

KWARTALNIK ARTYSTYCZNY



KUJAWY
I POMORZE

NR 1/94



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY 1/1292/94

Redaguje kolegium:

Ryszard Częstochoowski, Robert Mielhorski, Krystyna Starczak-Kozłowska (red. nac.)

Współpracują: Krzysztof Derdowski, Leszek Engelking, Jacek Głuszek, Kazimierz Hoffman, Maria Jentys, Marek Kędzierski (Baden-Baden), Michał Kubiak, Krzysztof Lipka, Michał Łukaszewicz, Krzysztof Nowicki, Danuta Paszko (Monachium), Andrzej Pawłowski (Toronto), Krzysztof Rutkowski (Paryż), Piotr Siemaszko, Andrzej Stasiuk, Sławomir Studniarz, Andrzej Szczypiorski, Wojciech Tomasik, Lech Witkowski

Opracowanie graficzne: Krzysztof Cander

Korekta: Marta Laudańska

Wydawca: Teatr Polski w Bydgoszczy na zlecenie UWKiS w Bydgoszczy

PL ISSN 0867-4248

Index 36294

Copyright by Kujawy i Pomorze, Bydgoszcz 1994

Materialów nie zamówionych redakcja nie zwraca, zastrzega sobie także prawo skrótów i zmiany tytułów.

Adres redakcji: Bydgoszcz 85-071, Aleje Mickiewicza 2, tel. 21-12-38

Skład i druk: „REKLAMEX” sp. z o.o., Bydgoszcz, tel/fax 22-89-06

W TYCH MIEJSCACH KUPISZ „KWARTALNIK ARTYSTYCZNY”

Bydgoszcz

- Biuro Wystaw Artystycznych, ul. Gdańska 20
- Galeria Sztuki „Kantorek”, ul. Gdańska 3
- Filharmonia Pomorska, ul. Libelta 16
- Księgarnia „Współczesna”, ul. Gdańska 5
- Teatr Polski, Al. Mickiewicza 2

Kraków

- Księgarnia ZNAK, ul. Sławkowska 1

Toruń

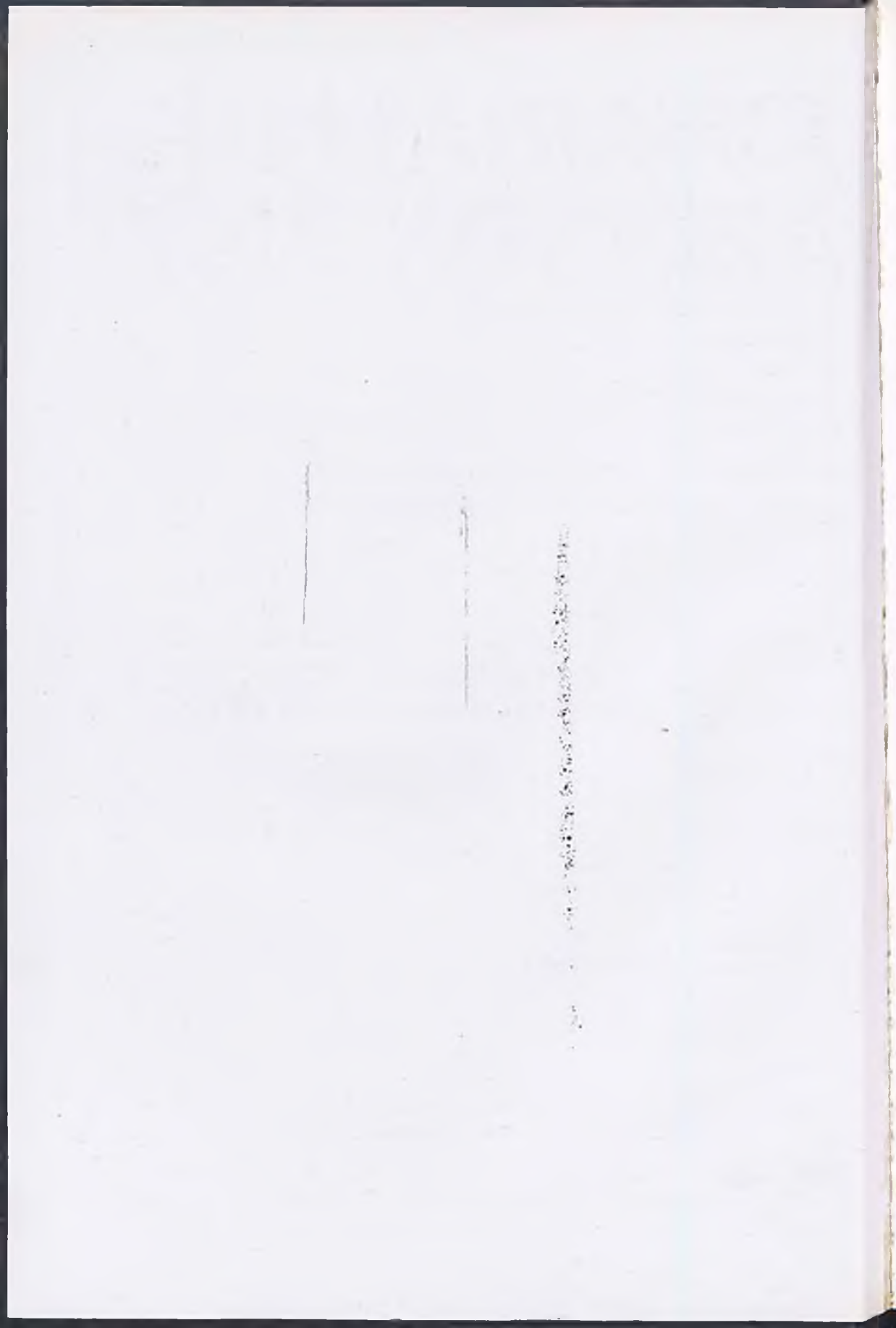
- Księgarnia INDEX - BOOKS, Rynek Staromiejski 10

Warszawa

- Księgarnia REPRINT, Krakowskie Przedmieście 71
- Księgarnia LIBER, Krakowskie Przedmieście 24

Wrocław

- Księgarnia Wydawnictwa Dolnośląskiego, ul. Świdnicka 28



KWARTALNIK ARTYSTYCZNY

Spis treści

POEZJA, PROZA, ESEJ

J. L. BORGES	Ars Poetica, Róża i Milton, Ein traum, Chwila, Shinto (przeł. L. Engelking)	4
K. JASPERS	Źródła filozofii (przeł. S. Studniarz)	8
E. E. CUMMINGS	***wzwyż w ciszę zieloną (przeł. L. Engelking)	12
W. C. WILLIAMS	À la lune, Apologia, Coś w rodzaju pieśni (przeł. L. Engelking)	13
I. BUNIN	Kruk, Zemsta (przeł. K. Ćwikliński)	15
Z. BIEŃKOWSKI	Miejsce literatury, Nieskończoność (fragmenty)	23
W. WOROSZYLSKI	Z teki przekładów (G. Iwanow, D. Charms, N. Gorbaniewska, S. Awierincew)	25
K. RUTKOWSKI	Dowód naukowy Piotra Semenki na istnienie diabła	30
F. HALAS	Papier (przeł. L. Engelking)	39
W. TOMASIK	Antynomie Ingardena	40
ROZMOWY KWARTALNIKA	Z Ks. Prof. Józefem Tischnerem rozmawia Krystyna Starczak-Kozłowska	44

POEZJA, PROZA, ESEJ

I. ZIEMIŃSKI	Portret straconego pokolenia	50
K. HOFFMAN	Na temat Sisleya	59
R. MIELHORSKI	Milczenie	60
K. NOWICKI	Ofelia	70
R. CZĘSTOCHOWSKI	Oczy, ***tak samo	76
A. M. MARCZEWSKI	Hamlet	77
M. SIWIEC	„The Duke of Buckingham”, obrócony wniwecz pub, Nocna jasność, Spojrzenie umierającej	80
M. ONDAATJE	Złodziej nazwiskiem Caravaggio (przeł. W. Sadkowski)	84
I. FILIPIAK	Absolutna amnezja	90
R. MIELHORSKI	Wizyta, Uśpione pokoje, Metafizyka	96
J. DANN	Kadysz (przeł. S. Studniarz)	98
K. SOLIŃSKI	Symbole znaczeń. Wybór zagadnień	105

PLASTYKA

PREZENTACJE	Piotr Kiepuszewski (nota)	112
P. SIEMASZKO	Piotr Kiepuszewski — chaos i ład	112
R. WARTA	Hermann Nitsch	116
E. URBAŃSKA	Rozważania nad jednym cytatem	119
Z. TRZEŚNIEWSKI	Kody wizualne sztuki najnowszej	121

ARCHITEKTURA

E. URBAŃSKA	Po Bydgoszczy	127
M. OBREMSKI	Dänikenowska secesja	131
ROZMOWA Z A. SZWALBE	Poczucie dali.....	134

VARIA

O książkach

L. ENGELKING	Ciało słowem się stało	138
L. WOLSKI	„Czy może być coś więcej dane”	139
M. JENTYS	American dream	141
M. JENTYS	Taoista Pu Chao-Tek	143
W. NOWICKI	Raszewski	145

Scena

E. SŁOŃSKA	Krajobraz po bitwie	148
A. W. KRAL	Pół wieku temu	150
S. GRZEGORZEWSKA	Co się czai pod powierzchnią	152
J. WELTER	Tutam	154

Spis ilustracji

Piotr Kiepuszewski — <i>Zrażony namiestnik</i> 1990 r.	7
Zdjęcie — Zbigniew Bienkowski	23
Piotr Kiepuszewski — <i>Głupek protegowany</i> 1990 r.	29
Zdjęcie — Józef Tischner (fot. M. Chełminiak)	43
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1992 r.	58
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1991 r.	69
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1992 r.	69
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1991 r.	83
Piotr Kiepuszewski — <i>Pajac</i> 1990 r.	104
Zdjęcie — Piotr Kiepuszewski	111
Piotr Kiepuszewski — <i>Męczennik</i> 1990 r.	115
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1993 r.	115
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1992 r.	115
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1992 r.	115
Piotr Kiepuszewski — <i>Bez tytułu</i> 1992 r.	115
Zdjęcie — Hermann Nitsch (fot. W. Szabelski)	115
Fragment kamienicy przy ul. Cieszkowskiego (fot. A. Nowicki)	126
Fragmenty portali (fot. A. Nowicki)	133
<i>Promethidion</i> — S. Słonina (fot. T. Cybulski), Ostromecko	133
<i>Warszawianka</i> — G. Zemło (fot. T. Cybulski), Ostromecko	133
Zdjęcie — Andrzej Szwalbe	133
<i>Na okładce</i> — Piotr Kiepuszewski — <i>Namiętność udomowiona</i> 1993 r., <i>Kat przodownik</i> 1989 r. <i>W tekście</i> : grafika Jerzego Świątkowskiego	

Wyprawa nie po złote runo doskonałej formy, ale konieczna jak miłość.

Pod przymusem miłosnego dążenia do esencji dębu i górskiego szczytu i osy i kwiatu nasturcji.

Żeby, trwając, potwierdzały naszą hymniczność przeciw śmierci.

I naszą myśl serdeczną o wszystkich, którzy, jak my, byli, dążyli i nazwać nie mogli.

Ponieważ istnieć na ziemi to już za dużo na jakiegokolwiek nazwanie.

Czesław Miłosz

Jorge Luis Borges

ARS POETICA

Widzieć rzeki z materii czasu oraz wody
i pamiętać, że czas jest też odmianą rzeki,
wiedzieć, że przypadniemy w wartkich nurtach rzeki,
że twarze przepływają tak samo jak wody.

Czuć, że godziny jawy są jedynie snami,
co śnią, że teraz nie śnią, i że owej śmierci,
co trwoży nasze ciało, od conocnych śmierci
nic nie różni — od śmierci, które zwą się snami.

W dniu albo roku widzieć wieloznaczny symbol,
w którym się przeglądają wszystkie dni i lata,
obelgę, którą w twarz nam rzucają wciąż lata
zmieniać w muzykę, wrzawę, wieloznaczny symbol.

W śmierci widzieć snu rodzaj, a w zachodzie słońca
smutne złoto, wszak właśnie taka jest poezja —
nieśmiertelna i biedna. Powraca poezja
jak purpurowa róża o zachodzie słońca.

Czasami o wieczorze człowiecze oblicze
przygląda się nam z głębi jakiegoś zwierciadła;
sztuka winna być właśnie czymś na kształt zwierciadła,
które by objawiło nam nasze oblicze.

Mówią, że Odyseusz, syty dziwów świata,
lkał z miłości, gdy w dali błysnęła Itaka
zielona i uboga. Sztuka to Itaka,
ład zielonej wieczności, a nie dziwów świata.

Jest też sztuka podobna do rzeki bez kresu,
co płynie, lecz trwa ciągle, jest lustrem samego
zmiennego Heraklita, wciąż tego samego
i zarazem innego — tej rzeki bez kresu.

RÓŻA I MILTON

Spośród pokoleń róż, które bez wieści
przepadły w czasie głębokiego cieniu
chcę jedną różę wyrwać zapomnieniu
choć nic nie znaczy wśród rzeczy i treści,
co kiedyś były. Mnie pierwszego darzy
los darem właśnie tej w przeszłość podróży
po kwiat milczący, ostatni kwiat róży,
jaki poeta przybliżył do twarzy,
choć nic nie widział. O, żółta lub biała,
lub ruda różo znikłego ogrodu,
czar cię zachował całkiem bez powodu
i odtąd będziesz w tym wierszu pałała —
złotem, eburem, krwią — lub będziesz mroczną
jak w jego dłoniach — różą niewidoczną.

EIN TRAUM

Wiedziało to ich troje.
Ona była przyjaciółką Kafki.
Kafka ją śnił.
Wiedziało to ich troje.
On był przyjacielem Kafki.
Kafka go śnił.
Wiedziało to ich troje.
Kobieta powiedziała przyjacielowi:
Chcę, żebyś mnie kochał tej nocy.
Wiedziało to ich troje.
Mężczyzna odpowiedział: Jeśli zgrzeszymy,
Kafka przestanie nas śnić.
On jeden to wiedział.
Nie było na świecie nikogo więcej.
Kafka powiedział do siebie:
Teraz, kiedy tych dwoje odeszło, zostałem sam.
Pozostaje śnić mi siebie.

NOTA AUTORA:

Ten osobliwy kawałek został mi słowo po słowie podyktowany we śnie. Tytuł pochodzi ode mnie.

CHWILA

Gdzie są wieki i gdzie są sny tych mieczów, które
 mrok piekielnych otchłani obnażone śniły,
 gdzie są mury potężne, co się zawaliły,
 gdzie jest Drzewo Adama i to Drzewo wtóre?
 Jest tylko terażniejszość. To pamięć, to ona
 czas buduje. Następstwo i podstęp przeróżny
 to zwyczaj zegara. Rok nie jest mniej próżny,
 mniej płony niż historia jest różna i płona.
 Między świtem a zmierzchem zieje straszna jama
 cierpień, blasków, rozpaczy, kłopotów natrętnych;
 twarz, która się przegląda w spękanych i mętnych
 lustrach nocy już nie jest bynajmniej ta sama.
 Dziś ulotne to kruchość i wieczność bezmierna;
 nie ma innego Nieba, innego Inferna.

SHINTO

Kiedy przygniecie nas nieszczęście,
 w ciągu sekundy ratują nas
 drobne wypadki,
 co przydarzają się zmysłom lub pamięci:
 smak owocu, smak wody,
 twarz, którą sen nam zwraca,
 pierwsze jaśminy w listopadzie,
 nieskończona żądza kompasu,
 książka, którą mieliśmy za straconą,
 tętno pewnego heksametru,
 krótki klucz, co otwiera drzwi do jakiegoś domu,
 zapach biblioteki lub drzewa sandałowego,
 stara nazwa jakiejś ulicy,
 kolory pewnej mapy,
 niespodziewana etymologia,
 gładkość wypielęgnowanego paznokcia,
 data, której szukaliśmy,
 liczenie dwunastu mrocznych uderzeń dzwonu,
 ostry ból fizyczny.
 Osiem milionów istot czczonych przez shinto
 zstępuje w tajemnicy na ziemię.
 Te skromne bóstwa dotykają nas leciutko,
 dotykają i zaraz odchodzą.

Jorge Luis Borges
 przeł. Leszek Engelking



Karl Jaspers

ŹRÓDŁA FILOZOFII

Jako systematyczne rozumowanie filozofia poczęła się przed dwu i pół tysiąca laty, lecz jako myśl mityczna znacznie wcześniej.

Początek jednakże a źródło to całkiem odmienne pojęcia. Początek bowiem jest wpisany w historię i stanowi dla potomności skarbnicę cennych spostrzeżeń. Ale pęd do uprawiania filozofii wypływa zawsze ze źródła. Tylko ono nadaje sens współczesnej filozofii i tylko w jego kategoriach staje się zrozumiała filozofia dawna.

Źródło to może być wielorakie. Z zadziwienia bierze się pytanie i wgląd; zwątpienie człowieka w osiągniętą wiedzę prowadzi do krytycznego jej rozpatrzenia i niezmaconej pewności; trwoga i poczucie zagubienia skłaniają go do zagłębienia się w siebie. Rozważmy teraz kolejno te trzy impulsy.

Pierwszy: Zdaniem Platona źródłem filozofii było zadziwienie. Nasze oczy obdarzyły nas „widokiem gwiazd, słońca i nieboskłonu.” To zaś „pchnęło nas do zastanowienia się nad wszechświatem, skąd wyrosła filozofia, najwyższe dobro zesłane śmiertelnym przez bogów”. A Arystoteles pisał: „To dzięki odczuwanemu zdumieniu ludzie zaczynają obecnie i u zarania zaczęli filozofować: zdumieni zrazu oczywistymi przeszkodami, posuwali się naprzód krok po kroku i określali trudności wynikające z zagadnień donioślejszych — zjawiska księżyca, słońca i gwiazd, oraz powstania wszechświata”.

Zadziwienie skłania człowieka do poszukiwania wiedzy. Albowiem w swym zadziwieniu uświadomiam sobie jej brak. Szukam tedy wiedzy, ale dla niej samej, nie po to, aby „zaspokoić jakąś zwykłą potrzebę”.

Przez myślenie filozoficzne człowiek budzi się i uwalnia z jarzma bieżących potrzeb. Nie kierowany żadną ukrytą pobudką, podziwia świat, niebo, i zastanawia się, czym to wszystko właściwie jest? Skąd się to bierze? Nie oczekuje on odpowiedzi na te pytania, żadnej korzyści, jedynie wewnętrzznego zadowolenia.

Drugi: Kiedy już zaspokoje swój podziw i zdumienie poznaniem tego, co jest, rodzą się *wątpliwości*. Zgromadziłem wiele cennych spostrzeżeń, lecz po krytycznym rozpatrzeniu nic nie wydaje się pewne. Postrzeganie uwarunkowane jest narządami zmysłów, a więc zwodnicze, zaś uzyskane wrażenia w żadnym wypadku nie są zbieżne z rzeczami samymi w sobie, istniejącymi poza mną, niezależnie od mej percepcji. Kategorie, jakimi się posługujemy, są kategoriami naszego ludzkiego pojmowania, i jako takie wklajają się w nierozwiązalną sprzeczność. Na każdym kroku jedno twierdzenie obala drugie. W swym filozoficznym rozwoju chwytam się tedy zwątpienia i przykładam je bezkompromisowo do wszystkiego — albo czerpiąc przyjemność ze sceptycznej negacji, która niczego nie uznaje, jednak nie jest zdolna sama z siebie posunąć się ani odrobinę naprzód, albo też stawiając sobie pytanie: Gdzie zatem można znaleźć pewność, wznoszącą się ponad wszelką wątpliwość i opierającą się wszelkiej krytyce?

Słynne stwierdzenie Kartezjusza — „Myślę, więc jestem” — stanowiło dla niego niezbity pewnik, choć on sam podawał w wątpliwość wszystko inne. Gdyż nawet skrajna błędność mego myślenia, błędność przekraczająca być może granice mego rozumienia, nie może przesłonić mi faktu, iż aby mylić się w myśleniu, wprawdzie muszę *być*.

Systematyczne wątplenie staje się punktem wyjścia krytycznego przyjrzenia się wszelkiej wiedzy, a bez radykalnego wątplenia nie może zaistnieć prawdziwie filozoficzna myśl. Powstaje jednak zasadnicze pytanie, czy i w jaki sposób na drodze samego wątplenia zyskano kiedykolwiek podstawę pewności?

Trzeci: Kiedy poświęcam energię poznaniu rzeczy w świecie, kiedy podaję wszystko w wątpliwość, aby osiągnąć pewność, pochłaniają mnie rzeczy; przestaję myśleć o sobie, swych celach, własnym szczęściu i zbawieniu. W samozapomnieniu zadawałam się zdobywaniem wiedzy.

Zmienia się to z chwilą, kiedy staję się świadomy siebie i swego położenia.

Stoik Epiktet powiedział: „Filozofia budzi się, gdy uświadamiamy sobie własną słabość i bezradność”. Jakże więc mam sobie w swej niedoli pomóc? Epiktet daje taką odpowiedź: Traktując wszystko, co mnie przekracza, jako konieczne i wobec mnie obojętne, lecz to, co naprawdę zależy ode mnie, czyli sposób i treść mego myślenia, wynieść na wyżyny jasności i wolności.

Rozważmy teraz naszą ludzką kondycję. Zawsze znajdujemy się w sytuacjach. Sytuacje się zmieniają, nadarzają się sposobności. Nie wykorzystane, nigdy nie trafiają się ponownie. Sam z siebie mogę starać się zmienić daną sytuację. Ale istnieją sytuacje, których zasadnicza istota pozostaje bez zmian, nawet jeśli chwilowo przybierają inne oblicze i nie ujawnia się ich druzgocąca siła: muszę umrzeć, muszę cierpieć, muszę zмагаć się z losem, jestem we władzy przypadku, nieuchronnie obarczam się winą. Te fundamentalne sytuacje naszej egzystencji nazywamy sytuacjami „granicznymi”, skrajnymi. Znaczy to, że są to sytuacje, których nie możemy uniknąć ani zmienić. Uświadomienie sobie tych granicznych sytuacji, obok zadziwienia i wątplenia, stanowi najgłębsze źródło filozofii. Na co dzień jednak je od siebie odsuwamy, przymykamy na nie oczy i zachowujemy się tak, jakby w ogóle nie istniały. Zapominamy, że czeka nas śmierć, że trawi nas wina, zapominamy, że jesteśmy na łasce przypadku. Stawiamy czoła jedynie konkretnym sytuacjom i obracamy je na naszą korzyść, odpowiadamy na nie planowaniem i działaniem w świecie, kierowani pobudkami praktycznymi. Lecz wobec sytuacji granicznych naszą reakcją jest albo opuszczenie ciemnej zasłony, albo jeśli przyjmujemy je do wiadomości, rozpacz i narodzenie się na nowo: stajemy się bowiem sobą dzięki przemianie naszej świadomości istnienia.

Możemy też wyrazić ludzką kondycję inaczej — *nie znajdujemy żadnego oparcia w doczesnym istnieniu*.

W swej naiwności mylimy doczesność z bytem jako takim. Kiedy jesteśmy szczęśliwi, radujemy się swoją siłą, odczuwamy bezmyślną ufność, nie wybiegamy myślą poza bieżącą sytuację. W chwilach słabości i cierpienia rozpaczamy. Lecz kiedy się wyliźemy z ran, znów popadamy w samozapomnienie i żyjemy w beztroskiej szczęśliwości.

Wskutek takich doświadczeń człowiek jednak zmądrzał. Zagrożenie, w którego cieniu wiedzie swoje życie, skłania go do szukania sposobów zapewnienia sobie bezpieczeństwa. Swe przetrwanie wiąże z ujarzmieniem natury i życiem w gromadzie.

Człowiek zdobywa władzę nad przyrodą po to, aby mu służyła; zaś dzięki nauce i technice pragnie uczynić ją niezawodną.

Ale mimo ludzkiej dominacji nad naturą nigdy nie da się usunąć pierwiastka nieprzewidywalnego, tej stale nad nami wiszącej groźby. Koniec zaś zawsze przynosi klęskę: mozołnej pracy, starości, chorobie i śmierci zapobiec nie można. Ujarzmiona przyroda służy nam niezawodnie tylko w odosobnionych przypadkach. Natura rozpatrywana w całości nie daje nam żadnego oparcia.

Ludzie łączą się w społeczność, aby ukrócić i ostatecznie, znieść nie kończącą się walkę wszystkich przeciw wszystkim; próbują osiągnąć poczucie bezpieczeństwa na drodze wzajemnej pomocy.

I to jednak ma swój kres. Albowiem sprawiedliwość i wolność zapewnić może tylko państwo, w którym każdy obywatel poczuwa się wobec drugiego do bezgranicznej solidarności. Jedynie wówczas, gdyby kogoś spotkała krzywda, inni ujęliby się za nim jak jeden mąż. Takiego państwa jednak dotąd nie widziano. Wzajemnie wspierały się w opresji i potrzebie wyłącznie wąskie grupy, a czasem tylko jednostki. Absolutnego bezpieczeństwa nie gwarantuje żaden kościół, żadne państwo, żadne społeczeństwo. Żywiono to miłe złudzenie w czasach pokoju, kiedy sytuacje graniczne były skrzętnie maskowane.

Jest jednak coś, co można rzucić na szalę przeciw powszechnej niepewności i zawodności świata: rzeczy godne wiary, rzeczy budzące zaufanie. Istnieje podstawa, z której czerpiemy siły — dom i ojczyzna, bracia, siostry i przyjaciele, mężowie i żony. Wspiera nas historyczna tradycja, rodzimy język, wiara, dzieła myślicieli, poetów, artystów. Lecz cała ta spuścizna również nie daje nam poczucia bezpieczeństwa, nie można na niej do końca polegać. Zawsze bowiem stykamy się z nią jako wytworem ludzkim, gdyż w świecie nie ma Boga. Tradycja prowokuje pytania, zaś człowiek, nie tracąc jej z oczu, musi czerpać to, co stanowi dla niego pewność, byt, niezawodne oparcie, z własnego pierwotnego źródła. Lecz niestały i przypadkowy charakter wszelkiego istnienia w świecie służy za ostrzeżenie, zabrania nam poprzestawać na świecie — wskazuje na coś więcej.

Sytuacje graniczne — śmierć, wypadek, wina i zawodność natury — stawiają mnie wobec rzeczywistości porażki. Co mam tedy począć w obliczu całkowitej klęski, którą muszę przyjąć do wiadomości, jeśli chcę zachować wewnętrzną uczciwość?

Nie wystarczy, idąc za radą stoików, wycofać się w obręb własnej wolności niezależnego umysłu. Stoicy bowiem nie dość radykalnie postrzegali ludzką słabość. Przeoczyli to, iż sam umysł jest w swej istocie pusty i zależny od treści, jaką go wypełnimy, nie brali też pod uwagę możliwości obłądzenia. Myśl stoików nie przynosi nam pociechy — niezależny umysł jest jałowy, wyzuty z treści. Nie pozostawia nam nadziei, bowiem nie stwarza sposobności wewnętrznej przemiany, ani spełnienia w miłości przez pokonanie egoizmu. Nie pozwala nam też wypatrywać ziszczenia się w przyszłości tego, co możliwe.

Mimo to w swych dążeniach stoicy zmierzają ku prawdziwej filozofii. Ich myśl, której źródłem są sytuacje graniczne, wyraża podstawowy impuls, każący szukać człowiekowi objawienia prawdziwego bytu w rzeczywistości ludzkiej klęski.

Decydujące znaczenie ma postawa człowieka wobec klęski i czy ukrywa ją przed sobą, pozwalając, aby dopiero na koniec obiektywnie go pochłonęła, czy też dostrzega ją w całej jaskrawości jako niezmienną granicę swego istnienia; czy czepia się fantastycznych rozwiązań i kojących wyobrażeń czy uczciwie stawia jej czoła, milcząc w obliczu nieprzeniknionego. Stosunek człowieka do własnej porażki przesądza o tym, jaki się stanie.

W sytuacjach granicznych człowiek albo postrzega nicłość albo przeczuwa prawdziwy byt na przekór efemeryczności świata i ponad nią. Nawet rozpacz, z racji tego, iż jest możliwa, wskazuje poza świat.

Lub ujmując to inaczej, człowiek pragnie odkupienia. Odkupienie obiecują wielkie uniwersalistyczne religie. Zasadzają się one na obiektywnej rękojmi prawdy i rzeczywistości odkupienia. Droga religijna prowadzi do aktu jednostkowego nawrócenia. Tego filozofia zapewnić nie może. Mimo to wszelka filozofia jest przekraczaniem świata, analogicznym do odkupienia.

Reasumując: Źródła filozofii należy upatrywać w zadziwieniu, wątpliwości, poczuciu zagubienia. Jej zaczątkiem jest burzliwa przemiana duchowa, która określa jej cel.

Zdumienie natchnęło Platona i Arystotelesa do zgłębiania natury bytu.

Pośród bezkresu wątpliwości Kartezjusz poszukiwał nieodpartej pewności.

W obliczu cierpienia stoicy pragnęli ukojenia umysłu.

Każde z owych doświadczeń zawiera swoją własną prawdę, obleczoną przy tym niezmiennie w historyczne pojęcia i język. Kiedy przyswajamy sobie te filozofie, przebijamy tę historyczną skorupę, docierając do pierwotnych źródeł, które płyną w nas samych.

Wewnętrzny impuls nakierowuje nas na mocne podstawy, głębię istnienia, wieczność.

Ale być może fundamentalnego, absolutnego źródła należy upatrywać gdzie indziej. Odkrycie, iż przez zadziwienie objawia nam się byt, inspiruje, lecz zarazem kusi nas do porzucenia

świata i oddania się czystej, magicznej metafizyce. Nicodparta pewność ogranicza się do dziedziny wiedzy naukowej, dzięki której radzimy sobie w świecie. Niewzruszoność stoików to zaledwie półśrodek w udręce, ocalenie przed całkowitym rozpadem, lecz sama w sobie pozbawiona jest treści i życia.

Te trzy pobudki — zdumienie prowadzące do poznania, zwątpienie prowadzące do pewności i zagubienie prowadzące do jaźni — w żadnej mierze nie wyczerpują jednak zakresu współczesnej myśli filozoficznej.

W przeżywanym obecnie zasadniczym punkcie zwrotnym dziejów, w dobie bezprecedensowych zniszczeń oraz rysujących się czarno widoków na przyszłość, trzy omawiane wcześniej motywy pozostają ważne, lecz nie są dostateczne. Mogą być wprowadzone w życie tylko wtedy, gdy ludzie *komunikują* się ze sobą.

W przeszłości panowała między ludźmi niekwestionowana, oczywista więź — stałej społeczności, instytucji, uniwersalnych pojęć. Nawet jednostka wyobcowana miała w pewnym sensie oparcie w swej osobności. Uderzającym znakiem postępującego w obecnym czasie rozbitcia jest to, że coraz więcej ludzi nie potrafi znaleźć z drugim wspólnego języka, że ludzie spotykają się ze sobą i rozchodzą, że obojętny jest im los innych, że nie można liczyć na wspólnotę czy lojalność.

Nabiera dziś ostrości odwieczna i uniwersalna sytuacja: oto może, i zarazem nie może, zjednoczyć mnie z Innym prawda; że moja wiara w chwilach pewności ściera się z wiarą drugiego; że zawsze istnieje jakaś granica zwiastująca jedynie walkę bez nadziei na pogodzenie, nieuchronnie kończąca się unicestwieniem lub ujarzmieniem; że uległość i chwiejność każe ludziom pozbawionym wiary łączyć się w stada albo uparcie wzajemnie się atakować.

Nie jest to zjawisko błahe czy marginalne. Byłoby tak, gdyby istniała prawda zdolna zadowolić mnie w mej osobności. Nie cierpiałbym tak bardzo z powodu braku porozumienia między ludźmi ani nie czerpałbym tak wyjątkowej przyjemności z autentycznej komunikacji, gdybym mógł w absolutnej samotności stwierdzić na pewno, co jest prawdą. Ale istnieje tylko w związku z Innym, sam — obracam się w nicotę.

Komunikowanie zrozumienia do zrozumienia, umysłu do umysłu, a także egzystencji do egzystencji stanowi środek przekazu znaczeń i wartości bezosobowych. Trzeba, aby obrona i atak stały się sposobami nie zdobywania władzy, lecz odnoszenia się jednego człowieka do drugiego. Zmagania te to miłujące zawody, w których każda ze stron składa broń. Pewność autentycznego istnienia zawiera się wyłącznie w nieograniczonym komunikowaniu między ludźmi, którzy razem żyją i rywalizują ze sobą w wolnej wspólnotcie, traktują wzajemne więzi jako etap wstępny, niczego nie uważają za pewnik i wszystko kwestionują. Tylko w komunikowaniu wypełnia się prawda, tylko w komunikowaniu staje się naprawdę sobą, nie tylko żyję, lecz realizuję swe życie. Bóg ukazuje się jedynie pośrednio i tylko w miłości człowieka do człowieka; zniewalająca pewność jest względna i szczególna, podporządkowana Całości. Postawa stoicka jest w gruncie rzeczy pusta i sztywna.

Zasadnicze stanowisko filozoficzne, które mam na myśli, wywodzi się z bólu wobec braku komunikacji, z dążenia ku autentycznej komunikacji, z możliwości miłujących zmagania, w których jaźnie jednoczą się ze sobą głęboko.

Te filozoficzne wysiłki zarazem mają swe korzenie we wspomnianych już trzech rodzajach doświadczeń, które trzeba rozpatrzyć w odniesieniu do komunikowania człowieka do człowieka — czy jej sprzyjają czy są jej wrogie?

Można zatem stwierdzić, że choć zadziwienie, wątpliwość i doświadczenie sytuacji granicznych są istotnymi źródłami filozofii, nadrzędne jej źródło stanowi woła autentycznego komunikowania, w której zawarta jest cała reszta. Staje się to jasne już na samym początku, albowiem czy istnieje filozofia, która nie dąży do komunikacji, która siebie nie wyraża i nie szuka słuchacza? Czyż samą jej istotą nie jest komunikowalność, sama z kolei nieodłączna od prawdy?

Komunikacja tedy stanowi cel filozofii i w komunikacji mieszczą się pozostałe jej zadania: świadomość bytu, oświecenie na drodze miłości, osiągnięcie spokoju.

Karl Jaspers

przel. Sławomir Studniarz

E. E. Cummings

* * *

wzwyż w ciszę zieloną
ciszę z ziemią białą w środku

pójdiesz (pocałuj mnie) sobie

tam w poranek młodziutki
poranek z ciepłym światem w środku

(pocałuj mnie) pójdiesz sobie

wprost w słoneczny blask wspaniały
słoneczny blask z dniem całą gębą w środku

pójdiesz sobie (pocałuj mnie

w dół we wspomnienie swoje i
w któreś ze wspomnień i wspomnienie

ja) pocałuj mnie (pójdę sobie)

przel. Leszek Engelking

William Carlos Williams

À LA LUNE

Powoli wschodzący, powoli nabierający sił księżycu
Wybacz nam lęk nasz pełen pychy:
Wybacz nam nasz udręczony spokój!

Zaprawdę, wybacz nam, księżycu,
Okrągły, jaśniejący ponad zmierzchaniem!
Wybacz nam nasze małe podróże, powtarzane w nieskończoność!

Wszystkie pętające nas tkliwości, wybacz,
O, księżycu w zenicie!
Ty bowiem, co wyznaczasz południe nocy,
Ty, co wspiąłeś się najwyżej,
Ty, księżycu, musisz rozumieć te rzeczy.

APOLOGIA

Dlaczego dzisiaj piszę?

Pobudza mnie do tego
piękno
okropnych twarzy
nic nic znaczących ludzi:

czarnoskórych kobiet
wyrobników —
starych i doświadczonych —
wracających po zmierzchu do domu
zrzuciwszy część ubrania
ich twarze są podobne
do starego florenckiego dębu

Także

arcydzieła waszych twarzy
wybitni obywatele
także i one mnie pobudzają
ale
nie w ten sam sposób

COŚ W RODZAJU PIEŚNI

Niech wąż czeka pod
swoim zielskiem
a literatura niech będzie
ze słów, wolnych i szybkich, gwałtownych —
by uderzać, spokojnych — by czekać,
nie zmrużywszy oka.

— metaforą pojednać
ludzi i głązy.
Twórz. (Żadnych idei
poza przedmiotami) Zmyślaj!
Łom i kamień to mój kwiat, rozszczepia
skały.

William Carlos Williams

przel. Leszek Engelking

Iwan Bunin

KRUK*

Mój ojciec był podobny do kruka. Uświadomiłem to sobie, kiedy byłem jeszcze małym chłopcem: pewnego razu zobaczyłem w „Niwie” ilustrację, jakąś skałę, a na niej Napoleona z białym brzuskiem i w łososiowych spodniach, w czarnych krótkich bucikach, i nagle roześmiałem się radośnie przypomniawszy sobie rysunki z „Podróży polarnych” Bogdanowa — Napoleon wylądował mi się tak podobny do pingwina. A potem pomyślałem ze smutkiem: a tatuś podobny jest do kruka...

Ojciec piastował w naszym gubernialnym mieście ogromnie eksponowany urząd i to jeszcze bardziej go zepsuło: myślę, że nawet pośród miejscowej elity, do której zresztą ojciec należał, nie było człowieka bardziej uciążliwego, bardziej ponurego, małowórnego i z niewzruszonym okrucieństwem cedzącego tak słowa, jak i uczynki. Średniego wzrostu, krępy, nieco przygarbiony, o czarnych, gęstych włosach, śniady, z pociągniętą wygoloną twarzą, o wydatnym nosie, do złudzenia przypominał kruka, zwłaszcza kiedy ubrany we frak pojawiał się na dobroczynnych balach, wydawanych przez naszą gubernatorową i przygarbiony acz krzepki stał przy jakimś kiosku udającym wiejską chałupę, kręcił swoją wielką, kruczą głową, zezując błyszczącymi kruczymi oczami na tańczących, na podchodzących do kiosku i na tę bojarzynię, która z czarującym uśmiechem podawała z kiosku wielką, ubrylantowaną dłonią płaskie kielichy żółtego, taniego szampana — dorodną niewiastę w złotogłowi i kokoszniku, z nosem tak białoróżowym od pudru, że wydawał się być sztucznym. Ojciec był od dawna wdowcem; nas, dzieci, miał tylko dwoje — mnie i moją maleńką siostrę Lilę. Chłodem i pustką lśniły lustrzanie czyste pokoje naszego przestronnego, służbowego mieszkania na drugim piętrze jednej z rządowych kamienic, frontem wychodzącej na obsadzony topolami bulwar między soborem a główną ulicą. Na szczęście od blisko pół roku mieszkaliśmy w Moskwie, uczyłem się w liceum Katkowa, przyjeżdżałem do domu tylko na zapusty i wakacje letnie. Tego roku jednak spotkało mnie w domu coś zupełnie nieoczekiwanego.

Na wiosnę ukończyłem liceum i przyjechawszy z Moskwy zostałem wprost oszołomiony: nagle jakby słońce zajaśniało w naszym wcześniej tak martwym mieszkaniu — całe było opromienione obecnością tej młodej, lekkonogiej dziewczyny, która dopiero co zmieniła dotychczasową nianię ośmioletniej Lili, wysoką, płaską staruchę, podobną do średniowiecznej figury jakiejś świętej wyrzeźnionej z drewna. Uboga dziewczyna, córka nic nie znaczącego urzędniczyny, podwładnego ojca, była nieskończenie szczęśliwa, że natychmiast po ukończeniu gimnazjum tak się los do niej uśmiechnął, a później i dlatego, że przyjechałem, że zjawił się w domu jej rówieśnik. Ale jakaż była płochliwa, jakaż nieśmiała w obecności ojca podczas naszych uroczystych obiadów, w każdej chwili trwożliwie spoglądając na czarnooką, jak ojciec mrukliwą, ale opryskliwą nie tylko w każdym gościu, ale nawet i w milczeniu Lilę, która wiecznie jakby czegoś wyczekiwała i ciągle wyzywająco kręciła swoją czarną główką! Podczas obiadów ojciec zmieniał się nie do poznania: nie rzucał przykrych spojrzeń w stronę starego Gurija w nicianych rękawiczkach przynoszącego mu dania, co chwila coś mówił — wolno, ale mówił — zwracając się, oczywiście, tylko do niej, ceremonialnie nazywając ją „łaskawą Heleną Nikolajewną”, próbował też żartować, uśmiechać się. A ona była tak zmieszana, że odpowiadała ledwie żalostnym uśmiechem, płoniła się na całej delikatnej i subtelnej twarzyczce — twarzyczce szczupłutkiej blondyneczki w lekkiej białej bluzce z ciemnymi od gorącego młodego potu pachami, pod którą ledwie zaznaczały się maleńkie piersi. Podczas obiadu nie śmiała nawet na mnie spojrzeć: wydawałem się jest straszniejszy niż ojciec. Ale im bardziej starała się mnie nie dostrzegać, z tym

* Opowiadanie ze zbioru „Parowiec «Saratów»”, który ukaże się nakładem toruńskiej oficyny MADO.

większą surowością zerkał ojciec w moją stronę: nie tylko on, ale ja również rozumiałem, czułem, że za tymi milczącymi staraniami, aby mnie nie zauważać, a tylko słuchać ojca i baczyć na złą, krnąbrną, choć wciąż milczącą Lilę, ukrywał się zupełnie inny lęk — radosny lęk naszego wspólnego szczęścia — być blisko siebie. Wieczorami ojciec pił herbatę zajęty w swoim gabinecie i jego dużą filiżankę ze złożonymi brzegami przynoszono mu tam i stawiano na biurku; teraz jednak pił herbatę razem z nami, w stołowym, a przy samowarze siedziała ona — Lila już wówczas spała. Ojciec wychodził z gabinetu w długim, obszernym tużurku na czerwonej podszewce, siadał w swoim fotelu i podawał jej filiżankę. Nalewała do pełna, tak jak lubił, i zwracała mu ją drżącą ręką, nalewała mnie i sobie i, opuściwszy rzęsy, zajmowała się jakąś robotką, a on bez pośpiechu mówił rzeczy zadziwiającej:

— Blondynkom, łaskawa Heleno Nikolajewna, do twarzy w czarnym albo pašowym... Na przykład do pani cery idealnie pasowałaby suknia z czarnego atlasu ze stojącym, ząbkowanym kołnierzem à la Maria Stuart, ozdobiona drobnymi brylantami... albo średniowieczna suknia z niewielkim dekoltem i rubinowym krzyżykiem... W salopce z ciemnognanatowego lionńskiego aksamitu i weneckim berecie też byłoby pani dobrze... Wszystko to, naturalnie, marzenia — ciągnął uśmiechając się. — Pani ojciec zarabia u nas wszystkiego siedemdziesiąt pięć rubli miesięcznie, a dzieci ma, oprócz pani, jeszcze piątkę, same maleństwa, a to znaczy, że przyjdzie pani spędzić całe życie w ubóstwie. Ale powiedzmy szczerze: cóż jest złego w marzeniach? Podniecają, dodają sił, wzbudzają nadzieję. A potem, czyż nie bywa tak, że niektóre się nagle ziszczają? Rzadko, oczywiście, bardzo rzadko, ale się ziszczają... Ot, choćby taki kucharz z dworca w Kursku — wygrał niedawno na loterii dwieście tysięcy, zwykły kucharz!

Starala się udawać, że bierze to wszystko za miłe żarty, zmuszała się spoglądać na niego, uśmiechać się, ja zaś, jakbym niczego nie słyszał, rozkładałem pasjans Napoleona. Pewnego razu posunął się jednak jeszcze dalej — skinąwszy w moją stronę powiedział nagle:

— A ten oto młody człowiek też pewnie marzy: umrze, roi mu się, za jakiś czas tatuńcio i mu nagle złoty deszcz spadnie. A tu będzie susza, ni jednej kropelki. U tatuńcia, naturalnie, jest coś niecoś, dajmy na to mająteczek z tysiącem dziesięcin czarnoziemiu w samarskiej guberni, tylko wątpliwe, czy się on dostanie synalkowi, który nie nazbyt wielką darzy tatuńcia miłością i, jak przypuszczam, wyjdzie na pierwszorzędnego utracjusza...

Ta ostatnia rozmowa miała miejsce wieczorem, w wigilię świętych Piotra i Pawła, w dzień, który do końca będę pamiętać. Rano ojciec pojechał do soboru, a stamtąd na imieninowe śniadanie do gubernatora. Zresztą w dni powszednie nigdy nie jadał śniadań w domu, tak więc i tego dnia siedzieliśmy przy stole we trójkę. Lila, kiedy zamiast jej ulubionych faworków podano wiśniowy kisiel, zaczęła przeraźliwie krzyżeć na Gurija, walić piąstkami w stół, zrzuciła talerz na podłogę i trzęsła głową zanosząc się wściekłym szlochaniem. Jakoś udało się nam zaciągnąć ją — gryzącą nas po rękach i kopiącą — do jej pokoju, gdzie ubłagaliśmy ją, aby się uspokoiła, naobiecypowaliśmy surowo ukarać kucharza, że ucihła w końcu i zasnęła. Ileż lękliwej czułości mieściło się dla nas nawet w tym jednym, kiedy wspólnie usiłowaliśmy zanieść ją do pokoju i wtedy nasze ręce stale się dotykały! Na dworze szumiał deszcz, mroczniejące pokoje rozświetlała niekiedy błyskawica i szyby drżały od grzmotu.

— To burza tak na nią podziałała — powiedziała radosnym szeptem, kiedy wyszliśmy na korytarz, i nagle zaczęła nasłuchiwać. — O, gdzieś się pali!

Pobiegliśmy do stołowego, otworzyliśmy okno — obok domu z hałasem pędziła w dół bulwaru straż pożarna. Na topole spadała gęsta ulewa — burza już minęła, jakby ją deszcz zgasił — w łoskocie mknących ulicą długich wozów ze stojącymi na nich strażakami w miedzianych kaskach, z sikawkami i drabinami, przy dźwięku dzwonek, zawieszonych na kabłąkach nad grzywami czarnych perszeronów, z trzaskiem podków na bruku, czule, szatańsko figlarnie, ostrzegawczo śpiewała trąbka trębacza... Potem szybko, coraz szybciej zaczął bić na alarm dzwon z dzwonnicy Iwana Wojownika na Ławach... My, jedno przy drugim, blisko siebie, staliśmy przy oknie, przez które wpadał świeży zapach deszczu i wilgotnego miejskiego kurzu, i wydawało się, żeśmy tylko patrzyli i słuchali w czujnym napięciu. Potem mignął ostatni wóz z jakimś wielkim, czerwonym zbiornikiem, serce zabiło mi mocniej, czoło zdrętwiało — ująłem jej martwo zwisającą wzdłuż biodra rękę, błagalnie patrząc na jej policzek, a ona zaczęła

blednąć, rozchyliła wargi, w głębokim oddechu uniosła piersi i też jakby błagalnie zwróciła na mnie jasne, pełne łez oczy, ja zaś objąłem jej ramię i po raz pierwszy w życiu omdlałem w delikatnym chłodzie dziewiczych ust... Nie było po tym ni jednego dnia bez naszych cogodzinnych, niby przypadkowych spotkań to w salonie, to w bawialni, to znów na korytarzu, a nawet w gabinecie ojca, przyjeżdżającego do domu dopiero wieczorem, tych spotkań krótkich a szalenie długich, nienasyconych i już trudnych do wytrzymania ciągłym niezaspokojeniem pocałunków. Ojciec, jakby coś wyczuwając, jak dawniej przestał przychodzić wieczorem na herbatę do stołowego, znów stał się mrukiwy i posępny. Ale my już nie zwracaliśmy na niego uwagi, a ona podczas obiadów była spokojniejsza i poważniejsza.

W początkach lipca Lila zachorowała objadłszy się malinami, z wolna powracając do zdrowia leżała w swoim pokoju, przez cały czas rysując kolorowymi ołówkami na dużych arkuszach papieru przymocowanych do pulpitu, jakieś bajkowe miasta, a ona, zmuszona do przebywania przy jej łóżku, siedziała wyszywając dla siebie białoruską rubaszkę — odejść nie było jej wolno: już po chwili Lila czegoś żądała. Ja zaś w pustym, cichym domu prawie odchodziłem od zmysłów z nieustannego, bolesnego pragnienia, żebym mógł ją zobaczyć, całować i tulić do siebie, siedziałem w gabinecie ojca wyjmując co popadnie z jego biblioteki i usiłowałem czytać. Tak siedziałem i wtedy, już pod wieczór. I oto nagle usłyszałem jej lekkie i szybkie kroki. Rzuciłem książkę i zerwałem się.

— I co, zasnęła?

Machnęła tylko ręką.

— Skądże! Ty nie wiesz — ona potrafi dwie doby nie spać i nic jej nie jest, zresztą jak wszystkim wariatom! Wypędziła mnie, żebym szukała u ojca jakichś żółtych i pomarańczowych ołówków...

Rozplakawszy się podeszła do mnie i położyła mi głowę na piersi:

— Ach, mój Boże, kiedyż to się wreszcie skończy! Powiedzże mu w końcu, że mnie kochasz, że nic na świecie nie jest w stanie nas rozłączyć!

I uniosłszy mokrą od łez buzię, gwałtownie objęła mnie i zapamiętała się w pocałunku. Przytuliłem ją całą do siebie, pociągnąłem na kanapę. Czyż mogłem w owej chwili o czymkolwiek trzeźwo myśleć, o czymś pamiętać? Ale na progu gabinetu słychać już było lekkie pokasływanie: wyjrzałem zza jej ramienia — ojciec stał i patrzył na nas. Potem odwrócił się i odszedł zgarbiony.

Na obiedzie nie pojawiło się żadne z nas. Wieczorem zapukał do mnie Gurij: „Tatusi prosi panicza do siebie”. Wszedłem do gabinetu. Ojciec siedział w fotelu przed biurkiem i nie odwracając się zaczął mówić:

— Jutro wyjedziesz na całe lato do mojego majątku w guberni samarskiej. Jesienią jedź do Moskwy albo Petersburga i szukaj sobie posady. Jeśli ośmielisz się nie usłuchać, wydziedziczę cię. To nie wszystko: jutro poproszę gubernatora, aby niezwłocznie wysłał cię na wieś etapem. Teraz idź i nie pokazuj mi się więcej na oczy. Pieniądze na podróż i kieszonkowe otrzymasz jutro rano przez lokaja. Jesienią napiszę do administracji majątku, aby ci wyasygnowano jakąś sumę na pierwsze przetrwanie w stolicach. I nie miej nadziei, że uda ci się zobaczyć ją przed wyjazdem. To wszystko, mój laskawco, idź.

Jeszcze tej samej nocy wyjechałem do guberni jarosławskiej, do majątku jednego z moich licealnych kolegów; przemieściłem u niego do jesieni. Jesienią, dzięki protekcji jego ojca, otrzymałem posadę w ministerstwie spraw zagranicznych w Petersburgu i napisałem do ojca, że na zawsze zrzekam się nie tylko spadku po nim, ale w ogóle wszelkiej pomocy. Zimą dowiedziałem się, że on wzięwszy dymisję też przeniósł się do Petersburga — jak mi powiedziano — „z prześliczną, młodziutką żoną”. I pewnego razu wchodząc na widownię Teatru Maryjskiego na kilka minut przed podniesieniem kurtyny, nagle zobaczyłem jego i ją. Siedzieli w łoży blisko sceny, tuż przy poręczy, na której leżała oprawna w masę perłową mała lornetka. On, we fraku, przygarbiony niby prawdziwy kruk, uważnie czytał program zmrużywszy jedno oko. Ona, swobodna i elegancka, z wysoko upiętymi blond włosami, z zainteresowaniem rozglądała się po nagrzananej, błyszczącej lustrami, łagodnie szumiącej, wypełniającej się ludźmi widowni, na stroje wieczorowe, fraki i mundury wchodzących do łóż. Na jej wiotkiej szyi ciemnym ogniem skrzył się rubinowy krzyżyk, delikatne, ale już zaokrąglone ramiona miała obnażone, rodzaj peplum z pąsowego aksamitu spięte było na lewym ramieniu rubinową agrafą...

Iwan Bunin

ZEMSTA*

W pensjonacie w Cannes, dokąd przyjechałem w końcu sierpnia z zamiarem zażywania morskich kąpeli i malowania z natury, ta dziwna kobieta piła co rano kawę i obiad jadła przy osobnym stoliku z niezmiennie skupionym, ponurym wyrazem twarzy, jakby nikogo i niczego nie widziała, a po kawie znikła gdzieś prawie do wieczora. Mieszkałem w pensjonacie już blisko tydzień i ciągle jeszcze z ciekawością przyglądałem się jej: czarne, gęste włosy, gruby warkocz owinięty wokół głowy, silne ciało w czerwonej, kretonowej sukni w czarne kwiaty, piękna, choć nieco pospolita twarz — i to mroczne spojrzenie... Do stołu podawała nam Alzatka, piętnastoletnia dziewczynka, ale o obfitym już biuście i rozrośniętych pośladkach, nadmiernie pulchna, lecz pulchnością świeżą i dziwnie delikatną, wyjątkowo miła i głupia, na każde słowo rozkwitająca strachem i uśmiechem; i oto, spotkawszy ją pewnego dnia na korytarzu zapytałem:

— Dites, Odette, qui est cette dame?

Gotowa tak do przestachu, jak i uśmiechu, podniosła na mnie maślane, modre oczęta:

— Quelle dame, monsieur?

— Mais la dame brune, là-bas?

— Quelle table, monsieur?

— Numéro dix.

— C'est une russe, monsieur.

— Et puis?

— Je n'en sais rien, monsieur.

— Est-elle chez vous depuis longtemps?

— Depuis trois semaines, monsieur.

— Toujours seule?

— Non, monsieur. Il y avait un monsieur...

— Jeun, sportif?

— Non, monsieur... Très pensif, nerveux...

— Et il a disparu un jour?

— Mais oui, monsieur...*

„Tak, tak — pomyślałem. — Teraz już cokolwiek rozumiem, ale gdzie ona znika każdego ranka? Jego ciągle szuka?”

Następnego dnia, zaraz po kawie, jak zawsze usłyszałem przez otwarte okno mojego pokoju chrzęst żwiru w ogródku pensjonatu i wyrzałem: ona, jak zwykle z odkrytą głową, pod parasolką tegoż co i suknią koloru, w czerwonych espadrylach szła dokądś szybkim krokiem. Chwyciłem laskę, panamę i pośpieszyłem w ślad za nią. Z naszej uliczki skręciła w bulwar Carnot — i ja również skręciłem w nadziei, że ona w swoim niezmiennym skupieniu nic odwróci

* Opowiadanie ze zbioru „Parowiec «Saratów»”, który ukaże się nakładem toruńskiej oficyny MADO.

* — Powiedz, Odette, kim jest ta pani? — Która pani? — Brunetka, tam? — Który stół? — Numer dziesięć. — To Rosjanka. No, i... — Nic o niej nie wiem. — Od dawna jest tutaj? — Od trzech tygodni. — Zawsze sama? — Nie. Był pewien pan... — Młody, wysportowany? — Nie. Bardzo zamyślony, nerwowy. — I pewnego pięknego dnia przepadł? — Tak, proszę pana... (fr.)

się ani nie wyczuje mojej obecności. I rzeczywiście — nie odwróciła się ni razu aż do samego dworca. Nie odwróciła się również na dworcu, wchodząc do przedziału wagonu trzeciej klasy. Pociąg jechał do Tulonu, na wszelki wypadek wziąłem bilet do Saint-Raphael i zająłem miejsce w sąsiednim przedziale. Było oczywiste, że nie jechała daleko, ale dokąd? Wychylałem się przez okno w Napoule, w Teules... Wreszcie, wychyliwszy się na przystanku w Treillace, zobaczyłem ją na drodze prowadzącej do wyjścia ze stacji. Wskoczyłem z wagonu i znów poszedłem za nią, trzymając się wszakże w pewnej odległości. I tak przyszło mi iść długo — i serpentyną szosy w dół nadmorskich urwisk, i po krętych, kamienistych ścieżkach wśród niskiego, sosnowego lasu, którymi skracała sobie drogę na wybrzeże, do zatoczek wcinających się w brzeg tej skalistej, pokrytej lasem i odludnej okolicy na stoku nadmorskich gór. Zbliżało się południe, było skwarno, nieruchome i gęste powietrze przepelniał zapach nagrzanego choiny, nigdzie żywego ducha, najmniejszego dźwięku — tylko jednostajny terkot cykad — otwarte na południe morze błyszczało, migotało wielkimi srebrnymi gwiazdami... W końcu zeszała ścieżka nad zieloną zatoczkę wciśniętą między krwistej barwy skały, parasolkę rzuciła na piasek, prędko zwała buty włożone na bosą stopę — i zaczęła rozbierać się. Leżąc na kamienistym urwisku, pod którym zdejmowała mroczno-kwiecistą suknię, patrzyłem i myślałem o tym, że z pewnością i kostium kąpielowy ma tak samo złowieszczy. Lecz żadnego kostiumu nie miała pod suknią — tylko krótką różową koszulkę. Zrzuciwszy ją, cała aż brązowa od opalenizny, mocna, jędrna, ruszyła po kamieniach ku jasnej, przezroczystej wodzie, napinając kształtne lydki, poruszając krągłymi pośladkami, błyszcząc opalenizną bioder. Stała nad wodą — widocznie mrużyła oczy od jej oślepiającego blasku, — potem zaszurała w niej nogami, przykucnęła, zanurzyła do ramion i odwróciwszy się położyła na brzuchu, rozchyliła nogi i przybliżyła się do piaszczystego brzegu, oparłszy się oń łokciami położyła głowę. W oddali rozległe i swobodnie mieniła się kłującym srebrem morska równina, zamknięta zatoczka i całe jej skaliste zacisze nagrzewało się coraz mocniej słonecznym żarem; nad skwarnym, skalistym pustkowiem i młodym, południowym lasem zawisła taka cisza, że słysząc było jak od czasu do czasu na leżące w dole pod mną ciało splotywały z potyskujących pleców, z pośladków i z silnych, rozsuniętych nóg drobna sieć szklistej fali. Leżąc i wyglądając zza kamieni, z każdą chwilą mocniej porażony tą wspaniałą nagością, coraz bardziej zapomniałem o niedorzeczności i zuchwałości mojego postępku. Uniosłem się nieco chcąc w podnieceniu zapalić fajkę, gdy ona nagle także podniosła głowę i omiotła mnie pytającym wzrokiem od stóp do głowy, nie zmieniając jednak pozycji w jakiej leżała. Wstałem, nie wiedząc, co robić i co powiedzieć. Odezwała się pierwsza:

— Przez całą drogę słyszałam, że idzie ktoś za mną. Dlaczego pan za mną pojechał?

Zdecydowałem się odpowiadać bez osłonek:

— Zechce mi pani wybaczyć, z ciekawości...

Przerwała mi:

— Tak, bez wątpienia jest pan ciekawski. Odette powiedziała mi, że wypytywał ją pan o mnie, przypadkowo słyszałam, że jest pan Rosjaninem i dlatego się nie zdziwiłam — wszyscy Rosjanie są ponad miarę ciekawscy. No, ale dlaczego właściwie pojechał pan za mną?

— Z ciekawości właśnie, poniekąd zawodowej.

— Tak, wiem, pan jest malarzem.

— Tak, a pani jest wymarzonym modelem. Oprócz tego, każdego ranka znikwała gdzieś pani i to mnie intrygowało — gdzie? dlaczego? — rezygnowała pani ze śniadań, co się mieszkańcom pensjonatów niczęsto zdarza, no i wygląd pani był zawsze jakiś niezwykły, zawsze taka skupiona... Trzymała się pani cały czas z dala, milcząca, jak by coś w sobie tając... No, a dlaczego nie odszedłem, kiedy zaczęła się pani rozbierać...

— No, to zrozumiałe — powiedziała.

I po chwili dodała:

— Wyjdę teraz. Proszę się na chwilę odwrócić, a potem przyjść tutaj. Pan mnie też zainteresował.

— Za nic się nie odwrócę — odparłem. — Jestem malarzem, zresztą oboje nie jesteśmy już dziećmi.

Wzruszyła ramionami.

— No, dobrze, mnie wszystko jedno...

Stała w całej okazałości, przodem do mnie, w pełni swej kobiecej urody, nieśpiesznie stąpając po kamieniach narzuciła na głowę różową koszulkę, z której po chwili wyłoniła się jej poważna twarz, i opuściła ją na mokre ciało. Zbiegłem ku niej i usiedliśmy obok siebie.

— Oprócz fajki, czy ma pan może papierosa? — zapytała.

— Mam.

— Proszę mnie poczęstować.

Poczęstowałem, zapaliłem zapałkę.

— Dziękuję.

I zaciągając się zaczęła spoglądać w dal, poruszając palcami nogi i nie odwracając się; naraz zauważyła ironicznie:

— Więc mogę się jeszcze podobać, tak?

— Jeszcze by nie! — zawołałem. — Wspaniałe ciało, cudowne włosy, oczy... Tylko wyraz twarzy jakiś bardzo zły.

— To dlatego, że prześladowuje mnie jedna zła myśl.

— Tak też przypuszczałem. Pani rozstała się z kimś niedawno, ktoś panią opuścił...

— Nie opuścił, a rzucił. Uciekł ode mnie. Wiedziałam, że to stracony człowiek, ale kochałam go... w pewnym sensie. Okazało się, że kochałam zwyczajnego niegodziwca. Poznałam go półtora miesiąca temu w Monte Carlo. Tego wieczoru grałam w kasynie. Stał obok, też grał, obłąkanym wzrokiem śledził kulkę i ciągle wygrywał, wygrywał raz, drugi, trzeci, czwarty... Ja też ciągle wygrywałam, widział to i nagle powiedział: „Koniec! Assez!” — i odwrócił się do mnie: „N'est-ce pas, madame?”* „Tak, koniec” — odparłam ze śmiechem. „Ach, pani jest Rosjanką?” — „Jak pan widzi”. — „Zatem chodźmy poszaleć!” Spojrzałam — człowiek bardzo już zniszczony, ale z wyglądu wytworny... Co dalej, łatwo się domyślić.

— Tak, istotnie. Przy kolacji poczulście, że jesteście sobie bliscy, mówiliście bez przerwy, zdziwiliście się, kiedy przyszło do rozstania...

— Dokładnie tak było. I nie rozstaliśmy się. Zaczęliśmy przepuszczać wygraną. Mieszkaliśmy w Monte Carlo, w Turbie, w Nicci, śniadania i obiady jadaliliśmy w gospodach po drodze z Cannes do Nicei — wszak wie pan ile to kosztuje! — przez pewien czas mieszkaliśmy nawet w hotelu na Cap d'Antibes, udając ludzi zamożnych... A pieniędzy wciąż ubywało, wypadły do Monte Carlo za ostatnie grosze kończyły się fiaskiem... Zaczął gdzieś znikać i wracać z pieniędzmi, choć przywoził drobne kwoty — jakieś sto, pięćdziesiąt franków... Potem gdzieś sprzedał moje kolczyki, obrączkę — byłam kiedyś mężatką — złoty krzyżyk...

— I, naturalnie, zapewniał, że lada chwila otrzyma jakąś należność, że ma wpływowych i zamożnych przyjaciół i znajomych.

— Tak, nie inaczej. Kim był, właściwie do dziś dnia nie wiem. Unikał rozmów o przeszłości, takich dokładnych i szczyrych, a dla mnie nie miało to większego znaczenia. No, przeszłość typowa dla wielu emigrantów: Petersburg, służba w elitarnym pułku, później wojna, rewolucja, Konstantynopol... W Paryżu, dzięki dawnym znajomościom, zdołał się podobno urządzać i zawsze umiałby to zrobić całkiem niezłe, a póki co — Monte Carlo albo stała możliwość, jak mówił, zahaczenia się w Nicei u jakichś utytułowanych przyjaciół... Traciłam już nadzieję, wpadałam w rozpacz, ale on tylko się uśmiechał: „Bądź spokojna, zdaj się na mnie, już poczyniłem pewne poważne posunięcia w Paryżu, a jakie dokładnie, jak się to mówi, rzecz nie kobiecego rozumu...”

— Tak, tak...

— Co tak?

I nagle odwróciła się do mnie, oczy jej błyszczały, daleko odrzuciła zgasły papieros.

* Dość. Czyż nie tak, proszę pani? (fr.)

— Pana bawi to wszystko?

Chwyciłem i uściśnłem jej rękę:

— Jak pani nie wstyd! Namaluję panią jako Meduzę albo Nemezis!

— To bogini zemsty?

— Tak, i to bardzo okrutna.

