny przebieg zarówno aktualnej „gry językowej”, jak i wszystkich następnych gier.

W tej sytuacji trudno doprawdy rozumiem, dlaczego J.F. Lyotard odrzuca nie tylko pojęcie prawdy, lecz nie umaje również pojęcia konsensusu, a ściślej: odrzuca wartości dialogowej podlegające pewnym normom etycznym i mierzącymie do osiągnięcia zgody w kwestiach o fundamentalnym znaczeniu dla całej zbiorowości. Jedyny consensus, jaki autor *Le condition postmoderne* dopuszcza (np. w sferze i filozofii), to taki, który umożliwia wyrażenie stanowiska. Niezgodnym celom dyskusji naukowej (takie twierdzenie jest nie dostrzeżone na swym „dyskursy”, toteż jest nieustannie w życiu społecznym i w kulturze) jest natomiast „mnożenie „paralogów”, tj. destabilizacja i obalanie wszelkich norm, reguł, instytutów i praktyk poprzez poddykanie już istniejących sporów i wrzadzanie sporów, nowych, poprzez

poęblanie różnic, niezgodności, sprzeczności itp. Wszelkie porozumienie o zasięgu wykraczającym poza konkretną „grę językową” dla nie Lyotardowi podejrzane politycznie jako sprzeczające utrwalenie istniejących struktur dominacji w kulturze i w życiu społecznym naszych dni.

Nie więc dziwota, iż niektórzy filozofowie majdujący się w orbicie idei postmodernistycznych i świadomi swojego „użycia antyutopizmu” (wyrażenie S.Morawieckiego) projektu postmodernistycznego w wersji Lyotardowskiej, postępują dajną bardziej zadowalającą restrzygacją kwestii pluralizmu socjokulturowego. Zdają sobie bowiem sprawę z tego, że postmodernistyczna krytyka „wielkich narracji”, przysięgająca sobie wale bezwzględnej prawdziwości czy słuszności, okazać się skuteczniejsza jedynie wówczas, gdy uda się jednocześnie rozwiązać problem koordynacji nieleżonych „małych opowieści”, które mają zastąpić dotychczasowe „projekty zbiorowe” o uniębach absolutystycznych i uniwersalistycznych (jedną z takich prób wypracowania nowego, postmodernistycznego pojęcia „całości” i „jedności” kulturalnej, podjęta przez W.Welicha, wnikliwie analizuje A. Zeld-ler-Janiszewska w artykule *Kulturowy kontekst konceptu rotumu transwersalnego*, 1.2).

Znający, które dokonują się w całym współczesnym systemie socjokulturowym muszą również znaleźć odbicie w sferze (czywiście, należy pamiętać, że sztuka nie jest jedynie biernym przejawnikiem dominujących nastrojów, lecz współtworzy też klimat intelektualno-emocjonalny naszych czasów). Jeśli bowiem myślenie obecnej fazy rozwoju kultury jest nieufność do wszelkich metanarracji (tj. całościowych struktur światopoglądowych legitymizujących klucze dla danej epoki idee i wartości oraz określonych jej działania ludzkie w masowej skali), to powinno odnieść się to również do „metanarracji artystycznej”. Istotnie, większość autorów piszących o polozemni sztuki w i najnowszą (por. zwłaszcza 1.3) jest zgodna, że zakwestionowanie powożycznej wartości tradycyjnych światopoglądów i ideologii powożiło pod znakiem zapytania dotychczasowy status sztuki w kulturze i w życiu społecznym, ufundowany na przewidywaniu o jej wielkiej misji humanizującej i dekalizacyjnej.

Trudno odmówić słuszności inno rozumowania, skoro metanarracja emancypacyjna o rodowodzie, odwołująca się nie spełnia pokładanych w niej nadziei, a jej założenia światopoglądowe okazały się kolejnym mitem, to dw. „krzyż uprzedmiotowienia” (określenie J. Habermasa) nie mógł omiąć również twórczości artystycznej. Inaczej mówiąc, w sytuacji gdy wartości składające się na ową Nowoczesność uległy różnorakim deformacjom pod naciskiem kryzysu kapitalistycznego bądź pod prenią totalitarnej państwa komunistycznego, gdy zgawny się między nimi napięcia czy wręcz antynomie (np. sprzeczność między Wolnością i Równością), to sztuka zajmująca do tej pory poczenie miejsce w hierarchii dóbr kultury europejskiej (właśnie z racji szlęzenia uwagi uniwersalnym wartościom) została zmuszona do ponownego przemienienia swej roli w „pozwosconienie” układowie socjokulturowej. Tych kwestii dotyczy m.in. nad kompetentne studia A. Janiszewskiej *Postmodernizm jako kryzys metanarracji* (1.3) oraz *Czy kryzys metanarracji?* (1.4).

Nie sposób w tej chwili przewidzieć, w jakim kierunku zmierzad będzie dalsza ewolucja sztuki w epoce postmodernistycznej. Czy sztuka postmodernistyczna – jak jadać się oświadczyć pewne niepokojące symptomy – bez restry „wtopi się” w istniejący system reklamy i pieniądza, doskonale przystosuje się do wymagań kryzysu kapitalistycznego, czy też zdobędzie się na krytyczny dystans wobec rzeczywistości społeczno-kulturowej i zainicjuje jakąś nową „strzelę oporu”, polegającą m.in. na apoloży „małych opowieści” (do podobnych refleksji skłania artykuł A. Jawkowskiej *Postmodernizm – apolityczność czy inna polityczność sztuki?*, 1.4).

Jedno wydaje się pewne: stały model kultury (i sztuki), tworzonej przez elitę składającej się z ludzi o wyjątkowych walorach duchowych, walorach rzekomo zgład w sferę obiektywnych i uniwersalnych wartości, niedoświadczalnie oddycha w przeszłość. Społeczeństwa prawdziwie demokratyczne nie mogą tolerować takich uprzedmiotowienia grup pretendujących do sprawowania monopolu czy do politycznej, czy to w dziedzinie kultury. Stał też znamienny dla sztuki postmodernistycznej zmniejszanie porządku kultury „wysokiej” i kultury „masowej” (czego tak obawiał się Th. W. Adorno) nie musi być wcale odczytywane jako znak katastrofy, lecz przeciwnie

— może stanowić początek autentycznej demokratyzacji życia kulturalnego i artystycznego; <http://www.1918.pl/1918.pl/artykuly/artykuly.php?ID=100&ID2=100>

Wskół prądu postmodernistycznego. Red. Anna Zdzier-Januszewska. (1.1) *Adorno: między moderną a postmoderną. Rozprawy z teorii i filozofii sztuki.* Warszawa — Poznań 1991, ss. 197. (2.1) *Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturowej.* Warszawa 1991, ss. 168. (3.1) *Przemiany współczesnej praktyki artystycznej. Proby interpretacji.* Warszawa 1991, ss. 191. (4.6) *Oblicza postmoderny. Teoria i praktyka sztuki w kulturze współczesnej.* Warszawa 1992, ss. 221.

JÓZEF FERT

WARIACJE ZE ZŁYM FIOLETEM

(O wierszach z tomu *Ta mała Tabu* Urszuli Benki)

— To taka dziwna rozkosz... — szepce — być martwym przywiedzeniem
stałego rezerwy

Niechaj ten odłamek tytułowego wiersza zbioru *Żywa rozkuz* (1978) wprowadza nas w klimaty kolejnej książki poetyckiej Ursuli Magorzaty Benki. Autorka — urodzona we Wrocławiu pod koniec roku 1955 (w różnych źródłach różne data: 31 listopada lub 31 grudnia) — wpisała się wyrazicie w polski pejzaż literacki, szczególnie ten tworzony przez „nowe roczniki” — *dziś* już, oczywiście, niezupełnie nowe, choć dalej ich nie zastępuje.

[illegible][illegible]

Mimo najgroźniejszych grobów i ostrzeżeń, proponuję przejść przez świąt, który stworzyła MAŁGORZATA-BANKA Urszula, ale według jednego z wybranych samodzielnie „zajmytów”, kierując się kompasem dobrej woli i pewnością, że jeśli się ma drogę do Sophicowa — a niektórzy trafiają tam i po nocy — nie zginiemy. Zanim jednak zanurzymy się (?) znużeni (?) i wspanięci... w tę strzelił poetyckiej polszczyzny nowszej (delegacji, jak przystało, weźmy na drogie słowa poetki:

Serial port cable sold

To make Toke

Może przesuwać, ale zdaje mi się, że cały dotychczasowy zespół Baski

podminowany jest tym poczuciem: „Świat jest jak lek” ...może i stąd tyle tu spękań, tyle gruzów, tyle strzępów; świat zdekomponowany, raniący przełamaniem, groźny obiektywnie, szczerzący kły potraźnianych ryb, dżigający wieżycami kościołów, wyrzucający przez okno na bruk.

Może nie była teżdwa? Pół rogu, naraż. za ulica

analiza pod koniec roku.

W sercu ciębie gorąco

Mala Tabu na trawarwa jak fura. A na na daidai jak na

Plasma dokonał więc jak trzeba: warte

category of behavioral misbehavior

(To make Table

Tak jest w tym tomiku, tak jest i w poprzednio ogłoszonych wierszach: za każdym zakrętem ulicy — tu na szczycie paryskiej — za każdą kadencją wersu czai się szponiasty gryf, co — nie tyle z głodu, ile z nudy — rozgryza dylematy ludzkiego mózgu i tajnie robaczywego — jak się okazuje — ściega.

Ale w drogę! Jeśli nawet nie uda nam się nigdzie dojść, to na pewno nie powiemy, że nie było strasznie!

Ja wybrałem sobie fiole! Wprawdzie poetka nieustannie ostrzega, że to „zły fiole!”, podsuwa inne, które jednak po bliższym obejrzeniu wydają mi się równie groźne, choć mniej pociągające. Osuwać, można by pójść za poetką-kłaczem, w tym kierunku toż sam kruk (czarny, drapieżny...), lub jakś inna jama znikami przetrwał, ale ja wybrałem fiole! Mode dlatego, że „skrzywione serca świecą fioletem i zieloną” (s. 27)? Mode dlatego, że barwa to w całej poetyckiej fantazji Urszuli Benki wszechobecna? Mode dlatego, że poetka z serca fioleto wypowiada najmiejscowsze swe widzenia? A może właśnie dalem się zamknąć na fioletowy klucz surrealizmu? Mode?

Nie jest to „tylka słoneczna” z awijniońskiego zapatrzenia Krzysztofa Kamila, już prędzej ze wspólnego źródła, Czechowiczowskich linii spękań, a może jeszcze skądś dalej... To fioleto — aceta, struna, linia kondensacji grozy węzłowej i głodu życia. W drodze!

„Ale pamiętaj, wredność, że jesteś sam, jak palec, wobec tysięcy dzikich zwierząt, przyczajonych dziupliów, rozłamanych łąk, jadowitych kolorów”. Autorka zakreśla kalejdoskopem — o! jeszcze się obraca — i — postępując pantofkami — idzie w stronę zegara bluzki, nie pamięta o nas; podkręcając rumianki na koflerze jej batystowy biuś, uśmiechając się potnie... no, może to gerbery? — ona też... wiatr od Sekwany, pachnie fajką i smarem, porykuje z ukontentowaniem... ona jest coraz dalej...

A my musimy się nauczyć tu być sami, w dżungli, której ona nam wykapywała. Nie wspierani przez żadne autorskie współczucie (jeśli już, to raczej takie: „a siech was wszyscy diabli...”). Nie dajmy się zwieść: wprowadzić pełno tu różnych „ja”, „mnie”, „ze mną”, „ty”, „a tybą”, ale kryć można zawierzyć tym zaismkom, skoro zagapiwszy się, wpadamy na twarzowe „jak w wierszu Przemysław”.

not as alone significant — colors is ignored

Nie wierzymy tym zaimkom — to palupki; austerka dawno już doszła do rue de Babylone. W tej poezji jesteśmy sami jak na płótnie!

W wierszu zapisał „Temu, który jest polskim Chirico poezji” — to zresztą jedna z jedynie dwóch dyktacji w toniku; przywołamy może i tę drugą, bo obie stanowią podział ważnej wykazówki dla poszukujących kontekstu artystycznego: „Widmów wszystkich surrealistów tak nieostrośnie muskającym słowa — bogowie spełniają życzenia” — stajemy w obliczu jedynej władzy realności tego świata, porządkującej go na obraz swój i podobieństw:

Pyrobaculum sive *Schizothrix* nomenclatura conservanda

1. *Phragmites australis* (Cav.) Trin. ex Steud.

1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 26

...da id Aviloso — a lelely jaf. Kochat: majraabney

Ask director to provide other

wygrasze nagle spiesz arkad uśmiechnięto się
i byłoby butem i darte nagle powiewały —
jak wchurczona tęta wody pochmurzej
a ono w nas obrywało swoje stopy i gąsło obce?

(Młoda kobieta śmieje)

Zawróćmy uwagę na dwie rzeczy — ciąg obowiązków metamorficznych: zło-dziecko-obce-tarcza-dusza-woda-słotce-rachód-słodka nad wodą (w wodzie); druga rzecz to rozmięgnięcie sfery adarzenowo-obawachy potracające aż do niepokoju zapisu automatycznego, nie kontrolującego semantyki, aż do podporządkowania spójności syntaktycznej: lustro (strefa świetlistości) jest różnocośnięcie nazwą czegoś, co „powiwa” i — o zgrozo! — zarazem czegoś, co jest „pochmurze”, takich ekzymoroniczno-onirycznych wpiętność obawiania (a czy tak może i nie do końca przejrzanych?) jest tak beztęmiennie wiele. Ale wróćmy do słotca, tu — jak wob: tabu — uistawionego, głotko nieobocznego: nie jest to znak, jak to od zawsze było, dobra; to samo zło, zło wolotno, może: wcielające się w ludzi w nie zapatrzonych. Tu mała rewelacja: jest w procesie kontemplacji tracić coś ze swej bezwzględności, staje się jakby jednostkowo cięższe: „obmywa w nas stopy i gąsło obce?” — może to tępy właśnie widok drga ku wywołaniu z absolutnej nęgi?

Czesław Miłosz w swym studium samotności zatytułowanym *Człowiek wśród skorpionów* (1962; wydanie krajowe — 1982) powiada o skrajnościach estetyzmu, że byłby próba przewycięcia wszechogarniającej powodzi bezsensu. Pierwsz doświadczyć go na taką skalę artyści modernistyczni, którzy pod zwalami słów i pigmentów, pod kaskadami współwzajemności i dysonansów, pod piramidami form przekazywanych ze snów w kamień skrywką uistawioną rozpuści.

Było to przede wszystkim rozpaczą jednostki wobec wszechświata, z którego wraz z Bogiem, wielorządzący i gwarantem dobra oraz prawdy, wyparował sens. (Miłosz, s. 29). Nie było (nie ma!) ratunku w tym „światopoglądzie naukowym, który zredukował człowieka do poziomu jednego z wiązów w odwiecznym lasochu odwiecącego Blaka...

Kui nie wie, by go przywołać — pewien głosny wiersz Tetmajera o końcu wieku XIX...

Jakiż jest przezwie włóczy sięgła tarcza,

Człowiecze z końca wieku...

— malować, rzeźbić, tkać, komponować, pisać, pisać, pisać...

Malarz? Ależ tak! to tylko poeta

tego parku z uśmiechem na urwanych na ścieżce śladach

— to Benka, w wierszu *Gdzieś tam na pograniczu*... Jej odpowiedzi, jak sądzić, nie jest aż ostateczna, ani bezwzględna; promienie fioletu jejnie dać, oświećta sercem prosił-toryzm brankiem rzeczy zewnętrznej i wnętrza; rzeczą — gdzie tu granica? jaki kierunek ciężenia? Można przeciw ogładsz własne skamieniałe serce, powiekę od niewidocznej strony, sens zapasy nad tarczą zegara... Wszystko to jest zawsze i tylko z e w n i t z e n e, e, choćby się zachowywało jak najbardziej „wewnętrznie”:

a fikcyjne rósł, które mi dalek tego wierzcho
rozpłynęły się w braku zanku gdy musiałem je ofiarę

(Kłóć się z apokaliptycznym...)

Uparcie wskazywana przez mnie malarskość, rzeźbiarskość, światłocrałość poezji Benki nie rezygnuje też z rapkijskiej diolodzy poezji — z muzyczności. Owszem, kaskady metafor, ciągle schody, wprawy, zwiastujące przepaści i piramidy asocjacji stanowią potężną barikadę przeciw-muzyczności, ale... no właśnie to barikada wobec wyobrażeń o muzyczności klasycznej, choć nie sądzę żeby poezji to samo ta „nowoczesna” poezja potrzebowała się spotkać, być razem, z „nowoczesną” muzyką, by się „nawozić”, by współczuć. Nie to nie ta fraza, nie ta estetyka, nie ta filozofia. Tu i teraz rządzą imperatywy odrębności, samowystarczalności, samotności. No, może

trochę otamowanej przez sferę domną z istoty plastycznych: poprzecz jakości barw, jakości ruchu chwytanego w biegu, jakości linii. W czymże więc ówa muzyczność Benki?

Pochmurna była na krajowa, cała z metafory i notenizacji,

z jej kłami przez obłąd real się jazz-band.

W ródka pustki i ogień. Trzech grafik wznosił się i zbieh
było ten na okładzie.

(Edytowa no)

Zdanie zwija się, zgnęca się jak spójzyna i wybuchu w pustkę; potem mówi i mówi ten proces molotnej kondensacji, zagarniania barwnej pustki, i mówi rozbił... tak bje więc — wpijany w instrumenty perkusyjne.

Czy wie — wobec zdecydowanych predykcji do nadrealności — mammy tu do

czynienia i jaką próbą wywołania się z matą wyobraźni wywołano, a różnocośnięcie

glinę bez powietrza sowa? Świat „małej Tabu” mówi nam przede wszystkim

o bezgranicznym przywiązaniu do tej zgnębionej możliwości: przynajmniej przeżalanie

drżne, zaskakujące, kapryśne, nie-tęj-ziemi doświadczenia. I ciągle odnawiana

deklaracja niepodległości... czy jednak prawdziwie to niepodległość, a może to

przywłaszczanie.

Umił, Kłóćcie blyszczyć jak las.

Zapominał już nawet swoje imię,

tylko w duszy miał chłopczyk — czyż? — hyteczka

przebiegała pustynię,

a ja się do niego uśmiechał coraz tiejzsz,

coraz bardziej naga

na piaszku

(Wielki)

Ursula Magdalena Benka: *Tęta Tabu*. Warszawa 1965, m. 80, nakład 430 egz. + 235 — epistematy i

introdukcja i komentarz, z przelicznikiem dla czytających Fundacji Światła na rzecz „Integracji”.

JAN SOCHON

IDĘ WCIĄŻ DO ELIS

Coraz trudniej pisać o poezji, choć — mimo kłopotów naszej kultury — pojawia się teraz mnóstwo książek poetyckich, szczególnie w oficynach prowincjonalnych, powiatowych. Cóż, poeci potrafią też zaoszczędzić na sfinansowanie choćby skromnego arkusza biuroczki. W latach ośmiennastych pojawiło się zapewne około 300 debiutów poetyckich. Dlażebno więc coraz trudniej pisać o poezji? Mnie dlatego, że krytyka stała się powoli „filozoficznym frazesem”, nie potrafiła interpretacji, umiata natomiast w przekonaniu, że istnieją nie kończące się możliwości rozpoznawania znaczeń mieszanych przez tekst literacki. Wiedzy mamy do czynienia z opitem zapętkiem nie obejmującym treści zawartych w analogicznym utworze. Wrażliwość krytyczna jest więc najwęższą i przekleśta osłogowa, w najdelikatniejszym sensie tego słowa, wartości działań krytycznych.

Jednakże pojawiają się takie książki, które natychmiast angażują moją wyobraźnię. Jedną z takich pozycji jest najnowszy tom wierszy Zbigniewa Joachimika pt.: *Cztery umiary*, zapowiadający chyba powrót poetów gdańskich grupy „Współność” w krajach trzech literackich. Ukazał się przecież nowy zbiór Anny Czekanowskiej *Śmiecie w powrocie*. W wierszu podtytuł: *Gregorz Mianusł Świat pociągła, a Władysław Zawistowski zapowiada swój wybór dymów i zwojów wierszy w „Oficynie Literackiej”*. Zainteresowani spotykamy się z ówczami zc. Nowej Prywatności, o że czytelnicy pamiętają jeszcze iż krytyczno-literacką formułę, stworzoną przez prof. Marję Janin.

„Kulizka Joachimska jest pewnego rodzaju zakuszeniem, ponieważ w sposób niedozwolony odwróciła się od jego dotychczasowej twórczości. Zanikła gdzieś poetyckość, literackość, a pojawiły się tujcie, oczywiste, w języku sztułki samo doświadczenie życia. Stało się chyba tak, że to Joachimska poniekąd zaczął od początku, opisał swoje najbardziej podstawowe, więc codienne, spotkanie z dramatem życia. Użył określenia nadto przejmującego, że w istocie oddaje ono „kolor” tej poezji. Opisał dramatyczny spór między siebie bez spójnych filarów, nie falował swych odnień do rzeczywistości, wręcz stał się najbardziej tradycje pytania i nie bał się szczerości, która była banalna, ale też przynosi oczyszczające przeżycia. Dodaje mocy i siły, kiedy trzeba zmagać się nie tyle z ludźmi umysłu, co raczej ludźmi, wspólnoty narodowej, matrikowej, pokoleniowej. I to jest pierwsze zwycięstwo Joachimska; odważa mówienia autentycznego, porbowanego przez jej poezję. On wie, że ma ograniczone możliwości, niemniej dlatego stara się wydobyć z głębi swej wrażliwości to wszystko, co ma uniwersalne, jednocząc się umożliwia porumienie. Wydaje się bowiem, że największym niepowodzeniem poetyki stała się utrata mowy. Zostaliśmy odgrzeźni od siebie nie tylko przez wybory polityczne, ale też, a może przede wszystkim, przez wartości. Już nie godzimy się na to, że ktoś inaczej myśli wari jest zaufania, parzajemy. Mamym ponownie do czynienia z sytuacją paradoksalną: podzieleni, oskazyani przez historię nie doświadczyliśmy się na jednoczące gośy.

Joachimska także i dlatego stara się pisać, choć (...)

*Język jest zbyt krótki
nie sięga przedświatos nie sięga
horyzontu racjonalny nie w świecie
tuż za moim uszami
(...)
moja miłość boi się
omówienia bogactwem rzeki
w której płynie*

*a jednak milczenia nie zerwał
bo to jest to
co zostało najtrudniej*

(przełomienia, s. 29)

Nieczę — przy tym — nie krowie, lecz zdaje się na siłę niepodporządkowaną polecani słowa, przesłuchani, tworzący się wewnątrz jej korekcyjnego ukierunkowania wypowiedzi. Nigdy nie narusza proporcji pomiędzy jednostkowym a uniwersalnym. Aby nazwać doświadczenie pokoleniowe (tego marności nikt z poetów nie powinien od siebie oddalać), należy być jego wrażliwym uczestnikiem i — nade wszystko — odważyć się na ograniczenie wydarzeń prywatną perspektywą widzenia. Dopiero wtedy zjawia się możliwość poetyckiego oddziaływania na innych. I to oddziaływanie będzie miało konkretny charakter. Joachimska podkreśla ten moment swej poetyckiej koncepcji, jeżeli małą odwołanie przynajmniej do tego, że samotność przynosi ocalenie, jeżeli powodowana jest „czynnem miłości”, a więc aktem woli przyniosącym dobro. „Miłość” była rzadko przeżywana przez poetkę, ale to ona właśnie organizuje świat i jego doświadczenie piarskie. Rzekłbym nawet, że miłość wiersz fascynuje Joachimska, miłość, o której jak niewiele mówił powieści, zapewne to tylko, że dżamazy wyszły, choć nie dżamazy same siebie. Lecz przecież jest DAREM. Wiele tekstów książek wyraźnie podpowiada, że Joachimska przeżył ten dar. Doświadczył cierpienia płynącego z autentycznej miłości. Ta realność uczucia (lepiej: postawy wobec świata i drugiego człowieka) wyzwała ją jako ponadmyślową. Nigdy jednak nie przynosi nadziei na wywołanie się z ladażnych ograniczeń. Trzeba przetrwać się do swoich, jakie słownych możliwości, które są ladażnie własne, więc pozostające równowagę pomiędzy tym, co obiektywne, a tym co subiektywne. Trudno czynić zarzut z powodu wizeru świata, jako upiększającą teksty poetyckie. Pisarz ma prawo (a może obowiązku) do najbardziej osobistych marzeń, bo niekiedy okarują się one intruzując nie tylko dla samego artysty.

Joachimska pisze, aby powiedzieć nie tylko o własnym sposobie poszukiwania

prawdy życia, ale przede wszystkim pragnie nawiązać porozumienie z wyobraźnią swojego pokolenia, gdyż rozumie, że jest ono zasadniczo nieomówione. Jestem obcy na tej planecie, zawała, gdzie normalność wyznacza rozumienie. Zapewne dlatego była liryczna i sentymentalna, w słachetnym sensie tych słów. Zawase stara się dostrzec człowieka i jego uwikłania w niemożliwość nie. Pyta: co należy czynić, aby nie stracić osobowej godności, nadziei, że ten drugi człowiek wierzy w siebie choćby odrobinkę dobra.

*Świat płynie czuję to i wiem
dlatego piszę dlatego walczę o siebie
abym się tylko nie zabijał
a rzeczą wybrzyłam
Pon*

(nauka, s. 89)

W tej recenzji, jak dotąd, nie mogę wyzwoić się z pragnienia, aby Joachimska została poezją, sugerował, określony sposób rozpoznaństwa świata. Ale ta droga prowadzi doświadek. Zresztą, sam poeta wiele razy pisał i mówił, że tematy są w filozofii, nie ma ich natomiast w poezji. Co to znaczy? A so to, że prawdziwy poeta, czyli po prostu nie-lensowy człowiek godzi się, że w nim samą jest wola... a nieustannie odkrywa w sobie wiele przeczeń, wiele intencji, pragnień. One wszystkie tworzą jakby barwny kobieriec, którego źródło znajduje się poza ladażną sferą twórczości. Joachimska wie, że świat ma strukturę, tak to nazywa, miłosną. W niektórych wierszach była także najdłuższej i nagurze, że to Bóg jest powodem rzeczywistości. Niekiedy z wierz na wiersz pyta siebie, ale też czytelnikowi, czy pisząc o miłości nie pisze o śmierci, a przywołując Boga czy, w rzeczywistości nie rozmyśla o Jego Istocie, która jest Miłość?

Powraca więc poeta do samych postaw naszej wrażliwości, do głównych tematów życia. Stąd tyła książki. Jakże to są tematy? Doprawdy, bardzo łatwo powiedzieć: miłość, śmierć, słowo, Bóg, i one wyznaczają granice poezji. Ale też przecież nim sięgale się autor buntuje. Ten bunt, jak sądzę, unoszą go na górę, przysłaje nadziei i sensu codziennym poczynaniem. Bo wciąż coś się traci, do czegoś nie dochodzi. Jednak także jest logika ludzkiej, przynajmniej obecności w świecie. Te konieczności poeta zdaje się przyjmować. Nie jest jednak w stanie zgodzić się na tajemnicę śmierci. Nie tylko zresztą rozumiana w tym sensie, że śmierć kończy ladażnie istnienie, ale także w tym, że właściwie umieramy każdego dnia, kiedy nasze czyny nie mają właściwej siły mogącej przynosić dobro i szczęście. Był poeta, w rozpoznaniu Joachimska, to właśnie powiakać że w sobie choć trochę obcości jednej formuły miłości, takiej która wyraża się tylko pomiędzy ludźmi. Skoro nie potrafimy, nie otrzymaliśmy także, albo nie podejmujemy określonego wysiłku, pozostaje nam coś, co, choć z innej perspektywy, odpowiadają w myśleniu Sartre'a: maszyną stać się „prawie — bogiem”, „demurgiem”. I niekiedy ciężar odpowiedzialności.

Cóż na szczęście teoria poetyki Joachimska traci na znaczeniu wobec jego literackich dokonań. Te wiersze są po prostu piękne, powidzieliśmy nawet, wzruszące. Wzruszenie bierze się stąd, że sprawy podstawowe, jak pisanie, dotyka wszystkich, obejmują serce prawie każdego. Nadto dopatrzyć się w dokonaniach Joachimska świadomości nawiązań do poezji amerykańskiej. Myślę nie tylko o wierszu „miłość” — „młota. Palę — Anna Sexton, której wiersze z upodobaniem i barlowością tłumaczy, ale też o twórczości Walta Whitmana. Gdzieś podkreślam, w poetyckiej arcy, przywiązaniu do „kontemplacji cierpienia” ródzą się powinowactwa z literaturą. Wersy poezji słyszą głosy, wszystkich poniekąd wewnątrz dajmonion, gdyż wszystkich odwraca od rzeczywistości tafa szkła, którą chcąaby się skruszyć. Lecz, powiada Joachimska, nie jest to możliwe. Pozostaje tylko marzenie i nadzieja, a to w sobie w krótkiej poezji ELIE Wyzniona, choć najbardziej realna, na konczona. Tylko tyle i niej wypada pisać. Paradoksalność tej propozycji polega na tym, że w swych momentach największej przemawia słachetną ironią, alekiedy też dziecięcą naiwnością. Kto za Joachimska, rozumie, co to oznacza.

Poezja nie jest (i nie musi być) wyrazem marzeń konfesyjnych, ani — tym bardziej — manifestem politycznym. Jest raczej nieustannym przekraczaniem potoczności i konwencjonalności. Poezja potrafi uczynić rzecz niesłychaną: nie tylko poszukiwa

ocalenia w porządku sakralnym, ale może też, jak ktoś pięknie powiedział, gasić światło, by unikać ocalenia w mroku. Twórczość Joachimika, zwłaszcza powstająca w ostatnich latach, powierza to przypuszczenie w stopniu nie wymagającym uzasadnień. Jest zaproszeniem do rozmowy szczerzej, odwadniej i porbowaniej sztuczności.

Wiersze Joachimika: Cztery smęty. Wydawnictwo „Flak”, Gdańsk 1960, s. 63.

JERZY SIKORA

POETYCKI OBRAZ DOMU

Dom — najważniejsze miejsce pobytu człowieka na ziemi. W swoim domu każdy czuje się tak, jakby się znajdował w środku świata. Dom jest symbolem świata, symbolem kosmosu. Pojęcia domu używa się przenośnie na określenie wszystkiego, co się w domu znajduje, jego mieszkańców, rodziny, pokolenia.

W antologii pt. *Cztery twarze domu* motyw domu jako składnik lirycznej sytuacji występuje w rozmaitych kontekstach. Many takie rekwizyty zastępujące dom, np. próg, okno. Dom to nie tyle pomieszczenie, co przede wszystkim ludzie, najbliżsi: małżonka, dzieci.

Również cała sfera uczuć: przywiązanie do domu, tęsknota za nim, nostalgia, radość i niechęć, życie „u siebie” (*Strzeż się — / na domowym progu / nieści pochwały / — T. Ferenc: Poem o strzeżeniu*).

Dom wiąże się z przestrzenią oraz z czasem. Do domowego ogniska, ciepłego zacisza wkłada się zmienny powiew przemijania, uciekającego czasu. Przemijają pokolenia, zmienia się oblicze domu. Mija dzieciństwo, młodość. Dzieci dorastają, usamodzielniają się, odchodzą. Świat lat dziesiętnych uchodzi w przeszłość, najwyżej blask się jeszcze po zakamarkach serca, znajduje azyl w pamięci. Ciekawie przeżywa jakby naturalne wydzielenie ze swego rodzinnego domu. Permanentne, powolne, bolesne. Ze stałego bywalca staje się tylko gościem:

*Drewno oszusta nie mała
z jej twarzy odbija wszelką rodniość
— Bądź mi gościem dziecka
(—)
Przyjechałam tu do siebie
— lecz mnie tu nie ma*

*Przyjechałam do domu
— gościć mnie nie jest domem.*

(A. Janek: *Wzrost Drewno oszusta*...)

Zakładając własną rodzinę, człowiek buduje zarazem swój nowy dom, lecz nie sposób zapomnieć o tym starym, zwłaszcza, gdy żyje jeszcze rodzina. A nawet, gdy ich już nie ma, wraca się do domu dzieciństwa w wyobraźni, we śnie, we wspomnieniach. Dom jest wyłuwiany z rejestru pamięci.