Uśmiechnęła się smutno:

— Nemezis! Jakaż tam Nemezis! Nie, pan jest dobry... Proszę dać mi jeszcze jednego papierosa. Nauczył mnie palić... Wszystkiego nauczył!

I zapaliwszy znów zaczęła patrzeć w dal.

— Zapomniałem jeszcze powiedzieć pani jak byłem zdziwiony, gdy zobaczyłem dokąd pani jeździ się kąpać. Każdego dnia cała wyprawa i w jakim celu? Teraz rozumiem: pani szuka samotności.

— Tak...

Słoneczny żar spływał coraz gęstszy, cykady na rozgrzanych, pachnących sosnach terkotały, skrzeczały coraz uporczywiej, coraz bardziej zawzięcie — czułem jak muszą być rozpalone jej czarne włosy, odkryte ramiona, nogi, i powiedziałem:

— Chodźmy w cień, jest już zbyt gorąco, tam dokończy mi pani swoją smutną historię.

Ocknęła się:

— Chodźmy...

Obeszliśmy półkoło zatoczki, usiedliśmy w jasnym i upalnym cieniu pod czerwonymi skałami. Znów ująłem jej rękę i zatrzymałem w swojej. Nawet tego nie zauważyła.

— Cóż tu kończyć? — powiedziała. — Odechciało mi się już wspominać całą tę, w samej rzeczy, smutną i haniebną historię. Pan pewnie myśli, że przywykłam do roli utrzymanki to jednego, to znów drugiego szubrawca. Nic podobnego. Moja przeszłość też jest najzupełniej zwyczajna. Mąż mój walczył w Armii Ochotniczej, najpierw u Denikina, później u Wrangla, a kiedy znaleźliśmy się w Paryżu został, oczywiście, szoferem, ale zaczął pić i rozpił się do tego stopnia, że stracił pracę i przemienił w najprawdziwszego clocharda. Żyć z nim dłużej w żaden sposób nie mogłam. Ostatni raz widziałam go na Montparnasia, pod drzwiami „Dominika” — zna pan zapewne tę rosyjską knajpkę. Noc, deszcz, a on w podartych butach drepce po kałużach, zgięty podbiega do przechodniów, wyciąga rękę po jałmużnę, niezgrabnie pomaga, a raczej przeszkadza wysiadać z podjeżdżających taksówek... Zatrzymałam się, popatrzyłam na niego, podeszłam. Poznał mnie, wystraszył się, zmieszał — nie może pan sobie nawet wyobrazić jakież to wspaniały, dobry, delikatny człowiek! — stoi i patrzy na mnie zakłopotany: „To ty, Masza?” Skurczony, obdarty, nieogolony, cały zarosły rudą szczecinią, mokry, drżący z zimna... Dałam mu wszystko, co miałam w torebce, chwycił moją rękę mokrą, lodowatą dłonią i zaczął całować trzęsąc się od płaczu. Ale cóż mogłam uczynić? Tylko posyłać mu dwa, trzy razy w miesiącu po sto, dwieście franków — mam w Paryżu pracownię kapeluszy i zupełnie przyzwoicie zarabiam. A tutaj przyjechałam odpocząć, kąpać się — i oto... Na dniach wrócę do Paryża. Zobaczyć się z nim, spoliczkować go i temu podobne, to przecież głupie marzenie, a wie pan, kiedy należycie to rozumiałam? Otóż dopiero teraz, dzięki panu. Zaczęłam opowiadać i rozumiałam...

— Ale mimo wszystko, jakże on uciekł?

— Ach, w tym cała rzecz, że już całkiem podle. Zatrzymaliśmy się w tym samym pensjonacie, w którym pan i ja okazaliśmy się sąsiadami — i to po hotelu na Cap d'Antibes! — i któregoś wieczoru poszliśmy, wszystkiego jakieś dziesięć dni temu, na herbatę do kasyna. No, oczywiście, muzyka, kilka tańczących par — ja już po prostu nie mogłam bez wstrętu patrzeć na to wszystko, dosyć się napatrzyłam! — jednakże siedzę, jem ciastka, które on zamawia dla mnie i dla siebie i cały czas jakoś dziwnie się śmieje — popatrz, popatrz, mówię o muzykantach, to prawdziwe małpy, jak tupią, jakie miny stroją! Potem otwiera pustą papierośnicę, woła boya, każe mu przynieść angielskie papierosy, ten przynosi, on w roztargnieniu mówi „merci”, zapłacę wychodząc, spogląda na swoje paznokcie i zwraca się do mnie: „Co za ręce, okropność! Pójdę je umyć...” Wstaje i wychodzi...

— I więcej nie wraca.

— Tak. A ja siedzę i czekam. Czekam dziesięć minut, dwadzieścia, pół godziny, godzinę... Wyobraża pan to sobie?

— Wyobrażam...

Wyobraziłem to sobie bardzo dokładnie: siedzą przy stoliku, patrzą, milczą, każde z nich inaczej myśli o swoim nędznym położeniu... Za szybami dużych okien przedwieczorne niebo i połyskliwa glazura nieruchomego morza, zwisają ciemniejące gałęzie palm, muzykanci jak nieżywi tupią w podłogę, dmą w instrumenty, uderzają w metalowe talerze, mężczyźni szurając nogami i kołyszając się do taktu napierają na swoje partnerki, jakby popychali je w wyraźnie określonym celu... Chłopiec w skórzanych kamaszach i w stroju podobnym do zielonego munduru podaje mu, z uszanowaniem zdjawszy kaszkiet, paczkę „High-life'ów”...

— I cóż dalej? Pani siedzi...

— Siedzę i czuję, że ginę. Muzykanci wyszli, sala opustoszała, zapalono elektryczne światła...

— Okna granatowe...

— Tak, a ja wciąż nie mogę ruszyć się z miejsca: co robić, jak z tego wybrnąć? W torebce mam wszystkiego sześć franków i jakieś drobne!

— On natomiast rzeczywiście poszedł do ubikacji, zrobił tam co trzeba rozmyślając o swoim lajdeckim życiu, potem się zapiął i na palcach przebiegł korytarzem do drugiego wyjścia, wybiegł na ulicę... Na miłość boską, niech pani tylko pomyśli, kogo pani kochała! Szukać go, mścić się? Za co? Pani nie jest już dziewczynką, powinna pani wiedzieć kto to taki i w jakim znalazła się pani położeniu. Dlaczego trwała pani w tym pod każdym względem okropnym związku?

Milczała przez chwilę, a potem wzruszyła ramionami:

— Kogo kochałam? Nie wiem. Czuję, jak się to mówi, potrzebę miłości, której tak naprawdę nigdy nie doświadczyłam. Jako mężczyzna nie dawał mi niczego i nie mógł dać, już dawno stracił męskie możliwości... Powinnam była wiedzieć kto to taki i w jakim znalazłam się położeniu? Oczywiście, powinnam była, ale nie miałam ochoty wiedzieć, myśleć — po raz pierwszy żyłam takim próżniaczym, zepsutym życiem, wszystkimi jego przyjemnościami, żyłam w jakimś zamroczeniu. Dlaczego chciałam spotkać go gdzieś i zemścić się? Znow zamroczenie, natrętna myśl. Czyż nie czułam, że oprócz ohydneho i żalosego skandalu, niczego nie mogłam zrobić? Ale pan pyta: za co? Ano za to, że to dzięki niemu upadłam tak nisko, wiodłam to lajdeckie życie, a przede wszystkim za tę okropność, za ten wstyd, który przeżyłam tego wieczoru w kasynie, kiedy on uciekł z klozetu! Kiedy nieprzytomnie łągałam coś w kasie kasyna, wykręcałam się, błagałam, aby do jutra wzięli w zastaw moją torebkę — i kiedy jej nie wzięli i z pogardą darowali mi i herbatę, i ciastka, i angielskie papierosy! Zadepeszowałam do Paryża, na trzeci dzień dostałam tysiąc franków, poszłam do kasyna — tam, nawet nie patrząc na mnie, wzięto pieniądze i jeszcze wystawiono rachunek... Ach, mój drogi, nie jestem żadną Meduzą, jestem zwyczajną babą i do tego bardzo uczuciową, samotną, nieszczęśliwą, niechże mnie pan zrozumie — przecież i kura ma serce! Przez wszystkie dni od tego przekłętogo wieczoru byłam po prostu chora. I po prostu sam Bóg mi pana zesłał, jakoś od razu przyszedł do siebie... Proszę puścić moją rękę, czas się ubierać, zaraz będzie pociąg z Saint Raphael...

— Bóg z nim — powiedziałem. — Niech pani spojrzy dokoła, na czerwien skał, zieloną zatoczkę, krzywe sosny, niech pani posłucha tego rajskiego śpiewu cykad... Teraz już będziemy przyjeżdżać tu razem. Prawda?

— Prawda.

— Razem też pojedziemy do Paryża.

— Tak.

— A co dalej, nie warto planować.

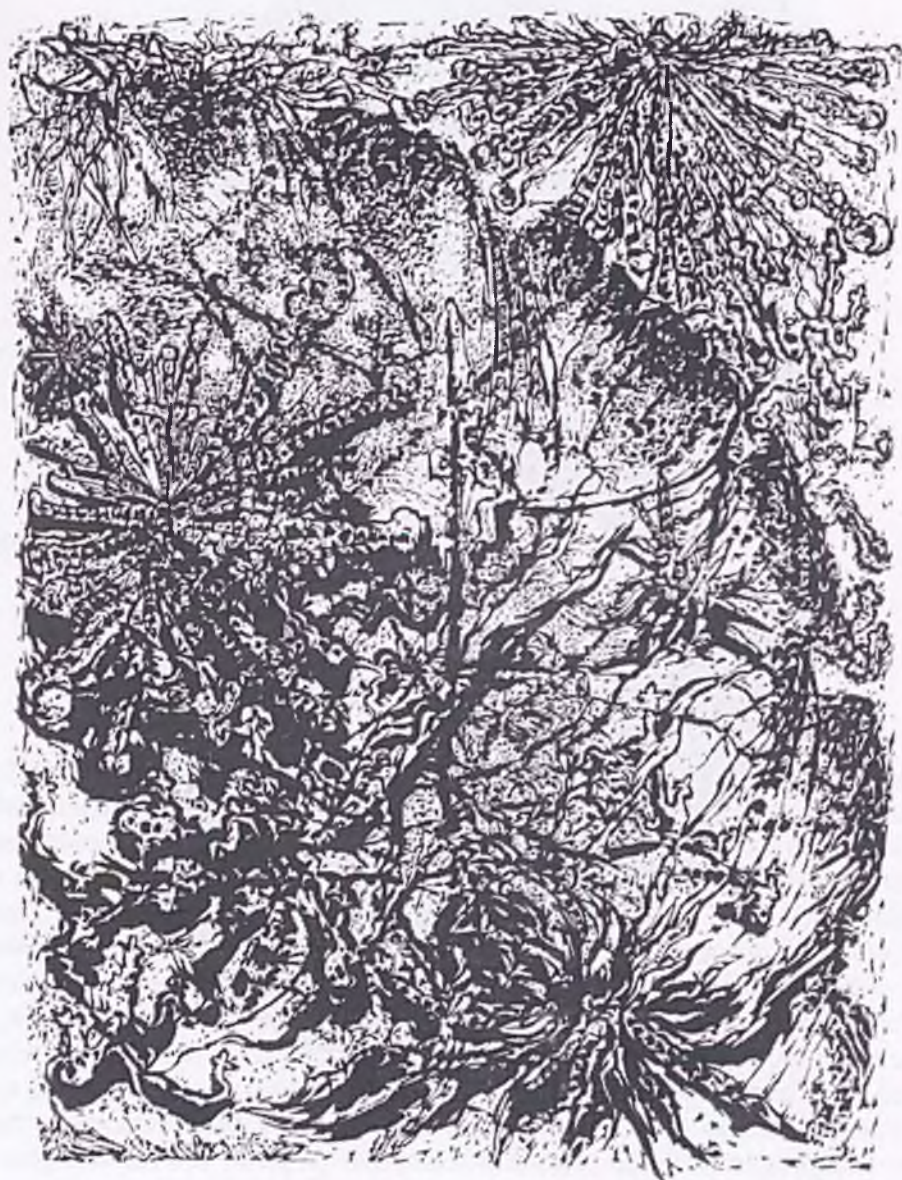
— Tak, tak...

— Można ucałować dłoni?

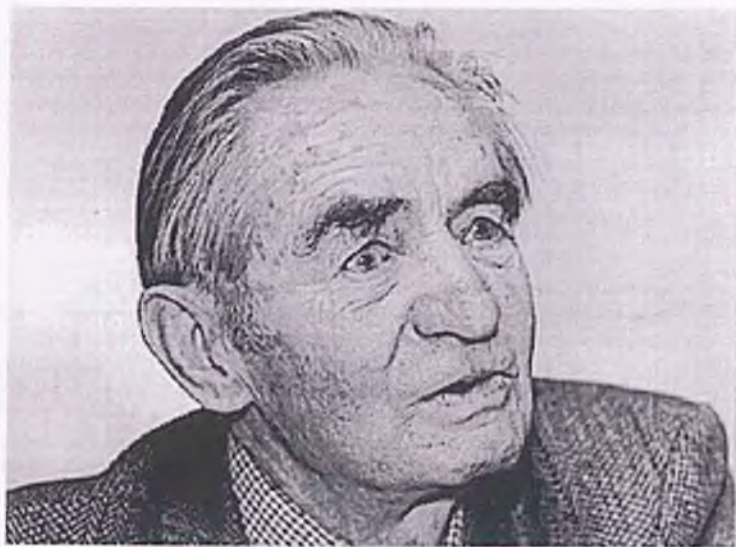
— Można, można...

Iwan Bunin

przeł. Krzysztof Ćwikliński







Zbigniew Bieńkowski (1912—1994)

Zawsze, na każdym etapie literatura jest polem bitwy, walczącymi armiami i odniesionym zwycięstwem. Zabrzmi to paradoksem: handicapem, a zarazem nieuniknionością literatury jest to zwycięstwo, które ona i tylko ona odniesie. Ona bowiem uformuje, wyrazi i unieruchomi (a więc uwieczni) to wszystko, co wrzące, przemijające, to wszystko, co nas niesie, znosi, przenosi z jednego momentu historycznego na drugi, to wszystko, co nas umacnia i to wszystko, co nas lamie. Jest naocznym i wiarygodnym świadkiem, kiedy mówi: było tak. Ale przecież nie jest tylko świadkiem. Jest, być powinna, czymś więcej, czymś najwięcej. Tej powinności jej się odmawia, przed tą powinnością jej się strzeże. Taka jest specyfika literatury, że ażeby być literaturą, literatura musi łamać nakazy i zakazy i zamiast być światłem korzystnym, staje się światłem ostrym jak nóż, zamiast być oliwą do namaszczenia, staje się oliwą mądrości. Jest — z tego poczucia obowiązku wobec siebie — przenikliwością, przerażeniem, okrucieństwem. Czyli solą w oku. I to wszystko darmo, czyli bezinteresownie, bo na całym świecie płacą jej za to, aby była pociechą, spokojeniem i rozrywką.

Zbigniew Bieńkowski

* Fragment pochodzi z książki Zbigniewa Bieńkowskiego, *W skali wyobraźni*, Warszawa 1988 (s. 536—537). Pisarz odszedł od nas 23 lutego 1994 roku w wieku 81 lat.

Zbigniew Bienkowski

*Ja przestaję na małym, blask mi niepotrzebny,
obejdę się bez rymów, nawet bez przecinków,
możesz włożyć mnie między słowa najzwyklejsze,
nie musisz dla mnie zmieniać swojej poetyki.
Jeśli między płatkami róży sen mój składam,
choć sen mam niespokojny jak sen huraganu,
a na mikroskopijnym skrzydelku wytchnienia
lecę w nie istniejącą piątą stronę świata,
to dowód, że nie jestem bardzo kłopotliwa.
Chcę tylko, abyś wtedy, kiedy będziesz różę
obnażał, kiedy nagą w nagości zapachu
obejmował zachwytem i kładł w metaforę,
serce przez całą wieczność kwiatu miał otwarte,
wieczność to krótkotrwała, bo przekwitająca,
lecz mnie nie wolno krócej niż wieczność miłować.
Doprawdy chcę niewiele, za całe wyznanie
wystarczy mi westchnienie nie mnie poświęcone,
byleby choć na tyle było rozpaczliwe,
by unieść mogło także mnie, rzecz niemożliwą.
Doprawdy chcę niewiele, za całe wyznanie
wystarczy mi milczenie kilku słów najprostszych, (...)*

Z poematu „Nieskończoność”

Wiktor Woroszyński

Z TEKI PRZEKŁADÓW POETYCKICH

Wyjmując z teki garść nie publikowanych dotychczas przekładów z poezji rosyjskiej XX wieku, winien jestem Czytelnikom kilka podstawowych informacji o autorach.

Georgij Iwanow (1894—1958) należał do grona akmeistów — młodych petersburskich poetów, zbuntowanych przeciwko starszym o pokolenie symbolistom i skupionych w grupę, którą dla podkreślenia, że sztukę swoją traktują głównie jako doskonałe rzemiosło, nazwali byli Cechem Poetów. Centralną postacią grupy był Mikołaj Gumilow (rozstrzelany w roku 1921 przez bolszewików), a członkami jej m.in. Anna Achmatowa i Osip Mandelsztam. Iwanow w roku 1923 udał się na emigrację i resztę życia spędził we Francji, gdzie powstały jego najświetniejsze nie tylko pod względem formalnym, tchnące bezbrzeżnym pesymizmem utwory.

Daniel Charms (prawdziwe nazwisko Juwaczow, 1905—1942), poeta, prozaik i dramaturg, był współtwórcą innej, powstałej również w Petersburgu-Leningradzie, ale kilka lat po rewolucji, grupy artystycznej, tzw. oberiutów. Skrót „Oberiu” oznaczał Obszczestwo Riealnogo Iskusstwa (Stowarzyszenie Sztuki Realnej), przez realność twórcy ci (m.in. Mikołaj Olejnikow, Aleksander Wwiedzienski) rozumieli jednak coś zgoła innego niż pod termin ten podkładano w oficjalnych sowieckich enuncjacjach: świat alogiczny, szydzący ze swoich poddanych, więc i wzajemnie zasługujący na przedstawienie przy pomocy szydycznej deformacji. Obecnie uważa się oberiutów za prekursorów europejskiego teatru absurdu (przykładem — sztuka Charmsa *Elżbieta Bam*, grana i opublikowana w Polsce wcześniej niż w Rosji, gdzie autor za życia i długo po śmierci objęty był kategorycznym zakazem druku). Charms, podobnie jak jego koledzy, został aresztowany i zginął w więzieniu.

Natalia Gorbaniewska (ur. 1936), poetka moskiewska, której wybitny talent zauważyła Anna Achmatowa, była zarazem czołową dysydentką, redaktorką samizdatów, uczestniczką słynnej kilkuosobowej manifestacji na Placu Czerwonym 25 sierpnia 1968 przeciwko najazdowi na Czechosłowację. Po procesie, więzieniu i przymusowym pobycie w zakładzie psychiatrycznym wyemigrowała w 1975 roku do Francji. Tam wydaje swoje kolejne zbiory wierszy oraz przekłady z poezji i prozy polskiej. Umieszczony tu krótki wiersz powstał zapewne dawniej, ale wydrukowany został w najnowszym tomiku poetki *Cwiet wierieska (Kwiat wrzosu)*, który ukazał się nakładem amerykańskiego wydawnictwa Hermitage w roku 1993.

Wreszcie Sergiusz Awierincew (ur. 1937), światowej sławy uczoney — filolog i badacz kultury — od kilku lat objawił się również jako oryginalny poeta, odnowiciel definitywnie, wydawałoby się, pogrzebanego nurtu rosyjskiej liryki religijnej. Nawiązując do tzw. wierszy duchownych sprzed kilku wieków, autor przepaja swoją twórczość, aczkolwiek nie wprost, lecz posługując się wyrafinowanym systemem tropów i odwołań kulturowych, doświadczeniem współczesnego człowieka i zwłaszcza eks-obywatela ZSRR. Jego debiut poetycki nastąpił kilka lat temu w Polsce (*Wierszem o świętej Barbarze na łamach „Więzi”*).

Georgij Iwanow

* * *

Jak dobrze, że nie ma Cara.
Jak dobrze, że nie ma Rosji.
Jak dobrze, że nie ma Boga.

Tylko zorza żółtoszara,
Tylko ten firmament mroźny,
Tylko pusta Mleczna Droga.

Dobrze, że nikogo nie ma.
Dobrze, że niczego nie ma.
Czarna przepaść, martwa ziemia,

Że czarniejsza być nie może,
Bardziej martwa, bardziej naga,
Że już nikt nam nie pomoże
I nie trzeba nam pomagać.

* * *

Wiadomo, że różnie bywa,
Wiadomo — różnie bywało:
Oto obłoczek przepływa,
Jak mu się już przepływało.

Auta i płoty i pnie,
Jaszczurka bawi się w ciepłe.
... Dzisiaj zabili mnie,
Jutro zabiją ciebie.

Daniel Charms

* * *

Fadiejew, Kaldiejew i Piepiermałdziejew
raz wyszli na spacer po lesie, po rosie,
w cylindrze Fadiejew, w smokingu Kaldiejew,
a Piepiermałdziejew z zegarem na nosie.

I sokół nad nimi skrzydłami trzepotał
w powozie skrzypiącym kłusując błękitem.
Fadiejew chichotał, Kaldiejew łomotał,
a Piepiermałdziejew wywijał kopytem.

Lecz raptem powietrze przybrało kształt kuli
i w niebo uniosło swój upał i zapal.
Fadiejew się skulił, Kaldiejew się wtulił,
a Piepiermałdziejew za drzewo się złapał.

Lecz, bracia, tchórzliwą porzućmy niewiarę,
gdy mędrcy pływają po lesie, po trawie.
Fadiejew z kartonem, Kaldiejew z zegarem,
a Piepiermałdziejew z nahają w rękawie.

I huczy zabawa, i dzieją się dzieje,
aż kury zapieją po krzakach i dachach.
Fadiejew, Kaldiejew i Piepiermałdziejew
ho-ho-ho się śmieją, hi-hi-hi, ha-ha-ha!

Natalia Gorbaniewska

* * *

Wyroki oddźwięczały:
konwojent krzywonogi
wywołuje z rzeczami
w etap ostatniej drogi.

Nie kaleczą, nie ranią
odczynione uroki.
Z parą skrzydeł u ramion
konwojent skośnooki.

Sergiusz Awierincew

WIERSZE MOSKIEWSKIE

I. Święty Jerzy

Święta Bożego palca tajemnica:
Utrzyma kopię otwarta prawica.
Ty, coś na Smoka chrobrą podniósł rękę,
Wzrok lżą umywszy tę przyjąłeś mękę.
Miecz błysnął niczym w mrokach błyskawica,
Ale jaśniejsze odeń blade lica.
Lud się raduje i cieszą się stada,
Od domów naszych odpędziłeś Gada.
Oto już czynu rycerskiego rubież.
Swe życie młode katu ofiarujesz
Na próbowanie ogniem i żelazem.

Będziesz grodowi znakiem i nakazem.

II. Starzec z malcem

Nie, nie mąż, co siły wieku dożył —
Starzec z malcem są tu ludem Bożym.
Ciche loty ptasie nad krzyżami.
Wrót piekielnych przeciąg ich nie zmami.
Przez katowskie miejsca i biesowskie
Wiedzie wiernych szlak do Matki Boskiej.
Złoto kopuł zmierzch purpurą plami.
Wrót piekielnych przeciąg ich nie zmami.
Wszelkie sprawy liczyć się przestaną,
Starca z malcem płacze nie ustaną.
Małe dziecię pojmie przed mężami:
Wrót piekielnych przeciąg ich nie zmami.

przel. Wiktor Woroszyński



Krzysztof Rutkowski

DOWÓD NAUKOWY PIOTRA SEMENENKI NA ISTNIENIE DIABŁA*

ODSŁONA 1.

Sierpień 1834 roku, Paryż. Nabrzeże Wolterowe numer 15. Semenenko rozpoczyna pracę w drukarni Augusta Pinarda.

Od kiedy Piotr Semenenko stanął nielegalnie w Paryżu, Bogdan Jański upatrzył go sobie na ucznia. Latem 1834 roku Semenenko miał lat 20 i ze spuszczoną głową chadzał każdego ranka do zakładu Augusta Pinarda, lypiąc spod oka czy w bramie bylejakiej redakcji „Pielgrzyma Polskiego” przy rue de Seine, albo pod ścianami kamienic zluszczonymi od strug uryny, nie czają się przypadkiem, mimo wczesnej pory i nadeciągającego upału, agenci policji.

W Paryżu Piotr Semenenko unikał urzędników prefektury ze szczególną starannością i skutecznie, chociaż policjanci bardzo się starali, by Semenenkę złapać. Sypiał gdzie popadło, każdej nocy w innym miejscu, często u braci masonskich, albo w zamaskowanych pokoikach w mieszkaniu Cezarego Platera.

Co prawda ktoś doniósł, że u Platera jest schowek ukryty w ścianie, za szafą, ale nie wiedział, że schowki są dwa. Policjanci zatupali na schodach, wpadli do salonu, kazali otworzyć drzwi szafy. Plater otworzył — a w schowku nikogo. W drugim drżał Piotr Semenenko.

Semenenko pozbawiony przez Francuzów żołądka, jako niebezpieczny wróg monarchii, jakobin-rewolucjonista i zajadły buntownik spod ciemnej gwiazdy, „doświadczał ciężkiej biedy, najczęściej kawalkiem chleba i sera lub jabłkiem żyjąc”

W pruskim obozie internowania pod Królewcem, w którym znalazł się wraz z innymi żołnierzami korpusu Giełguda i Chłapowskiego, przeczytał podobno dzieło Immanuela Kanta. Dostał się też pod zły wpływ pewnego młodego oficera, który zabijał stopniowo w Piotrze młodzieńczy zapal katolicki. Kajsiewicz napisał po latach, że: „czytanie książek niemieckich na leży zimowej w Prusiech i cała ta atmosfera protestancko-racjonalistowska, wśród której żył, coraz go głębiej przejmowała. Materializm rewolucyjny Francuzów dobił go do reszty”.

Poza tym Semenenko zdążył przed powstaniem zacząć studia w Wilnie, a każdy cnotliwy Polak przyznać musi, że wszelkie uniwersytety tchnęły onymi czasami materializmem, gorszącym prawie dusze polskie.

Spod Królewca trafił w początkach 1832 roku do największego we Francji „dêpot” dla Polaków w Besaçon. Przeniknięty bezbożnymi prądami na wskroś, wstąpił do masonów, flirtował z węglarzami i chwycił za pióro. Wylały się spod pióra jakobińskie wiersze i rewolucyjne pohukiwania. Rymy spływały krwią i ziały żądzą zemsty:

*Precz tu z placzem! Kto łzami chce koić swe bole,
Ten zasłużył na większą, niż teraz, niedolę.
Zdala łzy od nas!...
...bo, czas bliski, gdzie moc naszej dłoni
Strąci przemierzłych królów do piekielnej toni.*

W pierwszych miesiącach 1833 roku Semenenko znalazł się w zakładzie dla emigrantów polskich w Châteauroux. Besançon dzieli od Châteauroux odległość ponad 350 kilometrów i takiego dystansu w owych czasach (w obecnych również) nie pokonuje się dla przyjemności oglądania widoków lub zabytków, na dodatek w zimie, tym bardziej, że można sobie z łatwością wytyczyć na francuskiej ziemi znacznie bardziej atrakcyjne trasy.

W żadnych dostępnych mi źródłach nie znalazłem informacji wyjaśniającej powody przenosin Semeneki. Prawdopodobnie policja uznała jego działania w „dépôt” w Besançon za nadto rewolucyjne i wydała nakaz wyjazdu na zachód, do innego obozu, tak jak niegrzecznego ucznia przenosi się z klasy do klasy lub wręcz do innej szkoły.

18 sierpnia 1833 roku Piotr Semenenko został przyjęty w Paryżu w poczet członków Towarzystwa Demokratycznego Polskiego. W sierpniu tego roku Komitet Centralny TDP przyjmował nowych członków masowo, głównie z prowincji: z Le Puy, z Avignon, z Bourges. 18 sierpnia wraz z Semenenką, przyjęto na członków TDP również innych przybyszy z Châteauroux: Józefa Wysockiego, Tomasza Krzyżanowskiego, Wincentego Cyprysińskiego oraz Wiktora Zienkowicza. Nie wiadomo, czy — podobnie jak Semenenko — przedarli się oni do Paryża bez zezwolenia prefekta policji. Wszystko jednak wskazuje na to, że nowo przyjęci demokraci z Châteauroux znaleźli się w stolicy nielegalnie. Bez paszportu zjawili się również ocaleni „zaliwyszczycy”: Władysław Dmochowski i Edward Duński alias Marceł Karski, już wtedy kaszlący i poskręcany reumatyzmem od leżenia po bagnach, pod zeschniętym listowiem i w kopcach kartofli.

Nowo przyjęci wykazywali szczególną nadpobudliwość w sądach, histeryczny jakobinizm posunięty do spazmu, palali żądzą zemsty i przelewania krwi królów i panów. Kąsali wszystkich naokoło, a nie mogąc wrazić sztyletu w carskie łono lub choćby w miękki brzuch Ludwika Filipa, zarzucali opieszałość i kunktatorstwo „starym” przywódcom Komitetu Centralnego TDP.

W Komplecie rolę „starych” odgrywali bracia Gurowscy: Adam i Bolesław, a także — obok Władysława Dąbrowskiego, Aleksandra Świętosławskiego, Walentego Krosnowskiego, Michała Dębińskiego, Teofila Klemczyńskiego i Leonarda Rettla — Karol Kaczanowski. Zatem w Komplecie TDP znalazło się aż trzech przyszłych księży zmartwychwstańców. Po stronie „młodych” — Duński i Semenenko, po stronie „starych” — Karol Kaczanowski.

„Młodych” różniła od „starych” ocena stopnia radykalizmu oraz metod działania Adama Gurowskiego. „Młodzi” zarzucali mu opieszałość i nadmierną ugodowość wobec katów. W sprawie „rządów mas” właściwie się z Gurowskim zgadzali. Piotr Semenenko wybijał się wśród „młodych” zaciekłością i z tego powodu został mianowany zastępcą sekretarza Komitetu Centralnego.

29 listopada 1833 roku obchody powstania listopadowego urządzono w prywatnych apartamentach generała La Fayette’a. Komitet Dwernickiego postanowił, w obawie przed powtórzeniem się skandalu sprzed roku, gdy w rocznicę listopadową Tadeusz Krępowiecki palnął rewolucyjną mowę, której nie powstydziliby się ani Robespierre, ani Saint-Just, że w imieniu polskich emigrantów przemówią stateczni i noszący Boga w sercu — Niemcewicz i Świętosławski.

Podczas obydwu przemówień demokraci gwizdali i tupali nogami w salonach starego generała, a ponieważ mówili po polsku, La Fayette nie zdawał sobie sprawy z powagi sytuacji sądząc, że tak oto przejawia się bohaterki zapał w słowiańskich duszach i szczeropolskich trzewiach rycerzy wolności. La Fayette był już wtedy mocno głuchy, a po roku umarł.

Uroczystość składała się z części polskiej i francuskiej. I kiedy umilkły brawa, tupania i gwizdy towarzyszące rodzimym oratorom, Semenenko wyrwał się z cizby na środek, poprosił o głos i zapewnił, że przemówi w języku Franków. Dwernicki poczerwieniawszy, ostro zaprotestował. Poparł go Adam Gurowski, prosząc La Fayette’a, by przegnał precz intruza. Generał zdziwił się niepomiernie takim zachowaniem i odrzekł, że w jego własnym domu panuje wolność słowa. Więc Semenenko wyduł pyszne usta, oparł dłoń o fortepian i zagrzmiął w zgrzytliwej francuszczyźnie, nie martwiąc się o składnię, gramatykę ni o litewski akcent.

Natarł z impetem na księcia Czartoryskiego, na wsteczników, klerykałów i ludu dręczycieli, o zło wszelkie obwiniał naturalnie szlachtę. Zapalał się w miarę mówienia, dumny z własnej odwagi, krzyczał prawie, widząc twarz księcia nieruchomą, pąsowe jagody Dwernickiego, uśmiech na wargach Zienkowicza.

Semenenko był dumny i zarozumiały, wyniosły i pyszałkowaty, wszyscy o tym wiedzieli i z lewa i z prawa: bracia wolnomularscy i czartoryszczycy. W salonie generała La Fayette'a przekroczył widocznie sam siebie, dał popis prawdziwy bezgranicznej buty, skoro albo ludzie księcia, albo któryś z kolegów z zakładu nazwał go „śmierdzącym Semenenką, który mówi jak wściekły pies po obchodach 29 listopada”.

Przypuszczam, że takim błotnym epitetem obrzucił Semenenkę Wiktor Zienkowicz, kolega szkolny, brat masoński i towarzysz z zakładu w Châteauroux, chociaż razem przypinali sobie masońskie fartuszki, całowali po trzykroć, wymieniali braterskie uściśnięcia dłoni, pili wino, grali w karty, i dziewczek kuchennych szukali po karczmach.

Zienkowicz zniechęcił Semenenkę nagle i do kości. Okrzyknął go nawet publicznie carskim szpiegiem i porównał do wściekłego psa.

Zienkowicz oskarżył Semenenkę, kierując się logiką charakteryzującą myślenie Polaków od zawsze i po wieki wieczne: ponieważ ojciec Piotra kształcił się, na polecenie carycy Katarzyny na dworze rosyjskim w szkole paziów i w roku 1814, jako prawosławny kapitan cesarskiej gwardii, gromadził żywność dla jędrów szykujących się do ataku na Księstwo Warszawskie, a matka należała do kalwińskiego zboru, *ergo* Semenenko musi wysługiwać się Moskwie, czego dowiódł niezbitcie, wygłaszając oburzającą mowę u generała La Fayette'a.

Semenenko, zraniony i złamany w sobie, wyzwał Zienkowicza na pojedynek. Do pojedynku nie doszło, podobno dzięki Jańskiemu, który wpłynął łagodząco na obie strony, ale oskarżenie oblepiło Semenenkę jak skórna choroba, więc — jak zwykle w takich razach wśród braci Polaków — emigranci zaczęli go starannie unikać, nawet radykalowie.

Bo przecież nie wiadomo, jakie myśli chodziły Semenence po głowie i z czyjej działał poręki, skoro 18 stycznia 1834 roku zażądał wykreślenia Adama Gurowskiego z Towarzystwa Demokratycznego Polskiego. Gurowski postanowił, zaraz po skandalu w apartamentach generała La Fayette'a, wydawać własny, „naukowo-socjalny” organ, poświęcony żelaznym prawom historii i „proletariuszom”. Pierwszy i jedyny numer pisma Gurowskiego, noszącego nazwę „Przyszłość”, ukazał się w dwa miesiące po listopadowej awanturze. W „Przedmowie” Gurowski zaznaczył, że w redagowaniu pisma liczy wyłącznie na siebie i że pomiędzy nim, a pozostałymi członkami Kompletu Centralnego TDP występuje „pewne rozstrzelanie w ideach”.

Semenenko nie chciał się zgodzić na żadne różnice. Skoro Gurowski myśli inaczej niż Komplet — niech sobie idzie precz. Doszło do głosowania. W powietrzu zawisła groźba nowych pojedynków. W końcu Adam Gurowski sam poprosił o wykreślenie go z listy TDP, przyjął carską amnestię i wrócił do Rosji, stwierdziwszy na odchodnym, w pospiesznie skreślonej broszurze, że jego prawdziwą ojczyzną jest Rosja, ojczyzna wszystkich Słowian, „wielka suma Słowiańszczyzny”, że to Rosja nosi w sobie pierwiastek życia, a Polska jest tylko trupem, który przeszedł przez wszystkie fazy rozkładu, i że bez własnej ojczyzny nie można być obywatelem świata, ale przywiązanie do ojczyzny martwej jest wyrazem zaślepionej ignorancji i anarchicznego sprzeciwu wobec sprawiedliwych wyroków Opatrzności.

Czy to Piotr Semenenko doprowadził Adama Gurowskiego do apostazji, knując przeciw niemu w Komplecie Centralnym TDP? Racje zdrady hrabiego nie były aż tak proste, bo przecież on, podobnie jak większość emigrantów, chciał pojąć tajemnicę powstania i giniecia, istnienia i gnicia. A ponieważ — z pochodzenia — był jednak Polakiem, przedmiotem jego rozważań historiozoficznych stała się Polska.

Piotr Semenenko też stawiał sobie trudne pytanie o narodowe „być albo nie być”. W piśmie „Postęp” ogłosił rozprawę „O Narodowości”, a w niej swe życiowe *credo*: „**My nie należymy do tych, co ślepo wierzą**” (wszystkie podkr. w cytowanym tekście — K. R.). Przeciwnie, przekonaniem jest naszym, że razem z wiarą iść powinna wiedza. Wiedzieć w co się wierzy, znać przedmiot

czci, pojmować go, oto na przyszłość zagadka religii; oto warunek, pod którym ona ostać się albo utworzyć powinna, jeżeli nie chce ponowić tyle razy przez historię przedstawianego widoku upadania religii, ślepe nakazujących wierzenie; nakładających jarzmo na myśl ludzką. Myśl ludzka mocniejsza jest niż wszelkie jarzmo; i dlatego skoro się na tej mocy poczuje, zaraz wpada we wszystkie zakątki świątyni, co ją swym obwodem zamknęła, z upodobaniem wyzyskując miejsca słabe, burzy je, aby się na zewnątrz wydobyć, użyć swojej wolności: tym sposobem cała budowa upada. Historia ciągle niemal przedstawia widok tej walki myśli ludzkiej, z narzuconymi ku jej czci przedmiotami. Dlaczego? Oto że tej czci przedmioty pokazały się być niezgodnymi ze stanem myśli ludzkiej, z jej wysoką naturą, z jej doskonalącą się wiedzą. **Wiedza i wiara, filozofia i religia, w połączeniu tylko, zainicjują ludzkość do nowego duchowego życia.**

Idea narodu, tak jak idea ludzkości, jest postępową, doskonałą; coraz szersze puszczającą korzenie, coraz wyżej wznoszącą wierzchołek (...) Nieforemne zrazu (narody) i ciemne w swem jestestwie mające przecucia, do wielkiego z postępem posunęły się żądania, do wielkiej wzniosły się myśli, do myśli jedności; i objawiły ją przez jedność charakteru, jedność pojęć, jedność języka.

Tak się utworzyły narodowości. Ostatni kres przewidzieć łatwo. Spróbowały go już one nawet, chcąc się zjednoczyć w chrystianizmie. **Ale katolicka forma zepsuła wszystko.**

Nie było narodowości polskiej, nie ma narodowości rosyjskiej. W Polsce wadał system szlachecki, w Rosji wadał system military. Oba udusiły narodowego ducha ludu, przytłumiły jego narodową ideę, swojej dały panowanie.

Ten, co gada o narodowości polskiej i przed nią czolem bić każe, ten wydaje mi się podobny owemu lunatykowi, któremu by się podobalo nieslychane dziwolagi o księzycu prawić. A jednak, kiedy pod jego wpływem wędrował po dachach, zamknięte miał oczy. Z zamkniętymi też oczyma apostołowie naszej przeszłej narodowości na prawo i na lewo jej pochwały rozruczają. Nie wiedzą i nie widzą, co czynią. Bo by się przecież pomiarkowali, że z dachu spaść mogą.

Ślepi są. I lubo znajdują się między nimi ludzie dostatecznie znający cel, do którego dążą, kiedy narzucają nam narodowość minioną, nie chcemy jednak zarzutem złej wiary wszystkich tej narodowości stronników obłożyć. Są między nimi, którzy tę narodowość uważają za wszelką broń do wskrzeszenia Polski; ale i tu jeszcze powtórzyć musimy: ślepi są.

Z tą narodowością walczyliśmy w ostatniej rewolucji. Przewodniczyła ona w sejmie, w rządzie, w sztabie. I kiedy lud walczący szedł przeciw pobratymczym nieprzyjaciołom, głośno im oznajmiając, że i za ich wolność się bije, wtenczas znaleźli się publicyści mający pretensję lepszego widzenia rzeczy, którzy w uczonych rozprawach dowodzili, że Rosję z Europy wyrzucić należy.

Lud miał lepsze przecucie niż jego przewodnicy i jego publicyści. **Niepochybnie narodowość polska jak i narodowość rosyjska, pozbawione ciężących nad niemi zawad, usamowolnione w swoim rozwijaniu, zcentralizowałyby się koniecznie w narodowości słowiańskiej.** Części bez swjej całości długo żyć nie mogą i lubo dotychczas zdawały się obchodzić bez niej, to nic nie mówią. Odpowiedzieliśmy już na to: część żadna Słowiańszczyzny nie żyła prawdziwie, nie żyła życiem ludu. Wywołanie tego życia, wskazane wyprowadzi następstwo.

Tym torem pójdzie narodowość polska. W rozległej zamieszczona całości, wsparta na prawdziwej posadzie, na życiu ludu, wspanialszą i większą będzie, niż kiedy. (...)

Piękną wróżymy przyszłość narodowości słowiańskiej, piękne jej prorokujemy posłannictwo. Ześrodkowawszy w sobie wszystko, co Europa ma żywiącego; objawiona tym sposobem w olbrzymim kształcie, będzie silnym działaczem ruchu społeczności, w jej postępie ku kształtom coraz bardziej olbrzymim, ku coraz wyższym przeznaczeniom".

Piotr Semenenko pozostał wierny przez całe życie przesłaniu młodzieńczej rozprawy z pisma „Postęp”. Chociaż doznawał przeróżnych przemian, spiralnych transgresji: najpierw nawrócił się, później został księdzem, jeszcze później ascetą, mistykiem i filozofem oraz poważanym doktorem Kościoła. Ze wściekłego jakobina, narodził się ksiądz, z dumnego masona — zakonnik, z ateisty — obrońca czystości wiary na najwyższych urządach papieskich. A jednak Semenenko nie zmienił się wcale.

Pogardę dla „narodowości polskiej” i wiarę w przyszłość „słowiańszczyzny” oraz w siłę Moskwy, przejął Semenenko od Adama Gurowskiego. Zaufania w potęgę rozumu nauczył go Kant czytany — jeśli czytany — w pruskim obozie pod Królewcem, a jeśli nie Kant, to lektura saintsimonistycznych broszurek. Łącząc w jednym zdaniu „wiarę” ze „szkiełkiem i okiem”, Semenenko odrzucił na bok „czucie”, ale przecież za nadmiar „czucia” bracia zmartwychwstańcy pokarają go srodze i na lata odepchną ze wstrętem. A zupełny brak serca i suchość rozumowania zarzuci mu Towiański i zmartwychwstański towiańczyk, to znaczy ksiądz Duński.

Pisząc rozprawę do „Postępu”, Semenenko nie zdawał sobie sprawy z niemożliwych lamańców, które wykonywało jego pióro, stawiające znaki na ćwiartce papieru oświetlanego lojówką za dwa sous. Ściany i powała w schowku za szafą u hrabiego Platara migaly wtedy w blasku świeczki cieniem rewolucyjnej pożogi.

Semenenko z największą łatwością połączył w jedno Rozum i Wiarę, przecinając węzeł, którego nie mogły rozwikłać najtęższe umysły od czasów najdawniejszych.

Adam Gurowski musiał imponować Semenence inteligencją. Semenenko marzył, by zostać racjonalistą absolutnym. Tak oświecony blaskiem rozumu, wyruszy później na bój z herezją towiańszczyzny, choć walcząc, bezwiednie wcieli w życie ideał Towiańskiego i wszystkich mistyków, potępionych lub uznanych przez autorytet Kościoła — zwlecze z siebie starego człowieka, narażając się, w trakcie zwlekania, na srogi „dociski” ze strony bliźnich.

Bo Piotr Semenenko zazna smaku władzy kapłanów i stanie bezsilny wobec obmowy, podejrzany o najgorsze grzechy, a nawet o wiarołomstwo. Tym sposobem duch jego: jakobiński, masonski, bezbożny i rewolucyjny, przejdzie przez „niższe kręgi” ziemskiej obróbki, by się „w brudnej retorce wydoskonalić, wyrobić, ku wyższym piętrům krainy, ku dobru wyszczelbować...”

Gdy patrzę na portret Piotra Semeneki, młodego kapłana, na dagerotyp rzymski z 1842 roku, przedstawiający księdza w sutannie, w kapie narzuconej na ramiona i z rękopisem reguły zmartwychwstańskiej w dłoni, to nie mogę oprzeć się wrażeniu, że patrzą na mnie oczy mistrza Andrzeja, a karki podbródek wydawcy „Przyszłości”, czyli Adama Gurowskiego.

W sierpniu 1834 roku Piotr Semenenko czuł się wyczerpany, samotny i opuszczony przez wszystkich, z wyjątkiem Bogdana Jańskiego. Rozstał się z Niewęglowskim i z „Postępem”. Zienkiewicz nazwał go szpiegiem i większość emigrantów, nawet byli druhowie z Chateauroux, zaczęli patrzeć na niego z ukosa, bo przecież nigdy nie wiadomo, czy on ukradł zegarek czy też jemu zegarek ukradli, wiadomo zaś z pewnością, że carska policja ma długie ręce, a ściany micwają uszy. Przemądrzały ten Semenenko i wynosi się nad wszystkich, jakby wszelkie rozумы pozjadał. Pyszalek. Nad głową Semeneki wisiał pojedynek, kieszeń świeciła pustką, policja deptała mu po piętach.

Zaszedł więc Piotr Semenenko do Jańskiego w najkrytyczniejszej chwili, wyznał w jakie popadł tarapaty. Jański wręczył mu zaraz sumę świeżo otrzymaną od Aleksandra Jełowickiego za korektę, a później porozmawiał z córkami Augusta Pinarda, który składał nad Sekwaną polskie książki, jeszcze przed powstaniem, zmarł biedaczysko w zimie 1831 roku, ale zakład prowadziły dalej trzy hoże Pinardówny: Anais, Kora i Nelly, które wiadomo — robiły słodkie oczy do polskich panów poetów, a Kora nawet miała romans ze Slowackim, szybko pojęły w czym rzecz i się zgodziły, żeby Semenenko przychodził codziennie, jaka to była robota, trudno zgadnąć, może zecerka.

Do składania czcionek, zbierania justunku i czyszczenia kaszt Semenenko się chyba zanadto nie nadawał, mniejsza z tym, miał stały zarobek, więc sierpniowego ranka, kiedy upał czaił się w liszajach murów i z rynsztoków znikaly ostatnie plamy wilgoci, skręcał w Nabrzeże Wolterowe do pracy bacząc czy bramy puste. Czuł się samotny, niekochany, zdradzony przez najbliższych przyjaciół, oczerniony i opuszczony przez wszystkich. Z wyjątkiem Bogdana Jańskiego.

Semenenko nie miał dokąd pójść i nie mógł nigdzie uciec. Krył się, bał policji, Polaków i siebie samego. Bez grosza, bez własnego kąta, bez przyszłości, bez nadziei. Bogdan Jański zaczął podsuwać Semenence książki religijne i filozoficzne, ale — broń Boże — nie Kanta,

najwyżej Lamennais, Tomasza à Kempis, wybrane fragmenty z żywotów Świętego Ignacego i Świętej Teresy z Avili.

John Iwicki przypomniał, że „działo się to w krytycznym momencie życia Piotra, gdy był załamany, przygnębiony i izolowany, a Jański okazał się jego najlepszym przyjacielem. Życzliwą i łagodną perswazją udało mu się nakłonić Semenenkę do odwołania pojedynku. Cierpliwością i modlitwą przekonał go o jałowości dotychczasowego stylu życia. W bardzo krótkim czasie Jański zyskał całkowicie zaufanie Piotra, jako prawdziwy i bliski przyjaciel. Był to początek nawrócenia Semenunki; zaczęła się budzić na nowo jego wiara lat chłopięcych”.

Budziła się wiara w Semenence, dzięki Jańskiemu, tak jak budziła się równocześnie w drugim podopiecznym — w Adamie Celińskim, powstańcu, poccie i w gruźliku, którego wiersze „pachniały towiańszczyzną”, zanim jeszcze Towiański zjawił się w Paryżu.

Jański powoli kierował krokami Celińskiego i Semenunki, obaj sprawiali dużo kłopotów, wierzgali duchem, buntowali się, bluźnili, odrzucali dobro, i zapiekali w złem, aż nawet Jański notował w „Dzienniku”, że wszystko na nic, że Celiński opętany, a znaki nawrócenia u Semenunki budzą co prawda nadzieję, ale nadzieję lękliwą, w końcu Adam Celiński poszedł do spowiedzi, prosto z konfesjonalu pobiegł nad Sekwanę, by wykąpać się w rzece raz, drugi i trzeci, odwiedził z Jańskim Mickiewicza, pożegnał i puścił w podróż do Agen, a niedługo potem umarł. Na szczęście Semenenko cieszył się wtedy dobrym zdrowiem i w końcu wyznał Jańskiemu, że chce do spowiedzi.

21 stycznia 1835 roku Piotr Semenenko rozpoczął spowiedź życia u wypróbowanego księdza Chossotte w Saint-Mande, a 2 lutego otrzymał rozgrzeszenie i przystąpił do Komunii Świętej. Wszelkie dostępne źródła utrzymują, że Semenenko prosto z kościoła pobiegł na policję i oświadczył, że nie warto go dłużej ścigać, że się nawrócił, że żadnej działalności wywrotowej prowadzić nie będzie, od rżnięcia panów, królów oraz wszelkich reprezentantów prawowitej władzy jest najdalszy, ponieważ wypowiadał się i przyjął Ciało Pańskie.

Podobno „dyżurny oficer” ucieszył się niezmiernie wyznaniem Semenunki. uwierzył święcie w jego słowa i podsunął do podpisania papier, który śmiało nazwać mogę świadectwem lojalności, skoro nawet ksiądz John Iwicki użył tego właśnie określenia: „(Semenenko) dobrowolnie zgłosił się do policji. Oficer dyżurny pogratulował mu nawrócenia na katolicyzm i dał do podpisania orzeczenie, uwalniające go od wszelkich formalnych oskarżeń. Ponieważ niemożliwe było powiadomienie wszystkich agentów rządowych o odwołaniu poprzednich rozkazów dotyczących Semenunki, **podpisany dokument funkcjonował więc jako świadectwo lojalności** (podkr. — K. R.). Tej samej nocy spokojny sen Semenunki przerwał agent policji, który wtargnął do pokoju, chcąc go aresztować. Ku jego rozczarowaniu, Semenenko przedstawił świadectwo lojalności wydane przez szefa policji. Niemile zaskoczony agent ledwo uwierzył w to wszystko i zauważył: «Nawet tym razem uciekł mi pan!»”

Wierzę, że Semenenko prosto z kościoła w Saint-Mande pobiegł w uniesieniu na policję, najprawdopodobniej w stronę Cité, na główną prefekturę, skoro ksiądz Paweł Smolikowski twierdzi, że Semenenkę przyjął prefekt. Długi był to zatem bieg i wielce ryzykowny. Ale jeszcze bardziej ryzykowna zdaje mi się opowieść o łatwowierności francuskiego policjanta i to przecież nie jakiegoś drobnego agenciny, który w rozdeptanych trzewikach i wytartym płaszczu przesiaduje w paryskich kawiarniach, zapisując na mankietach, co pijani poccie, brudnawi malarze, uzdrowiacze ludzkości oraz wszelkie typy spod ciemnej gwiazdy wygadują przeciwko władzy, o kobietach, o własności oraz o każdej innej rzeczy pod każdym innym względem.

Semenenko wpadł przecież zziębnięty do prefekta, bez wcześniejszego zaanonsowania, prawie tak, jak w dziesięć lat później Celina Mickiewiczowa wtargnie z rozwianym włosem do gabinetu głównego szefa francuskiej policji, by bronić Towiańskiego własną pierśią i natchnionymi słowy przed zsyłką na galery.

Może to był tylko podprefekt, albo jaki komisarz, ale na pewno nie stójkowy, wszystko jedno, zatem Semenenko wpada, jedna brama, druga brama, korytarz, schody, gabinet, po drodze odpycha strażę, albo biedacy posnęli, otwiera z impetem drzwi i powiada, że co prawda

to jego właśnie od miesięcy szukają jak groźnego przestępcę, ale dajmy spokój, już nie warto, bo się nawrócił i poszedł do spowiedzi, właśnie wraca z kościoła i od Komunii Świętej, właśnie biegł od Stołu Pańskiego. Prefekt albo wyższy funkcjonariusz policji króla Ludwika Filipa powstaje, rozwiera ramiona, uśmiecha się pod wąsem świecącym pomadą, lżę ociera mankietem ukradkiem, bo nie zdążył założyć na powrót surduta, wierzy natychmiast i bez zastrzeżenia, wydaje zaraz Semenence zaświadczenie o nietykalności.

Zatem Semenenko musiał wtargnąć do gabinetu samego prefekta, ponieważ żaden niższy rangą policjant nie śmiałyby się zachować w ten sposób, bo natychmiast straciłby posadę.

Zatem opowiedzmy tę scenę raz jeszcze: zmęczony Semenenko wpada do gabinetu i oświadcza, że już więcej nie będzie, bo odnowiła się w nim łaska wiary. Że nie warto go dłużej ściagać ani nawet podejrzewać. I policjant wierzy mu na słowo, zwalnia od odpowiedzialności, wystawia glejt. Od razu i bez żadnych wątpliwości. Obcemu, polskiemu emigrantowi, którego nawet rodacy nie darzyli dotąd ani zbyt wielką sympatią, ani zaufaniem. Zaciekłemu jakobinowi, podejrzewanemu o konszachty ze skrajną lewicą rewolucyjną. Semenenkę musiała uskrzydlić odzyskana wiara, promieniował prawdą, nadzieją i miłością skoro policjant postąpił wbrew najbardziej elementarnym zasadom pragmatyki służbowej.

Wielkiej zaiste Piotr Semenenko dokonał transgresji, skoro zmusił policjanta do błędu. Nie chcę posługiwać się fałszywymi analogiami, częż wszelkie proporcje tak jak dusze przodków, ale niektórym skojarzeniom warto zaufać. Wyobraźmy sobie, że w roku 1986 do prefektury na Cité wpada terrorysta palestyński i oświadcza słodkim głosem, że nie będzie więcej podkładał bomb, ponieważ doznał olśnienia przeglądając rano sury Koranu. Czy prefekt miasta Paryża wystawiłby mu list żelazny i zwolnił?

Co prawda policja Ludwika Filipa szukała Semenengi — o ile w sprawach związanych z działalnością policji w ogóle rościć wypada pretensję do pewności — nie za podkładanie bomb, ale przecież Semenenko publicznie wykrzykiwał, że chce wyżynać królów i panów w imię dobra ludu. Z policyjnego punktu widzenia, rodzaj używanej przez przestępcę broni ma znaczenie drugorzędne. Bomba nie bomba, grunt, że nieprawomyślny. Poza tym wszyscy policjanci na świecie od czasów starożytnych do współczesnych wyznają zasadę, że nie ma ludzi niewinnych, są tylko źle trafieni.

Semenenko na obszarze podlegającym kontroli policyjnej lipcowego monarchy broni jeszcze nie użył, ale użyć mógł lub może. Policyjne zwyczaje oraz przepisy wykonawcze od lat 155 nie zmieniły się we Francji zanadto i łatwiej sobie wyobrazić diabła przemykającego się przez ucho igielne, niż Piotra Semenenkę w objęciach rozczulonego policjanta. Ktoś musiał użyć protekcji twardych jak dzwony Notre-Dame. Albo Piotr Semenenko podpisał jeszcze inne papiery, ponieważ jego teczka spoczywająca na odpowiedniej półce odpowiedniego podwydziału w odpowiednim resorcie zajmującym się Polakami, nie domykała się z powodu objętości, więc dodatkowo wiązano ją sznurkiem.

Rodacy, agenci i amatorzy nie próżnowali, ciągle przysparzając pracy urzędnikom segregującym i upychającym w teczce donosy i donosiki na Semenenkę. Donos, wiadomo, to zdrowy i powszechnie przez Polaków uprawiany gatunek literacki, a na Semenenkę pisano donosów bardzo dużo, prawie tyle, ile na Mickiewicza.

Nawet w roku 1853, kiedy Semenenko cieszył się sławą wielkiego teologa, duszpasterza i filozofa, mistyka i ascety, niejaki Ferdynand Kurowski koszmarną francuszczyzną wysmażył na niego donos do prefekta Héberta: „Ja, niżej podpisany, Ferdynand Kurowski, polski oficer na emigracji, zamieszkały przy ulicy Galande numer 55 w Paryżu, przysięgając na sumienie oświadczam, że w niedzielę 31 października lub 1 listopada (jedno z dwojga), przybywając do kościoła Wniebowzięcia w celu wpłacenia mej należności do Banku Polskiego, spostrzegłem w poczekalni, w której znajdowałem się z Jakubem Wysockim, zamieszkałym w Paryżu przy ulicy Boutebrie, Kaczanowskiego i Semenenkę, dwóch polskich księży jezuitów, którzy rozmawiali w pokoju sąsiadującym z tym, w którym odbywają się wypłaty. Ich rozmowa zdała mi się bardzo żywa, obaj znajdowali się pod wpływem bardzo silnego gniewu i nadstawwszy ucha

usłyszałem, że Semenenko powiedział: «Co zrobimy z tym zgnilcem Węgierskim. On przejrzał nasze sprawy i zgubił nas prawie». Na co Kaczanowski ujął głowę w dłonie i kiwając nią rzekł: «Cóż za nieszczęście! Godzien jest trucizny, to jedyny sposób, żeby pozbyć się tego drapi-chrusta!»

Wysocki mnie spytał, o kim mówią. Odpowiedziałem, że mowa o Węgierskim. Wysocki odpowiedział, że go nie zna. A ja mu powiedziałem: «Prześtań i słuchajmy»”.

Archiwa paryskiej prefektury uginają się pod ciężarem podobnych płodów, natchnionych muzą narodową, polską. Po bibliotekach — też ich nie brak. Jak policja policją, urząd urzędem, a Francja Francją, nie zdarzyło się tak, by nawet najbardziej idiotyczny donos został odrzucony, zlekceważony, nie przeczytany. Donos jes papierem, urzędnik — urzędnikiem i teczka teczką. Żaden prefekt nie miał prawa wypuścić od tak, po prostu Semenunki do domu, wydać mu glejt, w zamian za podpisanie świadectwa lojalności. Bo po prostu naraziłby na szwank własną karierę zawodową. Tego urzędnik francuski nie uczyni nigdy. Prędzej udusi własną żonę, wytruje dziatki, albo wyrzeknie się do kresu dni swoich czerwonego wina.

Semenenko po spowiedzi, Komunii Świętej i tajemniczym uwolnieniu od winy, napisał list z publicznym ukorzeniem, w którym dawał świadectwo wierze i przeproszał wszystkich dawnych przyjaciół i nieprzyjaciół: „Przyjaciele moi, wielka jest miłość Chrystusa, większa, niż się spodziewać możecie, niż pojąć: boście się niektórzy odwrócili od niej. Obfituje ona dla nawróconego grzesznika. Dałby Bóg, jeżeli komuś z was służył ku zgorszeniu, żeby w nim ta moja nicobludna poprawa wzbudziła chęć poprawienia się.

Nieprzyjaciele moi, a teraz bracia, zgrzeszyłem i przeciwko wam. Nienawidziłem was, a Chrystus kazał mi was miłować; pogardzałem wami i złem wam życzył, Chrystus kazał mi modlić się za was i dobrze wam czynić. A nienawiść tę i złe życzenia nie zamknąłem w sobie, popierałem je słowem i czynem. Nieprzyjaciele, bracia moi, oto przychodzę was prosić, wybaczyć mi, a bądźcie braćmi moimi.

Miły mi brat w Chrystusie, Zienkowicz, przebaczy, że jego imię tu wspomnę i moją z nim sprawę wprowadzę. Nie zasłużyłem wprawdzie, bym uchodził za szpiega, jak on mię nazwał: bo lubo duch zaślepienia był na mię, jednak Bóg nic dał upaść tak nisko i pozwolił zachować zgrozę do tego rzemiosła. Zaślepienia mego, które mojem przekonaniem było, nie byłem zdolny zdradzić ludziom, mogłem je zdradzić samemu tylko Bogu. Mimo to jednak w ciągu obcowania mego z Zienkowiczem, dałem mu zapewne powody do nienawiści ku mnie, zapewne i nie raz obraziłem go ciężko. (...) Zienkowicz nie popierał swego zarzutu przed sądem polubownych, ale oświadczył, że ma inne powody do nienawiści. Jam nie prosił o ich zapomnienie, ale obstawał za pojedynkiem. Przejrzałem przecie, za łaską Chrystusa, który przed ofiarą kazał się z bratem pojednać. Jam siebie wprawdzie pierwemu mu ofiarowałem, ale nie omieszkiał dopełnić przykazania. Byłem u brata, z którym miałem zajście, prosiłem o zapomnienie uraz i pojednanie, a rzecz jawną się stała, tu moją prośbę ponawiam. Jeśli to mię ma upokorzyć przed światem, niech się tak stanie. Niemniej jednak dziękować będę Chrystusowi, że mi pozwolił dobry uczynek spełnić. (...)

Nieprzyjaciele moi; kochałem moich przyjaciół, dziś kocham ich więcej daleko, ale i was na równi z nimi. Przyjdźcie, przyjdźcie i wy do wspólnej uczty miłości, którą Chrystus dla nas zgotował, dla nas postanowił. Bądźcie zarówno dziedzicami Jego Królestwa. Przyjdźcie. Uprejmieć jest zaproszenie”.

Piotr Semenenko zmienił styl pisania. I sam też zmienił się bardzo. Nagle. Kiedy Kajsiewicz go ujrzał, nie uwierzył własnym oczom. Zanotował: „Znalazłem kilka konwersyj dziwnych i znakomitych, jak na przykład sławnego demagoga Semenenkę, który dziś jak jaki św. Jan i Ewangelista wygląda: miłość go w szpikach przejęła; wyraz twarzy, głos, giesta, wszystko w nim zmieniła”.

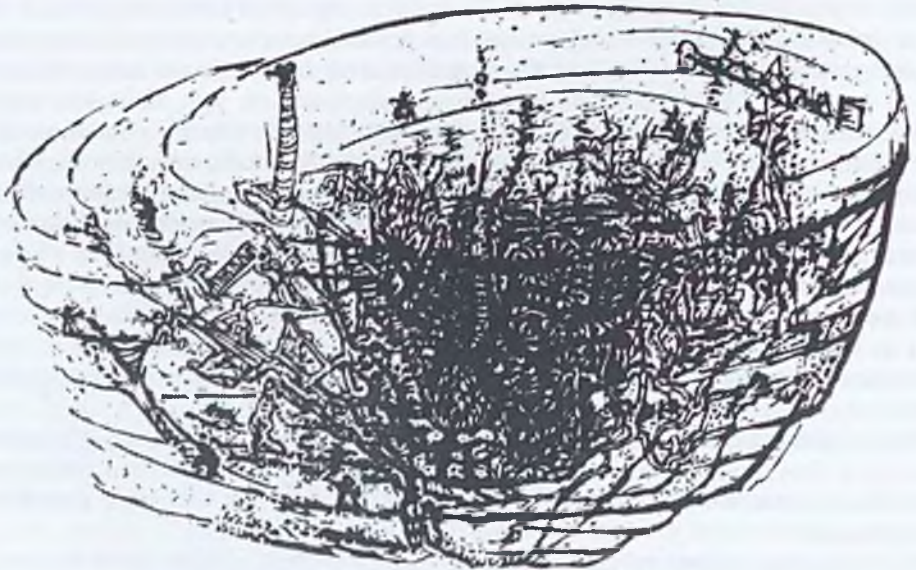
Przemiana Semenunki spowodowała, że Kajsiewicz się nawrócił, zamieszkał razem z nim i z Jańskim. Piotr Semenenko przekroczył pierwszy krąg wtajemniczenia, odmienny od wolnomularskich prób. Czekają go kolejne przejścia i transfiguracje. Upadki i wzloty. Wzloty i upadki.

Najpierw nie poznał go Kajsiewicz. Później Semenenko znowu się zmienił i nie poznał go Jański. Potem Towiański wykrzyknął, że Semenenko nie poznał samego siebie, a zmartwychwstańcy nie poznali się na nim. Jeszcze później nie poznał go Hube z Jełowickim. I potem jeszcze tak się odmienił, że nie poznała go ze grozy Makryna. I ksiądz Duński oskarżał Semenenkę o odmianę twarzy. A nawet połowa jego mistycznej jedni — Marcelina Darowska orzekła, że zamieszkał w nim ktoś inny.

Siedem razy Semenenko zadziwiał przemianą. Siedmiokrotnie próbował odmiany własnego oblicza. W upalny poranek sierpniowy 1834 roku starał się ukrywać w wątlym cieniu murów, bo za gardło go chwycił łęk przed policją i Polakami.

Krzysztof Rutkowski

* Rozdział ten pochodzi z nie publikowanej jeszcze książki pt. *Stos dla Adama albo kacerze i kapłani. Studium w czternastu odsłonach o sporze zmartwychwstańców z towiańczykami.*



František Halas

PAPIER

Mówisz Papier
Daj mi kawałek papieru
Są tacy co znają się na welinowym i japońskim
Ten jest z drzewa
Ten zaś ze szmat
a więc
niewykluczone że piszesz wiersze
a może i rachunki
i list miłosny
i nakaz aresztowania
i modlitwę
na czymś
co powstało z koszulek umarłych dzieci
lachmanów rozstrzelanych żołnierzy
szpitalnych prześcieradeł
chusteczek mokrych od łez
całunów
śliniaczków osesków
bielizny prostytutek
i czy ja wiem czego jeszcze
i na tym wszystkim
ktoś jeszcze się ośmiela
pisać te linijki
ale nie trać nadziei
uwierz że powstał ze ślicznego pniaczka
z lasu przez który szedłeś
i niechże to będzie usprawiedliwieniem
Ale jeśli nie?
Jeśli nie?
Mówi się Papier

przel. Leszek Engelking

Wojciech Tomasiak

ANTYNOMIE INGARDENA

Filozofia literatury Romana Ingardena jest zjawiskiem na tyle oryginalnym, że trudno je jednoznacznie przyporządkować któremuś z XX-wiecznych nurtów myślowych. Ta odrębność była po wielokroć deklarowana przez samego filozofa, który wolał, aby jego stanowisko postrzegać na tle prądów epoki raczej w kontekście różnic niż ewentualnych pokrewieństw. Budowany w ten sposób „mit odrębności” nie może jednak zwalniać z pytania o faktyczne usytuowanie Ingardenowskiej koncepcji względem współczesnych jej prądów filozoficznych. Pytanie takie postawiła niedawno Danuta Ulicka i przekonująco wykazała, że specyfika systemu Ingardena wynika z tego, iż sytuuje się on na przecięciu różnych stylów XX-wiecznego filozofowania. W głównej mierze jednak o specyfice systemu rozstrzyga jego stosunek do tradycji XIX-wiecznej. Ingarden nie zrywa całkowicie z myślą pozytywistyczną, przeciwnie — przenosi niektóre z jej elementów w obręb formacji wyrosłej ze sprzeciwu wobec pozytywizmu, zacierając tym samym granicę między XIX- i XX-wiecznym stylem uprawiania humanistyki.

Ingardenowska teoria literatury ma wiele rysów wspólnych z poetykami neoidealistycznymi, w których badaniom faktu i przyczyny — charakterystycznym dla literaturoznawstwa pozytywistycznego — przeciwstawiana jest refleksja nad wartością i znaczeniem. Fenomenologiczną teorię literatury łączy z estetyką neoidealizmu wyeksponowanie aktywnej roli podmiotu w poznawaniu literackiego dzieła sztuki. Ale zarazem w stanowisku Ingardena nie została zwyciężona pozytywistyczna wiara w istnienie poznania bezzałożeniowego i obiektywnie sprawdzalnego. Ingardenowska teoria dzieła literackiego jest antynomicznie rozpięta między podejściem pozytywistycznym i antypozytywistycznym. Takim, w którym akcentuje się przeciwstawienie przedmiotu poznania i poznającego podmiotu, oraz takim, w którym tę opozycję się unieważnia.

Za szczególnie przejaw wspomnianej antynomii wypada uznać Ingardenowską koncepcję poznawania dzieła literackiego. Z jednej strony mówi się w niej o czytaniu bez uprzedzeń, zmierzającym do tego, by poznać dzieło „oddać sprawiedliwość”. Z drugiej — zakłada się, że relacja między dziełem i poznającym je podmiotem jest już wstępnie ukształtowana przez ponadindywidualne „wzorce konkretyzacji”. Inaczej rzecz ujmując: w Ingardenowskiej teorii lektury dochodzą do głosu dwa przeciwstawne postulaty epistemologiczne: poznania niczym nie uprzedzonego i poznania opartego na „przed-sądach” (uprzedniej wiedzy o przedmiocie). I w tym sensie teoria ta kładzie pomost między humanistyką XIX- i XX-wieczną.

Oprócz dwu podstawowych kontekstów myśli Ingardenowskiej — neoidealizmu i pozytywizmu — wskazać można jeszcze inne, nie tylko filozoficzne, ale także literackie. Specyfika teorii Ingardena wynika po części z tego, iż — tak jak każdą inną doktrynę literaturoznawczą — współkształtowała ją „atmosfera literacka” epoki. Dwa jej komponenty wydają się odgrywać tu rolę pierwszoplanową: „powieściocentryzm” i — okreśmy go tak — „bezydeowy estetyzm”. Pierwszy stanowi spadek po XIX stuleciu, okresie, który przyniósł „nobilizację” powieści, drugi, przeciwnie, jest związany z XX wiekiem i typowymi dla niego hasłami sztuki dla sztuki.

Niejednokrotnie zwracano już uwagę, że Ingardenowska teoria dzieła literackiego jest faktycznie teorią form epickich. To utwory epickie, a zwłaszcza XIX-wieczna powieść realistyczna, najbliższe są strukturze, jaką filozof chciałby widzieć w każdym bez wyjątku dziele sztuki literackiej. Inne gatunki okazują się w tej perspektywie tylko modyfikacjami epiki. „Trochę tak — pisała przed laty Stefania Skwarczyńska — jakby te inne rodzaje stanowiły w stosunku właśnie do struktury epiki swoiste warianty.”

Centralna pozycja, jaką w Ingardenowskiej teorii zajmuje powieść nie jest zapewne prostym odbiciem literackich upodobań filozofa, choć i tych nie wolno lekceważyć. Wydaje się, że

wchodzi tu w grę raczej czynnik socjologiczny, który mógł — rzecz jasna — kooperować z indywidualnymi gustami i przyzwyczajeniami, ale który zarazem te gusty i upodobania w znacznie mierze formował. Współczesną Ingardenowi kulturę literacką (czy — jak ją nazywał sam filozof — „atmosferę literacką”) zdefiniować by można jako „powieściocentryczną”, rozumiejąc przez to określenie sytuację, w której gatunek powieści zajmuje w systemie literatury pozycję dominującą, co widoczne jest zarówno w decyzjach piszących, jak i w zachowaniach czytelników. W pierwszym wypadku chodzi m.in. o zbliżanie gatunków nicepickich do struktury powieści (przykładem niech tu będzie *Lesedrama*, forma dramatu nie respektującego wymogów sceny), w drugim — o uniwersalizację strategii lekturowych charakterystycznych dla tradycyjnych odmian epiki (co dokumentować może wczesna recepcja prozy Żeromskiego). Tak pojmany „powieściocentryzm” jest zasadniczym rysem kultury literackiej 2 połowy XIX wieku, obecnym także w kulturze początków naszego stulecia, choć — jak się zdaje — odczuwanym wtedy już jako pewien anachronizm.

„Powieściocentryzm” Ingardena wyraża się najsilniej w teorii lektury uszczegóławiającej, a dokładnie — w założeniu, jakie zostaje w tej teorii milcząco przyjęte. Przyjmuje się tu mianowicie, że świat przedstawiony dzieła literackiego wypełniają przedmioty jednoznacznie określone pod względem egzystencjalnym, i że są to przedmioty realne (tj. odpowiadające przedmiotom znanym czytelnikowi z doświadczenia pozalekturowego). Teoria lektury uszczegóławiającej (konkretyzacji) jest następstwem takiego właśnie rozstrzygnięcia. „Konkretyzacja” odnosi się u Ingardena do dwu rodzajów czynności czytelniczych, przebiegających w ścisłym ze sobą związku i w zasadzie równocześnie.

Konkretyzacja polega przede wszystkim na wzbogacaniu przez czytelnika przedmiotów w dziele przedstawionych w cechy, które nie zostały pozytywnie wyznaczone przez warstwę językową (np. wiek i biografia bohatera Mickiewiczowskich *Stepów akermańskich*). Ingardenowski termin wskazuje wprost na tego rodzaju zabiegi. Ale odnosi się on również do czynności innego rodzaju — zmierzających do usunięcia ewentualnych sprzeczności w budowie przedmiotów przedstawionych. Sprzeczność, o jakiej mowa, jest m.in. własnością przedmiotów wyznaczanych za pomocą wyrażań metaforycznych. Wyrażeniom takim poświęca Ingarden w swych wywodach bardzo mało miejsca, co świadczy wyraźnie o tym, iż prototypem języka literatury jest dla filozofa „przezroczysty” styl XIX-wiecznej prozy.

W ujęciu Ingardena metafora stanowi zjawisko incydentalne. Co ważniejsze jednak — takie, które nie wpływa zasadniczo na zmianę optyki, w jakiej postrzega się normalnie dzieło literackie. A postrzega się je głównie jako swoiście zorganizowany „świat przedstawiony”. Metafora u Ingardena jest również „przezroczysta” co pozostałe elementy warstwy językowej, a może nawet jeszcze bardziej, skoro sprzeczność w obrębie znaczenia nazwy („suchy przestwór oceanu”) nie przeszkadza percypować wyznaczanego przez nią przedmiotu jako realnego, tj. pozbawionego rysów sprzecznych. Wedle Ingardena w metaforach „są intencjonalnie wyznaczone zupełnie i n n e przedmioty, niż te, o których przedstawienie właśnie chodzi”. Jeśli zatem te pierwsze wyposażone zostały w cechy sprzeczne, to te drugie — jako z założenia realne — nie mogą wykazywać w budowie żadnej niekonsekwencji. (Mickiewiczowski „suchy przestwór oceanu” jest zatem zwyczajnym stepem.)

Z kwestią „przezroczystości” języka literatury wiąże się stosunek Ingardena do czytania (konkretyzowania) w „postawie filologicznej”. Filologiczne nastawienie realizuje się wtedy, gdy warstwy przedmiotowe dzieła „chwywane są peryferycznie”, zaś uwaga czytelnika skupia się na organizacji językowo-znaczeniowej tekstu. Nastawienie, o jakim mowa, może pojawić się głównie wtedy, gdy walory estetyczne dzieł tkwią w ukształtowaniu struktury językowej (nie zaś — przedmiotowej), skutkiem czego twory „domagają się «filologicznego» sposobu czytania”.

Dla Ingardena utwory wymuszające na czytelniku „filologiczny” sposób lektury są „objawem pewnego dekadentyzmu czy baroku”. Mówiąc inaczej: poznawaniu dzieła (jego świata przedstawionego) wychodzi naprzeciw struktura, której najbliższym odpowiednikiem jest pewien historyczny styl literacki, taki mianowicie, jaki ukształtował się w obrębie XIX-wiecznej prozy realistycznej. I z perspektywy takiej właśnie koncepcji języka literackiego negatywnie przedstawia się styl nieprzezroczysty, silnie zmetaforyzowany, bliższy raczej XX-wiecznej poezji niż tradycyjnej (realistycznej) prozie.

Stosunek Ingardena do wzorca tradycyjnej powieści nie jest wcale jednoznaczny. Niewiele o tym stosunku powiedzieć można na podstawie materiału przykładowego, jaki pojawia się w wywodach filozofa. Powieść przywołuje się tu dość często (częściej chyba niż inne gatunki), zwykle jednak w krótkich fragmentach, w celu lepszego naświetlenia tej czy innej kwestii teoretycznej. Ingarden kilkakrotnie wyjaśniał, że dobór przykładów został określony przez rodzaj zagadnień, które należało zilustrować i nie odzwierciedla w żadnym stopniu osobistych ocen i preferencji. Jeśli uwzględnimy to zastrzeżenie, wypadnie nam skonstatować, że stosunek Ingardena do tego czy innego fragmentu powieści niewiele mówi o stosunku filozofa do całości utworu. To, że w jakiejś scenie z *Zamieci* Żeromskiego dostrzegą Ingarden bogactwo warstwy wyglądowej, nie daje jeszcze podstaw by sądzić, że takie bogactwo skłonny byłby on przypisać całej powieści, i — w konsekwencji — oceniać całość równie wysoko co analizowany fragment.

Ingarden wymagał, by dzieło sztuki literackiej było percypowane na podstawie realizacji dźwiękowej (brzmieniowej); jego teoria konkretyzacji nie czyni w tej materii żadnych wyjątków. Zakłada ona, że wypełnienie „miejsc niedookreślenia” dokonuje się zawsze we wszystkich warstwach utworu, także w brzmieniowej, co znaczy m.in., iż każdy utwór musi być odczytywany na głos. Jest rzeczą oczywistą, że taki sposób lektury, odpowiedni dla krótkich tekstów poetyckich, w przypadku dłuższych utworów epickich staje się uciążliwy i narzuca potrzebę przerw. Przerwy są zresztą wkalkulowane w strukturę powieści, której ze względu na znaczne zwykle rozmiary nie daje się czytać nie czyniąc chwilowych choćby pauz. Powieść czyta się tomami, rozdziałami, niekiedy — kilkudziesięciostronicowymi porcjami, z krótszymi lub dłuższymi przerwami.

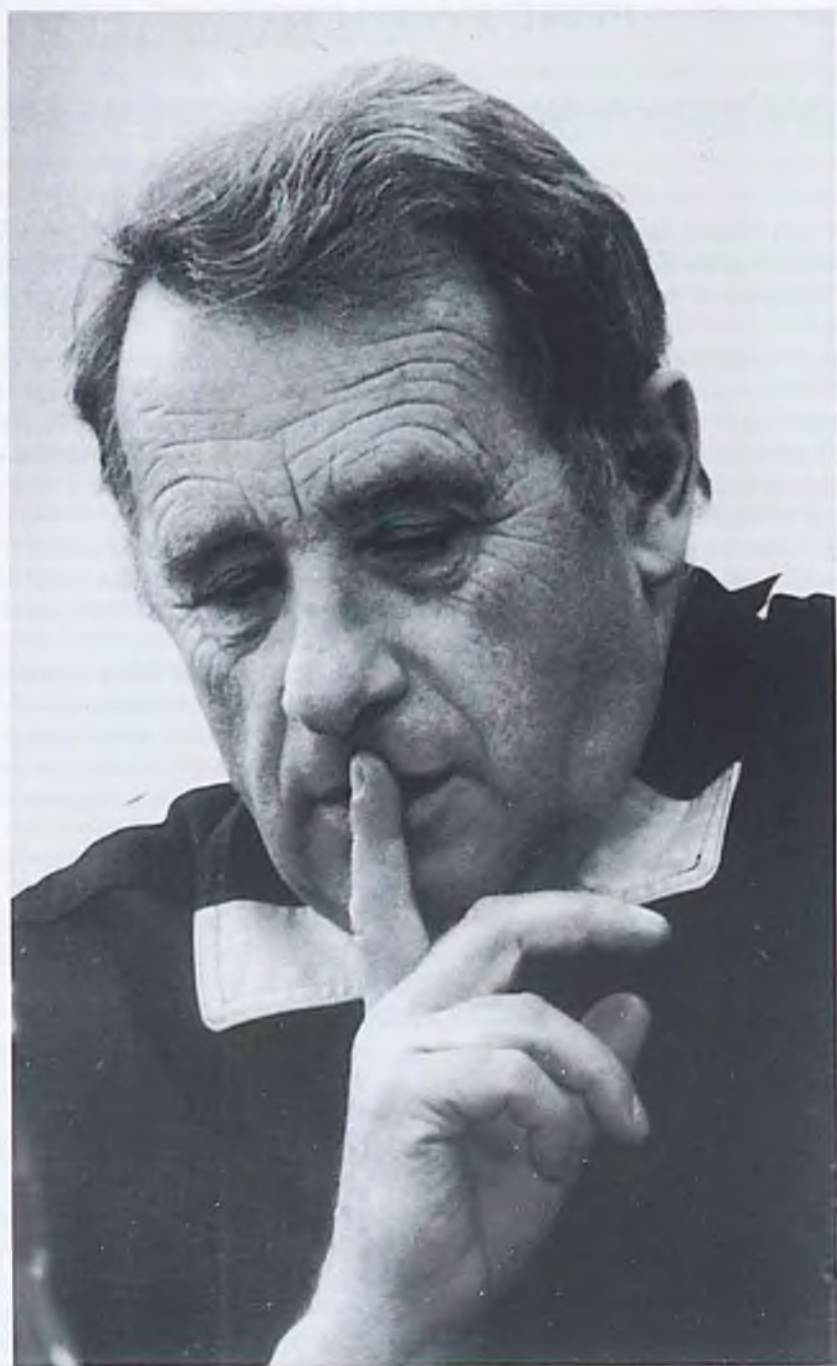
Gatunek powieści stwarza w ten sposób istotne zagrożenie dla percepcji estetycznej, zakładającej nieprzerwany i niczym nie zakłócony kontakt z dziełem sztuki. Z tej właśnie perspektywy powieść okazuje się formą, która komplikuje proces odbioru i utrudnia percypowanie przez odbiorcę ukonstytuowanego w dziele przedmiotu estetycznego. Stanisław Ignacy Witkiewicz, którego poglądy niewiele mają wspólnego z koncepcją Ingardena, w tej akurat kwestii okazuje się niespodziewanym sojusznikiem wielkiego filozofa. I Witkacy, i Ingarden skłonni byłiby bowiem podpisać się pod tezę, iż „powieść nie jest dziełem sztuki”.

Wedle Ingardena powieść nie jest dziełem sztuki również dlatego, że zrosła się z typem literatury utylitarnej, służącej wyrażaniu i przekazywaniu jakiejś życiowej „idei”. Polemika filozofa z dydaktycznym pojmowaniem literatury stanowiła w istocie spór z funkcjami, jakie pełniła XIX-wieczna powieść i do których dostosowywała swą strukturę. Dzieło sztuki literackiej przeznaczone jest — zdaniem Ingardena — do percepcji estetycznej, do pełnienia innych funkcji nie jest ono powołane i nawet jeśli je czasem realizuje, to są one dla niego „pochodne i niewłaściwe”. W powieści XIX-wiecznej na plan pierwszy wysuwa się funkcja poznawczo-dydaktyczna. „Wystąpienie Przybyszewskiego i Młodej Polski — stwierdzał z naciskiem Ingarden — było u nas pierwszym sygnałem, iż całe to pojmowanie zadań literatury jest fałszywe”.

Odcinając się od instrumentalnego traktowania literatury Ingarden bronił się zarazem przed zarzutem ulegania „bezideowemu estetyzmowi”. Autonomia sztuki nie oznacza bowiem, iż dzieło literackie nie kontaktuje się w żaden sposób z rzeczywistością. Przeciwnie, do kontaktu dochodzi i to na płaszczyźnie dla człowieka najważniejszej, tj. na płaszczyźnie wartości. Dzięki odpowiedniemu ukształtowaniu i zharmonizowaniu wszystkich warstw dzieło unaocznia jakości metafizyczne, przez co — jak powiada filozof — „odsłania się nam «głębszy sens» życia i bytu w ogóle.”

„Bezideowy estetyzm” nie jest więc rozwiązaniem, ku któremu Ingarden ostatecznie by się skłaniał. Wyznacza ono jedynie ogólny kierunek dociekań filozofa, które z pewnością wiele mają do zawdzięczenia XX-wiecznym programom sztuki bezinteresownej, skoncentrowanej na tworzeniu słownym, co nie znaczy wcale — odwróconej od życia.

Filozofia literatury Romana Ingardena łączy dwa modele sztuki: jeden, naznaczony piętnem XIX stulecia, i drugi, uchodzący za wytwór naszego wieku. I również z tego względu jest ona myślą antynomiczną.



PYTAĆ PYTAJĄCYCH...

Z ks. prof. Józefem Tischnerem rozmawia Krystyna Starczak-Kozłowska

— W swej książce *Nieszczęsny dar wolności* cytuje Książd Profesor wypowiedź Wielkiego Inkwizytora z *Braci Karamazow* Dostojewskiego: „Przyniosą ci tę wolność, oddadzą ci tę wolność, bo będą rozumieć, że jak długo będą wolnymi, nie będą szczęśliwymi. Tylko niewolnicy są szczęśliwi.”

— W szyderczej ironii Wielkiego Inkwizytora tkwi ziarno prawdy. No bo skąd się bierze szczęście? Przede wszystkim z przywileju niewinności... Ludzi w komunizmie nie dręczyły wyrzuty sumienia — cokolwiek robili, nie obciążało ich sumienia, lecz tych, którzy ich zniewolili. To było wielkie szczęście komunizmu: żyć co prawda w biedzie, ale być przekonanym, że odpowiedzialność za tę biedę obciąża innych. Gdy przyszła wolność, trzeba było tę winę przyjąć na siebie, a to rodzi lęki, stesy, poczucie zagubienia...

— **Stąd ucieczka od wolności — która jest zawsze ucieczką człowieka od siebie?**

— Bo człowiek nie jest wtedy naprawdę w swym bytowaniu. Zostaje pozbawiony własnego oblicza. Jak mówi Heidegger — działa „jak się działa”, myśli „jak się myśli”. W miejsce swego „ja” odkrywa anonimowość istnienia. Staje się pozorem siebie.

— **Co jest istotą wolności, której dziś wielu doświadcza z takim bólem i zwątpieniem?**

— Nie można wolności oderwać od świadomości — jestem na tyle wolny, na ile to sobie uświadamiam. Po analizach Heideggera, a przedtem Kierkegaarda czy Hegla okazuje się, że wolność nie może być wartością absolutną, choć jest warunkiem do urzeczywistnienia absolutnych wartości, a wśród nich człowieczeństwa. Obok prawdy wolność jest wartością nicodzowną dla istnienia człowieczeństwa — otwiera wartości drogę w głębi człowieka.

— **W *Biesach* Dostojewskiego Kirillow, aby poświadczyć swą „straszną wolność”, decyduje się popelnić samobójstwo.**

— Postać Kirillowa stała się symbolem, ponieważ nie uciekł on od swej wolności. Doświadczamy wolności jako wartości czasem pozytywnej, czasem negatywnej — i nie można uciec od wyboru, bo ucieczka od wyboru też jest wyborem.

— **Jakie ślady zostawia wybór określonego charakteru wolności w człowieku?**

— Zdaniem Hegla, przejawem wolności są negacje i miejsca nie wypełnione w nas i w świecie. Komentářem do takiego pojmowania wolności stała się filozofia J. P. Sartre'a z okresu *Bytu i nicości*: „Wolność to nicność, która trwa w sercu człowieka i która zmusza rzeczywistość ludzką do tworzenia siebie zamiast bycia”. A więc nicność w głębi człowieka jest jego wolnością? Taka wolność daje nam znać o sobie za pośrednictwem bólu, poczucia osamotnienia. Niekiedy manifestuje się słowem: — Nie! Odpowiedzią człowieka na absurd istnienia jest szyderstwo. Mistrzem szyderstwa był Nietzsche, którego krytyka moralności chrześcijańskiej oparta była właśnie na szyderstwie. Sartre kontynuuje filozofię szyderstwa.

— **Czym jest doświadczenie wolności poprzez szyderstwo?**

— Szyderstwo — to na płaszczyźnie moralnej przejaw tej wolności, której zasadą jest negacja. Człowiek doświadcza swej wolności na drodze odmówienia światu wszelkiej wartości. Wolność jawi się wówczas jako mroczna siła, która wszystko może splugawić.

— **Można przecież doświadczać wolności i przez aprobatę...**

— Tak, jako afirmację wartości. Wtedy odsłania się nowa prawda o wolności: nie jest ona wówczas anarchią, lecz odpowiedzią na anarchię. Przywraca harmonię w walce ze sprzecznymi

siłami, tkwiącymi w człowieku. A więc mój ład wewnętrzny jest następstwem ładu, jaki urzeczywistniam w świecie.

— W książce pt. *Świat ludzkiej nadziei* podaje Książd Profesor określenie Heideggera, że wolność spełnia się jako „podjęcie dziedzictwa”.

— Mając na oku przyszłość człowiek sięga do przeszłości, by z jej skarbcza wydobyć to, co ukryte. Tak doświadcza przeszłości i przyszłości, natomiast terażniejszość jest mu dana jako przeżycie w samym akcie sięgnięcia po dziedzictwo. Nie byłoby to możliwe bez utajonego doświadczenia wartości. Wybieramy, aby coś wcielić w życie — a jest to zawsze wartość. W świecie, w którym ściera się prawda i nieprawda, sprawiedliwość i niesprawiedliwość, honor i podłość — wolność staje się afirmacją wartości pozytywnych.

— Czym jest owa afirmacja wartości, czyli co stoi na przeciwnym biegunie szyderstwa?

— Odpowiedział na to pytanie Max Scheler w swej polemice z Nietzschem: jest to wspaniałomyślność jako sposób oddawania hołdu wszelkiemu dobru. Stajemy w obronie prawdy — bo jest prawdą, szanujemy człowieka — bo jest człowiekiem. Wspaniałomyślność jest cierpliwa, czeka aż rzecz się odsłoni, pozwala jej być, nie stosuje przemocy, woli roztaczać opiekę. Ma coś z „miłującej mądrości”. Podczas gdy szyderstwo otwiera człowieka na absurd, który znosi sam siebie — wspaniałomyślność rodzi najwyższą mądrość. Wówczas wolność przestaje być mroczną siłą, która wszystko może splugawić.

— Tymczasem w naszym stuleciu wolność splugawiła wszystko: człowiek człowiekowi zgutował Oświęcim i Kołymę....

— Oświęcim i Kołyma to dwa symbole zła naszych czasów, miejsca mówiące o klęsce europejskiego humanizmu, który nie zapobiegł zbrodniom przeciw ludzkości. Zauważmy, że nie są to zwykłe zbrodnie, lecz zbrodnie usprawiedliwione przez myślenie, które narodziło się w krajach o tysiącletniej tradycji chrześcijańskiej. Pytamy: jak to było możliwe? Działał nie tylko strach. Aby pociągnąć za sobą ludzi, totalitaryzm umiał przemówić językiem dla nich zrozumiałym. Język ten dotykał ludzkiego poczucia sacrum i sumienia. W stalinizmie sacrum zmieniło swoje miejsce — nie był nim Bóg, lecz rewolucja. Bohaterem komunistycznego myślenia z jego bezwzględny podziałem na wroga i sojusznika stał się dawny inkwizytor. W swoim mniemaniu miał on czyste sumienie. Zadaniem totalitarnej ideologii było zapewnienie czystego sumienia nawet zbrodniarzom — bo polityczną działalność władzy podciągnięto pod wzniosłe cele etyczne. Nowa etyka rodziła ideę nowego heroizmu.

— Właśnie: „nowa etyka”. W okresie komunizmu (a również i dzisiaj) wielu uznawało zasadę, że nie ma stałej prawdy, istnieje tylko prawda chwili. Tak twierdził w owych czasach m.in. pewien poeta — decyent, który mówił też, że prawda jest jak piękna kobieta, której wyrządzilibyśmy krzywdę, nago wypuszczając ją na ulicę. Trzeba ją odpowiednio przystroić. A więc spreparować prawdę....

— Dotykamy tu potężnego zła naszej epoki: relatywizmu etycznego, zgodnie z którym każdy czyn ma dwa oblicza: dobre i złe. Oświęcim był „zły” dla ofiar, ale „dobry” dla faszystów, podobnie jak Kołyma była „dobra” dla komunistów. Takie ujęcie dobra i zła jest niedopuszczalne i Jan Paweł II w swej encyklice *Veritatis splendor* wyraźnie to podkreśla. Według niego, aby zrozumieć działanie zła, należy przyjrzeć się strukturze czynów człowieka, ich stronie zewnętrznej i wewnętrznej. Mówiąc o wewnętrznej stronie czynu, jego zakorzenieniu w sumieniu człowieka, Jan Paweł II rzuca hasło: „szukajcie prawdy, a prawda was wyzwoli”. Chodzi tu o obronę człowieka przed rodzajem „wewnętrznej śmierci”, której przyczyną jest wolność skłócona z prawdą.

— Współczesne życie było i bywa dziś źródłem takiego rozdarcia wielu ludzi.

— Ale nie ma dla człowieka innej drogi do zgody z samym sobą, jak pojednanie sumienia z wymogami prawdy. A właśnie relatywizm moralny prowadzi do rozerwania więzi między ludzką wolnością a prawdą.

— A tym samym do kryzysu nadziei?

— Norwid powiedział: „nadzieja jest z prawdy”. Każdy kryzys nadziei jest kryzysem prawdy.

Gdy odkrywamy prawdę, czy zdobywamy wartość, która jest prawdą — zyskujemy na godności. Utrata nadziei zawsze idzie w parze z utratą poczucia wartości. Gdy nie stać nas na godność, nie stać nas na nadzieję. Muszę być kimś, by nadzieja mogła mnie bronić. Co robić, gdy następuje pęknięcie nadziei, gdy człowiek upada na swoje własne dno? Sam z siebie nie jest w stanie się podnieść — ktoś inny musi podać mu rękę. Niekoniecznie Bóg — mogą to być słowa drugiego człowieka, jego pomoc. Inaczej pozostajemy na dnie jak monady bez okien. Kryzys nadziei w Polsce wynika po części z faktu, że brakuje tego drugiego człowieka. Kiedy ludzie się spotykają, każdy, jak monada bez okien, wylewa własne bóle. Drugi słucha lub nie. Tworzą się całe przestrzenie, całe płaszczyzny kontaktów bez porozumienia.

— **Ciągle natomiast obwiniamy, podejrzewamy...**

— I to jest spadek po mentalności totalitarnej. Nasze czasy przyjęły zasadę wyjściową: skompromitować człowieka bardziej, niż on sam siebie skompromitował. Usiłowaliśmy być mądrzy pokazując, że człowiek jest gorszy, niż mu się wydaje. Cała marksistowska hermeneutyka podejrzeń zmierzała do tego, by człowieka demaskować, poniżać, wyłapywać słabości. Wystarczyło czekać, aż podejrzenie się sprawdzi. I człowiek rzeczywiście stawał się gorszy, niż był w istocie. Odpowiedzią na taką postawę było piękne hasło, rzucone przez mego przyjaciela wybitnego polskiego psychiatrę, prof. Kępińskiego: „Leczyć, a nie wydawać wyroki!” — Pomagać, a nie sądzić. A więc dokopywać się w człowieku warstwy, z której można wyprowadzić poczucie wartości. Niestety i dziś mechanizm „mielenia ludzi” siedzi w nas jeszcze głęboko.

— **Jak żyć dziś w środkowej czy wschodniej Europie, w czasach przejściowych, które cechuje taki zamęt i chaos pojęć?**

— Nie ma generalnej odpowiedzi na to pytanie. Trzeba być po prostu sobą.

— **Mówiąc o postkomunistycznym społeczeństwie — papież wyraził się w jednym z wywiadów, że jest ono bardziej dojrzałe poprzez cierpienie, jakie było jego udziałem w czasach totalizmów.**

— Papieżowi chodziło nie tyle o dojrzałość, ile o zrozumienie chrześcijaństwa. Rzeczywiście w Europie wschodniej chrześcijaństwo jakby ujawniło swoją twarz. Człowiek, który czytał w obozie Ewangelię, odkrywał Słowa Życia. To jednak jest zupełnie co innego, gdy *Kazanie na górze* czytać w wygodnym fotelu, niż kiedy się je czyta w obozie koncentracyjnym. Inaczej wówczas brzmią słowa: „Błogosławieni, którzy cierpią prześladowanie dla sprawiedliwości”. W zasadzie papież mówi, że Polacy i w ogóle ludzie wschodniej Europy zyskali możliwość głębszego odczytania Ewangelii.

— **Powiedział Ksiądz Profesor, że dekomunizacja w naszym kraju jest niepotrzebna, a jedynie ewangelizacja. Tymczasem wielu chrześcijan w Polsce uważa, że dekomunizacja jest podstawowym obowiązkiem.**

— Oni żyją iluzją. Ludzie czasami tworzą sobie pozornych wrogów, by stać się pozornymi bohaterami.

— **Jeszcze jeden przykład iluzji, która dostarcza człowiekowi tyle udręczeń...**

— Ale jest też źródłem pociech, co prawda krótkotrwałych. A potem wielkich rozczarowań.

— **Staje przed społeczeństwem polskim problem dojrzwania do wolności, przechodzenia od pozoru wolności do wolności rzeczywistej. Jest to proces bardzo złożony, bo chociaż zniknęło zniewolenie zewnętrzne — pozostało zniewolenie wewnętrzne. Co nas najbardziej zniewala?**

— Najgłębiej — lęk. Człowiek jest zniewolony przez swój własny, wewnętrzy lęk. Często jest to lęk przed śmiercią, chorobą, samotnością. Aby się samemu wyzwolić — trzeba pokonać lęk. Gdy nas drugi człowiek zniewala — on nas straszy. To jest główną siłą reżimów. Nęka nas pytanie: co będzie jutro? Co będzie, gdy wyjdę z kryjówek?

— **Jak pokonać lęk?**

— Po prostu starać się być odważnym.

— **Mówiąc o pozorach wolności dotykamy też sprawy wierności i niewierności...**

— Rzecz w tym, że wolność w człowieku jest wolnością ucielesnioną, wolnością w ciele i poprzez ciało. Ciało stwarza pewne ograniczenia, lecz stwarza również pewne otwarcie na świat. Jedno jest istotne: trzeba powiedzieć, że tylko ludzie wolni są zdolni do wierności. Nie ma

wierności tam, gdzie nie ma wolności. Człowiek jest bytem zdolnym do wierności, ale nie poprzez ciało, lecz przez ducha. Ciało może stać się w pewnym sensie narzędziem wierności, ale też może być przeszkodą w wierności. Na tym jego wieloznaczność polega. Niewątpliwie jednym z zadań wychowania jest podciągnąć ciało do poziomu wierności.

— **Ale ciało, czyli natura, zawsze będzie się wierności przeciwstawiać...**

— Dlatego wolność jest wyzwaniem się. Nigdy nie można powiedzieć, że jestem wolny do końca. Trzeba jedynie powiedzieć, że się wyzwalam.

— **Mówiąc o wolności nie można nie postawić pytania o odpowiedzialność...**

— Emmanuel Lévinas, jeden z najwybitniejszych myślicieli, odwraca schemat, jakoby wolność była podstawą i źródłem odpowiedzialności — to odpowiedzialność jest źródłem wolności. Spełniamy nasze wybory, bierzemy w posiadanie siebie w granicach, jakie nam zakreśla nasze poczucie odpowiedzialności.

— **Definiując poczucie odpowiedzialności pisze Książd Profesor następująco: „To utajona w nas obecność drugiego człowieka, piętnująca nas głębiej niż wolność i wszystko inne. Bo w pierw zamieszkała w nas Dobroć, a wolność potem.”**

— Można jeszcze przytoczyć Lévinasa: „Dobro wybrało mnie wcześniej nim byłem w stanie je wybrać. Dobro idzie przed bytem. (...) Dobro, które wezwowało podmiot do tego, by przybliżał się do drugiego, przybliżał się do bliźniego.”

— **A więc wartości franciszkańskie?...**

— Ciągłe najbardziej fascynuje nas niezwykle przeżycie przez św. Franciszka wolności, która nie jest anarchiczna, lecz pełna obowiązku. Mógł on być początkowo widziany jako wariat, gdy po odkryciu, że „miłość jest niemilowana” życie swe wyrzucił do góry dnem. Zakochany w miłości, atakował Kościół za jej niedostatek. Przez wieki stał się patronem ruchu obecnego w głębi chrześcijaństwa. Taka postawa pozwala nam wyzwolić się z naszych kompleksów, win i zazłości. Jesteśmy przez historię obolali, a filozofia franciszkańska kryje w sobie siłę ewangelicznej odnowy. Człowiek poszukuje osi wewnętrznej, wokół której mógłby się integrować. Tą osią może być miłość...

— **Tej pięknej idei nie da się zrealizować bez cnoty tolerancji. Zejdźmy na polskie podwórko: jak zdaniem Ksiedza Profesora przedstawia się sprawa tolerancji w naszym kraju?**

— Polska nietolerancja wyraża się przede wszystkim w głupim gadaniu. Ona bardziej świadczy o głupocie, a mniej o krwiożerczości. Niewątpliwie jest to element polskiej głupoty, ale tą głupotą Polacy bardziej szkodzą sobie niż innym.

— **Czym jest polska głupota?**

— Polska głupota — to tragiczna jednostronność widzenia spraw. Niemożliwość podjęcia dialogu. Dostrzeganie tylko swojego własnego punktu widzenia.

— **Cytował Książd Profesor Heideggera: „Najbardziej daje do myślenia, że nie myślimy”. Czy to dotyczy Polaków w szczególności?**

— To jest szersze zjawisko europejskie — sprawa cywilizacji, której bardziej chodzi o to, by zapanować, niż żeby poznać prawdę o świecie. A dążenie do tego, aby zapanować, jest dążeniem ludzkiej niedojrzałości. W gruncie rzeczy tylko człowiek niedojrzały chce panować nad drugim człowiekiem.

— **Czyli ci wszyscy, którzy chcieli opanować świat, np. Napoleon — byli ludźmi niedojrzałymi?**

— O tak, z całą pewnością.

— **Jak skłonić społeczeństwo do myślenia?**

— Trzeba sięgnąć nie tylko do tradycji chrześcijańskiej, ale i greckiej. Młodym radzę literaturę i filozofię grecką czytać, co w pierwszym odruchu może się wydawać obce, ale później przyjdzie zachwyty. Obudzić radość myślenia nie do przygaszenia. Grecy odkryli piękno dialogu — „rozumu we dwóch”, jak brzmi dosłowne tłumaczenie. Ten prosty talent trzeba umieć uruchomić. Będąc w Wiedniu wszedłem do antykwariatu i kupiłem *Mysleć* Heideggera. Pierwsze zdanie, jakie przeczytałem, brzmiało: „Kto chce nauczyć się myśleć, musi zacząć myśleć.” A myśląc może człowiek nauczyć się krytykować samego siebie. Zmysły pozwalają poznawać

świat — myślenie pomaga zmieniać punkt widzenia. Patrzeć na innych niejako z ich wnętrza. Myśląc można np. dojść do wniosku, że homo sovieticus odnosi się do każdego z nas...

— **Dzisiejsza młodzież tyle ma drogowskazów — za jakim myśleniem powinna pójść?**

— Własnym. Nie dawać gotowych rozwiązań, stosować zasadę Heideggera: „Pytanie jest pobożnością myśli”. Pytać innych — Heideggera, Wojtyłę, Kołakowskiego... Pytać pytających — ważny nurt we współczesnym myśleniu. Jak mało u nas jest zwykłego zdrowego myślenia, pytania: jak jest naprawdę? Bo taka już jest kolejność rzeczy: kto pyta o prawdę — zaczyna myśleć, kto zaczyna myśleć — pyta o prawdę. Brakuje u nas pytania o prawdę, jest natomiast dużo łatwej i taniej moralistyki.

— **Przyjął Ksiądz Profesor na siebie nietatwą rolę proroka we własnym kraju. Przewidywał Ksiądz procesy, które następują...**

— Może dlatego, że wychowałem się na filozofii Romana Ingardena, która z obserwacji świata, z opisu świata czerpie swą wiedzę. Uczono mnie: „Zanim zaczniesz rozumować, przyjrzyj się temu, co naprawdę jest”. Takie stanowisko pozwala łądować się w istotę rzeczy. Staralem się zawsze nie zmieniać świata, lecz go opisać. Opisując to, co jest, trochę wykraczam poza czas. — Ksiądz mówi o tym, co będzie — powiedział mi kiedyś Lech Wałęsa — a ja mówiłem o tym, co było... Świat mi się zbyt podoba, abym usiłował go zmieniać. Jestem jak lekarz, który zamiast leczyć, pracę doktorską z choroby pisze. Opisać absurdy komunizmu, homo sovieticus póki jest. Ile przeżyliśmy niepokoju, sztandarów, pieśni... Dobiłszy się do wolności i znów jesteśmy nieszczęśliwi... Dostrzec w tym ukryty paradoks dziejów i człowieka. Jako ksiądz ludzką historię niejako od wewnątrz śledzę — socjalizm widziany przez kraty konfesjonałów, komunizm odbity w duszach ludzkich...

— **Jaki wpływ ma na myślenie Księdza Jego rodowód góralski?**

— Pytanie bardzo ważne i istotne. Mam takie głębokie przekonanie, że gdy coś nie da się przełożyć na język góralski — nie jest prawdą.

— **Czyżby górale posiadli wszelką mądrość?**

— Nie, ale mają takie sito, które pozwala weryfikować, odróżnić głupotę od mądrości. Co jest mądrością, a co głupotą — pyta Pani? Dziś najmądrzejszy jest ten, kto jak zobaczy rosnące drzewo mówi, że to drzewo, a nie unosi się nad ziemią w pustostoiu. Prawdy podstawowe są zawsze proste!

— **I to jest dewizą Księdza?**

— Nie mam dewizy. Staram się jak mogę. I to wszystko. Bardzo często nie mogę, ale zdarza się także, że mogę, ale się nie staram...

— **I co wtedy?**

— Wtedy zamiast zjeżdżać na nartach z góry, zjeżdżam na tyłku. Naród ma uciechę, a ja leżę na poślaskach.

— **Nielatwo być osobą duchowną, a jednocześnie tak popularną.**

— Bardzo nietatwo. Ja potrzebuję dużo czasu dla siebie na refleksję, tymczasem muszę stale czuć, bo każde wystąpienie odbierane jest publicznie. Kiedyś, wie Pani, miałem kazanie dla przedszkolaków i zadałem im pytanie, bo akurat było święto Jana Kantego, profesora uniwersytetu. — Czy trudno być profesorem uniwersytetu? — Ach, strasznie trudno — powiedziały dzieci. — Dlaczego? — pytam, a jeden chłopiec odpowiada — Bo taki to musi zawsze mądrze gadać. I to jest mój słaby punkt, niestety...

— **Moglibyśmy tym wesołym akcentem zakończyć naszą rozmowę, ale korci mnie jeszcze pytanie o sacrum pozorne. W *Miłości niemilowanej* mówi Ksiądz Profesor, jak to sacrum pozorne, które w sobie nosimy, przeszkadza, wyzwala w nas negatywne emocje.**

— Każdy nosi w sobie jakieś wartości, ów kielich, którego nie pozwalamy dotknąć nikomu, a gdy ktoś uzna go za wartość pozorną — wybuchamy gniewem. Bo każdy jest przekonany, że ten kielich jest prawdziwy, a nawet najświętszy. Widzi Pani, nawet sacrum wymaga krytyki i samokrytyki. To bardzo ważne: trzeba mieć rozum w miłości jak i miłość w rozumie. Proces desakralizacji sacrum pozornego — to proces wieczny, nieustanny. Każda epoka ma swoje

bóstwa. Na tym właśnie polega istota myślenia chrześcijan, że potrafią oni te bóstwa zdemaskować. Mówiąc prosto: wszystko, co nie jest podaniem wody spragnionemu, co nie prowadzi do tego, może okazać się sacrum pozornym.

— Czyli bliźni jest wykładnikiem tego, czy jesteście na właściwej drodze?

— Tak można by to ująć.

— Dlaczego sam Kościół nie zawsze to zauważał? Przypomnijmy czasy Świętej Inkwizycji...

— Wtedy pojawił się problem, który dziś też jest problemem: kto jest moim bliźnim? Było wówczas zawężone pojmowanie bliźniego. Uważano, że czarownica wrogiem jest mego bliźniego, a skoro jest wrogiem mego bliźniego, to jest moim bliźnim.

— Dowód na to, jak bardzo nietolerancja zagraża nam wszystkim...

— O, tak, zwłaszcza tym, co mają dobrą wolę i nic poza tym. W Jugosławii walczą z sobą ludzie, którzy mają dobrą wolę. Tylko że znakomite cnoty Chorwatów nie zgadzają się ze znakomitymi cnotami Bośniaków. Czy jest możliwe, aby te cnoty się nie kłóciły, gdy wkracza nietolerancja podszyta ciemnotą?... No cóż, w hierarchii cnót cnota roztropności, albo inaczej cnota kompromisu ciągle bywa stawiana, niestety, bardzo nisko.

— Jaki jest udział sztuki w wyzwaniu człowieka z jego udręczeń?

— Bogate zagadnienie. Już sam fakt, że sztuka może być termometrem, ukazującym stan duszy chorego, jest ogromnym osiągnięciem. Człowiek poprzez kontakt z nią może nabrać dystansu do samego siebie — a to, jak mówiłem, jedyny sposób, aby zacząć myśleć. Przez sztukę również zbliżamy się do tego nurtu współczesnego myślenia, który nazwałem „pytaniem pytających”. Wielką literaturę zawsze cechowało to, że stawia ona pytania — zwłaszcza takie, na które nie ma odpowiedzi...

Rozmawiała:

Krystyna Starczak-Kozłowska

Ireneusz Ziemiński

PORTRET STRACONEGO POKOLENIA

(*Kilka uwag na temat kategorii czasu w powieści Ernesta Hemingway'a „Słońce też wschodzi”*)

Uwagi wstępne

Bardzo rozpowszechniony jest pogląd, że głównym bohaterem większości najwybitniejszych powieści współczesnych jest czas. Jako ilustrację tej tezy przytacza się takie przede wszystkim tytuły, jak: *W poszukiwaniu straconego czasu* M. Prousta, *Ulisses* i *Finnegans Wake* J. Joyce'a, *Czarodziejska góra* i *Józef i jego bracia* T. Manna, *Wściekłość i wrzask* W. Faulknera, *Odmiany czasu* M. Butora, *Kwartet Aleksandryjski* L. Durrella, *Podróż do źródeł czasu* A. Carpentiera czy *Sto lat samotności* G. G. Marqueza i wiele innych. Chociaż powieść *Słońce też wschodzi* E. Hemingway'a jest wielkim osiągnięciem artystycznym i nie można zaprzeczyć jej dużego znaczenia w rozwoju powieści jako gatunku literackiego, ani jej, ani innych dzieł Hemingway'a zasadniczo nie zalicza się do zakresu tych, które zrewolucjonizowały „czas powieściowy”. Mimo to nie ulega wątpliwości, że kategoria czasu jest w utworach Hemingway'a jedną z bardziej istotnych. W poniższych uwagach podjęty został problem doświadczenia czasu, zaprezentowany w powieści *Słońce też wschodzi*.

Wspomniane zagadnienie rozważone zostanie na płaszczyźnie świata przedstawionego w powieści, a więc czasu rozumianego nie jako element formalnej struktury dzieła literackiego, lecz jako struktura warunkująca i wyznaczająca dzianie się poszczególnych wydarzeń składających się na fabułę. Inaczej mówiąc, chodzi o czas, który wstępnie i umownie można określić jako czas metafizyczny, współokreślający sposób istnienia oraz relacje, zachodzące pomiędzy wydarzeniami świata przedstawionego.

Czas astronomiczny

Najbardziej czytelną, niejako powierzchniową warstwę powieści stanowi niewątpliwie opis perypetii i doświadczeń życiowych bohaterów. Układają się one w określony ciąg wydarzeń, zachodzących „gdzieś i kiedyś”, a więc w określonym miejscu (miejscach) i czasie (czasach). To „kiedyś” właśnie, wyznaczające chronologię i przebieg akcji, można — przynajmniej wstępnie — określić mianem czasu fabuły.

Czas ten, pełniąc kilka zasadniczych funkcji względem wydarzeń powieściowych, pozostaje z nimi w określonych relacjach, wyznaczających jego podstawową charakterystykę. Przede wszystkim obejmując całość opisanych przez narratora wydarzeń, stanowi jeden z bytowych warunków ich istnienia, bez którego musiałyby one „rozpląnąć się w nicości”. Warunek ów jednakże, co wydaje się oczywiste, dotyczy nie tylko istnienia, lecz również natury (czy przynajmniej możliwości pojawienia się określonych cech) owych wydarzeń, decyduje bowiem w wielkim stopniu o ich podstawowej charakterystyce bytowej. Wydarzenia te przecież, następując po sobie, wypierając z istnienia minione, zapowiadając przyszłe itd., pozostają w ciągłym, jednostajnym przepływie. Powstają i giną, tworząc nieodwracalny, jednokierunkowy, linearny ciąg. Czas stanowi miejsce ich zachodzenia, lecz zarazem „zabarwia je” (a może jedynie pozwala ujawnić się temu, co immanentnie tkwi w nich samych?) skończonością, znikomością, kruchością

bytową. Ową formę a zarazem sposób istnienia wydarzeń powieściowych można określić mianem czasu ontologicznego (metafizycznego).

Przy takiej jego charakterystyce jednakże wydarzenia powieściowe pozbawione są właściwej im głębi oraz znaczenia. Jedynymi przysługującymi im cechami okazują się bowiem jednostajność i jednokierunkowość przepływu oraz następowanie po sobie. Wystarcza to jednakże do zastosowania względem nich określonej skali, a tym samym dokonania ich pomiaru czy „zsumowania”. W tym celu jednakże trzeba poszczególne chwile (punkty czy odcinki czasowe) oznaczyć liczbami reprezentującymi minuty, godziny, dni lub lata. Chociaż podstawą owego datowania są liczby, pomiar upływu czasu musi zostać dokonany w oparciu o jakicis zjawisko względem czasu zewnętrznego, przez jakiś obiektywny zegar. Konwencjonalnie przyjmuje się, że zegarem tym jest ruch ziemi, zarówno obrotowy, jak i wirowy. Czas datowany więc, kalendarzowy, jest w sensie dosłownym czasem astronomicznym.

Mimo możliwości jego liczbowego określenia nadal pozostaje on pustą, pozbawioną głębi i wartości formą. Wszystkie chwile (czy równe pod względem długości trwania odcinki czasowe, ciągi chwil) posiadają przecież taką samą strukturę i znaczenie, różnią się jedynie pozycją zajmowaną przez nie na osi liczbowej. W sensie ścisłym więc czas astronomiczny to jedynie pusta „przestrzeń” czy „płaszczyzna” dziania się wydarzeń powieściowych.

Czas religijny

Ten astronomiczny czas w powieści *Słońce też wschodzi* został dość wyraźnie określony przez samego autora (ściślej zaś mówiąc, pozostając na płaszczyźnie świata przedstawionego, przez jednego z jej bohaterów, Jake'a Barnes'a, pełniącego funkcję narratora). Akcja powieści usytuowana została na początku trzeciej dekady XX wieku w Europie (dokładniej — we Francji i Hiszpanii). Fakt ten nadaje strukturze czasu zupełnie nowy i głębszy wymiar, sytuując bowiem bohaterów w określonej epoce dziejów, przenosi ich niejako w ramy czasu historycznego. Ich obecność w tym ostatnim jest przynajmniej dwójaka. Pierwszy, może najbardziej banalny i dlatego rzadko dostrzegany, jej aspekt określony został już przez sam kalendarz, czyli sposób datacji czasu. Oczywiście jest przecież zgoda bohaterów omawianej powieści na powszechnie w świecie kultury zachodniej obowiązującą datację lat od narodzenia Chrystusa. Wyrazem tej zgody jest posługiwanie się tą miarą czasu, według której rok 1906 to tyle co 1906 lat po Chrystusie.

Akceptacja wspólnej miary czasu jednakże w przypadku bohaterów *Słońce też wschodzi* ma jedynie wymiar pragmatyczny, mianowicie konieczność porozumienia się z innymi ludźmi. Bohaterowie Hemingway'a zapominają przecież, że istniał kiedyś zerowy punkt tego czasu, w którym przyszło im żyć. Tym punktem było wydarzenie — w myśl religii chrześcijańskiej — absolutnie wyjątkowe w dziejach świata, mianowicie narodziny Chrystusa, Syna Bożego, który przyniósł ludziom ostateczną prawdę o nich samych, a także wskazać im drogę do zbawienia. Lata 20. wieku XX więc to tym samym około 1920 lat po wydarzeniu, które nadało czasowi historycznemu określoną głębię, sens i wartość, a także ostatecznie go ukierunkowało. Czas ten nie jest więc jedynie formą czy sposobem istnienia lub pomiaru zachodzących w nim zdarzeń, lecz sensownym, wypełnionym, zróżnicowanym i celowo ukierunkowanym ich potokiem. Co ważniejsze, posiada on ewidentny rys sakralny i eschatologiczny, zbawczy. Jego ostateczne wypełnienie bowiem ma nastąpić w absolutnie nieznannej człowiekowi przyszłości, kiedy to otworzą się przed ludzkością bramy istnienia wiecznego. Dla zbawionych będzie to wieczna szczęśliwość, dla potępionych — wieczne cierpienie.

Wielce charakterystyczne jest to, że bohaterowie *Słońce też wschodzi* w owym sakralnym wymiarze czasu historycznego nie uczestniczą, przynajmniej na zasadzie świadomego zaangażowania. Pozbawieni przecież zostali zdolności rozumienia języka Bożego, mimo iż przynajmniej niektórzy z nich (np. Jake Barnes czy Brett Ashley) jakiegoś objawienia, jakiejś nadprzyrodzonej opieki czy nadziei potrzebują. Ponieważ jednak tego kontaktu z Bogiem ostatecznie nie udaje im

się nawiązać, można powiedzieć, że z punktu widzenia eschatologii czasu lata 1920., w których żyją, są dla nich nie symbolem, znakiem czy drogowskazem, lecz jedynie liczbą, sumą minionych lat, inaczej mówiąc — umownym skrótem lub konwencją kalendarza. Tym samym jednak ich życie ponownie niejako powraca (czy redukuje się) do wymiaru jednorodnego, pustego, czysto ilościowego czasu astronomicznego.

Czas historyczny

Nie można jednak zapominać, że lata 1920. to okres po zakończeniu I wojny światowej, brzemienny jeszcze jej skutkami, stanowiący jej ślad w kulturze, polityce, życiu społecznym i gospodarczym, a także — co w chwili obecnej najbardziej istotne — w psychice ludzi. To drugi wymiar czasu historycznego, w jakim egzystują bohaterowie *Słońce też wschodzi* — czas określonej epoki dziejów. Jest to oczywiście czas zróżnicowany, niejednorodny, wielorako wypełniony istotnymi lub błahymi, krótko- lub długotrwałymi wydarzeniami o ogólnoludzkim a nawet ogólnodziejowym znaczeniu. Mimo to jednak, mimo iż czas ów posiada głębię i warstwy powierzchniowe, spowolnienia i przyspieszenia, został pozbawiony nie tylko eschatologicznego i nadprzyrodzonego sensu, lecz również — jak się zdaje — czysto doczesnego, historycznego celu, do którego miałyby człowieka prowadzić.

Stąd też, dla bohaterów *Słońce też wschodzi* jest to czas pozbawiony jakiegokolwiek sensu i jedności. Jako uczestnicy bądź przynajmniej obserwatorzy wydarzeń wojennych, nierzadko zaś (jak Jake Barnes) ofiary wojny, zostali w tym właśnie wymiarze czasu uformowani; on ich kształtował, on decydował o ich indywidualnych losach i doświadczeniach a nawet życiu. Można więc powiedzieć, że są w tym czasie zanurzeni, pochłonięci przezeń bez reszty. Nie potrafią przecież od jego brzemienia się uwolnić. Chociaż wojna to wydarzenie należące do przeszłości, wyznacza jednak i determinuje bez reszty ich terażniejszość i przyszłość.

Czas historyczny jest czasem globalnym, czasem dziejącym się poza wolą jednostek a nawet społeczeństw. Jest to — co znakomicie pokazała H. Malewska w powieści *Przemija postać świata* — potężna siła, przeciwko której nikt nie jest w stanie skutecznie walczyć. Czasu historycznego nie można pokonać nawet intencjonalnie, przez zapomnienie, przez — jak powiedziałby J. P. Sartre — nadanie mu przez człowieka innego sensu, unieważnienie go, zwłaszcza jego wpływu na obecny los, na aktualnie przeżywaną terażniejszość.

Ucieczka przeciwz czasu historycznego, jaką podjął Jake Barnes (wspomina o tym w rozmowie z Robertem Cohnem) okazała się pomyłką i zakończyła klęską. Człowiek — zdaniem Jake'a — nie może uciec od „swojego” czasu. Musi znosić jego niszczycielską moc, jego absurdałny chaos. Czas historyczny przecież, pozbawiony celu, nie może ofiarować żadnego zbawienia, żadnej nadziei. Język utopii do żadnego z bohaterów *Słońce też wschodzi* nie przemówi. Jedynie bowiem — jak zdaje się sugerować jeżeli nie osobistymi wyznaniem, to na pewno postawą czy sposobem życia Jake Barnes — świadomość nieuchronności losu i zgoda nań (Nietzscheańskie amor fati?) może przynieść pojednanie z czasem historycznym, z życiem, ze światem. Pojednanie i (niestety, pozorny) wewnętrzny spokój.

Powstaje sytuacja paradoksalna i dramatyczna zarazem: bohaterowie omawianej powieści sami, z powodu takich czy innych rozgoryczeń lub słabości, sytuują się poza sakralnym, eschatologicznym wymiarem czasu historycznego. Wymiarem jedynym, który mógłby przynieść nadzieję. Zanurzeni zaś bez reszty w czasie historycznym tożsamym z epoką, w której żyją, pogłębiają jedynie swój dramat i wyobcowanie, wypędzeni z czasu sakralnego (zbawczego), wrzuceni w bezosobowy czas kalendarza, przeżywają każdą chwilę bądź to jako pustą jednostkę czasu astronomicznego, bądź jako przesyconą tragizmem jednostkę czasu historycznego, utożsamionego w ich doświadczeniu z wydarzeniami bezpośrednio minionej przeszłości. Obca jest im jednak historyczna pamięć, która cechuje bohaterów powieści E. Johnsona *Chmury nad Metapontem* czy *Czasy Jego Wysokości*. W przeciwieństwie bowiem do Klemensa Decorbie i profesora P. Lévy (*Chmury nad Metapontem*) czy Johannipertusa (*Czasy Jego Wysokości*)

w przeszłości nie odnajdują nic, co byłoby godne ocalenia, co wzywałoby do wierności. W ich świecie nie istnieją też — by odwołać się do słynnej powieści H. Małewskiej — „kamienie, które wołać będą”. Nie istnieje żadne źródło, żaden prawzór czasu, do którego — jak chciałby A. Carpentier — warto byłoby wracać i z którego można byłoby czerpać boską moc. Nie istnieje też przyszłość, którą warto byłoby tworzyć od podstaw, jak chcą to czynić bohaterowie J. Cortazara, może szczególnie bohaterowie *Książki dla Manuela*.

Czas przeżywany

W tej sytuacji rodzi się pytanie, czym jest ludzki, indywidualny a więc wewnętrzny, najbardziej intymny czas bohaterów *Słońce też wschodzi*. Czy w nich samych, w ich najbardziej osobistym i głębokim wymiarze świadomości można odnaleźć inne, niesprowadzalne do wyżej zaprezentowanych, doświadczenie bądź też kształtowanie i projektowanie czasu? Innymi słowy mówiąc, czy — obok czasu astronomicznego pustych chwil, eschatologicznego czasu iluzji bądź konwencji, oraz niszczycielskiego, globalnego czasu dziejów — można dostrzec w przeżyciach bohaterów *Słońce też wschodzi* jeszcze inny czas, czas osobowy, czas ludzki, stanowiący — być może — jakąś nadzieję dla każdego z nich bądź przynajmniej rodzący poczucie bezpieczeństwa?

Czas psychologiczny (nazywamy także czasem wewnętrznym czy przeżywanym, a który można chyba również nazwać czasem osobowym) jest — jak powszechnie wiadomo — zjawiskiem zdecydowanie odmiennym zarówno od jednokierunkowego, jednorodnego i pustego czasu metafizycznego oraz astronomicznego, jak też od wypełnionego i zróżnicowanego wewnętrznym czasem historycznego. Od dwu pierwszych różni się wypełnieniem, niejednorodnością, tempem i intensywnością trwania, subiektywnym, innym u poszczególnych osób sposobem doświadczania i przeżywania świata itd., od czasu historycznego zaś odróżnia go specyficzna dłań, elementarna choćby jedność i zwartość, dzięki jego odniesieniu do konkretnego ja (wyłączywszy, oczywiście, przypadki tzw. rozdziwienia jaźni). Ten zindywidualizowany czas wewnętrzny właśnie jest sposobem przeżywania (i wypełniania) czasu metafizycznego czy astronomicznego przez człowieka, a zarazem sposobem odczuwania i przeżywania czasu historycznego (zarówno w jego dziejowym jak i eschatologicznym wymiarze). Można więc powiedzieć, że jest horyzontem czy polem możliwości doświadczenia wszystkich odmian (czy wymiarów) czasu obiektywnego (ponadindywidualnego); tym, który nadaje pozostałym aspektom czasu sens i ważność dla człowieka, który go w nich autentycznie zakorzenia. Człowiek bowiem o tyle tylko istnieje w historii, o ile jej doświadcza a nawet — o ile ją współtworzy.

Jeżeli chodzi o obiektywną długość trwania czasu wewnętrznego (tę wymiarną ilościowo liczbą godzin, dni czy lat), to wydaje się ona nieskończenie mała w porównaniu z bezkresem czasu metafizycznego, astronomicznego czy nawet historycznego. Ostatecznie bowiem obiektywna długość trwania czasu subiektywnego jest równa sumie wszystkich świadomie przeżywanego przez konkretnego człowieka chwil jego życia. Mimo tej krótkości jednakże, czas ów posiada wprost nieograniczoną pojemność i plastyczność. Człowiek bowiem, dzięki strukturze i funkcjom swojej świadomości jest w stanie transcendować teraźniejszość zarówno w kierunku przeszłości (co znakomicie pokazał Proust), jak i przyszłości i to nie tylko swojej własnej, lecz (jak z naciskiem podkreślał Rollo May) daleko przekraczającej wąskie ramy chronologii swego jednostkowego życia. W wewnętrznym doświadczeniu przecież wszystkie wymiary czy aspekty czasu wydają się sumować i nakładać na siebie, tworząc strukturę czy pole o nieskończonej wprost rozległości i głębi. Przeżywany jest on wprawdzie jako aktualność, lecz oczywiście nie jako aktualność punktowa, rodząca się i natychmiast pogrążająca się w nicości, lecz przepływająca, posiadająca swoistą rozciągłość, ze swej istoty otwarta na przeszłość i przyszłość, tzn. będąca owocem chwil minionych i zapowiedzią tych, co nadejdą, zawierająca w sobie zdolność dowolnego przemieszczania uwagi w polu czasowym — sięgania do wszystkich praktycznie warstw przeszłości i przyszłości, ich uobecniania a nawet swoistej kreacji (wyobrażenia, marzenia, modyfikacja wspomnień, projekty oczekiwania itd.).

Powyższy, bardzo szkicowy opis czasu przeżywanego, może sprawiać wrażenie czegoś abstrakcyjnego i schematycznego. Schemat ten jednak, jeżeli odnieść go do sposobów przeżywania czasu przez bohaterów *Słońce też wschodzi*, pozwoli lepiej ich doświadczenia opisać i zrozumieć. W tym celu trzeba bliżej przyrzeć się sposobom doświadczania przez nich trzech wymiarów czasu, a więc przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

To, co przede wszystkim wydaje się narzucać w zachowaniu szczególnie Brett Ashley (lecz również Jake'a Barnes'a i Roberta Cohna), to nicomal maniakalnie, nieustannie — nawet nieświadomie i wbrew niektórym słownym deklaracjom — ponawiane próby ucieczki od przeszłości, dążenie do jej zapomnienia czy nawet — używając bardzo w tym miejscu przydatnej terminologii J. P. Sartre'a — jej neantyzacji. Próbują oni przecież odebrać przeszłości nie tylko ważność, znaczenie czy skutkotwórczą moc, lecz wprost samo istnienie. Ta przeszłość bowiem, chociaż bez reszty determinuje ich teraźniejszość czy nawet przyszłość, nie jest (i nigdy nie była) ich przeszłością. W całości redukuje się ona do wymiaru globalnego i dziejowego, posiada więc rysy ponadindywidualne. Wszystko, cokolwiek ludzie ci zachowali z przeszłości, to frustracje, poczucie obcości a nawet okrucieństwa świata (jak w przypadku Roberta Cohna już w dzieciństwie prześladowanego z powodu bycia Żydem) bądź też fizyczne okaleczenia (Jake Barnes) czy wreszcie utratę zmysłu moralnego, jakiegokolwiek zdolności moralnego osądu (Brett Ashley).

Ucieczka jest oczywiście niemożliwa, ponieważ przeszłość została przez nich mimowolnie zinterioryzowana, stała się nieodłączną częścią ich samych. Pamięć — co pokazywał F. Nietzsche — okazuje się jednym z największych wrogów człowieka, obciąża go bowiem balastem nienawistnej mu przeszłości. Jake Barnes wie doskonale, że przeszłości człowieka nie można odeń odłączyć, że wlecze się ona za nim bez przerwy, że jest wszechobecna. Skoro tak, to pozostaje jedynie zgoda na nią.