Obraz rodzinnego domu zmienia się, bo zmienia go czas, bo są już w nim nie mieszkańcy, bo jest się z innego pokolenia:

*Odstawiam się od was tylko dlatego
że jesteście już jacyś
(M. Winiarczyk: *Odstawiam się od was*)*

*Je już tu nie mieszkam
ten dom — to jeszcze jedno odkrycie zwierzęce
(A. Janek: *Otwieram dom*)*

W antologii mamy dwa pokolenia rodziców (T. Ferenc, ur. 1934; Z. Jankowski, ur. 1931) i dzieci (A. Janek, ur. 1957; M. Winiarczyk, ur. 1960). Te dwa pokolenia się mieszają, są różne, odrębne, z innym bagażem doświadczeń i przeżyć. Rodzice pamiętają jeszcze czas wojny, która przemiościła człowieka na żywioły los, zwłaszcza Tereny Ferenc. Śledząc biografię poetki, dowiadamy się, że w 1943 roku hitlerowcy spalili jej rodzinny wiośniak Sochy, mordując prawie wszystkich mieszkańców, w tym także rodziców poetki. Ona ucalała. Odnosiła się to w swojej poezji, chociażby w takich wierszach, jak: *Wielkie skamieniała. Poem o tej kłopotliwej ociepleni*. Dla poezji Ferenc mamienna jest wizyjność, a zarazem konkretność obrazowania. Krótkie archetypy czterech żywiołów: ognia, wody, powietrza i ziemi. To nie jest poezja statyczna. Poetki żywił życie, jest w ruchu, burzy się i przelewa jak fala. Ale nie chaotycznie, lecz do określonych, dopuszczalnych granic. Autorka umie, tam gdzie trzeba, postawić tamte żywioły. Także żywiołowo poetyckim. Poetka ma dużo pokory wobec poezji, tak jak wobec np. ognia, który obwieściła, rozgrzewa i niszczy:

*pal skoro palisz
tyś skoro jesteś
ziew komu świecić
(Poem o ogniu)*

Oto przykład, jak dynamika jest ta poezja, żywiołowa i piękna:

*Kiedy krew natęży
w ostrych płótnach ognia
biegami — niustra błyskawicy
Al! skąd...
(Zarysowanie góry)*

albo:
*Jestem żywa
przez twoje męskie namiętnie
Jestem żywa
przez myśłi krząpczącą
w stranie pierwszego słowa
Jestem żywa
przez ciało i krew
(w wierszu *Jestem żywa*)*

Ferenc burzy archetypy, daje swoją osobistą wizję i interpretację świata, albo — paradoksalnie — przez naprężenie daje inny cz. rzeczywistości, słusze bardziej uwypuszcza jej oczywistą rację.

Zgodnie z Biblią wyrażenie „ciało i krew” nawiązuje do słabości i przemijania człowieka. „Jestem żywa” — pisze Ferenc, właśnie „przez ciało i krew”. W Biblii używa się przenośnie pojęcia domu na określenie ciała jako mieszkanka duszy (por. 2 Kor 5, 1). Podobnie u Ferenc, dom jest zbudowany z krwi i ciała:

*Dom z krwi i ciała
nie opuszcza mnie
krząpczą podłoga
włosy jakiegoś
drzewi skrzypią z braku
kropki krwi w zawiązkach
(Dom na słońcu)*

„Matka — Ziemia” w wielu kulturach uchodzi za praprzecypną i niewyczerpaną źródło wszelkiego istnienia. W *Kościele Genua* czytamy: *Unwzięty tedy Pan Bóg*

człowieka z masy ziemi (Gos 2, 7). Ziemia symbolizuje pierwiastek helak, również w poezji Ferenc:

*W zieloną skórę ziemi idę
jak we własnę*

(Sposób teniasta)

Kobieta jest dla mężczyzny schronieniem i azylem, jest domem:

*Mężczyzna obok kobiety
Będziemy przed chłębą
Ziemia w nim archiwizowała się nagle
I poznał swoje miejsce w zapłenu ziemi*

(Kobieta i mężczyzna)

Mężczyzna jest dla kobiety dopełnieniem:

*(...) uczyniony dla nieje
jak słońce
dłaban do dżaba*

*Mielisz się ze mną cały
z potokiem głębich przyjaciół*

*Mielisz się w tobie cały
rzeka podłaski innych*

(Dwa razy jedno)

Mówiąc o swoistym uzupełnieniu czy też dopełnieniu, Zbigniew Jankowski przywołuje jeszcze Boga. Dzieci „ogrodem Jego łaski” staje się modlitwa pełnia szczęścia małżonków:

*— Rylam z tobą szczęśliwa
(...)
— Rylam z tobą szczęśliwy.
On o tym wie: rzeź działa się
w Jego ogrodach.*

(Mężczyzna i kobieta)

W tradycji chrześcijańskiej ogród jest wyrazem związku z Bogiem. Ogród ze źródłem życia i drzewem życia (Ap. 22, 1n) stanowi wirg wiecznego szczęścia. W poezji Ferenc jest to przedmiotem troski:

*Jesteśmy ogrodem
(...) — nie ma domu (Dom)
Ogród chce obronić
zakochane w żółciu*

(Otwórca)

Dom w wierszach Jankowskiego jest szeroko otwarty, bowiem gdy zaczniemy drzwi i okna — / nie ma domu (Dom). Czym byłby dom bez człowieka bliskiego? Czterema ścianami, wieżeniem. Natomiast do domu / z oknem jak zawsze otwartym / twój / twarz zawsze jest mile powitać. W utworach Jankowskiego występuje poszerzenie perspektywy domu, człowieczeństwa, miłości. Rozszerzamy aż do maksymalnego granic, a nawet poza — ku nieskończoności:

*Tak się otworzyć, aby
każde uchylenie okna, drzwi, powieki
uchyliło się w nieskończoność*

(Tętno — miłość pierwiastek)

W domu, w kochającej się rodzinie można odczuć przedsmak nieba, zacząć szczęścia. Bo czymże jest niebo? Właśnie szczęśliwość, tylko bardziej wzniosłą niż ziemską, dopełnioną widzeniem Boga (twarz) w twarzy. Ale też poprzez drugiego człowieka możemy zauważyć Boga:

*Wciąż nie chce, Panie,
Niebo miemu tuż,
półka nie pamiętam
wyślano się po drodze.*

*Wciąż nie chce, tuż mi był
w rzekach obokach
złoty i ciekły prawdziwy
nie do wiary.*

(Wciąż nie chce, Panie)

Poeta w wielu wierszach zagląda w głąb swojej duszy. Znajduje tam i światło, i ciemność, ale również przebył Boga, gdyż „skoro człowiek został stworzony na podobieństwo Boga, może się o nim dowiedzieć więcej, zaglądając w głąb siebie, obserwując wszystkie swe aspiracje, spiknoty, nadzieje, wapielności” (I.B. Singer: *Milosc i wygnanie*). W sobie szuka Absolutu i pełni człowieczeństwa:

*szukałem granic twarzą jak błękit
otwartego jak samo oko.*

Aż stanąłem — w środku siebie

(Pełna prawda)

Anna Janko jak pierwszym tomikiem *List do królika* doświadczającego pokazała odrębność i dojrzałość poetyckiej wizji. Jej poezja jest zadziwna, myślowa, ironiczna, szalenie kobieca.

*Jestem karlicą
kocim języczkiem trę o podniebienie
— moja miłość osiągnęła zenit*

(Chłostka karlicy)

Mimo że kobieca, to nie łzawa, nie sentymentalna:

*Nie dorykaj mnie tak delikatnie
Bo cieknie będzie banalność*

(Znał Karlicę)

Co nie znaczy, że bohaterka tych wierszy nie poszukuje ciepła, delikatności, bezpieczeństwa:

*(...) pełną do dziecka
po królika chęć bezpieczeństwa*

(Prognost)

W tw. poezji kobiecej mamy najczęściej albo pykły sentymentalizm, albo drwiną odwołując obrazowania i szokowanie czytelnika wulgarnymi (np. pierwsza faza twórczości Edy Outrowskiej). Anna Janko jawia się tutaj jako jeden z nielicznych, pozytywnych wyjątków. Jej poetycka kobiecość jest szczerą i piękną. Daje temu wyraz na przykład w takich wierszach, jak *Złotym nogi syreny*, *Cóż maś nie do tyłki*, czy *Do świętego kusiaka*:

*Daj mi to daj — sto sekund zlotosci
tylko słuchów i ozdób na uszy i ręce*

W lirze Amyr Janko jest ironia jak u W. Sierbomskiej i kobiecość jak u H. Poświatowskiej. Oczywiście, to tylko przybliżone porównanie, choć wskazania na bogactwo tej poezji. Nie ma w niej zapożyczeń, lecz oryginalność i świeżość.

Posługuje się sformułowaniami „poezja kobieca”, w pełnym (nie pejoratywnym) tego słowa znaczeniu, chyba najlepszą, współczesną jej realizację widziałymy w twórczości dwóch pań o imieniu Anna: Sierbomskiej (która po prostu mówi: *Jestem Anną*) i Janko (*Anten i instrumenty. Jesien karłowata*).

Poezja Miłeny Winczorek ma szeroki kulturowy, nasycony jest reminiscencjami ze świata sztuki. Sztuka ma pomóc człowiekowi w zrozumieniu egzystencji. Zadozwolone są w niej ludzkie tęsknoty i marzenia, obsecje i lęki. W niej życie i śmierć. Sztuka przeżyła jakby ludzką egzystencję. Prawdziwa sztuka, w najlepszych swych dokonaniach, jest ponadczasowa. Mołody dzięki niej „trzymamy” czas. W. Sierbomska w wierszu *Ludzie na moście, piasek*:

Za sprawą burtownika,
jakiegoś Hirszkiego Uspory,
(luteia, która zresztą
długo i jak należy myślała),
czas pokoił się i spadł.

Zapewne Winczorek w swą poezję pragnie również „zatrzymać” czas, osłodzić dom. W Citerach leżących domu jej poezja jest najmniej żywiołowa. Widac tu pewien schematizm, we wzmiankach lirycznych konstrukcji, brak płynności. Dodałoby, antynomii, w których poeci się lubią:

Białe i ciarne zapoślam i gąszcz
Lawica przebiega przez nie zimna i gorąca
Ręka jest orlem i labydkiem
Przez tyle przekazuje ogień
po tylko płynię stawach.

(Klimaczu)

W rzeczywistości świat nie jest chyba aż tak bardzo podzieleny, dychotomiczny, jak w lirze M. Winczorek, która w innym miejscu stwierdza:

Gdy oddzieliłam strach
od miłości
nie zostało nic

(Recewici)

Milena Winczorek z rodzinnej czwórki jest najmłodszą i zarazem o najmniejszych szansach dorobku literackim. W *Szoku do portretu* kreśli obraz siebie, wnoskuje: *Ja ciągle niewymiar wciąż niewybitna*. Chłwik nieustannie pomaje siebie, stara się nadać właściwe, określony kształt swemu człowieczeństwu, swojej twórczej pasji. Myśli, że cytylicyści z zainteresowaniem będą dołdżić rozwój talentu postępcy Miłeny Winczorek, jak i dalszą twórczość pozostałych członków literackiej rodziny.

Oby poezja T. Ferenc, Z. Jankowskiego, A. Janko i M. Winczorek nadal ubogacała ich rodzinny dom, a także czytelnika — ich gościa — artystycznym pięknem.

Teresa Ferenc, Zdzisław Jankowski, Anna Janko, Milena Winczorek, *Cztery twarze czasu. Antologia rodzinna*, wstępem opatrzył Krzysztof Nowicki „GŁOS”, Sosnowiec 1993, ss. 224, 1000 kpg.

JAN WOLSKI

„CO POETA ROBI”

Małm 69 lat. Nadchodzi czas poezji. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, czytając tom *Plankowizna*, tom Tadeusza Różeckiego pierwszy po niedawnym jubileuszu 70-lecia, że

oto jego autor postanowił dokonać remanentu własnego życia, podsumować je, przeżyć, sprawdzić.

Nie ma tu jakichś nowych, niespodziewanych chwytów, nowych rozwiązań artystycznych. Jest natomiast niezwykle osobista poezja. I jak zawsze — różnicowa.

Dziś mówi się o śmierci, dużo o umieraniu. Ma to swoje znaczenie. Zmienia się co prawda, w porównaniu z wcześniejszymi tomikami, mało sintonia perspektywa, bo śmierć dotyczy teraz nie tyle ludzi w ogóle, co osoby poety, innych konkretnych poetów, a nawiązuje. Czy to obsesja? Nie sądzę, ponieważ śmierć jak narodziną należy po prostu do życia. Raz jeszcze autor *Czerwonej rękawiczki* uisłuje zdobycę jaką wiedzę o jego egzystencji, o umieraniu. I jak zawsze śmierć jest zwykłą, potrzebowa jakąkolwiek metafizyki, tak jak zwykłe jest samo życie.

a więc to tylko tyle
tylko tyle
więc to jest całe życie
tak całe życie

Śmierć pozwoli wyjść z „kredowego koła”, choć narodzin były wejściem w „taficzyzmy krag życia”. Zwyczajna, ludzka kondycja. Nie ma w tych wierszach buntu. Nic on i tak nie pomoże. Kto wie czy nie w takim właśnie traktowaniu człowieka, świata, nawet zwierząt i roślin, tkwi siła poezji Różeckiego. To tylko, a może aż, świadectwo bezradności wszelkich stworzeń, wolań o sens, lecz i świadomości, że sens tego znaleźć nie można. Dlatego pozostał jedynie zapisem kształtów i barw konkretnego czasu.

Przez tom przewija się też kolejny stały temat Różeckiego: poezja, jej kondycja, możliwości i ograniczenia, sztuka w ogóle.

poezja nie zawsze
przybiera formę
wiersza

po pięćdziesiąt latach
pisania
poezja
może się objawić
poeci
w kształcie drzewa
odlatującego
ptaka
światła

przybra kształt
net
guzdrić się w milczeniu

albo żyje w poecie
pozbawiona formy i treści

Nie pierwszy jest raz głos on śmierci poezji. Nie ma zarazem złudzeń co do mocy własnej sztuki. Znowu pojawia się motyw kręgu, który zatacza ludzkie życie. Dotyczy zdaje się on sztuk wszelkich, a poezji w szczególności.

doma moją pragnę
wiecznego spoczynka
choć wrócić
do POZĄTKU

Zatem powrót do źródła. Stąd nie powinno nas dziwić poruszenie raz jeszcze tych samych tematów. Lecz powracający nieustannie, wzbudzeni klimat, zbliżania się

czegoś nieuchronnego, atmosfera potępienia, czynią je szczególnie wyrazistymi, zdecydowanymi i osłanianymi.

Krytycznie wyraża się też o takich poetach, o zgledzi jak twórcy. Wyrażając coś, czego sami nie rozumieją. Liczą się dla nich tylko rangi i zaszczyty, stąd

holak harnider
jaki wstąpił poeci
błędnie przycinają ich zgady

Jest również, jak zawsze, wrażliwość na problemy moralne swego epoki. „Jako moralista pytam”. To także nie się już zmienia. To odbicie „świeconego człowieka” niezwykłe doświadczenie i nadzwyczajny umysł, ostrzegający nas zarzeczem przed groźnymi niebezpieczeństwami.

nienawistne ranosy polityczna religijna
aprawiedliwość wszystkie wysypki
at po nasze czasy

modłowy się
aby ludzkie ciocię na Kościecy
nie był śladem mordercy

Zainteresuje mogą powrócić do jeszcze jednego z swych tematów: do samotności i milczenia. Sztuka znajduje się między tym, co wypowiedziane, a tym, co można próbować wyrazić tylko przy pomocy milczenia. Wydaje się być sensem najgłębszym poezji to zbliżanie się do niemożliwego, do milczenia, do ograniczenia.

świat zredukowany
jest zawsze
bardziej skupiony

A o kwestiach istoty, rzeczach istotnościach, rozmyślał należy z największą uwagą, napięciem i skupieniem.

Jest w tych wierszach jakaś przylatująca i bolesna beznadzieja. Ale też nie i z niej nie wynika. Ona po prostu jest. Mówi się tu o świecie, o ludzkim losie, o poezji, o życiu i o śmierci. Czy zgadzamy się na świat, tak, jakim on jest, czy mu zaprzeczamy — nieczęsto nie rozumiemy. Pewny jest tylko wieczny niepokój, i to on właśnie wydaje się być jednym z najważniejszych motywów poezji Róśkiewicza. Niepokój zmusza do poszukiwań. Być może błędnych, ale poszukiwań. Poszukiwań tego, czego znaleźć właściwie nie można, ale znalezienie czegoś nowego niezaprzeczalnie potrzebne. Tego broni poeta. Najgłębszego sensu swego spora z światem.

Jedynym uprzedmiotowieniem dla mnie jest to, że pracowałem i pisałem tak, jak mogłem najlepiej

Tadeusz Róśkiewicz, Wydawnictwo Dłuski, Wrocław, 1991, nr 131.

TADEUSZ POLANOWSKI

O KERYGMATYCZNEJ INTERPRETACJI LITERATURY

Miejsce epoki uczonych o zainteresowaniach i wiedzy niemal renesansowej. W wypadku historii literatury odejść badawcze (wraz z inicjatywą Juliana Krzyżanowskiego) pociąg z takim samym zainteresowaniem o średniowieczną, co i o epokach następnych — włącznie ze współczesną, „Obowiązującym” od kilku dekad historii modernistą literatury stał się uczony badający określony problem, interpretujący dorobek pisarza lub epoki, ale w sposób analityczny, pogłębiony, z ukazaniem „przedmiotu” z możliwie wielu punktów widzenia.

Takim naukowcem-scientystą był do niedawna Marian Maciejewski, który zajmując się w pracy dydaktyczno-badawczej literaturą polską, też rozważania skupiał na ciągle budzącej zainteresowanie epoce Romantyzmu. Romantyzm polski przedstawiał popularne ukazywanie fragmentów procesu historyczno-literackiego, analizę zagadnień — co raz wnikliwie opisywanie niektórych utworów i poetów w pełni romantyzmu. Maciejewski pisał o tych problemach w książkach: *Narodził się romantyzm polski w Polsce* (Wrocław 1970), *Poetyka — gatunek — obraz*, *W kręgu poezji romantycznej* (Wrocław 1977) i „*Choć Radziwiłł, ale nie człowiek? Główna romantyczna proza* (Kraków 1985). Profesor KUL okazał ponadto niektóre właściwości poezji romantycznej w kilkunastu obszernych szkicach, które opublikował w czasopiśmie i książkach — praca zbiorowa. Pieś z tych historyczno-literackich rozpraw z dodatkami własnymi i słownymi, teoretycznymi (wprowadzającymi), służyło się na wydanej obecnie książce „*Ateizy ciała powierzone w słowo*”. *Próba kerygmatacznej interpretacji literatury*.

Marian Maciejewski, zajmując się historią literatury Oświecenia i Romantyzmu, dla swoich potrzeb badawczych uprawiał też teorię literatury. Opracowywał zagadnienia związane z poetyką, gatunkami i obrazem. Obecnie Maciejewski, będąc nadal historykiem literatury, potępuje podobnie, jest równocześnie teoretykiem, do wiedzy o literaturze wprowadza nową kategorię człowieka, można powiedzieć — nowy klucz służący do opisu utworów, twórców i epok. Tym kluczem interpretuje w książce „*Ateizy ciała powierzone w słowo*” spuściznę poetycką Antoniego Młackiewicza, Adama Mickiewicza, Juliana Słowackiego i Cypriana Norwida oraz utwory, należące do gatunku romantycznej gawędzi. Wspominam narzędzie interpretacyjne, przedmiot i wiedzę o Biblii, jest pojęcia kerygmatu. Towarzyszącymi mu podpojęciami lub składnikami kerygmatu są: religia — wiara, ale — dobro, człowiek stary — nowe stworzenie, kenoz — nawracanie się.

Co to jest kerygmat? W *Słowniku teologicznym* (Katowice 1985, t. I, s. 247) odnajduję taką definicję: *Kerygmat* (...) oznacza słuszą i publiczną proklamację zbawienia dokonanego w Jezusie Chrystusie i zmartwychwstałym, połączone z wezwaniem do nawrócenia, wiary i chrztu. Maciejewski przytłumia to pojęcie, obecną w najnowszym — zwłaszcza posoborowym — teologii, konkretną treścią wypełnia je zgodnie z jego rozumieniem w Kościele wnieśionym przez tzw. Drugie Neoscholastyczne.

Marian Maciejewski przyjmuje rozróżnienie między pojęciami: religii i wiary. Religijność rozumie w sensie tak zwanej religiozności naturalnej, obejmującej się samymi dążeniami człowieka do Boga, wiary pojmując jako osobiste spotkanie się „z doświadczeniem” Jezusa poprzez przyjęcie zbawczej iniekcji wiary Boga. Autor książki „*Ateizy ciała powierzone w słowo*” również łączy, niż to za sprawą M. Eliadego funkcjonujące w literaturoznawstwie, rozumie parę pojęć: dobro i złe, sacrum i profanum, Bóg i szatan. Maciejewski opowiada się za rozumieniem tych pojęć przyjętym w teologii kerygmatacznej — występującej z Biblią. Według M. Eliadego sacrum i profanum są wobec siebie słami niemal równieznymi. W *Esagoge* — mówi M. Maciejewski za J. - J. van Allen — nie ma miejsca na *przezwyciężenie* sacrum — profanum (s. 56). Jezus swoją śmiercią przemiłował profanum, wstąpił w niego wartość duchową, obecnością Chrystusa Bóg roznosił schemat sacrum — profanum.

Z przyjęciem sacrum — profanum wiąże się zeświecenie pojmowane czasu jako zamkniętego koła. Biblia, będąca historią zbawienia narodu izraelskiego, mówi o czasie, który porównać można do odcinka, jaki przemiera op. strzały wystrzelała z łuku. Maciejewski opowiada się za takim literatym, w kategoriach zbawienia człowieka i ludzkości, pojmowaniem czasu.

Inną istotną dla zrozumienia książki „*Ateizy ciała powierzone w słowo*” parą przeciwstawianą są określenia człowieka: stary (dawny) człowiek i nowe stworzenie. Te pojęcia zostały przejęte z *Nowego Testamentu* i ich znaczenie oddać może krótki cytat z *Liturgii do Efezjan*: *co teraz na porządku dnia stała się* — *trafiła porażce dawnego człowieka, który służył rozpętało na sławę stworzyłbych ludzi, odnowienie się duchem w waszym myśleniu i przyobleczcie człowieka nowego, stworzonego według Boga, w sprawiedliwości i prawdziwej świętości* (Ef 4, 22-24). Ostatnia para pojęć: kenoz i nawracanie. Kenoz oznacza ogłuszenie, jest procesem schodzenia do prawdy o sobie, sługi odziania oblicza starego człowieka, by później mógł zaistnieć

— dzieki działaniu mocy zbawczej Jezusa — moment ponownego narodzenia tego człowieka do życia w Duchu i w Prawdzie, moment nawrócenia, to znaczy zwrotu od świata ku Bogu.

Marian Maciejewski — „zubożony” w ta, rodem z teologii biblijnej pojęcia i mając doświadczenie z Drodze Neoschekachmalowej poimanie starca „człowieka, oraz doświadczenie pierworotnego nowego życia — stawia pytanie o przyjęcie lub odrzucenie w literaturze romantycznej kryzysu, czyli Dobry Nowiny mówiąco) o tym, że Bóg tak bardzo kocha człowieka, iż aby go wyzwać z pęt śmierciennego egoizmu, w jakim się znalazł dziedzicząc bunt Adama, przysłał błądzącego, cierpiącego i umierającego (...), by on mógł powrócić do domu Ojca (...). W tej próbie kryzysu i odwołaniu kłótniową wiarą na ta młok Śwójcy sprawia, że człowiek odwraca się na dary Ducha Świętego, że zdobyty jest miłobęd naset nieprzejściły.

„Dla człowieka „staro” kochanie nieprzejściły jest ponad jego siły, on po odłączeniu się — pisze Maciejewski — od miłości Boga (Rdz 3, 8-12) — źródła swojego życia (...) doświadczył głębokiej samotności i zobaczył, że „jest napię” (...), że pozostało pod władzą śmierci. Człowiek ten potrzebował jednak broni siebie. Istnienie opiera na ideałach władzy, sławy, pieniądza, dargm człowieka, seksu, nauki, a nawet religii; alternatywa jest w różnego rodzaju dłałności i tam che się pociąć, młok utracu serm swego intencja... I to jest według Maciejewskiego kryzys negatywny, wypływa sytuacja człowieka, najeżdżający się w utworach literackich. Literatura ta czuła samocelność (...), godzi się na ucieczkę w pozorny chorob (...), „zgorszy” (...), czuła i korzysta z możliwości ucieczki w kraj lat dziecinnych, witalne napawanie się dławit lipi. (por. s. 13-14).

Maciejewski, posługując się takim kluczem interpretacyjnym, usłuch zrozumiał zachowanie i zasadnicze wybory człowieka w literaturze polskiego Romantyzmu. Pierwsze z historyczno-literackich studiów poświęca analizie Marja Maczejewskiego. W tym poemacie, autor rozpatrywa śmierć „człowieka w pierwach śmierci” interese genera petymionu zauważonego już przez innych krytyków. Petymion — pisze Maciejewski — „to przeżycie młok petymionu wyraża przede wszystkim z doświadczenia śmierci, śmierci walepostawionej (nie tylko fizycznej), która wiele ma młok (...). Owo petymion nie ma nic wspólnego z chrześcijańskim odnawianiem życia „człowieka w Maczejewskiego wtopiony został w naturę” i wraz z nią podlega „nieodwołalnemu unicestwieniu”.

Do znacznie bardziej złożonych i dla czytelnika ciężkawyh wniosków dochodzi Maciejewski w następnych dwu rozprawach — poświęconych poeciowi Mickiewiczowi. Badacza poezji romantycznej nie interesuje prefermalny „ojciec o Mickiewicza katolika”, ale aktualny „ojciec o Mickiewicza chrześcijanina”. Autor erudycyjnej i skrupulatnie odokumentowanej, tytułowej rozprawy „Ateizm człowieka w słowo”. Poeci kryzysacyjnej interpretacji liriki Mickiewicza pyta o charakter postaw i zachowań lirycznego bohatera w różnych etapach twórczości poety. Okazuje się, że wymagają miana kryzysu, miana oziara Jezusa, spieniania w czasach pierwszych chrześcijan i w Kościele późniejszych wieków w zachowywających świętych, Mickiewicza cępiło sytuacje po stronie świętych religii, zakłamanych, poglądek jednak zachowań.

Nie podejmując się referowania bogato dokumentowanego wywodu autora, cheo zwrócić uwagę na narzucające się stwierdzenie, iż z upływem lat Mickiewicz pod wpływem egipskich doświadczeń, kontaktów z ludźmi — i kłótni w tym takie życia w Kociele, dłałności. Słowa Boiego) zmierzka ku coraz pełniejszemu wierze. W momencie pisania wiersza *Rozmowa wieczorna* znajduje się „jakby w pół drogi”. Maciejewski zauważa: „owo zatrzymanie się w pół drogi powoduje antynomia głębi i pokory”, kłótniową romantyczną osobowość (s. 78). Zasił o czais liryków łozakich białych napisał:

Podmiot liryczny, który w okresie łozaków znowu „wybł się na niepodległość” i dostąpił młokego „bycia w przepływie” nie zdołał jednak wejść w zbawienie w pełni chrześcijańskie, gdyż cępienie miłoty naturalnej i autostwierdzenie — zapewne nie był inspiracji łozakizacyjnych — wskazywał wielokrotnie traktaty przeciwne faktycznemu „powroć do domu Ojca”, pasterskie retoryki samorealizacji oraz powroty do złudnych rajów dłałności i młoków zamierzonych w powieci (s. 95).

W oddzielnym szkicu *Przekładanie drogiu brzegu* Maciejewski omówił liryki Mickiewicza z lat ostatnich, w której poeta patrzył na świat z perspektywy wiara

możek, o dławit się wieków kłótni (s. 97). Napędkawser bodaj wnioski padają przy okazji interpretacji wiersza *Gdy na mił drogę...* i w którym podawia liryk podjęcie prób nowego „wybicia się na wieczność” poprzez kłótni (zobaczenie swej trąpij cępienności), ale „nowy człowiek” rodu się tu w oparciu o miłoty wzbudza najwyższym wysiłkiem młok samego jednak człowieka i dłałtego bohatera tego liryku dławidawca niewzruszlił zbawienia owego „trąpijgo życia” (s. 115). Romantyczny indywidualizm i aktywizm młok stają na przeszkodzie spolenia i wierze podmiotu wiersza Mickiewicza z Jezusem, jedylnym dławia zbawienia i miłoty w wymiarze kłótni.

Drugiemu z romantycznych „wieszców” Maczejewski poświęca jeden niewielkiej objętości szkic: *Słowackiego „praca na wieczność”*. W trakcie kryzysacyjnej interpretacji dwo wierszy poety, piszący uwagawia korzystanie Słowackiego z „kótora poezji biblijnej, by słowu poety nadać status Słowa Boiego” i w ten sposób zapewnić mu „nieśmiertelną postać” (s. 128—130), ale — wskazuje także na dokonujące się przełamanie tego kótora i odejście od podługniwania się romantycznym „męniatm młokim”. Po odrzuceniu tych „alienacji mistyczny-męniatki” człowiek wierszy Słowackiego zaczyna „dławidawć świat”. Wychłupuje się w boleśnie odłbaną kryzysowość, staje przed szansą „dławidawć świat”, który przemawia przez Płom, swoje Słowo do człowieka kieruje także przez wydarzenia (por. s. 130).

Wobec cierpienia inaczej zachowuje się bohater liryki Narwida. Nie przemawia go na innych (jak w Marja Maczejewskiego), nie usłuch pokonać wyświkłemu młoty i miłoty (Mickiewicz) nie obławakawa pocichu niemiętelnego istnienia w poezji (Słowacki). Narwida w imię „prawdy” przyjmuje cierpienie spowodowane *Nieprawdą* jako niechwalną częścią człowieka (s. 141). Autor liryków *Faun oraz kłótni i dziecko* opowiada się za „chrześcijańską konsekwencją cierpienia”, które jest „nie strata lecz zyskiem” (s. 143), gdyż w nim można spłokć Jezusa, dławidawć Jego mocy, *Faun Narwidawca* — pisze M. Maczejewski — „przez obławienie staci się kłótni, *Faun przełamane nie droga przez ciemność postawia stociek, lecz przez młok podchłupując z góry, przez Transcendencję*” (s. 143).

Książkę „*Ateizm człowieka w słowo*” kończy interesująca rozprawa „*Cheo Radziwiłł, dław człowiek i grzeszy*”. *Gwedy o gwedy* *Paweł Kochaniku*, w której interpretacja kryzysacyjna schodzi na drugi plan.

Marian Maciejewski, bodaj nigdyś naukowcom-sjentystom, w ciągu ostatnich petynata lat, których owocem jest omawiana książka, zmienił się w naukowca-krytyka. Historia literatury dopuściła obecnie pewien margines subiektywizmu, gdyż wobec badań w utworach lirycznego świadectwo wiary, a nie — religijności. Zmaza to uczonoego do odwoływania się także do własnego doświadczenia wiary i w związku z tym rezygnacji z tradycyjnej pojmuwanego obiektywizmu naukowego.

Na zakończenie słowa o tytule książki, który piszący sformułował posługując się cytatem z aforyzmu Mickiewicza *Słowo i ciało*. Owo aforyzm niesie troskę związane z kryzysatem (kłótna, stawić człowiekiem — nowym stworzeniem), młoty o Słowie Boiego, Słowie — Jezu i pochodzi z napisanych pod koniec życia twórcy *Zaś i swę*:

*Słowo stało się ciałem, ażeby na nowo
Ciało twoje człowieka, powierć do słowo.*

Marian Maciejewski, „*Ateizm człowieka w słowo*”, *Próba kryzysacyjnej interpretacji Romantyzmu*. Redakcja Wydawnictwa KUL, Lublin 1991, s. 148, nakład 400 egz.

IWONA KOWALCZYK

„WĄSKA DROGA KŁAWIATURY”

Opowieść o Międzywiole Koszu to książka przedstawiająca genialnego muzyka — niewiedomego pianiste, potrafiącego jednak oporować nianasami barw w muzyce.

tych tonacjach. Jako odzwierciedlał udział w wielu zagranicznych i krajowych festiwalach jazzowych. Zbiory literaryjne na Österreichisches Amateur Festival, Festival de Jazz Montreux, na Międzynarodowym Festiwalu Pianistów Jazzowych w Mińchening-ladbach. Był gwiazdą Jazz Jambores. Gólicimijm ok również w Lublinie, na Lubelskich Spotkaniach Wokalistów Jazzowych, gdy w 1970 r. akompaniował Mariannę Wroblewską. Stawiany był na równi z Komodó, Karklusem, Makowiczem, a dziś, gdy przebraliśmy podobne recenzje krytyków i apolau publicystów, straka Mirosław Kosza odchodzi jakby w zapomnienie.