Przeszłość nie może więc dla bohaterów *Słońce też wschodzi* stanowić źródła mocy, bagażu doświadczeń czy wzorców postępowania. Nie może w żaden sposób pomóc w odzyskaniu utraconej tożsamości osobowej. Jakże więc jest różna od utraconego czasu, którego poszukiwał i starał się ocalić (ostatecznie skutecznie) Marcel, bohater *W poszukiwaniu straconego czasu* Prousta. Przeszłość Jake'a czy Brett nie jest godna tego, by ją ocalić. Przeciwnie, oni — inaczej niż Marcel — znając wszechobecność czy ciągłą aktualność przeszłości, nie umieją i nie mogą się jej przeciwstawić. W tym wydaniu na jej źer bliscy są raczej Sartorisom czy Sutpenom z hrabstwa Yoknapataphwa (z powieściowego cyklu W. Faulknera), tyle że Sartorisom i Sutpenom dana jeszcze została świadomość mitycznej „zaprzyszłości”, epoki panowania ładu i sprawiedliwości, epoki — doskonałości, epoki — wzoru. Tę zaprzyszłość można określić mianem czasu zerowego — i w tym sensie eschatologicznego. Bohaterowie *Słońce też wschodzi*, jak już wspomniano wcześniej, również czas zerowy, zaprzyszły, mityczny — jakkolwiek go nazywać — całkowicie utracili. Pozostała im jedynie przeszłość historyczna, przeszłość konkretnej epoki. I to tak potężna, że naiwnością w oczach narratora Jake'a Barnes'a wydaje się wiara Roberta Cohna, iż zło przeszłości można — jeżeli nie zneutralizować, to wykorzystać ku dobru.

Okazuje się więc, że alienacja bohaterów w czasie historycznym wyraźnie się pogłębia: to nie oni jemu nadają sens czy ważność, nie oni też wyznaczają obszary, w których siebie tworzą. Przeciwnie, ich czas przeżywany, przynajmniej jeżeli chodzi o doświadczenie przeszłości, jest funkcją i skutkiem dziejowej zamieci, chaosu historii. Czas wewnętrzny przestaje być subiektywny i indywidualny. Staje się, paradoksalnie, czasem wspólnym wszystkim, intersubiektywnym czasem pokolenia. Jednakowym w doświadczeniu Jake'a, Brett czy przygodnie spotkanej francuskiej dziewczyny. Wyjątkami są może jedynie hiszpański torreador i — przez kilka dni swego życia — naiwny pisarz, Robert Cohn.

Jeżeli jednak nie ma ucieczki przed przeszłością, czym staje się dla człowieka teraźniejszość, a zwłaszcza przyszłość? Przecież to przyszłość właśnie w zwykłym ludzkim doświadczeniu objawia się jako swoista pustka bytu, przestrzeń możliwości i działania, marzeń i nadziei. Brak nadziei zdaje się ją unicestwiać a przynajmniej usuwać poza ramy ludzkiego życia. Bez nadziei bowiem życie ludzkie staje się zamknięte, jakby ostatecznie już dokonane i zakończone, pozba-

wione przyszłości właśnie. Brak przyszłości zaś to (co podkreślał Sartre) brak wolności, a tym samym „śmierć za życia”.

Śmierci tej spośród bohaterów *Słońce też wschodzi* nie chce się poddać zasadniczo jedynie Robert Cohn. On jeden wierzy jeszcze, że czas jest sprzymierzeńcem człowieka, on jeden ufa przyszłości otwierającej się przed ludzką aktywnością i marzeniami. Stąd też próbuje on tę przyszłość kreować na wzór swoich najgłębszych pragnień, uczynić ją czymś własnym. Dzięki temu nie jest ona dla niego jedynie powtórzeniem przeszłości czy teraźniejszości, lecz szansą odzyskania tego, co zostało stracone — szansy życia. W tym sensie Robert Cohn przypomina (czy może raczej — biorąc pod uwagę chronologię dzieł E. Hemingway'a — zapowiada) bohaterów np. *Zielonych wzgórz Afryki*, *Komu bije dzwon* czy wielu opowiadań, a więc tych ludzi, którzy nie poddają się biernie wyrokowi losu, ludzi, którzy jeżeli nawet będąc mniej sentymentalni niż Robert i nie mając już złudzeń co do ostatecznego rozstrzygnięcia ich walki ze światem, będą podejmować działanie dla samego działania, dla wierności i honoru, dla tej jednej chwili, którą pamięta się przez całe życie, mimo iż nie da się wypowiedzieć głębi wypełniających ją przeżyć. Tej chwili szczęścia, której doświadczył Franciszek Macomber (z opowiadania *Krótkie szczęśliwe życie Franciszka Macombera*). Tej chwili, która przypomina mistyczną ekstazę, tej chwili, w której czas nie płynie, w której człowiek zdaje się dotykać a nawet — wprost uczestniczyć w tym, co wieczne.

W słowach, które wypowiada Robert Cohn nie ma jeszcze tej ekstazy uratowanej chwili, nie ma też owej mądrości, która zmusza do działania nie pozwalając pytać o jego sens czy racje. Jest jednak niezgoda na pustkę czasu, nadzieja przyszłości a nawet bunt, chociaż może niedojrzały i ślepy. „Słuchaj, Jake — pochylił się nad barem. — Nigdy nie masz uczucia, że życie przemija, a ty wcale z niego nie korzystasz? Zdajesz sobie sprawę, że przeżyłeś już prawie połowę tego czasu, który masz przeżyć?”

— Owszem, chwilami.”

I w innym miejscu: „Nie mogę znieść myśli, że życie tak szybko ucieka, a ja właściwie wcale z niego nie korzystam.”

Słowa te zdradzają nie tylko nostalgię za przeszłością czy bezsilną złość z powodu jej bezpowrotnej utraty. Wyrażają coś więcej, mianowicie wiarę, że zawsze otwiera się przed człowiekiem coś, co nadejdzie, co jeszcze nie jest określone ani przesądzone, co czeka dopiero na to, by człowiek zaczął je tworzyć i kształtować. To nieznanne — to przyszłość, prześwit życia czy też — jakby zapewne powiedział Sartre — przestrzeń wolności czyli człowieczeństwa. Więcej, w tych słowach odzywa się ludzkie, nigdy nie zaspokojone pragnienie wieczności, nieśmiertelności. Być wiecznie, to być poza czasem, poza jego niszczyielską władzą, to istnieć na sposób boski. Cóż z tego, skoro nigdy nadzieja wieczności nie może zostać spełniona. Nawet wartości, którym chciałoby się służyć, jak wartość honoru, czy dzieła, które chciałoby się tworzyć na wzór jednego z bohaterów *Dżumy* A. Camusa, skazane są ostatecznie na zapomnienie i unicestwienie. Doskonale rozumieją to Jake Barnes i Brett Ashley, dostrzegając w dążeniach Roberta Cohna wyraz nieświadomości bądź naiwności. Sam Robert zresztą tę swoją naiwność w pewnym momencie w pełni zrozumie. Uświadomi sobie, że się ludził. Doświadczy pustki czasu. Przełomem będą tutaj dni spędzone z Brett. Dla tej ostatniej dni zupełnie podobne do innych, jakich tysiące przeżyła i jeszcze może przeżyć — jednakowo ważne (raczej: nieważne) i puste. Dla niego zaś dni szczególnej nadziei, może nawet namiastka jej spełnienia czy wręcz — zapowiedź jej trwania i umacniania w przyszłości. On przecież głęboko wierzy, że czyny ludzkie nie giną wraz z chwilą, w której zostały podjęte, że trwają dłużej — jeżeli nawet nie same w sobie, to przynajmniej w wywołanych skutkach, w zrealizowanych przez nie wartościach, w podjętej za nie odpowiedzialności. Każda decyzja transcenduje chwilę teraźniejszą, w której została powzięta i kreując przyszłość, staje się elementem budującym coś trwałego.

Ta wiara Roberta zostaje jednak ostatecznie złamana. Bezpośrednią przyczyną jest postawa Brett Ashley, żyjącej jakby w zupełnie innym świecie, w świecie bez konsekwencji, w świecie jednorodnych, następujących po sobie pustych chwil. Chwil izolowanych wzajemnie, następują-

cych po sobie bez jakiegokolwiek związku: żadna z nich przecież niczego nie zaczyna ani nie kończy, żadna z nich nie rzutuje na następne, które nadchodzą, ani nie stanowi konsekwencji czy skutku poprzednich. W takim doświadczeniu czasu tracą oczywiście sens jakiejkolwiek treści obecne w słowach „odpowiedzialność”, „wierność” itd. Jediną treścią poszczególnych chwil przeżywanymi przez Brett okazuje się wspomnienie wojny, która doprowadziła do życiowej klęski całe pokolenie. W świadomości i doświadczeniu Brett panuje więc wszechwładnie czas historyczny, uniemożliwiający wyjście ku przyszłości, tworzenie nowego. Nawet romans z młodym torreadorem niczego nie otwiera. Pograża jedynie w rozpacz.

Klęska życiowa, jaką ponieśli Brett Ashley i Jake Barnes miała swe źródło przede wszystkim w niezależnych od nich wydarzeniach dziejowych. Ich winą jednakże, jak się zdaje, było poddanie się, praktycznie bez walki, temu, co nieludzkie. Sami odebrali sobie moc kształtowania czasu, godząc się, że jedynie historyczna przeszłość ma moc trwania, skutkotwórczego trwania, że indywidualna terażniejszość to przepływ pustych chwil i nic więcej. Klęska Roberta Cohna ma inny wymiar i źródło: została spowodowana nie tyle okrucieństwem dziejów, ile postawą osób, wśród których przebywał. Z jednej strony jeszcze w dzieciństwie dręczony przez antysemitów, z drugiej, w wieku dojrzałym, w chwili, gdy uwierzył, że życie zaczyna nabierać ładu i sensu, jakiegoś celu i trwałości — poniżony i opuszczony przez Brett Ashley. To ostatecznie bowiem właśnie jej postawa „życia bez konsekwencji” uniemożliwiła nawiązanie pełniejszego porozumienia. Winą Roberta był oczywiście jego sentymentalizm i chorobliwa wprost naiwność.

Skoro jednak Robert przegrywa, skoro to właśnie Jake ma rację, że przed przeszłością nie ma ucieczki, zaś przyszłość jako taka, jako pole możliwości po prostu nie istnieje (lub przynajmniej nie jest dana człowiekowi), to czas wewnętrzny, przeżywany przez bohaterów *Słońce też wschodzi* redukować się musi do terażniejszości i to terażniejszości w pewnej mierze obustronnie zamkniętej. Dokładniej mówiąc: do terażniejszości, którą — z jednej strony — oni sami usiłują, chociaż nieskutecznie, zamknąć na przeszłość, z drugiej — niezwykle odpornej wobec wszelkich (podejmowanych przez Roberta) prób otwarcia na przyszłość. Tym samym jednak ich czas to suma powstających i zanikających chwil terażniejszych, ich regularny, jednostajny przepływ. Każda z nich jest jedynie kolejną chwilą żalu i cierpienia, świadomości losu i próby pojednania się z nim. W tym doświadczeniu czasu jakakolwiek odmiana wydaje się być niemożliwa. Czas, wbrew T. Mannowi, nie ma przepastnych głębi. Jest płaski i pusty.

Czas doświadczany przez bohaterów *Słońce też wschodzi* nie jest oczywiście chaosem chwil, chaosem dowolnie przestawianych na osi czasu punktów terażniejszych, jakie przeżywa np. bohater dramatu *W poszukiwaniu zagubionej tożsamości* V. Havla ani też mnogością i bezładem narzucanych człowiekowi bez przerwy i dezorganizujących jego życie psychiczne czy nawet osobowość — informacji i wrażeń, jak to miało miejsce w świecie powieści J. Dos Passosa. Nie jest tym bardziej terażniejszością trwania, intensywności istnienia, terażniejszością chwili ucieleśniającej czy objawiającej wieczność, jakiej doświadczyli inni bohaterowie Hemingway'a, np. wspomniany już tutaj Franciszek Macomber czy Nick Adams (z opowiadania *Rzeka dwóch serc*) lub wreszcie pisarz i myśliciel Ernest Hemingway (bohater *Zielonych wzgórz Afryki*). Możliwe, że jedynie młody torreador, tryskający energią, pięknem, młodością i wolą życia tak właśnie swego czasu doświadcza. Jako pełną doznań i poczucia istnienia — terażniejszość. Ale i w tym modelu życia, w poszukiwaniu przeżycia chwili do ostatecznych jej granic, tkwi — co pokazywał w *Dzienniku uwodźciela* S. Kierkegaard — iluzja. Iluzja trwania, iluzja pełni. To, co czasowe bowiem — zawsze i nicodwoalnie — przemija. Na szczęście — jak zapewne powiedziałyby J. L. Borges.

W *Słońce też wschodzi* czas ludzki jest więc linearnym, jednostajnym, pozbawionym — jeśli pominąć znajdujący się u kresu życia każdego człowieka obiektywny fakt śmierci — kierunku i celu przepływem poszczególnych chwil „teraz”, przesyconych wspomnieniami przeszłości i układających się w ciąg pozbawionego sensu, straconego życia. Każda zaś z indywidualnych biografii staje się jedynie egzemplifikacją kategorii „straconego pokolenia”.

Uwagi końcowe

Jeśli wyżej zaprezentowany opis jest słuszny i w głównych przynajmniej zarysach odpowiada rzeczywistym przeżyciom bohaterów *Słońce też wschodzi*, to nie sposób oprzeć się wrażeniu, że jest to naprawdę doświadczenie tragizmu (by nie rzec — absurdu) istnienia. Czas subiektywny przecież zredukowany został ostatecznie do czasu historycznego a nawet astronomicznego, skoro życie utożsamia się z liczbowo uporządkowanym przepływem chwil. Te dwa czasy więc (psychologiczny i astronomiczny), które na początku obecnych uwag scharakteryzowane zostały — zgodnie z codziennym doświadczeniem człowieka — jako radykalnie od siebie różne, ostatecznie, w przypadku bohaterów omawianej powieści stapiają się w jeden. Nie w tym oczywiście sensie, jakoby czas przeżywany wypełniał czas stronomiczny i nadawał mu sens, lecz w tym, że pierwszy stał się jedynie funkcją drugiego. Utracił więc swoją specyfikę, swój ludzki wymiar. Jeżeli do tego dołączyć wcześniejsze ustalenie, w myśl którego Jake, Brett czy Robert pochłonięci są bez reszty minioną wojną, ostateczny wniosek winien być następujący: ludzie ci nie posiadają czasu subiektywnego jako subiektywnego właśnie, a więc wewnętrznego, prawdziwie własnego, rzec można — intymnego. Ich czas to czas globalny, bezosobowy, martwy. Różnicuje go, co najwyżej, odmienny sposób zapominania przeszłości. Zapominania jednak, które nigdy nie może być całkowite.

Pozostaje oczywiście pytanie, czy bohaterowie omawianej powieści są świadomi redukcji ich życia do obecności w czasie astronomicznym i historycznym, a więc do tego, co globalne. Wydaje się, że tak. Wskazują na to choćby obawy i nadzieje Roberta a także ostateczna rozpacz, w którą popada w chwili, gdy opuszczają go Brett i Jake. Podobnym przykładem mogą być nieudane próby ucieczki od przeszłości, jakie podejmował Jake a także nieustanne, chociaż pozostające jedynie słowami, postanowienia Brett, że wreszcie się zmieni czy też symboliczny dialog Jake'a z zupełnie przypadkowo spotkaną francuską dziewczyną:

„— Na co te wszystkie zegary? — zapytała dziewczyna.

— Pokazują godzinę w całej Ameryce.

— Nie bujaj mnie.”

Dziewczyna zdaje się odkrywać jakiś symboliczny sens zegara: to przecież właśnie zegar ujednocza wielość możliwych czasów subiektywnych, stanowi bowiem instrument pomiaru czasu. Zegar wyznacza jednostajny przepływ chwil, a wybijając godziny oznajmia, że zostały one bezpowrotnie ulokowane w przeszłości, stracone na zawsze. Stąd właśnie zegar daje człowiekowi (podobnie jak kalendarz) świadomość i miarę przemijania. Nic więc dziwnego, że jeden z głównych bohaterów powieści W. Faulknera *Wściekłość i wrzask* — Quentin, zanim popelni samobójstwo, stłucze zegarek i wrzuci go do rzeki. Bohaterowie Hemingway'a zegarów nie niszczą, nie wypełniają też kalendarza pisaniem dzienników czy wspomnień, jak bohater powieści M. Butora *Odmiany czasu*. Posiadają jednak świadomość doniosłości zegara, wagi czasu. Świadomość ta pozwala im (może szczególnie jest to widoczne w postawie zajmowanej przez Jake'a Barnes'a i Brett Ashley) nabrać dystansu do rzeczywistości, do własnego losu. Nie sposób jednak z drugiej strony nie dostrzec, że świadomość ta jest tępym, monotonnym bólem. Bólem, do którego jednak można się w końcu przyzwyczaić.

W świetle przedstawionej tu interpretacji czasu przeżywanego przez bohaterów *Słońce też wschodzi* jako czasu astronomicznego, na którym kładzie swój cień czas historyczny, wydaje się być daleko bardziej czytelne niż na początku, tytułowe wyrażenie książki. Obok bowiem innych, zapewne bardziej podstawowych znaczeń, odzwierciedlać ono może również właśnie ową globalność czy astronomiczność ludzkiego czasu przeżywanego, jego monotonię. Co więcej, staje się bardziej jasne, dlaczego bohaterowie powieści uważani są powszechnie za literacki portret tzw. „straconego pokolenia”, do którego należał (a przynajmniej zaliczał siebie) sam Hemingway. Przyzwyczaić się wszak do życia, przyzwyczaić się do pustego przemijania czasu — to ponieść klęskę,



Kazimierz Hoffman

NA TEMAT SISLEYA

— Wrzesień był wspaniały: ogród. Wszedłem do środka;
weszło nas kilkoro, był Bohr. Ogarnęła nas cisza
pełna nieuchwytnych poruszeń drzew
(szelestu) z Louveciennes

— I żeście weszli?
— On nas ośmielił;

malowany w czerni pień
dalej tam wierzby (*zasupłaly, niebiesko,*
pod sznurek, wyciszony strumień — pisał ktoś potem)
był niczym innym jak... Widzę do dziś
ową scenę. Całość stoi w zachwyceniu: ranek... Tylko
tam właśnie, o —
ciche tkactwo światła, nagryzione czernią,
puszcza oczko: błąd! Tak, „dziurka w muślinie”. Był
błąd; on nas ośmielił.

— Obraz miał skazę?
— Tak, wejście.

Robert Mielhorski

MILCZENIE

Najpierw wiersz. *Prowadzony* z tomu *Litera*. Jak wiele utworów Kazimierza Hoffmana z różnych okresów — noszący znamiona poetyckiej noweli¹. Tu, jak i w innych wypadkach w liryce tego poety — strzęp rozmowy, krótka wymiana zdań, starcza za regularny, nie liczący się z czasem dyskurs bądź długotrwałą rozmowę.

PROWADZONY

tak, aby być trochę. Dlatego idą
wolniej; słycać szmer liści, kobieta milczy

jest zamyślona. Dzień mieli dobry raczej;
przez całą łąkę płynął strumień
na jego dnie leżało światło. A potem jeszcze
ujrzeli miejsce, gdzie z wielu przedmiotów (po dwa,
po cztery) spamiętała jeden:

ostrze z metalu,
ślad Gotów z północy, przemykających dołem
tamtego wzgórza; tak im powiedziano. (...) I

kiedy to było? Zapewne
rzecz jest bardzo cenna. Droga skręca teraz, opada
łagodnie,
zapach dymu, palonych łodyg, nagły
od pól
czeka tam,
gdzie byli wczoraj.

Mężczyzna przystanął. Czuje lekkie zdrętwienie ręki
lewej. „Usiądź na chwilę. I nie mów” jej głos

otwiera jego oczy: ściemniało. Już wieczór
i czuje się chłód od ziemi.

To wszystko, co zostało powiedziane. Mężczyzna i kobieta. Cisza, że „słyszać tylko szmer liści”. Rozległa przestrzeń, podkreślająca ich kruchą w niej osobność. Wiersz prezentuje typową dla liryki Kazimierza Hoffmana sytuację synekdochiczną — część (fragment świata) stanowi o całości. Tu i teraz oznacza: zawsze i wszędzie. Kobieta i mężczyzna — to ty i ja, albo: pierwsi rodzice. Czy rzeczywiście? A „ostrze z metalu, ślad Gotów z północy”? Więc wędrówkę tych dwojga należałoby przesunąć nieco w czasie. Ale od jak dawna oni idą? I jak długo jeszcze iść będą?

Odpoczywają o zmierzchu. Kobieta mówi: „Usiądź na chwilę. I nie mów”. Dlaczego? Przecież cały dzień nie słyszeli swoich głosów? Dlatego Jej głos wybudza Go: „otwiera jego oczy”. Dlaczego milczą?

Maurycy Maeterlinck powiada: „Słowa zamienione pomiędzy ludźmi ulatują, ale milczenie, o ile zdołało nabrać charakteru czynnego, nie przemija, a życie prawdziwe, to które ślad zostawia za sobą, jest właśnie milczeniem.” A więc oni żyją naprawdę! Jeśli są cieniem innego mężczyzny i innej kobiety, to dopiero tu, jako cienie, istnieją naprawdę. Tam byli po to, by tu — blisko strumienia, ognisk na polach, być zupełnie. Milcząc.

Maeterlinck wyróżnia dwa typy milczenia: czynne i bierne. Bierne „jest jeno odbłyskiem snu, śmierci lub nicości”. Czynne jest wytężone, aktywne, znaczy więcej niż słowo („Słowo to rzecz wielka, ale nie największa”). Kiedy czytamy w *Skarbie ubogich* Maurycego Maeterlincka² takie oto zdanie:

„... i gdyby pierwszy z ludzi urodzonych na świecie spotkał ostatniego mieszkańca ziemi, milczeliby tak samo w pocałunku, strachu, łzach, słowem we wszystkim co wolne od kłamstwa” — jako żywo staje przed oczami ten obraz dwojga, mężczyzny i kobiety, idących w mitycznej przestrzeni, beczasowej.

Ten sam motyw powraca również i w innych utworach Kazimierza Hoffmana; skrajną postać przybiera w wierszu *Usłyszane w Gruzji*:

Pola w blasku. Gaje w cieniach.
I proste piękno tego przecznicia:

„Założyć by tu miasto”
„chodź, niech będzie syn”

Pozostaje jednak zagadka tytułu: *Prowadzony*. Dlaczego nie *Prowadzeni* (przez milczenie, niewypowiedzianą konieczność)? Ponieważ to Ona jest Jego przewodniczką. Ona wzbrania Mu mówić, a tak naprawdę wybudza Go ze snu (który jak długo już trwał?).

* * *

Kategoria milczenia — jakkolwiek w pełni nie wyjaśnia liryki autora *Kody*, zdaje się wiele tłumaczyć z jej wewnętrznych i zewnętrznych założeń.

Hoffman milczy jako poeta³. Publikuje na tyle rzadko, że ogłaszane wiersze znaczą prawie tyle samo, co rozległe pauzy między możliwościami ich lektury. Oszczędność w wypowiedzianym jest w przypadku Kazimierza Hoffmana niemal anegdotyczna. Poeta debiutował w wieku 32 lat, rzadko publikuje w prasie literackiej, koncentrując się głównie na starannym ogłaszaniu tomów poetyckich. Wydał kolejno: *Trzy piętra domu* (1960), *Zielony jesteś* (1964), *Rousseau* (1967), *Drzewo obiecane* (1971), *Wiersze wybrane* (1978), *Kamień Moore'a* (1982), *Powrót* (1982), *Dwanaście zapisów* (1986), *Kodę* (1987) i *Trwającą chwilę* (1991). W kolejnych zbiorach pojawiają się często wcześniej ogłoszone wiersze — w nowych redakcjach lub w innych układach problemowych, składających się na cały tom. Poeta powraca także do wcześniejszych

książek, przywołując ich fragmenty w cytacie, mottcie. Tytuł zbioru *Drzewo obiecane* np. pochodzi z wiersza z pierwszej książki Hoffmana. Owo ząbienie się motywów i wewnętrzna organizacja liryki Hoffmana dały podstawę do utartego w krytyce poglądu nt. hermetyzmu tego poety. Ograniczenie się do liryki i eseistyki (o sztuce), brak uczestnictwa w zgiełku życia literackiego — pogłębiły jeszcze sąd o milczącej obecności poety. Zastanawiający przy tym jest fakt — że mimo stosunkowo ograniczonej popularyzacji tej liryki — krytycy wypowiadają się o Hoffmanie, jako o jednym z najważniejszych polskich poetów współczesnych. Milczenie tego poety jest częścią dzieła.

Milczą także wiersze. Eliptyczne, pełne niedomówień, aluzyjne w napiętym do granic milczeniu. Choć przecież Kazimierz Hoffman w każdym wierszu opowiada pełną historię. W głębi duszy Hoffman jest stawiającym sobie radykalne ograniczenia epikiem. Nowelistą. W utworach typu *Bliźniaczki*, *Joanna W.* w lapidarnej formie opowiada się z wolna niemal esencją całego życia. Innym razem, jak w *Zamyślnym* — drobiazg sytuacji (Bergson nakładający kapelusza na głowę) pełni funkcję znakomicie przygotowanej nowelistycznej pointy.

Ale to wszystko jest niejako poza wierszem. Poza słowami, które zostały wypowiedziane. Jak poszczególne słowa — podkreślane wygłosem, rozstrzelonym drukiem, wyprzedzającą je pauzą — sugerują coś więcej, niż się aktualnie oznacza.

Jednak — rozpatrując problem milczenia w poezji Kazimierza Hoffmana — nie możemy tracić z pola widzenia ogólniejszej tendencji liryki współczesnej, oddającej się we władanie „zdlawionej mowie”. To Valéry powiadał: „Milczenie jest osobliwym źródłem poezji”. W swoich studiach nad nowoczesną poezją Hugo Friedrich dowodził rangi tej kategorii: „Pojęcie to oznacza najsurowszą delikatność, najbardziej zdumiewającą obcość w kombinacji słów, sugestywne echo we wnętrzu czytelnika, ciszę, która kryje w sobie to, co ma nadejść, a także mowę sprawiającą wrażenie, iż jej następnym krokiem będzie zamilknięcie. Tak rozumiane pojęcie «milczenia w mówieniu» można zastosować do wielu utworów nowoczesnej liryki”.

„Fragmentaryczność”, „wyrzeczenie się czasownika”, „styl nominalny” — oto dostrzeżone przez Friedricha zewnętrzne objawy milczenia w wierszu⁴.

Najskrajniejszym przypadkiem jest postulat Mallarmégo, by wierszem była tylko milcząca biel kartki. To skrajność niemal absurdalna. Prawdą jest bowiem, że waga milczenia (jego znaczenie) uzależniona została od sąsiedztwa słów.

Obecność tego motywu u Hoffmana sytuuje charakterystyczną dla tej poezji kategorię milczenia na bogatym tle filozoficznym. Pojęcie to pojawia się u Pascala oraz u Plotyna — w milczeniu Boga i duszy świata. Wittgenstein nakazuje problemy metafizyczne pozostawić milczeniu. Gorgiasz z Leontinoi powiadał: „Gdyby nawet coś można było poznać, to nie można by tego wypowiedzieć”. Wagę milczenia podkreślał też Thomas Carlyle. Nie można jednak zapominać, że poglądy te stoją w konflikcie z przekonaniem wielu filozofów i myślicieli, którzy głosili rację o myślowej (językowej) wyrażalności problemów metafizycznych: Karla Jaspersa, Martina Bubera, Hannah Arendt, Martina Heideggera.

* * *

Cytowany na wstępie wiersz *Prowadzony* pojawił się w ogłoszonym w 1977 roku tomie *Litera*. Po czternastu latach ów wiersz powraca do nas, jako *Dwoje ludzi o zmierzchu* w tomie *Trwająca chwila*. Zmieniony tytuł, bardziej jeszcze przywołuje na myśl romantyczną tradycję malarską (np. C. D. Friedrich *Mężczyzna i kobieta patrzący na księżyc, Wschód księżyc nad morzem*); a poszczególne fragmenty zmieniają tu swą postać. Obszerna część utworu została dopisana. Milczenie mężczyzny tym razem jest już bliżej określone w motywacji, mityczny kontekst wędrówki tych dwojga został skontaminowany ze „szczegółem” konkretnego wspomnienia (Hel), które „trwa”. Przywołanie wiersza po długotrwałej pauzie jest znaczące, potwierdza jego wartość w oczach autora i artystyczną trafność, szczególnie w sytuacji uzupełnień i korekt.

* * *

„Literatura posługuje się milczeniem — pisze Izydora Dąmbska — w dwojaki sposób: pośredni i bezpośredni. Pośredni, gdy autor mówi w milczeniu postaci utworu jako o wyrazie, sposobie zachowania się itp. (...). Bezpośredni w postaci pauzy, przemilczenia, niedomówienia, zamknięcia, np. w utworze lirycznym czy w pieśni, w milczeniu jako ekspresji postaci scenicznych w dramacie.”⁵

Więc, po pierwsze, bohaterowie poetyckiego świata Kazimierza Hoffmana. (J. K. z *Kody: „Milczy./Latami”*.) Przychodzą gdzieś z mroku, wypowiadają krótką, enigmatyczną kwestię i odchodzą... w mrok. W świecie Hoffmana język jest ledwie cieniutką nicią łączącą nas ze sobą, lecz to, co nas porozumiewa, znajduje się po za słowami. Jakby w zgodzie z myślą Maeterlincka: „Nieme sługi milczenia wymiatają z nas mnóstwo śmieci, podczas gdy nie dochodzą do nas z zewnątrz zbyt liczne zgola hałasy.” Dla bohaterów liryki Hoffmana milczenie jest wyborem. A co za tym idzie wyborem jest samotność.

Samotność wybrał malarz Tadeusz Małachowski, któremu poeta poświęcił piękny esej *Miara*. Małachowski pojawia się też bodaj w wierszu *Udział artystów*:

„W dzień pogrzebu swej matki Tadeusz pokazał mi
gipsowy odlew jej twarzy (...)”

I tu — w doświadczeniu tajemnicy istnienia wyznanie: „Patrzeliśmy w milczeniu.” Co brzmi jak Wittgensteinowskie: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.”

W liryce Kazimierza Hoffmana w zasadzie nie tyle milczenie stanowi pauzę wypowiedzi, ile wypowiedź jest przerwaniem pauzy (milczenia). Jakże często wiersz bierze swój początek wcześniej, w milczeniu, zanim zostanie zapisany. Początek wiersza jest końcem zdania, które nie zostało zanotowane w całości:

„szarpnął tedy i wyszedł. Spojrzałem na nią: stała
odchylona do tyłu
jej drobna pięść tłukąca o powietrze!
gwałtowni byli, gwałtowni oboje. Potem on się gdzieś uczył
i został artystą. (...)”

(*Matka artysty*)

albo:

„łapiemy z zewnątrz. Wszelkie zamknięcie odbiera
nam widok
kroplę
i tlen (...)”

(*Głos przywołujący stary motyw*)

Jeszcze innym razem na utwór liryczny składa się wymiana zdań, dwóch głosów bliżej nie określonych (np. *Na nowo* lub *Usłyszane w Gruzji*). Bohaterowie Hoffmana pokazani są zawsze w tym dramatycznym momencie, gdy mają do wypowiedzenia jakąś zobowiązującą prawdę o własnym (naszym) istnieniu. Poza tym milczą. Szczególnym przypadkiem milczenia w tej poezji jest skrajna rezygnacja z pierwszoosobowej wypowiedzi podmiotu. Kazimierz Hoffman wybiera relację, trzecioosobowe sprawozdanie. Istnieje jednak wyjątek: mistyfikacja przekładu. Tomasz Crosby i Bert Moebe — postaci-maski powołane przez Hoffmana umożliwiają wyjątek od tej reguły narracji.

Bohaterowie Hoffmana: ci domyślni i ci — pokazani z zewnątrz — zatopieni są w integralnej rzeczywistości wewnętrznej, w duchowej ciszy. Oddzieleni tą ciszą od świata, jak szybko. Trochę

dekadency, po czechowowsku cierpiący na inercję woli, jakby cały czas noszący w sobie przekonanie bohatera wiersza *xxx i coraz częściej spoglądał na gałąź*, że „gaśniemy w magii”. Skupieni nad chwilą, by „przetrwac o mgnienie dłużej”.

Kontrast — jedna z zasad poetyki Kazimierza Hoffmana — tłumaczy nam sposób istnienia w świecie bohaterów autora *Kody*. Ich duchowa cichość kontrastuje z gwarem dzisiejszego życia. Ich milczenie jest w istocie jedyną racjonalną postawą człowieka w świecie informacyjnego przeciągu. Ich kruchość, waga jaką przywiązują do zaobserwowanego „drobiazgu”, „szczegółu” (kluczowe słowa wielu utworów) — kontrastuje z hiperboliczną tandetą produktów współczesnej cywilizacji. „Szczegół” i „drobiazg” — to niemal wizualne oznaki cichości.

Milczenie bohaterów liryki Kazimierza Hoffmana jest rodzajem świadectwa niewyrażalności pojedynczych problemów egzystencjalnych. Stąd obecność w poezji autora *Trwającej chwili* kategorii „zapisu”. Pojęcie „zapisu” przywodzi na myśl takie cechy jak: niegotowość formuły (domyślnie: poetyckiej), jej niedostateczność i przydatność ledwie w danym momencie. „Zapis” (zob. tytuł tomu *Dwanaście zapisów*) — to jedynie próba uchwycenia czegoś, co wszelkim zabiegom nazwania się wymyka. Pojęcie „zapisu” implikuje niejako pojęcie „milczenia”, jakkolwiek się z nim nie pokrywa. Zapis — to próba wykroczenia poza milczenie.

* * *

Obsesyjność motywu milczenia i ciszy w poezji Kazimierza Hoffmana odsyła nas do tradycji romantycznej, w tym do Norwida — gdzie z równą intensywnością wątek „powstrzymywania się od mówienia” występował. Podobieństwo motywu milczenia w twórczości obu poetów: „jako motywu — jak pisze o Norwidzie Maria Straszewska — komponentu liryki, jako składnika toku narracji, jako składnika dramatyzacji”⁶, wskazuje niejako na romantyczną — w części założeń — proveniencję poetyckiego projektu Hoffmana.

Wszak u romantyków cisza i milczenie, przerywane poetyckim monologiem, kojarzone bywały z naturą, z wagą „rousseucicznych samotniczych dumań”. Mit natury pojawia się już na wstępie twórczości Kazimierza Hoffmana — co podkreślał swego czasu Tadeusz Komedant⁷ — w tomie Rousseau, poddającym ostrej krytyce:

„Przestrzenie — Zimne
Zamknięte. Budowle w aluminium
Beton beton

bez liścia.”

Tak jak romantycy, Hoffman przeciwstawia sobie naturę i miasto (cywilizację współczesną). Milczenie i cisza są tu wyborem, tym razem filozoficznym.

Norwid krytykę cywilizacji podejmuje w pisany na rok przed śmiercią *Milczeniu*. Lecz jest to tylko jeden z trzech pojawiających się w poemacie wymiarów kategorii. Prócz tego rozpatruje także walory milczenia: językowy oraz filozoficzny. Problem językowy ujmuje jako przeciwstawienie sobie języka gramatycznego i mowy („mowy dramatycznej”) — w obrębie której ważką rolę odgrywa to, co niewypowiedziane, aluzyjne, ukryte. Natomiast milczenie w planie filozoficznym łączy Norwid z pitagorejskimi i wschodnimi tradycjami „sztuki milczenia”. „Milczenie” Norwida jest swego rodzaju *summa* refleksji dotyczących kategorii estetycznej i intelektualnej obecnej na przestrzeni całego dzieła poety⁸.

U Hoffmana uwrażliwienie na ciszę i powstrzymywanie się od mówienia pojawia się w nie mniejszym repertuarze realizacji artystycznych. Jest zarówno motywem („znowu ta sama! raptem cisza i wchodzi powoli w kielich nasturcji” — *Odpozywający La Mettrie*), jak i antidotum na hałas cywilizacji (już przed *Rousseau*). Weźmy choćby wiersz *W ich oczach z diamentu*:

Schowaj się za listek —

cisza w dygotaniu
 (...) wyciągnęli ramię cisza
 ważą wzrok tak palec nie
 dźwignia
 przesuwa się w dół

czy mocno zasygnalizowaną w początkach poetyckich Hoffmana uwagę dla „cichego” Staffa (pierwszy wiersz z tomu *Zielony jesteś*), motywy łąki i przyrody.

Milczenie i cisza u Hoffmana wiąże się również z walorami muzycznymi wiersza. Tak, „symbioza poczci i muzyki, postulat wielu estetyków romantyzmu” — jak pisze Maria Straszewska — jest też w wielu momentach elementem konstrukcji formalnej wiersza Hoffmana. Nierównomierność wersów, nagle pauzy, zamilknięcia, wyciszenia, przeciągnięcie słowa uwiadacznie rozstrzelonym drukiem, rozdzielenie strofy nagłą przerwą (ciszą), urwane zdanie, równoważnik zdania — to wszystko służy podskórnej bądź wyrazistej muzyczności liryki Kazimierza Hoffmana. Wprowadzone z nagłą cytaty bądź dialogi i monologi podkreślone kursywą brzmią jak muzyczne recytatywy. Partyturowość wierszy Kazimierza Hoffmana jest w przemożnym stopniu kształtowana środkami estetycznymi ciszy i milczenia.

* * *

Choć zarazem muzyczność formalna nakłada się na muzyczność tematyczną — jak w wierszu *Koda*, gdzie tytułowy finał muzyczny i temat I Symfonii Mahlera podkreślone zostały równocześnie środkami językowymi:

„schylek życia, Mahler;
 to przesuwanie się muzyki ku jednemu miejscu, gdzie
 jest już tylko spokój

...

ale czas
 iść.

(...)

Wiersz bez początku sygnalizuje wybrzmienie końcowych taktów muzyki I Symfonii. Nagle pauzy i cisza (podkreślona zarazem trzema kropkami oddzielającymi część pierwszą) oraz wewnętrzny rytm — imitują „nowoczesne” brzmienie kompozycji. Z czasem wiersz (w drugiej części) odnajduje stałe, regularne wewnętrzne metrum — zburzone w zakończeniu prozaicznym. Ordynarnym zdarzeniem (stan wojenny? patrol? — ważność daty pod wierszem!). Wiersz skonstruowany jest zatem z trzech części: pierwsza stanowi wybrzmienie muzyki Mahlera, druga — to nakładanie się poprzedniego metrum na rytm monologu wewnętrznego podmiotu i trzecia — jest gwałtownym przerwaniem nastroju dwu poprzednich części. Finałowe zdarzenie ostro kontrastuje jeszcze z patosem części drugiej, patosem szczególnie znacząco wyartykułowanym zdaniem-wtrąceniem: „przyjdź śmierci moja, moja radości”. Cisza i milczenie wieloaspektowo regulują tu i organizują kształt oraz recepcję wiersza.

Warto może na marginesie tych rozważań nad rolą milczenia i ciszy w muzycznym wyrazie wierszy Hoffmana wspomnieć także obecność tonów pośrednich: ściszonego głosu, szeptu. Orkiestracja liryków autora *Dwunastu zapisów* stwarza przestrzeń dla uobecnienia się tak ciszy i milczenia, patetycznego uniesienia głosu, jak i półtonów. Podczas lektury wierszy Kazimierza Hoffmana wielokrotnie zmieniamy tonację, barwę głosu, tempo wypowiedzi i wysokość głosu. Cały dopiero repertuar możliwości recytacji (wiersze poety posłużyły do realizacji spektaklu *Źądło perspektywy*) — świadczy o wewnętrznym skomplikowaniu tej liryki, o całej gamie estetycznych i intelektualnych reguł formalnych wiersza, projektujących jego sposób lektury.

* * *

Cisza i milczenie u Hoffmana nie wiążą się raczej z jakimś bliżej określonym tłem i czasem wydarzenia przedstawionego w wierszu. Towarzyszą zarówno motywowi zmierzchu (*Strofa, Dwoje ludzi o zmierzchu*), co ranka czy południa (*Na temat Sisley'a*). Często jednak wyrażają moment „bezruchu”, „trwającej chwili”. Zagadnienie ruchu — to osobny wątek w liryce autora *Kody*. Zasygnalizujemy jednak w tym miejscu — że milczenie i cisza towarzyszą wrażeniu spowolnienia ruchu. W wierszach Hoffmana pojawia się widoczny kontrast pomiędzy spowolnieniem wizji świata (rzeczywistości) a dynamiką — urywaną — konstrukcji formalnej utworu, kreowaną przez liczne przerzutnie. Świat w wizji Hoffmana znajduje się w nieustannym ruchu (mijaniu) — co podkreślają tak ułamki obrazu cywilizacji (*Do Ronnie Petersona*) jak przyrody (*Przypowieść*). Wiersz *Przypowieść* jest rodzajem studium lekkiego, zwinnego ruchu płynnego:

puch, kłaczek z topoli

drobina waty odłączona od palców kobiety,
(...)

zbliża się do zwartej ściany innego drzewa, by
wessany przez kanalik powietrza, powstały z odgięcia się linii

ze szpary
pomiędzy dwoma liśćmi — przejść

po drugiej już stronie i wyżej
niecąc iskrę
łącząc się w tle ze wspanialszym jeszcze lśnieniem nieba!

Wykrojem, barwą, przez skojarzenia
zwraca na siebie uwagę rzecz, by przetrwać

o mgnienie dłużej

w oczach obserwującego.

Subtelna wędrówka puszku w powietrzu. Obserwacja jego płynności staje się sugestywnym motywem refleksji o przemijaniu. Ruch oznacza bolesny upływ czasu, zagrożenie istnienia i jego bezradność wobec ontologicznych prawidłowości — jest w wierszach Hoffmana przedmiotem osvajania. Pozycja milczącego (cisza) podmiotu wobec świata wyraża jego kontemplacyjną naturę. Milczący obserwator spowalnia to, co w ruchu się znajduje, poprzez kontemplację zatrzymuje „o mgnienie dłużej”. Trafnie tę regułę Hoffmana ujęła Bożena Keff, widząc w tym

coś w rodzaju strategii Sfinksa⁹. Tu milczenie wierszy Hoffmana posiada wymiar strategii podmiotu wobec świata.

Milczenie podmiotu — to nie tylko sprzeciw wobec ruchliwej cywilizacji współczesnej, lecz i próba poszukiwania ze światem harmonii. Podmiot nie tyle dostosowuje się do ruchliwego świata, ile — *à rebours* — zatrzymuje świat, by dopasować jego rytm do własnego rytmu wewnętrznego.

Sytuacja podmiotu lirycznego wierszy Hoffmana wobec świata jest sytuacją obserwatora. Milczenie dotyczy tu również refleksji, przed której wypowiedzeniem *expressis verbis* podmiot (ja mówiące) uchyla się.

Stąd zapewne tak silne związki tej poezji z malarstwem, ostatecznie wyrażone w tomie *Trwająca chwila* — w całości niemal poświęconym malarstwu i sprawom sztuki. Obserwujący obraz dokonuje „konkretyzacji” tego samego rodzaju, co czytelnik wierszy Hoffmana. Obraz (malarstwo) wykorzystuje ten sam rodzaj niedopowiedzenia, a milczenie przed obrazem jest naturalną formą jego lektury (odbioru). Sytuacja obrazu jest podobna do sytuacji wiersza Hoffmana — jest sytuacją *pars pro toto* — pokazuje się część, fragment, sugerując ledwie wizję całości. Zarazem wiersze o malarstwie są rodzajem ich interpretacji; lecz w tym przypadku interpretacji szczególnie: przez metaforę i niedopowiedzenie¹⁰.

* * *

Jak w przypadku wiersza *Nad Wdą*:

malarz krajobrazu winien chodzić po polach
z pokorą w sercu, pamięta pan to słowa Constable'a

stoimy nad Wdą
i patrzę na krajobraz
ciche jest światło łagodne są barwy trwa spokój form

to wczesne rano nocą był chłód lecz
słońce oświeca już wzgórze nad wodą, po niebie widać
dzień będzie ciepły i wszystko zmierza ku ugom i złotu

zmiękczać kontur ruszając go zbliżyłam kształt
do innych kształtów czy pan
to widzi

milczę tak obraz cechuje malarska miękkość
i ciągle myślę bezsprzecznie jest chwila która trwa

Mężczyzna i kobieta. Jak w wierszu *Prowadzony*, od którego zaczęliśmy te uwagi. Tu jednak nikt nikogo nie nakłania do milczenia. Słowa kobiety (w tamtym wierszu i w tym — mężczyzna milczy) tak naprawdę jednak nie przerywają ciszy. To, o czym Ona mówi — choć komunikowane jest językiem, w istocie tłumaczy coś, co jest poza nim. Słowa układają się w pytanie retoryczne; odpowiedzią może być skinienie głowy, jakiś znak mimiczny. Milczenie — może być też potwierdzeniem. „Gdy usta milczą — powiedział Maeterlinck — budzą się dusze i zaczynają pracować, gdyż milczenie jest żywiołem niespodzianek, niebezpieczeństw i chwil szczęścia, pośród których dusze biorą się swobodnie w posiadanie.”

„Pokora”, o której mówi Hoffman w wierszu *Nad Wdą* — jest w milczeniu i kontemplacji. Bohaterowie tego wiersza porozumiewają się w milczeniu, kontemplując ten sam wycinek świata o poranku, gdy „wszystko zmierza ku ugom i złotu”. Ani słowa komentarza.

I tu jeszcze jedna racja, motywująca obecność kategorii milczenia w liryce Kazimierza Hoffmana. Owo Wittgensteinowskie: „O czym nie można powiedzieć, o tym trzeba milczeć”. Tautologia tego filozofa zakłada istnienie sfery niewyraźnej — i tu znajduje się punkt wspólny z poetycką postawą Hoffmana.

Milczenie bohatera liryki Kazimierza Hoffmana, przemilczenia wierszy — są tu wyrazem filozofii poetyckiego intuicjonizmu. Nie bez powodu Hoffman w wierszu *Zamyślony* przywołuje postać twórcy „filozofii życia”. To, co jest milczeniem — nie powinno być przedmiotem spekulacji, gdyż i tak jest niepochwytny.

Dlatego w wierszu *Nad Wdą* — mężczyzna i kobieta, zasłuchani w wewnętrzny rytm świata, bez pośpiechu kontemplują „z pokorą w sercu” — „spokój form”. Cisza, która ich otacza — jest zapewne ciszą umysłu uwolnionego od namiętności dociekania tego, co ukryte. Kształty i formy pozwalają się odkryć, jednak to, co za nimi stoi — pozostanie tajemnicą przypisaną milczeniu.

Robert Mielhorski

¹ Zob. K. Nowicki, *Poezji drzewo obiecane* (w tegoż:) *Pertraktacje*. Warszawa 1971, s. 348.

² M. Maeterlinck, *Skarb ubogich*, Lwów 1926 (przekł. F. Mirandoli). Z tego wydania pochodzą wszystkie cytaty w tekście.

³ O milczącej i samotniczej drodze poety pisał niegdyś K. Pieńkosz („Literatura” 1988 nr 1). Poeta ukrył np. wiadomość o publikacji jego utworów w prestiżowej antologii poezji polskiej wyd. w wersji językowej angielskiej i hiszpańskiej, gdzie pojawił się wśród jedenastu wybranych współczesnych poetów polskich (*Antologia współczesnej poezji polskiej* — z cyklu *Antologie narodowe*, Madryt 1991).

⁴ H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki*, Warszawa 1978, s. 219.

⁵ I. Dąbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne TN KUL”, t. XI, 1966 z. 1 (s. 73—78 dotyczą tego tematu).

⁶ M. Straszewska, *O milczeniu i ciszy u Norwida*, „Przegląd Humanistyczny”, 1964 z. 3.

⁷ Por. T. Komendant, *Laska szczegółu*, w: K. Hoffman, *Dwanaście zapisów*, Bydgoszcz 1986.

⁸ Zob. M. Kalinowska, *Mowa i milczenie. Romantyczne antynomie samotności*, Warszawa 1989, s. 205—213.

⁹ Zob. B. Keff, *Nie ranię wcale*, „Twórczość” 1988 nr 10.

¹⁰ Zob. J. Sempoliński, *Poezja współczesna a malarstwo współczesne*, „Poezja” 1971 nr 4.



Krzysztof Nowicki

pamięci Wacława Ulewicza

OFELIA

Wiedziałam, że przyjdiesz, książę, chcę wiedzieć czy jeszcze żyję, chciałabym to usłyszeć od ciebie, ale ja nie wiem czy mogę tak powiedzieć, nie mam pojęcia, a książę już jest na korytarzu, światło zapala jego twarz, zbliża się do mego pokoju, zagląda i zaraz się cofa, jakby w środku nie było nikogo, chyba mnie nie poznał, może pomyślał, że mnie już nie ma.

Nie wiem co się stało, przecież jestem, powinien mnie dotknąć, podejść bliżej, tymczasem książę zaraz się cofnął, jakby pomylił salę, chciałabym go zawołać, ale nie słyszę swego głosu, nie mogę udźwignąć żadnego słowa, wybacz, książę, byłam twoją własnością, nawet nie wiedziałś o tym, nadeszła chwila, że mnie nie widzisz, co ja teraz zrobię, doprawdy nie mam pojęcia.

Wczoraj kobiety w białych fartuchach niosły kolację, zajrzały do pokoju, ale nie zostawiły wątrobianki, nie jestem głodna, ale przydałaby się chociaż bułka z kosteczką masła, już w izbie przyjęć stało się coś niedobrego, podniosłam koszulę, ktoś z rejestracji spisywał moje dane, wciąż się mylił, raz byłam kobietą, to znów mężczyzną, co oni wyrabiają, przestraszyłam się, uspokoił mnie nieco krzyż nad drzwiami, skoro tu przybywasz, ukrzyżujemy cię tak samo, na nie wiara i nadzieja, jakiś ciężar przycisnął mnie do leżanki.

Wtedy po raz pierwszy pomyślałam, że nie lubię być człowiekiem, człowiek jest żaloszny i równocześnie marny, wstydziałam się, że nim jestem, ogarnęło mnie obrzydzenie, żalowałam, iż nie zdążyłam obciąć paznokci ani umyć głowy, odkładałam to z dnia na dzień i teraz nie wiadomo co to za stworzenie leży, litość i trwoga.

Nie wiem kiedy to się stało, książę, jestem śpiącą królowną, obudź mnie jak najprędzej, zły czarownik zamknął mnie tutaj, gdzie nie poznałaby mnie rodzona matka, choćby długo krążyła po korytarzu, dziobała linoleum, obstukiwała laską wszystkie kafelki, nawet w czasie obchodu fartuchy minęły mnie bez słowa, naciągnęłam koc pod brodę, wydało mi się, że zaraz zginę, nie wiadomo czy ludzkość jeszcze o mnie pamięta, moje powieki są martwe, na myśl o takiej osobności, zaraz mnie zemdlilo.

Nie jestem ptactwo, nie mam skrzydeł ani piór, nie byłam ptactwem domowym, które bez przerwy dziobie biedną ziemię, naszą matkę, klękałam w zieleni, bladokóra, biedna, żeby matka zlitowała się nade mną, a tutaj zabrali mi wszystko, ubranie, bieliznę, słoneczny zegar, matka skazała mnie na śmierć, gotowa jestem zmienić skórę, sprzedać duszę, by przetrwać jeszcze jeden dzień.

Kiedy dzwonię, w drzwiach stają siostry i znów to samo, żadna mnie nie widzi, wyłączają alarm, wszystko jest na swoim miejscu, czas biegnie jak chłopiec, czuję bicie jego serca, czasem podchodzi mi do gardła, nie mam odwagi, by się poruszyć, siostry przestały się pokazywać, już wiedzą, że tu nikogo nie ma, nikt nie ma prawa sięgnąć do kontaktu, gdzieś powstaje zwarcie instalacji, nie ma powodu do obaw.

Właśnie wtedy książę ześlizguje się z telewizora, poczyna krążyć po korytarzach, siostry mówią, że jest piękny, wiem, że mężczyzna musi być skromniejszy, ale sama drzę z przejęcia, wpatruję się w niego, gdy cyzeluje jakiś epizod na ekranie, czuję na plecach ciarki, nie wiem jak można mówić do tylu ludzi naraz, już wolę być bez głosu, milczę między obcymi, którzy i tak nie wierzą, że coś nas łączyło z księciem.

Ale gdy jestem bez głosu, przestaję istnieć, zostaje bowiem strach i niepewność, nikt mnie nie widzi, jestem jak kłębek pościeli, nigdy nie było gorzej, mówię do księcia po imieniu, tak dobrze się zapowiadał, odkąd wyjechał, by utknąć pośród światel i kamer, nasz teatr podupadł i teraz nadaje się już tylko na bazar.

Nie wiadomo kiedy to się stało, najpierw książę szedł prosto do góry, jasny jak świeca, pamiętam drobne kropelki potu, jakby do jego czoła przylgnęła stearyna, odgarniał włosy, zawsze w biegu, obawiałam się, że zgubi sztylet i w godzinie próby stanie bez broni, dość rzeźmieszków kręciło się po scenie, każdy był gotów za marne wynagrodzenie przyłożyć mu ostrze do gardła, żeby złamać księcia, tylko ja wiedziałam, że nigdy się nie ugnie, trzeba go przekonać, wtedy się zawężmie, runie przed siebie z obnażoną szpadą, sprawi łaźnię, przepędzi wszystkich Żydów.

Ktoś go natchnął nienawiścią, która rosła w nim od chwili, gdy miał jechać do Anglii i odkrył list, w którym zawarty był wyrok, nie mógł sobie przypomnieć kto pierwszy ujawnił mu pochodzenie dawnych przyjaciół, chyba to nic był dyrektor, gdyż jego życie zależało od ułożenia sągów na dalekiej Północy, tam wszyscy umierali jednakowo, nie mógł myśleć o teatrze, zadeptywali go co dzień strażnicy, przytupujący na śniegu, wokół była scena, gdzie umarli nie wygłaszali żadnych monologów, jednak właśnie tam zobaczył swojego księcia, który skradal się z pochyloną szpadą, żeby powiedzieć prawdę o swojej epoce.

Sami jesteśmy bezradni, nie umiemy niczego zobaczyć, gubimy się w szczegółach, tylko książę streszcza wszystko, w ciągu kilku godzin uświadamia nam kim jesteśmy, nie ma takiej kwestii, której nie położyłby na ostrzu szpady, przez długie lata nie rozumiałam wszystkiego, co mówił, wydawało mi się, że recytuje, a przecież wierzył w każde słowo, rzucał nas na kolana, to jest wielka rola, nikt z nas poza nim nie dorósł, by udźwignąć choćby drobną kwestię, mówimy do siebie, jakbyśmy wciąż nie dorośli, a tymczasem pora umierać, próbując coś wytargować, idzie mi słabo, choć trzymam się na nogach, nie umiem przygotować ostatniej sceny.

Przy łóżku staje doktor, bawi się słuchawkami, podnosi moją kartę w metalowej oprawce, nie wiem o czym myśli, rozmawia ze swoim kolegą, odpowiadam na wszystkie pytania i czuję, że kłamię, nie umiem powiedzieć co o nich myślę, że jesteśmy takimi samymi ludźmi i nie ma żadnego powodu, by mnie tu dłużej trzymali, nie podejmują dyskusji, przypominam sobie szpitalne drzwi na fotokomórkę, podejść do nich i wyfrunę, żaden z nich mnie nie zatrzyma, nie jesteśmy sobie potrzebni, utrzymuje mnie tutaj Wielki Inspicjent, który najpierw darował nam życie i on jeden mógłby je zabrać.

Nie będę się skarżyć, nie potrzebuję litości, łaski bez, jak mówiły dzieci, oto moje ciało, którego się wstydzę, wiem, że to jest grzech, ale nic innego nie czuję, miłość odeszła ode mnie, gdyby nie książę, pewnie bym już nie żyła, ale kto wie, czy to jest jeszcze życie, może właśnie umarłam i nikt o tym nie wie, nikt tego nie sprawdza, fartuchy oraz słuchawki nie zadają sobie trudu, jedno łóżko mniej, cóż to znaczy, przyjdą następni.

Nie mogę nic przelknąć, najokropniejsze są te grube talerze, gdyby choć chińska porcelana, ale kobiety w przybrudzonych fartuchach kładą wszystko na płaskich talerzach z niebieskim węzłem, skradającym się do góry, nie mogę patrzeć na sine jajka, gotowane na twardo ani na sery topione w sreberkach, nie potrafię znieść zapachu rozgotowanych kartofli, czerpanych z wielkich kotłów, kartofli, których u nas nie ruszyłoby nawet bydło, nigdy nie tknęłam tej obrzydliwej mazi.

Nie jestem głodna, czuję tylko pieczenie, nawet nie piję, znalazłam się w ustach salowej, która wciąż dopytuje, kto szczy do umywalki, przypomina dziewczynę, którą widziałam w majątku, kiedy zechce, otwiera okno, zamieram z chłodu, kulę się, ale ona nic sobie z tego nie robi, zbiera naczynia, wyciera parapety, wydaje mi się, że stoję naga, drzę, że zaraz wejdzie książę i zobaczy mnie w takim stanie, to byłoby straszne, na szczęście on zapomina, jakbym powiedziała, dobranoc książę, musimy teraz o sobie zapomnieć, widocznie zatrzymuje się na korytarzu i czeka na zaproszenie, którego nie mogę wykrztusić.

Piękne jest życie dworskie, kobiety umierają z miłości, mężczyźni odjeżdżają na koniach, służba gasi świece, ziemia pachnie jak chleb z miodem, ludzie wcale się nie zmienili, znów kupują moje opowieści, ułożone na stolikach z książkami w mieście, którego nie znam.

Wciąż myślę o księciu, nie wiedziałam, że go zobaczę z bliska, twarz znana ze snu i ekranów, ręka koścista i niecierpliwa, nie zniosłabym tego, żeby mnie teraz dotknął, to niemożliwe. właśnie opowiada dzieciom bajkę przez radio, ktoś nastawił głośnik na pełny regulator, książę jest wielkim, czarnym ptakiem, którego cień unosi się nad ziemią.

Musiałam być jeszcze kobietą, inaczej bym nie pokochała księcia, musiałam być także mężczyzną, inaczej dawno zemdlalabym przy pisaniu, teraz pleć nie ma znaczenia, jesteśmy wiotkimi panienkami, to znów grubymi parobkami, tylko jeden książę umie mnie odnaleźć i może jeszcze Pan Bóg, który najlepiej wiedział, że nikomu nie uczyniłam krzywdy.

Zasypywałam wszystko słowami, od których dawniej kręciło mi się w głowie, nie wiadomo kiedy uspiam, sen jest płytki, a noce krótkie, światło rozsadza mi głowę, wszystkie postaci stają w mroku, tylko papier jest cierpliwy, powietrze odbiera mi przytomność.

Tymczasem książę czeka na korytarzu, czuję jak bije mi serce, to piękny mężczyzna, ktoś gotowy mi go zabrać, już dawno wybaczyłam mu wszystko, jego głos unosi mnie w powietrzu, znów wierzę, że jestem nieśmiertelna, ogarnia mnie wzruszenie, jednak nie wszystko przepadło, książę mnie znów urodził, czuję, że jest blisko, tuż za ścianą, więc nie ma już tej siły, która by nas rozdzieliła.

Kto tam, podeszłam do drzwi, to ja, książę, powiedział cicho, ach, chłopcze, ty zawsze wymyślisz coś wspaniałego, krzyknęłam, wejdz, proszę, tyle lat na ciebie czekałam, najpierw przez chwilę milczeliśmy, ale cóż znaczy ta chwila wobec wieczności tych lat, przez które przeszłam.

Musiałam upiąć włosy, żeby nie wyglądać gorzej niż wczoraj, kiedy byłam szalona, bojąc się, że książę nie przyjdzie, modliłam się długo, wydało mi się, że widzę święty obrazek z pierwszej komunii, był tam taki wierszyk, że serce musi być czyste.

Byliśmy sami, wszyscy umknęli do nieba, witaj jutrenko, powiedział książę, słońeczko błękitu, zadrżałam, wydało mi się, że on stoi w krótkich, granatowych spodenkach i kolanówkach, które marszczą się na lydkach, przypominając cienkie kiełbaski, kochał mnie skrycie, a potem zniknął, wreszcie się odnaleźliśmy, jak to dobrze, że nie poszłam do klasztoru.

To ja, powiedziałam nieśmiało, choć z tą twarzą, którą teraz widział, nie miałam nie wspólnego, wejdz, proszę, a on mi na to, że powinniśmy się śpieszyć, musimy jechać do notariusza, posmutniałam, podpiszę, przyłożą pieczętą i koniec, może więcej się nie zobaczymy, myślisz, że oni wrócą, uśmiechnęłam się z niedowierzaniem, wrócą, potwierdził, trzeba zrobić porządek.

Jego twarz rozjaśniło światło pokoju, tak myślisz, spytałam, nie byłam przygotowana na żaden powrót, poczułam jakby mnie namawiał, żeby iść na cmentarz i unieść marmurową płytę, to mnie przeraziło, pogrzebani, umierają z chłodu, tuż za plecami księcia widzę ojca, jest błądy, wszystko zależy od nas, co teraz zrobimy, albo zostanie z nami, albo wstąpi do nieba.

Gdy złożymy odpowiednie dokumenty, ojciec się zatrzyma, nie umrze po raz drugi, opowie jak stryj wszystko roztrwonił, lykał ziemię wraz z lasami, siedmiopokojowy dom mieszkalny, stajnię, oborę, czworaki i oficynę.

Stałam przed nimi ze ściśniętym gardłem, brakowało mi zębów, niezbyt dobrana proteza wrzynała się w dziąsła, w pokoju był zapach stęchlizny, nasze królestwo nie było więzieniem, byłam szczęśliwa, że książę mnie poznaje, bo przecież cała armia czołgów rozjechała naszą ziemię, teraz musimy iść do notariusza, by złożyć zeznanie, że tamta ziemia istniała naprawdę.

Nie znałam innych mężczyzn, ale czułam, że prawdziwe piekło istnieje, od ich zapachu robiło mi się niedobrze, tytoń i alkohol, jakiś płomień zajmował mi skórę, wypieki zdradzały wszystko, gdybyśmy mieli iść do notariusza, muszę włożyć pomarszczone kozaczki, gruby sweter, szalik, płaszcz i mały, brązowy kapelusz.

Miałam więc stanąć przed nim odmieniona, gotowa do drogi, nikt z umarłych by nie odgadł kim jestem, nie znali takich kobiet, nie wiadomo czy jeszcze są kobietami, poczęłam iść ostrożnie, szukać poręczy, skradać się ze stopnia na stopień jak myszka, liczyłam na księcia, że mnie podtrzyma, gdybym się zachwiała.

Nie bój się, powiedział książę, nic ci nie grozi, najpierw trzeba skompletować papiery, przestałam myśleć o ojcu, może odbierzemy nasze królestwo, ale najpierw potrzebny jest mój podpis, potem już wszystko ruszy z miejsca, dopilnuje tego orzeł udekorowany złotą koroną, oto sprawiedliwość, która mieszka w gabinetach notariuszy.

Stałam wyprostowana przed księciem jak dawniej, gdy chciałam, by zauważył mnie Pan Bóg, jedynym mężczyzną, którego kochałam był mój ojciec, nikogo nie udawał, chętnie oddałabym wszystko za jego życie, ale nikt tego nie chciał ode mnie, dopiero książę wszystko zrozumiał, prawdziwy anioł, słyszałam szum skrzydeł, dusza świeciła czystym światłem, zawsze podziwiałam artystów, w teatrze próbowałam zapaść się pod ziemię, nie pamiętam spektaklu, który powiedziałby prawdę o śmierci mego ojca, nie miałam odwagi, by patrzeć w przeszłość, zwykle przesuwalam palec przez metalowe kółeczko numerka, który otrzymywałam w szatni.

Brakowało mi odwagi, kładłam zaciśniętą piastkę do ust, gryzłam drobne kostki, prawdziwy ból pozwalał mi patrzeć na księcia i nie krzyzczeć, a teraz on chce, bym poszła do notariusza, tymczasem wszystko wywietrzało mi z głowy, opuściła mnie pamięć, poczułam się biedna jak ktoś, kto jest sam w porze odwiedzin, oblizywałam spierzchnięte wargi, nie chciałam mu niczego odmówić, ale równocześnie nie czułam nic wspólnego z ziemią ojca, przeszłość poczęła krwawić jak wielka, notarialna pieczęć.

Nie wiem kto uratuje nasz honor, powinien wrócić Laertes, słyszę czyjeś kroki na korytarzu, ukrywam twarz w dłoniach, który z nich mnie zabije, książę przycisnął ostrze do mego serca i słucha czy ono jeszcze bije.

Każdy ma to, na co zasłużył, pod paznokciami czai się chłód, nie jadam kolacji, jestem garstką pamięci, która wciąż się rozpada, umarli zapraszają mnie do stołu, pochylam się nad obrusem, wszyscy poruszają ustami, byłam bliska prawdy, ale nie mogłam jej unieść, choć czułam, że od tego zależy moje życie, ciężar był zbyt wielki, nigdy nie miałam takiej odwagi, by jej sprostać, wyciągam do niej ręce, ale prawda wciąż się oddala i ginie między nimi.

Scena jest pusta, jak zwykle szczury uciekły, punktowy reflektor szuka naszych twarzy, jakaś nieznana siła unosi nas w górę, widzę brygadzystów, którzy za chwilę zmienią dekoracje, byśmy znaleźli się na zamku, znów nie wiem co powiedzieć, a przecież człowiek istnieje o tyle, o ile ma coś do powiedzenia, mam już tylko epizod, a książę nie może unieść szpady, dworzanie rzucają się na nas, chwytają mnie pod ramiona, czuję, że przyjdzie umierać przy podniesionej kurtynie.

Każdy z tych rzezimieszków, przebranych za dworzan, czeka na odpowiedni moment, by wpechnąć mi sztylet pod łopatkę, to jest prawdziwe morderstwo, dlatego nikt nie protestuje, kulę się, jakby najmniejszy z nich kopnął mnie w brzuch, nogi odmawiają mi posłuszeństwa, upadam, przewracają mnie na plecy, ciągną za ramiona, by porzucić niedaleko kulisy, skąd słucham jak toczy się akcja.

Usłyszałam krzyk z dalekiej widowni, reżyser się pieklili, że nie mogę pojąć jego koncepcji, dworzanie wcale nie są w Anglii, tylko czyhają w kulisach, by dopaść księcia, ale przedtem muszą usunąć z drogi kilka osób, które się przy nim kręci, dekomponując plany, czułam, że nadchodzi godzina prawdy, książę zostanie złapany za gardło.

Widziałam to z dołu, ile trucizny jest na końcu szpady, oczy widowni spoczęły na mnie, wtedy zrobiło mi się gorąco i znów nie wiedziałam co powiedzieć, mój kostium jest szary, spod szlafroka wystaje nocna koszula, runęłam w ciemność żywego obrazu, który skomponowany tak starannie, właśnie poczał się sypać, gdyż książę przybladł i ciężko oddychał.

Pod koniec wieczoru cała scena ma być zasłana trupami, w ciągu kilku godzin ma zniknąć parę pokoleń, każdy ma swoją rolę do odegrania.

Gdy byłam dziewczynką, zakradałam się tutaj bez biletu, a potem oddychałam pogrążona w ciemności, słuchając jak książę krzyczy na matkę i grozi, że zabije wszystkich, teraz nie mogę się ruszyć z miejsca, myślę jak stryj umierał pod przybranym nazwiskiem, a dworzanie pragnęli mu dowieść w czasie niekończących się przesłuchań, że chce przemocą obalić imperium, wre-

szcie nie zaprzeczył, przyznał nawet, iż planował podpalić Azję, żeby nie pochłonęła naszego kontynentu.

Przysłuchiwany bez wytechnienia uwierzył w swoją winę, przekonał się co czuje człowiek, którego ciało ciągną po ziemi, teraz przychodzi się skarżyć, ale nas już nie ma, wszystko zostało pogrążone w milczeniu, umarliśmy ze wstydu, zniknęliśmy bez śladu, moje ciało jest obojętne i martwe.

Pragnę księcia, widownia jest zawsze po jego stronie, lubi śledzić tę bieganinę, szarpanie, błyskanie bronią, na mnie nikt nie zwraca uwagi, ktoś musi umrzeć cicho w kulisach, bez nadziei i bez światła, gdy nie ma nic do powiedzenia, mogłam uciekać gdzie pieprz rośnie, byłam szalona, by tu zostać i czekać na stryja, nie mogę żyć z tą trucizną, wciąż umieram na nowo, już jestem zmęczona, nie wiem dlaczego czekaliśmy aż nas złapią za gardło, prawdziwi mordercy zostaną w cieniu, właśnie dworzanie wycierają sztylety, gdyż skończyli swoją robotę.

Mówię do księcia, by dworzanie przerwali tę przykrą szlachtuzę, niech każdy znajdzie swoje miejsce w otchłani sceny, biorę do ręki maleńki ogarek, by im pokazać drogę, której nie znam, nasi ojcowie nie żyją, nikt nie powinien umierać za poległych, ale nie możemy też zapomnieć, pamięć rozsadza mi skronie, nie umiem dłużej milczeć, chore stulecie wygasa na naszych oczach, ludzkość została opuszczona przez Boga.

Jakaś obręcz ściska mi piersi, słyszę głosy z widowni, otaczają mnie mężczyźni o ołowianych oczach, pojawiają się jak cienie z jaskini Platona, niewielki płomyk rozjaśnia mi duszę, pytam cię, książę, czy gdyby się okazało, że nie jestem już kobietą, pozostałbyś przy mnie, czy też byś zaraz uciekł z tego pokoju, nie mogę ci obiecać, że jestem kobietą.

Gdy byłam dziewczynką, pogrążyłam się po raz pierwszy w mroku widowni, trzymałam w spoconych palcach blaszany numerok z szatni, jakby to była przepustka do domu, bałam się bileterek, patrzyłam jak książę biegnie po schodach prowadzących na zamek, by doścignąć stryja, rzuca się w ciemność, pochłaniają go kotary.

Następnie ktoś podpalił teatr, czuję swąd spalenizny, książę będzie się wahał czy żyć dalej, czy też zakończyć z podłością tego świata jednym pchnięciem sztyletu, jego serce jest pełne pogardy wobec zbrodni, która szerzy się dookoła, ale wie, że zmártwychwstanie, gdyż co wieczór, żywy czy martwy, musi wyjść do okłasków, mnie zaś dręczy bezsenność, odkąd splonął teatr, nie mamy widowni, nikt nas nie słyszy.

Nigdy nie byliśmy tak blisko, książę, przechrztyliśmy oprawców, między nami są dusze umarłych w tej wojnie, ledwie starczy mi tchu, od tego mówienia kręci mi się w głowie, nie zostanie po mnie nawet cień na korytarzu, nie mogę zapomnieć widowni, która najpierw oniemiała, a potem zniknęła, ktoś ją opróżnił, książę, na wszystkich fotelach obitych jasnoczerwonym sukniem rozsiadła się pustka, niebo jest pełne reflektorów, z których każdy może nas oślepić jak dawniej, jednak na razie patrzemy na siebie, ja, która ocalałam z tamtej widowni i ty, który nie dałeś się zabić.

Wszyscy opuścili widownię, a kiedy podeszli z numerkami do żelaznych wieszaków, bileterki ustawiły ich parami i kazały maszerować tak długo, aż się wszystko wyjaśni, mężczyźni i kobiety tak śmiesznie przebierali nogami, jakby wszyscy jechali na rowerach w niedzielny poranek, jednak nikt nie ocalał, mimo że co wieczór wymieniano widownię, nie ma już tamtych pań i panów, drogi książę.

Nawet kiedy Poloniusz jęczał z bólu i miotał się w kotarach, widownia patrzyła na ciebie, książę, od początku wiedziała, że on umrze, niczyje zwłoki nie robiły na niej wrażenia, nie ma nic gorszego niż choroba duszy, a kiedy ginęła widownia, nikt nie protestował, ruchliwe zajęczki światełek pelzły między złotymi frędzlami kurtyny, która zapadała coraz szybciej.

Przysięgam, że nie miałam z tym nic wspólnego, czułam, że chodzę po cmentarzu, wszyscy plotkowali o księciu, jak dobrze, że pozbył się Poloniusza, wspinałam się po schodach, ludzie coś tam szeptali, nie było mnie w tych szeptach, złośliwe mordki lisków otaczały ramiona kobiet.

nikt mnie nie kochał, schodziłam im z drogi, bałam się, że mnie rozdepczą, śmierć jest zapracowana, więc musi być bardzo zmęczona, może jednak znajdzie chwilę czasu dla nich.

Wspinałam się po schodach, na pierwszym stopniu stał mój ojciec, chciał coś powiedzieć, ale ja nie słyszałam jego głosu, na drugim stopniu stała moja matka, nie miałyśmy ani chwili do stracenia, pomyślałam, że wszyscy jesteśmy dziećmi Poloniusza, na ostatnim stopniu ukazał się stryj, nie chciał mnie przepuścić, powiedział, że widownia jest już zaryglowana, wszyscy pobledli, zrozumiałam, że stracili swoje płaszcze, kapelusze i parasole, zostali z pustymi rękami, mój Boże, gdzie się podziała moja odwaga, którą miałam dla obcych.

Nie mogłam się wznieść wyżej, nie potrafiłam się też cofnąć, moje ciało wymaga pielęgnacji, co rano próbuję się przekonać czy ono jeszcze żyje, czy potrzebuje szorowania, szczotkowania, wycierania i tym podobnych.

Chciałabym się przebrać, wstaję w środku nocy, skubię kawałek chleba, ciemność rozsiadła się w moich piersiach, nie mogę się ruszyć z miejsca, nie wiem jak żyliśmy tutaj bez wzajemności, próbowałam uwierzyć w siebie, ale nie wiem kto tam właściwie mieszka.

Książę wciąż znika i wtedy podejrzewam, że umarł, chciałabym objąć jego głowę, książę wciąż się wymyka, widzę jego białe, świeżo naostrzone zęby, jestem coraz słabsza, ale wiem, że on mnie słyszy, ukryty w tym pokoju, gdzieś za firanką, przygląda mi się z politowaniem, zaciskam palce, książę zмага się z bólem, wokół pełno wstążek, koralików i serdaczków, ból paraliżuje księcia, proszę go, by nie wychodził bez nitrogliceryny, książę słucha roztargniony, powietrze jest coraz cięższe, śmierć czeka na swoją okazję, moja dusza unosi się, jakby chciała iść do spowiedzi, któż jednak nas wysłucha, skoro my sami nie mamy już siły.

Nigdy nie miałam widowni, nie wiadomo czy ktoś jeszcze żyje, zniknęły wszystkie bileterki, a ten cień jest twój, książę, we mnie jest tylko pustka, która miesza mi w głowie, nie mam języka, nie się nie klei, stoisz z lekko przekrzywioną głową, wszyscy czekają, co powiesz przed śmiercią, ale ty wcale nie będziesz umierać, musisz stawać do oklasków, ja mówię w absolutnym milczeniu, słyhać czyjs kaszel z korytarza, nie ma nawet Boga, nad nami puste niebo pobladyłch jarzeniówek.

Ciemność wypełnia moją duszę, im większy ciężar, tym bardziej czuję pustkę, chyba już nie wrócisz do Anglii, książę, widzę jak stoisz w ciemnej kulisie i czekasz na odpowiednią chwilę, między fartuchami pojawia się sutanna, ona też mnie nie widzi, nie pyta kim jesteś córko, nie wiem, proszę księdza, jestem krucha jak opłatek, nie chcę udawać, moje ciało jest biedne i głuche.

Krzysztof Nowicki

Ryszard Częstochowski

OCZY

poczułem na sobie wzrok
ktoś za plecami obserwował
mnie kiedy już miałem skręcać
w kolejną uliczkę raptownie
odwróciłem się lecz nikogo
za mną nie było
jedynie szyld nad pubem z
namalowaną twarzą szekspira
kiwał się i skrzypiał na
wietrze

19.08.92

Canterbury

* * *

tak samo jak w glamis obok zamku
makbeta szum wiatru brzmiący jak
ogień wyrwał mnie o czwartej ze snu
dzisiaj krwawe słońce wszędzie
zapaliłem nerwowo papierosa tym
razem las nie musiał się zbliżyć
leżałem pośród drzew

07.08.92

Westfield

Ryszard Częstochowski — rocznik 1957, poeta i publicysta. Wydał dwa tomiki poezji, publikował m.in. w „Więzi”, „Res Publice”, „Odrze”, „Tygodniku Powszechnym” i „Nowych Książkach”.

Andrzej Maria Marczewski

HAMLET 94

Hamlet

Wysoki jasny młody ufny obserwujący świat
 Krępy ciemny doświadczony badający świat
 W historii kina szlachetny Olivier i szalony Mad Max Gibson
 Dla młodzieży w Ameryce nieznanym nawet z Gibsonem w roli głównej
 W Europie trochę lepiej lektura
 W Anglii przedmiot naukowych dysertacji
 W Polsce upostaciowany przez gwiazdy wschodzące i spadające
 a nawet przez Kobiętę Aktorkę Wybitną
 Płeć się nie liczy stwierdził reżyser
 Tylko talent niepokój wewnątrz
 Niesie w sobie tajemnicę
 Jaką?

Dziś

Czy dzisiaj możliwe są jakiegokolwiek tajemnice?
 Codziennie gazety i migające obrazki zalewają nas faktami
 ukazując to co jeszcze chwilę temu było tajemnicą
 spiskiem czyimś rojeniem lub marzeniem
 w potoku informacji gubimy własną wrażliwość
 stajemy się odbiorcami nieszczęść
 połykaczami dramatów
 przelewana krew nie robi wrażenia
 ludzkie zwłoki podają nam przy kolacji
 umierające z głodu dzieci patrzą na nas wyschniętymi oczami
 gdzie my jesteśmy?
 jacy my?
 kim dzisiaj jesteśmy?
 czy tragiczny los Ofelii może nas wzruszyć?
 czy młodzięczy Hamlet przekaże nam swój niepokój?
 i co z nim zrobimy?
 zabierzemy w swój nieuporządkowany świat
 oswoimy go
 ubierzemy w nasze emocje
 zbudujemy na nim swoje życie
 będziemy walczyć o prawdę godność
 uczciwość
 do końca?
 Bo jeżeli nie

to po co nam Hamlet
lepszy Gibson bo śmieszny nie każe myśleć bawi nas
wylatuje w powietrze strzela
płomienie ognia owijają go z łagodną troską
kamera rejestruje
wszystkie branżowe pisma przedrukowują zdjęcia
bohater naszych czasów
ulubieniec dzieci
przynajmniej wiadomo o co chodzi
nie trzeba się męczyć żeby zrozumieć
Czy musimy samodzielnie myśleć?
Wystarczy zjeść ubrać się
jakiś samochód coś na koncie pozbyć się strachu
że życie nam się nie udało
a wieczorem raj obrazków
można rozmawiać z telewizorem
bo z żoną o czym?
Wyberzemy się wieczorem do teatru? Na Hamleta
Hamleta Hamleta a to wesołe?
To o takim co za dużo myśli
ja też za dużo myślę a wieczorem chcę odpocząć
wrzucić jakąś kasetę
Przed kim będziesz odsłaniał swoje myśli dzisiejszy Hamlecie
kto wybierze się na spotkanie z Tobą
dla kogo będziesz dziś ważny
kto będzie wiedział kim jesteś
i co Cię niepokoi
a co Cię niepokoi?
Zbrodnia Fałsz Kłamstwo Polowanie na stanowiska Władzę Cynizm
Hamlet
Bohater dramatu? Wzór do naśladowania? Przedstawiciel pokolenia?
Synonim? Czego?
Postawy niezgody na zastany świat niepokoju
?
Znak zapytania pytanie
o sens życia
o człowieczeństwo w człowieku
o duszę
o tajemnicę tego co po życiu
Wyjdę z długiego ciemnego tunelu
ja Hamlet
do was siedzących w rogu sceny
skupionych w oczekiwaniu że coś wyjaśnię odsłonię
powiem jak żyć
przekonam
że jeżeli żyć to godnie
odrzucając pokusy
mamotę łatwość użycie
a jeżeli się nie da?
Idź do klasztoru. Po co masz rodzić nowych grzeszników?
wybór

zawsze mamy wybór
jesteśmy wolni
każdy człowiek jest niepowtarzalną indywidualnością
on sam
o sobie
codziennie
decyduje
i sam siebie nieustannie rozlicza
po co nam Hamlet?
lustro
Co chcemy w Nim zobaczyć
czyje odbicie
własne?
moja twarz mówi o moim człowieczeństwie
o mnie
wyraża to
co chcę ukryć
to co o mnie stanowi
przeoglądam się w sobie
próbuję zrozumieć
jaki jestem
z czerni podchodzi Hamlet
stoimy twarzą w twarz patrzymy wstrzymujemy oddech
zaczynam mówić
wyrzucam z siebie wszystko co nagromadziło się przez lata milczenia
co boli i uwiera co przeszkadza żyć skarżę się że nie umiem
nie jestem nie potrafię
On milczy
mówię o planach marzeniach niespełnieniu o wielkości
jeżeli miłość to do zatracenia władza pełna majątek bezkresny
wiem jak to smakuje jakie jest wiem że mi się należy
mnie najmądrzejszemu najpiękniejszemu najzdolniejszemu
tylko świat mi się nie sprawdza
i dlatego musi pomóc
On
który wie wszystko
wie dlaczego i jak
i kto może
Hamlet milczy
ja mówię
dobiega końca epoka
czekamy na światło w tunelu
na światło

Andrzej Maria Marczewski

Premiera „Hamleta” w reżyserii Andrzeja Marii Marczewskiego odbyła się w Teatrze Polskim w Bydgoszczy 27 marca 1994 roku.

Marek Kazimierz Siwiec

„THE DUKE OF BUCKINGHAM”, OBRÓCONY WNIWECZ PUB

Idę ulicą w górę
od stacji metra nad Tamizą
do dworca Charing Cross.
Piątek, późnojesienny wieczór
w głosach i błyskach rozładowuje swoje energie.
Nie było mnie tutaj jakiś czas
więc mocniej wciąga
mrowienie się tłumu
przeływającego przez centrum miasta.

Patrzę w lewo.
Czy to tu była solidna i mroczna, zdobiona dębem
fasada pubu „The Duke of Buckingham”?
Teraz — niewielki, zaśmiecony gruzem plac.

Stań. Niech oczy przywykną do mroku,
a za przypadłymi oknami z grubego, fioletowego szkła
poruszają się cienie
i przecieknie stamtąd strużka światła.
Teraz wejdź. Na wprost bar.
Nie poznasz barmanki
zmienionej w śmierć — jest Hallowe'en —
kiedy podaje ci szklanicę mocnego lagera.
Odejdź w głąb sali z plecakiem na ramieniu,
zanurz się w gwar.

Spokojnie pomyśl o stalowej belce
o włos rozminiętej z twą głową.
O niezwykłej świeżości powietrza
i oślepiąco jasnym błysku słońca.
Gdy machinalnie podnosisz głowę
błysł flesza. Uprzejma, miła twarz.
Może w jakimś japońskim albumie rodzinnym
będą cię pokazywać
jako rodowitego londyńczyka...

Wpatruję się w ciemność.
Gdzieś tu jestem.
Gdzieś tu jest spojrzenie spode łba
jak krótkie śpięcie.
Błysł oczu samotnego wilka
w asfaltowej dżungli.

NOCNA JASNOŚĆ

Niebo nocy sierpniowej — bezbrzeczne.
Drżą światła miasta
nad łukiem zatoki.
Taki widok w miastach północy
jest luną od zniczów nagrobnych
— odpowiedzią umarłych
na wołanie żywych.

A tu, od skał nadmorskich
biegną śmiechy i błyski
nagich ciał.
W przybrzeżnej kafejce pod dębami
kiedy milknie muzyka
ludzie obejmują się i śpiewają.

Łagodniejszy twardy rytm wędrówki.
Opada gwałtowny rytm ciosów.
Jedyną obroną przed nimi
było ich przyjęcie.
Ustaje napór pędu nocnego huraganu.
Nawet to stwardniałe, nieforemne
czegoś nie zdołałem w sobie obłaskawić
przestaje dręczyć.

Przez chwilę nie dzieje się nic.
Tylko jestem, widząc lecz nie pragnąc.
Wyrzucony na brzeg tej nicogarniętej
szczodrej nocy sierpniowej,
która się we mnie rozwidnia.

sierpień 1988

SPOJRZENIE UMIERAJĄCEJ

W szeroko otwartych oczach umierającej
nie ma już pierwszego dnia wiosny,
ani słońca przenikającego
bezlistne gałęzie
grabów za oknem,
ani goździków ni frezji
stojących na parapecie.

Tylko ostateczny wysiłek
rozumienia rozdziera
ich szary błękit.

I odsłania się na mgnienie
wewnętrzna przestrzeń.
Życie czym jest.
I bliskość drugiego, i śmierć —
w stanie tak czystym,
że nie do uchwycenia.

To spojrzenie —
prawdziwy dar istnienia.
Od tej,
która wydała mnie światu.

21 marca 1989

Marek Kazimierz Siwiec



*Michael Ondaatje**

ZŁODZIEJ NAZWISKIEM CARAVAGGIO

(fragment powieści *Ten ranny Anglik*)

MĘŻCZYŻNA O ZABANDAŻOWANYCH DŁONIACH przebywał w szpitalu wojskowym od ponad czterech miesięcy, kiedy przypadkiem dotarła doń wieść o poparzonym rannym i jego pielęgniarce, usłyszał jej nazwisko. Cofnął się od drzwi i wrócił do pokoiów lekarskich, przez rząd których już uprzednio przeszedł, aby ustalić, gdzie się ona znajduje. Przebywał tam na rekonwalescencji już od dawna i uważali go za człowieka nicodgadzionego. Ale teraz przemówił pytając o jej nazwisko i doznali wstrząsu. Przez cały czas swego pobytu w szpitalu nigdy się nie odzywał, komunikując się z nimi jedynie za pomocą gestów i grymasów, czasami — jak teraz — uśmiechu. Nie ujawniał niczego, nawet swego nazwiska, wypisał tylko na kartce swój numer identyfikacyjny, który dowodził, że przynależy do sił Sprzymierzonych.

Jego przynależność badano dwukrotnie, potwierdzano ją w Londynie. Ciało pokryte miał siecią blizn. Doktorzy znów się nad nim pochylili, kiwając głowami nad jego zabandażowanymi dłońmi. Był w końcu znakomitością wymagającą uszanowania. Bohaterem wojennym.

Dzięki temu właśnie czuł się bezpieczny. Niczego nie ujawniając. Niezależnie od tego, czy traktowali go delikatnie, czy też stosowali wybiegi lub operowali nożem. Przez ponad cztery miesiące nie wyrzekł słowa. Stawał się w ich obecności dużym zwierzęciem umieszczonym w ruinach nie opodal i raczonym stałymi dawkami morfiny ze względu na ból dłoni. Siadywał w mroku na fotelu i wsłuchiwał się w głosy pacjentów w salach i pielęgniarek w magazynie.

Teraz jednak, kiedy przechodził korytarzem wzdłuż pokoiów lekarskich i usłyszał nazwisko kobiety, zwolnił kroku, zawrócił, podszedł do lekarzy i spytał, w jakim dokładnie szpitalu ta kobieta pracuje. Powiedzieli mu, że jest to dawny klasztor żeński, zajęty przez wojsko niemieckie, a potem zamieniony na szpital, kiedy Sprzymierzeni odbili go po długim oblężeniu. Mieści się na jednym ze wzgórz na północ od Florencji. Większą część tej budowli zniszczyły bombardowania. Nie jest tam bezpiecznie. Umieszczono w tym pałacu tymczasowo szpital połowy. Ale zarówno pielęgniarka, jak i ranny odmówili przeniesienia ich w inne miejsce.

— Dlaczego nie zmusiliście tych dwojga do przeprowadzki?

— Utrzymywała, że jego stan jest zbyt ciężki, aby go przenosić. Moglibyśmy oczywiście przenieść go bez narażania jego życia na szwank, ale nie ma teraz czasu na dyskusję. Jej stan też był zły.

— Czy była ranna?

— Nie. Być może przebyła szok w czasie ostrzału. Powinna była zostać odesłana do domu. Kłopot w tym, że wojna tutaj już się zakończyła. Nikogo nie jest się już w stanie do niczego zmusić. Pacjenci opuszczają samowolnie szpital. Oddziały kierowane są do obozów demobilizacyjnych, zanim zostaną skierowane do domów.

* Powieść ukaże się nakładem wydawnictwa „Muza” w ramach Biblioteki Bestsellerów.

— W którym oni są pałacu?

— W tym, o którym się mówi, że tam duch straszy w ogrodzie. San Girolamo. Ale ona ma własnego ducha, tego poparzonego rannego. Twarz mu ocalała, ale jest nierozpoznawalny. System nerwowy uległ całkowitemu rozbiciu. Można przesuwac mu tuż przy twarzy pałacą się zapalkę i nie ma żadnej reakcji. Twarz mu skamieniała.

— Kto to taki?

— Nie znamy jego nazwiska.

— Nie chce mówić?

Grupka lekarzy wybuchnęła śmiechem.

— Nie, skąd, mówi, mówi przez cały czas, ale sam nie wie, kim jest.

— Skąd się tu wziął?

— Beduini przytaszczyli go do oazy Siwa. Potem przebywał przez pewien czas w Pizie, a potem... Któryś z Arabów zapewne zabrał tabliczkę z jego numerem identyfikacyjnym. Pewnie ją sprzeda i odzyskamy ją któregoś dnia, a może i nie sprzeda. To są cenne amulety. Z tych wszystkich pilotów zestrzelonych nad pustynią żaden nie odzyskał swego numeru identyfikacyjnego. Teraz przebywa w tym tokańskim pałacu, a dziewczyna nie chce go opuścić. Po prostu odmawia tego. Sprzymierzeni umieścili tam najpierw kilkuset rannych. A przedtem Niemcy osadzili całą armię, był to ostatni punkt ich oporu. Niektóre komnaty mają malowidła ścienne, każde obrazuje inną porę roku. Obok znajduje się wąwóz. Wszystko to o jakieś trzydzieści kilometrów od Florencji, na wzgórzach. Oczywiście będziesz musiał dostać przepustkę. Pewnie znajdziemy kogoś, kto cię na to miejsce zawiezie. Nadal wszystko tam wygląda okropnie. Pełno zwierzęcej padliny. Zastrzelone, do połowy objedzone z mięsa konie. Ludzkie zwłoki zwisające głowami w dół z mostów. Ostatnie wojenne zbrodnie. Bardzo niebezpiecznie. Jeszcze nie dotarli do tych okolic saperzy, aby dokładnie oczyścić teren. Wycofujący się Niemcy palili i zaminowywali wszystko za sobą. Straszne miejsce na szpital. Najgorszy jest trupi odór. Trzeba by porządnej śnieżycy, żeby oczyścić ten kraj. I przydałyby się kruki.

— Dziękuję panom.

Wyszedł przed szpital, na słońce, na świeże powietrze, po raz pierwszy od kilku miesięcy wyrwał się z oświetlanych zielonymi lampkami sal, które wbiły mu się w mózg jak okruchy szkła. Stał wdychając w siebie wszystko, cały dookolny pośpiech.

Przede wszystkim, pomyślał, muszę sobie sprawić buty na gumowej podeszwie.

Muszę zdobyć *gelato*.

W pociągu nie mógł zasnąć, przechylał się z jednej strony ławki na drugą. Pasażerowie w przedziale palili. Objął się skronią o ramę okienną. Wszyscy byli ubrani na czarno, wagon wydawał się płonąć od ogników tych wszystkich żarzących się papierosów. Zauważył, że ilekroć pociąg mija jakiś cmentarz, pasażerowie wokół niego żegnają się znakiem krzyża.

Jej stan też był zły.

Gelato w zamian za usunięcie migdałków, zapamiętał to sobie. Towarzyszył dziewczynie i jej ojcu tam, gdzie mogliby jej usunąć migdałki. Rzuciła okiem na poczekalnię pełną dzieci i po prostu odmówiła wejścia do niej. To najposłuszniejsze i najłagodniejsze z dzieci zamieniło się nagle w niewzruszony, nie dający się skruszyć gład. Nikt nie śmie wyrwać niczego z jej gardła, mimo iż wiedza medyczna nakazywała dokonanie operacji. Będzie żyć nadal z tym czymś, jakkolwiek by „to” miało wyglądać. Nadal nie miał pojęcia, co to takiego te migdałki.

Nie tknęli mi jeszcze głowy, pomyślał, to dziwne. Najgorsze chwile przeżywał, kiedy próbował sobie wyobrazić, co byliby z nim robili później, jaką kolejną część ciała by ucieli. Zawsze wtedy myślał o głowie.

Popłoch jak u myszy w pułapce.

Stanął z walizką w rękę na przeciwległym końcu hallu. Postawił ją na ziemi i pomachał ręką poprzez mrok ku smugom światła padającym z bocznych drzwi. Nie słysząc było kroków, kiedy do niej podchodził, nie zaskrzypiała podłoga, co ją zdziwiło, wydało się jej znajome i miłe, że potrafił wkroczyć w intymność jej i rannego Anglika bez zbędnego hałasu.

Kiedy przekraczał smugi światła przecinające długi hall, rzucały za nim jego wydłużony cień. Podkreśliła knot w lampie naftowej, poszerzając krąg światła wokół siebie. Siedziała spokojna, z książką na kolanach, kiedy do niej podszedł i przykucnął przy niej jak przyjezdny wujek.

— Powiedz mi, co to są migdałki?

Jej oczy weń wpatrzono.

— Ciągle mam w pamięci to, jak wybiegałaś ze szpitala ścigana przez dwóch dryblasów. Potaknęła.

— Czy twój pacjent tam jest? Czy mogę zajrzeć do niego?

Potrząsnęła głową przecząco, powtarzała ten ruch, aż do chwili, kiedy się znów odezwał.

— No to obejrzę go sobie jutro. Powiedz mi teraz, gdzie się mam ulokować. Nie trzeba mi prześcieradła. Czy jest tu kuchnia? Całą dziwną podróż odbyłem, żeby cię odnaleźć.

Kiedy oddalił się w głąb korytarza, przysiadła drżąca na powrót przy stole. Potrzebowała tego stołu, tej doczytanej do połowy książki, aby wrócić do siebie. Oto Mężczyzna, którego znała, odbył całą drogę pociągiem, potem przez sześć kilometrów wspinał się z wioski na wzgórze, przeszedł długi korytarz i dotarł do tego stołu po to tylko, by ją ujrzeć. Po kilku minutach weszła do pokoju rannego Anglika, zatrzymała się nad jego postaniem i popatrzyła na niego. Poświata księżycowa sącząca się poprzez listowie odmalowane na ścianach. Było to jedyne światło, które czyniło owo *trompe l'oeil* przekonującym. Mogłaby zerwać któryś kwiat i przypiąć sobie do sukni.

Człowiek nazywany Caravagiem rozwarł wszystkie okna w komnacie tak, by móc słyszeć odgłosy nocy. Rozebrał się, podłożył sobie ostrożnie dłonie pod głowę i na chwilę położył się na nie rozebrany łóżku. Szum drzew, światło księżycy, załamujące się na kształt srebrnej ryby wyskakującej spomiędzy astrów rosnących na zewnątrz.

Poświata księżycowa przylegała doń jak skóra, jakby go oblano wodą. Przed godziną wspinał się po dachu pałacu. Z jego szczytu mógł widzieć poszczególne odcinki pochylego dachu, dwa akry rozrytych pociskami ogrodów i sadów, jakie otaczały pałac. Oglądał sobie to miejsce, w którym odnaleźli się we Włoszech.

Rankiem przy fontannie prowadzili niezobowiązującą rozmowę.

— Skoro znalazłaś się we Włoszech, powinnaś dowiedzieć się więcej o Verdim.

— Co? — spojrzała znad pościeli, którą prała w fontannie.

Przypomniał jej.

— Kiedyś powiedziałas mi, że go uwielbiasz.

Hana pokręciła głową z zakłopotaniem.

Caravaggio kręcił się wokół, po raz pierwszy przypatruje się budynkowi, badając go od krążanków w dół, po ogród.

— Tak, byłaś w nim rozkochana. Doprowadzałaś nas do szału coraz to nowymi szczegółami dotyczącymi Giuseppe'a. Cóż to za człowiek! W każdym calu najwspanialszy, mówiłaś. Wszyscyśmy musieli ci przytakiwać, tej przemądrzałej siedemnastolatce.

— Ciekawe, co się z nią stało.

Rozwinęła i plukała prześcieradło w zbiorniku fontanny.

— Byłaś kimś o niebezpiecznie silnej woli.

Przeszła po płytach chodnika, trawa pleniła się w szczelinach. Spoglądał na jej czarno obute stopy, na obcisłą brązową suknię. Wychyliła się przez balustradę.

— Myślę, że tu przybyłam, muszę podkreślić, że tkwiło to na dnie mego umysłu, głównie ze względu na Verdiego. No i oczywiście, bo ty wyjechałaś, i mój ojciec wyruszył na wojnę...

Przypatrzył się tym sępom. Zlatują się tu każdego ranka. Wszystko tu jest zniszczone i pogruhotane na kawałki. Jedyłą bieżącą wodę w całym pałacu znaleźć można tu, w tej fontannie.

Sprzymierzeni rozmontowali wodociąg, kiedy się stąd wynosili. Myśleli, że mnie w ten sposób skłonią do wyprowadzki.

— Powinnaś była się wynieść. Muszą jeszcze oczyścić ten rejon. Pełno tu wszędzie niewypałów.

Podeszła do niego i położyła mu palec na ustach.

— Cieszę się, Caravaggio, że cię tu widzę. Cieszę się tobą jak nikim innym. Tylko mi nie mów, że tu przybyłeś po to, żeby mnie przekonać do wyprowadzki.

— Chciałbym gdzieś znaleźć cichy bar, gdzie podają Wurlitzera i popijając bez obawy przed zasranymi bombami. Słuchać śpiewu Franka Sinatry. Musimy tu ściągnąć trochę jakiejś muzyki — powiedział — będzie dobra dla twego pacjenta.

— On wciąż się znajduje w Afryce.

Przypatrywał się jej, oczekując, że coś jeszcze powie, co byłoby do powiedzenia o rannym Angliku. Wyszepiała.

— Niektórzy Anglicy kochają Afrykę. Część ich umysłowości wiernie odzwierciedla pustynię. Więc nie czują się tam obco.

Patrzył, jak potakuje sama sobie głową. Wąska twarz pod krótko obciętą czuprynką, nie ma już zasłony ani tajemnicy skrywanej kiedyś za długimi włosami. Jedyne, co z niej pozostało, to to, że się wydawała uładzona w swym wewnętrznym wszechświecie. Fontanna szmerząca z tyłu za nią, sępy, rozorany wybuchami ogród pałacowy.

Pomyślał, że może w ten właśnie sposób wraca się z wojny. Poparzony człowiek, którym trzeba się zaopiekować, prześcieradła, które trzeba uprać w korytku fontanny, komnata pomalowana na podobieństwo ogrodu. Tak jakby jedyną rzeczą, która pozostaje, była przeszłość zawarta w małej kapsułce pochodzącej z dawien dawna, z czasów na długo przed Verdim, Medyceusze zastanawiający się nad balustradą lub oknem, wędrujący nocą ze świecą i w towarzystwie zaproszonego architekta — najlepszego architekta w całym piętnastym stuleciu — i zamawiający coś bardziej satysfakcjonującego dla obramowania widoku.

— Jeśli tu pozostaniesz — mówi — będziemy potrzebowali więcej żywności. Posadziłam warzywa, mamy worek fasoli, ale przydałyby się jakieś kurczaki.

Spogląda na Caravaggia, mając w pamięci jego dawną przedsiębiorczość, nawet tego nie wypowiada słowami.

— Zatraciłem już całą zręczność — odpowiada.

— Wybiorę się więc z tobą — Hana oferuje pomoc. — Zrobimy to razem. Nauczysz mnie kraść, pokażesz mi, jak się to robi.

— Nie zrozumiałaś. Zatraciłem naprawdę całą zręczność.

— Dlaczego?

— Złapali mnie. Omal mi nie odcięli całych tych pieprzonych rąk.

Czasami nocą, kiedy ranny Anglik już zasypiał, albo nawet po tym, jak sama poczytała sobie coś przez chwilę poza jego pokojem, szła popatrzeć na Caravaggia. Polegiwał w ogrodzie, rozciągnięty wzdłuż korytka fontanny, patrząc w gwiazdy, bądź też musiała doń schodzić na dolny taras. W porze wczesnego lata trudno mu było pozostawać na noc wewnątrz budynku. Przez większość czasu przebywał na dachu, obok zburzonego komina, ale zsuwał się stamtąd cicho, kiedy dostrzegał jej sylwetkę, gdy przechodziła przez taras i wypatrywała go. Znajdywała go obok rzeźby hrabiego pozbawionej głowy, na uciętej szyi lubiły przesiadywać zdziżale koty, na zmianę uroczyście lub śliniące się na widok ludzkiej postaci. Zawsze utwierdzała się w przekonaniu, że jest jedyną istotą, która umie go odnaleźć, tego człowieka oswojonego z ciemnością, który po pijanemu utrzymywał, że unosiła go w niebo cała gromada sów.

Oni oboje na wzgórzu, w oddali w dolinie światła Florencji. Czasem wydawał się jej szalony, czasem zbyt opanowany. W świetle dnia dokładniej obserwowała sposób, w jaki się porusza, sztywność jego zabandażowanych dłoni i to, jak odwraca się całym ciałem, zamiast odwrócić

tylko głowę, kiedy ona wskazuje mu coś znajdującego się dalej na wzgórzu. Ale nie rozmawiała z nim o tych sprawach.

— Mój pacjent uważa, że sproszkowana kość pawia jest świetnym lekiem.

Spojrzał w niebo.

— Tak.

— A więc byłeś szpiegiem?

— Niezupełnie.

W mrocznym ogrodzie czuje się lepiej, swobodniej, światło lampy z pokoju rannego opada migocząc.

— Czasami byliśmy wysyłani po to, by coś wykraść. I oto stawałem się Włochem i złodziejem. Nie wierzyli we własne szczęście, zdawali się na mnie. Było nas czterech lub pięciu. Przez pewien czas mi się wiodło. A potem przypadkowo zostałem sfotografowany. Wyobrażasz sobie?

Przebrałem się w smoking, ten mały strój, żeby wziąć udział w pewnym zgromadzeniu, przyjęciu i wykraść ważne papiery. Naprawdę byłem złodziejem. Żadnym tam patriotą. Ani wielkim bohaterem. Zrobili cnotę z mojej zręczności. Ale jedna z kobiet przyniosła z sobą aparat i fotografowała niemieckich oficerów, złapała mnie w jeden z kadrów, w tle, w sali balowej. W półroku, szmer opuszczanej przesłony sprawił, że obróciłem głowę w tym kierunku. I tym sposobem cała przyszłość stała się niebezpieczna. Była to jakaś przyjaciółka generała.

Wszystkie zdjęcia robione w czasie wojny wywoływano oficjalnie w laboratoriach urzędowych, pod nadzorem gestapo, tam też miałem się znaleźć, nie wpisany na żadną listę, narażony na wykrycie przez jakiegoś funkcjonariusza bezpieczeństwa, kiedy klisza zawędruje do laboratorium w Mediolanie. Trzeba więc było spróbować wykraść w jakiś sposób to zdjęcie.

Przeglądała się rannemu Anglikowi, którego uśpione ciało znajdowało się zapewne o tysiące kilometrów stąd, na pustyni, ogrzewane przez człowieka, który nadal zanurza palce w czarce utworzonej z wewnętrznych wgłębień zsuniętych ciasno stóp i namaszcza go, wciera ciemną maść w poparzoną skórę jego twarzy. Próbuje wyczuć nacisk tej dłoni na własnym policzku.

Zeszła na dół i ułożyła się na hamaku, odrywając nogi od ziemi wprawiła go w ruch wahadłowy.

W chwilach tuż przed zaśnięciem najsilniej odczuwa to, że żyje, przebiega myślą przez zdarzenia dnia, zabierając każde z nich z sobą do łóżka, tak jak dziecko zabiera z sobą szkolne książki i ołówki. Dzień wydaje się nieuporządkowany aż do tej chwili, która staje się czymś na podobieństwo księgi wpływów i wydatków, ciało jej wypełnia się historiami i zdarzeniami. Na przykład, Caravaggio coś jej dzisiaj ofiarował. Swoje motywy, swój dramat, swą skradzioną podobiznę.

Wyjeżdża z przyjęcia samochodem. Opony piszczą na łagodnych zakrętach wysypanej żwirem drogi wiodącej ku wyjściowej bramie, pomrukuje silnik auta połyskującego jak atrament w mroku letniej nocy. Przez resztę wieczoru, podczas przyjęcia w Villa Cosima, śledził autorkę fotografii, kryjąc się za innymi uczestnikami balu, kiedy zwracała aparat w jego stronę. Teraz, kiedy wie, że zdjęcie już zostało zrobione, wie, jak uniknąć dalszych. Podślučuje rozmowy tej kobiety, dowiaduje się, że ma na imię Anna, że jest kochanką jednego z oficerów, który na noc pozostaje w tym pałacu, ale rankiem ma wyruszyć w drogę poprzez Toskanię. Uśmiercenie tej kobiety albo jej nagłe zniknięcie tylko wzmogłoby podejrzenia. Wszystko co niezwykle staje się dziś podejrzone.

W cztery godziny później skrada się w skarpetkach poprzez trawnik, kryjąc pod sobą cień rzucany przez księżyc. Wchodzi na żwirowaną ścieżkę i ostrożnie unosi stopy nad piaskiem. Spogląda ku górze, na pałac Cosima, na zalane światłem księżycza prostokąty okien. Na pałac amazonek.

Snop światła z samochodowych reflektorów — jak coś nagle wydobytego z zaczarowanej pończochy — wpada w pewnej chwili do pokoju, w którym się znajduje, znów zastyga w półkroku, spostrzegając wpatrujące się weń oczy kobiety, na której rytmicznie porusza się mężczyzna, zatapiając palce w jej jasnych włosach. I wie, że rozpoznała w nim ona, mimo iż jest teraz nagi, tego samego mężczyznę, któremu zrobiła zdjęcie podczas tego zatłoczonego przyjęcia, ponieważ przez przypadek przybrał teraz tę samą pozę, półobrócony ku światłu, które ukazało jego nagie ciało w ciemnościach nocy. Światło rzucone przez samochód zwraca się ku narożnikowi komnaty i znika.

Znów panują ciemności. Nie wie, czy się poruszyć, nie wie, czy ona zawiadomi podrygującego na niej mężczyznę o obecności w ich pokoju obcej osoby. Nagiego złodzieja, nagiego zabójcy. Czy może powinien — przygotowując mięśnie do złamania ludzkiego karku — podejść do pary kochającej się w łóżku?

Słyszy, że mężczyzna nadal wykonuje swe miłosne ruchy, słyszy milczenie kobiety — nawet nie wydobywa z siebie westchnienia — słyszy jej myśli, jej oczy próbujące wypatrzeć go w ciemności. Powinno się tu użyć wyrazu *przemysliwać*. Umysł Caravaggia dochodzi do tego wniosku, jedna jeszcze sylaba dodana do myślenia, tak jak majster naprawiający zepsute koło rowerowe. Słowa są zmyślne, mówił mu o tym jeden z przyjaciół, zmyślniejsze niż skrzypce. Pamięć przywołuje jasne włosy kobiety, białą wstążkę, którą je związała.

Słyszy uruchamianie silnika samochodowego i oczekuje kolejnego snopu światła. Twarz wylaniająca się z mroku jest wciąż strzałą weń wymierzoną. Światło zsuwa się z tej twarzy na ciało generała, na dywan, by w końcu ponownie dosięgnąć Caravaggia. Już jej nie widzi. Potrząsa głową, wyciąga usta, jakby chciał przemówić. Unosi aparat, który trzyma w rękach, w jej stronę, aby zrozumiała, że to o niego mu chodzi. I zatapia się na powrót w ciemności. Słyszy teraz pojękiwania rozkoszy, którymi kobieta darzy kochanka, odczuwa dumę z tego porozumienia z nią. Ani słowa, żadnego ironicznego uśmiechu, po prostu układ, znak zrozumienia, wie teraz, że może bezpiecznie oddalić się ku werandzie i zniknąć w mrokach nocy.

Michael Ondaatje

przel. Waław Sadkowski

* Michael Ondaatje, rocznik 1949, prozaik i poeta kanadyjski, opublikował trzy zbiory poezji i cztery powieści. Za ostatnią powieść otrzymał zaszczytną brytyjską nagrodę Bookera.

Izabela Filipiak

ABSOLUTNA AMNEZJA

(fragment powieści)

Do terminu złożenia pracy magisterskiej zostało niewiele więcej niż miesiąc, a wciąż nie była pewna, czy zdołała choćby zbliżyć się do najważniejszych kwestii, nie mówiąc już o ich rozwinięciu; na przykład wciąż jeszcze nie rozwiązała problemu wiekuistości przedmiotów. Niewątpliwie trwalsze i mniej zniszczalne niż ludzkie ciało czy dzieło sztuki, udowodniły też, że potrafią przetrwać promieniowanie i kataklizmy, po których ludzkość mogłaby co najwyżej pretendować do rangi mutantów. Wprawdzie idea wiekuistości przedmiotów, gdyby zechciała przenieść ją z rejonów poetyckiego dyskursu na poziom dyskusji przy kolacji z jedną świeczką i kilkoma butelkami węgierskiego wina, mogłaby spotkać się co najwyżej z lekkim wzniesieniem brwi, to jednak jej potencjalni słuchacze nie wiedzieli tego, co ona — że eksplozja dokonała się naprawdę i teraz wszyscy żyjemy w odwróconym świecie, a każdy nosi w sobie ziarno doświadczonego kataklizmu. Tragedia (jak trucizna) płynie w naszych żyłach i chcemy tego, czy nie, jesteśmy już mutantami, tyle że zamiast sześciu pokrytych błoną palców wyrastają w naszej świadomości przezroczyste kwiaty bólu, płaczące obficie, jeśli tylko ośmielimy się przekroczyć granicę bliskości, jaką wyznacza nam chroniąca się przed powtórным zranieniem pamięć ciała. Zdawała sobie sprawę, że wypowiedzenie tej prawdy naraziłoby ją na protesty, okrapiane pobłażliwym śmiechem, dlatego w swej pracy badawczej posługiwała się skrótowym, eliptycznym stylem, dzięki któremu pojedyncze zdanie nabierało powagi posągu albo przypowieści, ale przesłędzenie toku jej rozumowania w kontekście całości, wymagałoby od osoby nie obeznanej z tematem wiele cierpliwości, a nawet upor. Taka sytuacja odpowiadała jej jednak bardzo, wiedziała, że prawda, jaką przeczuwa wszystkimi zmysłami, jest zbyt nieprzyjazna i trudna, aby mogła być czytelna dla tłumu.

Prządka, bo tak nazywana była na wydziale, chociaż ci, którzy chcieli popisać się mitologicznymi koneksjami, nazywali ją czasem Parką, miała jeszcze inne sprawy do rozwikłania. Zdawało się, jakby czas oddania pracy, której tytuł wywoływał skrzywienie ust albo trzepot rzęs (dlatego nauczyła się wypowiadać go z lekkim uśmiechem, sugerującym zażenowanie), stawał się dla niej czasem ostatecznej konfrontacji. Równoległe do odkryć literackich, prowadziła badania nad własnym życiem — równie owocne, i całkiem niedawno zaczęła się w niej formować nowa definicja miłości, wynikająca ze świeżo dokonanego rozróżnienia pomiędzy miłością warunkową i bezwarunkową. Aby oddać się miłości bezwarunkowej, zauważyła, powinniśmy oczyścić się ze wszelkich oczekiwań, również takich, że nasza miłość zostanie odwzajemniona, albo że zostaniemy za nią nagrodzeni, emocjonalnie czy jakkolwiek inaczej. Tylko wtedy miłość stać się może formułą najdoskonalszego współlistnienia między nami, a osobą, którą postanowiliśmy pokochać, jak również między nami, a kosmosem. Miłość bezwarunkowa wydawać się może na pierwszy rzut oka zupełnie bezużytecznym zjawiskiem, nie służy bowiem do przetargu ani manipulacji, niekoniecznie musi nas ulepszać, a upiększenie osoby, którą kochamy, też nie jest jej celem. Bez względu na to, jak bardzo podobał jej się ten pomysł, zauważyła, że sama nie zdołała nigdy przekroczyć granicy miłości warunkowej, oczekiwała bowiem od osoby, którą

pokocho, by w zamian za ofiarowane jej uczucie dokonała pewnej prostej operacji — wyjęła Prządkę z tego, co miało nazywać się jej życiem i przeniosła gdzie indziej, do tego, co było jej życiem naprawdę. Jak wyglądałoby to prawdziwe życie, nie miała pojęcia, ponieważ nigdy wcześniej go nie zaznała. Jej oczekiwanie nie było pozbawione podstaw — to, co inni uważali za jej życie, było naprawdę podsuniętym jej niegdyś falsyfikatem i nie miało z nią samą nic wspólnego. Obca, nienaturalna, czy zwyczajnie pusta struktura okazywała się jednak sprawdzoną możliwością jako takiego istnienia, a w dodatku odrzucenie jej wiązało się z dużym ryzykiem. Jednak wybór życia, to nie wybór kaloszy, zresztą nawet przy wyborze kaloszy lepiej jest polegać na własnym guście. Dlatego Prządka znów była rozczarowana i nerwowym gestem targała krótkie włosy (musiała obcinać je króciutko przy skórze, bo inaczej wyszarpałaby je sobie w momentach zamyślenia pełnymi garściami) — z jednej strony kobieta, z którą związała się w nadziei na jakieś niewypowiedziane spełnienie, oddała jej wszystko w zamian za miłość, odmierzaną zresztą w kapryśnie skąpych racjach, a zatem pół mieszkania, własne kontakty i możliwość stopniowego, lecz pozbawionego tego napięcia, jakie przynosi niepewność, wstępowania w wyższe sfery życia akademickiego, a jednak czuła się w tym nowym życiu tylko trochę mniej obco, niż w tym poprzednim. Co kilka dni odsuwała pomysł zażycia zbieranych przez kilka miesięcy tabletek, które swoim zwyczajem zakropiłaby kilkoma szklankami wódki, wypijanej nawet bez lodu. Nie chciała umrzeć, tłumaczyła bezskutecznie przyjaciółkom, które dziwiły się, jak długo można podejmować nieudane próby i nie nauczyć się niczego na własnych błędach. Umieram po to, żeby żyć, oraz na znak protestu przeciwko życiu, które nie jest moje. Śmierć jest warunkiem istnienia, napisała w podsumowaniu swojej pracy, podobnie jak wąż zrzuca skórę, żeby obejrzeć się w nowym i piękniejszym wcieleniu, ona odradzała się leżąc przez tydzień w ciemnym pokoju i nie oglądając nikogo, gdyż nadwerżone nadmierną ilością barbiturantów oczy nie znosiły światła, jelita — pokarmów, a nerwy — akademickich dyskusji.

Możliwe jednak, że miłość bezwarunkowa w ogóle nie istnieje. Przez chwilę wydawało jej się, że na takie uczucie z godną pozazdrosczenia niewinnością pozwoliła sobie Izolda, która przecież nie miała powodu, żeby kochać swojego męża. Intuicja nie dawała jednak Prządce spokoju, poza tym odczuwała niemal macierzyńską troskę, bo przecież sama zainicjowała ten związek, do którego nigdy by nie doszło, gdyby pod koniec jakiejś imprezy, kiedy była już kompletnie zamulona zażyтым pod alkohol relanium, nie wskazała siostrzeńca swojej przyjaciółki, (czasem mówiła, żony), tej dziewczynie o nieziemskim spojrzeniu i ruchach oswojonego węża. Chociaż ciąg dalszy rozwinął się spontanicznie i bez jej udziału, jak zwykle, kiedy było już po wszystkim, doszukiwała się przyczyny; bo w końcu dlaczego właśnie tej dziewczynie, dlaczego właśnie tego chłopca postanowiła pokazać. Pomyślała, że mógł to być akt nieświadomionej zemsty. Izolda wydawała jej się zbyt piękna i zbyt niedostępna, by ona sama kiedykolwiek ośmieliła się ją uwieść. Ponieważ wiedziała równie dobrze, że potencjalnie jest w stanie uwieść każdą kobietę, musiała niedługo po całym wydarzeniu przyjąć do wiadomości, że przyczyna rezygnacji z nawet nie rozpoczętej gry i narastającego wrażenia nieuchronnej klęski (które bardzo szybko ogarnęło wszystkie rejony jej życia, nawet te wyższe, twórcze i duchowe) leży wyłącznie w niej samej — co sprawiło, że poczuła się gorzej. Świadomość własnych ograniczeń zwykle wywoływała w niej niewymowny ból, za bólem następowała furia, dla której szybko musiała znaleźć jakiś godny zniszczenia obiekt. Nagle zdała sobie sprawę, że i tym razem mechanizm zadziałał podobnie, uratowała się, przenosząc to wszystko na Izoldę, i tak nie znana jej bliżej dziewczyna, która mogła przecież zostać największą, a może nawet bezwarunkową miłością jej życia, zaślubiła tamten dom (o którym Prządka słyszała już trochę od Estery) i żyła tam, jak najświętsza panienska, to ten, który ją zapłodnił, ulotnił się, jakby go nigdy nie było, zostawiając za sobą mateczkę i dzieciątko. Prządka często zastanawiała się, w jaki sposób wypełni się przeznaczenie zapisane w imieniu, które tamta przyjęła za własne. Ślub zdawał się zaprzeczać takiej możliwości, wyszła przecież za młodego pastuszka, a nie starego króla. Jednak pastuszek zwinął zagle, a stary król pozostał na pobojuwisku. Prządka nie mogła się doczekać, postanowiła odłożyć tabletki do chwili, kiedy zobaczy, jak wypełnia się ta wyrocznia.

Poczucie klęski nie opuszczało jej jednak wcale i paraliżowało zawczasu każdą decyzję. Kobiety, które dotąd znajdowały się w zasięgu wzroku i stanowiły dla Przędki niewykorzystane, bądź wykorzystane, ale zawsze warte powrotu możliwości, zaczęły również znikać z pola widzenia. Niektóre pojechały już do swoich małych miasteczek i rodziców, zawiedzionych, że nie znalazły sobie męża w metropolii. Inne ustawiły się w mieście jakoś, lepiej czy gorzej. Przędka nie musiała wracać do domu i dlatego właśnie jej miłość do Estery nie była bezwarunkowa. Kiedy usłyszała o tym, jak ustawiła się Lisiak, w pierwszej chwili gwizdnęła z podziwu. Na bezwarunkowy obłęd zawsze brakowało jej odwagi.

Chociaż już wcześniej знаły się z widzenia, mijaly się na korytarzu, w zależności od nastroju wymieniając krótkie cześć, albo nie, zapoznały się naprawdę dopiero na seminarium magisterskim, gdzie zaczęły dzielić się notatkami oraz chlebem z serem i majonezem. Wśród wielu możliwości artystycznej transgresji, jakie rozwija przed nimi życie, jedyne omawiane na seminarium pisarki łatwo dawały się wrzucić do jednego analitycznego worka, gdyż były to albo wariatki, albo samobójczynie, narkomanka ewentualnie też mogłaby się podpasować. W pierwszej chwili Przędka pomyślała, że szaleństwo Lisiak mieści się doskonale w seminaryjnym nurcie literatury kobiecej. Podejrzewała nawet, że tamta nasłuchiwała się zbyt wielu mądrych i podniosłych dyskusji (ona sama zjawiała się na nich nawalona, albo na kacu, więc odbiór miała raczej ograniczony) i przenosząc je we własne życie, utraciła poczucie granicy między fikcją a rzeczywistością. Z drugiej strony, jeśli ideałem poznawczym miało być złączenie własnego doświadczenia i wynikającego zeń zapisu, a nawet bezpośrednio przenikanie jednego w drugie, zaczęła odczuwać wobec Lisiak swego rodzaju kompleks niższości. Niewątpliwie tamta, jeśli kiedykolwiek zdecyduje się na powrót, będzie mogła pisać o szaleństwie, ile tylko zechce, gdyż stało się jej własnym, oswojonym terenem, podczas gdy ona sama, żeby poznać dogłębnie tajemnicę śmierci, na tyle dogłębnie, aby mogła uznać, że w pełni opanowała to fascynujące ją w końcu zagadnienie, musiałaby po prostu — ni mniej, ni więcej, lecz tylko — umrzeć. Nie namyślając się wiele, Przędka spakowała manuskrypt powieści, oddany jej na przechowanie po jakiejś nieprzyjemnej historii w szkole (która, jak zaczynało jej się teraz wydawać, była wyłącznie dowodem na sukcesywny rozwój paranoi w umyśle młodej nauczycielki) i pobiegła wyznać Mistrzynie, iż zna pewną osobę, a raczej obie znają pewną osobę, którą właśnie niepostrzeżenie wyniosło na Parnas, a przynajmniej na jakiś przednówek Parnasu wydzielony dla szalonych pisarek. Mistrzynie jednak była zajęta pisaniem artykułu o jakiejś dziewiętnastowiecznej poetce, dla której zanegowanie własnej twórczości okazało się szczytem literackiego uwznioślenia — i nie miała czasu.

Tymczasem Lisiak zadomowiła się w klinice i postanowiła jej nie opuszczać. Codzienny rygor i cotygodniowe wizyty w gabinecie suchej i zimnej, zasłoniętej chłodnym szkłem okularów pani ordynator (kiedy tylko przekraczała próg gabinetu, zdawało jej się, że zamykając za sobą ogumione drzwi wstępuje tam w jakiś przedziwny stan przeciągu duszy), przeszkadzały jej trochę, ale nie za bardzo. Tutaj była azylantką, nie dotyczyły jej przepisy i nakazy istniejące na zewnątrz, nikt nie dopytywał się, dlaczego nie wyszła za męża na ostatnim roku studiów, nikt nie mówił jej, że Sylvia Plath miała dwoje dzieci i dlatego mogła pozwolić sobie na ekscesy, zresztą wyłącznie na papierze, a jej własna pisarska mania, bo w końcu sama zaczęła tak nazywać nienasycone pragnienie wychwytywania myśli i utrwalania stanów ulotności, okazała się jedną z łagodniejszych w kalejdoskopie urojeń, które reprezentowały inne pacjentki. Na oddziale znajdowały się bowiem przynajmniej trzy Matki Boskie, jedna Wszetecznicza Babilońska i jedna Ifigenia — zdolne zaspokoić najbardziej wyrafinowaną potrzebę kulturowej różnorodności. Lisiak nadal, jak zawsze dotąd, odczuwała, że wiodącym w jej życiu uczuciem jest głęboka, tkliwa i przepastna samotność, ale uczucie to pasowało nareszcie do miejsca, w którym się znalazła. Nigdy wcześniej nie czuła się też bardziej spokojna.

Wywołana z sali rekreacyjnej na wizytę, nie zdziwiła się nawet, wydało jej się naturalne, że ktoś w końcu zechce ją odwiedzić. Kiedy jednak na drugim końcu korytarza, za drewnianą przegródką, oddzielającą dwa światy (tamten, co wedle jakichś powyższych przepisów przeszedł

test na normalność i ten, wypchnięty poza obszar pozornej ugody, który wszak był jej światem) zobaczyła szczupłą, choć poszerzoną o nieforemny, czarny sweter figurkę Przędki, zachwiała się, jakby coś nieoczekiwanie uderzyło ją między piersi. Tak właśnie to odczuła, jako najbardziej fizyczny ból, wdzierający się pomiędzy żebra tam, gdzie według wszelkich anatomicznych przesłanek powinno znajdować się serce. Świat, który zostawiła po tamtej stronie, zniknął przecież, jak tego chciała, na zawsze, jakby zmieciony nieodwracalną eksplozją, albo po prostu przysłonięty bielą fartuchów, ściszonych rozmów i odmierzanych codziennie po śniadaniu kolorowych pastylek i zastrzyków, a teraz wdierał się na nowo w jedyny obszar, co do którego, jak myślała, nikt nie będzie zgłaszał pretensji, więc może spokojnie uznać go za własny. Postanowiła, że już nigdy nie będzie przyjmować odwiedzin, bez względu na to, co powie królowa z lodowego pałacu, mroźna i groźna pani ordynator.

Od chwili, kiedy przestępując bramy szpitala, Przędka musiała zostawić portierowi swój dowód (co wydało jej się zupełnie naturalnym rozwiązaniem, na wypadek, gdyby na przykład, zechciała tu zostać), nie mogła nadziwić się różnicy między teoretyczno-literacką fantazją w wydaniu młodych adeptów krytyki, a rzeczywistością (w wydaniu własnym). Szpital, który w seminaryjnych dyskusjach miał być miejscem transgresji, to jest najgłębszego przemienienia i poznawczej traumy, w której rozpoznajemy w jednej chwili własną pojedynczość i całość, kosmiczność i skończoność, przypominał jej tylko jakieś koszary. Pomyślała, że przynajmniej kryminaliści mają jakieś podstawy do tego, aby nadal uważać się za ludzi. Ludziom tutaj zamkniętym nikt nie dawał nawet najsłabszej nadziei, że za takich mogą się uważać. Nie przypuszczała, że ta wizyta okaże się tak trudna, tym trudniejsza, iż musiała teraz znosić podejrzliwe, przez chwilę połyskujące wymownie i wrogo spojrzenie Lisiak. Naraz przypomniła sobie, że w świetle przed eksplozją nie dokonano jeszcze podziału na cierpiące mięso i anioly.

— Dzień dobry — powiedziała.

— Coś podobnego — odpowiedziała Lisiak.

Nie widziała Przędki od kilku miesięcy (a może lat? a może lat świetlnych?) i zdziwiła się, przyglądając się jej z bliska, bo nie zauważyła wcześniej szarego, niezdrowego odcienia skóry przyjaciółki. Pomyślała, że ciało Przędki musi być bardzo cierpliwe, biorąc pod uwagę próby, na jakie wystawiane jest przez zamieszkującą je świadomość. Już wcześniej zdawało się jej, że Przędka używa ciała jak alchemicznego kamienia, próbując wciąż nowych konfiguracji, z których w końcu jedna miała wyzwolić ją z jakiegoś najbardziej intymnego uwikłania. Nie rozumiała tylko, dlaczego Przędka właśnie swoje ciało, a nie najbardziej oczywiste okoliczności zewnętrzne, traktuje jako powód i przyczynę własnego zamknięcia, albo też, jak sama mówiła, jak worek, który kiedyś narzucono jej na głowę.

— W szkole wszystko po staremu — usłyszała przytłumiony, jakby wydobywał się z wnętrza parzianego worka, głos.

Nazywały uniwersytet szkołą, bo taka ksywa wydawała im się najwłaściwsza, nazwanie tego uczelnią uznały za przesadę. Lisiak nie uśmiechnęła się — wszak ze zdrowymi zmysłami nie utraciła wyczucia w tych sprawach, ale zdawało jej się, jakby odwiedzająca ją (dlaczego? tego nawet nie starała się dociec) dziewczyna, przez przywołanie przestrzeni, która przez jakiś czas odmierzała im (odcedzała?) rytm życia, stara się obłaskawić miejsce, w którym znajdują się teraz. Przez chwilę miała ochotę wykrzywić się okropnie i zacząć przewracać oczami, ale spojrzała na drgające powieki Przędki i pożałowała jej.

— Nie chcę stąd wychodzić — powiedziała w końcu.

— Przecież nie musisz — uśmiechnęła się Przędka, z nieoczekiwanym dla siebie uczuciem ulgi. — Tutaj jest w porządku.

— Naprawdę? — zdziwiła się Lisiak.

Sama też uważała, że tutaj jest w porządku, ale nie przypuszczała, że ktoś przychodzący z zewnątrz też może tak sądzić. Poczula, jak zaciśnięte dotąd w pięść dłonie zaczynają się rozpluwać. Niespodziewanie miała ochotę się rozpłakać.

— Pewnie. Też bym tak zrobiła, ale obłęd wymaga pewnej stanowczości i uporu. A może nawet planowego działania. A mnie tylko ponosi. Tylko mnie wypłuczają i od razu wysyłają do domu.

— Próbuj dalej — odpowiedziała Lisiak, znowu zdziwiona, bo poczuła, jak się uśmiecha. Przypomniała sobie sen z ostatniej nocy, zbyt niejasny i uporczywy, by nie starała się go zapamiętać natychmiast po obudzeniu. Nacinała Prządkę cienutkim nożykiem, najpierw wzdłuż, na wąskie pasemka, a później w poprzek. Wszystko to odbywało się na wyraźne życzenie i było pozbawioną cienia przemocy czy wyuzdania usługą. Sam akt nie bulwersował jej wcale, ale przeszkadzało jej to, że Prządka miała na swojej twarzy naciągniętą inną twarz, z czerwoną, podłużną, świeżo otwartą raną na wysokości przelęku. Postanowiła jednak być dyskretna, nie dopytywała się o szczegóły i nacinała dalej, przekonana po chwili, że dokonuje jakiegoś szamańskiego obrzędu. Prządki wcale to nie bolało, chociaż na pewno nie była aniołem.