Przed Krzysztofem Karpiskim, autorem monografii *Tylko smutek jest piękny*, stanęło więc nielutne zadanie napisania biografii człowieka wielokrotnie niemal dwa życia. To codziennie, w którym z powodu swego kalektwa czuł alienację oraz to, na estradzie jazzowej, dające mu poczucie bezpieczeństwa i samorealizacji. Stworzenie dokumentacji na temat życia i twórczości instrumentalisty (mimo tego blisko dwadzieścia lat) wymaga zaangażowania i żmudnej pracy. Najbardziej źródłem informacji są w takim przypadku głównie wydawnictwa fotograficzne, ale również wypowiedzi krytyków, recenzje, wywiady. W przypadku Mirosława Kosza informacji tego rodzaju było mało: dawno zapomniane nagrania, uszatkowane źródła pisane. Nagrania Kosz pozostawił po sobie niewiele, o nim zaś pisano niezwykle cicho. Dlatego Karpiski oparł swą opowieść przede wszystkim na relacjach osób, które miały okazję zetknąć się z artystą. Stąd w monografii czuła obecność cytatów, pochodzących z rozmów z Koszą. Podnosi to czytelnika atrakcyjność książki sprawiając, że narracja jest też bardzo dynamiczna, a postać głównego bohatera wielowymiarowa. W tekście wykorzystane zostały również wypowiedzi samego pianisty, w których odkrywał swoje muzyczne fascynacje, emocje własnego stylu oraz to, od którego muzyki. Sam Mirosław Kosz mówił o swojej grze: „...swoje barwy, które może kiedyś tak się odkryły, objawiały mi się czuwanie jako specyficzne nastroje przychylności... Zależało po wysłuchaniu ciekawego utworu, niekoniecznie jazzowego, gdy wokół powstała absolutna cisza — otwiera się niekiedy przede mną jakby głębia, idęz to do chciałbym zagrzeć, ale zupełnie abstrakcyjnie, bez związku z konkretnym utworem. Mimo tej abstraktyzacji, jest, to smutnym przekształceniu nastroju, w muzykę. Byłoby to naprawd moją muzyką, jaka zaś jest muzyka Kosza w odwołaniu do Lokoł, wycienienie i nieskończona wprost umiejętności tonowania barw, to chyba zasadnicze elementy stylu pianisty, szkieletowe wzorów i inspiracji u Billa Evansa. Kosz grał doskonale technicznie, ale bogata inwencja twórcza pozwalała mu wprowadzać do jego feeling, bezpośredniość wypowiedzi i dąk wrażliwości dźwiękowa. W utworach własnej kompozycji, parafrazach i interpretacjach intensywność jego skojarzenia dźwiękowe. Granie niemal wszystko, od Bacha do Beethovna, potrafił wyrazić siebie, jakby bezkrytycznie porównanie się po klawirze było rykaniem bezbratności odrzucając w życiu oddziaływanie. Oprócz nagrań porównających otworzył skalę twórczych możliwości, definicję stylu, barwę, brzmienie gry Kosza, pozostała zwykła ludzka pamięć oraz gesty świadczące o randze jego muzyki. Do takich gestów należy zorganizowanie Międzynarodowego Konkursu Młodych Pianistów Jazzowych w Kaliszu, którego patronuje imię Mirosława Kosza.

Książka Krzysztofa Karpiskiego adresowana jest nie tylko do ludzi związanych z muzyką, a jazzem w szczególności. Można ją polecić każdemu czytelnikowi, bowiem zawiera jest w niej refleksję dotyczącą kondycji współczesnego człowieka. Many okazyjnie pomać prawdę o człowieku walczyącym z własnym losem, dążącym do zautarczenia swego udziału w życiu. Raz jeszcze potwierdzenia zniża potrzebą akceptacji oraz destruktywna rola osamotnienia. Monografia ciekawa jest również i z tego względu, że tyłkiewka jej bohatera przedstawiona została z różnych punktów widzenia. Czystym grzechem monografistów jest to, że własną wtrąć i osobowość twórcę przesłaniają postacią główną. Krzysztof Karpiski utrzymał się tego niebezpieczeństwa, pisząc o Mirosławie Koszu w ciepły, ludzki sposób, daleki jednak od laurkowej strąmpy. Odkryta została prawda o człowieku ciętym, który jednak swa sztuką zbliżył się do masyńnych głębi.

Nie tylko męszczynista strona książki zasługuje na uwagę, ponieważ również od strony formalnej posiada ona solidny warsztat informacyjny. Około dygrafiki Kosza podany został wykaz publikacji dotyczących jego twórczości, wymieniono kompozycje pianisty oraz zespoły, w których grał. Stwarza to wszystkim zainteresowanym

możliwość rozszerzenia kręgu spraw związanych z osobą, środowiskiem i muzyką Mirosława Kosza. I jeszcze jedna zaleta książki Karpiskiego. Ono poszerzenie zakresu monografii opatrzone są znakomicie wybranyymi cytacjami, z których jeden (pochodzący od amerykańskiego prozaika J. Baldwin) przyciąga za sobą: „Nigdy dotychczas nie przyszło mi na myśl, jak straszny mój był wspaniały stosunek muzyki i instrumentu. Muzyk musi napisać instrument i człowiek z życia, nowego życia. Musi go zmiać, by robić to, czego od niego żąda. A fortissimem jest tylko fortepienium...”

Krzysztof Karpiski: *Tylko smutek jest piękny*. Opowieść o Mirosławie Koszu. Ujętym, Lublin 1990, s. 120, nakład 500 egz.

ZYGMUNT ZIELIŃSKI

ŻYC Z WYROKIEM ŚMIERCI

Lubimy historię, która jest zapisem czynów, osiągnięć, sukcesów, a jeśli już kłęk to takich, które zachowały swą spektakularność, ale po drodze dziejowej ugładły się jak głąb omynany wodą z wszelkimi kanonami, ostrości. Woda czasu robi swoje, sprawia, że nawet czarna linia z połowy XIV w. — pierwszy wielki wstrząs, kataklizm, jaki nawiedził Europę, traci niemal całą swą dramatyzm, zrekonstruowaną z cennymi statystykami. Tak więc kataklizm został zanotowany, tworzy wyraźną frazę z Cymy Mundt, ale już nie przeraża, jak szkielet ludzki odgrzebany przez archeologów. Historiografia wyraźnie preferuje fabule oddające wiatolność. Niech to będzie nawet tak skrajnie ułamkowa ródność życia człowieka średniowiecza, nie mówię o ekspozycji samej idei życia, człowieczeństwa wraz z jego doświadczeniami, widoczną w remanencie. Zawsze chodzi o pokazanie dzieł ludzkich, a jeśli także cierpienie, to tego świadoma obecność, ubłagano jako purgatorium, oczyszczenia po to, by zbudzić na coś więcej niż doświadczenie. Tak widziany krzyż ludzkiej egzystencji nie budzi jednak lęku, nie odwołuje nadziei, nie byłby przychodząc anonimowo, podstępnie, w dziesiąt sposób nie chadzania, nie owocując znaczący jak tylko bezosobowa śmiercią. Tymczasem mór, zawał, to właśnie tak bezwzględnie szkodliwa śmierć. Porównywanie ją do nuda do kosmicznych katastrof wojen XX wieku, ludobójstwa zbierającego w milionach ludzi jak czarna śmierć. Czy jednak tamte pogromy życia miały w historii miejsce również stabilnie, niezmuszanie, jak holocaust współczesnej cywilizacji? Czy są one w konstruowaniu obrazu historycznego uwzględnianym współczesnym, pomocnym w wartościowaniu postępow i regnów ludzkości? Albo przeciwnie, czy te zjawiska są dla presyjnego konsumenta historii zrozumiene na tyle, by mógł on pojąć jakie im się w jej nakładzie mieści?

Nie jest łatwo pisać taką historię z uwzględnieniem dzieł zagłady i bezbratności wobec anonimowego wyroku. Trudno zrobić z tego historię starą i wiarygodną dla przeciętnego odbiorcy, który szuka w dziełach historycznych owych resztek, dzieł budujących, a nie jest przygotowany na sytuowanie ich w towarzyszeniu totalnej destrukcji, irracjonalnej do tego stopnia, iż służy się one kwestionowaniem nawet naturalnych instynktów samonachowawczych, tak jak gdyby przestaje działać z chwiał, gdy człowiek pograża się w nihilizm duchowy. Tak przecież bywało jakże często w czasie morowego powietrza.

A jednak pisarz i to myzma i o więcej trzeba. Dowodem jest choćby książka Jana Kracika pt. *Pokonać czarną śmierć*, której warto poświęcić kilka refleksji. Pominięty amerykańska propozycja literacka w niej zawarta. Jest to zarys, który prowadzi o oprowadzanie słuchacz, erudyta trzymają w cuglach — instygantym do osobowości twórczości. Nie ma tam nie zbędne; jest niekiedy niedoty budujące zaciśnięcie wyodrębniające poza narrację. Chciałoby się wiedzieć co tam jeszcze ukrywa się za zasłoną, oddzielającą być może nieważne dane. Autor jednak nie chciał rozmawiać obojętnie, o któregoś ostróżnadał starannie, eliminując egzekwielację codzienności, baraszkę czepną nawet w porze mrozu. Pasjonując adaraz nęcającą czepną portretu ludzi niezręcznie nie usminkowane. Powiedzieć żach sąsiedzi jak tworga to do Boga i narazem zadające jej kłam. Mór, powietrze wywołano z ludzi w równym mierze cność

co występuje; przede wszystkim zaś strach, powodujący dewaluację tych, którzy zeszli z posterunku. Duchowych też. Widzieliśmy na jaką stację wycofano się życie. Ciepło się miało w ogóle ony, choć najgłośniejszy zapłacił każdą ze własnym mniemaniem. Kto jednak do targu nie dopuścił.

Kraciaka zmaza do medycyny, ale realizmi człowieka. Zawsze go obnaża, zawsze celuje więc ponad jego tytułami, podnościami... bo one po prostu wywarły się szwadronami, tak dalece niekiedy traciła całą swą treść. Niekiedy poprzecz to, że umiłowili uciekać od obowiązków wynikających z pozycji społecznej. Cóż jednak wówczas postawa? Asystyści trzepli punkci zaczepienia. Cóż mały lekarz, który ratował siebie swoją zamiast potrzebujących pomocy, albo kapłan? Te i inne pytania pojawiają się na marginesie książki w czasie jej lektury, nie po to, by łatwiej wyszukać, co potrzebne recenzji. Dla siebie, by być niedomówień poznać mechanizmy działające w godzinie katastrofiki.

Ale moralizacja jest zgoda inna, dedykowana historykowi — trudno powiedzieć, czy takte w zamierzeniu autora, dla polepszania rozumienia problemów rozumowych. Moim morderczy epifani, jednak trzeba mówić o rozrobie, tyle, że mocno hamowany, niekiedy dwojako cofnięty, nie postrzyżony woskami. Ten rozwój miały przebieżne wydarzenia o wymiarze społecznym; później nie, kto wie czy nie na pierwszym miejscu właśnie, czasu morowego powstania. Sumienie ich zestawienie chronologiczne, co w książce Kraciaka miało być wybitnie problemowe struktury, najmuje tak wyraziście nie można jednak zrozumieć w ciągłości, która nie mogła być bez wpływu na inicjatywę ludzką. Gdyby powstało pytanie, czy ten wirus nieistnienie mież Dmoleksa przetrwałyby się w historiografii do skutków wojen, czy sytuacja nie mówił stano, jakie często wynoszone na piedestał zbrodnię drapieżnych okoliczności, zmaliłoby się w nie takie kłopoty jakie dać odpowiad. Czas zarazy wskazuje się cykliczności nie były zapewne punktami wzrostnymi w historii. Bez ich uwzględnienia nie można jednak zrozumieć ani procesów postępu, ani też regresu. Do bilansu przycygn i skutków należy więc wieloletnie straszliwe zarazy. Nie jest bowiem obcość przetwarzanie się populacji przeciętnie o 20 proc. w krótkich cyklach czasu. Ma to znaczenie nie tylko dla struktur demograficznych, ale także dla całej sfery produkcyjnej, czyli dla nasrążeń pojęć i zjawisk kultury. Jeśli dodać do tego wstrząsanie w stanie psychicznym, nieustannie oczekiwanie końca, obywatelstwu i k o siebie, jakie żywioły doraźne, można zyskać jakieś wyobrażenie ciężaru, jaki przyspiał całej ludzkości egzystencji. I to właśnie należy brać pod uwagę przy odwarzaniu życia zarówno społecznego jak i jednostek. Do czynników je determinujących należała zawsze zaraza, która w owych czasach była albo koszmarnym wspomnieniem, albo periculum ante portas; najczęściej jedno i drugie lub po prostu stan epidemii. W historiografii rzadko podaje się zarazy jako genezę czy przyczynę pewnych zjawisk. I to często bez przekonania. Tak jest z przeniesieniem obrad sejmiku trydenckiego do Bolonii wskutek wybuchu w Tydymie epidemii. Z tym uzasadnieniem, tak oczywistym, konkuruje jednak pogląd, iż chodzą raczej o ucieczkę przed kuratą i osadą nad soborem, a więc zarazy wykorzystano jako pretekst. Książka Jana Kraciaka sprawia jednak, że słoniśmy jaśniej, umni zarazy jako ratio sufficiens w takich terminach. W przypadku tu cytowanym, nie wykluczałem mienia także chęci uniknięcia troskliwości cesarskiej, widomej zarówno w papieża jak i wielu opłochach woskowych.

Okręty powietrza morowego miały przemocy tylko na ustąpienie całej mentalności człowieka. Widzieli oni siebie w świecie bardziej się agnoscia antematni, co wcale nie miało zażądać porzygnięcia kształtów jego moralności; niejednocześnie jest także ocena wpływu zjawisk na wielkość ówczesnego człowieka: u jednego powodowały one apatię, u innych generację, niekiedy wręcz agresywną ruchliwość. Wszystko to odbijało się na kształcie życia, na jego ewolucji.

Odkładając książkę Jana Kraciaka chciałoby się odnieść, że aż, czas morowego powietrza, przynajmniej w naszej sferze geograficznej, jest już tylko przedmiotem zainteresowania historyków. Ma się ochotę na odwołanie się znowu do dalekiej przeszłości. Czy jednak racjonalnie myślić człowieka ma to tego prawół? Czy kaźdy czas nie jest ze sobą w pewnej własnej historii? Czy zarazy nie jednakożym sposobie nie inspirowały do myśli eschatologicznej, od której tak chętnie się ucieka w świat własnych pochoi i niezaudanych nadziei?

Kim jest człowiek w obliczu kazej zarazy, czy to będzie czarna śmierć, której grozi

wybiłki z upływem czasu, czy HIV, którego śmiertelności się jeszcze nie rozpoznał? I to pytania jawią się po lekturze książki Kraciaka. Albo ich brak. Ale to tylko świadczy o tym, iż wczoraj i dziś, zawsze miał człowiek trudności z rozpoznawaniem doświadczenia czasu swego.

Jan Kraci. *Połeno: ciarna śmierć. Szarypółki politycy woski zarazy*. Wydawnictwo M. Książki 1991, m. 237.

EWA KRAWCZAK

O IDEAL WIEDZY ABSOLUTNEJ...

Nurt myśli ludzkiej, w którym człowiek uparcie poszukuje odpowiedzi na pytanie, czym jest i spierze ją od siebie oddala, jest obcy w całej historii myślenia, poszukiwania człowieka — od starożytności po dzień dzisiejszy. Wieruski, jakie nauka nadaje człowiekowi, zaleca od obszarów jej poszukiwań. Dlatego można je mnożyć w nieskończoność, malując jego obraz kolorami socjologii, psychologii, etyki, etnografii, biologii, itd., itd.

Ważną próbę zaprezentowania źródeł, rozwoju i znaczenia antropologii kulturowej, jej składowych poszukiwania ideału absolutnej wiedzy o człowieku stanowi książka Krzysztofa J. Brodzkiego *Antropologia kulturowa. Wprowadzenie* (T.1. Zarazy Autora antropologii kulturowej). Chciał być ona rodzajem historycznego wprowadzenia do antropologii kulturowej, nie porzaczając na przedpłacie orientacji, szkół i kierunków. Na stronach tej książki zawarto także refleksje, które decydują o jej wyjątkowości w porównaniu z innymi tego typu publikacjami.

Każda nauka po dojściu do stadium pewnej dojrzałości zaczyna patrzeć wstecz, szukać swych podług rozumowych, odkrywać swą własną przeszłość. Tak samo jest w tym przypadku. W części pierwszej — historycznej — czytelnik za przewodnictwem autora przemierza czas i przestrzeń w poszukiwaniu śladów antropologii kulturowej. Upraiując w filozofii prądów wszystkich nauk, którym użyłby ona swojego pierwotnego imienia, Krzysztof J. Brodzki akcentuje bliskość takich antropológii i filozofii. Szeroka perspektywa filozoficzna w przypadku antropologii kulturowej, opłynie dyscypliny filozoficznej zajmującej się interdyscyplinarnym badaniem człowieka jako fedy i wytworu kultury, wydaje się sprawiedliwym. W wogólnieniu filozofii, jeśli można potraktować ją w szerokim rozumieniu jako spekulatywną naukę o człowieku, świecie oraz o człowieku w świecie, zaraza jest przesłanką antropologiczną. Dla antropologii człowiek jest częścią natury. Ta przesłanka filozoficzna koncentruje zainteresowania antropologii wokół problemów przetrwania i odróżnienia człowieka od jego kontekstu przyrodniczego. Antropologia jest więc empiryczną nauką o człowieku, kulturze i o człowieku w kulturze.

W poszukiwaniu śladów antropologii kulturowej Krzysztof J. Brodzki kieruje swoją uwagę także poza obszary filozofii i wskazuje inne momenty, które mogły być inspirowała dla całej współczesnej nauki. Dotręga on pierwotności zainteresowania antropologicznego w epoce wielkich odkryć geograficznych i pierwszych wyprawach naukowych organizowanych na wielką skalę, zbliżających się w czasie z próbami stworzenia wielkich systemów filozoficznych. W dziełach Heładiusza i Herodota znajdują się te ślady szukania i ujęć ludów w kierunku swego siebie.

Pod wpływem odkryć nowych regionów geograficznych i nowych egzotycznych kultur odmiennych od kultury europejskiej absolutyzm ustąpił miejsca relatywizmowi. Człowiek dotręga i docenia różnorodność świata. W filozofii rezygnuje się z wizji kosmizmu na rzecz zainteresowania antropologicznego i realizmowych rozwiązań. Bezspornie, przeobrażenie w różnych sferach życia, jakie dokonywało się w wyniku wielkich odkryć w połączeniu z klimatem intelektualnym Europy doświadczenia, stanowiły idealny grunt dla narodzin antropologii.

O ile w pierwszej części książki autor koncentruje się na poszukiwaniu inspiracji antropologii, to w drugiej śledzi próby tworzenia teorii kultury. Czytelnik ma możliwość zapoznania się z wybrzaniami z nurtu antropologii kulturowej poczynając od jej początków, a więc ewolucjonizmu poprzez funkcjonalizm i struk-

tużności, który wraz ze swoim teoretycznym rozmachem nadał antropologii wymiar uniwersalnej nauki o człowieku.

Na szczególną uwagę zasługuje orientacja teoretyczna amerykańskiej antropologii kultury zwana szkołą kultury i osobowości lub szkołą antropologiczną. Słucha tu, dosłownie, rozumienie miana polskimi czytelnikami, poszerzyła sferę rozważań o kulturze o zariadbaną dotychczas w badaniach etnologicznych problematykę osobowości ludzkiej i jej współgrania z silami warunków kulturowych. Dotraczając bogatego empirycznego materiału porównawczego nie pozostała ona bez wpływu na psychologiczne koncepcje osobowości. Organizując skrajny determinizm kulturowy wskazywała na istoty fakt, iż osobowość jest czymś więcej niż zmaterializowaną kulturą. Natura ludzka dzięki swej plastyczności posiada ogromne możliwości adaptacji do różnych, często skrajnie odmiennych warunków środowiska fizycznego i społecznego. Przekładając wiele stereotypów myślowych szkoły kultury i osobowości wyznaczała nowe obszary poszukiwań badawczych. Jako orientacja teoretyczna ponosiła jednak porażkę nie budując ogólnej teorii kultury.

W przypadku antropologii amerykańskiej mianem jest fakt, że jej wielkim inspiratorem był człowiek o umyśle skutoalnym z praz europejskiej tradycji filozoficznej, Franz Boas. Na kilkadziesiąt lat wytyczył kierunek, w którym uduła się amerykańska antropologia staje się nauką empiryczną, skoncentrowaną na człowieku, jego roli i miejscu w systemie kulturowym. Jednak poza Ameryką Boas nie urzeczywistnił większego zainteresowania.

Książka Krzysztofa J. Brotoego zawiera bogatą i ładną informację o antropologii, co w przypadku tego typu publikacji nie dzieje. Niemniej tym, co w niej istnieje, jest pewne przesłanie obecne zarówno we wstępie jak i zakończeniu. Chodzi mianowicie o wypracowanie jednolitej koncepcji nauki o człowieku i kulturze, tzn. by teorie i prawdy głoszone o człowieku w ramach wielu dziedzin, których przedmiotem badania jest w jakimś aspekcie człowiek, „umieć zintegrować w pewien wspólny wyśrodek wzorek człowieka” (s. 116).

Był może osamotnionym przedmiotem dla interdyscyplinarnego i wieloznacznego podejścia do człowieka stawia antropologia kulturowa. Na jej podstawie próbując się dokonać zaleceń nauki humanistycznej i społecznej. Takie stanowisko charakterystyczne jest dla nauki amerykańskiej, gdzie antropologia kulturowa traktuje się jako podstawowe nauki humanistyczne będące przedmiotem powszechnego nauczania. Można to prześledzić z naszym kursom filozofii w programach uniwersyteckich. W Europie scentralizowała się pewna filozoficzna koncepcja człowieka, która utrzymywała się przez wiele wieków zastępując badania empiryczne. Poszczególne nauki o człowieku wywalały się z teologii i filozofii i rozciągały jako odrębne dyscypliny pod różnymi nazwami w różnych krajach. Do ich wypełzania przyczyniła się także struktura ówczesnych uniwersytetów z odrębnymi katedrami dla arbitralnego odgraniczenia zakresów prowadzonych przez badawców. Niektóre z tych nauk podkładały dość istotne różnice w spojrzeniu na człowieka i kulturę, lecz przesłanie przetrwało ich zakreślenie znaczeniowych stało się nabiegłym schematem i mało plodnym.

Tym, co podkreśla różnicę między szczególnymi naukami o człowieku, może być stopień „analitycznej dociekliwości i generalizacji” w ramach dyscypliny (s. 9). Jednak wskutek przyjęcia różnorodnego rozumienia terminu „kultura”, jako całokształtu wytworów duchowych i materialnych człowieka, uznając nierozdzielność zjawisk społecznych i kulturowych zaciera się w praktyce różnica między antropologią społeczną a antropologią kulturową. Długiego czasu wiedza badawcza idzie się skłaniać ku jakiejś jednolitej koncepcji nauki o człowieku i kulturze. Kompleksowe spojrzenie na człowieka może dawać widok z perspektywy poznawczej i punktu widzenia praktyki społecznej, politycznej, prawnej, reform społecznych, itp.

Uzasadniając potrzebę nauczania antropologii, pisze Krzysztof J. Broto: „o znaczeniu, jakie odgrywa ona w tworzeniu postaw obywateli, tzn. takich, które uznają odmienności i pluralizm ludzkich kultur. Dopyta tu istotnego zjawiska tworzącego procesowi badawczemu jest zainteresowanie antropologiczne, a mianowicie momenta wartościowania. Wyraża się on adokoliczno do spojrzenia oczyma pełnymi empatią i zrozumieniem na to co obserwujemy. Wierzenia się w sytuację innego człowieka i zrozumienia jego świata wartości w obrybie cywilizacji nie tylko odmiennie od naszej, lecz często dla nas smiesznej. Moment aksjologiczny posiada także bęgiem przeciwny,

który charakteryzuje postawy niezadowolone do zrozumienia obcego sposobu myślenia. W najgorszym wypadku takie postawy cechuje obojętność jeśli nie wrogość i nienawiść.

W świecie, gdzie tacy się spotykają, fascynujący i dominujący kultury kompromisowe z pozostawianiem odrębności i tożsamości kulturowej ludzi i narodów bez zrywania z wartościowymi i powszechnymi, antropologia może być instrumentem układania się człowieka ze światem. Poznanie kultur innych niż rodzime pozwala lepiej zrozumieć własną kulturę, problemy zaś występujące w jej dziedzinie sprzyja postawom liberalnym i tolerancyjnym, składają do swobodnego działania w różnych warunkach kulturowych. Wyjdzie się, że w dzisiejszym świecie pełnym konfliktów narodowościowych, gdzie wiele grup etnicznych szuka swojego miejsca i sposobu współistnienia z innymi, antropologia kulturowa stwarza szansę na nowy wzór współżycia, sprzyja komunikacji i akceptacji. Wymaga to jednak wytrzeźwienia i pracy, „która zakłada zawieszenie własnych norm, osądów i nabożstw mentalnych, moralnych i estetycznych, aby przynajmniej tak daleko, jak to możliwe, w pole widzenia innego i przyswoić sobie jego sposób percepcji”, jak pisał Leszek Kołakowski (s. 9).

Jedną książką Krzysztofa J. Brotoego przegrany się w jakimśkolwiek stopniu do odrzucenia przez kogóżkolwiek „obcy” i pozwolił porządkować i zrozumieć innego świata kultury poznać siebie, to nie wymaga ona innych rekomendacji ani pochwał.

Krzysztof J. Broto, *Antropologia kulturowa. Wprowadzenie*, T. V. Zarys historii antropologii kulturowej, Wyd. UMCK, Łódź 1992, s. 119.

ZYGMUNT MIKULSKI

FILATELISTYKA KULTURY

Kiedy na froncie wydawniczych aktualności ekspozycje są rzytze wydruki, dekady i alfabety, kiedy piśmiennictwo (pozwyczajnie się o tym mówi „literatura”) cierpi „ziemskie pokarmy” z wydatną żarogową dala politycznego, pojawiają się książki opowiadające o zamianach interwencji, obciążone na wódkę po ośrodku zjawisk i problemów bez metryki, przesyłające odhaleniem ducha. Książka ta jest zbiór krytyczno-literackich rozpraw Michała Głowackiego *My przebrano*. Choć nieco odstępna od natężonej krótkometrażowej publikacji, rozwijającej odkrycia o związku tygrysiem, co przetrwały do ostatecznego tytułu nie przysługujące przez stylizację dienskiarską, etnie pracy o o Dominie, Nantycy, Promieście, Miedziach i labiryncie. Z rozdziałów traktujących o tych tematach składa się książka Głowackiego.

Co zmaza do swag – już na początku, przy pierwszym kontakcie z tekstem – to rozległa erudycja, orientacja i wiedza umożliwiająca swobodny spacer wśród zjawisk kultury dwudziestego wieku, nie bez ciekawych odniesień w perspektywie historycznej, więc – jak sam tytuł decyduje – stanowiącymi. Poruszanie się po dziełach, tytłach, sytuacjach, sentencjach i postaciach odbywa się tu w aurze habiliacji (co po łacinie znaczy „bardziej, tęższej”) niezmiennie od tego, nie sam autor posiada habiliację otrzymaną w roku 1967 na Uniwersytecie Warszawskim, przynosi zadowolone jak nie szlachta kogoś, kto przy prywatnej herbatce operuje tymi soliloquiami, d’Annunziami, Genettami, Iwaszkiewiczami, sermocykami i komponentami, jakby mówił o swoim bytowym impacie, albo o sportunku z dąwsem kłosem aktywnym.

Ta jednak jest talerz tytyczna polska. Podjęcie autora do kręgu postawionych zagadnień – seminarium, sepietyczne, awerskie. Mimo wszystko z tego rodzaju traktatów naprzecia się postawa publicystyczna, tj. postulująca, wartościująca, nie tylko opisowa, czy (pozwórzmy za tryzycykiem) mlerkawska. Sam tytuł mówi o przebraniu – nie zabrania, wybrania – zdradza skłonienie z czymś w rodzaju kłopotów, smakowitości, traktowania na dyktam. Problemami przez siebie przebrany Głowacki nie się wzię. Głowacki je makię. Podobnie z mianami postapi Zbigniew Kubicki wytykał wół tom skłóć o współczesnej literaturze polskiej, nie, nule mity, co wrzuciła niekiedy rezerwy niezależnie od niezaprzeczalnej wartości przeprowadzonych tam analiz.

Przypominamy Brzozowskiego: *Kultura nazywa się dzisiaj przetwarzanie pracy dzielnego ludzkości i jej dworku na czyste zadość uprzejmym indywidualnym subiektywnym myśleniu w życiu artystów polskich i wyrażających (Legenda Młodej Polski, rozdział Nasze „ja” i historia). Tak, Brzozowski — pałani i herold obywatelskich pracy rozwoju przyjmował je za miar wartościującą poszczególne fakty literackie, częste o tego stanowiska deprecjonując nie zaśluguje na to dzieła nawet wybitnych twórców, ale przeciwnie jest istotne i trafne. W odniesieniu do *Młodej przełomu* można zauważyć, że to ona autentyczna „amalgamą językową” wyrażała „wzrost”, więcej w nich kolektywizm interesujących (czyli: intelektualnie dających się opisać) zjawisk niż ich oddziaływanie na procesy intelektualne. Więcej estetyki niż argumentacji. Dany faktem Głowiński zajmuje się nie dialego, ale służy do pojęcia argumentacji, ale dialego, jest. A skoro, to niech się znajduje w albumie, tece, klasie. Filatelistyka zjawisk kulturalnych.*

To nie pomija znaczenia książki. Sam wyraz „filatelistyka” w etymologicznym rozumieniu również dobrze może mieć grzech „filo”, co mądry „lubie”, „jak „filatio”, co mądry „ochrańcam”. A *Młody przełom* ochraniał waleczność literacką krytykę przed inwazją publikacji doradczymi, taktycznymi, właśnie czy krytyko-odczynowymi użyczym w ogólnie nie rozważa, ale personalnych utarek. Zmierzając do traktowania spraw kultury w niezawodnej perspektywie.

Na marginesie. Sześciu przy jak dokładnym zawiastu autora nie do pominięcia: konia Agnieszka miała na myśli Kłajmstra. „Kłomnista” to forma błędna. Głowiński dokonał kontaminacji wprost poprawną i błędnie pisząc „Kłajmstrą” (str. 129). Przy okazji Lechoń (tęż z błędem):

*Jęły sięgnęły truchły obrzuty
I zaważają z ciężkich wód.
Agnieszka — Kłomnistrą,
A ty siebie sam się strzel.*

To początek wiersza (bez tytułu), nie przedrukowanego w żadnym wyborze utworów poety — czyli także coś do kolekcji...

Michał Głowiński: *Młody przełom*. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1990, w. 261.