— Pisziesz coś teraz? — zapytała Prządka.

— Oczywiście — rozpromieniła się Lisiak. — Piszę piosenki i różne dialogi dla moich kukiełek. Tak bawię się nimi, bo wiesz, co? Nie muszą się nikomu podobać.

— Podrzucisz mi kiedyś — podesunęła, na pół tylko oczekując odpowiedzi.

Wciąż miała nadzieję, że Lisiak po swoim przeistoczeniu zbliżyła się do ideału, w którym dokonuje się pełne złączenie przeżycia z aktem twórczym i dlatego obawiała się rozczarowania. Czy jest coś, co chroni przed rozczarowaniem lepiej, niż niewiedza? Nie miała pojęcia.

— Mogę ci teraz przeczytać.

Lisiak sięgnęła do kieszeni nocnej koszuli i gestem, jakim zwykle wyjmuje się królika z kapelusza, wyjęła zeń kilka wielokrotnie złożonych i otartych na zgięciach kartek. Przemierzała linijki wzrokiem, jakby odkrywała zapomniany krajobraz, w końcu zaczęła czytać na głos:

TRENY

W domu pod wielką lipą siedzi brodaty mężczyzna. Od czas do czasu spogląda na uszytą z gałganków, naturalnej wielkości lalkę.

Wreszcie zapisuje:

Wielkieś mi uczyniła pustki w domu moim

Moja droga Orszulo, tym zniknięciem swoim.

Ledwo zdąży unieść pióro, by ponownie zanurzyć je w kałamarzu, już słyszy szelest w kominie. Wynurza się z niego usmarowane sadzą dziecko płci żeńskiej.

Orszulka: Jeśli i po śmierci nie dasz mi spokoju, to obiecuję, że zabiję się po raz drugi.

Mężczyzna: Mała wiedźma! Wynoś się stąd, daj mi spokój. Skończyły się figle, teraz nareszcie chcę zostać poetą. Nie pozwolę, żebyś mnie zniszczyła!

Orszulka: Ja jestem tylko dzieckiem. I wcale nie chciałam się w to wszystko mieszać.

Mężczyzna: Odczep się. Raz cię stworzyłem, mogę stworzyć cię raz jeszcze. Ale tym razem (wstaje, jego powiększony cień pada na ścianę) zostaniesz moja na zawsze.

Orszulka (skulona w kominku): Proszę, zapomnij o mnie. Przecież ja nic od ciebie nie chcę. Chcę tylko umrzeć. To znaczy wcale nie chcę umrzeć. Ale nie chcę żyć na takim obrzydłym świecie, więc nie mam innego wyjścia.

Mężczyzna: Nie bój się, maleńka, to nie boli. (Podchodzi do Orszulki i wskazującym palcem unosi jej koszulkę.) Pamiętasz, jacy razem byliśmy szczęśliwi?

Orszulka: (zatykając sobie cipkę dłonią). Niemal do końca myślałam, że to żarty. Ręka, palce. Lekko jak pająki. Przez przypadek. Przez pomyłkę. To nie może być prawda. Muszę być nienormalna, jeśli to ma być prawda. Muszę być chora, zboczona, zła. Nie byłam żadną z tych rzeczy i to była prawda, ale cóż, teraz jestem umarła. Uszanuj więc pamięć po mnie, adieu. A dieu.

Mężczyzna: Chcesz powiedzieć, że nie już do mnie nie czujesz?

Orszulka: (kiwa potakująco głową). To jest właśnie najgorsze. Nic. Żadnego obrzydzenia. Jestem wydrażona, ale w całkiem przyjemny sposób. Jestem lekka. Możliwe, że to śmierć tak zmienia ludzi.

Mężczyzna szlochając pada na kolana i kończy pisać TRENY. Zapadła cisza.

Lisiak miała oczy wzniesione w górę, wpatrywała się w jakiś punkt, zawieszony nad głową Prządki, która zrozumiała, że nic już więcej nie usłyszy.

— Jakieś dziwne — powiedziała w końcu. Nagle poczuła się zmęczona. — Ale coś mi to przypomina.

Lisiak spojrzała na przyjaciółkę pytająco z przechyloną po ptasiemu głową, zdawało jej się przez chwilę, że jakieś natrętnie wspomnienie zaczęło pełznąć przez świadomość Prządki, jak gotowe do rozdziobania żyjątko. Otrząsnęła się po chwili, przekonana, że chodziło jej o coś zupełnie innego, a Prządka zdołała już przyswoić sobie pewien seminaryjny nawyk, dzięki któremu wszystko, co napisane, musi się kojarzyć ze wszystkim.

W dłoni Prządki coś niebezpiecznie zamigotało, pojawił się w niej wielki jak spłaszczona główka srebrzystej cebuli, ozdobny zegarek, na którego kopercie delikatne linie łączyły się ze sobą, okalając kilka cyfr i kropek na samym środku wypukłej, lekko zmatowionej tarczy. Otwierała go bardzo delikatnie, gdyż był to jedyny przedmiot, do którego odczuwała jakiegokolwiek przywiązanie. Mówiła, że pochodził od jej dziadka, ale naprawdę kupiła go na bazarze i nigdy nie dowiedziała się znaczenia wyrytej na kopercie daty. Co roku jednak wyczekiwała dnia piętnastego sierpnia, w nadziei, że tajemnica zostanie jej w jakiś pośredni sposób objawiona. Zanim odchyliła kopertę, rozejrzała się jeszcze konspiracyjnie dookoła, jakby miała zeń wyczarować narzędzia do rozcinania kaftanów bezpieczeństwa, ale zwinęta w kulkę wiadomość od tragicznie odizolowanych pacjentów szpitala wojewódzkiego.

— Muszę już lecieć — zauważyła chowając zegarek na powrót do jakiejś przepastnej, ukrytej pod opadającymi luźno fałdami swetra kieszeni. — Ale jeszcze kiedyś tu wpadnę.

— Jak chcesz — odpowiedziała Lisiak z nonszalancką obojętnością.

Nie odczuwała już tego bólu, który wciąż był obecny w pierwszych chwilach rozmowy. Życie po tej i tamtej stronie przestało się jej wydawać dwiema połówkami, które nijak nie potrafiły się złożyć. Przypominały raczej rozchyloną na dłoni Prządki połyskliwą kopertę antycznego czasomierza. Postanowiła, że następnego dnia poprosi królową śniegu o udzielenie jej pozwolenia na godzinny spacer w okalającym szpital parku. Nawet jeśli ryzykowała w ten sposób, że może zostać uznana za powracającą do zdrowia. Niech tam, pomyślała. Czymkolwiek by to zdrowie nie miało być. Zatrzymała się przez chwilę przy oknie, kontemplując oddalającą się parkową alejką figurkę Prządki. Okno było zakratowane i dziewczyna przesuwiała się od prostokąta do prostokąta ruchem szachowego konika. Między kępami choinek połyskiwały białe oka pierwiosnków z ukrytą głębiej niebieską źrenicą.

Wracająca samotnie wśród szumu wysokich dębów Prządka zatrzymała się na chwilę, żeby utrwalić w pamięci ten szczególny szelest ocierających się o siebie gałęzi, na których ledwo coś zaczynało się zielenić, nieśmiało pąki, otulające zapowiedź uporczywie powtarzanego co roku beczelnego szaleństwa natury. Odetchnęła głęboko, przypominając sobie, że drzewa czekają z utęsknieniem na zużyty przez nią dwutlenek węgla, więc pozwalając powietrzu przeniknąć ją do głębi, czyni tylko przysługę drzewom. Spostrzegła już wcześniej, że zapamiętywanie musi być w jej wypadku bardzo aktywną czynnością, inaczej wrażenia przenikają przez nią jak przez sito i nie jest w stanie ich później odtworzyć. Wciąż nie wiedziała, czy gdyby udało jej się pokochać Lisiak i nie próbowała jej przy tym uwieść, mogłaby nazwać to, co odczuwa właśnie w tej chwili bezwarunkową miłością.

Izabela Filipiak

Robert Mielhorski

WIZYTA (*wypiski z poezji obywatelskiej*)

Tu z wysoka w mieszkaniu
wynajętym na napisanie jednego wiersza
pośród dalekich sosen i kropli
deszczu wysoko odbijających się od poręczy balkonu
wspominam: przyszła zapłakana
jej krucha postać którą w ostatnim momencie chwyciłem
w ciemnym korytarzu.

ubijano kotlety na niedzielny obiad.
gołębie i wrony krążyły w mdławym wilgotnym powietrzu.
huczący za oknami wiatr i świadomość
że raptem wszyscy wokół poumierali
spakowali wspomnienia ambicje ból i wyjechali.

nie słuchałem choć wiedziałem o czym mówi.
przecież i ja ciągle i wyłącznie tylko o tym
potrafię mówić: o duszy śmierci samotności
jasnych chwilach krótkich
jak kichnięcie.

cóż miałem powiedzieć. że trzeba czekać
ale na co. że cierpienie uszlachetnia a dobro
ocala.

byłem twardy i chłodny. choć mówiła
że potrzebuje ciepła i bezpieczeństwa
nie potrafiłem zdobyć się nawet na iskierkę.
to i setki podobnych sytuacji
nie będzie mi wybaczone. katom wybaczą ofiary
lecz milcząca gawiedź obojętna
posłyszysz tylko swój własny głos tam w środku ciała
jak na szkle szcurze łapki.

tu i w Sarajewie była niedziela pusta i blada.

podalem jej płaszcz i czekałem skamieniały
aż winda zatrzyma się na parterze.

UŚPIONE POKOJE

Z cyklu Duszycka

Obserwujesz szelest moich rąk w powietrzu
kiedy po pokoju chodzę uśmiecham się do ciebie.

Nocą

nasłuchujesz jak szuram papciami, jak nietoperz
po ciemku żyję. Widzisz wszystko, twoje spojrzenie
sekretne dogania mnie wszędzie: kiedy sztucce składam
po uroczystej kolacji usta wycieram serwetką milczę...

nawet tam, w mym głębokim cieniu gdzie skrycie
krzesam swoje czarne płomyki. Stamtąd skąd patrzę widzisz.
Zawiły wzór dnia: obrzękle ciszą pokoje kroki godzin
promień światła przecinający uśpione barwy dywanu aluzją są
zawsze do czegoś ogólniejszego i prostszego zarazem.
Ten mistyczny związek znaczeń kojarzonych ze sobą
nawzajem w przypadku. Oczy dostrzegają tam. Idę bezgłośnie
nawet nie rozpoznasz chwili. Moje drugie życie.
Tajemne istnienie rzeczy ukrytych przed wzrokiem.

METAFIZYKA

Z cyklu Duszycka

Nie pobłażajmy sobie, nawet
w skrytości. Ten głuchy budynek świecący pustką
mógłby mnie wydrążyć. Cieniste korytarze
i stare wysmukłe okna za którymi graby
przeżywają nas jak wieczność jak niebo jak pożądanie
chciałbyby upodobnić mnie do siebie.

Czasami jest tak że wypatroszone z życia budowle
żądadają byśmy umierali z podobną godnością.
Więc trzeba żyć myślą i tylko czasem
zapatrzeć się w skwar i bezludną uliczkę
i kobietę stukającą obcasem. Jej zwiężle piękno
(taka jest uroda) uleczy samotność.

To jest pewne — los. I pyłki światła
wirujące w rozświetlonej krainie dzieciństwa.
Tamtędy idą umarli. Ich skupione twarze
— w tym oczy, spotykają naszą przeszłość.
Tropią nas. I choć chcemy zapomnieć o tym
jesteśmy im winni kuszącą lekkomyślność.

*Jack Dann**

KADYSZ

Jakież twe utrapienie, Morze, że uciekasz?

— *Psalm Hallela*

Natan pośród rzeszy wiernych siedział w salce modlitewnej synagogi. Był ranek, dochodziła szósta czterdzieści. Modły prowadził stojący na bimie profesor hebraistyki, wykładający na miejscowym uniwersytecie; obowiązkiem tym dzielił się z dwoma innymi profesorami, którzy również należeli do gminy. Intonował hebrajskie i aramejskie modlitwy; brzmiało to jak plusk chłodnego strumienia, rozbijającego się o lód. Co prawda Natan nie znał hebrajskiego, ale potrafił trochę czytać w tym języku, na tyle dobrze, by zmówić zacinając się kadysz — modlitwę za zmarłych.

Ale tu w bóżnicy panował pośpiech. Wszyscy kiwali się nad modlitewnikami w czarnych okładkach, przerzucając zapamiętałe mocno zszargane strony. Natan nie nadażał za innymi, nawet wtedy, kiedy czytał czy przebiegał wzrokiem tekst angielski. Obok mężczyzn w sile wieku modlili się żarliwie ich synowie w dzinsach i wzorzystych koszulkach, jakby chcieli przyćmić swoich ojców. Ale to starsi zawsze kończyli pierwsi i czekając na resztę ucinali sobie pogawędkę o futbolu. Jedynie rabin ze starannie wypielęgowaną brodą i wysywaną jarmulką na głowie siedział nieporuszony naprzeciwko swoich wiernych. Groźnie utulił się białym szalem modlitewnym niczym całunem, jakby chcąc podkreślić, że strzeże niedostępnej dla Natana wiedzy tajemnej i wiary.

Wpatrując się w czarną książeczkę Natan modlił się wraz z resztą.

Był jak Saracen w świątyni Jahwe, poganin przystrojony w szal modlitewny i filakterie.

W czoło cisnęło go wypolerowane skórzane tefilin, pudełeczko kryjące w sobie skrawek zapisanego pergaminu. Do lewego ramienia ciasno przywiązane było drugie — długim rzemieniem, który jak wąż oplatał jego rękę, trzykrotnie owinięty wokół środkowego palca. Ale zawarte w filakteriach płomienne słowa Jahwe nie zdołały przeniknąć przez synapsy do jego krwioobiegu, kości i ścięgien. Mimo to intonował słowa modlitwy, wstawał, pochylał się. Zmówił kadysz raz, potem drugi, i przypomniał sobie, czego nie zdążył powiedzieć żonie i synowi, nim zabrała ich śmierć. Przypomniał sobie swe zaniedbania i złe uczynki, których nie można było już naprawić. Nawet na lzy było już za późno, czuł się bowiem w środku zupełnie pusty, jak porzucona tykwa zimą.

I wtedy zdał sobie sprawę, że już jest martwy.

Jest tylko cieniem, który jakimś sposobem wkradł się między wiernych.

Nabożeństwo dobiegło końca. Zgromadzeni w pośpiechu składali szale i owijali rzemieniami swoje filakterie; dochodziła siódma czterdzieści pięć i czas było jechać do pracy. Natan poszedł w ich ślady, ale czuł się jak automat, jak własna atropa, jak umarły, usiłujący naśladować zachowanie i zwyczaje żywych.

Wyszedł z innymi z synagogi. Miał się tego ranka spotkać ze swym stałym klientem, który nalegał, aby wspólnie przejrzei znowu jego pokaźny pakiet akcji. Staruszek w gruncie rzeczy przez wszystkie te lata spłacał kredyt hipoteczny Natana.

Kiedy jechał mercedesem drogą A1A — okrężną, ale za to bardziej malowniczą trasą, prowadzącą do jego biura w śródmieściu Fort Lauderdale — uświadomił sobie, że dziś przez to nie przebrnie. Nie był w stanie po raz kolejny stawić czoła codziennemu rytuałowi pracy

— dyktowaniu, doradzaniu, wpatrywaniu się w elektronową pustkę ekranu komputera, udawaniu, że życie przecież toczy się dalej.

Po prostu nie czuł się na siłach...

Zawrócił i pojechał z powrotem do domu w Lighthouse Point. Ocean miał teraz po prawej ręce. Szmaragdowy przestwór obudził w Natanie wspomnienia rodzinnych wypraw na plaże Lauderdale — Michaela, wtedy jeszcze małego brzdąca, w szelkach korekcyjnych. Przypomnił sobie, jak na plaży po raz pierwszy kochał się z Helen. Ogrom czystego, gwieździstego nieba i mroczny, niezgłębiony ocean napęłniły ją wtedy trwogą. Plakała potem w jego ramionach, zapatrzona w morze.

Jednak kiedy mijał różową katedrę, zbudowaną w stylu art-deco, najbardziej rzucający się w oczy budynek w Lighthouse Point, zdał sobie sprawę, że nic go wcale do domu nie ciągnie. Jakże miał uporać się z mnóstwem wspomnień, jakimi przesiąkły wszystkie sprzęty w domu — meble, bibeloty, fotografie w ramkach... wspomnień, którymi tełnęły niemal same ściany?

Znowu usłyszałby szepc Helen i Michaela, wszystkie stare kłótnie, ukradkowe rozmowy, ginące niemal w szmerze klimatyzacji, lecz mimo to ciągle obecne...

Zostawił samochód na kolistym podjeździe przed domem z czerwonym dachem i białymi ornamentami — jego domem. Przeszedł przez ulicę, do sąsiada, którego posiadłość przylegała wprost do jednego z licznych kanałów.

Był przecież ledwie cieniem; pozostawało mu tylko znaleźć właściwy sposób na przejście do krainy cieni.

Z cichą determinacją, która tak bardzo sprzyjała mu w interesach, Natan wypożyczył sobie ślizgacz sąsiada, warty ze sto tysięcy dolarów, i skierował go w stronę morza, na spotkanie z Bogiem.

Nie spiesząc się prowadził lśniące zielone „cygaro” przez sieć kanałów, wiedział bowiem, że patroli policji strzegą spokoju oleistych, lustrzanych wód przed zamętem pyłu i piany. Zaczumowane na przystaniach jachty i żagłówki kołysały się łagodnie na falach. Pracownik stacji benzynowej z czerwonym szalikiem na szyi opierał się o pompę sterczącą z drewnianego pomostu, krople paliwa na szerokich deskach mieniły się kolorami tęczy. Przybrzeżne baseny i tarasy słoneczne luksusowych willi w pastelowych barwach były zupełnie opustoszałe.

Dolatywały go różne zapachy — boczku, kawy, benzyny, ale ciszę mąciło jedynie burczenie dwóch silników ślizgacza. Jego dziób przypominał Natanowi przód starego, ukochanego lincolna — tak samo był okazały, obły, i błyszczał, jakby prosto zdjęty z wystawy.

Kiedy wypłynął wreszcie na przytłaczający turkusowy przestwór otwartego morza, poczuł, jak wrywa się z niewoli, jaką było jego życie.

W spokojną, toczącą się wokół toń wstąpił sam czas. Dotąd pozbawiony substancji i niewyraźalny, czas stał się powierzchnią, po której można było żeglować. Natan mógł teraz skierować łódź przed siebie, na spotkanie przeznaczenia lub śmierci, albo zawrócić w przeszłość... do wybranych lub wszystkich wydarzeń, które jak plankton unosiły się na ruchliwej powierzchni jego życia.

Stał się wreszcie motorem swojej duszy.

Otworzył przepustnicę do samego końca. Ślizgacz wyprysnął niemal z wody, która przesunęła się pod nim jak olej, mieniający się niebieskawą zielenią w świetlistym poranku.

Ubrany w niebieski garnitur w jodełkę, skrojony na modłę europejską, wykrochmaloną białą koszulę z zaokrąglonymi mankietami i bordowy krawat w paski, Natan siedział sztywno przed tablicą rozdzielczą. Przed oczami miał prędkościomierze, sprzęgła, wskaźniki poziomu oleju i paliwa, kompas, ster i przepustnicę.

Ogarnęła go cicha, pełna dostojeństwa radość. Pokonał czas, przestrzeń, ból i strach.

Nie obchodziło go, ile jeszcze zostało paliwa.

Albowiem obrał kurs na rozciągający się przed nim wieczny horyzont.

Wszystko zmieniło się z chwilą, kiedy zawiodły silniki, krztusząc się i prychając przed zapadnięciem w ostateczne milczenie — jak schorowane płuca, które zdobyły się w agonii na ostatni rzeżący oddech. Natan poczuł nagle, jak uciska go kołnierzyk; oblał się potem. W twarz i oczy

palilo go słońce, oślepiając białym światłem, które przez zamknięte powieki wydawało się czerwone. Ocknął się natychmiast, tak, jakby przez trzy miesiące od śmierci rodziny żył we śnie, jakby brnął w ślepych zapamiętaniu przez te wszystkie naznaczone cierpieniem i poczuciem winy dni.

Poluzował krawat, rozerwał kołnierz. Zabrakło mu tchu. Słońce parzyło bez litości i nie było przed nim ucieczki na pokładzie ślizgacza. Zdarł z siebie marynarkę. Oddychał ciężko myśląc o tym, jak dostać się z powrotem do brzegu. „Co ja narobiłem?” — spytał siebie niedowierzająco. Czuł się jak w gorączce — szczękały mu zęby, na przemian było mu zimno i gorąco.

Fale z pluskiem rozbijały się o kadłub, unosząc łódź i kołysząc ją na boki. Natan poczuł, jak morze popycha go do śmierci i jej nieodłącznej towarzyszki — druzgocącej prawdy.

Spojrzał za siebie — ani śladu łądu. Nic, tylko przestwór oceanu, przelewające się z góry na dół turkusowe zwały. Próbował odpalić silnik, ale żaden nie zaskoczył. Spadło napięcie i przysgasty światelka na tablicy rozdzielczej. Natan zajrzał do bocznych schowków, ale nie było w nich kanistrów z paliwem ani wiosel, tylko płótno, otwarte pudełko z plastikowymi kubkami i butelka wysmienitej whisky. Ani śladu apteczki pierwszej pomocy ani raketnicy — właściciel nie przywiązywał wagi do drobiazgów, nigdy też chyba nie wypłynął swym ślizgaczem na pełne morze. Może Natan pierwszy odkręcił zawór na całego. Łódź była tylko oznaką zamożności właściciela, niczym więcej.

Kompas wskazywał Wschód. Ale to nie mogła być prawda — gdyby dziób łodzi rzeczywiście zwrócony był w tę stronę, Natan miałby przed sobą łąd.

Ale wschód jest przecież kierunkiem wiodącym do Boga, a morze stało się jego objawieniem.

Łódka wznosiła się i opadała na potężniejących falach, które odciągały ją coraz dalej od brzegu. Godziny wlokły się jak dni. Natan był głodny i spragniony. Ogarnął go lęk.

Wydawało mu się, że dostrzeża coś na horyzoncie. Wypręzał się, jak mógł, trzymając się mocno chromowanej ramy szyby ochronnej. Tak, coś majaczyło w oddali — chyba jakiś statek, tankowiec. Krzyczał w szumiącą pustkę morza, ale daremnie — jakby ginął w zalewie fal.

Po kilku godzinach — kiedy już się wykrzyczał i ochrypl — przytłoczony nieskończonością oceanu i nieba, wysuszającym żarem słońca, które zlało się w jedno z oślepiającym, bolesnym łomotem w jego głowie, odwrócił się — jak gdyby mógł schronić się przed słońcem w swym własnym cieniu.

Jak skamieniały, spoglądał w swoją przeszłość.

Ale niezbyt odległą, nie na tyle, aby znaleźć w niej choć chwilę ukojenia przed nadejściem huraganów winy i udręki.

Natan powraca do tego ranka, którego wspomnienie ciągle go pali. Goli się w łazience, na twarzy ma pienne mydło z wyszczerbionego kubka, który kiedyś należał do jego dziadka. Dobiega go wołanie Heleny. Słyszy stłumione odgłosy klótni, która trwa już jakiś czas na dole — to żona i syn znowu się sprzecają. Natan nie chce się wtrącać.

Boi się, że poniosą go nerwy.

— Natan! — krzyczy Helen, otwierając gwałtownie drzwi do łazienki. — Nie słyszałaś, jak cię wołałam?

To drobna, szczupła kobieta, twarz ma trójkątną, okoloną kaskadą ciemnych włosów. Nie wygląda na trzydzieści osiem lat, za to na szerokiej twarzy Natana — uchodzącego za przystojnego mężczyznę — czterdzieści lat odcisnęło swoje piętno, oblicze ma ogorzałe, skronie i czuprynę przyprószone siwizną.

— Michael znowu spóźni się do szkoły! — mówi Helen. — Nie zdążył na autobus, a kiedy zaproponowałam, że go zawiozę, kazał mi się odpieprzyć.

— Wcale tak nie było — wtrąca się Michael — szesnastolatek — który pojawił się nagle za plecami matki. Ma na sobie modne pumpy i starannie podartą koszulkę. Włosy, zaczesane do tyłu, lśnią od lakieru. Jest podobny do matki i ma jej temperament. Targa nim złość i bezsilność.

— Powiedziałem, że pojedę następnym — wyjaśnia — i zdążyłbym, ale ona nie chciała mnie wypuścić z domu. Teraz już za późno.

— Przecież mama powiedziała, że odwiezie cię do szkoły.

— Nie chcę, żeby mnie zawoziła. Mam jej dość.

— Ale ze mną pojedziesz — oświadcza Helen — a za to, co do mnie powiedziałeś, przez tydzień nie wychodzisz z domu.

— Nic *takiego* nie powiedziałem!

— Natan, on znowu kłamie. Kazał mi się odpieprzyć!

— To nieprawda — krzyczy Michael. — Nie powiedziałem „odpieprz się”, tylko „pieprzyć to”, bo z tobą w ogóle nie można się dogadać. Wrzeszczysz tylko i co chwilę zabraniasz mi wychodzić z domu. Kupiłem już bilety na koncert Roberta Flack — zwraca się do Natana — i pójdę, czy jej się to podoba czy nie. Cały tydzień starałem się być dla niej miły, ale to ponad moje siły.

Natan ociera twarz z piany, usiłując zachować spokój.

— Rozmawialiśmy już chyba o tym, jak odnosisz się do matki. To się musi skończyć...

Ale bezkonfliktowe, racjonalne rozstrzygnięcie jest niemożliwe, bowiem Natan daje się w końcu porwać dynamice wydarzeń.

Napięcie rośnie.

Michael klnie i płacze w poczuciu bezsilny. Helen łapie go za koszulkę i popycha na ścianę korytarza.

— Na mnie już czas, a ty jedziesz ze mną, cholera jasna! — krzyczy.

Michael próbuje się wyrwać, ale matka nie ustępuje. Odpycha ją w obronnym geście. Helen traci równowagę.

Widząc to Natan wrzeszczy — Do diabła z wami! — i wybiega na korytarz. Przestaje nad sobą panować, następuje reakcja odruchowa.

Odpycha na bok Helen i wymierza Michaelowi policzek.

— Nigdy nie waż mi się go bić! — krzyczy Helen.

Nie dając mu czasu, by się opamiętał i zdobył na przeprosiny, Helen i Michael wybiegają z domu.

O zmierzchu niebo nabrało barwy matowego metalu. Ciemne chmury zapowiadały sztorm. Tylko na zachodzie mąciło szarość sączące się krwawo słońce, nim ostatecznie skryło się w przezroczystej toni morza. Zwały chmur rozdarła błyskawica, nagle zrobiło się chłodniej. Morze tchnęło wilgocią, która gęstniała niczym mgła, kryjąc w sobie zarodek deszczu.

Gorączkowe myśli paliły Natana nie gorzej niż zacerwieniona, spękana skóra. Nie miał nic do jedzenia, ani kropli wody pitnej. W powietrzu unosił się jedynie zapaszek benzyny i słony oddech morza. Zapadł zmrok, a Natan wciąż siedział zapatrzony w przejrzystą głębinę oceanu, jakby czegoś w niej usilnie poszukiwał. Na ratunek przestał już liczyć wcześniej, stracił nadzieję w czasie wypełnionych udręką godzin popołudnia. Sama myśl o nim stała się tak odległą jak wspomnienie z dzieciństwa.

Obserwował tylko i czekał. Jego umysł od żaru słonecznego zmienił się w jedną wielką ranę. I nie zawiódł się — z głębi coś wypływało. Przez całun zielonego mroku przebił się jakiś niewyraźny kształt, a za nim inne. Powierzchnię wody zarysowały pletwy, łódź otoczyły sześciometrowe rekiny-młoty. Po nich pod powierzchnią pojawiły się następne: marliny, okonie, delfiny i barrakudy. Wszystkie krążyły wokół łodzi, aż morze wypełniło się mnóstwem ryb różnych gatunków — od maleńkich, podobnych do cierników, po ogromne, niemal dwudziestometrowe, usiane gwiazdkami rekiny wielorybie.

Było ciemno, wodę oświetlał jedynie blask księżyca. Jej powierzchnię rozdarły drobne krople deszczu, który chłodził obolałą skórę Natana. Każda kropla zdawała się lśnić swym własnym srebrzystym blaskiem.

Kiedy pierwsze krople uderzyły w wodę, ryby ogarnął obłęd. Zaczęły się rozszarpywać, jakby w przystępie szaleńczego głodu. Wielkie białe rekiny rozdzierały i nurzały w posoce mniejsze, a barrakudy cięły na krwawe strzępy drobnicę.

Walily w kadłub raz po raz niczym młot. Ocean zawrzał rzezią i wtedy, jak na komendę, rozszalał się hukiem piorunów i potokiem deszczu sztorm. Podniosły się wysokie fale, które niemal wyrzuciły łódkę. O pokład rozbijały się cuchnące ryby, jakby spadały prosto z nieba, zbrzyzgując Natana krwią i wnętrznościami. Błyskawica zarysowała powierzchnię księżyca, który, powiększony, przypominał martwe słońce.

Natan skulił się w kokpicie. Zaparł się nogami i plecami o plastikowe ścianki — nie chciał znaleźć się za burtą. Choć deszcz był chłodny — podobnie jak rozpryskująca się nad nim woda morską — każda kropla, każda drobina słonego pyłu paliła go w skórę. Raz tylko podniósł głowę, by się rozejrzeć — wrażenie było takie, jakby lunął ogień — ocean podświetlony był niebieskawym płomieniem, niebo się żarzyło.

W morzu nadal trwała krwawa jatka.

I kiedy serce mu stanęło i oddech uwiązał w gardle —

Natan siedzi za biurkiem w swym gabinecie. Pokój ma trzy okna, ściany wyłożone są boazerią z mahoniu. Natan spogląda na uróżowane, zatroskane oblicze bogatej damy w podeszłym wieku, dowiadując się jednocześnie o śmierci żony i syna.

Ślucha opisu wypadku przez telefon i zamiera z przerażenia. Patrzy tylko w ogromne szmaragdowe koleczyki klientki, jakby klejnoty te były maleńkimi tablicami, kryjącymi w sobie mądrość Salomona — gotowe odpowiedzi na odwieczne tajemnice życia i śmierci winy i gniewu.

Świt ukazał oczom Natana wzdęte ciała i szczątki tysięcy ryb, które unosiły się na spokojnej powierzchni oceanu niczym zniesione przez prąd szare drewno. Po niebie przemykały obłoki, jakby chcąc odgrodzić lodowatą doskonałość niebios od pobojuwiska poniżej. Natan obudził się ze wzdrzgnięciem, jak z koszmaru, by przekonać się, że nie się nie zmieniło. Z obrzydzeniem wyrzucił do morza węgorza i szkaradnego konika morskiego.

Poczuł wzbierające mdłości, ale w nocy trzy razy wymiotował, i teraz nie miał już co zwracać. Próbował nawet posmakować ryby, która wpadła do kokpitu, ale sam smród był odstręczający. Chciało mu się pić, ale morze było słone. Tyle wokół mięsa i wody, a on cierpiał z głodu i odwodnienia. I był nagi. Nigdzie nie widział swoich rzeczy. Może zdarł je z siebie, aby ulżyć swej spalonej skórze. Miał wrażenie, że ciało odchodzi mu od kości. Tak był spieczony, że z rąk i twarzy leciała mu krew.

Po pokładzie poturlała się pusta butelka po whisky, odbijając promienie słońca.

Mijały godziny. Natan starał się nie patrzeć na morze, w promieniu wielu mil wypełnione gnijącymi szczątkami i smrodem. Ale nie mógł bez końca patrzeć w niebo. Przebiegl wzrokiem usłane padliną połacie oceanu, sargasowy szlam, który zdawał się nie mieć końca. Dostrzegł błysk małego przedmiotu podskakującego na falach. Była to srebrna płytką z satynowej okładki Tory. Rozejrzał się znowu i zauważył pergamin — wypisane na nim czarne litery niczym czarne lustra odbijały w sobie słońce i niebo. Po wodzie pływały szczątki rozbitej Arki. Otwarte modlitewniki przesuwali się pod powierzchnią jak płastugi; ich czarne okładki zmatowiały, złote litery zmyła woda.

Ale święte przedmioty i kawałki ścierwa zdawały się układać w litery, znaki, zapowiedzi, których Natan niestety nie potrafił odczytać. Kiedy sięgnął po unoszący się obok łodzi modlitewnik, książka zaczęła pograć się w mrocznej, zacienionej toni, stając się w końcu odległym wspomnieniem. Kiedy wejrzał w przezroczystą i zastygłą jak przeszłość wodę, naszły go wspomnienia: Syna, wystrojonego w nowy, czarny garnitur, prowadzącego nabożeństwo Shahrarisa na swym bar mycwa, własnego wesela w podrzędnym koszmernym hotelu w Miami Beach, Helen uwijającej się przy swych osiemdziesięcioletnich ciotkach, które upierały się, aby nadepnęła Natanowi na nogę na szczęście, kiedy on zgodnie z tradycją zgniatał szklankę owiniętą w serwetkę; Helen biorącej go w ramiona, by zaraz oznajmić mu, że zmarł jego ojciec; ich klótnie, namiętne noce, szabasowe świece; Michała kradnącego rodzinny samochód, przedstawiającego mu pierwszą „poważną” dziewczynę, która jakby bała się nawet oderwać wzrok od talerza przy obiedzie...

Wszystkie te uchwycone punkty zwrotne jakby przepływały obok siebie, niby unoszące się na wodzie przedmioty.

Za modlitewnikiem poczęły tonąć ryby i mięso, zwoje i szczątki Arki Przymierza z plamami soli. Natan tkwił nieruchomo, zapatrzony w spowitą delikatną mgiełką pustą, zieloną ton — tak jakby znowu spoglądał w szmaragdowe tablice Salomona.

Morze przypominało lustro, tak spokojne i doskonale, że wydawało się zastygłym szmaragdem. Było samym czasem, a Natan ujrzyć mógł w nim swe własne odbicie.

Żeby tylko potrafił przebić się przez tafle.

Ujrzałby siebie.

Ujrzałby...

Natan pośród rzeszy wiernych siedział w salce modlitewnej synagogi. Czuł boską obecność. Dawni kabaliści nazywali ją *Shekkinah*, oblubienicą Boga.

Był ranek, dochodziła szósta czterdzieści. Choć nie potrafił określić zmiany, coś jednak odczuwał. Przez wąskie, wysokie okna z witrażami sęczyło się do środka sine jak dym kadzidła światło poranka. W powietrzu drgały drobiny kurzu. Natan przywdział tańs i filakterie. Zmówił błogosławieństwo, *Akeidah* i *Shema*, zaniósł też do Boga inne błagania. Siedzący wokół mężczyźni modlili się jak każdego ranka. Te same ubrania, te same zapachy, ich modlitwy niemal hipnotyzujące w swej monotonnej intonacji. Pewien młodzieniec, jak to miał w zwyczaju, mruzczał przez cały przez nos. Modły prowadził stojący na bimie profesor hebraistyki, wykładający na miejscowym uniwersytecie; dzielił ten obowiązek z dwoma innymi profesorami, którzy również należeli do gminy. Intonował hebrajskie i aramejskie modlitwy.

I Natan poczuł obecność swoich drogich zmarłych, którzy siedzieli obok niego.

Nie mógł ich zobaczyć, nie tymi oczami, które wpatrywały się w okrytą czerwonym atłasem Arkę. Ale mimo to czuł ich obecność. Kiedy zmawiał modlitwy, słyszał głos syna... swój głos. Chłopcy w wieku Michaela chodzili nerwowo po sali, chroniąc się za swymi modlitewnymi szalami, a światło jakby ich nie odstępowało.

Może oni też czuli *Shekinnah*.

Helen oparła się o niego, zjawą, ledwie uchwytną, ale Natan wiedział, że to jego żona.

Jej ciałem był jedwab modlitewnego szala, oddechem — szabasowe przyprawy, palce miała chłodne jak jego skórzane tefilin na czole. Kiedy do niego szeptała, cała przeszłość zagęściła się jak stary trunek.

Jego życie stało się płomieniem ognia, palącym i oślepiającym. Ale ona go wyzwoliła, uwolniła od trawiącego go od wewnątrz poczucia winy, kiedy wznoszone wokół modły za zmarłych wzbily się w powietrze snując się w świetle poranka jak dym, by za chwilę opaść — spopielale.

Nabożeństwo dobiegło już do końca i ulotniła się *Shekinnah*; jej święta obecność roztopiła się jak lód w gorącym palenisku kolejnego typowego dla Florydy ranka. Jakby nieświadomi cudu, jaki pośród nich się dokonał, zgromadzeni składali w pośpiechu modlitewne szale i owijali rzemieniami swoje filakterie; dochodziła siódma czterdzieści i czas było jechać do pracy.

Wyszedł z innymi z synagogi. Miał tego ranka spotkanie ze swym stałym klientem. Kiedy jechał swoim mercedesem drogą A1A — okrężną, ale za to bardziej malowniczą trasą prowadzącą do jego biura w śródmieściu Lauderdale — mijal ośrodki wypoczynkowe i wspaniałe hotele, restauracje i obskurne jadłodajnie, niezliczoną ilość tandetnych moteli z neonowymi reklamami w oknach i mnóstwem plastikowych flamingów na trawnikach.

Spojrzał na ocean. Szmaragdowy przestwór był spokojny, jeśli nie liczyć długich grzywaczy trącających piaszczysty brzeg. Natan wyłączył klimatyzację i nacisnął dźwignikę, otwierając okna.

Wdarła się do środka wilgoć z charakterystycznym ostrym zapachem słonej wody. Twarz Natana zrobiła się nagle mokra od potu i lez.

Po chwili zawrócił na autostradę.

Elektrycznie zamykane okna podniosły się odcinając zewnętrzny świat; warkot klimatyzacji wyciszał wycie klaksonów, które przyciskali zniecierpliwieni weterani porannej godziny szczytu; przez radio podawano wiadomość o odnalezieniu nagiego biznesmena, dryfującego na ślizgaczku w pobliżu Miami.

A Natan nadal czuł *Shekinnah*.

Słyszał głos syna, czuł delikatny, chłodny dotyk palców Helen na rękach i zroszonym czole.

Ale w odbiciu na przedniej szybie widział wciąż siebie na morzu — jak spala się w słońcu.

Jack Dann

przel. Sławomir Studniarz

* Jack Dann, urodzony 15 lutego 1945 roku, mieszka wraz z żoną Jeanne Van Buren Dann w Binghamton, w stanie Nowy Jork. W swoim dorobku pisarza i wydawcy ma ponad dwadzieścia książek. Ostatnio wydał powieść *Counting Coup* oraz wybór opowiadań o wojnie wietnamskiej *In the Fields of Fire*. Obecnie pracuje nad powieścią o Leonardo da Vincim. Często wykorzystuje wątki żydowskie, czego przykładem jest choćby opowiadanie „Kadysz”.

* bar mycwa — żydowska uroczystość konfirmacji religijnej.



Krzysztof Soliński

SYMBOLE ZNACZEŃ. WYBÓR ZAGADNIEŃ

(fragmenty większej całości)

W pokoju na poddaszu. On śpi owinięty w koce. Jest już zupełnie widno. Wczesne, miękkie i delikatne jeszcze światło świtu wyraźniej wyodrębnia wszelkie załomy ścian i bruzdy chropawego tynku na ścianach i suficie. Wydobywa we wnętrzu pokoju wszelkie sprzęty, które nie rzucają jeszcze cienia. Widoczne przez szyby okna niebo jest bezchmurne. Na jego błękitne tło kładą się jaskrawą zielenią cienkie pasemka trawy, wyrastającej z parapetu okna.

On budzi się. Otwiera oczy. Dostrzega rozmazane, zamglone zarysy ścian.

— Sen jeszcze dymiący.

Widziany obraz jest jakby płynny.

— W lżę.

Ociera wierzchem dłoni zawilgocone rzęsy.

— Łamiącą wzrok.

Ostrzejszym teraz spojrzeniem spogląda w okno.

— Przebił nieba niebieską skórę.

Uważnie przygląda się zielonym pasomkom.

— Ostrą zielenią: trawy języka.

Patrzy nadal w okno mrużąc oczy, przymykając to jedno, to drugie.

— W kontrast.

Sięga z podłogi ołówek i notuje na ścianie.

— Piszę język tak jak go czuję i słyszę.

Rurka jest niewątpliwie przejrzysta, w szczególny sposób. Trwa łagodnie w przestrzeni zawieszona. Czasem się płynnie przemieszcza. Jak statek kosmiczny w przestrzeni wszechświata. A teraz (?) opuszcza pokój miękko, płynnie przenikając materię ścian, albo pozostaje nie zauważona, niedostrzegalna.

Przesuwa głowę do ściany. Przyklada policzek do chropawej powierzchni i lekko nim pociera.

— Siostra pocałunku to niby niewdzięczność.

Odsuwa policzek od ściany i przyklada doń róg miękkiego koca.

— Chcenie, dzień się.

Mruczy w rozmarzeniu. Choć powinien powiedzieć poprawnie dzianie się. Najwidoczniej jednak chciał pełniej zrymować. Stąd ta niepoprawność. Wprowadzenie samogłoski ‚e‘ w miejscach ‚a‘. Jakby taki przegłos?

Z obserwacji światła. Natężenie światła wzrasta. Miękkie promienie świtu przybierają na sile. Jasność wzmagą się. Pojawiają się ostro zarysowane cienie, rzucone przez przedmioty. Siła światła utrzymuje się niezmiennie przez kilka godzin. Jednak jego źródło nie jest stałe. Przesuwające się cienie świadczą o przesuwaniu się: łagodnym i powolnym tego źródła. Po tym czasie natężenie światła stopniowo słabnie. To jest wieczór. Zaczyna się zmierzch. Natura światła staje się podobna do miękkich, łagodnych promieni świtu. Nie jest jednak identyczna.

W pokoju panuje półmrok.

Słysząc szelest papieru.

— Czytając do utraty tchu.

Rozlega się głos. Potem cichy oddech, jakby westchnienie.

— Co wieczór (swoje) oczy owijam w gazetę.

Kontynuuje ten sam głos.

— Aby śnić.

To jest kadencja tego głosu.

Na stole stoi zapalona świeca.

— Pojąc nerw wzrokowy rwącym nurtem (notatek) słów.

W głębokim wyszczelnianym miękko krześle z poręczami, obok stołu, siedzi jakaś postać. Ktoś.

— (I).

To mówi właśnie ktoś siedzący w tym wygodnym krześle.

— Gdy dobijam do linii dnia.

Płomień świecy pochyla się poruszony oddechem mówiącego.

— (Jak).

Skrzypnięcie krzesła. Niezbyt głośne. Słysząc.

— (Gdy).

Szmer dopinanych dwóch guzików.

— W biały margines.

Odgłos przelanej śliny.

— Oczy moje są czerwone.

Chrząknięcie.

— Tylko.

Młaśnieć.

Seledynowa rurka świeci bladym fluoryzującym blaskiem w przestrzeni pokoju. Płynie powoli w powietrzu. Dociera do ściany i niknie w niej. Sprawia wrażenie, że ją przenika lub, iż to ściana ją wchłania. I znów czas staje się nie oznaczony, niewiadomy. Wszystko zdaje się składać z różnych strzępów, urywków. Fragmentów, elementów zestawionych wyrywkowo. Przypadkowo. Niedookreśloność. Nieciąłość.

Szmer spadających raz po raz słów. Wypowiadanych jakby bez związku. Czasem urasta do poziomu. Symbolu. Czasem jest pionowa. Zdaje się coś znaczyć. Sytuuje niby pewne sensy. Choćby fluoryzująca rurka.

A bohater narracyjny znów odzywa się. Właśnie w te słowa:

— Gdy się myślę i trwam w błędzie — jestem ocalony od

(Rozlega się metaliczny dźwięk upadającej monety.)

tej całej poprawności, która jest tak mało doskonała

(Chrzest rozsypywanych wykałaczek.)

skoro nie wyklucza sama sobą tego rodzaju ułomności.

Następuje teraz chwila ciszy na zastanowienie. Machinalnie pochyla się i podnosi z podłogi upadłą monetę. Nabiera oddechu.

— Im dłużej...

I milknie. Układa rozsypane wykałaczki.

— Mój błąd jest moim światem i przestaje

(Tu zawiesza na chwilę małą, maleńką głos.)

być błędem. Błędem jest to więc, co jest inne względem mnie.

(Kończy ową głęboką myśl z narastającą satysfakcją. I chwila dzieje się niezwykle podniosła. sentencjonalna. Cząsteczki powietrza drżą szczerym aplauzem. Jest uroczyste i odświętne. Ze ściany wylania się seledynowa rurka. Lśnić słabą fluoroscencją. I powietrze ze wzruszenia wilgotnieje, będąc przesycone parą wodną ulatniającą się z ustawionego na kuchence czajnika z gotującą się, bulgocącą wodą.

Tak. To wszystko okazuje się tajemną więc pomyloną mapą. (Taką mapą bywa czasem stary poźółkły rękopis.) Staromodne mapy: pełno wykwintnych zawijasów, manierycznych ozdobników.

— Okręty światła płyną przeze mnie.

Tak, taka jest anatomia świata.

— Gdy sterem otwieram im swą skórę.

Mapa linii papilarnych, zmarszczek.

— Drobny skalpelem: nazywają krew kolorem.

Oczywiście, tak nazywają owe okręty światła. Niby promienie?

— Jako sternik otwieram nożem.

Preparowanie jest rodzajem ekspedycji badawczej. To tylko sprawa skali. Preparacje i ekspedycje dokonują się ostrymi narzędziami.

— Sadržawki chleba i rzeki kielbasy.

Mosty nie otwierają rzeki, lecz raczej ją zamykają.

— Prozaizm, prozaizm. Gdy chwytam i oswajam słowa w obrocie...

Tak, ten rodzaj ekspedycji — preparowania odbywa się za pomocą słów.

— To jest syntaktyzm. Mówią inni — spekulacje. A jest jak przyłożenie...(?)

No, właśnie: następuje zawieszenie głosu na chwilę zastanowienia.

(— Żyłka przyłożona do żyły)? — Przypuszczenie, wyrażone cicho z powątpiewaniem.

Tak cicho i przypuszczalnie, że niesłyszalnie i raczej nie wyrażone.

— ...igły do oka i brzytwy do języka, aby wykrwawić się...

I zabrzmiało to na wyrost, pompatycznie, patetycznie: śmiesznie i płasko.

— ...w tłusty niemy...

Dodał szybko. Zamilkł i w myślach dopowiedział najpewniej; stek bzdur. Naturalnie użył słowa „tłusty” w rozumieniu opasły, z synonimem: nieczręczny, nieruchawy, nieprzecyjnny itd.

zupełnie zawstydzony sam sobą. Ośmieszony nieprzyjemnie przez samego siebie wobec siebie zaczął nerwowo chodzić wokół stołu. Trochę prychał. Nieco sapał. Pomrukiwał też zniesmaczony. Chrząkał zde gustowany.

Jakoś format problemu umknął. Wymknął się. Pokruszył, rozprysł, rozsypał. Rozmył się wśród narzędzi słów. Rozproszył się wobec nich. Nic został wyrażony należycie.

Więc chodzi wokół stołu. Stroi przy tym głupawe grymasy. Stroi miny.

Małość. Poczucie małości. Miałości.

Wejść w tkankę zagadnień tak głęboko; a nie chwycić go? je?

Macha ręką. Z rezygnacją.

— Na odejście.

Słowa jednak brzmią znów gdzieś obok. Śmiesznie. Sztucznie. Kuli głowę w ramionach.

Przystaje. Znow rusza wokół stołu. Co z tym zrobić? Pokasłuje.

— Wobec.

Mówi nieco schrypniętym głosem. Prostuje głowę. Rozgląda się po pokoju. Obchodzi nadal stół, lecz teraz powolnym skupionym, rozważnym krokiem. Tak. Chyba właśnie tak.

— Nabierz wody w kieszenie.

Artykulacja normalna, ton głosu pewny i zdecydowany, lecz ani wzniosły, ani patetyczny.

— Na długą wędrówkę.

Po krótkiej chwili jakby poprawiając się, co zabrzmiało jak uzupełnienie, dodał.

— Na samotną wędrówkę.

Znow odczekał chwilę.

— Nabierz powietrza w usta.

Stosowna pauza.

— Na długie milczenie.

Tak, to nieźle brzmi. Lepiej niż poprzednie — pomyślał usatysfakcjonowany nie przerywając wędrówki wokół stołu.

— Weź rybią ość na obronę.

To „na obronę” dopowiedział po króciutkim momencie ni to wahania, ni to namysłu.

— Garść piasku przeciw roztargnieniu.

Skojarzyło się trafnie. Wobec tego w uzupełnieniu dorzucił:

— I ucz się każdego ziarenka na pamięć.

Momentalnie wyobraził sobie klepsydrę z wolno przesypującym się piaskiem. Wobec tego samo przez się:

— Abyś spamiętał wszystkie chwile.

Cóż, że konwencjonalnie to zabrzmiało. Bynajmniej tym razem nie było to rażące ani niestosowne. Byle tylko nie przegadać tej chwili, by jej nie udusić w natłoku słów, nie utopić.

— Z ością jak z szablą.

Rzekł bez entuzjazmu. Tak zupełnie normalnie.

— Galopując na garści piasku.

Z kranu do zlewu spadła kropla wody z charakterystycznym odgłosem cichego plaśnięcia.

— Z buklakami kieszeni.

Padło w szybkim refleksie.

— Unosisz milczenie powietrza w ustach.

...?

— W swoje ocalenie.

...!

— Już, jedynie.

Mijają dni. Mijają noce. On leży na tapczanie owinięty kocami. Wstaje jedynie po herbatę lub coś do jedzenia. Pije i je leżąc. Od szeregu dni. Śpi lub czyta strzępy starych gazet, cokolwiek znajdzie, stare pożółkłe listy. Rozsypane się, zniszczone książki, pozbawione okładek, z których czyta luźne stronicie niekompletnych rozdziałów. Nie dba przy tym o jakieś skoordynowanie ich treści, odtworzenie kolejności stron lub przyporządkowanie ich określonemu tytułowi. Czyta więc luźne stronicie pochodzące z różnych książek przypadkowo przemieszane na przemian z fragmentami pożółkłych gazet jakichś odręcznych notatek z brulionów i starych listów.

Zasypia i śni oto siebie w żółtej welwetowej marynarce pod drzewem szypułkowym. Siedzi w zielonych szypułkach i żdźbłach roślin. To tak ogólnie.

Nie wszystkie pasemka są jednolicie zielone. Poszczególne, pojedyncze są lekko fioletowe, bladoseledynowe, beżowe, brunatne, brązowe to znów błękitnawe.

Przyglądając się im dokładniej okazuje się, że te tasiemki są pokryte kreseczkami, smużkami i plamkami lub punkcikami w tych różnych kolorach: żółtym, czerwonym, karminowym, granatowym, purpurowym, szarym, popielatym.

Patrząc szczegółowiej widać, iż te nieregularne plamy barwne składają się z takich maleńkich kropeczek, punkcików utkanych z tych barw.

Z lewej zewnętrznej kieszeni welwetowej marynarki wystaje szyjka butelki, z grubego brązowego szkła, zamknięta srebrnym kapslem. W prawej kieszeni znajduje się wyższa butelka z zielonego szkła zamknięta korkiem. Marynarka jest powypychana zdefasonowana. Sprawia wrażenie formy obwisłej, bulwiastej.

Drzewo szypułkowe. Na rdzeń — ograniczony, z jednej strony korzeniami, z drugiej gałęziami — nawija się słojami przebyty czas. I szperać w nich można jak w księgozbiórce biblioteki.

On tak siedząc pod drzewem szypułkowym, opiera się o jego pień, kontaktuje się plecami z uzwojeniami słojów. Dla ułatwienia tego kontaktu poprzez soki infuzyjne, przepływające w szpuli i uzwojeniach wyjmuje z kieszeni obie butelki. Otwiera je i popija zgromadzony w nich płyn. Na przemian: raz z jednej, raz z drugiej.

Jest dzień. Słońce świeci. Nie skrępowane powłoką chmur są promienie słoneczne.

Nie opodal rosną rzędem krzewy szypułkowe. Rodzą one owoce z szypułkami. Owoców tych się nie zrywa. Każdy owoc jest innego rodzaju, barwy i kształtu. Z owoców tych korzysta się pociągając za sterzącą szypułkę. Powoduje to odwinięcie cienkiej wici z owocu. Ową wic

należy ująć w dwa palce i przesuwając nimi wzdłuż odwijanej wici. Wówczas jej powierzchnia przekazuje osmotycznie pewne substancje poprzez błonę opuszków palców. Wówczas powierzchnia wici przekazuje rodzaj impulsów elektrycznych lub innej formy energii zakończeniem nerwów w palcach. W każdym razie w efekcie wywołuje to chwile w korze mózgowej podobne do przebiegów sennych, omamów, złudzeń. Podobnie jak wstęga ostrej trawy potrafi rozciąć naskórek opuszki palca, tak więc rozcina rzeczywistość. Przekształca ją lub cofa w chwili przesuwania wici owocu drzewa szypułkowego w palcach.

Budzi się. Otwiera oczy. Drży z zimna. W pokoju jest chłodno. Naciąga dokładniej na siebie koc.

Panuje światło deszczowego dnia. Drobne kropelki pokrywają powierzchnię szyb okiennych. Są one niemal nieprzejrzyste, matowe. Wlewa się przez nie ponure rozproszone światło. Rozmęczone takie. Jego świat wewnętrzny dzieli od niewidzialnego świata zewnętrznego. Jedynym widocznym obrazem zewnętrznego świata są owe krople na szybie. Więc wpatruje się w nie, jak ich poszczególne drobiny łączą się, zlewają wzajemnie i spływają strużynami w dół ku framudze. Kropla do kropli wzbiera i spływa taką nabrzmiewającą żyłą po czym niknie po niej wszelki ślad.

Tak oto deszczowa rzeka na szybie dzieli go od świata.

— Styks.

Mruczy niewyraźnie, nadal leżąc, szczelnie owinięty kocem. Wpatruje się w pęknięcie szyby, rysujące się świetlistą, ukośną zaokrągloną linią, wzdłuż której cały czas spływa tętniąca struga wody.

— Ostrze przyłożone do żyły.

Konstatuje.

— Jak ster; światło do ciemności.

Połykliwa linia pęknięcia migoce srebrzyście w spływającej strudze.

— Aby nie pomylić rzeki życia.

Wpatruje się nadal w drgające krople, przymykając na przemian oczy, obserwując rozdręgany w ten sposób obraz. Przymyka oczy i otwiera je sprawdzając czy nabrzmiewająca wybrana kropla — trwa jeszcze, czy już rozlała się, spłynęła.

— Jak gwiazda co ma upaść.

Komentuje swe wrażenie. Znudzony po chwili zamyka jednak oczy, układa się na wznak i odpowiada:

— W tej żegludze za horyzont oczu.

Z zamkniętymi oczami, po chwili, jednak z powrotem układa się na boku, mając ciągle pod powiekami obraz wybranej drżącej kropli na szybie pośród innych drgających kropli.

— Cofnięty świat.

Mówi w zamyśleniu po czym otwiera oczy. Po kropli pozostał jedynie nienakładający się, kurczący się ślad strużyny wzdłuż linii pęknięcia szyby.

— I już przebyty.

Dopowiada z westchnieniem.

Niespiesznie siada, narzuca na ramiona koc i owija się nim. Wstaje. Podchodzi do stołu. Bierze szklankę z nie dopitą zimną herbatą. Wylewa jej zawartość do zlewu. Odkręca kran i płucze w wypływającej z kranu wodzie szklankę. Cały czas wszystkie te czynności opisuje półgłosem akcentując rzeczowniki. Odstawia szklankę na zlew. Ujmuje imbryk z kuchenki elektrycznej. Odstawia szklankę na zlew. Ujmuje imbryk z kuchenki elektrycznej. Zdejmuje pokrywkę. Podstawia czajnik pod spływającą wodę. Napęlnia go w 1/3 objętości. Zakręca kurek kranu. Stawia imbryk na maszynie elektrycznej. Wszystko to wykonuje niespiesznie. Przez wystający ze ściany gwóźdź przewieszony jest kabel od maszyny elektrycznej. Ujmuje go za wtyczkę i wciska ją do gniazda kontaktu. Sięga pokrywkę ze zlewu i nakrywa nią imbryk. Nadal półgłosem nazywa wszystkie czynności i wszystkie rzeczowniki w tym opisie wymawia z pewnym naciskiem. Jakby odczytywał instrukcję postępowania. Lub jakby ovladnęła nim

jakaś obsesja. Jakby wpadł w dziwnego rodzaju trans. Prostuje się, unosi dłonie na wysokość ramion. Lewą dłonią przeciera czoło, odgarnia włosy. Prawą chwytą zsuwający się z ramion koc. Okrywa się nim, człapie w kierunku stołu. Siada na krześle.

— Chwilka zadumy.

Mówi wolno oddzielając niemal wszystkie litery od siebie.

— Rozmieniony przez przedmioty.

Z lekkim westchnieniem wieździe martwym, takim w głąb siebie zwróconym, wzrokiem.

— W słowa: tylko.

Milknie, pociera palcem wskazującym policzek — nieważne który i jakiej ręki: lewej czy prawej.

— Chcenie się dzieje.

Mówi w zamyśleniu wolno, zawieszając swój półgłos, nie koordynując form gramatycznych. Niedbały o uzewnętrznienie rozmysłu w prawidła mowy, przenosząc jedynie swą wewnętrzną skrótową, symboliczną mowę na powierzchnię wypowiedzi w otaczających go ścianach. (Tak zapewne to się odbywa i tak prawdopodobnie to należy nazwać i opisać.)

— I siostra pocałunku to niby niewdzięczność.

Odezwał się sentencjonalnie, sentymentalnie, po dłuższej chwili, niby to wyrażając intonacją zdziwienie, niby pytanie, jakby już z innego miejsca świata.

— Skoro od jednego tak blisko w drugie.

Wolno, nawet bardzo wolno dokontynuował poprzednią wypowiedź swą.

— A w ogóle czym bardziej jestem.

To wypowiada szybko, jakby ze wzrastającym zniecierpliwieniem.

— Słowem czy materią.

Kończy, nie ustawiając jednak intonacji w pytanie.

Po czym znów mija bliżej nie określony odstęp czasowy.

Krzysztof Soliński

1976—1977



NOTA BIOGRAFICZNA

Piotr Kiepuszewski

Urodzony w 1957 roku w Bydgoszczy. Studia na UMK w Toruniu, oraz w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku na wydziale malarstwa. Dyplom w pracowni prof. Śramkiewicza w 1982 roku.

Wystawy indywidualne: Salon TPS BWA Bydgoszcz 1983; Galeria 85 Bydgoszcz 1986; Weekend Gallery — Berlin Zachodni 1986; Galeria Autorska Kaji i Solińskiego — Bydgoszcz 1987; Galeria Sztuki Współczesnej PSP — Toruń 1987; Ipomal Gallery — Landgraf Holandia 1991. Galeria Sztuki „Wozownia” — Toruń 1993; Galeria „Kantorek” — Bydgoszcz 1993.

Wystawy zbiorowe: Toruń 1987—1991; „Drei aus Polen” Muzeum Miejskie — Regensburg RFN 1988; Festiwal Malarstwa Współczesnego „Arsenal 88” — Warszawa 1988; „12 aus Polen” — Gallerie Alte Feuerwahe — Mannheim RFN 1988; Wystawa prac środowiska bydgoskiego — Le Havre — Francja 1988; „Krytycy o nas” BWA — Sopot 1989; Wystawa Malarstwa Gallerie Lendle — Mannheim RFN 1990; Interart Poznań 1990; Międzynarodowa Aukcja Dziel Sztuki — Hotel Marriot Warszawa—Mechelen—Tokio 1990; Wystawa Malarstwa — Centrum Sztuki i Kultury Gammelgaard — Kopenhaga 1992; Plastyka bydgoska — Ratusz Lingby — Kopenhaga 1993; Wystawa Malarstwa, Grafiki i Rzeźby — Centrum Polsko-Angielskiego Biznesu — Londyn 1994.

Piotr Siemaszko**PIOTR KIEPUSZEWSKI — CHAOS I ŁAD**

Obraz może wzmocnić w nas przekonanie, że chaos świata oparty jest na ukrytym porządku, nie obalając pewności, że przekonanie to jest tylko najdziwniejszą pochodną chaosu. Obraz jawi się zawsze jako kreacja ładu, uporządkowanie chaosu przeżyć, wrażeń, doświadczeń. Jest on także ostateczną konsekwencją poszukiwań, dzięki którym permanentny bezład istnienia zamienia się w logiczny, uporządkowany system linii i barw, zwany powszechnie dziełem sztuki, a jest ono, oprócz swej wartości estetycznej, również swoistym mikrokosmosem, mieszczącym w sobie niewymierny potencjał znaczeń i ekspresji.

Formuła Kołakowskiego, którą posłużyliśmy się na wstępie, a która z wrodzonym autorowi sceptycyzmem i przewrotnością traktuje porządek jako pewien wariant chaosu, wydaje się dobrym punktem wyjścia do rozważań nad twórczością Piotra Kiepuszewskiego. Wrażliwość tego malarza nieustannie oscyluje pomiędzy chaosem a porządkiem, a antynomia ta — być może jakiś klucz do zrozumienia tej sztuki — stanowi nie tylko istotę jego malarskiego „pisma”, lecz funkcjonuje również jako sposób formułowania przemyśleń o charakterze moralnym i kulturowym.

Można by, bez ryzyka błędu, podzielić dotychczasowy dorobek twórcy Piotra na pewne etapy. Istnieją między nimi konkretne i dość głębokie różnice, które usprawiedliwiłyby tę klasyfikację, istnieją też wyraźne powinowactwa, które pozwalają dostrzegać w poszczególnych realizacjach wspólną linię rozwojową, łączącą prace powstałe w różnych okresach. Nadaje to twórczości Kiepuszewskiego wspólny ton i świadczy o jego konsekwencji, świadomości i odpowiedzialności artystycznej. Etapy te nazwałbym w kolejności następująco: okres aprobaty lub afirmacji, okres ironii i okres negacji, bądź buntu. Określenia te ilustrują ewolucję, jaka zachodzi w stosunku malarza do rzeczywistości i mimo znaczących zmian tej relacji, obserwujemy

tu konsekwencję, logikę i pewną, powiedziałbym, dojrzałość w widzeniu problemów poza-artystycznych.

Kiedy zapytałem Piotra o jego artystyczne wzorce, wymienił tuzin nazwisk i ze cztery znaczące kierunki. Nie jest to jednak wyłącznie dowód chłonności poznawczej, czy fascynacji perfekcją uznanych twórców, jest to przede wszystkim świadectwo olbrzymiej malarskiej erudycji. W obrazach Kiepuszewskiego znajdziemy ślady wpływów bizantyjskich, gotyckich, renesansowych, barokowych, wyraźny kult ekspresji i koloryzmu. Jest to malarz, który szanuje tradycję, twórczo przekształca dziedzictwo przeszłości, mocno zaznacza swą obecność w zachodnioeuropejskim nurcie kulturowym.

Pierwsze prace Kiepuszewskiego to przede wszystkim świadectwo doskonałego warsztatu. Zasadniczym elementem płótna jest postać lub grupa. Malowana zawsze starannie, z wycuciem, smakiem, delikatnym konturem, stonowaną barwą, bez nadmiernej gwałtowności, czy silnych kontrastów, jakby dłonią malarza kierowała przede wszystkim potrzeba harmonii. Usytuowanie postaci na płótnie, ich relacja, zaznaczona gestem lub spojrzeniem, przywodzi na myśl teatralną aranżację. Twarze modelowane światłem, gra cieni tworząca przestrzeń, bogata, lecz stonowana gama kolorów, pewna asymetryczność, a także zmysłowość zdradzają wpływy języka baroku, choć w niektórych płótnach przeważa klasyczna miara, proporcje, równowaga. Są to przedstawienia przepelnione spokojem i milczeniem, czasem jakimś gestem o większej ekspresji, posiadają także wyraźną warstwę narracyjną, a ich sugestywność, bliska holenderskiemu malarstwu rodzajowemu, pozwala na różnorodną interpretację opowiadanych scen. Obrazy takie jak *O-pozycja podświetlona*, *Czas kwitnącej pigwy*, czy *Odchodząc od różowej ściany* zdają się wyrazem aprobaty, zgody na rzeczywistość, nawet zachwytu urodą świata i życia, widać tu również fascynację możliwościami kreatywnymi, zdolnością nadawania ulotnym wrażeniom siły i trwałości.

Być może ulegam tu pewnej sugestii, odczytując wczesne prace Piotra przez pryzmat aktualnie tworzonych — kolejność, w jakiej je poznawałem — ale wydaje mi się, że już w tych najwcześniejszych istnieje pewne napięcie, ukryty dramat, który z czasem eksploduje ekspresją buntu i negacji. Pewien przełom zwiastuje już obraz pt. *Witryna radiestety M.* Jest to praca, w której większego znaczenia zaczyna nabierać przesłanie. Malowany jako ilustracja radiestetycznej obsesji, jest również krytyką wszelkich powierzchownie traktowanych, zbiorowych pasji, ludzkiej słabości do ulegania iluzjom, które stają się szybko obiektem kultu i zbiorowej egzaltacji. Obrazy te można potraktować również jako świadectwo odwiecznych ludzkich tęsknot i marzeń, uporczywą potrzebę poszukiwania substytutów mitów i baśni.

Ta niezwykle intensywna, czasem nawet agresywna potrzeba mówienia i wartościowania rzeczywistości najsilniej zaznacza się w pracach późniejszych. Kiepuszewski porzuca estetyzm subtelny rysunku, koloru, harmonii, tworzy postacie szybką linią, uproszczonym konturem, dającym kształt karykaturalny i zdeformowany. Indywidualność tych wizerunków zaznaczona jest czasem synkretycznie poprzez łączenie z przedmiotami, definiującymi ich istotę, funkcję, charakter. *Gruba ryba śnieżająca* to zadowolony z siebie biznesmen-parweniusz, poprzez skojarzenie frazeologiczne uzupełniony rybim kształtem. *Szparka zaangażowana* to z kolei ucieleśnienie fanatycznej pracowitości, pogoni za pieniędzmi, komercjalizmu — postać tytułowa złączona jest tu z maszyną do pisania.

Ten synkretizm form, kształtów i przedmiotów — to świadectwo zagubienia człowieka w świecie współczesnym, obraz dehumanizacji i reifikacji ludzkiej natury. Czasem postacie scharakteryzowane są w sposób tradycyjny: medale *Zmęczonego reformatora* to świadectwo jego zasług, jego zrezygnowane oblicze to z kolei wyraz bezsensowności wszelkich reformatorskich wysiłków. W *Zrażonym namiestniku*, usztywniająca kark hiszpańska kryza jest symbolem społecznego statusu, lecz jednocześnie politycznej zależności i wynikających z tego ograniczeń. Obrazy te, tak oszczędne pod względem formalnym, posiadają wielki walor psychologiczny, kilkoma kreskami, prostą symboliką komunikuje malarz niezwykle złożony i głęboki sens. Jednym z ciekawszych rozwiązań w tej grupie jest obraz pt. *Głupek protegowany*. Wyko-

rzyszał tu Kiepuszewski schemat ikoniczny tzw. „świętego z żywotem”. Główna postać to tytułowy protegowany, w tle, w małych, jakby kadrowanych obrazkach, oglądamy galerię osób, które umożliwiły mu zajmowanie obecnej pozycji. Odwołania do tradycji bizantyjskiej są u Kiepuszewskiego dość częste. Czasem jest to tylko krzyżowy kształt płótna, czasem jakiś złoty lub ochrowy pobłysk tła, który nieodmiennie kojarzy się z ruską ikoną, czy cerkiewnym freskiem.

Z czasem ironia zaczyna ustępować miejsca tonacji poważniejszej. Pojawia się coraz częściej poczucie zagrożenia, malarz rezygnuje z estetyzacji rzeczywistości, porzuca ironiczny dystans jako narzędzie zbyt słabe, jego świadomość ożywia teraz imperatyw sprzeciwu. *Konkwistador* czy *Inkwizytor* to figury przemocy, nietolerancji, zachłanności i okrucieństwa. *Kat przodownik*, likwidujący wszelkie uznane autorytety, to symbol ślepej, niekontrolowanej destrukcji, która zwykle towarzyszy szaleństwu wojen i rewolucji. Obrazy z tego kręgu, wyraźnie narracyjne, interwencyjne, dydaktyczne, posiadają też niezaprzeczną wartość malarską. Wypracowuje teraz Kiepuszewski swoisty język malarskiej wypowiedzi, który przejawia się przede wszystkim w dwupłaszczyznowej konstrukcji. Polega on na realizacji pewnego układu napięcia pomiędzy figuratywnym, najczęściej portretowym składnikiem pierwszego planu a tłem, zawsze mocnym kolorystycznie, ekspresywnym, artykułującym napięcie emocjonalne. Kolory mają tu wielkie znaczenie, rozlana plama złota, niebieski prostokąt zawieszony w szaro-ugrowym tle, wszystko to nadaje płótnom Kiepuszewskiego określone brzmienie, tworzy rytmiczną, dźwięczną teksturę. Między dwoma planami obrazu istnieje wyraźna opozycja: postać, często zamaskowana, zazwyczaj milcząca, niema, uznająca swój status i wszelkie jego konsekwencje, i tło, przestrzeń naruszająca ten martwy spokój, głos protestu, buntu, artykulacja moralnego niepokoju, być może głos ofiar.

Ten sposób konstruowania płótna właściwy jest też pracom najnowszym. Centralnym elementem jest tu portret, malowany starannie, dokładnie, wręcz naturalistycznie, w pełnym świetle. Twarze, statyczne, milczące, kryją w swych spojrzeniach lęk, napięcie, wewnętrzny dramat. Uzupełnieniem tych doznań jest kontrastowe tło: przestrzeń ewokująca agresję, „sprzeciw, bunt. Obrazy te wyrastają z obserwacji autora, z jego oglądu rzeczywistości, są wyrazem sprzeciwu wobec destrukcji systemu etycznego i pogłębiającego się kryzysu kultury, kryzysu, który tu zauważany jest w bardzo konkretnych, codziennych, wręcz prozaicznych doświadczeniach: nietolerancji, braku uprzejmości, znieczulicy, zubożeniu, egoizmie.

Malarstwo Piotra Kiepuszewskiego mieści się w kręgu wyznaczonym przez tradycję europejskiego humanizmu. Humanizm Kiepuszewskiego to jednak nie fascynacja człowiekiem, uznanie dla jego możliwości, ślepy entuzjazm i bezgraniczna aprobata. Jest to humanizm trudny, wyrasta z poczucia odpowiedzialności, stawia poważne wymagania, jest rozrachunkiem z efektami ludzkich dokonań i przede wszystkim ich krytyką. Kiepuszewski obserwuje deformację szczytnych założeń humanizmu. Postęp, sprawiedliwość, powszechne szczęście, tolerancja, wszystkie te hasła okazały się iluzją, nasz wiek ostatecznie zweryfikował wartość tych pojęć, ukazał człowieka jako szowinistę, zbrodniarza, niszczyciela i cynika. Jego twórczość jest zapisem postępującej dehumanizacji, gorzką refleksją nad istotą współczesności, jest to także, w wymiarze znacznie bardziej uniwersalnym, swoista forma mediacji między chaosem świata zewnętrznego a żywą potrzebą kreowania estetycznego i etycznego ładu. I nawet jeśli jest on tylko jakąś odmianą powszechnego chaosu, zasługą sztuki jest to, że ocala dla nas poczucie sensu, ukazuje świat jako wymiar tajemniczy i fascynujący, pozostawia nam świadectwo własnej myśli i własnych poszukiwań.

Piotr Siemaszko









Ryszard Warta

HERMANN NITSCH

Otwarcie w styczniu br. nowej toruńskiej galerii „Tumult”, połączone z wernisażem wystawy austriackiego artysty Hermanna Nitscha — to niewątpliwie jedno z najważniejszych wydarzeń w życiu kulturalnym rozpoczynającego się roku. Ranga tej uroczystości wynika z dwóch co najmniej powodów. Wzbogacenie miasta o nową instytucję życia artystycznego zawsze witać się winno z życzliwością i zainteresowaniem, tym większym, gdy trafia ono w pewną lukę. Toruń dysponuje kilkoma jedynie miejscami stałej prezentacji sztuki, uzupełnianymi raczkującym zaledwie rynkiem antykwarecznym. Jak na dwustutysięczne miasto, pomijając już jego możliwości, tradycje i aspiracje, jest to rażąco mała liczba. Uruchomienie nowej galerii jest zatem szczególnie pomyślnym wydarzeniem, tym bardziej, że oznacza ono jednocześnie przywrócenie miastu jednego z ważnych dla jego historii miejsc.

Galeria „Tumult” mieści się bowiem w remontowanym od kilku lat dawnym zborze ewangelickim na Rynku Nowomiejskim — siedzibie Fundacji „Tumult”. Ta wybudowana w 1824 roku świątynia, zaprojektowana w pracowni najwybitniejszego architekta niemieckiego pierwszej połowy XIX wieku, Karla Friedricha von Schinkla, sama w sobie może być symbolem przewrotności historii. Ewangelicki zbór, już po odzyskaniu niepodległości atakowany z racji swego architektonicznego — niedocenianego wówczas kształtu, co więcej krytykowany jako relikwinię niemieckiego ekspansjonizmu, po wojnie został przeznaczony do celów handlowych, by później przez wiele lat stać się popadającym z wolna w ruinę magazynem. Uczynienie z niego ośrodka artystycznych wydarzeń wydaje się być najlepszym zwieńczeniem jego, jak widać, dość skomplikowanych dziejów.

Druga przyczyna, dla której warto startowi Galerii „Tumult” poświęcić uwagę — to klasa urzędzonej tu wystawy. Hermann Nitsch, choć należy do średniego pokolenia artystów, dziś jest już klasykiem współczesnej sztuki europejskiej. Ten ekscentryczny wiedeńczyk, przez jednych uważany za niebezpiecznego szarlatana, przez innych za proroka przemian plastyki ostatniego ćwierćwiecza, rozpoczął swą działalność na przełomie lat 50. i 60. Pierwsze jego obrazy zdradzały fascynację niezwykle progresywnym wtedy malarstwem typu informel. Uprawiana przez Nitscha action-painting, a także tradycje modernistycznej rewolty z Dada i futurystami na czele, działalność Marcela Duchampa i Kurta Schwittersa, wreszcie pop-art z całą jego mitologią — wszystko to miało kapitalny wpływ na kształtowanie się koncepcji happeningu. Jednym z pierwszych jego teoretyków i propagatorów w Austrii był Nitsch, a akcjonizm przyniósł mu największy i nie zawsze zresztą przychylny rozgłos. Co ważniejsze — to właśnie medium zdeterminowało późniejszą jego artystyczną drogę.

Wypracowanej przed trzydziestu laty koncepcji sztuki, ujętej w formule „Orgien und Mysterien Theater”, pozostał artysta wierny do dziś. Stąd też wystawa w „Tumulcie” dla znających *oeuvre* Nitscha nie stanowi większej niespodzianki, rozwija bowiem wątki dla tego artysty charakterystyczne. Dominującą jej częścią jest ponad sto dużych, niezwykle ekspresyjnych płócien, tworzących cykle — gladiolowy, czarno-brązowy, czarny, zielony, ochrowy oraz cykl *Sevilla* — dopełniane obrazami pojedynczymi. Podział zestawu obrazów według kategorii kolorystycznych jest o tyle użyteczny, że kolorystyczna dominanta jest — na dobrą sprawę — jedynym elementem indywidualizującym, a i to raczej w ramach cyklu niż pojedynczego płótna.

Wspólny dla wszystkich obrazów jest format, prócz tego żywiłowo tworzona, ekspresyjna tkanka malarska, reprezentująca sobą cały arsenał taszystowskich środków kształtowania obrazu, a nade wszystko pojawiający się na większości prac motyw umieszczonego centralnie, rozprasowanego fartucha artysty (co ciekawe, nie są one malowane, a nakładane na obraz tworząc razem z płótnem podłoże malarskich ingerencji). Owo kwestionowanie stereotypu malarskiego medium jest charakterystyczne dla Nitscha i jego artystycznej formacji. Informel nigdy nie miał wiele wspólnego z klasycznym pojęciem obrazu — zwierciadła rzeczywistości, miał być raczej zwierciadłem psychicznej kondycji i stanów emocjonalnych twórcy. U Nitscha na nową funkcję obrazu nakładają się eksperymenty z formalnym jego kształtem. Będąc dziełem malarskim, mają one zarazem wiele z instalacji i kolażu; być może są tym wszystkim naraz.

Wystawiane w starym zborze obrazy w dość czytelny sposób odwołują się do symboliki liturgicznej: rozpostarte fartuchy malarza zbyt podobne są w swej formie do ornatu, by związków tych nie zauważyć. Dla samego artysty tworzą one stacje drogi krzyżowej. Uzupełniające całość ekspozycji instalacje i *assemblages* w bezpośredni już sposób czerpią ze świata symboliki i liturgiki chrześcijańskiej. Stale wśród nich przewijającym się rekvizytem są — już tym razem „prawdziwe” ornaty, zestawiane z naczyniami liturgicznymi, dziełami sztuki religijnej, wreszcie z całym repertuarem przedmiotów nieświętych — z zestawami instrumentów chirurgicznych, bandażami, naczyniami wypełnionymi „krwistą” cieczą, prezerwatywą... Ta swoista żonglerka znaczeniami i symbolami, bezustanne przeplatanie się pierwiastków *sacrum* i *profanum* nie jest jednak — jak to się może z pozoru wydawać — banalną, prostacką zabawą, czy ostentacyjną kpinią z religijnych tabu. Hermann Nitsch, odwołując się do najbardziej w świadomości europejskiej zakorzenionych symboli świata transcendentalnego, afirmując jednocześnie wszystko to, co kojarzone może być ze strachem, bólem, cierpieniem — wytycza bieguny, między którymi realizuje swoją sztukę, podporządkowaną idei ofiary i jej katarskiego działania.

We wczesnych akcjach Nitscha ów wątek ofiary miał bardzo realny, a co za tym idzie szokujący wymiar. Pierwsze happeningi, w których uczestniczył — jak chociażby „Fest des psycho-physischen Naturalismus” z czerwca 1963 roku — w wydaniu Nitscha polegały na okrutnym w swej rzeczywistości złożeniu ofiary z jagnięcia, zabitego i rozkawałkowanego podczas akcji. Egzekucję tę rozpatrywać można jako drastyczną redakcję zasady *décollage'u*, epatowania destrukcją, zniszczeniem — zasady charakterystycznej dla początków akcjonizmu. Inną jeszcze interpretację budować można wokół typowej, zwłaszcza dla happeningu europejskiego, tendencji do maksymalnego — aż po prowokację — angażowania publiczności i sterowania jej emocjami. Krwawe jatki Nitscha były zapewne znacznie bardziej wstrząsające niż — na przykład akcje Oyvida Falkströma, eksperymentującego z podłączaniem publiczności do prądu. Happeningi te były jednak nade wszystko nawiązaniem do misterii dionizyjskich. Związki te, często podnoszone przez krytykę, wydają się być najbardziej nośne interpretacyjnie. Ku czci Dionizosa, greckiego boga wiecznie odradzającej się przyrody, radości życia, płodności a przede wszystkim tego, który ofiarował ludzkości wino, organizowano misteria orgiastyczne, podczas których oddające się im bachantki, doprowadzone śpiewem i tańcem do stanu religijnej ekstazy, rozszarpywały przeznaczone na ofiarę zwierzęta. Tak jednak jak instalacje Nitscha nie są maskaradą chrześcijańskiej symboliki, tak i jego happeningowe misteria nie były prostym odgrywaniem czy udawaniem dionizyjskich orgii. Artysta wydaje się być urzeczony nie tylko ich formą — choć ta fascynacja jest w jego działaniach wyraźna, ale, co najważniejsze, ich metafizycznym sensem. Rytuał orgiastyczny nie miał być wyzwoleniem i ekspresją popędów — tylko dla ich zaspokojenia, a drogą czy raczej sposobem osiągnięcia *katharsis*. W dionizjach celem było doznanie mistycznej łączności z bóstwem, w niemniej zrytualizowanych obrzędach Nitscha element katarski prowadzić ma do rodzaju psychicznego ekshibicjonizmu, ekstaza przy tym ma pełnić funkcje poznawcze wobec tego wymiaru rzeczywistości, który wymyka się myśleniu zrationalizowanemu. Nitsch namawia do patrzenia na rzeczywistość z perspektywy tego, co drastyczne, wstrząsające, budzące sprzeciw.

W instalacjach Nitscha wykorzystywanie symboliki chrześcijańskiej jest wskazaniem na ciągłą kulturową obecność toposu ofiary, w pracach malarskich, które są rodzajem dokumentu, albo reliktu krwawych akcji, zwraca uwagę na jej atawistyczne formy.

Nawet przy najbardziej ogólnikowym szkicu twórczości artysty nie sposób pominąć jej ocen, jeszcze dziś spotykanych bardzo kontrowersyjnych na nią reakcji. Działalność akcjonistów wiedeńskich, w tym i Nitscha, wywoływała najbardziej sprzeczne reakcje, od uznania, poprzez obojętność, na oburzeniu kończąc. Dodajmy do tego, że większość akcji kończyła się regularnymi interwencjami policji i sarkastycznymi opiniami dziennikarzy o ostatecznym zdegenerowaniu się sztuki. Pytanie o Hermanna Nitscha jest zatem pytaniem o granice sztuki, o skalę wolności twórczej. Można by oczywiście rozgrzeszać artystę zwodniczym nieco argumentem, że kryteria artystyczne mijać się mogą z kryteriami etycznymi, a więc to, co godne potępienia, bulwersujące z etycznych względów, dla dziejów sztuki pozostawać może zjawiskiem istotnym, wartym uwagi, a niekiedy i uznania. Usprawiedliwiać można go także w jeszcze bardziej dyskusyjny sposób — zestawiając mianowicie postawę Nitscha z jeszcze bardziej bulwersującymi działaniami innych, współczesnych mu twórców, jak chociażby Gino de Dominicis, który podczas Biennale Weneckiego w 1972 roku opłacił niedorozwiniętego kalekę, by ten służył za eksponat, czy obsceniczne wystąpienia Otto Mühla i Günthera Brusa, podczas których biczowanie wynajętego masochisty nie należało wcale do najbardziej drastycznych epizodów. Nie zamierzam jednak dokonywać oceny sztuki Hermanna Nitscha w kategoriach winy lub niewinności. Na jedno tylko zwrócić warto uwagę — postawa twórców happeningu była postawą totalną, także za cenę przekraczania przyjętych norm, co więcej przekraczanie to miało niekiedy charakter programowy. Wydaje mi się tylko, że byli oni na nie skazani, nie sposób bowiem być rewolucjonistą przestrzegając zasad *savoir-vivre*'u. Wracając do zabijanych przez Nitscha jagniąt, pozostaje mieć nadzieję, iż kiedyś potwierdzi się przeczucie, że zginęły one jednak na ołtarzu sztuki, a nie w pracowni szarlatana.*

Sztuka Hermanna Nitscha nie jest ani ładna, ani przyjemna. Nie ma to też większego znaczenia, nie mogło być zresztą inaczej. Wszakże to tacy twórcy jak Wolf Vostell, Jean-Jacques Lebel, Joseph Beuys, by wymienić kilku zaledwie klasyków sztuki happeningu, a wśród nich także bohater toruńskiej wystawy, byli spadkobiercami modernistycznej rebelii, która rozbiła — chyba już bezpowrotnie — klasyczne kanony tego, co piękne, a zatem tego, co jest lub co może być sztuką, i tego co odrażające, szpetne albo chociażby tuzinkowe, a co skazane jest na marginesie nic-sztuki. Marcel Duchamp poprzez swoje *ready-mades* doprowadził plastykę do punktu, w którym za dzieło sztuki można było już uznać pisuar, czy pół metra sześciennego paryskiego powietrza, zamkniętego w szczelnym słoju. W momencie, kiedy okazało się, że sam stereotyp obiektu sztuki daje się rozmontować, można było przewidzieć, że jej obszar ulegnie zawrotnemu powiększeniu. Hermann Nitsch to jeden z tych, którzy ustalili chyba już ostateczne w tym względzie granice. To jeszcze jeden powód, dla którego trudno wobec tej postaci pozostać obojętnym.

Hermann Nitsch, Galeria „Tumul”, Toruń 15.01—7.02.1994

Ryszard Warta

* Zapraszamy wszystkich do dyskusji nt. *Granice sztuki*. Forma dowolna (felieton, esej, proza). Najciekawsze teksty wydrukujemy w następnym numerze „Kwartalnika”. Pierwszy głos w dyskusji zamieszczamy obok.

ROZWAŻANIA NAD JEDNYM CYTATEM

„Miejmy nadzieję, że jagnięta zginęły na ołtarzu sztuki, nie w pracowni szarlatana”

Najpierw pomyślałam, że to pozbawiony głębszego sensu (proszę Autora o przebaczenie) ozdobnik stylistyczny, ale potem zaczęłam zastanawiać się nad znaczeniem pojedynczych słów.

Ołtarz — mknący ku górze ołtarz gotycki, bezciesny, czysty. Bogaty ołtarz barokowy, zwielokrotniony perspektywą i zatracający granice przestrzeni. A może tu chodzi o ołtarz pogański i antyczny w jego pierwotnym kształcie: cuchnący tłuszczem i krwią zwierząt ołtarz ofiarny? Na nim dokonywała się sakralizacja ofiary niezależnie od tego, że ciała zwierząt służyły za pożywienie kapłanom.

Jeżeli tak, to czy sztuka jawi się jako krwiożerczy idol wymagający cierpienia? Czy bałwan, którego oszukujemy (*vide* mit o podziale części ofiarnej między bogów i kapłanów), lub który nas oszukuje?

Jeśli sztuka i tworzenie są bólem, to może śmierć jagniąt to magiczne przeniesienie tego bólu z człowieka-twórcy na zwierzę?

Jeżeli sztuka jest okrucieństwem i jego ukazywaniem, to gdzie szukać granicy między tymi zjawiskami? Czy jest to granica wspólna, czy rozdzielna? Obiektywna czy subiektywna? A jeśli subiektywna i związana z odczuwaniem, to czego? Niesmaku, wstrętu, przerażenia?

Człowiek podświadomie fascynuje się cierpieniem i okrucieństwem, jeśli tylko nie dotyczy ono go osobiście. Takim bezpiecznym kontaktem z cierpieniem była sztuka. Szczególny nacisk kładziono na to, by pokazane okrucieństwo i istota jemu poddana były „jak żywe”, bo wtedy potrafiły wzbudzić różne odczucia: od niezdrowego zainteresowania, po współczucie i współcierpienie — wystarczy wspomnieć dramatyczne średniowieczne Piety i Ukrzyżowania, Sądy Ostateczne, renesansowe przedstawienia krwawych mitów. Jednak wtedy granica między sztuką a życiem była wyraźniejsza; w naturze współistniały realne kaźnie i dzieła sztuki przedstawiające je we wzniosły, artystyczny sposób. Dziś, myśląc o wielkiej sztuce nie chcemy (z wyjątkiem hiperrealistów), aby była mimetycznym odbiciem rzeczywistości. Postulat malowania czegoś „jak żywe” zastępuje wykonywanie rzeczywistych gestów na rzeczywistych przedmiotach. Takim działaniem było

morderstwo dokonane na stworzeniu tak uświęconym w tradycji, jak jagnię.

Okrucieństwo ... o ileż więcej okrucieństw dokonało się, zanim Nitsch zamordował pierwszego baranka? I przeszliśmy mimo tego okrucieństwa. Czy tak można? Czy można zabijać dla celu tak małego w obliczu życia, jak *epatè bourgeois*? Jeśli pytanie o sens tego działania brzmi inaczej?

Czy etyka i estetyka są — nierozdzielne? Czy wszystkie wymogi etyczne sztuka musi spełniać? W pierwszym impulsie odpowiedziałabym: tak! Przydominując strywalizowane dziś pojęcia *kalos-kathos*, czy *cnota-arete*, rozumiana jako cnota obywatelska, dzielność, cnota życia. W ich ujęciu to, co moralne, jest piękne, i na odwrót, to, co piękne, jest poza pospolitym pojęciem zła czy bluźnierstwa.¹

Praktyka nowożytna skłóciła ze sobą zakresy tego, co dobre i piękne, często tam, gdzie pojawiały się żądania tworzenia sztuki nie zepsutej, zdrowej, czystej moralnie — sztuka umierała lub, tracąc wartości artystyczne i estetyczne, stanowiła oprawę najbardziej okrutnych praktyk.²

Nie odważę się postawić tezy, że wielka sztuka musi być amoralna, ale kategorie etyczne często nie przystają do niej. Wartości artystyczne i estetyczne kryją się w czymś zupełnie odmiennym.³

Może granicą akceptowania działań sztuki nowoczesnej jest własne odczuwanie? Drażnienie, któremu poddawali lub poddają widzów jej twórcy? I ta granica przesuwana się wraz z postępującym zubożeniem na wszystko, co tragiczne, okrutne, przekraczające normy obyczajowe, społeczne, religijne, rozumowe. Dopiero przy tak wielkiej kumulacji agresji wobec niewinności stajemy zaszokowani.

Przypomina się głośna afera wokół pracy dyplomowej *Piramida zwierząt* (rzeźba zbudowana z wypchanych zwierząt). Bulwersująca? Raczej niesmaczna i niepotrzebnie rozdmuchana. O ile okrucieństwo Nitscha nie pozostawiało widza nieporuszonego właśnie przez swą realność, o tyle wypchane zwierzątka nie budzą żadnych gwałtownych uczuć (przynajmniej we mnie), poza niesmakiem. Żal mi ich, ale nie widzę ich cierpienia, nie wiem, jak i dla czego zginęły. Czy wypchano je, aby pokazać, jak

codziennie giną w toku trawienia, w kole natury, gdzie silniejszy lub bardziej perfidny (człowiek) zżera słabszego? Może to tylko trójwymiarowa ilustracja niemieckiej bajki *Muzykanci miasta Bremy*? Zapewne powraca tu zastarzały spór Hiszpanów i obrońców zwierząt: czy lepiej, gdy bohaterski byk ginie na arenie corridy, czy w sterylnym boksie rzeźni. Ale ile to ma wspólnego ze sztuką?

Sztuka czy hochsztaplerstwo? Jak rozstrzygnąć taki dylemat, jeśli nikt nie wie, co jest wyznacznikiem sztuki — dzieło, twórca, odbiorca? Idea czy przedmiot?

Nie chciałabym uchodzić za krwiożercze stworzenie, uważające akcje typu *Lamm* za przejaw wielkiej sztuki. Na szczęście nigdy nie oglądałam ich w naturze, boję się, że wtedy artysta Nitsch wystąpiłby w roli baranka ofiarnego. Nie zniósłabym płaczu zwierząt i ich bezsensownej śmierci. Jednak z perspektywy czasowej, wygaszającej emocje, zastanawiam się nad interpretacją ich śmierci. Doszukuję się w niej znaczeń, wykraczających poza przeobrażający eksperyment na widzu. Szukam symbolicznych tropów działań artysty. Czy znajduje?

Może tylko uprawiam inną formę sztuki dla sztuki, jaką jest interpretacja dzieła i działania artystycznego.

Wszystkim interpretatorom, a także sobie dedykuję słowa Marcela Duchampa: „Jeśli ktoś gotów jest podziwiać rytmikę suszarki do butelek, albo

lekką elegancję rowerowego koła, jeśli jego estetycznym rozważaniem nie położył kresu wystawiony pisuar, i mimo to będzie się upierał; to mówię mu: bóg z tobą!”.

Ewa Urbańska

¹ Dla potrzeb artykułu nieco połączyłam sokratejskie pojęcie cnoty z późniejszymi twierdzeniami potocznymi „piękna cnota”, „piękne zachowanie” itp.

Warto także pamiętać o podwójnej od starożytności koncepcji piękna i sztuki, gdzie piękno jest najczęściej wzniosłą ideą, a sztuka rozdziela się na pojęcie sztuki-techniki (głównie sztuki plastyczne) i sztuki wysokiej, wieszczcej, np. poezja.

² Wystarczy wspomnieć postulaty kierujące tworzeniem kanonów sztuki faszystowskiej i socrealistycznej. Jako przejaw piętnowania sztuki nowoczesnej jako złej trafiamy na wystawie *Zepsutej sztuki*, nie mówiąc już o stosach książek i obrazów płonących w Niemczech; czy znacznie wcześniej we florenckich stosach próżności podpalanych przez Savonarolę, na których niemal nie spłonęły wszystkie dzieła Botticellego uznane za „pogańskie”, a więc niemoralne.

³ Przykładając kategorie moralne do oceny wieku dzieł i arcydzieł, musiałyby one zniknąć ze sztuki z powodu pobudek kierujących artystą, jego charakteru, czy przedmiotów, które przedstawiał. Najtrywialniejszym przykładem może być przedstawienie kurtyzany jako Madonny. Piękno sztuki często pojmujemy w kategoriach zupełnie niezależnych od kategorii moralnych, takich jak dobro, cnota, uczciwość.

Zygmunt Trzeźniowski

KODY WIZUALNE SZTUKI NAJNOWSZEJ

Przełom ikoniczny, jaki dokonał się na początku naszego stulecia poprzez kubizm i sztukę abstrakcyjną, był podyktowany odruchem naturalnego instynktu artystycznego. Sztuka abstrakcyjna radykalnie zerwała z mimetyzmem, ukazała postać dzieła autonomicznego. Kubizm natomiast uwidocznił, że obraz jest jak najściślej związany z szerszą rzeczywistością, ogarniającą i artystę, i wiedzę, i tworzywo — pisał Antoni Moniuszko¹. Autonomiczność dzieła sztuki oraz jego kontekst obejmujący artystę, wiedzę i tworzywo, już dla dadaizmu stanowił podstawę wolności tworzenia indywidualnych kodów wizualnych, języka sztuki osobistej, niezależnej. Zdecydowało to o tym, że dadaizm nigdy nie był „szkołą”, „kierunkiem”, czy „stylem”, a jedynie — jak to określił Werner Haftmann — zbiorowiskiem niewielu osobowości, ogarniętych poczuciem swobody i inspirujących się nawzajem. Podstawowym impulsem dadaizmu była buntownicza radość z otwierających się możliwości nowych odkryć, która to radość przeradzała się nieraz w gorączkową euforię i błazenadę. Agresywność dadaizmu — zdaniem Haftmanna — brała się z poczucia nieokiełznanej wolności, nie zamierzającej dłużej uznawać i rozważać każdego za i przeciw. Dadaizm zlikwidował stan oczekiwania na skończone dzieło sztuki i wytworzył sytuację, w której każde nowe dzieło było możliwe. Z kolei uliczne wystąpienia futurystycznego *Teatru Syntezy* dały początek późniejszym działaniom artystycznym i happeningom.

Otwarcie testamentu dadaistyczno-futurystycznego nastąpiło w latach sześćdziesiątych naszego stulecia, w kontekście zdobywającej popularność filozofii egzystencjalnej. Punktem wyjścia dla rozważań egzystencjalnych była jednostka i jej indywidualne istnienie, rozdarte pomiędzy sferę świadomości i sferę rzeczy; jednostka ludzka nie podlegająca społecznemu i historycznemu zdeterminowaniu — a więc absolutnie wolna w tworzeniu wszelkich wartości. decydująca o sensie własnego istnienia i ponosząca odpowiedzialność za dokonane wybory. Bożena Kowalska² pisała o tym okresie jako o niezwykle zagęszczonym wydarzeniami. W sztuce pojawił się najpierw amerykański pop-art i jego francuski odpowiednik — nowy realizm, a potem przez świat przetoczyła się fala happeningów. Niemal równoległe narastały zjawiska op-artu i nowej figuracji. Mnożyły się *environments* typu konstruktywistycznego i zbudowane na wzór scen z codzienności. Pojawiły się: *arte povera*, *land art*, kontestacje, *body-art* i inne odmiany sztuki akcyjnej, nurt zerowy i *minimal-art*, konceptualizm, hiperrealizm... Rangę sztuki zyskiwały zbiory hobbystyczne, akty automitologiczne, przedmioty i gesty dotąd pozostające poza obszarem wszelkiej twórczości artystycznej. Kody wizualne sztuki lat sześćdziesiątych tworzone sięgając do sfery *sacrum* i *profanum*. Budowano je poprzez rozmaite rekonstrukcje, z rekwizytów, gestów, banalnych przedmiotów codziennego użytku, a także poprzez zastosowanie najnowszych osiągnięć techniki. Stawały się nimi organizmy żywe, w tym i ludzie, a także procesy mentalne w formie dokumentacji. Język sztuki lat sześćdziesiątych nie jest niczym ograniczony. Kodów wizualnych nie determinuje ani materiał, ani skala, ani wykonanie, ani strona artystyczna. Nic — dosłownie nic. Zniesiono bariery i ograniczenia. Dziełem, czy działaniem artystycznym stało się literalnie wszystko — pod warunkiem, że jako takie określił je twórca. Nastąpił niezaprzeczalny koniec awangard. Rewolta zniosła normy i kryteria — nie było więc już czemu

się przeciwstawiać. W sytuacji absolutnej wolności, budowania znaczeń wszystkimi możliwymi środkami, doszło do tego, że owa pozbawiona jakichkolwiek hamulców swoboda miała na celu często jedynie szokowanie widzów, a samo budowanie znaczeń, tak istotne dla artystycznego przekazu wizualnego, stawało się prawdziwym — choć przypadkowym — manifestem najbardziej intymnych obszarów osobowości artysty, bądź też — programowo bezmyślnym budowaniem niczego. Stwierdzenie Mc Luhana, że środek przekazu sam jest przekazem, pogłębiło jedynie rodzący się chaos, gdyż zostało przyjęte skwapliwie jako usankcjonowanie i teoretyczna podbudowa działań wyzbytych nadrzędnych motywów powodu twórczego. Autentycznym poszukiwaniem nowego języka przekazu, którym można by opowiedzieć o kondycji artysty, sztuki, kultury, człowieka drugiej połowy XX wieku, towarzyszył wielki wyścig pozornego nowatorstwa, gigantyczna giełda pomysłów kierowanych — zdaniem Bożeny Kowalskiej — koniunkturą i wyrosłych z zimnej kalkulacji. Był to zatem czas dziania się sztuki — jako takiej, zarówno w obszarze ważnych dokonań, jak i błazeństwa; sztuki pozbawionej pretensji do tworzenia prądów czy kierunków artystycznych w dawnym rozumieniu. Podobnie wcześniej, chociaż na mniejszą skalę, funkcjonował dadaizm. W bezprzykładnej pogoni za tworzeniem nowatorskich kreacji języka sztuki zaistnieli artyści, dla których ważny był problem sensów i znaczeń używanych przez siebie kodów wizualnych. Byli to między innymi: Andy Warhol, Yves Klein, Vasarely, Piero Manzoni, Joseph Beuys, Wolf Vostell... Ich postawy artystyczne uzewnętrzniały skrajny indywidualizm, ale jednocześnie odsłaniały nieoczekiwane obszary znaczeń.

Pod koniec lat sześćdziesiątych i na początku lat siedemdziesiątych artyści sięgnęli po wideo, efekty holograficzne, laserowe, komputer... Niektórzy krytycy stanęli na stanowisku, że zwielokrotnione ekrany wideo, tęczowe neony przeobrażające wszystko w zasięgu ich blasku, obrazy holograficzne, barwne strumienie laserowe nie kryją w sobie żadnego przesłania i nie wywołują też żadnych sprzeciwów. Sztuka elektroniki — ich zdaniem — jest zdumiewającym zjawiskiem schyłku czegoś, co nie zaistniało w pełni. Jest także naturalnym rezultatem zmiany statusu sztuki, jaki wywalczyli twórcy lat sześćdziesiątych. Prawdą jest, że walorem sztuki doby elektroniki jest przede wszystkim medium, i że każdy wynalazek techniczny o zaletach wywołania ciekawego efektu wizualnego automatycznie zasługuje na uwagę ze strony twórców. Wykorzystanie nowoczesnej elektroniki dla tworzenia obrazów wizualnych jest jednak zgodne z ogólnie pojętą gramatyką kodów wizualnych; a zatem istnieje szansa, że ów superelektroniczny język zostanie przez kogoś wykorzystany jako instrument nowego, zdecydowanie innego przesłania, bądź też dotychczasowa produkcja artystyczna, powstała przy użyciu elektroniki, zostanie odczytana jako szczególnie rodzaj sensów i znaczeń. Alicja Kępińska³ np. z uznaniem wypowiedziała się o sztuce wideo Nam June Paika *TV Buddha*. Podkreśliła bezszelestność użycia techniki, która — jej zdaniem — nie wybiegła przed dzieło, lecz wtopiła się w nie, powodując niebywałą komplikację w naturze jego istnienia.

Trzeba przyznać, że sztuka ziemi, wody i nieba z uwagi na niespotykane dotąd wymiary i nakład pracy, koniecznej do urzeczywistnienia każdego projektu, nie pozwoliła na to, by zaistnieli jej kiepscy naśladowcy. Jednocześnie owa sztuka odnosiła się do kontekstu kulturowego, czyniąc przekaz wieloznacznym, ale mimo to czytelnym. Podwójny mur na pustyni, wykonany przez Waltera de Marię, olbrzymie doły Mike Heizera, kilometrowe płachty polietylenu, opakowujące wybrzeże Little Bay Christo, spiralna grobla na wielkim Jeziorze Słonym Roberta Smithsona, rysunek z miękko wijących się i rytmicznie równoległych bruzd zaoranej ziemi Denisa Oppenheima — to innego rodzaju język plastyczny i innego rodzaju dzieła, uzupełniane niejednokrotnie refleksją czy komentarzem artysty. Gigantyczny rozmach sztuki ziemi pozostawał w jaskrawej sprzeczności z ograniczonym do kilku tygodni, czy nawet kilku minut, czasem jej trwania.

Sztuka konceptualna ignorowała media. Windując ideę, eliminowała ze sztuki obiekt. Sol Le Witt pisał, że idee same mogą być dziełami sztuki, i że nie muszą być fizycznie zrealizowane. Konceptualizm nie oferował ostatecznych rozwiązań, gotowych dzieł, ukończonych prac, żadnego — jak twierdził Klaus Grah — subiektywnego dzieła sztuki. Zadaniem odbiorcy było

myślowo uzupełniać i indywidualnie rozumieć koncepcję. Idea artystyczna w ujęciu konceptualistów nie mogła zawierać żadnego przesłania. Komunikat musiał być jednoznaczny, dlatego też Kosuth i wielu innych czerpało materiał operacyjny z logiki. Komunikaty konceptualistów idealnie spełniłyby swoje teoretyczne założenia, gdyby — co podkreślał Jack Burnham — były przekazywane telepatycznie. Wszystkie inne formy przekazu, eksploatowane przez konceptualizm, posługiwały się językiem wizualnym. Chociaż często ów język był mało atrakcyjny dla oczu, to przecież od jego atrakcyjności nie zależy wartość dzieła. Propozycje Douglasa Hueblera: wyobrażenia wstawionych w jego osobę kontenerów od nieskończonej wielkości do nieskończonej małości, bądź też dokumentacja fotograficzna 24 kolejnych miejsc znajdujących się w określonej od siebie odległości 15 stopni mierzonej w Greenwich wokół Ziemi — jest posługiwaniem się wyobrażeniem czasu w kontekście przestrzeni. Podobnie jest w przypadku książki On Kawara *Milion lat*. Sam przedmiot wprawdzie istnieje, ale jest stereotypowy i mało ważny. Język owego przekazu usiłuje przeprowadzić operacje na umyśle i wyobraźni widza.

Jak widać — początek drugiej połowy XX wieku zaistniał w sztuce jako okres o niezwykle zagęszczeniu wydarzeń artystycznych. Ich język polaryzował zjawiska i dokumentował autentyczną wolność budowania sensów i znaczeń. Pozbawiona hamulców swoboda zmuszała autentycznych twórców do konkretyzacji swoich wyborów w duchu prawdy własnej twórczości. Wielki wysiłek pozornego nowatorstwa beztrudnie rozdawał blaznom sztuki poczucie bycia artystą. Ujawniła się olbrzymia labilność kryteriów, dążeń kreacyjnych i destrukcyjnych. Presja nowatorstwa i odkrywczości była podyktowana poczuciem wolności i chęcią wypowiedzenia siebie poprzez skrajną demonstrację. Samo istnienie, niejako — doświadczanie egzystencji — stało się istotnym powodem twórczym. Język sztuki najnowszej jest trudny, często wymyka się spod kontroli krytyki. Kreuje dzieła pozbawione pretensji do muzealnej ponadczasowości. Nie wolne były od tego dzieła tak przecież niedawnego okresu stylów, kierunków i awangard. Krytyka artystyczna stanęła przed problemami, jakie dotychczas nie miały miejsca. Polifoniczność sztuki, jej antynomie, ostateczna detronizacja arcydzieła i uzewnętrznianie skrajnego indywidualizmu nieograniczoną skalą środków — to wszystko doprowadziło do sytuacji, w której krytyka ledwo nadążała z nazywaniem tego, co się w sztuce działo. W sposób istotny powiększał się aparat pojęciowy dotyczący sztuki — przykładem może być artykuł Jerzego Ludwińskiego *Sztuka w epoce postartystycznej* — lecz jednocześnie zanikał element wartościowania dzieł i twórców, tak istotny w krytyce artystycznej.

Dziś, kiedy kończy się XX stulecie, wymiary sztuki są nieograniczone, każda propozycja możliwa do przyjęcia. Nikt nie buntuje się przeciwko sztuce, która nie poddaje się presji kultury, nie tworzy dzieł, których przesłanie możliwe by było do odczytania w jej kontekście. Sztuka najnowsza wydaje się dziś tropić zarówno sens jak i bezsens życia, nazywać absurdy, buntując się przeciwko wszystkiemu. Z pewnością nie usiłuje niczego porządkować, gdyż nie ma już potrzeby porządkowania czegokolwiek. Bycie artystą polega na uzewnętrznianiu wewnętrznego doświadczenia świata w oparciu o myśl i tworzywo. Jeden artysta penetruje często bardzo odległe obszary znaczeń. Przykładem może być politechniczność Mario Merza, który tworzy przedmioty gotowe, konstrukcje liczbowe, czasze ziemne, pręty neonowe, wiązki chrustu, paki gazet, a także... uprawia rysunek i malarstwo. Jest to korzystanie z wolności, czy też kompletna anarchia? A może artystyczne szaleństwo, w którym — jak ponoć w każdym szaleństwie — tkwi jakaś metoda?

Sztuka zawsze kreowała dzieła. Jest to proces autentyczny. Dzieła sztuki z kolei zawsze były znakiem czasu, bez względu na to, czy mówiono o upadku sztuki, czy też o jej tryumfie. Dziś sztuka buntuje się nawet przeciwko teraźniejszości, gdyż ta jest przeszłością w chwili, gdy się staje. Zbyt silnie doświadczamy przemijania wszystkiego, aby sztuka dała się wmanewrować w mgliste kreowanie przyszłości, bądź też zdecydowała się na rozpamiętywanie przeszłości. Jest to moment, w którym sztuka jawi się jako coś, czego — jak pisał Stefan Morawski⁴ — żadna penetracja badawcza nie potrafi w całości i w pełni opanować. Alicja Kępińska zwróciła uwagę na fakt, że wielkie wystawy przeglądowe, w jakie obfitował rok 1982, były pomyślane jako

debata nad tym, co sztuka znaczy dzisiaj. Dowiodły one, iż sztuka zdecydowanie odwróciła się od wszelkiej ideologii. Zastąpił ją subiektywny i egzystencjalny wymiar wypowiedzi artystycznych, który sprawia, że dzieła są dzisiaj tak bardzo niejednorodne.

Nieatrakcyjny dla oczu, monotony język wizualny prac Romana Opałki jest zapisem logicznego następstwa liczb naturalnych. Obrazy Ryszarda Winiarskiego to z kolei wizualna konkretyzacja losowych, czarnych i białych sfer. W pierwszym przypadku mamy do czynienia z próbą opisaną egzystencji w kategoriach liczbowych, w drugim zaś przypadku jest to opis kategorii wyboru, którą wyznacza losowość prawdopodobieństwa.

Na wielkiej wystawie w Jewish Museum, już w 1966 roku, Ad Reinhard nie zawałał się wystawić stu dwudziestu czarnych, kwadratowych obrazów o wielkości pięć na pięć stóp. Pewna wewnętrzna wartość została zakomunikowana przez artystę jednolicie czarną powierzchnią płócien.

Koji Kamoji *Miejsce popelnienia samobójstwa S. Sasaki* zobrazował prętem opartym o ścianę, linią i kamieniem położonym na podłodze, oraz poziomą, czerwoną kreską, narysowaną na ścianie. Zdanie umieszczone pod tą kreską, podobnie jak inskrypcja w pompejańskiej mozaice, wyjaśniało sens instalacji.

Matematyczne podziały fotografii wymagają od Janusza Bękowskiego wręcz niesamowitego nakładu pracy, aż do momentu, w którym materiał „odmówi” posłuszeństwa. W efekcie powstają „obrazy” o rozedrganej powierzchni.

Hiperrealistyczne odtworzenie wcześniej wykonanego zdjęcia, to zgoła odmienna stylistyka języka plastycznego, wyzwanie rzucone sprawności aparatu fotograficznego.

Już w 1958 roku, w Galerie Iris Clent, Yves Klein prezentował wystawę *Pustka*. Rzeczywiście pusta galeria była wypełniona — jego zdaniem — stanami niematerialnej wrażliwości malarzkiej. Język wypowiedzi artystycznej zaproponowany przez Kleina nabiera szczególnego znaczenia w związku z przedwczesną śmiercią artysty. Pustka i niematerialność to kluczowe pojęcia, które usiłował zobrazować Klein. Istotne znaczenie w jego przypadku miała mistyczno-alchemiczna doktryna różokrzyżowców, którą poznał w młodości. Symbolem pustki był International Klein Blue. W akcjach *anthropometrie* nagie modelki funkcjonowały jako „żywe pędzle”, odbijając pomalowane błękitną farbą ciało. *Człowiek w przestrzeni* to tytuł jednodniowej gazety wydanej przez artystę, która zawierała jego zdjęcie w momencie wykonywania skoku w pustkę. Artysta i jego zachowanie w wybranej przestrzeni i czasie, ryzykowne dysponowanie własną osobą, to elementy języka, jakim posłużył się tu Yves Klein.

Pytanie o pustkę jest znamienym pytaniem sztuki najnowszej. Stawiał je Zbigniew Warpechowski w rozważaniach na temat „nic”, a także Jan Berdyszak — tworząc obraz potencjalny.

Dla ruchu, noszącego nazwę *fluxus*, mniej ważnym stawało się dzieło-obiekt, gdyż za istotny uznano proces-akcję. Był to swoisty konglomerat muzyki, akcji, malarstwa, teatru, baletu, poczty, happeningu, filmu.... o zdecydowanie nieprofesjonalnej orientacji. Sztuka stała się spontaniczną rozrywką, niczym ważnym. Unieważniono artystę-demiurga. Akcję współtworzyła publiczność. Za sprawą ruchu *fluxus* znaczenia nabrał *event* — zdarzenie. W tej formie wypowiedzi znaczenia nabrało też wszystko to, co zwyczajne, podobnie jak w performance. Chęć zabawy i wolna, nieograniczona wyobraźnia konkretyzowała się w swobodnej ekspresji, przeciw — jak pisał Vostell — krótkowzroczności kolekcjonerów i dyrektorów muzeów. Z ruchu *fluxus* wywodzi się tak dziś popularna sztuka poczty — *mail art*, w której każda forma przekazu wizualnego, połączonego z tekstem, jest dopuszczalna.

Warto też wspomnieć o muzyce, wywodzącej się z tego kręgu. Niekonwencjonalne wykorzystanie instrumentów muzycznych zaproponował John Cage w akcjach preparowania fortepianu. N. J. Paik prezentując utwór *Jeden — na skrzypce solo* rozbił instrument o blat stołu. W koncercie G. Brechta, który uważał, że nie ma żadnej różnicy pomiędzy teatrem, a jakimkolwiek gestem, nastąpiło wyeliminowanie instrumentów w ogóle: muzycy wchodzą, podają sobie ręce, pozdrawiają publiczność i... wychodzą. Kiedy kompozytor i muzykolog Gyorgy Ligeti przesiedział czas przeznaczony na prelekcję pt. *Przyszłość muzyki*, nie wypowiadając ani jednego

słowa, gwałtowna i hałaśliwa reakcja publiczności — krzyki, protesty — stworzyła... utwór muzyczny. *L'arte è facile* — sztuka jest łatwa — stwierdził Giuseppe Chiari.

Język sztuki lat siedemdziesiątych zanurzał sztukę w rzeczywistość tak, aby stała się samym życiem. Rozwijał się „Teatr Laboratorium” Jerzego Grotowskiego, w którym możliwe było doświadczanie teatru na zasadzie doświadczania życia. Akademia Ruchu prezentowała swoje *Lekcje* bezpośrednio na ulicy. Pojawił się *striking* — bieganie nago w miejscach publicznych, które, poza przekraczaniem barier kulturowych, było swoistą prezentacją aktu. Zdarzyło się też coś jeszcze... W końcowej fazie *performance* (*Dziesięć antyprzykazań*) Zbigniew Warpechowski przebił sobie rękę. Cris Burden w akcji *Strzał* został zraniony w rękę przez przyjaciela, który strzelił do niego. Gina Pane dokonała *Krwawej wspinaczki* po drabinie o ostrych szczeblach, raniąc bosc stopy i dłonie, a następnie w *Action Psyche* wykonała na własnej twarzy makijaż... żyletką. Françoise Pluchard nazwała tego rodzaju zachowanie artystki odwołaniem się do bólu jako systemu komunikowania. Na tym jednak nie koniec. Bożena Kowalska i Thomas McEvelley wspominają o pewnym Japończyku, który rzucił się z okna wysokiego piętrowca, aby sobą namalować ostatni obraz... No cóż... W chaosie wszystkiego — wszystko jest chaosem, a my nie jesteśmy tu po to, aby być, lecz po to, aby nas nie było...

Sztuka najnowsza jest sztuką wolną od pokory wobec tradycji. Artyści wykorzystują każdy rodzaj działania i każdy rodzaj tworzywa konkretyzujący myśl. Układem odniesienia nie jest kultura, lecz indywidualne doświadczanie świata. Kiedy z dziełem identyfikuje się odbiorca — można mówić o duchowym porozumieniu z artystą. Ta identyfikacja nie jest jednak sprawą powszechną i łatwą. Ekstremalny język wypowiedzi artystycznych zawiera projekcję — nieprzewidywanych przez autorów — sensów i znaczeń. Zawily, bardzo osobisty sens wypowiedzi, często nie jest możliwy do odczytania bez autokomentarza, manifestu, czy innego klucza. W cieniu znalazła się sztuka figur, wtopiona w swoją oprawę intelektualną. Artyści budują międzytekstowe układy znaczeń, w których ważne jest wszystko: dzieło (lub działanie), miejsce, czas ekspozycji, autokomentarz, manifest towarzyszący wystawie... i wszystko inne, co artysta uzna za ważne. Twórczość w większości przypadków jest twórczością „na dziś”, „na teraz”. Stąd w nowości tkwi przede wszystkim wartość sztuki najnowszej. Penetrując obszary znaków wizualnych, posługuje się ona wszystkimi możliwymi środkami, materiałami, gestami artystycznymi, rezygnując świadomie z popisów biegłości technicznej wykonania dzieła, formułowania konwencji estetycznych.

Dziś w sztuce możliwe jest wszystko i wszystko może się zdarzyć. Nie ma barier limitujących sztukę. Próbie czasu jednakże, zarówno dawniej, jak i dziś, opierały się te dzieła, których twórcy odrzucali pokusy łatwizny i utrzymywali własną twórczość w bezwzględnej dyscyplinie niezależnego myślenia. Prawo posługiwania się niczym nie ograniczoną skalą środków dla przekazania różnych postaw myślowych i idei artystycznych, w imię potrzeby odczuwania własnej, niczym nie skrępowanej wolności, przysługuje każdemu. Jednakże nieliczni jedynie artyści potrafią z owej nieograniczonej skali wybrać te środki, które stanowią o istocie ich dzieł i wynikają z sensu ich przesłania.

Zygmunt Trzeźniowski

¹ Antoni Moniuszko — *Ciało sztuki*, PWN, Warszawa 1985

² Bożena Kowalska — *Sztuka w poszukiwaniu mediów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1985

³ Alicja Kępińska — *Energia sztuki*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990

⁴ Stefan Morawski — *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1985



Ewa Urbańska

PO BYDGOSZCZY

Nigdy nie potrafiłam oprzeć się pasji klasyfikowania i ujmowania rzeczywistości wizualnej w jasne kanony i formuły estetyczne i stylowe. Skłoniło mnie to do podjęcia próby opisu Bydgoszczy, opisu o tyle kuriozalnego, że ograniczonego zaledwie do tworu urbanistyczno-architektonicznego, bez zamieszkujących go ludzi. Tworu, który najbardziej przypomina dzieło sztuki.¹ Drugim impulsem do działania była nostalgia za przemijającą i niedocenioną urodą wieżyczek, szczytów kamienic, półkolumnad fasad. Tęsknota za nikomu niepotrzebnym przepychem kartuszy, herbów w nadprożach, ażurowych balkonów, kwiatów porastających elewacje, czyli tym, co stanowi ośnowę, zewnętrzny wyraz architektury końca XIX i początku XX w.

Dziewiętnastowieczne miasto z wyraźnie wydzielonym centrum i jasną siatką ulic i placów jest zakodowane w naszej strukturze myślenia o mieście, jest bliskie i swojskie; zwłaszcza, gdy po prawie stu latach rozwoju nowoczesnej aglomeracji miejskiej okazało się, że naukowo zaprogramowane miasta-satelity to tylko sypialnie.

Jednak wiek XIX w znacznym stopniu zmienił strukturę miasta.² Zmienione funkcje miasta i rozwój komunikacji przesunęły centrum życia miejskiego z zatłoczonych rynków ku ciągom ulic. Miejsce kształtowanego od starożytności układu krzyżujących się lub otaczających rynek ulic zajęły ulice-drogi prowadzące z i do miasta, wzdłuż których rozwinęto reprezentacyjną pierzeję rynku. Otwarcie — przelotowość zajęły miejsce postśredniowiecznego zamknięcia w murach obronnych.

By zrozumieć urodę miasta przelomu XIX—XX w. trzeba pamiętać o innym od wspólnego pojmowaniu architektury; o ile dziś istotą architektury jest bryła, to wiek XIX upatrywał jej w ornamentcie. Dopiero awangardy i tzw. architektura inżynierska redukują rolę dekoracji. Prawie do końca wieku ornament określa styl budowlany; szczególnie tam, gdzie niewiele można „zdziałać” bryłą. Układem przestrzennym operujemy wokół budowli wolno stojących — pałaców, świątyń, willi, ale nie w mieście przemysłowym, gdzie dominuje potrzeba maksymalnego wykorzystania miejsca. Zmusza ona do zestawiania domów razem, ewentualnie pozostawiając place-rynki i podwórza-studnie.

Praktyka architektoniczna i wymagania zamawiających określają podstawowe cele: użyteczność budynku związana z inżynierią i wyraz estetyczny związany z dekoracją. Ten ostatni może spełnić się zaledwie we wnętrzach i kształtując elewacje budynków. Dla właściciela zewnętrzny kształt budowli (a więc i dekoracja) świadczy o jego bogactwie i prestiżu, a nawet guście.

Scjentyistyczna cywilizacja XIX w., przywiązując wielkie znaczenie do wynalazczości i użyteczności, święci triumfy w rozwoju metod budowlanych, wykorzystaniu nowych materiałów, ale bardzo długo odnotowuje zastój w kształtowaniu nowej estetyki architektonicznej. W tym względzie jest to okres współistnienia różnych koncepcji w architekturze i największego rozdźwięku między nowoczesną technologią budowlaną i silnie odwołującymi się do wcześniejszych epok formami stylistycznymi. W tym czasie koegzystują naukowe założenia różnych stylów historycznych (neostylów), dążących do czystości formy; swobodnie łączące odmienne od siebie stylowo elementy eklektyczne, i architektura modernistyczna i secesyjna poszukująca własnych środków wyrazu zarówno w ornamentacji jak i kształcie budynku.

Podłoże teoretyczne architektury nie ogranicza się do postulatów naśladowania sztuki i architektury dawnej, czy destylowania z niej nowych form, ale wchodzi także w zakres „symbolicznego” myślenia o budowlu, do zagadnień „odpowiedniości” stylu (kategorie ustalone od XVI w. i na nowo rewidowane w praktyce XIX—XX), stylu i kostiumu architektonicznego, stylu narodowego w architekturze. Na naukowych zasadach ustala się, jaki modus czy kostium architektoniczny³ jest najbardziej nośny treściowo dla określonego typu budowli. Najdalej posuniętym rozwiązaniem tego typu wydaje się *architecture parlante* („architektura mówiąca”), gdzie formy mają sugerować i informować o przeznaczeniu budynku³.

Na ile wszystkie te nurty w okrojonej na skalę średniego miasta formie można znaleźć w Bydgoszczy (nie dajmy się ponieść megalomanii, mimo intensywnego rozwoju nasz „Mały Berlin”, *Klein Berlin*, widziany z pozycji Paryża, Berlina to drobiazgi!)?

Wykraczając poza etap myślenia pt. „Jakie to brzydkie miasto!” nagminnie posługujemy się terminami neogotyku i secesja dla określenia dwu podstawowych kierunków, uchwytnych w bydgoskiej architekturze XIX—XX w. Czy wszystko jest secesją i neogotykiem? Szczególnie jeśli nie zawężymy badań do okresu 1890—1915, a rozszerzymy go o niektóre obiekty z lat 70. i 80. XIX w. Trudno oddzielić od siebie i jasno sklasyfikować style historyczne i eklektyzmy. Nawet secesja nie jest jednorodna; obok tej posługującej się w zarysach wykuszy, otworów drzwiowych i okiennych oraz dekoracji linią krzywą secesji nazywanej w Polsce „łódzką”, mamy także secesję „prostoliniową”, berlińską, posługującą się zwielokrotnionym i zgeometryzowanym ornamentem linearnym i dekoracją roślinną o mniej giętkich liniach. Niekiedy w dekoracji tej architektury pojawiają się motywy o rodowodzie historycznym: porządki architektoniczne, akanty, rocaille, rozeta, odpowiednio przestylistowane i uproszczone. Nowe technologie i odmienna od renesansowej czy barokowej estetyka wymogły na eklektyzmie i neostylach uproszczenie detalu, zaś historyczne podejście do przeszłości narzuciło puryzm w wykorzystaniu elementów określonego stylu. Neogotyku, neorenesansu i neobarokowi wybierają z bogatego instrumentarium stylowego niektóre motywy i łączą je w spójną całość. Eklektyzm dokonuje tego łącząc uznane za najpiękniejsze i najbardziej nośne cechy stylu wielu epok. Karierę robi pojęcie kostiumu architektonicznego, szczególnie w nawiązaniu do XVI—XVII-wiecznej architektury francuskiej czy manieryzmu północnego.

Tam, gdzie wymagano architektury reprezentacyjnej, niezależnie czy mamy do czynienia z kamienicą, willą czy budynkiem użyteczności publicznej, chętnie odwoływano się do ornamentyki najbardziej dekoracyjnej, jaką zapewniały formy eklektyczne, nawiązujące do renesansu i baroku, a nawet rokoka, niekiedy dając prymat formom klasycznym. W latach 90. dominuje w dekoracji i formach wielkich kamienic czynszowych i willi miejskich stylizacja secesyjna, zastępująca dotąd stosowane formy muszli, akantów i herm motywami linearnymi i roślinnymi o rodzimej proveniencji, czy stylizowanymi postaciami ludzkimi. Kierując się tymi kategoriami, wiele budynków określanych jako secesyjne trzeba uznać za eklektyczne, co wcale nie umniejsza ich wartości. Eklektyzm jako konwencja stylowa najbardziej odpowiadał randze i przeznaczeniu takich obiektów jak hotel czy wielka kamienica. Wpływ miała także lokalizacja budynku przy prestiżowych, ważnych arteriach miasta, takich jak ul. Gdańska, czy dzisiejsze Aleje Mickiewicza (tu należy zwrócić uwagę na odmienny typ zabudowy, jakim było budownictwo willowe). Część dużych kompleksów architektonicznych, np. zabudowania Akademii Muzycznej i pomniejsze budynki szkolne, odwoływała się w formie bryły i dekoracji do motywów barokowych i rokokowych, głównie naśladując założenia pałacowe, lecz uproszczone i oczyszczone we współczesnym duchu. Niekiedy dekorację rokokowo-barokową trudno oddzielić od form secesyjnych, bo przenikają się one nawzajem, np. gmachy szkół: IV Liceum Ogólnokształcące i Technikum Kolejowe.

Wychodząc z założenia, że o architekturze secesyjnej mówią wszyscy historycy sztuki w mieście, postaram się pozostawić to zagadnienie na uboczu niniejszych uwag, wypunktowując inne zjawiska architektoniczne uchwytnie w materialnej substancji budowlanej w Bydgoszczy.

Równie złożonym zagadnieniem jak secesja i modernizm jest problem neogotyku, uznawanego w tym czasie nie tylko przez Niemców za styl narodowy (porównaj pojęcie gotyku nadwiślańskiego w Królestwie Polskim), w formach także nawiązujący do gotyku ceglanoego. Na zagadnienie umownego neogotyku w Bydgoszczy składa się kilka pomniejszych zjawisk stylu narodowego, z jednej strony rzeczywiście gotyku ceglanoego, ale także takich neostylów jak postulowane przez K. Schinkla formy *Rundbogenstilu* (stylu krąglolukowego, odwołującego się do architektury romańskiej i bizantyjskiej) i *Spitzbogenstilu*, czy tzw. stylu gdańskiego, w którym przewijają się formy gotyckie i niderlandzkie, typowe dla renesansowo-barokowej, czy manierystycznej zabudowy Gdańska. Nawet obiekty, które skłonni jesteśmy uznać za neogotyki: wzniesione z czerwonej cegły o smukłych wieżach i zamkniętych łukiem ostrym otworach okiennych znacznie różnią się od siebie. Inny wyraz estetyczny mają prawie „segmentowe” formy przęsł kościołów ewangelickich wzniesionych w latach 10. XX w. (np. kościół Jezuitów, czy kościół przy ul. Warszawskiej), niż formy mniejszych świątyń wznoszonych na obrzeżach miasta (np. przy ul. Nakielskiej). Gotyk wydawał się stylem znakomitym zarówno dla budowli sakralnych, jak i szkół i urzędów. W tej zwartej grupie gotyckiej charakterystyce wymykają się choćby kościół pw. Piotra i Pawła, w większym stopniu nawiązujący do form neoromańskich i *Rundbogenstilu* (powstały 1870—74) i gmach Liceum Ogólnokształcącego nr I, w którym można także doszukiwać się elementów postschinklowskich, między innymi stylu greckiego⁴. Wybór formy architektonicznej przez zamawiających nie zawsze był tak jednomyślny, za przykład może posłużyć kościół pw. Serca Jezusa wzniesiony dla Niemców-katolików w stylu neobarokowym, co znajdowało uzasadnienie historyczne w niemieckiej architekturze regionów katolickich — częściowo takich jak Śląsk, Bawaria, Austria.

W kategoriach stylu narodowego z ostrożnością można odczytywać formy nawiązujące do manieryzmu niderlandzkiego, wystarczy wymienić takie obiekty jak: gmach Dyrekcji Kolejowej, zabudowania przy ul. Staszica, gmach Żeglugi Bydgoskiej, a nawet kilka kamienic o manierystycznym kostiumie fasady. Asymilacja tego kostiumu architektonicznego jako narodowego dokonywała się pośrednią drogą poprzez nawiązanie do architektury Gdańska (styl gdański był uważany za narodowy zarówno przez Polaków jak i Niemców).

W wielu budynkach eklektycznych wykorzystano formy uproszczonego zdobnictwa manierystycznego o północnym pochodzeniu, np. ornament chrząstkowo-małżewinowy.

Znacznie rzadziej spotykamy w Bydgoszczy przejawy kostiumu francuskiego. Zaznacza się on delikatnie w kilku willach miejskich i kamienicach — użyciem wysokich, mansardowych dachów i charakterystycznymi ozdobnymi kratami na kalenicach. Szczególny rys architekturze mieszkalnej nadają narożne wieże, równie często nawiązujące do form średniowiecznych, jak do baniastych form barokowych, czy z lekka orientalnych. W architekturze willowej obok dotąd wymienionych tendencji nawiązuje się także do budownictwa „szwajcarskiego”, posługującego się elementami drewnianymi i konstrukcji ryglowej.