JÓZEF FERT

PLOMIEN ZAMIENTONY W PTAKA

(Nad Bażyńskim w edycji Święcha)

Czy ktoś z nas bez wstrętu może wziąć do ręki to wiersze? Jak echo niezapomnianej melodii zagłuszał się w pamięci literaturowej ten „śpiew z polgry” (według sformułowania Zbigniewa Jastrzębskiego z „głosy do uśrobia”) Bażyńskiego ogłoszony w „Tygodniku Powszechnym” nr 35 z r. 1961), testament ciałe spełniającego się *Śpiewu do smu*:

*I niechaj żyć ogry, co w łacie się zapala,
moj blask dopóki w tobie i smutku mój wyla.*

On — jeden z brylantów poezji polskiej, traczony na skutek powstania, zabity 4 sierpnia 1944 roku w jednej z rekt warszawskich na Placu Teatralnym (dziej mego strzeże Powstańca Nike) — od dziesięcioleci towarzyszył wyobraźni swojego narodu i jego walczących na mi. I ciągle odnawia się poprzez młode pokolenia z nieślabymu systematycznym racjonalizacją się ku jego słowu: legendzie i czynowi. Mając takiego poetę, po Norwidowsku pojmującego życie i słowo jako nierozdzielne i jednolite, możemy przełamywać jego rozwoju i malotkiwości. Naturalnie, nie szukamy u Bażyńskiego bliźnich potwierdzeń; jego miłość ojczyzny jest oczywista, ale niezwykle złożona, niestandardowa uwikłana w ambivalentne odniesienia.

a doświadczenie wrażeń walki, za którą ostatecznie się opowiedział, częściej wywołuje gorzki gwałt niż frenetyczny entuzjazm:

*Noce słyszę, jak coraz bliżej
śmierć i grzech krąży się zaciła
...
A mnie przelot zabój rzadził chyły,
wybił miś chmur kłębił.*

(Z głosu na karabinie)

23 lata życia, zamkniętego w datkach: 22 stycznia 1921 — 4 sierpnia 1944, a tego 5 — 6 lat poetyckiego owocowania i dorobku: około 500 utworów (wskazując dozwolając należy do liryki; inne formy literackie, m.in. w poematy liryczne, proza, szkice, recenzje, stanowisko nieznaczący ułamek piśmiennego dorobku poety). Niektóre z tych wierszy głębię weszły w krągów literatury współczesnej, jak chociażby *Legenda* („Wydę karawele o żaglach z czerwonych myśli”), *Sur le pont d'Avignon* („Ten wiersz jest żółta słoneczna na ścianach”), *Białka o rzec* („Rzeka padnie jak ryba”), *Pokośnienie* („Do pałacu przemyśleń przelot”), *Bez imienia* („Oto się chwila bez imienia”), *Z zępszą* („Głór białe konie przeszły”), *Biała magia* („Stojąc przed lastem ciary”), *Pismeczka* („Kto mi odda moje napatrzanie”), [Ty jesteś moje imię?], *Historia* („Arkebuzer dymiące jeszcze widzę”), *Zróżd* („Unieś głowę jak źródło”), *Młodość* („O nieba płynnych pogód”), *Elegia* („Obłoki lotne, żagle uniesień, drez przajciek”), *Brygad* („W potoku słów wioch, w rzeczu są”), *Deszcz* („Deszcz jak wiatr bledy, wiatr sam”), *Włodyha miłośnika ciemności* („Niebo złote ci otwiera”), *Mozewy* („Mozewy, Piaszc, Wieda i las”), *Z głosu na karabinie* („Noce słyszę, jak coraz bliżej”), *Elegia* („[młocę polskim], *Molitwa do Bogarodzicy* („Kłóciła wiodła jak bór pomruków dach ziemi tej”), *Wstęplenie* („Deszczu srebrne paluszki romi”).

Wymienić nie kilkanaście wierszy nie tylko przez wzgląd na swoje do nich przynależność, ale w poręczu ich społecznej rangi; nie trudno stwierdzić, że spośród nich stało się powszechnie mianem, jak piosenki; ab, czy nie powinno się zamieścić układania melodii do arcydzieł poetyckich, szczególnie wroty, gdy układ, i wykonanie muzyczne noszą znamiona zjawisk wybitnych (przekład Ewy Demarczyk — zwłaszcza cztery) mojej — i nie tylko mojej — wyobraźni w interpretacjach kilku tekstów najwyższej próby; ayle, że mądrze inwazja na słowo — szczególnie ten poety, ukane również z subtelności moich — wywołuje tu, i to pod najpiękniejszą auspiciami, zachwianie jego artystycznej suwerenności. Dedukuj, że wiesz, że poddawane były na różne sposoby pozantystyczne aktualizacji.

Na szczęście, od 1945 roku — z przerwą na mroki stalinizmu — poezja ta ma dobrych wydawców i komentatorów. Na ich czele od czasów okupacyjnego *Listu do Jana Bażyńskiego* (opłogoseno w konspiracyjnym „Miesięczniku Literackim” z 1943 roku) znajduje się Kazimierz Wyka, którego nieocenioną zasługą (wraz z Anną Kłajmstrą-Poruczką) jest zebranie i opublikowanie całej spuścizny piśmienniczej Bażyńskiego (kilka wydań *Utworów zebranych* od 1961 roku oraz wyborów opartych na tej edycji). Praca Kazimierza Wyki stworzyła fundamenty historyczno-literaturologicznego i krytycznego rozpoznania straci piśmienniczej Bażyńskiego, od samego *Listu do Jana Bażyńskiego* wiede zrobił w tym zakresie — sumę tego ważnego doświadczenia historyka i krytyka literaturologicznego dając książkę *Krytyka Bażyńskiego* (1961).

Do stworzenia takich przedsięwzięć wpłynęło nie od pierwszego czasu prace bibliologicznego wczesnego Jerzego Święcha. Spośród jego dokonak bliżej chciałbym przedstawić ogłoszony ostatnio w Wydawnictwie Lubelskim wybór wierszy Bażyńskiego. Tom ten, zawierający trzecią część dorobku lirycznego poety, został włączony w dag edytorów (pod pewnymi względami przypominający serię wydawniczą) wyborów poezji współczesnej tego wydawnictwa.

Mówiąc w najuproszczonym skrócie — seria ta przedstawia się jako zbiór pomysłowych, niełatwych do odczytania (nieco ponad dziesięćokusownych) tomów wierszy. Idea serii porobiła się w Redakcji Literackiej WL około 1980 roku, kierowaną wówczas przez Zofię Wójcikowską. Pierwszy tom (mówię „pierwszy”, ale seria nie jest numerowana) — w opracowaniu edytorówkim i wstępem Bohdana Zadury — ukazał się w 1982 roku i zawierał wybór poezji Józefa Czechowicza; ten tom doczekał się drugiego wydania w 1988 roku. W ciągu następnych 10 lat WL wydało 12 podobnych serii: Leśmiana (2 wydania: 1982 i 1989 w oprac. B. Zadury), Staffa (1986, oprac. B. Zadury),

Galczynskiego (1987, oprac. Zygmunta Mikulskiego), Pawlikowską-Janorowską (1988, oprac. Marii Józefackiej), Brosiewskiego (1988, oprac. M. Józefackiej), Błakowską (oprac. Małdy Węty), Iwaszkiewicza (oprac. R. Żadary), Lechonia (1989, oprac. M. Węty), Wierzyńskiego (1990, oprac. Elżbiety Cichli-Czarniawskiej), Łobodowskiego (1990, oprac. Józefa Zęby), Twainia (1991, oprac. E. Cichli-Czarniawskiej). Wszystkie tomy (i zarazem serie) znakomicie opracowała graficznie Zofia Kopeł-Szałc. Obiekty poszczególnych pozycji zawiera się w granicach 9–13 arkuszy wydawniczych; dotychczasowa łączna objętość serii: około 3000 stron druku. Nakłady poszczególnych tytułów są mocno zróżnicowane: od kilkunastu do kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy (rekord na książkę Błakowską – 60 000 egzemplarzy), w sumie WL wypuściło na rynek około pół miliona egzemplarzy książek poetyckich. Każda rozeseła się lub właśnie się rozchodzi, na opół bez śladu. W planach wydawniczych WL były jeszcze inne pozycje polskie, jak Przybół (oprac. E. Cichli-Czarniawskiej), Słonimski (oprac. Waldemara Michalskiego) i t. Niewstaje, jak przypuszczam, zwądnę Wydawnictwa Lubelskiego połącznne z sobą zaniechanie serii. Niezależnie od wszystkiego, tom ostatni – *Poezje Baczyńskiego* – można uznać za godne zwieńczenie labelekcyjnej serii poetyckiej. Myślę też, że powinna się ona doczekać całościowego komentarza.

Edytor *Poeci Baczyńskiego* wydał uprzednio w Bibliotece Narodowej (seria I nr 265) *Wybór poezji* (1989 rok). Ogromny nakład samego tomu (80 tysięcy egzemplarzy) wobec książki lubelskiej (15 tysięcy), umieszczonego – Biblioteka Narodowa – podążającej za sobą obrotu wstępnego, bibliograficznego, komentarza, daje niewątpliwie pierwszeństwo pod względem rangi kulturowej wyborowi BN, a jednak pewne wartości każą mi cenić równie wysoko, a w niektórych zakresach nawet wyżej *Baczyńskiego lubelskiego*.

Nie mam w zasadzie uwagi o stronie tekstologicznej obu edycji, jak że jedna i druga wykorzystują wydania Wyki (konkretnie 3 wydanie *Utworów zebranych*, Kraków 1979); od tej chwili muszę jednak wskazać kilka błędów tekstu (zastrzegam, że to tylko sygnały, nie kompletna errata, którą poskrapio *Poeci*); na str. 55 w w.1 od gry fatalny błąd zerkni: zamiast „z stopką”, wydrukowano „z czapką”; oczywiście, miłośnik lub świadomy czytelnik Baczyńskiego rozpoczyna, że to błąd, ale... są też inni czytelnicy. Na str. 61 w w. 10 od doła pojawiły się jakieś dziażdżawie literowe: „RIP!” – naturalnie, to tylko błąd zerkni-komputerki. Inne, znacznie trudniejsze dyskusję mogą nasunąć wiersy 16–15 (od doła) w wierszu *Z stopką*. Od lat drukowane są na opół tak:

Zanęknę tak – to ironicznie
w dasek gwiazdów pobielany.

– jest w tym jakiś sens, ale głownie „gramatyczny”, gdy tysiącami słach poetyki kazałby umować rzecz raczej tak:

Zanęknę tak – to ironicznie
w dasek gwiazdek pobielany.

Pomieważ nie ma jeszcze filologicznego wydania pisy Baczyńskiego, zmieszany jestem pokierować się „słuchami”, nierzadko, oczywiście, że to mało precyzyjne kryterium krytyki tekstu; moje skrajnie błędną tu od obrazu pobielanie jako czynności, np. pobielanie garstków, i metafory ewangelicznej o charakterze aksjologicznym – „grobny pobielanie”. Wydania dotychczasowe mówią, że „dasek” (słupki) został „pobielany” dla gwiazd (i wie pod tym pobielanosy dasekiem – żeby być odwołany – gwiazdy się gwiazdka czołogromiści, rzecz do wyobrażenia całkiem możliwa). W moim odrębnym to właśnie gwiazda (jedna, jedyna) pobielala dasek stopki, w której na sianku urodził się Pan Czołogromiści. Przypominaj sobie wszystkie nazwy posłatkowe, ale zawsze *pojędyne* gwiazdy bełtojęknie... tak, ale to sprawa na inną dyskusję.

Z innych – mów drobnych – rzeczy cięższych chciałbym wywnioskować brak komentarza do wprowadzonych do tekstu poety interpolacji zasygnalizowanych nawiasami kwadratowymi. W *Utworach zebranych* spotykamy identyczne, ale tam jest też obecny komentarz edytorski, tymczasem lubelskie *Poezje* nie mają żadnego, ale to

żadnego objaśnienia wydawniczego i w żadnym też zakresie nie sygnalizują pracy edytorskiej. Jedyny wyjątek – nota bibliograficzna informująca, że wyboru dokonano „na podstawie wydania K. K. Baczyńskiego, *Utwory zebrane*, t. 1–2 Kraków 1979; zb. „na podstawie, dlatego pominięto tu nazwiska wydawców”. Ja rozumiem, że nawias omawia edytorską rekonstrukcję, ale czyja? Wyki? – Świątek? – Wydawnictwa? Dodajmy: *mów* nie wstępnego czytelnika orientują się w znaczeniu edytorskich skrótów.

I jeszcze – z drobiazgow – o układzie materii poetyckiej. Wybór w BN ustrzegowany został – analogicznie jak w *Utworach zebranych* – według chronologii (także w *Baczyńskiego*, który na opół regularnie i dość skrupulatnie datował swe teksty, powstała niemożliwość braku przekraczania ten, zwykle, bardzo kłopotliwy próg edytorski), natomiast wybór labelekcyjny pomyślał został „tematycznie” i jakby zrealizowany od porządku czasu. Może i tak, ale w ramach datowej tematyki chciałoby się jednak mieć poczucie jakiejś konsekwencji, choć to, naturalnie, niepróbowo zbierać wokół „tematy” edytorskiego o 20 czy 40 samostojnych rzeczy lirycznych. Prawdopodobnie wydawca kierował się swoimi głęboko przemysłowymi wytycznymi, ale warto je było w jakiś sposób ująć w czytelnik – *mów* miki się brak noty edytorskiej, a sprawę dodatkową komplikuje fakt, że tytuły poszczególnych rozdziałów tego wyboru naczepniete zostały z autentycznych tytułów lub incipitów wierszy Baczyńskiego. Rzec nabiera urości, ale kosztom komunikatywności.

Poezje lubelskie to w zasadzie tylko liryka; jedynie w rozdziale zatytułowanym *Bakur* spotykamy wybrwy poematów lirycznych – zresztą, obok liryki w wicim sąsiad.

Idąc po kolei: zawartość tomu skupia się wokół sześciu wierszy-dródek, których tytuły lub incipity stały się notkami treści tematycznych poszczególnych serii poetyckich.

I zła *tylowska* a. Znalazły się tu wiersze w zasadzie najwcześniejsze: od przełomu 1938/39, czyli pierwotnie liryczne, do połowy roku 1941. To pierwsze klucze do wyobraźni poetyckiej, jeszcze młodzieńczej, a już noszące niezaparte znamiona stylu, po których bezbłędnie rozpoznaje się Baczyńskiego:

Czy umiesz zanępnę? Dról obłąkany poeta
powiedział się w czarnym krzyżu zamarzniętym szponi,
od szponi szponi
z trupa kulki walcowej przy wiatru fleszy
dżecz po słowach długo ciągnął za włosy.

To odsłanianie od siebie na jak najdalszy dystans rzeczywistości (m.in. poprzez mianę i z dalszych wierszy na d grom a d z a n e poetyckiej biużetu) jest równocześnie zabezpieczeniem różnorodności wiazaniami przed całkowitym oderwaniem się jej od brągu, którym jest serce poety. Powstaje tu – i będzie krystalizować do końca jego dni – niemożliwa do pojęcia i jedynie małosci utyściana, którą panem, demizmem, stworzył, ale zarazem materialem, żywym roztapiając się w słowo tłażka jest ze sam – Pan Poeta. W roztapiającą grobą wpyłają pięćdziesiąt nieustannie trwająca i odnagdy ukojenie czołowie wystawiony na przemienne cioty i dżiwne czasu. Drzi też, czytając te wiersze, domagamy tery i ukojenia. Groza wydaje się większa niż możliwość jej ograniczenia słowem, a jednak Sadzawka Siół, której dotknął Anioł, staje się źródłem niewyczerpanym.

2. Raport o kłeszcze.

Tylko ziemia pałnie – kula pałna.
Wiem, że na kulej Bóg rozciąłby trzysławem statków chłodzi
– trysławem ładni. Zają kamienie statów,
barwa nie redzi.

Ten wiersz z 14 lutego 1942 roku zbiera utwory drugiej suity. Kłeska to jedno ze słów klaczy w *Baczyńskiego*. Ale nawet najpotężniejsze jej doznanie – metafizyka klepi egzystencjalnej – nie spowolnia wierszy Baczyńskiego, nie wyznacza ich z sensu. On przecież, jak nie wiem, choć może i dalej idąc tropem Norwidskowskim, czytający „za nim” i „z nim” – „co pisał Potop na zamarzniętym piasku”, znajduje to, czego nikt przed nim nie znalazł: „sens lez, w każdej z nich amoz ukuty – nim spadnie”.

ZDZISŁAW CACKOWSKI

Ból i cierpienie a świadomość ludzka

Von Gott und Welten weiß ich nichts zu sagen.
Ich sehe nur, wie sich die Menschen plagen.
Der kleine Gott der Welt bleibt uns so gleichen
Schatz.

Und ist so wunderbar als wie am erste Tag.
(Goethe Faust)

1. Świadomość jako czynność lekwa

Ból — zagrożenie bólem (groźba bóla) — lek — czynność — świadomość. Tak widzę drogę (filo- i onto- genezę) do świadomości. Świadomość rzeczywistości, żywa nie może być wolna od treści, z których wyrosła i wyraża, od czego pochodzenia; musi ona być treścią swego pochodzenia obciążona. Czyli, świadomość rzeczywista jest i nie może nie być obciążona bólem, poczuciem zagrożenia i lękiem. Świadomość jest formą czujności, czujności lekowej z samej swej natury. Warto zauważyć, że znaczenie francuskiego słowa *apprehension* — bojaźń, lek, ujęcie, pojęcie, zdolność pojmywania — stanowił moje drobny, ale bardzo interesujący argument na rzecz tezy o zasadniczej więzi między lękiem a świadomością, lękami a pojmywaniem i pojęciem. Tę bliskodół lęku i świadomości (myślenia, rozumienia) chwytają u osobliwych spódnia Czechowa: *Ja, mój drogi, nie rozumiem i boję się życia oraz: Ja, mój drogi, nie rozumiem ludzi i boję się ich* (Czechow, s. 240). Świadomość więc (rozumienie) — świadomość, życia, ludzi — wyraża i lek jako jego negację, jego przezwyciężenie (przewyciężanie). Lek przewyciężony w świadomości i przez świadomość musi — mimo to — jakoś w niej tkwić. Ostatecznie więc ból jest fundamentem ludzkiej świadomości (Herling: Dziennik 73—79, s. 223).

Pamięć jest mostem medycznym, pamięć jako doznanie bólu i tajemnicy prezentacji, ożywa woda z boskiego źródła niedaleko od siedziby umarłych. Wiele i tak jeszcze można określić człowieka walgarnego: bez bólu, bez pamięci, w potoku życia płynącego nie wiadomo skąd, nie wiadomo dokąd, nie wiadomo po co. Albo, jeśli kto woli „dowcipną” metaforę Heibla: szczer pochłonięty obryzaniem skrawka słoniny w palupce... (Herling: Dziennik 73—79, s. 224). Czy daboły się coś powiedzieć dla usprawiedliwienia szczerą postawę w palupce? Człowiek pozbawiony wrażliwości na ból, a więc i lęk przed bólem, a więc i czujności wobec groźby bólu, nie miałby szans trwania w świecie biologicznym.

Teoria (w tym nade wszystko — filozofia) świadomości musi te bolową (cierpienną), a więc i lekową genezę świadomości uwzględnić. Musi ona dostrzegać w świadomości treść wywodzącą się z żywego a bolesnego, doświadczania. Świadomość oczyszczona z tej treści, świadomość „czysto poznawcza”, w której się dość często lubują filozofowie, jest fikcją. Zawsze uważałem, że filozofia nie powinna być intelektualistyczna; powinna ona być czymś, co wychodzi od naszej wrażliwości. Np. sam fakt, że jestem powiedzmy, świadom istnienia tego oto drzewa, nie ma dla mnie żadnego znaczenia.

dopóki drzewo to nie sprawi mi przyjemności lub bólu. Tylko w ten sposób się się ono ważne. (Gombrowicz: Filozof, s. 86). Gombrowicz zbyt dosłownie rzecz ujmuję, zbyt wąsko. To drzewo jest — dla mnie, dla nas — ważne jako *coś* a nie *co* (Robert Musil) przyjemności lub bólu. Nastawienie na ewentualność — to nastawienie uogólnione; różni się ono od nastawienia na źródło konkretnego bólu czy nastawienia na źródło konkretnej przyjemności jak obszar oświetlany przez latarkę kieszonkową różni się od obszaru oświetlanego przez słonecznik.

Powiesz: porównanie wywodzi się od Schopenhauera. Gombrowicz pisze za Schopenhauerem, że latarka kieszonkowa oświetla tylko to, ... czego się szuka, podcasz gdy inteligencja wyższa jest jak słonecznik, które oświetla wszystko. Stąd pochodzi o b i e k t y w i z m sztuki genialnej. Jest ona *bezinteresowna*. (GF, s. 89). Czujność wobec ewentualności (bólu, cierpienia) nie jest, i nie może być, bezinteresowna, nie! Zawarta w niej jest interesowność: różni się tylko od zwykłej, przyziemnej interesowności właśnie brakiem w niej nastawienia konkretnego; jest ona interesownością UOGŁÓBIONĄ, nastawioną na wszelki wypadek, na wszelką ewentualność.

W stosunku naszym do bólu, który w naszym łańcuchu jest ogniem pierwszym, zawarty jest moment złudzenia, polegający na tym, że ... jednostka pragnie wyznaczyć bólowi miejsce w królestwie przypadku, w sferze, której możemy uniknąć i z której możemy uciec lub też z którą w każdym razie niekoniecznie musimy się zetknąć.

Jeśli wszakże potrafimy się zdobyć na chłód stosowny do przedmiotu tych rozważań, na to objęte spożycie, które z łańcuk cyrkularny zamyka na krew płynącą z ran obcych szermierzy, to szybko stwierdzimy, że ból stanowi pewną i nieuniknioną ingerencję w nasze życie. Nie ma nic bardziej pewnego i góry nam przeznaczono niż właśnie ból; podobny jest on do mylna, który wypadające z kłosew żarno chwyta w coraz drobniejsze i głębiej położone tryby; lub cieniowi życia, przed którym nie ochroni nas żadna umowa (Jünger, s. 179).

Tu coś istotnego trzeba doprowadzić. Ważne — ból nie jest z królestwa przypadku, jest koniecznością. Dotyczy to jednak — na szczęście — bólu w ogóle, bólu jako takiego; jakiegokolwiek (wskazując) bólu uniknąć się nie da; on jest z królestwa konieczności. Ale wyznaczanie bólowi miejsca w królestwie przypadku nie jest całkowitym złudzeniem, bądź też jest złudzeniem zbawczym. Prawda bowiem jest, że człowiek nie może uniknąć bólu wszelkiego, ale równie ważną prawdą jest to, że może uniknąć każdego konkretnego bólu. To ostatnie przekonanie nie jest złudzeniem; jest to istota prawda życia, prawda warunkująca życie. Zatem: trzeba się pogodzić ze światem bólu, bo to jest nasz świat; trzeba i można buntować się wobec każdej postaci bólu, bo skuteczność tego buntu jest warunkiem życia. Te ostatnia sprawę — sprawę bólu jako konieczności i bólu jako czegoś nie do zniesienia — podnosi Gombrowicz.

Ból więc zdaje się rzeczą pierwszą i podstawową. Gdyby — pisze W. Gombrowicz — *chciano* *do mnie najgłębszej i najtrudniejszej* *definicji tego k o g o s i*, o kim mówię, to powinien zamieszkać w tych tam strukturach i konstrukcjach; powiedziałaby po prostu: to ten taki to Ból. Albowiem rzeczywistość to, co stawia opór; czyli to, co boli. A człowiek rzeczywistości to taki, którego boli. Cokolwiek by nam nie opowiadało, istnieje na całym obszarze Wschodziwa, w całej przestrzeni Bytu, jeden jedyny element okropny, niemożliwy, nie do przyjęcia, jedna jedna rzecz naprawdę i absolutnie przetrwała nam, a mianowicie: ból. Na nim, na naszym umyśle, opierał się cały dynamizm istnienia. Usunie ból, a świat stanie się obojętny... (Dziela, IX, s. 232/233).

Ów łańcuch (ciąg ogniu), od którego zaczęliśmy ten paragraf wymaga dwóch komentarzy. Przypomnijmy ową sekwencję ogniw: ból — zagrożenie bólem — lęk — czujność — świadomość.

Z wystąpieniem ognia ostatniego wszystkie pozostałe ognia są dziełem ewolucji doświadczenia zwierzęcego. Wszystkie one są też koniecznymi warunkami powstania ognia ostatniego — świadomości. Ale przejście od owych poprzednich ogniw do ognia ostatniego, do świadomości musiało się dokonać w ludzki sposób, czyli przez uczenie się. Wszystkie poprzednie ognie, przez uczenie się, stały się ogniami bólu, groźby bólu, lęku przed bólem, czujności. Na czym to uczenie się polegało, jak to się dokonywało? Oto problem do rozwiązania.

Komentarz drugi. Pisałem wyżej, że świadomość autentyczna, rzeczywista jest obciążona treścią swojej historii, swojej genezy, czyli — bólem, lękiem, czujnością. To jest jednak tylko części prawdy. Jej część druga wyraża się w tezie, że gdy już owych łańcuch złożony z podstawowych ogniw ludzkiego doświadczenia się dopełni, gdy już zwieńczy go ostatnie ognio — świadomość, to owo ostatnie ognio (czyli świadomość właśnie) — zwrotnie — nasłaku, nasycia i przesyca sobą (swoją treścią) wszystkie ognie poprzednie.

Ten drugi komentarz stawia przed nami nowe pytania. Na czym polega swoistość bólu „opromienionego” świadomością, na czym — swoistość lęku i czujności świadomych, świadomych?

2. Ból — graniczna możliwość każdego czucia

Ból trzeba rozważać także, a nawet może przede wszystkim, jako granicę zmiany, która się nazywa wrażliwością czucelową. Odczuwamy świat naszymi zmysłami, doświadczamy go, doświadczamy zmysłowo oddziaływani świata, z których każde może osiągać wartość bólową, a tu możliwość od czasu do czasu faktycznie się realizuje. A skoro się ona — ta możliwość — od czasu do czasu faktycznie realizuje, to musi ona także jakoś tkwić — jako ciągła obecność ewentualności, jako lęk lub czujność — w każdym rzeczywistym, bolesnym doświadczeniu zmysłowym świata. Wrażliwość bólowa więc jest bezwzględnie koniecznym warunkiem i zarazem granicą poznawczego doświadczenia.

A czym ból jest i czym może być jeszcze? Ból jest znakiem rozpoznawczym przekroczenia (przekraczania) granicy znośnego świata lub granicy zdrowego doznawania. W pierwszym przypadku ból jest znakiem świata nie do zniesienia, jest oznaką „choroby” świata. W drugim zaś przypadku ból jest znakiem rozpoznawczym choroby naszego organizmu (Hippokrates).

Świat jest bolesny (o czym będziemy mówili w rozdziale o ontologii cierpienia). W takim świecie nie mogłyby być istoty całkowicie wolne od wrażliwości na ból. *Wiele osób myśli o tym, że byłoby wspaniale w ogóle nie odczuwać bólu. Życie byłoby wtedy łatwiejsze, przyjemniejsze...*

— Jest to błąd w rozumowaniu. Ból jest nieodzowną częścią życia. On musi być. Dlatego, że pozwala chronić człowieka przed niebezpieczeństwami. Mamy na to przykłady z fizjologii. Zdarzący się — bardzo rzadko — dzieci, które nie odczuwają bólu w ogóle.

— Dlaczego?

— Tak, bo one nie dotykają pończuch lat, bo nie giną bardzo wcześnie — dlatego mówię wyłącznie o dzieciach. Nie ma dorosłych, którzy przeżyliby okres dzieciństwa bez bólu (Kamiński, 91.1.10).

3. Świadomość między lękiem i nadzieją

Rozkosz, przyjemność, zadowolenie, satysfakcja — możliwości

jej powtórzenia — nadzieja — oczekiwanie (czujność) — ś w i a d o m o ś ć. I ten — pozytywny — watek przeszłości, genezy naszej świadomości również musi tkwić w świadomości aktualnej. Jeszcze raz więc powiedzmy: świadomość jest formą czujności, tym razem czujności pozytywnej, czujności — nadziei i oczekiwania.

Świadomość aktualna jest zawsze m i e d z y naszą przeszłością a przyszłością, między doświadczeniem minionym a przyszłym. A autentyczne doświadczenie minione jest zawsze spłodem dwu znaków — „h” i „-”, znaku rozkoszy (satisfakcji) oraz bólu, przykrości.

Świadomość jest punktem pomiędzy minionym spłodem plusów i minusów naszego doświadczenia oraz przyszłą ich projekcją; jest zawsze n a d z i e j ą, że przyszłe doświadczenie powtórzy wielokrotnie pozytywne doświadczenia minionego oraz l ę k i e m przed niespełnieniem się nadziei oraz powtórzeniem bólu i przykrości.

A więc, świadomość — to czujność nadziei i czujność lęku, gdy ani jedno ani drugie nie jest pewne, nie jest gwarantowane. Gdy nadzieję zastępuje pewność powodzenia, lub gdy na miejsce lęku przychodzi rozpacz absolutnej bezradności, wówczas świadomość staje się niemożliwą i przestaje istnieć. Obszar świadomości znajduje się więc między pewnością i absolutną bezradnością (niemością). Struktury pewne nie mogą mieć rozumia, nie mogą go też mieć struktury absolutnie bezsilne. Podmiotowości nie ma (nie może być) ani tam, ani tu; ani tam, ani tu nie może istnieć świadomość (rozumność). W każdym razie, to nieprzypadkowo bogowie posługiwali się, posługują i zapewne posługiwac się będą za wszelkie dostatecznie długimi ciągami sukcesów, żeby odbrać rozum tym, których przeznaczają na zapład.

Ma więc rację W. Gombrowicz, gdy wątpi w rzeczywistą więź z ludzkim życiem takiej filozofii, która za przedmiot swych refleksji uznaje świadomość czystą. *Czy jednak filozofia, której punktem wyjścia jest świadomość, może mieć wiele wspólnego z egzystencją? Przecież świadomość, jako taka, jest czymś dla życia obcym. Życie zna tylko kategorie przykrości i przyjemności. Świat istnieje dla nas tylko jako możliwość bólu lub rozkoszy. Świadomość, póki nie jest świadomością bólu lub rozkoszy, nie ma dla nas znaczenia.* (Gombrowicz, IX, s. 142/143).

Świadomość jako taka, świadomość czysta — powiada Gombrowicz — nie jest ważna, ważna jest świadomość rzeczywistego ludzkiego bytu, czyli świadomość nasyciona bólem, cierpieniem, lękiem, albo rozkoszą, satysfakcją i nadzieją. Można by pójść dalej i powiedzieć że tylko taka świadomość realnie istnieje, bo świadomość jest za ws z e świadomością bytu, bytu rzeczywistego, czyli bytu radości i boleści.

Ale skoro tak, to rzeczywista świadomość nigdy nie jest tylko świadomością, świadomością jako taką, świadomością w sobie i dla siebie, ale zawsze świadomością czegoś, z powodu czegoś, dla czegoś. Tego jednak mało: ona nigdy nie jest i nie może być tylko świadomością czegoś (wiedzą o czymś), ale zawsze jest i musi być świadomością kogoś, kto także przedmiot świadomości (towo co?) wartościuje. Świadomość i wiedza muszą być obciążone wartościowaniem; świadomość (wiedza) zupełnie od wartościowania wolna, niezależna wydaje się — znowu — czymś niezręcznym.

I cóż w świetle tego powiedzieć o przedmiocie rozważań pewnych orientacji filozoficznych — tych właśnie, które analizują czystą świadomość, świadomość jako taką, albo wiedzę jako taką, wiedzę całkowicie wolną od wartościowania?

4. Prawo „*Pathē mathos*” w tragediach greckich

Problem bólu i cierpienia podjął pierwotnie z potrzeb epistemologicznych, wychodząc z przeświadczenia, że autentyczna droga człowieka do wiedzy i świadomości ma swe korzenie nie o czym na ogół zapomina się w rozważaniach filozoficznych na temat doświadczenia i świadomości.

Zrozumiałe więc, że studium Marii Maślanka-Soro o tragediach greckich, w którym zagadnieniem głównym jest cierpienie jako droga do mądrości, stanowi dla mnie bardzo cenne źródło informacji oraz inspiracji.

Autorka analizuje prawo „nauki płynącej z cierpienia” (*pathē mathos*), rozważając wyraźnie w tragediach greckich (zwłaszcza u Ajchylosa) trójczłonową sekwencję zdarzeń: czyn obciążony winą (*hybris*, H) — cierpienie (*pathos*, P) — mądrość z owego cierpienia wyroszona (*sophrosyne*, S): H — P — S.

Koncepcja Ajchylosa — wyznaczała określony, etyczny-wychowawczy funkcję kategoriom winy, kary, żalu i cierpienia, negując ich irracjonalny charakter przebiegający z wcześniejszych warstw kulturowych. (Maślanka-Soro, s. 8).

Owa „irracjonalność” cierpienia w dawniejszych warstwach kulturowych polegała albo na tym, że cierpienie było po prostu traktowane jako fakt, albo na tym, że wynikało z okrutnych i zawistnych intencji bogów (*phthonos theon*). Może nie należało do tych postaw traktować jako całkiem irracjonalnych; każda z nich reprezentuje lub może reprezentować bowiem pewną racjonalność.

CZŁON PIERWSZY w wymienionym wyżej schemacie (H — P — S), czyli czyn obciążony winą, nie zawsze jest (przeważnie nie jest) autonomicznym czynem człowieka. Często jest on realizacją zadaną lub podpowiedzi bóstw. Wina (*hybris*) więc związana z takim czynem nie powinna być — wedle naszej etyki i logiki — obciążać wyłącznie człowieka. Grecy jednak — jak można by wnosić na podstawie losów bohaterów Ajchylosa — nie traktowali wpływu losu (wpływu bogów) na obciążony winą ludzi czyn za okoliczność łagodzącą odpowiedzialność człowieka, odciążając go. Stąd tragiczny charakter winy wynikającej z takiego, nie dającego się uniknąć, czynu.

To prawda, że żaden człowiek czy nie jest całkiem autonomiczny; wszak nawet wszechmoc Zeusa miała by ograniczenia przez konieczność (*anankē*). Ale skoro nie ma swobody w decydowaniu i w realizowaniu swego czynu, to czyż cierpienie (następstwo *hybris*) może być źródłem mądrości? Ale takiego rodzaju pytania można zasadnie stawiać tylko wówczas, gdy się zakłada, że poza ludzkim podmiotem współkształtującym ludzi czyn jest jakiś był świadomy, jakiś istota działająca z intencją, także intencją moralną.

Wieńc, jak powiedzieliśmy, bohaterowie Ajchylosa nie są autonomiczni w działaniu, a negatywne skutki tego działania całkowicie na nich spadają, co oni zdają się przyjmować bez protestu. Ale zaledwie pół wieku później sofista Gorgiasz sprzeciwia się w sposób zasadniczy obciążaniu śmiertelnych za czyny popełnione z postanowienia bogów. Oto Gorgiasza obrona Heleny: Helena uczyniła to, co uczyniła, albo z woli przypadku, z postanowienia bogów i z musownego trącenia losu, albo dlatego, że została przemana uprosioną lub mową przekonaną, lub przez miłość zwyciężoną. W pierwszym wypadku zarzut spotyka winne bóstwo. Gdy zamiar bóstwa nie może być adresemowany przez przeczność ludzką. Jest bowiem prawem natury, że silniejsze nie może doznać przeskody ze strony słabszego, jeno słabsze musi ulegać silniejszemu i dać mu się kierować, że silniejsze przewodzi, a słabsze słuchać musi. Bóstwo jest

jednak silniejsze od człowieka dzięki swej mocy, mądrości i innym przymiotom. Jeśli tedy winę przypisać należy przypadkowi i bóstwu, to musi się włożyć Helenę od złej sławy. (Gorgiasz, s. 30/31).

Natomiast w przypadkach, gdy czynnikiem współkształtującym ludzi czyn jest ślepa siła przyrody, wówczas staje się dla nas zrozumiałe i oczywiste, że mimo nieautonomiczności ludzkiego czynu jego skutki w pełnym wymiarze spadają na człowieka.

Tu dochodzimy do koniecznego rozróżnienia między skutkami czynu nieautonomicznego, które bardzo często ów nieautonomiczny człowiek ponosi całkowicie, autonomicznie, a moralną odpowiedzialnością (winą) za negatywne skutki nieautonomicznego czynu, która w stosownej mierze powinna być dzielona przez współwinnego, gdy jest nią istota świadoma (inny człowiek, bóstwo...), lub powinna być pomniejszana, gdy współsprawstwo wynika ze ślepego losu.

CZŁON DRUGI (cierpienie) w ajchyljskim schemacie umownym jest nie tylko jako następstwo (skutek) członu pierwszego (*hybris*), ale zarazem traktowany jest jako poprzednik (przesłanka, instrument) członu trzeciego (mądrości, rozumu i odpowiedzialności moralnej). Żeś ajchyljski zadając, lub dopuszczając, cierpienie widzi w nim środek wychowawczy. Intencja zadawania cierpienia ulega tu uwzniośnieniu. Zeus nie dręczy człowieka „dla tego, że...” (zawisł na przykład, z zemsty, za karę), ale „po to, żeby...” (żeby człowieka nauczyć rozumu, żeby naprawdziwie go na drogę mądrości). Zeus to bowiem człowiek widzi na rozumie drogi: „Cierpi i cierpieniem ucz się” — rzekł.

Sobie wbrew sprawidliwym staci się masz (Ajchyls, Agamemnon, tłum. St. Srebrny, w. 174—176).

Co dalej było nie wiem... Nie nie smiem rzec. Wzdy jedno wiem: Kłóscis się nie myli... Chcesz wiedzy, poniknę — wpródy cię: oto Prawdy wiecznej sąd (Ajchyls, Agamemnon, w. 256—259).

W *Prometeusz* jednak ten schemat się nie sprawdza. W tej tragedii — w odróżnieniu od *Agamemnona* — Zeus reprezentuje bóstwo zawistne i okrutne; intencją zadawanego przezeń bólu i cierpienia jest kara, zemsta i tylko ono Maria Maślanka-Soro szuka i tutaj zasady *pathē mathos*, ale znajdując je przygląda się dośłabie; można by upatrywać w tym, że los (cierpienie) *Prometeusza* jest nauką (przeobrażeniem) odróżniającą dla innych (Maślanka-Soro, s. 29).

Może więc należałoby przyjąć, że w żywych wyobrażeniach ludzkich, które przedstawiali tragicy greccy, przepłatali się i mieszały ze sobą owe schematy myślowe o bogach: schemat bogów zawistnych i mściwych oraz schemat bogów surowych (bo taki jest faktycznie ludzki los), ale jednak — przynajmniej od czasu do czasu — dla ludzi żywcich.

Dwie zasady więc — *phthonos theon* i *pathē mathos* — kłóca się ze sobą, ale też jakby nakładają się na siebie w sposób konieczny i nierozróżnialny. W istocie rzeczy trudno rozstrzygać pierwszą z tych zasad w taki sposób, żeby nie zaczęła się ona z drugą z nich.

CZŁON TRZECI: zawikł bogów, która uderza w nadmierne powożenie ludzi, jednak ich uczy. Świadomość, że nadmierne powożenie jest czyni niebezpiecznym, narzuconym na trychłą kłóci, spowodowana przez zadradne bóstwo, pojawia się niezależnie od siebie w wielu dawnych i współczesnych cywilizacjach: jej korzenie tkwią w głębi ludzkiej psychiki (Maślanka-Soro, s. 14).

Można by śmiało pójść dalej i powiedzieć, że korzenie takiego nastawienia tkwią w naturze ludzkiego świata i w naturze ludzkiej świadomości, która jest maksymalnie wysublimowaną formą czujności, a ta — rzecz przeciw oczywistości! — zasypia i gasnie w potoku niezagrażonych sukcesów (Cackowski, 1989, s. 530—531), zaś przy zagrożeniu totalnym (gdy sukcesy redukowane są do zera), przestaje po prostu istnieć lub nie może w ogóle powstać.

Świadomość może więc istnieć tylko w świecie z dwiema beczkami — beczką radości i beczką smutku (*Idiada*, tłum. K. Jędruska, t. XXIV, w. 527), niezależnie od tego, czy z beczek tych przemienne (koniecznie przemienne!) ich zawartość się po prostu wylewa, czy sięga po nią Zeus (lub jakakolwiek boska intencja), czy wrzeszczę robi to sam człowiek (kierowany własnymi intencjami). Inaczej jeszcze tę rzecz ujmując: świadomość może istnieć tylko w świecie aksjologicznie zróżnicowanym: nie istnieje ona i nie może istnieć w świecie aksjologicznie jednorodnym — ani w świecie wartości jednorodnie negatywnych, ani też w świecie wartości jednorodnie pozytywnych (Cackowski, 1990, s. 99 i n.). Źródłem wiedzy i mądrości nie jest ani czysty rozum, ani też czyste doświadczenie (owe czyste kategorie istnieją wyłącznie w umysłach filozofów), ale doświadczenie bolesne (Cackowski, 1979, s. 13–14).

Nadmierznie powołując prowadzi do zbytnej pewności siebie, do przeceniania własnych sił, niedoceniania zagrożeń, do zatracania „bojaźni bożej”..., słowem — do zatracania umiaru, co może być wykreśleniem przeciw bogom (wykreślenie religijne, grzech...), przeciw zasadom moralnym, lub wrzeszczę — skrzywdzili dla człowieka błędem: u Ajchylosa *kybris* interpretowana jest w znaczeniu religijno-moralnym, u Sofoklesa natomiast przybiera znaczenie poznawczo-intelektualne (błąd!).

Odpowiednio też do pomijowania wiedzy (hybris) kształtuje się rozumienie cierpienia (*pathos*) oraz — co ma tutaj zasadnicze znaczenie — sens członu trzeciego — *sophrosyne*, która albo występuje jako mądrość religijno-etyczna, albo jako wiedza połączona z umiejętnością unikania błędów o przykrzych dla człowieka skutkach.

U Ajchylosa akcja rozgrywa się jakby tryfrazowo (H—P—S), a jednocześnie stanowi ona realizację tragicznego współdziałania bogów i ludzi. Cierpienie jest tutaj zarówno faktem, jak skutkiem, jak środkiem (intencją) karzący, mściwiłską lub wychowawczą (bogów), jak wrzeszczę narzędziem samego człowieka w jego autożyłdactwie.

U Sofoklesa, jak wykazuje Maslanka-Soro, rozluźnieniu ulega poważanie człowieka ze światem boskim (s. 124): w każdym razie schodzi on na dalszy plan, sytuowany jest poza sceną, w odległym tle. Ten dystans do świata boskiego sprawia, że oddala i się lub wręcz zanika problem odpowiedzialności bóstw za ludzkie cierpienia, zanika problem boskich intencji realizowanych w cierpieniu ludzkim i poprzez to cierpienie. Cierpienie więc nie jawi się tutaj jako realizowana intencja bóstwa, jako boskie narzędzie kary, dżreczenia, czy wychowywania człowieka. U Sofoklesa jest ono elementem (faktem) ludzkiego losu. Ale nie chodzi o wyłącznie o cierpienie jako fakt. Chodzi także o jego stosunek do innych faktów (elementów) losu ludzkiego, w szczególności chodzi o jego stosunek do wiedzy, do świadomości... *Sofokles bardzo oddala się nie tylko od ajchylowskiej teodycei, ale również od archaicznej myśli greckiej, według której bóstwo, zgodnie z cyklicznym rytmem „kosmosu”, przynajmniej ludziom na przemian zwycięstwa i klęsk, radość i ból* (Maslanka-Soro, s. 127).

Czy cierpienie wery czepoś Edypa, Antygony, Kreona, jeżeli tak, to czego? Czy nie mamy w przypadku bohaterów Sofoklesa do czynienia z ilustracją porzekadła, wedle którego ciękawość — to droga do piekła, do piekła rozpacz i cierpienia? Losy bohaterów Sofoklesa poszukujących prawdy kończą się zawsze klęską — rozpaczą i cierpieniem. Los Edypa — dodatkowo — pokazuje, że ta rozpacz i cierpienie są rezultatem odkrycia prawdy! Jeśli więc cierpienie użyję czegoś, to użyję skromności, pogodzenia się ze swoją niewiedzą, ślepotą, zaślepieniem... Edyp w końcu szuka przecież ratunku w okaleczeniu się, w zaślepieniu!

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że na przykładzie Edypa Sofokles ukazał kryzys wiary w ludzki rozum w jego strukturach myślenia, który

nie potrafił ustrzec człowieka przed upadkiem, a niekiedy może do niego „nieświadomie” prowadzić (Maslanka-Soro, s. 132–133).

Realizacja deficykcyjnego gothi *seauton* prowadzi do bólu i cierpienia. Kłótnie w „*Kody Edypa*” pojawiają się bezpodstawnie *sformułowania dotyczące negatywnych wartości płynących z poznania* (Maslanka-Soro, s. 134).

W każdym razie odwieczny i rozległy (wielowymiarowy) jest „kosmos” ludzkiego cierpienia.

Jest ono koniecznym faktem, wynikającym — stąd, że przyroda — naturalne środowisko ludzkiego życia — jest aksjologicznie zróżnicowana, co znaczy, że zawiera także (i to nieuchronnie!) źródła bólu, cierpienia śmierci...

Owe obiektywne źródła bólu i cierpienia na różne sposoby bywały i bywają osławiane. Osławiane są w działaniu praktycznym: są usuwane, blokowane այn ich dostęp do człowieka...

Osława się je kształtowaniem własnej odporności na ból i cierpienie: trzeba być cierpliwym w cierpieniu!

Są one osławiane kulturowo, gdy przypisuje się moc dysponowania tymi źródłami istotom świadomym, działającym świadomie — bogom, których można zrozumieć (można wyrozumieć nawet ich zawzięci i mściwość), których można prześlagać i pozyskać w walce ze źródłami bólu i cierpienia, gdy sami jesteśmy (a jakże często jesteśmy) słabi i bezsilni.

Są one także osławiane wówczas, gdy płynące z nich cierpienia przetwarzane są w rozwój, umiar, czujność, świadomość (sophrosyne), czyli wykorzystywane są jako narzędzia i środki wychowania lub samowychowania.

Z lektury książki Marii Maslanko-Soro wynoszę wrażenie, że bodaj cały ten odwieczny i wielowymiarowy „kosmos” ludzkiego cierpienia znalazł sobie pełne zwierciadło w tragediach greckich. Zatem wszystko już było, zarówno w ludzkim rzeczywistym losie, jak i w kulturowym zwierciadłe tego losu!

O słońcu, światłach też ci nie nie powiem,

Jak widzę tylko jak się męczy człowiek.

Ten mały światła bogu sądzi: wcale się nie zmienia

I tak jest dziwny dzień, jak w pierwszym dniu stworzenia.

(Goethe, Faust, tłum. F. Konopka)

5. Odwracalność czy nieodwracalność negatywnej wartości bólu

Niepełna rok przed śmiercią Gombrowicz wyznał, że zamierza pisać o bólu. Wydał mi się, że to *cała*, powiedzmy, intelektualna dyktando natchniony *czułość* jest *światem*, ponieważ nikt ja nie zdaje sobie sprawy z wartości bólu. Ból jest faktem podstawowym, fundamentalnym. (GF, s. 27). Konkretną i prawdziwą rzeczywistością jest wedle Gombrowicza ból. Protestuje on przeciwko akademickim spekulacjom, dla których negatywne wartościowanie bólu może być odwrócone (zastąpienie wartościowaniem dodatnim) w jakimkolwiek bądź układzie wartości. *Sierpe* ponawia się *aż* do stwierdzenia, że *nowe* *tortura* może być *przemijająca*, jeśli *wyobraża* się sobie, że *po* *śmierci* *idzie* się *do* *nieba*. *Mim* *zadaniem* *to* *całkowicie* *nieprawa* (GF, s. 28). Filozofowie, z wyjątkiem Schopenhauera, wydają się ludzi, którzy wygodnie rozkładają się w swoich filozofich traktując o bólu lekceważąco: *z* *nie* *odmijają* *im* *spokojem*, który *zniknie* *w* *dnia*, *gdę* *pójdą* *do* *denisty* *u* *nie* *cierpienia*, *stwierdza* *na* *przykład*, *że* *do* *światła* *człowieka*, który *znuży* *cierpienie* *z* *do* *dobro*, *tortura* *może* *stać* *się* *niebiańską* *przemijnością*.

wyższych wartości, jako środek w ich realizacji — a ból i cierpienie mogą być zniszczone, a nawet szczerze akceptowane. Czyli gromy rzucone na sprawę przez Gombrowicza na filozofów trzeba by powiększać.

O ile więc rozpatrujemy sprawę na poziomie reaktywno-zruciowym życia, to bunt wobec bólu i cierpienia zdaje się nie tylko koniecznością, ale również prawem i obowiązkiem. Rzecz się komplikuje na tym drugim, wyższym poziomie. Tutaj praca o moralne do buntu wobec bólu i cierpienia nie ulega kwestii. Ale konieczność, czy bezwzględność obojętnej reakcji buntu jest już co najmniej wątpliwa, wątpliwy z różnych powodów. „Trzeba być cierpliwym w cierpieniu!” — pisał kilka lat temu Andrzej Burda. Słusznie! Konieczność nie do zaakceptowania trzeźwo niekiedy — zrozumiawszy — zaakceptować. Klania się więc wolności jako konieczności rozumianą! Z n o u!

Spróbuję teraz rozważyć tę sprawę, sprawę cierpienia, w szczególności cierpienia ludzkiego (czy zwierzęcia cierpią, czy tylko doznają bólu, bo że bólu doznają — to pewne!) w bardziej szczegółowy sposób. Rozważamy ją w kilku obszarach, w ramach kilku konwencji teoretycznych: ontologicznej, antropologicznej, socjologicznej, teologicznej oraz chrystologicznej. Zatem plan dalszych naszych rozważań wygląda następująco: ontologia cierpienia, antropologia cierpienia, socjologia cierpienia, teologia cierpienia i chrystologia cierpienia.

Zdzisław Cackowski

LITERATURA:

- ASYCHOLS, SOFOKLES, EURYPIDES: *Antologia tragedii greckiej*. Przekłady: Stefan Srebrny, Kazimierz Morawski, Jerzy Janowski. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
- CACKOWSKI Zdzisław: *Człowiek jako podmiot działania praktycznego i poznawczego*. K.W. Warszawa 1979.
- CACKOWSKI Zdzisław: *Zasady zagadnienia filozofii*. K.W. Warszawa 1989.
- CACKOWSKI Zdzisław: *Filozoficzne problemy człowieka i społeczeństwa*. PWN, Warszawa 1990.
- CZACHOWA A. P.: *Prozwydzenie*. Tom 2. Powieści i rękopisy 1888—1896. Id. „Czech. Lit.”, Moskwa 1967.
- FRANKLIN Viktor E.: *Homo patiens. Próba wyznaczenia smaku cierpienia*. Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1984.
- GOMBROWICZ Witold: *Druga*, t. I—IX. Wydawnictwo Literackie Kraków 1986.
- Gombrowicz Witold: *Wybór i opracowanie*: Francesco M. Cataluccio i Jerzy J. Władysław ZNAK, Kraków 1991.
- GORGASZ: *Pochwała Helery* (w: S. Wolęzyn: *Zróżdło do dziejów wychowania i kultury pedagogicznej*, t. I, PWN, Warszawa 1965).
- HERLING-GRUDZIŃSKI Gustaw: *Dziennik pianny roku 1973—1979*. Res Publica, Warszawa 1990.
- JÜNGER Ernst: *O bólu*, „*Literatura na Świecie*”, nr 9 (182)/1986, s. 177—230.
- KAMINSKI Bogdan: *Czy maś boleć? „Zdrowie i Sztuka”*, wiersze 1991, s. 10.
- KRALL Hanna: *filozofia*. Wyd. „ALFA”, Warszawa 1989.
- MASŁANKA-SORO Maria: *Nauka poprzez cierpienie (spis treści nauki) w „Ujetych i Spółdzielni”*. Kraków 1991.
- WEIL Simone: *Ciebie, vv. I, II, III*. Librairie PLON, Paris 1951—1956.

plastyka

KRYSTYNA WILKOSZEWSKA

O wymierności i niewymierności sztuki¹

1. Zarówno pośród zjawisk samej rzeczywistości jak i w formach jej poznania pojawia się pewna dwoistość i trudno przesądzić, czy jest ona ontologiczną czy też gnosjologiczną natury. Tak więc jest duch i materia, skończoność i nieskończoność, subiekty i obiekty; jest światłość i ciemność, kobiecia i męczyzna, plus i minus, durn i moli, jest dobro i zło, piękno i brzydoto itd. Właściwie wszystko, co pojawia się w świecie przedstawia się jako dwubiegunowe, każde zjawisko ma uzupełnienie w swym przeciwieństwie. Temu zjawiskiemu rysowi świata towarzyszyła trwała dąжно człowieka, by ową dualność usunąć, sprowadzić do — ukrytej po biegunowości — jedności. Dokonuje się to najczęściej na dwa sposoby:

— poprzez akceptację jednego członu i odrzucenie drugiego, jako nieistotnego. U podłoża tej przekształcenia, że przeciwieństwa się wykluczają, coś jest jasne lub ciemne, dobre lub złe; stawiane jest więc pytanie typu albo — albo,

— przez uznanie przeciwstawnych biegunów jako aspektów jednolitości, która może się ujawnić świadomości jedynie w rozczepieniu na dwa przeciwstawne, wzajemnie od siebie zależne, człony. Stosowane jest ujęcie tak — jak. Mędrcy powiadają, że prawda wymaga złączenia dwóch biegunów i np. określają wolność człowieka jako poddanie się prawom. Analogicznie: spontaniczność w sztuce to mistrzowskie sprowadzenie regułom. Pytanie albo — albo (albo człowiek jest wolny albo zdeterminowany) jawi się jako ile postawione, bowiem unicestwienie jednego biegunu sprawia, że zanika i drugi. Człowiek jest tak wolny jak zdeterminowany, prawda o rzeczywistości zdaje się mieć zawsze strukturę paradoksu.

2. Problem metrum sztuki można rozumieć jako pytanie o to, czy sztuka jest zjawiskiem wymiernym (mierzalnym) czy też niewymiernym, w sformułowaniu tym dwiema poglądami ową dwoistość, co do której możemy zastosować jedną z dwóch przedstawionych postaw. Osobiście sądzę, że wybór procedury opartej na dysonansie, czy zachodzi potrzeba opowiedzenia się za jednym z członów kosztem drugiego, nie prowadzi do wniosków poznawczo płodnych; w dwóch różnych procesach badawczych można bowiem, jak sądzę, z jednakową mocą dowieść słuszności raz mierzalności sztuki, raz jej całkowitej niewymierności.

Znacznie bardziej obiecująca wydaje się postawa druga, zmie-

¹ Jest to rozszerzona wersja komunikatu *The Art. Between Measurability and Inmeasurability*, wygłoszonego na II Międzyzdrońskim Konferencji „Metrum of Art”, Kraków—Przeźmyśl, sierpień 1991.

rzająca do uchwytności paradoksalnej prawdy jak wymiarności sztuki jak i jej niewymiarności zarazem. Tym tropem pójdziemy.

3. W sztuce mamy niewątpliwie do czynienia z przejawem tego, co w pełni mierzalne. Obliczenia matematyczne, geometria i arytmetyka nie tylko nie są obce sztuce, lecz towarzyszą jej od starożytności, a termin metrum jest tak samo ściśle powiązany z poezją i muzyką jak z naukami ścisłymi. Można zmierzyć wielkość monumentalnej rzeźby oraz zmierzyć rytmiczność wiersza. Często to, co wymierne w sztuce zostaje skodyfikowane w postaci reguł.

Z drugiej strony dość powszechnie sądzi się, że sztuka jest domeną wolności, naturalności i spontaniczności, a więc tego, co niewymierne. Można bowiem, jak wszyscy dobrze wiemy, nader dokładnie zastosować się do wszystkich reguł, a mimo to całkowicie różni się od sztuki. Nie znaczy to oczywiście, że sztuka w ogóle nie polega na regułach, lecz jedynie — że nie tylko.

4. Przekonaniu, że istnieją zjawiska mierzalne i niemierzalne chcemy przeciwstawić twierdzenie, że każde zjawisko w świecie ma swą wymiarną i niewymiarną stronę. Sztuka zatem — jak każde zjawisko — posiada swą ilościową (wymierną) i jakościową (niewymierną) aspekt.

Warto tu zwrócić uwagę na to, że wraz z rozwojem i ekspansją nauki, w kulturze europejskiej uwydatniono a nawet absolutyzowano wyłącznie kwalitatywną stronę zjawisk, przez co wiele spośród nich zatraciło swój jakościowy aspekt. Np. czasy, który pierwotnie odmiennie się postrzegał zjawisko jako *Chronos* (aspekt ilościowy) i jako *Kairos* (aspekt jakościowy) zarazem, dziś jest już dla nas tylko chronologia, a o zagubionym aspekcie jakościowym pamiętają jedynie horoskopomani wierzący, że dla określonej rzeczy istnieje właściwy czas; pogłos jakościowego aspektu czasu pobrzmiewa także w pewnych przyzwoitych zwrotach np. czarna godzina (nie dlatego czasu, że tak zaburzył się okropne wydarzenie, lecz odwrótnie, wydarzyło się coś okropnego, bo czasy był jakościowo nieodpowiedni, zły, czarny). Podobnie rzecz ma się z takim zjawiskiem jak liczba, której jakościową stronę znają tylko nieliczni już dzisiaj adepci gnozy.

Z drugiej strony niektóre zjawiska wymknęły się nauce np. zjawiska religijne i związane ze sztuką, i w nich i kolei, w opozycji do nauki, uwydatniono głównie, i to z przystającą mocą, aspekt jakościowy kosztem ilościowego. Procesowi rozwoju nauki towarzyszy proces odchodzenia w sztuce od idei klasycyzmu tj. sztuki opartej na wymiernych regułach w stronę sztuki pojętej jako wolna i spontaniczna twórczość (aspekt niewymierny).

5. Istnieją jednak dwa rodzaje spontaniczności: przypadkowej, niezaplanowanej oraz będącej efektem długotrwałych i szczegółowych przemyśleń. Sądzę, że w sztuce mamy do czynienia wyłącznie z drugim rodzajem spontaniczności. Sztuka bowiem, jak wskazuje sama etymologia słowa, nie jest niczym naturalnym, lecz sztucznym (niem. künstlich i künstlerisch) chociaż sztuczność jest zarazem, jak wiadomo, pierwszym wrogiem sztuki, a naturalność jej celem.

Właśnie tutaj, na styku biegunowości zjawiska, na przecięciu opozycji naturalność — sztuczność, spontaniczność — reguła, ujawnia się paradoksalna prawda sztuki: sztuka powstaje dopiero wtedy, gdy sztuczność osiąga swój kres i przełamując się przechodzi w naturalność wyższego rzędu. Jedynie dzięki temu co wymierne w sztuce może odmiennie się obżar spraw niewymiernych. Nie ma sztuki bez reguł, wszystkie rewolucje artystyczne toczące przeciw regułom prowadziły w efekcie do wprowadzenia reguł innego rodzaju; sztuka oparta na spontaniczności wolnej od dyscypliny jest

po prostu dyktanctwem tak jak — z drugiej strony — sztuka realizująca jedynie reguły jest rzemieślnem. Wolny i spontaniczny zwłok ręki malarza kryje u swych podstaw lata nauki, kopiowania wzorów, naśladowania i powielania, oraz wytwarzania według reguł.

Sztuka należy do zjawisk, w których oba aspekty — wymiarności i niewymierności — odzwierciedlają się dość mocno, ale jako antynomie —. Ich rozdzielenie i przeciwstawianie prowadzi jednakże do półprawd, bowiem istotę sztuki wyznacza ich wzajemne dopełnienie.

1. Dzieło holenderskiego malarza, M.C. Eschera (1898–1972), przedmiot zainteresowania na równo znawców sztuki jak i matematyków, zrodziło się najpierw całkowicie w fantazji artysty. Niemniej, chociaż był on uzdolnionym grafikim (lecz nie za tę samą matematyką), to podległomane na własną rękę próby urzeczywistnienia wyzaczarowania w fantazji form kołowej się nieustannie niepowodzeniem i w końcu realizacja ich zdawała się być niemożliwa. Życiowym zadaniem artysty, które sam określił jako „beznadziejne opętanie”, było poszukiwanie reguł dla szczególnego rozdzielenia przestrzeni, celem stworzenia *kalejdoskopów* (kalos = piękny, eidos = figura, cyklos = koło); zadanie to przypominało ten rodzaj problemów, który musi rozwiązać np. człowiek układający parkiet, tzn. chodziło o takie ułożenie powtarzających się figur, by złożyć się na stałe powracający — w pewnych odstępach — wzór. To jednak, co stosunkowo łatwo osiągnęto w przypadku słowian, Escher chciał osiągnąć w odniesieniu nie do regularnych figur geometrycznych, lecz ożywionych postaci zwierząt i ludzi, niekoniecznie ujętych realizacyjnie, niemniej z zachowaniem organicznych kształtów. Powstały w ten sposób nieskończony cykl ruchu i tak pomyślanemu przedsięwzięciu artysta poświęcił wiele lat życia, dokonując niezliczonej ilości eksperymentów, które niestety prowadziły jedynie do rozczarowania. Kluczem do urzeczywistnienia Escherskich wizji stała się dopiero geometria, tak klasyczna jak nowoczesna. I kryształografia. Okazało się bowiem, że w naukach tych istniały już od dawna gotowe reguły, walne dla wszelkiego rozczłonkowania przestrzeni. Dzięki pomocy uczonych udało się Escherowi osiągnąć swój cel: w zamkniętym cyklu wzorów ukazać nieskończony ruch. Powtarzające się i wzajem przenikające wzory, zdobące powierzchnię trójwymiarowych figur, nie mając ani początku ani końca, odzwierciedlały nie kończący się ruch.

2. Najbardziej fascynujące okazuje się jednak to, że zrodzone w wyobraźni artysty struktury korespondują ze strukturami odkrywanymi przez współczesną naukę. Żadne chyba stulecie nie odkryło i nie rozwinięło tylu nowych struktur co nasze, i to w tak różnych dziedzinach (np. cząstki elementarne, biomedycyna, genetyka, kod). Powstawanie form jest dzisiaj domeną tak naukowej jak i artystycznej wyobraźni, tak jak wspólne jest przekonanie, że nie chodzi o uchwytność całościowych, ostatecznych struktur, lecz raczej stanów ich przejściowego uformowania. Zarówno dzieła artystów, jak i badane przez fizyków czy chemików złożone fenomeny wytwarzają mocą swą własną wewnętrzną dynamikę różnice przestrzenno-czasowe formy. Keplersowa wizja *Harmonii* niebiańskich została przezwyciężona; okazuje się, że natura przy każdej nadarzającej się okazji łamie wczelnicze symetrie, wprowadzając przykład w układy uporządkowane i ruch w obszary beczasowe.

Szczególnie dwa prądy naukowe, fizyka nie-równowagi oraz badanie dynamicznych systemów, pokazują jak sama natura — po przez stosowanie mechanizmów bifurkacji czy złamania symetrii — wprowadza w materię zmiany ilościowe umożliwiające stosowanie

nowy charakterystyki. Struktura kryształu czy struktura platka śniegu (dendryt jako struktura nierównowagi) powstają w wyniku złamania pierwotnej symetrii.

Przyjrzyjmy się bliżej zjawisku łamania symetrii, dość powszechnie stosowanemu przez artystów a dzisiaj odrywawanemu jako jeden z częściowo stosowanych mechanizmów przez samą naturę. Oto przykład najprostszy: w beczce znajduje się woda i wiadomo, że każda jej molekula, będąc w łańcuchu wzajemnej interakcji, wprowadza złoty ruch (zwany termicznym) a także nacisk na ściany. Dzięki temu płyn jest „zmieszany” i znajduje się w stanie „wyrównania” wyrażającego się w skalarnych temperaturze, ciśnieniu, zgęszczeniu itp. Fachowo powiada się, że płyn posiada symetrię translacyjną (tj. to własne tajniki musiał zgłębić Escher), co można by obrazowo wyjaśnić jako strukturę pozbawioną początku i końca.

Gdy będziemy zaczęli powoli i stopniowo oziębiać, zauważymy, że przy 0 st. C temperatura mimo nieprzerwanego oziębiania przez jakiś czas pozostaje constant. Specjalne badania wykazały, że jest to czas granitowej przebudowy struktury płynu — przejście od nieuporządkowanych cząsteczek do struktury regularnej, w której cząsteczki są od siebie oddalone w różnych odstępach; jest to struktura kryształu tworząca się podczas fazowego przejścia.

Gdy zamiast powolnego oziębiania obniżymy temperaturę nagłe, skokowo, to otrzymamy strukturę dendryczną, znaną w postaci śnieżynek.

Obie struktury, kryształy i dendryty, powstały poprzez złamanie symetrii translacyjnej z fazy wyjściowej. Różnią się między sobą zasadniczo: w przypadku kryształu złamanie symetrii dokonuje się w wymiarze mikroskopowym, pośród intermolekularnych powiązań (jednostki długości rzędu jednej stamilonowej cm); dendryt natomiast powstaje w makroskali, przy jednostce od 1 mm do 1 cm. Najbardziej istotną jest to jednak zmiana temperatury; w fizyce zmiany wprowadzane z zewnątrz, dotyczące temperatury, ciśnienia itp. określone są jako naciski nie-równowagi i można powiedzieć, że śnieżyńka jest strukturą nie-równowagą, utworzoną przez złamanie symetrii w porządku makro. Ostatnio wykazano, że jest to powszechny mechanizm powstawania w przyrodzie form przestrzennie-czasowych.²

Zawszy pojawiają się tu pokrewieństwo między procesami zachodzącymi w samej naturze i w artystycznej twórczości, musimy uznać uniwersalność tak pewnych mechanizmów jak np. złamanie symetrii jak i powstających form. Są one wspólne i naturze, i sztuce. Inny przykład wskazuje na nowe zadziwiające formy powstające na styku przestrzennie-czasowego porządku z elementem przypadku i dowolności. Dzięki stosowaniu stosunkowo prostych mechnizmów powstają tzw. obiekty fraktalne, coś pośredniego między linią a przestrzenią, nowy model złożonych struktur. Wprowadzają one nowy element w universum form: koegzystencję porządku i przypadku. Obiekty fraktalne umieszczone w abstrakcyjnej, nieukładającej się przestrzeni, zwanej przestrzenią fazową, tworzą tzw. *atraktory*; tzn. figury niemożliwe. Dynamika przestrzeni fazowej wytworza formy w stanie powstawania i przemijania; są tak niewyrównane, że zdają się być raczej efektem artystycznej fantazji niż naukowej procedury.

3. Nowe formy, przynależne tak do rzeczywistości jak i do sztuki są tak mierzalne jak i niemierzalne zarazem, dwu- i jednocześnie trójwymiarowe, skończone i nieskończone, uporządkowane i ak-

² Przykład ten zapoczątkował z bardzo interesującej pracy Gregoire Nédélec: *Symmetrie et Perception von Formen*, (w:) Zett, *Die vierte Dimension* in der Kunst, red. M. Baudson, Acta Humaniora, Weinheim 1985.

cydentale. W takim kontekście ostre odróżnienie pomiędzy wymiernością i niewymiernością traci na znaczeniu, a prawdziwym problemem staje się pojęcie samej „jednostki miary”, rozumianej jako stały i niezmienny punkt odniesienia. W dynamicznych systemach bowiem, jednostka miary³ zmienia się wraz z mierzonym obiektem. Dlatego pojawiają się dzisiaj poszukiwania nowych rodzajów metrum, bardziej adekwatnych do skomplikowanych zjawisk współczesnych. Odnajdujemy je przede wszystkim w tych nurtach myślenia poststrukturalistycznych, które umiawiają zjawisk w kategoriach opozycji zastępują specyficznym sposobem myślenia w kategoriach „różnicy”.

Przywołamy tu jedynie przykłady. Oto estetyk francuski, Paul Virilio, twórca filozofii predkości i estetyki znikania, zwolennik myślenia nonadyckiego (eksperymentalnego przekonanym jest, że ani filozofia, ani nauka, w swej dotychczasowej postaci nie jest już w stanie pojąć własnego przedmiotu badań tj. rzeczywistości, która — poprzez stałe wstępującą predkość i przyspieszenie — przeszła z fazy zjawiania się (zjawiska) do fazy zanikania, tracąc efekty realności. Dlatego kategoria predkości staje się dla Virilio podstawową kategorią filozoficzną a zarazem nową propozycją metrum dla współczesnego kultułu świata. Pisze on: *Jesli się twierdzi, że predkość rozciąga czas w momencie, w którym przyswala skurczy się przestrzeń*, to czyż nie byłoby konieczne rozważyć na nowo różne miary przestrzeni i czasu, naturę i wymiary „relatywistycznego kontinuum”, w którym zmierzają się w przyszłości pojęcia „długości” i „oddalenia” z pojęciami energii i siły?

I jesli predkość ta przyczyniała się do rozciągania przestrzennie-czasowych zjawisk, to pojawiałyby się znova jako ta, czym zawsze była: jako „pierwotna wielkość”, wyróżniającą się przysądkiem dla rozciągłości i trwania, jako pozostająca poza wszelkim metrycznym i geometrycznym cięciem, poza chronometryczną kalkulacją, jednostką miary wyprzedzającą systemy astronomicznego kalendarza”.

Predkość jest zatem zasadą i miarą wszczególną. W miejsce kartezjańskiego dachu, który myśli, i bergsonowskiego dachu, który trwa wprowadza twórcę dromologii formułę myślącego trwania, wytworzącą jego swą własną predkość. Jak widać, kategoria ta zyskuje pozycję idei nad ideami.

Z pełnym rozczarowaniem co do tradycyjnych kategorii miary i ich funkcjonalności w zastosowaniu do złożonych, zaskakujących fenomenów rzeczywistości, a raczej do naszego złożonego i wyrafowanego ich pojmowania, mamy do czynienia w książce Deleuze’a i Guattari zatytułowanej *Rhizom*. Rozpowszechnienie w naszej tradycji myślenia metaforze drzewa (hierarchiczne umiowanie różnic i podporządkowanie ich struktury systemu) przeciwstawia metaforę kłosa — gdzie nie można odróżnić korzenia od łodygi i gdzie wszelkie odróżnia układają się nie hierarchicznie, lecz dowolnie. Rhizmatyczny świat jest światem wielości nie sprowadzalnej do jedności, w takim świecie radykalnego pluralizmu problemem staje się samo pojęcie jednostki miary, czego autorzy są w pełni świadomi, proponując zastąpienie pojęcia „jednostki” przez pojęcia „wielości” lub „rozmaitości” miary.⁴

Propozycja ta jest wyrazem pogłębiającej świadomości problemu w s p ó ł n i e r n o s i c i zjawisk we współczesnej wizji świata. Przy zdecydowanym zanegowaniu zasady jedności w wielości, wyznaczącej porządek świata przy jednoczesnym jego bogactwie i rozmaitości, jakkolwiek porządek okazuje się niemożliwy, dochodzi do rozproszenia części i pozostaje niesprowadzalna do niego różność

³ P. Virilio: *Die Tagesordnung*, (w:) Zett, *Die vierte...*, op. cit. s. 55.

⁴ G. Deleuze, F. Guattari: *Rhizom*, Berlin 1976, s. 61 i nast.

rozumiałość. Czy w takiej sytuacji możliwe jest ustalenie jakiegokolwiek wspólnego punktu odniesienia – jednostki miary, metrum? Czyż pojęcie miary nie zakłada, że różne możliwości są tylko różnorodnymi kształtami tego samego? Współmierność, podstawowy warunek mierzalności, pojawia się pośrednio między jednorodnymi i pokrewnymi; odnajdujemy ją u podstaw greckiego pojęcia kosmosu jak i w nowożytnym pojęciu subiektywności. Zmierzający wyrażenie w stronę radykalnego pluralizmu światopogląd człowieka końca XIX wieku musi objąć swą świadomość także ten problem ty. Problem możliwości miary w świecie zjawisk niejednorodnych, niewspółmiernych, zasądzić różnych.

LECHOSŁAW LAMENSKI

„Człowiek z popiołu i światła”

Problem wywnośności i niewymierności sztuki jawi się w tym kontekście jako problem ani szczególny, ani najniżniejszy. Jeśli żyjemy w świecie *simulacrow*, jeśli zanika różnica między realnym a wyobrażonym, między rzeczywistością a jej obrazem, to procedura przeciwstawiania niewymiernemu z rąci swej wyjątkowości dzieła sztuki innym przedmiotom fizycznym, o rzekomo niekwestionowanej mierzalności, byłoby po prostu anachroniczne.

Rolan Grünberg (ur. w Strasburgu w 1933 roku), "Wieczny tulańca", człowiek dla którego cel i sens życia jest akt twórczy, a polem działania w równym stopniu warsztat grafika, co ołówek i pióro rysownika i ilustratora. Nieobcy jest mu plakat, projekt obfotowy do poczynnej książki, czy wręcz scenografia awangardowej sztuki wystawianej w eksperymentalnym teatrze. Grünberg nie widzi dla siebie i swojej sztuki żadnych ograniczeń i zakazów, przeszkód natury technicznej czy formalnej. Artysta chce się wypowiadać! – i wypowiada się – wówczas gdy pociga go temat, zaistniała sytuacja, stan zagrożenia jednostki, środowiska naturalnego, niepewność, zagłada całych społeczeństw.

Nie bez wpływu na siebłąwał aktywność – witalność – twórcą Rolanda Grinberga ma jego pochodzenie, dramatyzm przeżyć wojennych, podczas których wiele razy ocierał się o śmierć. Nawet wówczas, gdy szukał schronienia w gęstym, liczącym lasie, pod stopami trząskaly suche gałęzie, a dzieciółta pracownicy w pól drewna. Świadomość przynależności do narodu, który miał zniknąć z mapy etnicznej i politycznej świata uczyniła też – kilka lat po wojnie – żarliwego obrońcę prawa do istnienia i tuż, wszystkich nacj, również tych najabjańszych i niechętnych (przy zachowaniu przeświadczenia o odrębności i wielkości własnej wielowiekowej kultury i tradycji).

Wystawa prac grzyńskich (rynkówk, biografi, plakiet) Rolanda Grinberg w Muzeum Państwowym na Majdanka w Lublinie (kwiecień – maj 1972), dostarczyła różnorodnych wrażeń, używała interdyseplinarnie poszukiwań artysty, jego wszechstronność, a zarazem wykazała, że Grinberg grafik, ma obok momentów punktów, także dale. Aby wystawa mogła zostać uznana za wydarzenie kulturalne, nie wystarczył ekspozycja w jednym miejscu kilkunastu przypadkowych prac. Należy starannie przeprowadzić selekcję i pokazywać to, co najlepsze. W Lublinie było różnie. Obok kompozycji wartościowych, dojrzałych warsztatowo, wyubliwionych plastycznie, trafiały się – niestety – także prace jakby niedopracowane, intencje zbyt dosłowności, a zarazem nadmiernej jaskrawości.

W tym kontakcie publikacja tworząca wyraznie rodzaj białego światła, w którym, w wypowiedziach ludzi (pół) z sianki, łącząc z cytatami z bardzo osobistych listów Jana Cocteau do artysty) mógł wzbudzić azamizny niepokój. Niepokój wyolbrat braci miedzy innymi wydawało i zapewne samemu, czym ta publikacja miała być, jakimś ciałem żywym. W efekcie polski czytelnik i widz, a lubelski student (znający przecież bardzo twórcy artysty od grudnia 1963 roku, kiedy to po raz pierwszy eksponowano w Muzeum na Zamku jego grafiki), dostał do ręki składankę, w której podawane fakty z życia Grünberga mieszały się z literacką fikcją, a glosyfikacja rzeźbnych pojęć nawiązywała poazartystycznych, z próbą analizy jego dorobku plastycznego. Wykorzystał poprzecznie jako reprodukcjami bardzo różnorodnych prac graficznych, dostarczających również dowodów na to, że nie wszystkim z nich powinien opuszczać pracownię artysty.

Roland Grisberg, chyba zbyt szybko uwierzył w swoje artystyczne posłannictwo, skoro zdecydował się na pokazanie prac zaskakująco nierównych, zważywszy jego dotychczasowe osiągnięcia twórcze. Szczególnie niedobre wrażenie robią plakaty, o rozbitej, zbyt drobiazgowej formie, mało oryginalnym literackim co powoduje, że przechodzimy obok nich obojętnie, nie zauważając reklamowanego przez nie koncertu, wystawy czy odgrytu.

Krystyna Wilkożewska

Fundacja Turzańskich

Władysław Turzański przybył do Kanady z Włoch w listopadzie 1946 r. Był on jednym z licznych weteranów Drugiego Korpusu, którzy osiedlili się w Kanadzie z powodu trwałego zakazecenia drugiej wojny światowej. Władysław Turzański był dobrze znanym działaczem wśród społeczności polskiej w Toronto, który niezmordowanie przez 38 lat opowiadał się za wolną i niezawisłą Polską. Z równie silnym przekonaniem Władysław Turzański popierał utrzymywanie i zachowanie polskiego dziedzictwa kulturalnego przez Polaków i ich nowe pokolenia w Kanadzie. Był także jednym z założycieli Stowarzyszenia Polskich Kombatanów w tym kraju.

W 1952 r., w czasie ogromnego napływu polskich emigrantów do Toronto, Władysław Turzański zorganizował Kasę Credit Union przy Kole 20 S.P.K. w Toronto, która oddała nieocenione usługi nowo przybyłym emigrantom.

W roku 1980 państwo Władysław i Nelli Turzańscy postanowili stworzyć fundusz, którego celem byłoby finansowanie publikacji dokumentujących osiągnięcia polskich emigrantów oraz ich wkład w życie gospodarcze, społeczne i kulturalne kraju osiedlenia.

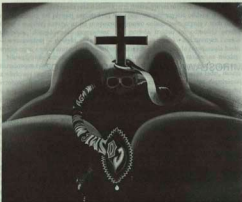
Niestety, pogarszające się z roku na rok zdrowie inicjatora funduszu oraz niepowodzenia związane z ustanowieniem funduszu w ramach organizacji społecznej opóźniały realizację i rozpoczęcie jego działalności. Władysław Turrański zmarł 1 lutego 1986 roku nie doczekawszy się realizacji swego ambitnego projektu.

Zgodnie z wolą i testamentem ip. Władysława Turzańskiego w roku 1983 utworzona została:

„FUNDACJA IM. WŁADYSŁAWA I NELLI TURZAŃSKICH”
„W & N TURZANSKI FOUNDATION”

Inwestycja kapitału oraz dysponowanie jego dochodami zgodnie z celami Fundacji należy do Rady Dyrektorów, której skład osobowy i siedziba zostały ustalone zgodnie z wolą fundatorów.

Toluene, purified (99.7%)



Andrzej Urbanowicz *Cienie masu agnoli*, olej na płycie 1971 r.

byłki, spoglądamy nasycone, ostre zestawienia barwne. Nad głową umieścił rozgarzony światłem kwiat lotosu. To jakby podzielił na trzy strefy. W górze umieścił piętnastowieczny dobiżajowy pejzaż z bogatą roślinnością, odgrodzony okrajłym murem z bramą, za którym otwiera się jakby *Ogród Radoży* Hieronima Boscha. Doła cześć obrazu, to współczesne nasycone postacie w perwersyjnych aktach.

Zaskakujący nieco jest obraz *Dłot pamięci* z 1968 roku (namalowany w czasie inwazji na Czechosłowację). Porozmieszczone dłoty jakby ścięte i zajmują całość prostokątnego płótna. Jest jakby odłana z brązu, z mocnymi rysunkami linii, które przekazują wielkie napięcie, w je zamieszany jest imarkcyjny tekst.

Obrazem kluczowym do określenia tendencji artystycznych Urbanowicza w latach siedemdziesiątych jest płótno *Czas wieków* z rozwinętym tekstem w samej kompozycji: *Big się widzi. Świerze się zbliża. Czas wieków. Wieczność czeka. Poszukuje się tutaj bardzo uproszczonymi schematami erotycznymi. Wyczuwa się formę stylizacyjnie zbliżoną do komiksów, collage'u i pop-artu — artysta, jak pisał St. Pszok: „do-prawdza do kompromisacji te tendencje, które uchodzą za awangardowe w sensie obyczajowym jak i artystycznym”.*

Porówna się coraz więcej obrazów o cechach psychodelicznych, malarz wprowadza do swoich kompozycji węża, który jest obrazem siły sprężystości, energii, wprowadza przedmiot magiczne, litery o treściach symbolicznych wybierane z różnych kultur i epok. Wskazyw tym hipnotyzującą widzą, wciąga w klimat płótna, ale jednocześnie powoduje jego bezradność w odczytaniu mniemania i bogactwa, kłódn. Niekiedy krytycy twierdzą, że Urbanowicz wyprzedził dziełami amerykańskich artystów określane jako *new image* (malarstwo, które cechował kapryśny świat kolorów, ekspresja o gestach zbliżonych symbolów). Dzieł artysta tak wypowiada się na temat sztuki: *A zatem? Mówię krótko i wprost: Tylko sztuka, która jest wyrazem procesów psychofizycznych artysty może mieć sens, a kankasi i transcendencja — czyli to co powołuje poza kontrolą świadomości — jest dla artysty podświadomości i zmysłu. Ten kankasi jest również kluczem dla odbiorcy sztuki, jakim kankasi z narzę, ponieważ sztuka jest wchłonięciem, który przemił nati w ręce niedoświadczonych świadomości amfibiologicznych”.*

¹ S. Pszok: *Radoży Efectus plastyczny* (w: *Występowanie*, wydawnictwo po wyrażeniu A. Urbanowicz w Katowicach PWA (lipiec-wrzesień 1972).

² Tekst napisany przez A. Urbanowicza do katalogu *Wystawy Radożycy (wystawy) Twórczości artysty 1962-1992* w Katowicach PWA, s. 50.

Obrobienie zaintrygowal mnie obraz *Dow Bogu* przedstawiający nagą wyciągniętą postać o upiornych włosach i trupio świecącym ciele leżącą na tle ciemnych błękitów, gdzie jedynie jasna smuga światła rozjaśnia to obraza. Całość kompozycji dopełniają stylizowane litery. Klimat tego płótna przenosi w tajemniczy świat tabuizowanych wypły Gargina (przypomina się obraz *Mano napawa* — *Dach zmierzłych czasu*), do tamtejszych duchów, powagów, wśród których błękit samotnie postacie.

Obrazem, który jakby stoi na pograniczu różnych nurtów w zainteresowaniach Andrzeja Urbanowicza, jest kompozycja w kartkach tonda rytalutowana *Mafu* (sam tytuł kojarzy się z nazwą grotów rak hinduskich bogów czynionych podarzą rytualnego tańca), przezeń wypielna naga postać hinduskiej piękności o długich włosach, z egipskim kryżem umk omacującym życie na szyi odczoła jaszkawoczerwonym nimben (podobnie jak to czyni w latach siedemdziesiątych Gilbert & George, brytyjscy delf artyści), między jej udami artysta umieścił rozwinętego węża. Całość otoczona jest znakami i pismem. Z lewej strony obraza przez elipsywny owale spoglądamy jeden z pierwszych pejzaży artysty.

Następuje wyciszenie bogatej symboliki, do całkowitego jej porzucenia. Przed naszymi oczami jawią się pejzaże morskie. Gwałtowny zwrot następuje to jednak nie w sposobie myślenia lecz w sposobie obrazowania. Żywił wypływających fal i chmurnego, bezrębnego nieba, nie mający końca ani początku, stęży w swój mgławicowości daje nam ukłon i spokój po wściekłej serii organicznych barw. Te mistyczne pejzaże morskie, perfekcyjne wykonane, bywały porównywane do niemieckich pejzaży romantycznych czy marynistycznych widoków Ajazowskiego. Niekiedy kojarzą się z nadrealizmem a nawet z nierywkie czułą kolorową błoną fotograficzną. Małe te podobieństwa wydają się jednak poronne. Moc koloru, jak i temperament, zmieniłosie przekazanie tu Urbanowicz w sposób indywiduálny, oryginalny.



Artysta na tle jednej ze swoich prac.
Fot. Jarosław Mazanek.

I nagle, po zjawiskowych pejzażach morskich wyłania się znowu kobieta z bogatą symboliką erotyczną. Potracają nasycone dzikie kolory, powraca pop-artowska kompozycja, insydlące, ideogramy. Zmienia się technika malarska, przypominająca (poprzez drobne, energiczne malunki czy kryptoludnie) rozmyślane barwy postimpizmu — wówczas płótna kojarzą nam się z kompozycjami George'a Seurat.

Widzimy wytafłowane (wzrę kobie z ładami niewinną urody pięknych pań z portretów przetrwałców, czy twarz kobiet ze starych hitów filmowych, komiksów,

229

IRENA SŁAWIŃSKA

Dramaty biblijne Oskara Miłosza

Sława Oskara Miłosza-poety ogarnia coraz rozleglejsze przestrzenie: w samej Francji powstała już dawno l'Association „Les Amis de Miłosz”, której *Zeszyty* (Cahiers) od kilkudziesięciu lat notują wszelkie wydarzenia z zakresu publikacji (wznowień, przekładów, mediów) a także recepcji krytycznej. Najwielejszy editor, André Salvaire, nie ustaje w zabiegach o upowszechnienie znajomości poety w świecie. Honorowym (a może jeszcze wciąż rzeczywistym) prezesem Stowarzyszenia jest Czesław Miłosz, którego odległe pokrewieństwo z francuskim poetą podnieca również miłośników Oskara — naturalnie dopiero po 1980 roku, odkąd nad głową Czesława urosła aureola noblisty.

Liczba członków Stowarzyszenia zdumiewająco wzrasta: są wśród nich mieszkający Kanady, Stanów Zjednoczonych, Australii — oraz Litwini z tych wszystkich krajów i kontynentów. Zainteresowanie tych ostatnich tłumaczy się opoją litewską poety o okresie traktatu wersalskiego, gdy to Oskar „wymyślił swój litewskości”, według formuły Czesława Miłosza. Pozostaje naturalnie poeta francuskim, mimo że aż do dwunastego roku życia, urodzony i wychowany we dworze polskim (Czereka k. Mohylewa) z ojca Polaka i matki polskiej Żydówki z Warszawy, mówił oczywiście wyłącznie po polsku. Obywatelstwo francuskie przyjął w 1931 r., t. w. okresie niepodległej już Litwy i swojej krótkiej kariery dyplomatycznej.

Niewiadom, realioch historycznych biografowie, podkreślając rolę kwalifikacji lingwistyczne poety-polygloty — wymienią obok języka angielskiego, hebrajskiego, włoskiego — także polski. Nie mówią natomiast nie o litewskim i słuszenie, gdyż rudymetarną znajomość tego języka zaczął poeta zdobywać dopiero około 1920 roku t. przekończywszy czterdziestkę rok życia. Ze nawet po długotrwałym zanurzeniu we francuszczyźnie poeta nie utracił prawdziwego władania językiem polskim — świadczy znakomite przekłady ballad Mickiewicza. Za prawdziwie kongenialny uważać zwłaszcza należy przekład *Lilii*: oddaje on wspaniale na pozór prosty, ale w istocie kunsztowny rytm ballady. Po latach pobytu we Francji tłumaczy też (na francuski, naturalnie) wiersz Czesława Miłosza. Poznał się w 1931 roku w Paryżu.

W Polsce Oskar Miłosz pozostaje jednak poetą nieznanym. Określić go można Norwidowską formułą: sławny-nieznany. Udośćniony po raz pierwszy czytelnikom polskim edycja książkowa w 1919 roku! (przekłady Bronisławy Ostrowskiej, zaprzęgnięjonej z poetą w Paryżu), długo musiał czekać na następne edycje.

Jedli jego poematy i *Inicjacja miłosna* uzyskały niejaki rozgłos wśród polskiej elity intelektualnej i intelektualnej — wciąż nie znamy jednak dramatów Miłosza. Niedostępne są nawet w czytelnicy

odbiorze, wywijasz misterium *Miguel Mañara*, powstałe ok. 1913 r., a przełożone przez wspomnianą już poetkę, Bronisław Ostrowską, z pewnością w kontakcie z poetą¹.

O wypowiedzeniu tego misterium na scenę polską marzył od lat ci spośród naszych twórców teatru, w których widzimy dziś promotorów idei polskiego teatru monumentalnego: Julius Osterwa, Leon Schiller, Włodek Horzyca, Mieczysław Kotłarczyk, Tadeusz Byrski, Karol Wołyta. Z ogłoszonej już dziś korespondencji tych ludzi i wspomnień ich wychowanków wiemy, że dochodziło nieraz do prób czytań, a nawet do „teatru czytanego”, kilkakrotnie do radiofonizacji, ale nie do pełnej scenicznej prezentacji. Odwazyli się na nią dopiero teatr w Szczecinie,² ale i ta zaprawa minęła bez echa, nie stała się wydarzeniem teatralnym. A przecież postać Don Juana nieustannie wabi ludzi teatru i badaczy dramatu: co i raz staje się bohaterem sympozjum i publikacji (ostatnio w Pradze, jesienią 1991 r.). Może spodziewamy beatyfikacji Miłoszowskiego bohatera. Vincentello da Leci, obudzony teatrem, Przekształć nasz papier, Jan Paweł II, rozpoznał ten proces ogłaszając, że Don Juan jako „dług bożego” w 1986 roku!

Dramaty biblijne Oskara Miłosza powstały w przededniu pierwszej wojny światowej — jakby w jednej i tej samej erupcji twórczej, która wydała z poety *Inicjację miłosną*, misterium *Miguel Mañara* — i właśnie te dwa dramaty biblijne: o Dawidzie (*Mephoboth*, 1913) o nawróceniu Szawła z Tarsu (*Saul de Tarsus*).³

Mephoboth powstał wyraźnie z inspiracji II księgi Samuela: tytuł — *Mephoboth* — brzmi obco nawet w uszach biblistów; to ponoć hebrajska wiersza imienia Jonathanowego syna, który zjawia się przed Dawidem, by obudzić w nim sumienie po dokonanej zbrodni, podstępny zabójca Uriasza, męża Betsabę. Opowiada królowi o bogocin, który zabrał biedakowi jego jedyną owieczkę, choć sam miał ich wiele. Gdy Dawid oburza się na niczego bogaczka: „Winiem jest śmiertel” — Mephoboth powie: „To ty, królu, jesteś tym bogaczem”.

W księdze Samuela motywacja wysłania Uriasza na pewną śmierć jest bardzo złożona: Dawid nie tylko broni Betsabę przed niezławieniem (jest brzemieniem pod długą nieobecność męża), ale broni ich oboje, Betsabę i siebie samego przed karą śmierci, jaką prawo możeszowe karze oboje cudzołodziów. W dramacie Miłosza nie ma tego zagrożenia: Betsaba nie jest brzemieniem. Owszem, Dawid będzie ukarany za zbrodnię, straci pierwszego syna: dopiero drugi, Salomon, ma prześlęć jego ród. Taka jest niezbędna wola Boga.

Tajemnica tej drogi przez zbrodnię — powrót w *Epilogu*. Rozgrywa się on w przestrzeni, która określił poeta jako „Aien de la Presence” — miejsce Obecności Tego, który jest. Try chyć kierują kołębno do Boga pytanie o sens tej drogi przez zbrodnię. Najwyższy, Ten, który jest — uchyla się jednak od odpowiedzi: „Tak chciałem”. I na lament — żalobny tren drugiego chóru (*Krew niewiasta jest na Dawidzie. Twoim wyborem, cudzołóstwem w palacach, wszyskim zbrukaniem*) — pada odpowiedź: *Tak było potrzeba*. Natężyć pytania podejmuje i trzeci chór: Czy zawsze triumfalnie będzie głupia przodota? Czy synowie zbrodniarza...? Będą władac po nim — ucina Głos Boga — *taka jest moja wola*.

¹ Miłosz, Oscar VI. Lubiec: *Miguel Mañara*. Warszawa: Przekł. i przedmowa opatrył Artur Międzyrzecki. Kraków 1979. Wyd. Literackie, s. 76.

² Miłosz Oscar VI. Lubiec: *Wzrost poezji*. Wybór i opracowanie M. Leiniewska, przekł. Jadwiga Dackiewicz (i in.). Kraków 1983. Wyd. Literackie.

³ Fragmenta polski *Miguel Mañara*; marzec 1991. Teatr Współczesny w Szczecinie. Reż.: Wiesław Górecki, dekoracje i kostiumy: Carey Clark, muzyka Jack Ostrowski, przekład Bronisławy Ostrowskiej.

⁴ O.V. de L. Miłosz: *Don Juan, drame en six tableaux et Mephoboth, mystère en trois tableaux et un épilogue. Œuvres Complètes II*. Paris 1988, Ed. A. Salvaire. — *Saul de Tarsus, mystère en quatre tableaux. Œuvres Complètes XI*. Paris 1970, Ed. A. Salvaire.

Jesteśmy więc w kręgu niedocelezionej tajemnicy Bożych zamysłów. Nie sposób przykładać do niej nasze ludzkie miary i kryteria. Misterium o Dawidzie określić wolno i należy nie jako dramat biblijny, ale raczej jako dramat meński. Francuscy interpretatorzy tekstu dostrzegali w dramacie głęboki znajomość *Pisma Świętego*, ksiąg prorockich i języka hebrajskiego: poeta był przecież pilnym uczniem w École du Louvre et des Langues Orientales — i pilnym badaczem!

Mejańskie aspekty dramatu ujawniają się głównie poprzez zdziwienie i postaci, których zespół ma swoją ukrytą zrazu logikę. Każda postać okazuje się instrumentem Najwyższego, koniecznym elementem procesu meńskiego. Nasuwa się oczywiście pytanie, czy Chrystus, syn Dawidowy, musiał mieć w swoim rodowodzie zabójcę — Dawida? I to pytanie pozostanie bez odpowiedzi.

Bez odpowiedzi explicite wyrażonej: nie brak jednak w dramacie pewnych sugestii czy implikacji, dzięki którym pokretnie ścieżki Pana wydają się mniej absurdalne (i Bóg prosie prosto po liniach krzywych). Poeta i tu — jak i w innych swoich utworach — wykoło wynosi miłość erotyczną: to ona oczyszcza i ocala. Egzaltacja tego motywu nieco odsłania tajemnice Bożych planów. Spotkanie Dawida i Betsaby staje się tu istotnie wielkim spotkaniem. Stąd absolutna pewność kobiety — Betsaby (Batszeby), „Wiekuiści jest przy naszej miłości. Miłość — Jedyna, Wieczna, Wszecchobecna i Wszecchpotężna”.

W ustu Dawida wkłada poeta procezwie więc — ale i piękny kanykt miłosny. To miłość ludzka, między mężczyzną i kobietą, miłość erotyczna przygotowuje człowieka do Miłości Nadprzyrodzonej. Myśl tę spotykamy już w *Initiation Amoureuse* Miłozosa (1910).

Misterium meńskie *Méphistoeth* ukazało się najpierw w czasopiśmie „Vers et Prose” (1913). Edycja książkowa przyniosła już rok 1914. Na scenę Odéonu wprowadził je Théâtre Idéalistes w 1919 roku. Po tej dacie żaden z teatrów zawodowych nie podjął się już inscenizacji tego bardzo obszerne tekstu: obecność długich poetyckich apostrof-monologów wydawała się zbyt ryzykowna. Natomiast *Méphistoeth*, uznany przez pewnych krytyków za arcydzieło równe dramatowi o Don Juanie (*Miguel Mañara*), zasnął wiele realizacji radiofonicznych, szczególnie w 1977 roku, obfitym w różnego rodzaju przypomnienia utworów Miłozosa — jako rok jubileuszowy: stułecie urodzin poety.

Losy drugiego dramatu biblijnego, o Szawie z Tarsu (*Saul de Tarse*) są zupełnie odmienne. Bardzo długo wypadło mu czekać na publikację, bo aż do roku 1970. Stało się to zrazu z woli samego poety, a po jego śmierci w 1939 roku — na skutek decyzji przyjaciela — wydawcy. Poeta przesłał tekst do druku w 1914 roku, ale krótko wycofał zgodę. Lojalny posiadacz tekstu postanowił używać go woli poety, używając ją za ostateczną odmowę druku. Tekst był jednak używany badaczom. Dopiero w 1970 roku utwor został udostępniony w druku przez wiernego wydawcę (i wyznawcę) poety — André Silviera (*Le Sensuel* Arceydiole) — okrzyknięto w świecie literackim „Le grand Miłoz posthume”. Teatry nie rzuciły się jednak na dramat, znacznie przecież zwieźlejszy (i bardziej klarowny) niż *Méphistoeth*. Prapremiery podjął się w rocznicowym 1977 roku najbardziej prestiżowy teatr paryski: Comédie Française. I — podobnie jak to się stało z dramatem o Dawidzie — *Saul de Tarse* wszedł do repertuaru rozgłośni francuskiej w kraju i we frankofonich krajach Belgii, Kanady, Szwajcarii. Z teatrem zrosło się nazwisko Oskara Miłozosa tylko dzięki coraz licznijszym inscenizacjom *Miguela Mañara*: nie wygasa fascynacja młodych zespołów dramatem o Don Juanie! Obecny jest na wielu festiwalach nie tylko prowincjonalnych — jak notują „Cahiers” Towarzystwa Miłozosowego.

Zbliżyliśmy się jednak do samego tekstu dramatu o Szawie z Tarsu. Nie zostało ono określony przez samego poeę nianiem misterium, choć uzasadnia tak określić obecność Transcendencji, ujawniana głosem Boga i motywą nagłej przemiany Szawła.

Podobnie jak w misterium o Dawidzie — poeta cofnął się przed ukazaniem Boga na scenie w ludzkiej postaci: reprezentuje Go zawsze Olos. Tęż przepowiada on Szawłowi drogę oschłości, zwłapienia, życia wśród boleści („pour la douleur de l'amour et de l'absence”), uwigienie, ale i wyzwolenie.

W ogólnej strukturze dramatu idzie poeta za przekazem *Dzieł Apostolskich*: amplifikują tekst partie historyczne — i miłośnik Ciekawy jest zwłaszcza *Obraz I*: rozmowa rzymskiego Senatora, Rufusa z jego żydowskimi wychowankami-przybrnymi synami: Sauliem i Rechembem. Wyłania się z niej adrezenie kultur Wschodu: rzymskiej, żydowskiej i egipskiej. Rzym reprezentuje idea sprawiedliwości, tolerancji, poszanowania człowieka „pod rzymską kolumną”.

Rosnacy czar Chrystusa ujawnia się tu poprzez opowieść Reshoba o życiu Mistra. Jego naucz, także o wspólność Jego pierwszych wyznawców. Kończy ją decyzja młodej pary: „Pójdmy za Nim!”

Z relacją tą skonstruiste poeta gwałtowną filipskę Szawła: nazwisko na Chrystusa „imposteur de Nazareth”, „Faux messie”, „bâtard”, synem Marii i żołnierza rzymskiego, Panthera. O życiu pierwszych wyznawców usłyszymy po raz trzeci od żołnierza w *Obrazie IV*, w scenie nawrócenia Szawła, na drodze do Damasku — w tonacji raczej pogardliwej, ale wolnej od gwałtownych inwektiw Szawła: żołnierze ci po prostu nie są w stanie zrozumieć dobrowolnego ubóstwa i poniżenia. W ten sposób rozwiązuje poeta konieczną ekscypcję historyczną dramatu: poprzez trzy uzupełniające się nawzajem relacje, każda w odmiennym stylu.

Pełne napięcia jest zdarzenie Szawła ze Szczepanem, poprzedzające śmierć tego pierwszego męczennika, lapidację. Najpiękniejszą partię poetycką zawiera jednak *Obraz IV* — na drodze do Damasku, gdy zaraz po cudownej przemianie Szawła — wybuchnie na kantykami do Dzieciątka: to właśnie powrót do Ojca, do prawdziwego domu, do prostoty i czystości. Biografowie poety odczytują z tej inwokacji wizerunek domu dzieciństwa Miłozosa w Czerci.

Dramatyczne uroki misterium — to stałe operowanie ironią, wielce finezyjne: nasyca ona także samą scenę konwersji Szawła. Wybuchal niewiadomości do Chrystusa, do dojrzałego, co wiąże się z literą: pokój, pokora — a właśnie Głos Boga nazywa go Pawłem; w rozpaczy woła: „bójmy się własny i niemy!” — i będzie dotknięty ślepotą i niemotą. Poetycko i dramatycznie wybrany też będzie motywu kamienia: narzędzie niewiasty i śmierci w scenie lapidacji, potem zaś — oparcie i symbol mocy. Jeden z krytyków francuskich motywu temu poświęcił piękny esej¹.

W otoku literatury kontestacyjnej, dojrzejawcej już na przełomie wieków, w okresie zakwestionowania wszelkich wartości, powszechnego negacji, która — zwłaszcza we Francji — miała wrócić wybuchnąć w teatrze de la nouvelle, Oskar Miłoz odważyła się na apologetykę afirmacji, wielkiego i uniwersalnego TAK.

W końcowej partii dramatu nowo narodzony Paweł mówi: *Mam twarz pospolitą i zgrubiałą ręką budowniczych, co wolno tu chleba afirmacji, w pięknie światła i morza* (*Obraz IV*). Znamienne, że poeta postawę zgody na świat wywodzi z tradycji klasycznej, z rzymskiego kultu herosów. Epilogowe wyznaje to Paweł:

¹ J. Bellemain-Noël: *Le Chemin de Damas et les pierres. «Cahiers de l'Association» Les Amis de Miłoz, no 6, 1971.*

*A gdy Brzydota mówiła: Nie! a gdy Rozpacz krzychała: Nie! — ogarniałem spojrzeniem przepaistą przestrzeń
Zycia i słowo, przekazane przez Herodów, uniwersalne
TAK spływało mi na usta (Obraz IV).*

Afirmacja gorzkiego ładu świata, niepojętego, na pozór okrutnego; zgoda na tajemnicą, odkryte drogi Boże, prowadzące do zbawienia przez zbrodnie, śmierć, krzywdy, władztwo Zła — oto naglebny sens i przesłanie teatru Oskara Miłosza. Do tego aktu zgody prowadzi zawierzenie Chrystusowi — ale i moc ziemskiej miłości, miłości erotycznej. Jest ona obecna we wszystkich dramatach poety jako potężny czynnik przemiany człowieka: akt transcendencji, który stanowi warunek sine qua non prawdziwej miłości — przygotowuje do najwyższej Transcendencji.

Monografia twórczości Miłosza, a zwłaszcza jego poszukiwania Boga, Jacques Bugé, tak określa jego teatr: *Théâtre de Dieu et théâtre de la liberté à dire Théâtre chrétien*. Zauważmy akcent jaki pada tu na wolność człowieka jako konieczny atrybut i wyróżnik teatru chrześcijańskiego. Wiemy, o jaką wolność tu chodzi. Oskar Miłosz nie każe nam zgadywać: czyż jest większa wolność niż wolność ofiary?

Powstałe niemal równocześnie misterium o Don Juanie, kończy się formułą: „Na chwałę Chrystusa” („A la louange du Christ”). Formuła ta sygnuje oczywiście całe dramaturgiczne Oskara Miłosza.

Miguel Mañara, jak wspominałem, podbił już sceny zawodowe: poliwiedza to rejestry nowych incantacji. A dramaty biblijne? Wydaje się, że *Saul de Tars* zaleca się wielu dramatycznym walorami: związała struktura, rozległy diapazon dialogów (od potocznej rozmowy żołnierzy do wysokich poetyckich rejestrów), celnymi adagiami, wycienianymi ironii, jak teatr Norwida. Czy jednak teatr chrześcijański może zdobyć sceny naszego przeciw- lub pseudochrześcijańskiego świata?

Drankowski, lata 1992

Wydawnictwo

Jenna Sławińska

* Jacques Bugé: *Miłosz en quête du divin*. Paris 1963, Libr. Nizet, pp. 319.

Książki nadesłane

Norbertinus. Wydawnictwo — Drukarnia — Księgarnia. Lublin

Elżbieta Halaś. *Konwersja. Perspektywa socjologiczna*. Ss. 195.

S. Gracia Krystyna Waulska: *Na drogach apokaliptyki i ekumenizmu. Dzieło Agostyńskiego Bolesława Łaniewskiego i Zgromadzenia Sióstr Maryjanki Świętej Rodziny*. Wyd. 4, zmienione i uzupełnione. Ss. 77.

Marek Zdrojewski, „Artemi”: *Był i nie był*. Ss. 157.

W serii „Biblioteka AKCENTU” ukazały się:

Tadeusz Chłabowski: *Pussy z woka*. Poezje. Ryunki Zofii Kopel-Szule. Ss. 55, nakład 1000 egz.

Danuta Mostwin: *Odkrywanie Ameryki*. Wyd. 1. Ss. 544, nakład 3000 egz.

muzyka

KRZYSZTOF KARPINSKI

JAZZ W PARYŻU

We Francji jazz uprawia kilkuset muzyków. Organizowanych jest 200 festiwali, działa 300 klubów, 20 wytwórni płytowych i ukazuje się 7 pism poświęconych tej muzyce. W samym Paryżu istnieć około 80 klubów. Żyją tu: Stéphane Grappelli, Johnny Griffin, Martial Solal, Dee Dee Bridgewater. Mieszkali i koncertowali Django Reinhardt, Albert Nicholas, Sidney Bechet i Don Byas.

Porównując Paryż ze światową stolicą jazzu, Nowy Jorkiem, zauważa się wiele podobieństw. Podobny jest styl pracy klubów, podobna publiczność. W obu miastach grają głównie muzycy amerykańscy. Istnieje jednak cecha wyróżniająca europejskie centrum jazzu — nad Paryżem od lat „unosi się duch” Théonisausa Monka. Słuchając jazzu klubowego odnosi się wrażenie, że Francuzi głównie grają w jego surso. Najbardziej uświetnionym kompozytorem jest właśnie Monk — prekursor tej muzyki, wielka indywidualność i fascynująca osobowość. Moda na muzykę tego pianisty datuje się od 1954 r., kiedy mistrz wystąpił w sali „Pleyela” podczas paryskiego festiwalu jazzowego. I trwa do dnia dzisiejszego. Wielu muzyków było i jest pod jego wpływem. Także na fanach jazzu jako twórczość wywierali i wywiera ogromne wrażenie.

Poza wszelką konkurencją najdłuższym klubem jazzowym Paryża z latki i Europy jest New Morning. Nie tak dawno angielski młodziak „Wire” opublikował list najwspanialszych europejskich klubów. Na pierwszym miejscu znalazł się właśnie New Morning. Ustawiany z dala od centrum miasta przy rue Des Petites Ecuries, zlokalizowany w dawnych garażach z zewnątrz wygląda niepozornie. Przypomina jedną z uboższych sal krakowskiego klubu „Kortuta”. Podczas mojego pobytu przy wypełnionej sal koncertował kwartet Archie Sheppa w składzie: Horace Parlan, Wayne Dockery-S, Buster Smith-dr i oczywiście leader na tenorze. Jest on tutaj mój jako twórca o różnorodnych zainteresowaniach, uprawiający wiele nurtów jazzu. W latach sześćdziesiątych był kojarzony ze środowiskiem awangard, a jego muzykę charakteryzowała rockowa rytmika uzupełniana melodeklamacjami. Teraz słuchaliśmy standardów oraz jego własnych kompozycji. Rocka nie było, ciężkiego do melodramatycznej postępalności. Niewątpliwie wynika to z amerykańskich zainteresowań artysty. Archie Shepp studiował bowiem sztukę dramatyczną w Goddard College w Filadelfii oraz prowadził kurs gry aktorskiej na uniwersytecie w Buffalo. W New Morning zagrał dwa sepy: przedzielną półgodziną przed, podczas której szef orkiestrał się wola Witali, personel zaś piwem Leffe. Spośród kompozycji Sheppa zrobiła na mnie szczególne wrażenie ballada, którą napisał w latach 60 dla spektaklu „Black Ballad”. Wśród standardów dominowały swery Monka. Kwartet grał trzy kompozycje tego legendarnego pianisty. Wykonane znakomicie. Shepp ma jasny i ostry ton. Jest to saksofonista bardzo dynamiczny, przypominający czasem Bena Webster. Tuż przed północą zmienił swój image i miękkim łagodnym tonem Lestera Younga zagrał *Round Midnight*. Ta piękna ballada stanowiła finał koncertu. Następnego dnia występował to Elvin Jones, a później orkiestra Charlie Hadana.

A inne kluby? Jest ich dużo w dzielnicy Les Halles. Przy rue Des Lombards siedział

dyplomata śmiało kłamał. Długo, Pranie wzięło wielką kąpiel przez młodych ludzi, którzy z zainteresowaniem śledzili kwartę, saksońską tancerkę Georgię Browne. Nie błąd o nim nie wie, po całym, to gra hard po troli to dobrze. Nie jest to jednak żadna rewolucja. Wół karmić Janusza Munka w piwnicy „U Ambrogo”. Nie opadał na tej samej ulicy – „Sunset”. Małe ziemie pomieszczenie na piętrze. Na scenie dwadzieściaosobowy afrykańsko-południowo-amerykański zespół zafascynowany jazz rockiem. Za malą salą, za główną muzyką. „Baiser Sale” leży po sąsiadka. Dwa nieduże wnętrza, na parterze i na piętrze. Na estradzie brazylijski goś Paolino Ramosa uprawiający fuzję. Dawno nie słyszałem czegoś tak rytmicznego. Rytm to element, do którego Paolino przyswajał najdłuższe uwar-

★Listy★ z Nowego Jorku

URSZULA M. BENKA

Bezszelestna wojna światów

Młot widać poety a twarzą materią egzystencji smie się nie, z postu mda i niernaczą. Kiedy jednak przyjrzyć się lepi, można dostrzec, że ten bezbranny pod potrafi się upodobać do jakichś bańkowych pędów fasoli, rozrosłych w gigantyczne zarośla, sięgające wyniosłych wieńców zamku. Po tych pąkach bańkowi bokater wpina się w obszary zastrzeżone. D. Freya w sympatycznej książeczce „O rzeczy najwłaśniejszej” mówi uprosz, że to słynna fasola jest chłopięcą projekcją fallusa, ale tutaj wystarczy rzec, że chłopię się czuje bezpieczny w zbierczym cieniu Nietzschego.

Kiedy Albert Camus szukał wielośćności porównania dla tego, co w całym kosmosie jest najgłębszą obłąk człowieka, znalazł — kamień. Natura kamienia objawiała się różnie: niepojętym kamienne niebo obła wojen pierwszej połowy stulecia, kamienne niebo wyalienowanych miast: tych drążących do szpiku kości molochów atomu i samobójstwa. Nie wiem, czy Camus znał pierwsze poematy ludzkości, z naturalną swobodą stosującą wciąż metaforę kamienianych oceanów i kamienianych miast, zamienianych w skałę kochanków, śmiatków, deszczów. Na przykład Ullikummi, Glaz, Który Rósł — tylko rósł i nie więcej — był potworem i doprowadził bogowie bałi się go mniej niż zwykli, strachliwi śmiertelnicy. Błogosłochowi bogowie nie byli z pewnością gierkami: mity o królestwie w schyłku coraz nowie i nowe światu, budzące w bogach irrogę, terror i lek. Dla nas to sprawy ludzkie, zepchnięte z wyżyn Absolutu; nasz Absolut jest pozytywny, jednocześnie zwycięski. Mimo to nasze dzieci od małego karmimy czymś przeciwnym oficjalnej i rzekomej filozofii. Na wystawie księgarni dla dzieci jest opowieść o Ziarnku Fasoli, ilustracja nie zdradza fałszowości, nie zdradza niepokoju, jest czynnikiem słodkim, bezkolizyjnym, puchawym małe puszcza pryniście oczko do przechadnia. Na ulicy wiatr przewraca kontenery. Wiosna: czu w podmuchach coś łygnącego — może właśnie brak takiego nasionka, które może pęcznieć w niekończoność, no go gdzie mogłoby ono pać? W beton sięgający w Nowym Jorku loty skały? W te fałszywe smugi asfaltu z północy na południe? O ogrodzie będzie za chwilę: nie istniejące paki ni jakiejś duszy. Liniasta mima to chce wybuchnąć i wyrzucić z siebie łopkę zieleni. Hudson też. Czuję światnie, jak w swojej silni masie gnienie jakiej mrocznej energii, przenikniętej promienie śmierci. Tak przynajmniej wygląda nad ranem. Wiatr spada w cześciu nie nie znajduje prawie oporu — i leci przez miasto na wskroś, w wirach nad Rzeką Wschodnią.

East River jest w istocie Oceanem, ale leżącym w kanale i przywołującym glazem Long Island. Z Manhattanu doskonale widać ten Drogę

Brzeg, zaniedbane urządzenia portowe, brudo składy, rubry domów. Nowy Jork przed był portem, ale w sąsiedztwie zatrzask przystani wciąż jeszcze się unosi zapach ryb i zostały napisy na murach, czytelne pod warstwą graffiti, po łargach rybnych. W nieczystych tylko miejscach brooklyński brzeg potrafi uciec, i ten spacer staje się w końcu nieczysty jak ucieczka we wie. Ocean w formie Szezelny Epok jest może szczególnie bolesny: klęka uratuj majestatu. Pozbawiony przesady chwilał się wydaje jak pokrzyty balonik, a chwilał i czały od nastroju — jak szalejący kompresor ciśnien. Szezelna faktycznie jest wąska: np. zerzłowicze i zupełnie niedawne pozostałości uprzytomniają aż nadto, jak wąska jest nasza wież z komfortem, dobrobytem i zdrowiem, z jak kosztownych kielbask korzeni: pokrytych rdzą, polamanych w zadrzaliwie przyty, drąg, w sprężyny sterujące spod betonowych płyty, ostre szpiakule, wystrapienie dławowe blachy.

Niekoniecznie jest to imitacja czy przysłowiowy emulator samochodów. Tak zgromadzony złom w latynoskich zakątkach Manhattanu równie dobrze może się okazać ogrodem. Już z daleka i to z wielk kierunków do takiego ogrodu prowadzi wymalowane farby na ziemi ślady stop. Nie istniejąca Garden of Eden stworzony zważać przez Adama Purple, który zawsze nosił się fatalistą — ale kilka lat temu jego wyzwanie ludzkiem i artystycznym było zbudowanie Rajskiego Ogrodu na paru pustych parcelach po wyburzonych domach: ogród miał układać mandali i przyciągał jak magnes zwiedzających z całego kraju. Garden of Eden Adama Purple opisany został w „National Geographic”, a niedługo potem zniszczony, aby dziś zbudowano w tym miejscu kilka domów dla najuboższych, żyjących na państwowym zasiłku. Ogród widziałam noś. Był w stadium likwidacji. A jednak krótki labirynt czarnych (po cieniu) roślin, pofarbowany jak jaskrawo metal, dziesięćdziesiąt zabawek zawieszonych gęsto na rusztowaniach przemierzam chyba do dziś i natykam się na jego fragmenty, zmienione, zdeformowane, zwałcone i porzucane pośród tysięcy innych nieznalezionych resztek, składających się na Lower East Side. Wśród tych resztek brazylijskich karmazoli, ubóstwa Broadway Europe, nieładnej koniunktury artystycznej. Jakaś jednak muszla Eden Village i której wyrazim akcentem był Garden of Eden, można natknąć się — choćby w kawiarni — na inne odłamki, np. myślowych systemów. Są jakże też nieusuwalne. W gazetach trwa dyskusja nad sprawieniem koleodów do pilnowania, czy nanka oraz szkoły od dawna się dowolnym tematykom — porządku nad zabieg leżek prowadzących w zbrodniczy mocz. Faktycznie, co jakichś czasach nadchodzi znowu filozofów niepewność, czy prawo pozostawia i wolności poznania nie powinno być poddawane racjonalnej kontroli. Wyrzucił się: wątpliwości filozofów, bo to oni stoja przed dyktem, czy rdzeną istotę spraw postrzegać czy też nie, czy nazywać ją w jej jawie — czy teoretyczności. Duszopasterze nie widzą problemu, to dla nich dzielenie słowa. Naukowcy nie mają wyboru: są skazani zdawać sobie sprawę, że istnieją jeszcze inne aspekty niż ich wąska specjalizacja, i że sąden dotąd determinizm niczego — w perspektywie czasu — nie uwalnia — chyba że katalogowanie teorii. Skoro warto unikać pewnych mielen — czyż nie istnieć również — determinizm Dobra w filozofii? Gata etyka kultury zachodniej, podpadają w impas i rozterkę, skoro tylko nie wstanie bóg namby stosować swego zero-jedynkowego języka, nadal przecież chce pozostawać swoistą neoteologią, zróżnioną z zaniechania sacrum, z umiowania wciąż sacrum i sacrum w kategoriach rozumu i wiedzy.

W pełni zadowolony na wolność sznur utkany jest z wielu nici, a wśród nich i z pozytywnej parabolki, rakuskiej zrosła jak najdługości, mianowicie: Ucznia Czarownika. Permanentnie naroniony na imię: niechęć, wierzycie obkurkanki, infantylne ohochoy. Uczeń manipuluje przy zubnym pulpicie sterowniczym, rozróżnia kruche pojemniczeki,

a ma zwykłe nie najgorzejze intencje. Choć niewiadomo, z pewnością wie (i o czym świadczy jego układowość), że dla nas granice rozciągają się granicą szaleństwa przez zło. Szaleństwo to domena szatana; każde głębsze pytanie tak czy siak potęga o ten przeczający świat zwiędł, ulużył, gdzie cały zdrowy kraj przesłonił do nas grzechom pierwotnym, czy też papierworodnym, po eksplozji pierwszego buntu i stracenia aniołów. Choćby bowiem nie tylko o samo ryzyko porzuciła ukrytych w, których nie jest w mocy wykorzystać. Ich niejasność jest zła sama w sobie. Ich nieprzysiężalność, to nie tyle obiektywna reguła, ale zemsta. Poznanowie stale nas cisną na senne szyby Niewiadomej; zaletnie jednej odpowiedzi to zarazem nowe ileś pytań — magia jednak odpowiedzi nie dostarcza, magia po prostu na opisie, mówi tylko o konieczności. Magia jest przeklętym terytorium, takim Tolkienowskiem Mordorem. Magia jedyną przełajną potęgą braku i kazi każdego, a późno popołudni ponownego wysiłku okazują się ohydne groteskowe, wyrażające na naszych Frankenstaingach. Ktoś napisał, że pierwszego Frankensteinsta stworzył, dając nam przykład, sam Bóg.

Przemienięla światłość stowoi i ich onieśn zagasił: w epoce Jana Wolfganga magia nie wchodziła — od dawna — w grę. Czyżby zatem parabola poety miała stanowić amuchronizm? Czy raczej Goethe wpatrywał w nowoczesnych naukowych dociekaniach analogię wypaczeń, szerszebie naprawianych w swoim czasie przez Inkvizycję? Od samego początku „Uczeń Czarnoksięka” celuje w poznanie „kajak takie” — sytuuje je tylko w eufemistycznej „chacie Maga”, ale jest to nieudana omowina.

Domu Maga nie było jednak nigdy, rekwizyty są tylko złudzeniem. Nanka skłócona jest z etyką — etyką naszego horzontu — od samego zarania, tj. Raju. Zło czające się pośród wiedzy znać można za bliźniacze nam, ludzom, jeśli w ogóle nie — macierzyste. Androgyniczny Szatan, wydający ludzkość na świat swoim „Wiem”, zamiast słowem: „Niechaj się stanie” (odróżnieniem tego zjawisk, które wydawały się identyczne, i powiny pozostać identyczne, tak jak my w naszych dobrych intencjach, w mialuierach naszych poczynaniach (walce dzikarskiej ze Złem). Był zatem matką dialogu i polifonii. Matką alternatywy i wyboru, bo pokusa jest właśnie wyborem przeciągającym się trochę dłużej niż trzeba, a innymi słowami: wprawnością i bogactwem odmienności światu. Te zdania brzmią cynicznie, ale wcale tutaj nie chodzi o nauki zbiedznicze wymierzone przeciw życiu i zdrowiu, ale o nauki dzienne. Uczeń czarnoksięka chciał po prostu szybko wypruć się z pracy, chciał wyciągnąć ją czystą, składową i wolną się przy tym nie uwalad. Puryzm to jakby dewiza Ucznia. Jego kłeskę najlepiej uświadnic, biorąc za przykład maga, którego dwa bieguny istnienia niestety, nierozdzielnie, i można go bez końca ukłacać odciągając je ujemną polono, aż maga nie rozmyśla opłaka, a jednak negatywny bieg nie pozostaje. I nawet jeśli mag nie rozpoznał do jednego atomu, to i tak dodając „dobre” jako me to swoją chmurę elektronów, tak jak ziemia swoją atmosferę. Tutaj cielec oznacza wyzwolenie niematerialnej energii, a zresztą nie na wiele się zda, bo i wjadze są także antymateria, i gaby je nawet sprowadzić z kosmosu do „czystej” energii, to — wiadomo — płynie ona z minusa, z ujemnego biegunu, który jest niealanie tej źródłem.

Jest to przykład prawie dziecinny, jak można wpaść w syndrom Ucznia w jego wielocnym lęku przed powrotem gniewnego Maestro. Coż zatem pozostaje? Zostać mistrzem? Akceptować tajemniczość, używać Duchu Ziemi i Młotów? Pogryźć własną duszę i ranieć łagodnie Malgorzatkę?

Obu ich: Ucznia i Fausta, stworzył i podniósł do rangi metafor ten sam autor. Faust zawiera bezczny pakt, jego wielkie budowle najdosłowniej okazują się grobem, a jego zryw ku Utopii to parada tragicznych ofiar. Nawet jeśli literatura zgodziła się „zabić Fausta”

(wykazawczy uprzednio spora racji ku jego potępieniu), zbawienie przyszło z zewnątrz, było marciem Białego milosierdzia. W samej wiedzy nie znalazło się nic, czym by można okłupił te cyrografy. Tak oto wyrażona została gnozeologia dwóch ostatnich stuleci, a ułabek jej znaków — gdy by chcieli go przekładać na zwyczajny język codziennoci — dostarcza nie mniejszych kłopotów niż np. kalka czy inne piktogramy, dla których nie istnieje znanie.

Dramat Fausta i Ucznia, jakkolwiek rozpoznanie niedawno, warstwie miu, zdężył być wytworzyć coś w rodzaju zapomnianego języka, jak to ujął przed laty Erich Fromm. Nie chodzi o formowoskość akurat propagując interpretacji, lecz o samo późne tworzenie, w którym dzieła ludzka inicjują. Grecy i imitatorzy, to dwa cienie sunące za poznaniem. Gdy wiedza wymyka się na krok spod kordona ustawionych powinków i trywialnych oczywistości, spada na nią lawina przestroż i strofoław. Nadzuty, uboczne skutki, wszelkie doprawdy komplikacje — uwiązają do niekończoności, powołują się na ów święty mit Ucznia, podważają stosowność poszukiwań. Simone Weil porównała ten świat do zamkniętych drzwi: do przyskroby w drodze do celu a zarazem — jednego dnia — przejścia. I tym samym jest wiedza, czyż natza wrażliwość na świat.

Także muzyka jest trunkiem potępienych — to zdanie Bernarda Shawa przypomniał W.H. Auden w „Muzyce u Szekspira”, a w innym nieco sposób pada ono z ambon nowojorskiej, jak w kontekście rockowym, bo „pewne typy rocka są silnymi dla młodzieńców”. Są także diwiskowa paranoja, pręgiem demonicznych opaci, a nawet preludium samobójstwa. Ozy Osobne imię jest wskazywany jako piewak, którego należy egzorcyzmować. W roku 1989 w dieciej nowojorskiej dwukrotnie dokonano egzorcyzmów nie nadając im zbitym rozgłosu; przyczyną dyskrecji są rozumie. Spośród nich wydać się godnie aważi niechęć, aby współczesny kler wyprawdzać, gdzie samemu pojawia się w całej pełni. Za dużo tych kłótych w całym neopaganizmie, a pełnia sacrum, podobnie zresztą jak jego nów, profanum, wywołuje w ludzich rozdraszanie. Stan świętości jest stanem wolności. W tym: wolności od pokus, przewyższonej, przez co dotychczasowa dyscyplina wisi w próżni. Tak samo kiedyś było z dyscypliną nagannych pracowników, z pytaniami, czy rozżalenie raz karby nie podważa społecznego porządku. Główna książka Williama Petera Blatty’ego „Egzorcysta”, i zrobiony według niej film, wydobły raptem na wierzch, że zbawcza postawa społecznym Kościoła w sferze sacrum jakoś dziwnie się wpławsze w syndrom Ucznia Czarnoksięka: posłuszeństwo owieczek wyzwoliło milionowe szeregi mechanicznych Mioteł, czyszczących świat, pracujących tak nawet jakby posiadany wrócić do kaju. Lub przynajmniej raz wino, a nie wody.

Nauka jest ambivalentna: komponuje z wielu punktów widzenia poglą na jakąś rzecz, a przy tym upiera się ciągle ulewać korektem. Zakłada swą omylność: w czasach, gdy metodologia znajdowała się jeszcze w powiślach, twierdzono bez zenady, że nie rozum ulomny, ale rece; zdawało, objawienia, natchnienia muz. Bardzo krótko właściwie trwał okres pogodnego optymizmu, scentystrycznych nadziei — zresztą właśnie ten okres wydał obie postaci goethickie. Mocny mędrze: i jego nie mniej złowieszcza karykatura: zarozumiały smarkacz. Dziwna rzecz: gdy w porzei na nowo nieco zbawcze kamienie (po tysiącach), roztkrzyła się nad nim mistyka, a w koleżanych drutach Edenu pojawiły się wypiski zbiorowego Dislektazji: gadziny, pajaców, łalek, strasznych kwiatów, rowerków, klocek. Nawet duży gamony smok widzieli za sobą jak krowka stadka plastikowych dinozaurów, uwalanych smarami z rozmontowanych motorów. „Fuck is better than kill”, napisał ktoś na brzusku dino-baby; zdanie stare, spłowiące jak dziny z epoki hipisowskiej (jak krótkie nowelki Anais Nin. Te starości się nogie zbily w jedną kupkę, do

niedawna jeszcze pojedyncze, rozproszone i z osobna poddawane miazdzącym analizom, z których jasno wynikała ich błędność. Jeśli *Garden of Eden* dokonał niemożliwej syntezy Biblii, rozpruśno mista i zgniecioną w ósemkę obręczy do hula-hop, a przy tym Raju i Ogródu, niemożliwej dopoki nowojorkim ogrodem mogło być tylko Gramercy, a „Biblia” leżała za szkłem w dębowej etuietce, a zahnęki miały się rozkładać przez długie setki lat, czy dziesiątki tysięcy (zależnie od twórcy) — jeśli zatem dokonał syntez, to można już spokojnie odetchnąć: ta wyprawa w rzędzie domów została już dokładnie zabliźniona.

Także wiatr z ciemnej ryzy oceanu, w jakiej zmieścił się dźwięk musza umiętł i wrażliwości wiela światów, może zgola wszechświatów, w bezczelnej walce symboliki.

Urzula M. Benka

Nagrody literackie im. J. Czechowicza i B. Prusa

Na posiedzeniu w dn. 22.09.1992 r. jury składające: prof. Jerzy Świątek (przewodniczący, UMCS), dr Alina Kochanowicz (UMCS), dr Józef Fer (KUL) i mgr Jacek Dąbala (sekretarz konkursu, SPP) oceniło prace nadesłane na konkurs. Wszystkie powieści oraz tomiki odpowiadały regulaminowi, oceniano pracę wydaną w latach 1990-1991 oraz poezję opublikowaną w 1991 r. Organizacja konkursu zainwoltowała się w bieżącym roku lubelski Oddział SPP.

Na konkurs wpłynęło osiem powieści i dwadzieścia dwa tomiki poezji. Nagrodę Literacką im. B. Prusa w dziedzinie prozy przyznano Henrykowi PAJAKOWI za powieść, pt.: *Tam, za mną* (Wyd. „Graf” Gdańsk, 1991). W uzasadnieniu swojej oceny jury zwraca uwagę m.in. na wyjątkowo subtelne i umiarkowanie zarysowany klimat powieści, na porównawcze porównania i nawiązania stylistyczne, świadczącej o dojrzałości i młodości tradycji historycznych odniesień tematycznych — na aktualne problemy dzisiejszego poezji i kultury.

W dziedzinie poezji postanowiono przyznać Nagrodę Literacką im. J. Czechowicza Waldemarowi MICHAŁSKIEMU za tomik pt.: *Bezdroża jak pociąg* („Nortberium”, Lublin 1991). Zdaniem jury jest to poezja dojrzała, autor dysponuje bogatym warsztatem poetyckim, stawia ciekawą perspektywę do refleksji, jak też charakteryzując do poezji, przyrody i kultury polskiej. W warstwie akologicznej się to wiersze nasycone warstwą personalno-symboliczną. Michałski jest zrozumiem i przekonywającym, ukształtowania i jednocześnie nie lęczy się zbytnio z awangardowymi wyzwaniami.

Jury przyznało też nagrodę za debiut Alfredowi Markowi WIERZBICKIEMU. Jego tomik, pt.: *Jak ciemność w ciemności* (Wydawnictwo Łabęlskie, Łódź 1991) zwraca uwagę doświadczeniem epigramatycznego sponowienia świata, wrażliwością, umiarkowaniem, wyważeniem i refleksyjnym przedstawianiem problemów i dąta kultur literackiej.

Wysokość nagród: I nagroda za prozę i poezję po 4 mln zł; nagroda za debiut 2 mln zł.

✱ polemiki ✱ i doprowadzenia

JADWIGA MIZIŃSKA

Bezmyślność i zbrodnia*

I

*Ukryte jest dobre serce, ukryte jest złe serce, przepaść jest w dobrym i złym sercu — pisał święty Augustyn w *Wyspowiadaniach*.*

...zlo nigdy nie jest radykalne, a tylko skrajne i nie posiada żadnej głębi ani jakiegokolwiek demotywicznego wymiaru. Może ono wypełnić i spustoszyć cały świat, bo rozczepstrenia się jak grzyb porastający powierzchnię... „Uruga myśli” — jak napisał, gdy myśli próbuje dotrzeć do korzeni, w momencie zaś, gdy zajmuje się złem, jawi się, do dotyka nicości. Na tym polega „banalność zła”. Jedynie dobro posiada głębię i może być radykalne — czytamy u H. Arendt.

Zastawienie tych dwóch wypowiedzi na temat dobra i zła, pierwszej, pochodzącej z wczesnego średniowiecza i drugiej, autorstwa współczesnej myślicieli, dobitnie świadczy, jak dalece zmienił się przez ten czas obraz zła w kulturze europejskiej. Mamy tu do czynienia wręcz z kontrastem, ze zdziwieniem się widać, że po wojnie o zły świat zła banalnego. Zło potworu ma wymiar wertykalny, zamknięty „przepaścią”, niegłębokie mocne pokłady serca; do banalnego posiada wymiar horyzontalny, roduwa się po powierzchni, rozszerza i osuwa na pyłkę głębi.

Tylko na pozór zło banalne jest mniej groźne od potwornego. Albowiem — podczas gdy potwórność, jak na to wskazuje sens tego określenia, jest czymś odrzucającym, odpychającym i kuriozalnym, banalność — na odwrót — zwyczajnym i pospolitym. Mają się do siebie jak wyjątek i reguła.

Spostrzeżenie H. Arendt dotyczące banalności zła w epoce nam współczesnej pojawiło się na marginesie sprawowania i procesu jednego ze zbrodniarzy hitlerowskich. Złożone w *Jerusalem* — to straszenie kłosa jednego tyłko, ale „klatycznego” pryzmatu. Jest on zwyciężający i typowy w tym sensie, że powiada nam jeszcze po piętnastu latach miność innych, znanych z procesu w Norymberdze. Zarazem jest odmienny w tym znaczeniu, iż nie poddaje się — podobnie jak tamte — opłowi i rozgadów w kategoriach trzeciego prawa i trzecieprzeczalności. Przy próbach zakwalifikowania czynów Eichmanna do tych samych wyznaczników kryje się za tym system wartościowania przestępstwa był funkcjonalny, popadają w wątpliwość. Natrafiają one bowiem na fenomen, który nie mieści się już w granicach pojmovalności i rozumiałości.

Nowa odmiana zła wynika się znanym schematem „Uruga ono myśli”, która na jego widok popada w ułudzenie, zgnor, paraliż.

Znaczący intelekt reaguje w ten sposób na zadaniem paradoksalne bądź absurdalne. Jedynkie paradoksy i absurd mają w sobie moment zarazem obrażający, nie wywołujący myśli. Mimoświada nieprzekonalności, czy właśnie jej odmowa, domagają się przekładu na racjonalne pojęcia.

Absurdalność ludzkości, w jakie zostały wklętki Eichmanna, wyraża się tym, iż było ono zbrodnią masową. To jest — dokonana na masach ludzi — ofiarę przez masę ludzi — kanon. Obowiązuje w ten sposób „prawo wielkiej liczby” — właśnie tym, co powołała H. Arendt, mówiąc o jego banalności. Wszakże pospolitość przynajmniej się w powtarzalności zachowań zbrodniczych uważałaby sprawę umniejszenia ich potworu w znaczeniu obrażającym zbrodniczo, lecz zarażając wywołując okrzyk niemożliwości, jest tak powodem, nowego rodzaju.

Zwyczajność zła nie jest więc tożsama z jego normalnością. Zderzenie się tych dwóch

* Refleksje po lekturze tekstu Stefana Spitzkego: *Adolf Eichmann w klatce Środkowego Działawoży w „Altezza”* (nr 1 z 1992 r.).

urzec: imierze, *trill* nawet przy najgłębszej noli nie sposób odkryć w Eichmannu żadnej doświadczonej głębi, daleko tu jeszcze do nazwania tego czymś zwyciężym. Nie ma bowiem niczego zwyciężym w tym, że człowiekowi, którego imię zagłębła w oczy i który ani już a niepamiętny, przychodzi na myśl Jerozolima, z czego nieślad się tak ciele na porębach i że owe „wiosne słowa” mogą mu do tego momentu przesłonić rzeczywistość jego własnej śmierci. Na tym, że tak zupełnie odrzucając od rzeczywistości i tak bezmyślnie mogą spowodować wypadek spowodowanie nie wszystkie tak iurydyki razem ucieka, a przynajmniej być może człowiekowi — na tym właśnie polegała w istocie lekcia, jakiej można było naczyć się w Jerozolimie. Ale lekcia — to nie wyjawienie światła, ani wyznaczenie tego świata (H. Arendt, *Eichmann w Jerozolimie. Rzecz o barbarzyństwie* z lat. Kraków 1987, s. 370–371).

Równieżowa ewolucja „leki” w całej teorii, która ma za zadanie spełnić warunek wyjaśnienia zjawiska, będącego jedynie symptomem zawiązanego kompleksu związków i zależności, poświęcała też H. Arendt osobną pracę (H. Arendt, *Myślenie*, Warszawa 1991).

W gruncie rzeczy miała by — taką koncepcję — już w zaleku, mianem wszelkiej, w trakcie pisania tego filozoficznego reportażu, jakim jest *Eichmann w Jerozolimie*. Zdecydowałam się na takie właśnie określenie formy tego dzieła, gdyż rekonstrukcja społecznego życia wydarzeń i biografii Eichmanna, począwszy od jego dzieciństwa prowadzona jest pod kątem wykrycia swego rodzaju faktu, który przebiegał Niemca skazywało na los mordercy milionów Żydów. Poszukując mechanizmu takiej decyzji, H. Arendt na drugi plan przesuwa problem jego życia. Tak powojnę racjonalny filozof, który najpierw gapię z r *o z a n i e d* badany fenomen, a dopiero później — ewentualnie — go ocenia.

IV

Zaskoczenie, jakie przeżywa czytelnik, nawiązy przy takiej teorii do tomu moralnego obrębia, bierze się stąd, że w konkluzji starannego odkrycia prac tej autorki, muszę być do radykalnej zmiany stanowiska. Causa Eichmanna jawi się bowiem ostreżenie nie jako zwykłe zaprzestawo w stosunku do wartości i norm etycznych, lecz — jako występki intelektualistyczny.

Przewód myślowy H. Arendt daje się zamknąć w następujący model: prawdziwe, pierwsze przeżycie zbrodni lekwa nie w wybiórczo poprzędających ją motywacjach natury emocjonalnej, lecz w odległej przeszłości, w której jej podmiot wkroczył na drogę, jaka do niej nieuchronnie prowadzi. Wypadek owego drogi jest w dużej mierze przypadkowy. W świadomości potencjalnego zbrodniarza nieuchronny związek pomiędzy akcesem do określonej kariery zawodowej (bo o nią tu chodzi), a potencjalną zbrodnią jest zgola niewidoczny.

Tym, co naprawdę można było zarzucić Eichmannowi i wyświadam tym, których reprezentował, jest brak wyobraźni, niemiętność i nieobliczalność myślenia perspektywnego, z powodu których znalazł się na równi podległy.

Faktycznym źródłem zbrodniczej działalności jest przede wszystkim, tożsamość z wyrażeniami się od refleksji na temat przesłanki i następstw własnych decyzji, które na pierwszy rzut oka nie mają nic wspólnego z wyborem moralnymi.

Bardzo wyraźnie H. Arendt podkreśla, iż nie można stawiać samej równości między bezmyślnością a głupotą. Głupota bowiem oznacza niejako ograniczone kaletwo umysłowe, mędloność do samodzielnego myślenia w żadnych okolicznościach. Bezmyślność natomiast może się przydarzyć tylko osobie intelektualnie rozgarniętej. Stawowi ona swego rodzaju zawieszenie funkcji myślowych, odręczenie się obowiazku sądenia i oceniania, zwolenie się z niego w wybranych sytuacjach.

Przykład Eichmanna jest tu w tym względem kliniczny. Odrzućmy tryz jego kolejnych „decyzji”, które — w jego mniemaniu — w ogóle nie dotyczyły przywzrostnych czynów kwalifikowanych jako zbrodnicze, ale które — mimo i skuraj dłażego — pchnęły go ku zbrodni.

Eichmann to osobnik pod każdym względem przeciętny, typowy przedstawiciel klasy średniej i o typowych dla niej tryborysach. Jak znakomita większość jego rówieśników, miał skłonność do zrzucania się w organizację. Pierwsza, do jakiej przystąpił, była Schkarafina, której nazwa pochodziła od Schkaraffen (niedźwiedzi potęsiowej krsiny obchadzających i pjaków. Naturalnie, nie miała ona żadnych ambicji politycz-

nych, a jedynie koleżeńskie i towarzyskie. Nasz bohater został w ten „związek koleżeński”, ponieważ dopuścił się złamania statutu — choć był młodym wiekiem, powoził się zaprosić swych towarzyszy na lampkę wina... To wydarzenie zresztą przeżywał bojesnie także podczas śledztwa.

Poczenie osamotnienia spowodowane odrzuceniem zrekomendowanego szybko wstąpię do nazistowskiej partii. To bardzo charakterystyczny moment jego biografii: Eichmannowi było w zasadzie kompletnie obojętne, jakie są jej cele i wynikające z nich dla członków zadania; Partia jak gdyby mu półkolek wiodła wszelkim oczekiwaniem i bez żadnej wszelkiej decyzji. Stało się toagle i bardzo szybko (s. 43).

Ten sam schemat zmianomole kolejnej „wyboru” Eichmanna, Kazimierz Kaltenbrunner zapisał go: „A może był wstąpił do SST” odpowiedział „Czemu nie?” Gdy zaś w kilka lat później zaproponowano mu skokiem wojskowe, pomyślał sobie „W porządku, co mi szkodzi zostać żołnierzem?” Jednakże na dłuższą metę nie mógł wytrzymał monotonii służby wojskowej. I oto, zmudny do szafelstwa, dowodząc się, że Służba Bezpieczeństwa Reichsführera SS dysponuje „wolnymi miejscami pracy”. Natchnieniem stała podoba (s. 46).

Eichmann podejmując pracę w SD akuraj wiedzy, gdy jego przełożony, H. Heydrich, rozpoczyna przygotowania do Ostereichu Rozwiązania „Kwestii żydowskiej”.

Wstawiamu powyższemu uderza fakt, iż za każdym razem nasz bohater, szukając dla siebie miejsca w zastanym świecie, staje przed alternatywą. Może, ale bynajmniej nie musi wstąpić do organizacji młodzieżowej, partii, wojska, służby bezpieczeństwa. Ma do czynienia z propozycjami, ludzimi sugestiami, nie zaś z rozkazami czy tryumfem. Dysponuje czasem do zastanowienia, możliwością odrzucenia propozycji bez dotkliwych konsekwencji.

I — przynajmniej w retrospekcji — stwarza pozór, jakoby rzeczywiście się namyślał. Ale ten namysł miał za każdym razem identyczny kształt zadane sobie pytania: *dla czego by nie?*

Jest ono co się zowie formą świętej bomyślności. Stwarza bowiem iluzję myślenia tans, gdzie w istocie następuje rezygnacja z myślenia samego strictly. To ostatnie poleżwa na analizie rywających się alternatyw i czynienia obrachunków, która jest bardziej godziwa, szumsza, korzystna.

Różnica pomiędzy myśleniem autentycznym a bezmyślnością, czyli stwarzaniem autoiluzji myślenia wyraża się w stosunku do kwestii konieczności czy powinności. W die bezmyślności, która jedynie posuwa się myśli, bely przedstawienie, nie wystarczy, co się człowiekowi przydarza, powodując jest przede nasobowobu byli, którym nie ma sensu ani powoda się przeciwstawiać. Bezmyślność jest zatem zasadniczo akceptowaniem istniejącego stanu rzeczy, mówieniem światu a priori „tak!”, a w walpierzmy przypadku — „dlaczego by nie”. Jednostka w chwilach — czy dłaż trwałych okresach — bezmyślności wybiera się zdolności i dbeć wapienia, podlegawania, że może być nie, jest, rezaguje i krytyczna. Uprzywilejowała się z tego sama przed sobą, że również tak i inny nie potępienie. Uwierdza ją to tylko w przekonaniu, iż jest medium jakiegos faktu, biermy naradzenie konieczności, które i tak muszą się zrealizować.

Ten warzacz stosunku do świata jest tym bardziej pogląsający, że w określonych sposobach układach, takich jak ustrój totalitarny, bywa on przemianowy i w sposób symetryczny — nagradzany.

Jednym źródłem cierpienia dla Eichmanna, wargpędzonym i nieradującym, było to, że jego lojalność i posłuszeństwo nie zostały docenione przez przełożonych, było to, że nie awansował na miarę swych zasług. Wyrażenie H. Arendt, że zło jest płytkie, pozbawione korzeni, nabiera, na tym przykładzie następującego sensu: Nie można dokażać się jakości ostannego trybdu nieuczciwości tam, gdzie w ogóle trudno rozróżnienie między dobrem a złem, bądź tam, gdzie osomy moralne zostały przez proces socjalizacji sumręte ze specyficznego dla nich pola. Nie potrafimy wzbudzić w Eichmannie poczucia winy i żalu, albowiem w żaden sposób nie umie on skoryżować tego, co uważał za neutralną etycznie działalność zawodową ze sfery moralności. Nie przekształca ma to bynajmniej stosunek regul etycznych w dziedzinach, które nie tyca się bezpośrednio spraw profesjonalnych.

Specyficzna odmiana bezmyślności, z którą ta mamy do czynienia, polega więc nie na zamachaniu myślenia i refleksji moralnej w ogólności, ale na zawężeniu pola,

w których obowiązuje zasada nasyłu przed dążeniem. Ograniczone ono zostaje do sprawy prywatności, która zostaje oddzielona murem od sfery publicznej, traktowanej jako „administracyjna”. Ponieważ podpadają one pod osobne kodeksy, świadomości nie przeżywa konfliktów, nie poczuwa się do konieczności zachowania wewnętrznej spójności. Zbrodnicze wojenno może więc kochać sztukę i przyrodę, być wspaniałym ojcem rodziny.

V

Wyobraźmy sobie, że druga wojna światowa wygrałby Niemcy, którym udało się podbić nasz świat. Wówczas nie byłaby ani kategoriaś dalszej, ani, rzecz jawną, potrzeby osadzenia zbrodniarzy, aczkolwiek miliony ludzi straciłyby życie. Zwycięzcy cieszyliby się dobrym samopoczuciem i spokojnym sumieniem, bo w końcu, w ich przekonaniu, zaprowadzono zostali właściwy porządek.

Część ich stępła przed trybunałem wskazał kaprys historii. Dlatego ich petycje kierowały się raczej pod adresem niezadowolonych przywódców niż własnego sumienia, które w porę ich nie ostrzegło, że służą złej sprawie.

W oparciu o jaką historię historyczną można wyznaczyć przypuszczenie, że domena spraw podpadających pod oceny etyczne bynajmniej nie jest zakreślona raz na zawsze. Jej płynne granice wyznaczane są przez ciągłe zmieniający się zakres pojęcia „człowiek”. Nie można sobie pomyśleć społeczeństwa obywatelskiego się bez moralności. Mentalność totalitarna także nie hodowała amoralistów, co, co nas gorszy i przeraża, to fakt, iż trwał pojęcie „człowiek”, obłąkane do stosowania wobec niego norm etycznych, ulegała dramatycznemu okrucieństwu. Bez nagminnych osłonek ideologia totalitarna dzieliła ludzi na „podłudzie” i „nadludzi”. W momencie, gdy — w głosi autorzytów naukowych — podział ten został strwalony, było czymś naturalnym, iż wobec „podłudzi” nie ma powodów zachowywać się moralnie.

W pewnym miejscu swej książki o Eichmannie H. Arendt poddaje ich rozważań, w jakiej przypadła mu funkcjonalność: była „zajem głupoty”. To, jedynie mimo chodzą racjonalnie określone, zapadające na baczność uwagi. Jeśli bowiem Eichmann był jednym z dworzan Króla Ghazpów, to królestwo to musiało mieć licznych obywateli, którzy nawet gdy nie aprobowali, to poduszki respektowali poczynania władzy.

Pora wezwąć wypowiedzieć rzecz balwerską całej prawdziwej, Żydzi, przeciwko którym był skierowany plan eksterminacji, w swej macierze leżące włączyli się do tej akcji. Świadcy o tym wymownie części książki, w której omawiany jest proces deportacji Żydów z pociągów krajów, a zwłaszcza praktykowane powszechnie organizowanie Rad Żydowskich, które dosłownie współpracowały z Niemcami w przygotowywaniu planów i kolejności likwidacji członków własnego, skazanego na zagładę, narodu. Gdyby upierać się przy mówieniu o skandalu moralnym, to akurat to zagwisko współpracy ofiary z katem miało budzić większą zgrozę niż czynny udział mordobój.

Mechanizmem, który kierował zachowaniem owych „współpracowników”, była behumylny, jeszcze głębsza — o ile behumylny — ogle podlega gładzi — aniżeli ta, w której dopuścił się Eichmann. U jej podstaw tkwił strach potencjalnych ofiar o własne przetrwanie. Nadzieje na przeżycie stwarzało przypuszczenie, że można wyjednać sobie łaskę u szluzowca, jeśli stanie się po jego stronie. Metodyczne zakłamanie strony zagrożonej stanowiło więc grun, na którym tym łatwiej, bo bez oporów stwarzanych przez ofiary, mogła się rozprzecznić zbrodnia. Także kraje „normalnej Europy”, demokratyczne kraje Zachodu przyjęły postawę Pontiusza Pilata, kiedy na ich oczach i bez sprzeciwu dokonywała się „pokojowa” aneksja innych państw.

Piorun, który uderza w innych, nie dotykając mnie, nie jest moją sprawą.

VI

W swoim eseju Adolf Eichmann w *Kontaminacje* Stanisław Stępiński ma rację zestawiając te dwie postaci. Lecz warto pamiętać jeszcze jedną analogię. W *Braciach Karamazow* winni zbrodni są istotnie w z s e y bracia: Dymitr, bo pragnął śmierci ojca, Iwan — bo ją zapropakował i zaszczylił myśl o nieśmiertelności, Aliona — gdyż wiedząc o planach mordobójstwa nie uwiadomił matkę. Lecz trzeba koniecznie

dość jeszcze jedno: winnym popełnionego mordobójstwa, ale i przede wszystkim z tego względu, że spisał swój potętomom bliźniacznie nabił. Nie ma żadnych wartości, tylko ludzkie jest podłe i niekonne, ja sam jestem gładzi. — Wystarczyło wyciągnąć wniosek praktyczny z zasady „wszystko jest dozwolone”.

Model zbrodni kolektywnej istnieje więc już w Dostojewskim. Wprawdzie grają tam jeszcze namiatkości — powodem mordobójstwa jest „ludźka” dągle nieświada.

W niedługiej przyszłości wzrocie ten uległ tylko udołokowaniu. Niemawie osobista, prywatna, została zracjonalizowana i zinstytucjonalizowana. Urzędowa się działalność likwidacji wroga — poddana metodycznej organizacji, że ślepy podziałem według spójności poszczególnych służb. Choć inny pracował nad konstruowaniem planu Ostatecznego Rozwiązania, kto inny je zatwierdzał, kto inny realizował. Jak zatem rzecznik winę? I czy jest sens mówić o winie, skoro mordercy odbywał się w ramach obowiązków zawodowych? Jakże prawo mają do stawiania zarzuców o, którym jako przeznaczonym do eksterminacji udali się przetrzy, a którzy nie protestowali i nie sprzeciwiali się zbrodni, widząc o niej i udając je wokół siebie?

VII

Jeśliby powróżyć się na postawienie pytania, jakie są pozytywne doświadczenia epoki masowych zbrodni, odpowiedź być mogła, iż ludzkość zafundowała sobie bardzo kosztowną lekcję wchowania. Z perspektywy półwiecza, jakie upłynęło od holocaustu, naczem, spekulakarna „win Niemców” trzeba bowiem rozpatrywać w perspektywie Dostojewskiego, który przy każdej okazji powtarzał „wzruszającym grzeszom”.

Paradoxa powołanego współpactwaństwa w zbrodni nie melci się w schemacie *Zbrodni i kary*. Pautze do niego bardziej tytuł książki J. Kuronia *Wina i winy*. U genezy zbrodniczego projektu leżała bowiem przesłanka negatywna: niezłeczenie jakiejś wartości, ale także pozytywna — wyświecenie wartości innej. To tylko bez okłomności, że Żydzi wzięli na przykład „ochłachniejszą” niż Niemców. Księż pomałowy się ich sądzić — pamiętając, że nie zdążyli oni w swoim przekonaniu do mezoego innego, jak tylko do zaprowadzenia „prawdziwego” dobra. Ich winą była wiara, że to właśnie oni mają na ten monopol. Księż, kto słucha sumienia skrupulatnego, ma prawo ich to potępić. Kogo naprawdę sądziła ludzkość na prośbie Eichmanna?

Jadwiga Mitulska

Książki nadesłane

Poerz

Jan Cykwin: *Krugozor* oja. Belastok 1992, ss. 50. Biblioteka Belaruskaga literaturnaga obiadniana „Belweta”, t. 6.

Zhigniew Mitulowski: *Czasy bramy*. Oficyna Tarnowska Wojewódzkiego Ośrodka Kultury, Tarnów 1992, ss. 37.

Bogusława Latwicz: *Powstół*. Wydawnictwo Polska Encyklopedia Niezależna PEN, Warszawa 1992, ss. 72.

Tadeusz Tartakowski: *Famicy o nio*. Wstip Marian Jachimowicz. Wydawnictwo „Platon”, Świdnica 1992, ss. 64.

Adam Serper: *Nowy York — Strach w raju*. Łódzka Księgarnia Niezależna, Łódź 1991, ss. 69.

Marian Stanisław Hermaszewski: *Odliczanie z pamięci*. Oficyna Wydawnicza „Cycero”, Lublin 1992, ss. 64.

Marian Stanisław Hermaszewski: *Okrucicy słowa*. Nakład autora, Lublin 1992, ss. 71.

Elżbieta Cichła-Czarnawska: *Tarytoria Jego Wysokości. Wierze z lat 1983-1991*. Oficyna Graficzna Wojewódzkiego Domu Kultury, Lublin 1992, ss. 108.

Katarzyna Różalska: *Wierze*. Wydawnictwo Lubelskie Nowe, Lublin 1992, ss. 45.

Tadeusz Jasiński (1928-1992) - wspomnienie

6 października zmarł Tadeusz Jasiński. Piszę te słowa 10 października, w dzień jego pogrzebu. Piszę je może dlatego, że na tym pogrzebie nie byłem. Piszę je może dlatego, że „Gazeta Wyborcza” nie spełnia swych ławów wiadomości o tej śmierci i o pochówku Tadeusza Jasińskiego. Nie maury się, że w nieszczęśliwym wypadku literackim, w dzisiejszym sobotnim wydaniu zapowiada, na przykład, śmierć autorki Jana Józefa Szczepanika z pięciolotnością detalisty anonimowego jako pisarza, krytyka filmowego i tłumacza. Ta drobnozegłowa i tamto przemilczenie jest pewnie przejawem tej samej przypadłości, której na imię małostkowość. Piszę te słowa między innymi dlatego, że „Gazeta Wyborcza” jest moją gazetą codzienną. Myślę, że od każdej gazety można wymagać skrupulatnego i pełnego podania powodów (faktorów) powstania zła, które w każdej gazecie niezaleźnie od jej spójności politycznej, charakteru i redakcyjnych sympatii. Reszta to kwestia stroma, na której informację jest zamieszana, wielokrotność, którą się ją składa, tonu komestarska lubu jego brak.

Jest porządek literatury i porządek życia literackiego. W tym pierwszym Tadeusz był, kim był, kim być mógł; nie byłem przysiadającym milosnikiem jego prozy, o czym można wiedzieć od pierwszej niewygodnej recenzji wydawniczej i co moim godnie. Ale w porządku życia literackiego był postacią znaczącą, widoczną jak jego materiały krytyczne i niezawinienie przez gazetę noszącą tytuł „Gazeta w Lublinie” jego odejścia jest przykładem bardzo szczególnie rozumianego taktu.

Alc piszę te słowa również — i przede wszystkim — dlatego, że przy okazji śmierci Tadeusza zrozumiałem, że prawdy jest w dość powszechnym przeświadczeniu, że tak przed śmiercią widzi się jak na przyspieszonym filmie całej życia. Odeję się w tej prawdzie tyle, że o przyjęciu śmierci widzi się przez chwilę cały film z kimś, kto umarł, w roli głównej.

Do Lublina Tadeusz przegrodził się z Zieloną Górą w roku 1974. Pierwszy raz spotkał się z jego telefonicznie inkiwizy (przedstawił się bodaj jako sekretarz POP lubelskich literatów) w kawiarni boża „Unia”. Zabieła mu na wzmocnieniu Lubelskiego Oddziału ZLP i usłowił mnie przekazać, że powiniem się tutaj przenieść. Był naiwny i szczerzy. — Czy ma pan Krzyż Chłobowy? No, widzi pan, w Warszawie się pan na niego nie doczeka. Z artystycznego wywodu, jaki przedstawił, wynikało niezbicie, że w oddziale liczącym kilkuset członków dostęp do wszelkich dobrodziejstw, wynikających z przynależności do ZLP jest dużo trzudniejszy niż w nieelitym oddziale powojnowalnym. On był naiwny i ja byłem naiwny, próbując go przekonać, że stypendia, wyjazdy zagranicę i odroczenia zwolnienia są ostatnia rzecz, która mnie w literaturze bawi. Przy tego typu otwartości i cennej skądinąd szczerzy, jaką wówczas zaobserwowałem, trudno się dziwić, że studia w Szkole Głównej Służby Zagranicznej, które odbył był kiedyś, nie zaszczyliły karierą dyplomatyczną.

Nie wszystko chce mi się wyświecić ostro na tym filmie. Wiem, że był raz a mnie w domu, w mieszkaniu przy Wiosna Polskiego, więc jeszcze w latach siedemdziesiątych, zjawę się wówczas z Siedlowskim, ale nie pamiętam nic z tej wizyty. Podobnie wiele spotkań nakłada się na siebie — lokal ZLP przy Granicznej, refleksja, sytuacja twórczości-biednie, w których był miłym, nigdy nie przebiegającym miary kompanem.

Z lat osiemdziesiątych zapamiętałem dobrze jedno spotkanie w „Akencie” z udziałem gości z Węgier, w trakcie którego ścierałem się z Tadeuszem, nie mogąc się zgodzić z jego oceną sytuacji w środowisku literackim. Mówił z grubszą i o, co można było przeczekać w ówczesnych gazetach, natomiast zupełnie niezgryb było, że on rzeczywiście w to wierzył. Sita na przykład o rękomy sznurek, którym tuż przed środowiska poddaje rozstrzyganie kolegiów, w związku z czym nie zgłaszają im generalnie akcesu do neo-ZLP. Powiedziała wtedy, że różnica między nami jest taka, że ja ani razu nie namawiałem go, by się z ZLP wypisał, on natomiast przy raz namawiał mnie, żebym się zapisał. Wydawało mi się wówczas, że kwestię rozróżnienia biologa, sprawa będzie żywa dla tych, którzy byli w zawieszonym i rozważanym

związku, dla młodych ów nowo ZLP będzie po prostu rzeczywistością. Dla tych młodych Tadeusz jako prezes rzeczywistości dużo robił, uruchamiając na przykład serię debatów poetyckich; recenzowałem kilka tych książek, nie czując się „kolaborantem”.

Tadeusz byłam przedmiotem żartów i docinków, a przydomkiem jaki nadał mu niekiedy jego młodzi kolezy — Budy — nawiązujący do szeroko uidełnionej iwarzy z opokawał tego deseru a jednocześnie mający być kpiną z jego ideologicznej „betonowości” i konserwatywnych poglądów, w gruncie rzeczy określał trafnie pewną sferę jego osobowości, ujawniając jednak jakby miękkość i delikatność, naiwność i bezradność.

Z nowszych czasów pamiętam jego wzburzenie, gdy w publikacji w „Dzienniku Lubelskim” poświęconej „Akcentowi” na liście „Drakula w Akencie m.in.” (wzrycy i tak by się na niej nie zmieścił) nie znalazł swego nazwiska. O tej scenie, która wówczas rozegrała się w redakcji można by jednocześnie powiedzieć. Widzę to wyraźnie i mam pełne poczucie niesłowności pisania o tym. Prawda jednak na ogół była niewinna. Pomysłami wówczas, że nigdy bym sobie na coś podobnego nie pozwolił, że przychodząc z pretensjami Tadeusz postępuje jakby postępił własnej godności. Z drugiej strony przysłał mi do głowy, że musiał sobie ten druk u nas cznie, bo inaczej jak można by to poimować nie oberuło. Dochodził do tego jeszcze elementalki, że kiedy „Akcent” znajdował się w tarapatkach, on pomagał jak mógł, a tu taka czarna niedzielnosc. To było już w III Rzeczypospolitej i jego nazwisko rzeczywiście nie było autem w grze o pismo. Był przecięt pisać.

Dramat Tadeusza był dramatem człowieka oszukanego przez historię. Dramatem człowieka posażającego. Ledwo to napisałem, łapię się na tym, że to trochę za mało powiedziałem. Człowieka przynajmniej ludziom, umiającego się znaleźć w sytuacjach trudnych, wymagających taktu, mądrości i dobrotli. Takiego go zobaczyłem przed rokiem na pogrzebie Andrzeja Luczyńskiego. W miesiąc później jechałem z nim jeszcze raz do Lublina przejrzyć papiery, które zostały po autorze Gwiezdnych Kiosków. Mieliśmy czas, żeby porozmawiać o Andrzeju i o innych sprawach, i to było i właściwie wówczas przestało mieć dla mnie znaczenie, że nie bardzo trałaby, do mnie jego książki. Różnicowanie pierwszy raz byłam naprawdę ciekawy tego, co pisze. Bo zwierzę się, że zaczął pisać wiersze. Kiedy przyjeżdżał do Lublina, w domu, w których mieszkał Luczyński, jeszcze spał. Posłaliśmy więc na kawę do gościa, pierwszy, jedyny o tej porze. Za to dwie kawy zapłaciłmi 1024 rosy. Nie wiedziałem, że to ostatnia kawa z Nim kawa i że mi będzie brakowało następnego.

Roberta Zdziora

JOZEF FERT

Tadeuszowi Jasińskiemu (zamiast epitafium)

już nie zdzwonię — już nie dzwonię
alc czy tekst ten trzeba zdzwaniać?
szkuję wieczność — będę jutro
wzdrężę wieczór mnie dogania

było mińło to co krótkie
zostaje wieczność
nie-do-spania
szkuję wieczność — będę jutro
i będzie cznie do pogadania

9 X 1992

LUBELSKIE ZAKŁADY GRAFICZNE W LUBLINIE

UL. UNICKA 4,
TEL: 77-14-37, 77-35-00,
FAX: 71-15-21

**OFERUJĄ USŁUGI
POLIGRAFICZNE
w zakresie druku**

- KSIĄŻEK
- KALENDARZY
- FOLDERÓW
- PLAKATÓW
- ETYKIET

(w tym na materiałach samo-
przyklepnych) oraz **inne** według
życzeń zamawiającego



**WYDAWNICTWO
LUBELSKICH ZAKŁADÓW
GRAFICZNYCH**

20-950 LUBLIN, ul. Unicka 4, tel. 77-35-00

• DZIAŁALNOŚĆ WYDAWNICZA • PRODUKCJA
ZESZYTÓW I GALANTERII INTROLIGATORSKIEJ •
HANDEL HURTOWY I DETALICZNY KSIĄŻKAMI
☆ ZESZYTAMI I BRULIONAMI ☆ KALENDARZAMI ☆
GALANTERIA I WYROBAMI PAPIERNICZNYMI ☆ ETY-
KIETAMI SAMOPRZYKLEPNYMI •

Kwartalnik „Akcent” jest od początku swego istnienia (1980 r.) drukowany przez Lubelskie Zakłady Graficzne. Ta firma istnieje już 48 lat. To, że co kwartał możecie Państwo otrzymać nasze pismo w niezmiennie starannej szacie graficznej zawdzięczamy fachowości, doświadczeniu i solidności pracowników tych Zakładów. Także Wy możecie skorzystać z ich usług!

Redakcja „Akcentu”

*Szczęśliwego
Nowego Roku
życzą*

*Lubelskie Zakłady Graficzne
i zapraszają
do korzystania ze swoich usług*



Na pierwszej i czwartej stronie okładki:
fotografie Wiesława Leżanki (Chicago)
z cyklu odkrywającego
krajobrazy i motywy amerykańskiego Zachodu
pt. *Pierzezy nieprzemysłowych marzeń*

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

■ KSIĄŻKI
■ KALENDARZ
■ FOLDERÓW

■ Materiałów nie zamówionych redakcja nie zwraca.
Redakcja zastrzega sobie prawo dokonywania skrótów.

Informacji o prenumeracie na kraj i zagranicę udzielają
urzędy pocztowe i PKH „Ruch” S.A.

Ponadto sprzedawcą „Akcentu” prowadzi i prenumeratę przyjmuje „LIBELLA”
— Księgarnia Polska w Paryżu (12, Rue St-Louis-en-l'Île, 75004 Paris 43265109).
Koszt prenumeraty wynosi 160 franków. Cena pojedynczego numeru 40 franków.

W USA „Akcent” rozprowadzany jest przez następujące księgarnie:

Polish American Bookstore, „Nowy Dziennik” — Polish American Daily News;
21 West 38th Street; New York, Ny 10018.

Pauline Fathers; National Shrine of Our Lady of Częstochowa; Bookstore;
P.O. Box 2049; Doylestown, RA 18901.

Szwede Slavic Books; 2233 El Camino Way; Palo Alto, CA 94306.

Mira Pauzer; „Polonia” Bookstore; 2886 Milwaukee Ave; Chicago, IL 60618.

Wydawca: „Kadec-Edytor” s.c.
20-601 Lublin, ul. T. Żana 38 c

Druk: Lubelskie Zakłady Graficzne, ul. Unicka 4
Zam. 1487. Przekazano do druku w lipcu 1992 r.
Druk ukończono w lutym 1993 r.
Cena zł 12 000.—