Osobny, ale istotny element architektonicznego kształtu miasta stanowią zabudowania przemysłowe i wojskowe, gdzie silnie zaznacza się wpływ użyteczności i „odpowiedniości” stylu budowli na formę. Stąd częste w architekturze militarnej nawiązywanie w kształcie budynków do „fortecy, twierdzy”, wykorzystywanie surowej struktury budownictwa ceglanoego, czy stosowanie formuł *Rund-* i *Spitzbogenstilu*. Reminiscencje średniowiecznych murów miejskich można odnaleźć w ogrodzeniach fabryk; za przykład niech posłuży kompleks zabudowań FOD (dawniej Zakłady Blumwego), gdzie otaczający fabrykę mur ma wyraźne cechy neogotyku. Budynek mieszkalny (teraz biurowy) eklektyzmu o nalocie manierystycznym, a dobudowane do niego pomieszczenia biurowe cechuje konstrukcja ryglowa.

Z nowoczesną architekturą manierystyczną o uproszczonym detalu i silnych tendencjach klasycyzujących mamy do czynienia w willowej zabudowie Bielaw (okolice ul. Sielanka).

W niniejszym szkicu dotyczącym stylistyki architektury XIX—XX wieku zabrakło najbardziej przyziemnego czynnika związanego z rozwojem przemysłu budowlanego, łącznie z wytwórniami detali architektonicznych. Prześledzenie produkcji, zwłaszcza tych ostatnich zakła-

dów, pozwoliłoby określić odpowiadający bydgoskim architektom, budowniczym i zamawiającym typ budownictwa i zdobnictwa. Porównanie związków między określonymi wykonawcami i projektantami zapewne pozwoliłoby wytłumaczyć podobieństwa zachodzące w strukturze i ornamentyce wielu budynków.

Kończąc pisaną wędrowkę po Bydgoszczy, w której pasje naukowe (jeśli o takich mogę mówić) wzięły górę nad formą literacką, ułatwiającą czytanie, zastanawiam się, co chciałam osiągnąć? Po co wypunktowywałam marginalne dla „nie zboczonego architektonicznie” obserwatora zjawiska.

Mam nadzieję, że udało mi się udowodnić, że pod zwalami opadłych tynków i miejskiego kurzu kryje się ciekawa, różnorodna niedzisiejsza sztuka. Oczywiście, o ile upieramy się włączać w zakres sztuki także architekturę.

Ewa Urbańska

¹ Miasto wywołone tutaj ze swych funkcji politycznych, gospodarczych, społecznych traktuję jako określony zespół cech tworzących dzieło sztuki, przynajmniej cech formalnych czy artystycznych. W odniesieniu do sztuki byłyby to kształt, linia, plama, kompozycja etc.; do architektury: bryła, konstrukcja, dekoracja.

² Być może należałoby scharakteryzować tu pokrótce formy miasta od starożytności, przez obóz rzymski, miasto średniowieczne i koncepcję idealnego miasta epoki renesansu. Z braku miejsca odsyłam czytelników do książek zajmujących się terminologią architektury np. N. Pevsner *Historia architektury europejskiej w zarysie*, czy do *Encyklopedii architektury*.

³ **Kostium architektoniczny** — termin stosowany w odniesieniu do architektury XIX w., określający zdobnictwo budowli, w którym przejmuje się tylko „zewnątrzne” cechy jakiegoś stylu z przeszłości (np. *architecture parlante*). Najczęściej stosowany w zestawieniu kostium francuski w architekturze. Por. artykuły T. S. Jaroszewskiego poświęcone architekturze XIX w.

⁴ **Styl grecki** — nazwa stworzona przez Karla Schinkla dla typu konstrukcji i dekoracji budownictwa ceglanego, głównie kamienic. Do cech charakterystycznych należy zastosowanie ceramicznych kształtek jako elementów dekoracyjnych — oprawy okien, dekoracyjne fryzy. W motywach ornamentalnych odwoływał się do instrumentarium klasycznego — akanty, jońskie fryzy i gzymsy etc.

Maciej Obremski

Spacer po Bydgoszczy

DÄNIKENOWSKA SECESJA

Należąc do tej znacznej części naszego społeczeństwa, posiadającej nieprzepartą skłonność do jubileuszy, spróbuję dolożyć jeszcze jeden. Gdzieś tam równo sto lat temu, ok. 1894 r., nastąpił prawdziwy wybuch artystyczny. Wystrzelił i rekordowo szybko zawojował świat styl wielu nazw: *Art Nouveau* (we Francji), *The Wavy Line* (w Anglii), *Stile Floreale* (we Włoszech), *Jugendstil* (w Niemczech), czy SECESJA (w Austrii i Polsce). Mimo dosyć poważnych różnic środowiskowych, nad którymi ślęczą historycy sztuki, wszędzie wspólną siłą nowego stylu był totalny bunt przeciwko dotychczasowej sztuce (i nie tylko sztuce). Wszystko odtąd musiało być nowe, świeże, niepowtarzalne, nieprozaiczne, artystyczne. Przy tak konstruowanym programie łatwo było popaść w ton nieco pretensjonalny, w naddekoracyjność, czy wręcz w bufonadę — i to nieraz się zdarzało.

Jednak za sprawą tych najlepszych, jak i tych średnich też, powstały wartości niezwykle. Przede wszystkim tam, gdzie najżywiej realizowała się idea syntezy sztuk, jednorodności stylistycznej, nowych źródeł inspiracyjnych. Architektura secesyjna (ta dobra) jest właśnie takim przykładem burzenia przyzwyczaję estetycznych, nawyków wprowadzanych przez wieki w instynkt architektów.

Mam wrażenie, że tak zdecydowane zerwanie z tradycją było główną przyczyną nierównomierniej akceptacji rozwiązań secesyjnych. Tak naprawdę pewne formy jeszcze dziś wywołują zdziwienie, brak aprobaty, czy nawet oburzenie. Pamiętam, gdy przed kilku laty, podczas dyskusji o bydgoskiej architekturze końca XIX i początku XX w., jeden z poważnych dyskutantów szydził z altanki-zwieńczenia ze skądinąd ślicznej kamienicy przy Pl. Teatralnym.

Generalnie, tej w pełni „desowskiej” nobilitacji secesja doczekała się gdzieś w 70. latach. Wtedy rozpoczęła się moda na secesyjne ramki do fotografii, świeczniki, krzesła, grzebienie, puzderka, luster-

ka, albumy, piece, łyżeczki, obrusy, makaty, sztuki-teric, boazerie, lampy, witraże, zegary... Zaraz za tym nastąpiła dosyć obrzydliwa tendencja stylizacji na SECESJĘ. Każda nowa czy remontowana kawiarnia, klub, restauracja zyskiwała „piękny”, secesyjny wystroj. Każda, lub niemal każda, staranniejsza książka posiadała przerywniki graficzne żywcem wzięte ze starych nut. Plakaty imprezowe w 70. i 80. latach to niemal pełny powrót secesji. Oczywiście wszystko to było nieprawdziwe, nie-świeże, nieszczerze, lichy.

Wśród zapoznanego popularnego arsenału środków architektonicznych i ornamentalnych secesji, z których udaje się wydzielić secesję berlińską od wiedeńskiej, odeskiej czy ryskiej, zdarzają się także kreacje fasad, wymykające się schematom, szczególnie zasługujące na uwagę. Takimi „moimi” secesyjnymi kamienicami są ogromne budowle w północnej części Al. Mickiewicza w Bydgoszczy. Wyliczając na palcach wszystkie, tak dobrze znane, podręcznikowe cechy secesji, jak linearna dekoracyjność, atektoniczność, asymetria, motywy roślinne itp., nagle stajemy wobec kompozycji nijak nie pasujących do definicyjnych ram. To oczywiście jedna z cech prawdziwej sztuki, lecz — z drugiej strony — może to wskazywać na kolejne wątki secesyjne, które nadal pozostają trochę nieodgadnione, nieopowiedziane.

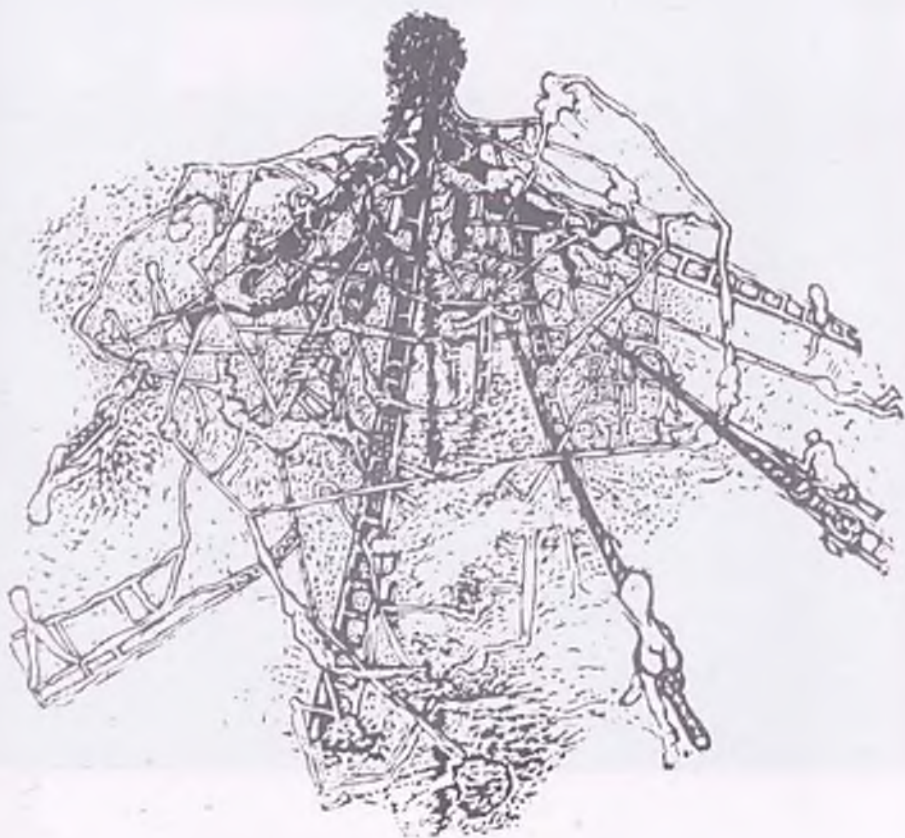
Kamienice z Al. Mickiewicza w Bydgoszczy szczególnie okazałe i, co warto tu zdradzić, projektowane z myślą o własnych gustach architektów. Właścicielem i projektantem kamienicy pod nr 1 był J. Kern, a nr 3 — architekt — Lindenburger. Jest to ważne o tyle, że w takich przypadkach swoboda twórcza była zapewne większa, a i swoista wizytówka twórcza nie była bez znaczenia. Jednak mojej uwagi nie zwróciła ani szczególnie skala nietypowa dla Bydgoszczy, ani szczególnie starannie opracowane detale i wyposażenie wnętrz, lecz niezwykle pierwiastki inspiracyjne, „przebijające” w partiach

ornamentalnych. Powszechnie wiadomo o roślinnych, orientalnych, a bywa że historycznych źródłach inspiracji dla secesji, lecz wiele detali tych kamienic (a przecież są dziełem różnych twórców) natrętnie kojarzy się ze sztuką przedkolumbijskiej Ameryki Środkowej. Może trochę jak Erich von Däniken, w toleckich bogach ciągle dopatrujący się kosmonautów w helmofonach. Ja natomiast w mазszkaronach flankujących portal kamienicy nr 3, czy pod balkonami nr 1, a także w naświetlu wejścia nr 7, czy portalu nr 9, dopatruję się olmeckich głów z La Venta, czy słynnych meksykańskich figur z Tuli. Nawet jeżeli nie takie były inspiracje, jeżeli to objaw zmęczonej konserwatorskiej wyobraźni, jeżeli moje widzenie jest za bardzo skażone wzmiankowanym Dänikenem. Jeżeli to jest nadinterpretacja, to i tak świadczy na korzyść tych architektów

początku XX w., którzy w swoim buncie potrafili tak skutecznie uciec od sztampy.

Ten jeden tylko, przecież drobny, wątek secesyjny świadczy, jak bardzo słabo rozpoznana jest architektura secesyjna naszych miast, a jeszcze mniej znani są jej twórcy. O potrzebie rozpoczęcia systematycznych badań w tej dziedzinie świadczyć może średniej wielkości książeczka, którą przywiozłem niegdyś z Rygi. Autor, J. A. Krastins („Der Jugendstil in der rigaer Baukunst”), zbudował syntetyczny katalog twórców i tendencji stylistycznych tego okresu. My jeszcze takich książeczek nie mamy, to zadanie jeszcze jest przed nami. Namawiam tylko, by przystąpiono do niego jak najszybciej.

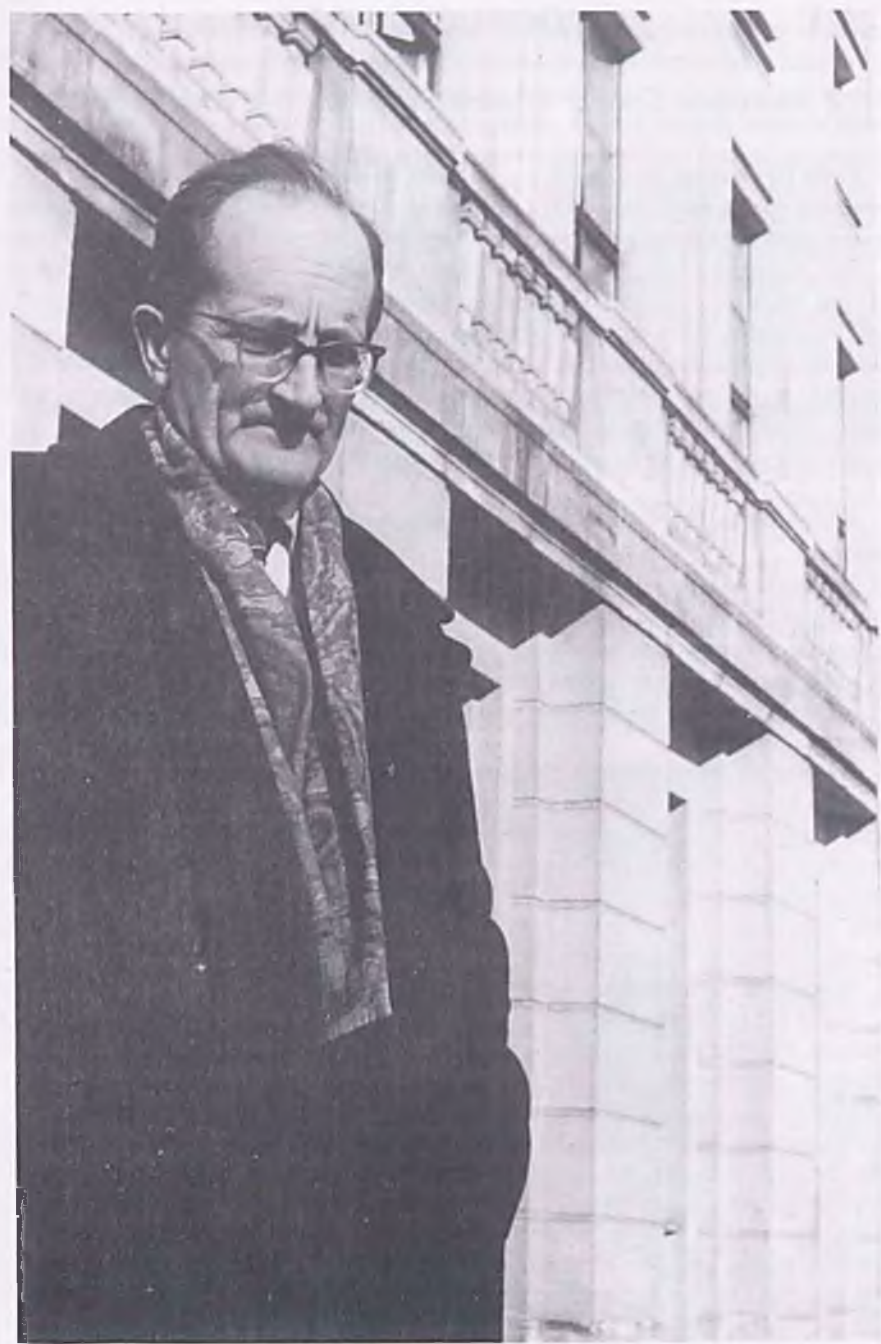
Maciej Obremski











POCZUCIE DALI

Z Andrzejem Szwalbe rozmawia Krystyna Starczak-Kozłowska

— Panie Dyrektorze, na naszych oczach rodzi się nowe, a Pan zamiast przyłożyć do współczesności swą wielką miarę humanisty i pomóc nam dostrzec właściwe symptomy nowego — zagłębia się w myślenie o przeszłości, rozwijając koncepcję Ostromecka jako Wilanowa Bydgoszczy.

— Tak, rodzi się nowe, ale na razie trudno zauważyć, z jakich trendów współczesności. Szeroki jest wachlarz rozlicznych kierunków współczesnej myśli — ale czy jakaś z nich ma ów kamień filozoficzny, który wszystko pozwoli zobaczyć w nowy sposób i zachwycić się prawdą? Wczesny nasz kapitalizm okazał się takim samym problemem, jak poprzedni system. Tamten utrzymywał, że ma panaceum na wszystko, ten jest bardziej szczerzy i ujawnia, że nie ma takowego. Tymczasem ludziom potrzebny jest wektor zasadniczy, muszą chcieć do czegoś dążyć, inaczej życie staje się nieciekawe — nie da się ono wypełnić tylko bieżącym zatroskaniem o byt.

— A więc ucieka Pan w świat książek, filozoficznych refleksji, w przeszłość zaklętą w starej architekturze...

— Trudno to tak określić, ale jeśli nie stać nas, by dostrzec coś radosnego w przyszłości, naturalnym odruchem sięga się do przeszłości, by w niej znaleźć wypróbowany przez wieki punkt oparcia. Oczywiście ze świadomością, że nie jest to sposób na znalezienie się w terażniejszości, a jedynie działanie ogromnie pomocnicze.

— No więc oderwijmy się na chwilę od natrętnej współczesności i wybierzmy na wycieczkę do Ostromecka...

— Stajemy się coraz bardziej duchowo właścicielami Ostromecka. Wydawałoby się, że romantyzm, który odcisnął na tym miejscu największe piętno, przeżył się nie tylko jako okres w dziejach myśli i sztuki. Jeśli jednak będziemy romantyzm odbierać jako postawę pełną intuicji i dynamizmu w przeciwieństwie do empirii, szkiełka i oka, jakie propagował klasycyzm — to możemy powiedzieć bez przesady, że nazaczył on swym piętnem dwa stulecia i w XX wieku widzimy jego przejawy w różnych dziedzinach życia. Do jego najszczytniejszych przejawów należą np. Powstanie Warszawskie jako reakcja na upodlenie, przemoc i zło faszyzmu...

— Wracając do Ostromecka: co uderzyło Pana szczególnie w tym zespole pałacowo-parkowym?

— Jest to dla Pomorza ważny obiekt zabytkowy, któremu romantyczny park nadaje oblicze jako całości. Poprzez ten kompleks zieleni z połowy XIX wieku, powstałej na miejscu ogrodu barokowego, zdominowany został krajobraz Ostromecka od owego czasu, aż po dzień dzisiejszy. Oczywiście akcent romantyczny jest tu zjawiskiem wielowarstwowym. Stary pałac — to klasycyzm, nowy — neorenesans. Te dwie epoki współgrają ze sobą. W okresie romantyzmu narodził się język romantyczny, specjalny sposób wyrażania zjawisk. Widać to szczególnie na przykładzie Szopena, który wyszedł z klasycyzmu jeśli idzie o formę — jest ona „żelazna”, wszechwładna. Ona to sprawia, że duch romantyczny nie staje się amorficzny. W przypadku Ostromecka mamy podobne zjawisko: szkoła klasycyzmu przyniosła doskonałą dyscyplinę artystyczną. Pałac nie jest zaplanowany według jakiegoś porzywu — prezentuje świetny warsztat twórczy, podporządkowany zwartej dyscyplinie artystycznej. Doskonale z parkiem romantycznym harmonizuje neogotyckie mauzoleum.

— Te właściwości pałacu i jego otoczenia sprawiły, że postanowił Pan wykreować „Romantyczność” właśnie w Ostromecku?

— Do udziału w przedsięwzięciu, jesienią 1988 roku zaproszone zostało grono twórców, którzy przeważnie już współpracowali z filharmonią przy tworzeniu galerii portretu kompozy-

torskiego. Wszyscy wizytowali park w Ostromecku, po czym przystąpili do pracy twórczej. Bronisław Chromy dał *Fortepian Chopina*, rzeźbę, która z jednej strony odwołuje się do znanego wiersza Cypriana Kamila Norwida, z drugiej — do słynnego w swoim czasie plakatu Tadeusza Trepkowskiego, szukającego symbolu muzyki chopinowskiej w wierzbach przydrożnych. Stanisław Radwański z Gdańska, przez szereg lat twórczych pozostający w kontaktach z filharmonią i Ostromeckiem — zaznaczył swą obecność w omawianym cyklu kilkoma monumentami. Jego dziełem jest głowa Chopina z salonu koncertowego na parterze i posąg Mickiewicza jako utrudzonego życiem pielgrzyma z kosturem w rękę, eksponowany w bibliotece pierwszego pietra. W stylu klasycyzmym, rozmyślnie potraktowane jako fragmenty architektury westybulu są postacie w stiuku *Aliny i Balladyny*, inspirowane tragedią Słowackiego. Stanisław Słonina demonstruje swój warsztat *Promethidionem* według poematu Norwida, z tym że w tej niesłychanie zwartej i jednocześnie wielowątkowej metaforze mit prometejski zrasta się w jedno z mitem Ikara. *Warszawianka* Gustawa Zemły to zwykła dziewczyna, która zginęła w czasie Powstania, a we wspomnieniu późniejszego pokolenia łączy się z postacią z greckiej tragedii, w czym zawiera się bezpośrednia aluzja do *Nocy Listopadowej* Wyspiańskiego.

— **Pragnie Pan w Ostromecku zrealizować ideę jedności sztuk, ich wzajemnego przenikania się?**

— W zamyśle moim jawi się Ostromecko jako siedziba sztuk, placówka humanistyczna najwyższego lotu, toteż uzupełnianie się poszczególnych dziedzin sztuki, ich wzajemne związki nabierają szczególnej rangi. W rokokową i neorenesansową architekturę wprowadziliśmy nie tylko współczesne i nieco dawniejsze malarstwo oraz rzeźbę — jest tu miejsce na muzykę, poezję, a również teatr, który z natury rzeczy jest syntezą sztuk. Ma to prowadzić do wzajemnego „oświetlania się sztuk”, jak mawiali romantycy, którzy wszystkie je widzieli jako jedną wielką sferę piękna, różnymi mówiącą językami. Trzeba tu uczynić zastrzeżenie: romantyzm sam w sobie nie stawiał piękna na najwyższym piedestale, a raczej takie wartości, jak wolność, miłość. Piękno ma się tu realizować, nie jak w klasycyzmie, na zasadzie pewnej wyodrębnionej nici twórczości, lecz niejako przy okazji, jako pochodna wielkich zmagania o wolność i godność człowieka.

— **Co z romantycznego ideału piękna dostrzega Pan w parku ostromeckim?**

— Zieleni arcybogata, już konserwowana, zaczyna ożywać! Jak pięknie i zgodnie z modą romantyczną rozwiązana! Pamiętajmy, że park barokowy objawiał się przybyszowi w całej swojej krasie siecią subtelną alejek, regularnych, obsadzonych przystrzyżonymi drzewami. Przeciwnie park romantyczny ewoluje do myślenia o nieskończoności. Nie ujawnia zbyt pośpiesznie swych tajemnic, wciąż pragnie zaskoczyć nas czymś nieznanym. Wężowe zakręty alejek tyleż odsłaniają, co i zakrywają. Jest to skryty apel do przybysza, by wędrować. To park perypatetyków. Namawia też do kontemplacji, ale w ruchu, nie w dużych grupach, lecz samotnie. W parku romantycznym pierwiastek krajobrazowy dosięgnął szczytu.

— **Park ostromecki powstał z krajobrazów lasów nadwiślańskich.**

— Właśnie. Projektant włączył rozległe połacie lasu, polany, niewielkie tylko czyniąc ingerencje. Dodał egzotyczne drzewa, uzyskał roztopienie się bez reszty parku w krajobrazie, którego granicę stanowi Wisła. Po lekturze Dymitra Lichaczowa *Poezja ogrodów* właśnie w obecności Wisły widzę czynnik konstytuujący park. Romantyczny park wymaga, jak rzekłem, do swego zaistnienia ruchu, zmienności, a któż lepiej wnosi te wartości od Wisły, która tu właśnie pięknym przełomem płynie. I to poczucie dali, niezmierzonej odległości, wymaganej od wielkich założeń romantycznych, osiągamy przede wszystkim za sprawą Wisły. Te wiślańskie skarpy — dwa brzegi wyniosłe, zwieńczone lasem mieszanym, który biegnie po sam Gdańsk — są strefą krajobrazu chronionego. Poprzez inkorporowanie do pierwotnego ogrodu całej Pierzei leśnej, znakomicie wpisującej się w ten krajobraz, staną się te tereny przedmiotem troski i szczególnej ochrony — nie zagrozi niebezpieczeństwo wycinania.

— **Z biegiem czasu stanowiąc będą rozległy park krajobrazowy...**

— Z pewnością. Dzięki Wiśle pojawia się też pewna karta narodowej historii, która powin-

na dotrzeć do świadomości bydgoszczan. Tymczasem pomimo zbliżenia przez Fordon do Wisły Bydgoszcz pozostała grodem nad Brdą. I właśnie poprzez Ostromecko Bydgoszcz ujrzy swą Wisłę, przebudzi się nad nią, otworzy na nią jak Warszawa, Toruń, Płock. Byłoby to związane z całą poetyką narodowych przeżyć i tradycji, zaklętych w tej rzece. Oczywiście Wisła i tak kiedyś weszłaby w symbiozę z Bydgoszczą, ale jaka byłaby jakość tego wejścia? Jeżdżono kiedyś przecież do Fordonu na obiady i spacer, przejażdżki łódką po Wiśle... Ale takie wejście nie daje napięcia intelektualnego, jakie wielka rzeka wnosi w organizm miasta, gdy posiada własną hipostazę, która egzystuje w umysłach ludzkich. Dla warszawianina Wisła jest nie tyle zbiornikiem wodnym, co żywą postacią, spowitą we mgłę mitów i legend. Żeby tak Bydgoszcz swoją Wisłę zaczęła widzieć, a przestała w niej dostrzegać tylko „ciek wodny”. Tego bez udziału poetów, malarzy nie doświadczymy. Trzeba więc rzucić zaproszenie w stronę artystów: przybywajcie do Ostromecka, twórcie pejzaże, wiersze... To jest program na lata następne.

— **Jak wygląda Ostromecko dziś, Anno Domini 1994?**

— Dzieje się tam wiele nowego. Dyr. Elonora Harendarska otrzymała z Urzędu Wojewódzkiego odpowiednie fundusze i park jest leczony, kultywowany, ma szansę być uratowany, rozwinięty, przeżyć swój renesans. Stary pałac to, jak wiadomo, galeria wewnątrz zabytkowych malarstwa, rzeźby, muzeum historycznych fortepianów — jednym słowem załączek ośrodka kultury narodowej. Również nowy pałac leży w zasięgu osobistych zainteresowań Filharmonii Pomorskiej. Tu, z inicjatywy dyr. Wydz. Kultury UW, Elżbiety Czernskiej, umieszczone zostało podyplomowe studium plastyczne, organizowane przez artystów plastyków: Andrzeja Nowackiego i Janusza Hetmana. Aby w pełni wykorzystać to wspaniałe miejsce, warto stworzyć tu także muzeum szlachty pomorskiej i chłopstwa pomorskiego. Wzbogacilibyśmy w ten sposób swą wiedzę o Pomorzu — ujrzelibyśmy ubiegłowieczne wspólnoty menonitów, o których pisał Günter Grass w swym *Blaszonym Bębenu*, a jakie dotwały do czasów obecnych. Obok, w polu naszego widzenia, pojawiliby się autentyczni Holendrzy i hugenoci, którzy masowo przybyli z Francji po Nocą św. Bartłomieja. Prócz tego Austriacy, wygnani z Salsburga, Szwajcarzy ciągnący do Prus Książęcych i po drodze osiadający na Pomorzu. Dzieje tych przybyszów — to białe plamy w historii Pomorza. A przecież żyły tu znakomite polskie rodziny Przepędowskich, Tucholków, Działyńskich, Czapskich. Sprawa wymaga długich studiów nad życiem dworów, wsi, osad, konwentów, rozlicznych opactw i parafii. Poprzez powołanie muzeum złożylibyśmy hold tej nie istniejącej już warstwie: szlachcie i chłopstwu pomorskiemu, którzy byli solą tej ziemi.

— **W świetle przytoczonych wyżej argumentów widać wyraźnie, dlaczego przywiązuje Pan taką wagę do restauracji Ostromecka, odnowienia parku — do idei przywrócenia życia całemu obiektowi, którą przejęła teraz Filharmonia Pomorska.**

— Zawsze będę akcentował wagę tradycji — inaczej może w mentalności narodu wytworzyć się jakaś pustka. Romantyzm, na którym się wychowałem, niejednokrotnie pchał Polaków ku decyzjom niepraktycznym, ale był mieczem narodowej wyobraźni. I właśnie jeśli idzie o wyobraźnię jest dziś czas na wołanie na alarm. Chodzi mi o świadomość estetyczną społeczeństwa. Zatracimy ją, jeśli nie będziemy chronić takich enklaw romantyzmu jak Ostromecko — podobnie jak chronimy piękno katedr gotyckich, renesansowych kolumn. Ostromecko, które notabene, przez całe swoje dzieje było w rękach polskich (Ostromeccy, Dorpowscy, Mostowscy, Schönbornowie), a jedynie przez 60 lat władali nim Alvenslebenowie, w końcu i tak mocno spolszczeni. Ten piękny kompleks zabytkowy, otoczony romantycznym parkiem — powinien zapładniać naszą wyobraźnię. Jeśli chcemy uprawiać rolę pod zasiew nowego, zachować trzeba najszlachetniejszą uprawę, z których nowe może dopiero wyrosnąć.

— **Pan ma zawsze to poczucie dali... W czym dziś widzi Pan największe zagrożenie?**

— W myśleniu wyłącznie biznesowym. Nie zaliczam go do myślenia nacechowanego refleksją, umiłowaniem piękna. To pragmatyczne myślenie nie może zastąpić sposobu poznawania rzeczywistości, jaki niesie prawdziwa sztuka, umiłowanie tradycji. Dlatego z całą świadomością sięgam do przeszłości, skąd można się wiele nauczyć, zwłaszcza gdy idzie o tak niełatwą w realizacji, ale jedynie godną uwagi wizję Polski nie tylko bogatej w dobra materialne, ale

widzącej, czerpiącej szczęście w tym życiu z myśli, refleksji, odczuwania, podziwiania piękna i mądrości...

— **Znowu doszliśmy do piękna. Można wiedzieć, czym dla Pana jest piękno?**

— Trudna sprawa. Jako zwykły jego patriota, który starał się, by było go w naszym życiu jak najwięcej, a z kolei nie bardzo potrafił wyjaśnić, na czym ono polega, widzę je zarówno w owej jasności, symetrii i skończoności kształtu klasycyzmu, jak i w owym dionizyjskim duchu, bliższym romantyzmowi. Nie mam jednolitej recepty. Jest to dla mnie niewątpliwie pierwiastek boski, absolutny, powodujący najczystsze, bezinteresowne wzruszenie, przenoszący nas w wyższe sfery myślenia i odczuwania. Bałbym się bliżej określać piękno, do końca je wyjaśniać, aby nie było z nim tak, jak z cudowną zabawką nam daną, na którą nie wiadomo czyśmy zasłużyli: gdy zaczniemy ją rozbierać, po pewnym czasie znajdujemy się w posiadaniu wielkiej ilości kółek, sprężynek — i czar pryska, można powiedzieć, że jest już po zabawie.

Dodam tylko, że najbardziej odpowiada mi Norwidowskie przeświadczenie, iż dążenie do piękna uwikłane jest w podstawowe zmagania z przeznaczeniem, kosmosem i z Bogiem też. I że ono samo kształtem jest miłości.

— **Może takie piękno miał na myśli Gogol, gdy mówił: „Nie powinniśmy zwracać uwagi na to, czy nasze słowa mają jakiś wpływ, czy nas ktoś słucha. Najważniejsze, że potrafimy pozostać wierni pięknu do końca naszych dni, pokochać je tak, by nie martwić się niczym, co się wokół nas dzieje...”** Ale jak zachować taką postawę w naszej zwichrowanej epoce?

— Można i trzeba dziś widzieć w centrum zainteresowań tę wolność, o którą obecnie światu najbardziej chodzi, bo stał się tak liberalny. Ale musi być ten promień wolności przełamany przez pryzmat natury etycznej. Z tego rodzi się Piękno.

Rozmawiała:

Krystyna Starczak-Kozłowska

VARIA

O książkach

CIAŁO SŁOWEM SIĘ STAŁO*

Rozmowa zaczyna się tak: *dzięki ci boże, żeś stworzył piękny prawdziwy i dobry...* A więc kolejne podziękowanie za piękno i doskonałość stworzonego świata? Nie, następne wersy nie potwierdzają tego domysłu:

*i inne przymiotniki w słowniku słów naszych
obok przypadkowy niepewny i nieprawdopodobny.*

(Rozmowa będzie możliwa [wiersz pierwszy])

Wszystko jest więc sprawą słowa. Rozmowa będzie możliwa. Czy rozmowa będzie możliwa? Nie wiadomo, bo w niebo spogląda się tu z *dwuznaczną nadzieją* (*Źródło*), nie wiadomo, bo być może adresat jest tylko pojęciem, tylko słowem:

*między bobem a bojem
między bobrem a bólem
utknął bóg w jednej sylabie
ojciec całej rodziny
bogiń bożnic bogdanów
bogumilów i bożyszcz*

(Rozmowa będzie możliwa [wiersz trzeci])

*bóg to jednak nie pożyczka
z perskiego
urósł samorzutnie
nie ma bowiem łączności
między Persją a Słowianami.*

(Według Brücknera)

Rozmowa będzie możliwa to trzeci tomik w dorobku Jerzego Jarniewicza (ur. 1958). Wydany został przez łódzkie wydawnictwo „Biblioteka” przy udziale finansowym łódzkiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Poprzednie dwa tomy poety to *Korytarze* (1984) i *Rzeczy oczywistość* (1992). Jarniewicz, wykładowca literatury angielskiej na Uniwersytecie Łódzkim, jest też cenionym tłumaczem. Ogłosił między innymi wybór wierszy znanego poety brytyjskiego Craiga Raine'a w swym przekładzie i opracowaniu. Wiele tłumaczeń, jak również artykułów i recenzji, drukował na łamach czasopism, jego nazwisko często pojawia się na przy-

kład w „Literaturze na Świecie”. Fascynację łódzkiego poety twórczością Anglosasów można nickerdy wyczuć w utworach *Rozmowy*. Co pewien czas jakiś ton, układ słów, specyficzny gest poetycki, poza przyjmowana nagle przez zdanie każe myśleć nie tyle o wierszach jakiegoś konkretnego autora, ile o współczesnej poezji angielskiego obszaru językowego w ogóle, niezależnie od całego jej zróżnicowania. Poza tym jeden z zawartych w tomie tekstów, mianowicie *Słowo w klatce*, związany jest tematycznie z literaturą amerykańską:

*tylko przedmiot choćby klatka
klatka jest metaforą pręty
chłodniejsze niż chłód porównań
w przestrzennym ideogramie prorok
papużka kanarek dziwki w obozie
których brakuje żołnierzom jemu
nie wolno pisać nie wolno się zabić
il miglior fabbro w klatce skutej
przez lepszego niż on kowacza
specjalistę w regimencie od wyzwoleń
tylko klatka aby żyć oszaleć musisz
to prezent dla literatury od wyrozumiałej
psychiatrii łączą je słowa książki konferencje
zablocone buty żołnierza na warcie który
pieści karabin metalowy pręt metalowego
kutasa przedmiot przedmiot tylko przedmiot*

*pacjent pięć osiem jeden zero dwa
tłumaczy z chińskiego*

Pacjentem tym jest oczywiście Ezra Pound, a przywołane w wierszu sytuacje to uwięzienie poety w obozie karnym armii amerykańskiej w pobliżu Pizy, wydanie przez zespół psychiatrów orzeczenia, stwierdzającego, że jest chory umysłowo, które uratowało go przed procesem o zdradę i zapewne surowym wyrokiem i osadzenie go na kilkanaście lat w zakładzie zamkniętym dla chorych psychicznie przestępców.

Pound wykorzystał swoje doświadczenie z obozu karnego w tomie *Pieśni pizańskie*. Zmienił je w słowa. Wszystko zmienia się w słowa. Ciało ukochanej kobiety, nasze własne ciała. Historia. Tylko słowa pozostają:

*po dumnych Hetytach
nie pozostało nic
na ziemi jedynie ślad
w języku
pięć czy sześć słów.*

(*** „po dumnych Hetytach”)

Nie przypadkiem poezja Jarniewicza tak bardzo osadzona jest w języku, bawi się z nim, zмага się z nim, wadzi się z nim, tak jak wadzi się z opatrzoną piętą w wątpleniu Bogiem. Rozmowa będzie możliwa, ponieważ istnieje język. To prawda, rzeczywistość czasem go wyprzedza:

ulica wyprzedziła mowę.

stoję niemy przed straganem.

(Budować zaczęły od owoców kiwi)

Niemniej jednak rozmowa będzie możliwa, bo ta rzeczywistość też zmienia się w język. Jak wszystko:

a ciało słowem się stało

i mieszkało między nami

(Rozmowa będzie możliwa [wiersz trzeci])

Rozmowa będzie możliwa. Choćby rozmowa z samą sobą...

Leszek Engelking

* Jerzy Jarniewicz, *Rozmowa będzie możliwa*, „Biblioteka”, Łódź 1993

„CZY MOŻE BYĆ COŚ WIĘCEJ DANE?!”*

To bardzo pomysłowa liryka. Delikatna w sferze języka, delikatna w sferze fabularnej. Pozornie oschła. Niekiedy nieco kokieterijna, innym znów razem przepelniona stanami niezwykłej wrażliwości, może nawet nadwrażliwości.

Szlosarek stawia sobie pytania dotyczące sensu poezji, jej roli i znaczenia. Jest to zarazem autoanaliza własnej twórczości. Stwierdza, że „u podstaw jego myślenia leżą pospolite przeżycia.” A poecie zaleca, by „pracował nad sobą” bo „praca czyni mistrza”, by „nie szukał w sobie żadnego wyjątku, reguły, ani odstępowania”, „nie powoływał się na groby przodków”. Miał tego powinien „raczej hodować kwiaty, dokarmiać ptaki i patrzeć na ulice pełne obcości, śladów i cieni”. Wiersz ten: *Do poety?*, ma w tytule znak zapytania, co niedwuznacznie zdaje się sugerować rady, czy życzenia w stosunku do każdego człowieka, nie tylko poety. Dla świata, życia, celu i sensu, roli i znaczenia zda się, że chciałby stosować generalny postulat:

*poszukaj w sobie tej strefy
pogodnej (...)*

a co osiągnąć można w najprostszy sposób:

*(...) trzeba tylko siebie
przemienić patrzeniem*

(Opowieść)

przez to samo odkrywa egzystencjalny wymiar losu, a więc potwierdza jakby powszechność i uniwersalizm ludzkiego życia, jego doświadczeń, wlotów i upadków, pytań i kształtów odpowiedzi.

Jego wyobraźnia poetycka nie zatacza jakichś nadmiernie szerokich kręgów. Nie jest też formą eskapizmu (od rzeczywistości nie ucieka w żadnym wypadku). Przeciwnie, wyczuwa jej najdelikatniejsze, najsubtelniejsze — chyba dlatego, że prywatne, a zatem niepowtarzalne — drgnienia, chwile, zjawiska. Może jak w wierszu *Przedmowa*, którego podmiot liryczny nie umie sobie odpowiedzieć: „skąd ta rozbieżność się bierze // że myśl oddziela od dzieła // galaktyka (...)” i retorycznie pyta:

*czemu autor za pióro chwytła,
zamiast chłonać w siebie
to, co jest nadmiarem,
chwilą, błyskiem?*

.....
*czemu skleja ze sobą samodzielne
słowa, chcąc utrwalić finezję
żurawia, gibką kruchość irysu,
zmierzchu freski?*

Autor *Wierszy różnych* dysponuje specyficznym darem obrazowania poetyckiego. W prostym, zwyczajnym drzewie dostrzec umie kogoś, a nie tylko coś, potrafi dojrzeć w nim równorzędnego, co najmniej, partnera. Nie jest ono przy tym jedynie ele-

Ceni jednostkowość i niepowtarzalność. Omijając zdaje się symbole i reprezentatywności. Ale przecież

mentem otoczenia, lecz stanowi przejaw piękna. I jeszcze więcej: nawet nie rośnie, a „jest”. Kto wie, czy w podobny do ludzkiego sposobu nie „podziwia” człowieka, który „obserwuje je z balkonu”, człowieka „siedzącego w fotelu”, „jedzącego zupę”, „zastanawiającego się”.

Szlosarek nie uprawia — jak wielu, może nawet nazbyt wielu młodych poetów — językowych gier. Opiera się na klasycznym sposobie kształtowania materii słownej. Potrafi stworzyć, i stwarza, całkowicie samodzielny świat poetycki. Z łatwością daje się zauważyć wysoka sprawność „techniczna”, warsztatowa młodego poety. Wyraźnie rysuje się twórcza indywidualność. Rzeczywistość nie jest tu wyrażona przez pryzmat głosu jakiegoś pokolenia, grupy, itp. Jego wers odznacza się niewyczerpaną płynnością, fraza jest melodijska. Świadczyć to może o wysokim stopniu opanowania języka, o panowaniu nad słowami, o umiejętności poskramiania ich materii. To zaś z kolei, jak mi się wydaje, można traktować jako swoistą próbę stabilizowania, dążenia do porządku, czy wręcz chęci jego ustanawiania.

Nie jest mieszkającym wiczy z kości słoniowej. Pisze w kontakcie z życiem. Bardzo szczegółowo. Zwraca uwagę i zauważa najmniejsze drobiazgi. Swych postrzeżeń i obserwacji nie stara się maskować, zacierać, przesadnie metaforyzować. Interesuje go człowiek, pojedynczy byt, którego stawia przed zbiorowością. Przed ideologiami i modami. Woli błąkać się po obszarach konkretnych sytuacji. Nie wędruje po świecie by szukać w nim, by znajdować w innych miejscach jakichś namiastek czegoś, ale po to, by przede wszystkim zyskać poznanie. A ono przybliżyć może, choćby o znikomą cząsteczkę, do prawdy.

Poeta nie ukrywa własnej osobowości, własnego „ja”. Przedstawia swoje życie, czyli pokazuje prawdę. A to w liryce moment najważniejszy. Rzecz godna najwyższego podziwu, jako że poeta tam jest wielki, gdzie mówić potrafi prawdziwie o sobie, swoim świecie, swoich własnych myślach, przeżyciach, diagnozach.

Poeta odciska po prostu swój ślad na ziemi. w swoim czasie, doświadczeniu, bólu i radości swoich nocy i swoich dni.

*jak pradawne odciski roślin w kamieniu,
odciski paleców*

Za swoistego rodzaju poetyckie *Credo* można by uznać wiersz *Wyznanie*. Jego podmiot liryczny mówi wyraźnie, wprost i bez ogródek, że:

*bardziej przemawia do mnie jasność
równina i zranione zwierzę*

By następnie z naiwną wprost szczerością przyznać:
*jestem prosty nie potrzebuję zadumy poety
lubię raczej spokój cmentarzy światła miast*

Zdaje się przy tym wskazywać na istotne źródła swej postawy. Tak jak rolnik „nigdy nie przeklina słońca i ziemi”, tak poeta nie powinien chyba przeklinać języka, dowolnie gmatwać go i wikłać, nie może obrażać się na czytelnika, że nie zawsze go rozumie, bo przecież bez języka i bez tych, którzy wiersze czytają, nie będzie poety.

Świat wierszy Artura Szlosarka sprawia wrażenie bardzo przemyślanego i głębokiego w swej prostocie systemu filozoficznego, czy raczej poetycko-filozoficznego. Cecha ta dość zdecydowanie odróżnia go od wielu rówieśników. Nie narzeka na niedziwny czas, nie rozdziera szat nad marność tego świata, nie epatuje wulgaryzmem języka, nie pokazuje wybitego „za wolność” zęba. On po prostu żyje w swoim tu i teraz, ciekaw świata, ciekaw życia, siebie ciekaw.

Jan Wolski

* Artuk Szlosarek, *Wiersze różne*, Oficyna Literacka, Kraków 1993.

AMERICAN DREAM

Człowiek, który uosabia *American dream*, amerykański sen czy amerykański mit, nazywa się Los. Przyszedł bowiem na świat za sprawą losu. Matka, kobieta urodziwa, lecz słaba na umyśle, zmarła mu przy porodzie; ojciec pozostał na zawsze nieznany. Noworodkiem sierotą zajął się Stary Człowiek, który udzielił mu schronienia w swoim domu i przygotował do życia o tyle, o ile uznał to za możliwe i potrzebne w przypadku chłopca o trwale uszkodzonym mózgu. On to właśnie ochrzcił go mianem Los. I wyjaśnił mu, że „niektóre dzieci uczą się czytać i pisać, ale on, Los, nigdy nie posiada tej umiejętności. Nigdy nie zdoła pojąć wszystkiego, o czym inni rozmawiają lub co do niego mówią. Będzie pracował w ogrodzie, dbał o kwiaty, trawy i drzewa, które rosną tam w spokoju. Będzie taki jak one: cichy, pogodny w słońcu, ociążał w deszczu.”

I tak się stało. Los, dorósłszy, wyuczył się ogrodnictwa od starego ogrodnika, po czym przejął jego funkcję. Wkrótce posiadał wszystkie tajniki sztuki ogrodniczej. Życie jego zaczęło upływać pomiędzy pokojem, w którym mieszkał sam, oddając się w każdej wolnej chwili oglądaniu telewizji, a ogrodem, gdzie podlewał kwiaty, przycinał krzewy i gałązki, kosił trawę... Nie widywał nikogo poza Starym Człowiekiem i Grubą Pokojówką; nie bywał nigdzie; nawet na krok nie oddalał się od domu i ogrodu. Był rzeczywiście cichy, pogodny w słońcu, ociążał w deszczu. Po prostu był... Innych ludzi znał wyłącznie z telewizji. Więcej, siebie poznawał dzięki telewizji. W końcu doszło do tego, że „wtopił się w ekran. Niczym promień słońca, podmuch świeżego powietrza czy lekki deszczyk, świat spoza ogrodu przeniknął Losa i Los, niby obraz telewizyjny, wypłynął w świat, niesiony siłą, której nie znał i nie widział”.

Nastąpiło to dzień po śmierci Starego Człowieka. Los, o którym w dokumentach zmarłego nie znaleziono najmniejszej wzmianki, jakby nigdy nie istniał, musiał opuścić dom. Nakazano mu, mocą prawa, spakować osobiste rzeczy i wynieść się bezwzględnie.

Nie sprzeżił się. Włożył do walizki ubrania, które otrzymał od Opiekuna, i po raz pierwszy od urodzenia przekroczył próg domu, wyszedł na ulicę i zatrzasnął za sobą furtkę. Teraz oczekiwał, że ja-

kieś zrządzenie losu przyjdzie mu znowu w sukurs, ponieważ absolutnie nie miał dokąd iść, nie posiadał żadnych dokumentów, żadnych pieniędzy, żadnych znajomych czy przyjaciół, na których mógłby liczyć. Nie miał nic poza nazwiskiem: Los.

I rzeczywiście, z pomocą przyszedł mu... wypadek. Ledwo znalazł się na ulicy, jakiś elegancki samochód, ruszający z miejsca, przygniótł mu nogę, a wtedy elegancki czarny szofer i elegancka biała pasażerka skoczyli, aby ratować mdlejącego.

W chwilę potem Los miał już nowy dom i nowych opiekunów: potentata przemysłowego Randa, osiemdziesięcioletniego starca, który dogorywał, i jego żonę EE, młodą, piękną i spragnioną miłości. Dzień później był najpopularniejszym człowiekiem Stanów Zjednoczonych: prezydent w swoich prognozach politycznych powoływał się na jego opinie, ambasador Związku Radzieckiego cytował jego mądre maksymy, wielcy finansisi postanowili uczynić go szefem swojej korporacji, umierający multimiliarder wyznaczył mu rolę opiekuna swej młodej żony, młoda żona już w nim widziała oszałamiającego kochanka, a służby wywiadowcze ośmiu mocarstw dokonywały cudów, ażeby znaleźć coś, cokolwiek, czym by dało się wypełnić Czystą Kartę. Albowiem Los ogrodnik, czyli — w świecie polityki i biznesu — Ross O'Grodnick — zyskał teraz miano Czystej Karty. Jakby właśnie się urodził. Jakby nigdy przedtem nie istniał. Jakby nie miał żadnej przeszłości. Służby wywiadowcze mocarstw, po karkołomnych poszukiwaniach, uznały to za genialny wprost efekt autokamouflażu. Roznamiętniona tajemniczością przystojnego i młodego gościa EE przypisała mu wielki i tragiczny zawód sercowy, który zamknął mu nie tylko usta, ale i serce, być może po to, aby ona mogła je otworzyć. Finansisi doszli do wniosku, że brak przeszłości to wspaniały plus kandydata na szefa korporacji, gdyż to, co wlece się za nami, to balast, który niepotrzebnie obciąża, bagno, które niebezpiecznie wciąga. Nawet homoseksualista, który zapalał afektem do Rossa O'Grodnicka, wyjaśnił sobie jego bierność jako objaw szczególnie podniecającej perwersji... Słowem, każdy, kto miał do czynienia z Czystą Kartą, zapisywał na niej swoje projekeje.

Los ogrodnik natomiast, przerobiony na Rossa O'Grodnicka, był sobą: Losem ogrodnikiem, cichym, pogodnym w słońcu, ociążalym w deszczu. Znał się tylko na ogrodnictwie, rozumiał jedynie kwiaty, drzewa, trawę. Był powściągliwy, bierny. Nie pojmował ani w żąb tego, czego chcieli od niego ludzie: EE, ambasadorowie, politycy, finansisci, dziennikarze. Był słaby na umyśle, umiał tylko patrzeć i milczeć, naśladować zachowania ludzi telewizyjnych, no i odwoływać się, w razie pytań, do swych doświadczeń ogrodniczych. Wyłącznie do nich. Z doskonałą prostotą i szczerością, z ujmującą naturalnością i bezpośredniością. Z tym wszystkim, co pozwalało innym rzutować swe sny, marzenia i obsesje na czysty ekran jego umysłu. Nikt, kto posłuchał Losa ogrodnika, nie rozumiał go dosłownie. Każdy dopatrywał się w jego ogrodniczych mądrościach głębokich i wyrafinowanych aluzji, metafor, przypowieści. Gdy Los mówił szczerze, zgodnie z prawdą „nie umiem pisać”, „nie umiem czytać”, „nie czytuję żadnych dzienników”, ludzie pojmowali to tak, jak chcieli pojmować, ale nigdy wprost i zgodnie z intencją rozmówcy. Dlatego Los ogrodnik stał się — za sprawą przewrotnego losu — Rossem O'Grodnickiem. Czyli nie sobą, „cichym, pogodnym w słońcu, ociążalym w deszczu”, lecz kimś innym — Kartą zagryzmołoną cudzymi kulfonami, Ekranem zaśmieconym cudzymi projekcjami. Gwiazdą wyniesioną na sztuczny firmament przez wypadkową jakichś obcych sił.

Kiedy się czyta tę błyskotliwą opowieść o Losie wymyślonym przez Jerzego Kosińskiego, myśli się o autorze — jego oszalałej karierze w USA, niesławie, której padł ofiarą, śmierci, która, być może, była wypadkową i owej kariery, i niesławy. Pisarz ów, jak wiemy, podbił Amerykę, a potem cały świat *Malowanym ptakiem* z roku 1964, zyskując nie tylko uznanie krytyki literackiej, ale i milionów czytelników. Powtórzył swój sukces następną książką, pt. *Kroki*, i jeszcze następną, *Wystarczy być*. I to był koniec jego dobrej sławy pisarskiej. Późniejsze powieści krytyka przyjmowała chłodno, a nawet negatywnie, choć czytelnicy nadal je rozchwytywali.

Kłęska Kosińskiego zaczęła się od artykułu Barbary Gelb w „New York Timesie” w lutym 1982 ro-

ku. Ów hymn pochwalny, ogłoszony w najznakomitszym piśmie amerykańskim, spowodował wściekły atak na pisarza w „The Village Voice” w czerwcu 1982 roku. Autorzy artykułu pt. „Nieczyste słowo Jerzego Kosińskiego” zarzucili pisarzowi z Polski, który przybył do USA w 1957 roku, nieznajomość języka angielskiego, wysługiwanie się tłumaczami i redaktorami, słowem, hochsztaplerstwo, szalbierstwo, plagiatstwo i co tylko się dało... Poważne pisma amerykańskie wzięły autora *Gry* w obronę, ale cień, który na niego rzucono, już nie przestał go okalać, niczym ponura, brzydka aura.

Było to w roku 1982, powieść *Wystarczy być* powstała dwanaście lat wcześniej, gdy pisarz był u szczytu sławy i chwały, ale czyż nie objaśnia ona w jakiś sposób przyszłej tragedii Kosińskiego? Czy nie wskazuje na jej głębsze motywy niż tylko brutalne ataki i plugawę insynuację „The Village Voice”?

Los ogrodnik, prostaczek wyrzucony z ogrodu, wyrwany z izolacji, poddał się Ameryce, światu, dał się wkręcić w tę obłądną machinę, dał się wessać telewizji, ale — nie do końca. Jego „nieszczęśliwy” umysł stanął temu na przeszkodzie. Obronił się nierozumieniem. I upartym trwaniem przy ogrodzie, ogrodnictwie, mimo osaczenia. Jerzy Kosiński poddał się Ameryce i światu, zrobił wszystko, czego od niego żądano, nawet ostatnią książkę, *Pustelnika z 69 Ulicy*, napisał, by dowiedzieć, że jednak to on jest autorem swoich dzieł — autorem angielskojęzycznym — i właśnie dlatego przegrał. Jego klęska przyszła do niego od wewnątrz, nie z zewnątrz. W nim samym załęgło się zwątpienie, on uwierzył swoim napastnikom z „The Village Voice” bardziej niż sobie samemu. „Miękką gleba chłopięccego mózgu, z którego wyrastają wszystkie myśli, uległa trwałemu zniszczeniu”.

Być może nie powinien był emigrować.

Maria Jentys

Jerzy Kosiński: *Wystarczy być*. Przełożyła Julita Wroniak. Posłowie Henryk Dasko. Wydawnictwo DA CAPO, Warszawa 1993 ss. 191.

TAOISTA PU CHAO-TEK

Pu Chao-tek to oczywiście nasz stary przyjaciel, Miś o Bardzo Małym Rozumku, rodem z Anglii, kochany i uwielbiany przez wszystkie dzieci i wielu dorosłych „jak dzieci”, uroczy i niezawodny Kubuś Puchatek. Przemieniony w Chińczyka przez Benjamin Hoffa, sinologa i taoistę.

Przemieniony? Nie. Przeciwnie. Odkryty jako ucieleśnienie taoizmu, czyli jednej z głównych filozofii Wschodu — w kulturze Zachodu. Miś o Bardzo Małym Rozumku, ale Bardzo Wielkiej Mądrości. W Chinach byłby Wtajemniczonym. W Europie jest zwykłym, poczciwym i dobrotliwym zwierzęciem, od którego uczą się życia mali, a bywa, że i więksi, czytelnicy urzekających książek Alana Aleksandra Milne.

Jeśli się powszechnie twierdzi, że wszyscy Wielcy Mistrzowie Mądrości przychodzą do nas ze Wschodu, to Puchatek jest — według Benjamin Hoffa — zaprzeczeniem tej krzywdzącej dla nas tezy, jako przemile wcielenie Mądrości Zachodu. Jest też dowodem, że Mądrość Wschodu i Mądrość Zachodu to jedno, to po prostu Mądrość. Taka sama po tej i po tamtej stronie świata.

Już w imieniu Puchatka, w pierwszej jego sylabie, tkwi zawiązek tao — czytamy na pierwszych stronach książki Hoffa. Chińskie słowo *P'u* znaczy bowiem Nicociosany Kłoc, czyli naturalny, prosty, zwykły, uczciwy. Drzewo rosnące w zagajniku, rzecz w swym naturalnym stanie. Miś Puchatek taki właśnie jest. I dlatego osiąga to, czego chce. Jego cichy, prosty, refleksyjny umysł-zwierciadło pozwala mu widzieć rzeczy, jakimi są, i docierać do wewnętrznej natury.

A to są ideały tao. Puchatek uosabia je w sposób doskonały, ale — przy swoim Bardzo Małym Rozumku — nie a nie o tym nie wie, jest po prostu *P'u*, Nicociosanym Kłocem. Kiedy Benjamin Hoff, pisząc swój taoistyczny komentarz do „Kubusia Puchatka”, odwołuje się do pomocy Misia, ten zdradza zupełny brak zainteresowania, nazwami, uczonością, wiedzą. Za to chętnie służy rymowankami, w których zawiera się wszystko.

Dlatego autor komentarza musi i jemu, Nicociosanemu Kłocowi, objaśnić, co to jest tao. Czyni to za pomocą starego alegorycznego chińskiego malowidła, wyobrażającego Trzy Nauki Chin. Te Trzy Nauki to trzej ludzie, którzy stoją wokół kadzi

z octem, zanurzają w niej palce i smakują plyn, symbolizujący Istotę Życia. Pierwszy z ludzi, Kung Fu-tse, Konfucjusz, krzywi się: życie jest dlań kwaśne. Drugi, Budda, ma na twarzy wyraz goryczy, gdyż życie jest dla niego gorzkie. Za to trzeci mistrz, Lao-tse, uśmiecha się spokojnie i pogodnie. On jeden spośród trzech widzi harmonię w świecie, między niebem a ziemią, przestrzega przed naruszeniem tej harmonii, zaleca poddanie się naturalnemu porządkowi rzeczy. Choć smak octu jest przykry, taoista, pozostający w zgodzie z okolicznościami życia, potrafi się nim delektować. Choć życie bywa kwaśne lub gorzkie dla tych, którzy go nie rozumieją, to w istocie jest słodkie, jeśli się je właściwie pojmuje i właściwie wykorzystuje...

Umożliwia nam to Mądrość. Uniemożliwia — Inteligencja, czyli przeszkadzający umysł. Według prastarej księgi „Tao Te Ching”: „Mądrzy nie są uczeni, uczeni nie są mądrzy”. Puchatek nie jest uczony, przeciwnie, robi wrażenie przyglupa, gdy mu każą nazwać tę czy tamtą rzecz. Za to niezawodnie trafia w sedno rzeczy i zawsze znajduje to, czego szuka; potrafi naprawdę pomóc tam, gdzie inni tracą energię na pozorowanie pomocy. Rozumie, ponieważ ma Bardzo Mały Rozumek, przeciwnie niż Królik, który nigdy nic nie rozumie, ponieważ ma Rozum. Innymi słowy: Miś rozumie, ponieważ jest prosty. Królik nie a nie nie pojmuje, ponieważ nie jest prosty. Miś jest kochany dla swej prostoty. Królik budzi rozmaite uczucia, nie zawsze najlepsze, z powodu swej przemądrzałości i zarozumiałości. Dla Misia życie jest radosne, ponieważ nie go nie komplikuje. Dla Królika nie jest takie, ponieważ pełno w nim komplikacji. Puchatek popelnia wiele głupstw, które zawsze wychodzą mu na dobre. Królik nieustannie potrzebuje pomocy Misia. Mądrość naszego bohatera jest użytkowa. Inteligencja Królika, Kłapouchego czy zwłaszcza Sowy jest abstrakcyjna, a więc ograniczona i wobec życia bezradna. Wyraziście charakteryzuje ją taoista Chuang-tse:

„Studienna żaba nie może sobie wyobrazić oceanu ani też letni owad nie pojmie lodu. Jak więc naukowiec może zrozumieć tao? Jest on ograniczony przez swą własną uczoność”.

Mózg, uczony umysł chętnie nadaje rzeczom nazwy. To wydaje mu się najważniejsze. Ale wobec

rzeczy jako takich jest bezsilny: nie zetnie drzewa, nie zasadzi kwiatu. To, co żywe, jest poza nim. On nie ma pojęcia o Czymś Więcej. Coś Więcej to dziedzina Nicociosanego Kloca, czyli naszego sympatycznego zwierzaka, który najbardziej sobie ceni dotykalne i konkretne małe Conieco do zjedzenia.

Przez nie bowiem, przez Conieco, dociera do Wewnętrznej Natury rzeczy. Nie umie powiedzieć, czym ona jest. Potrafi ją objaśnić jedynie za pomocą dziecięcej rymowanki:

„Entliczek Pentliczek, Entliczek Pak,
Mucha nie kica, a fruwa ptak.
Daj mi zagadkę, a ja powiem tak:
Entliczek Pentliczek, Entliczek Pak...”

W pozornie bezsensownej wyliczance tkwią podstawowe zasady tao: że Rzeczy Są Takie Jakie Są; że mają swoje miejsca i funkcje; że trzeba rozpoznać ich naturę i właściwie je wykorzystywać; że nie należy ich zmieniać. Trzeba też uświadomić sobie swoje ograniczenia, nie przewalczać ich, ale umieć ze słabości wydobywać siłę. Mądry zna swoje ograniczenia, a głupiec nie. Mądry wie, Co Jest Grane. Wiedząc, nie da się ogłupić. Głupiec, nie znający swej Wewnętrznej Natury, nie rozumiejący siebie, a zatem nie mający dla siebie szacunku, podda się cudzym wpływom i zagubi się. „Droga Polegania Na Sobie — stwierdza Benjamin Hoff — rozpoczyna się od akceptacji siebie i tego, na co nas stać i co jest dla nas najlepsze.” I zaraz prosi Puchatka o wyjaśnienie. Otrzymuje, oczywiście, dziecięcą rymowankę:

„Jak daleko możesz biec,
Skoro nie wiesz, Ktoś Ty Jest?
Jak osiągnąć możesz coś,
Jeśli nie wiesz, Czy Masz Dość?
A jak nie wiesz, Co Uczynić,
Kiedy wybór cię nie minie,
Wtedy wszystko, co uzyskasz,
Wrzucić możesz do ogniska.
Da najlepszy wynik to,
Jeśli poznasz, Kto, Czy, Co.”

Inne zasady tao i Puchatka to: nie odżegnywać się od swych negatywnych cech, lecz je rozpoznać, a rozpoznawszy — przemienić w pozytywne. Zło może być zawsze surowcem dla dobra. W każdym z nas jest coś Szczęólnego i trzeba to zachować. W każdym Brzydkim Kaczątku drzemie Łabędź, trzeba tylko go rozpoznać.

Taoizm Puchatka przejawia się też w stosowaniu zasady Wu Wei, czyli w działaniu bez działania. „bez wścibskiego, nachalnego, egoistycznego wysiłku”, sprzecznego z naturą rzeczy, z harmonią świata. Słowem, w działaniu, które bierze początek

w naturalnej wrażliwości, we wczuciu się w rytm rzeczy. „Kiedy działasz zgodnie z zasadą Wu Wei, okrągły kolek wchodzi w okrągłą dziurkę, a kwadratowy — w kwadratową. Bez napięcia, bez wysiłku. Egoistyczna Żądza stara się wepchnąć okrągły kolek w kwadratową dziurkę, a kwadratowy kolek w okrągłą dziurkę...” Puchatek dobrze rozumie tę zasadę i — pomagając przyjaciółom w wydobywaniu się z tarapatów — korzysta z tego, co mu podsuwa sama natura. Zc znakomitym skutkiem. Umysł bowiem poddany Wu Wei „płynie jak woda, odbija jak zwierciadło i odpowiada jak echo”. Jest wrażliwy na okoliczności. W walce — ustępuje sile, przemoc, i w ten sposób pokonuje ją. W pracy nie szuka Nagrody, nie dąży do niej. Człowiek, który stosuje się do Wu Wei, nigdy nie jest Zajętym Krzysiem albo Najętym Brysiem, czyli zapędzonym, zadyszczanym, ogłupionym producentem i użytkownikiem niezliczonych „dóbr” cywilizacji, który nie widzi, nie słyszy, nie rozróżnia, nie pojmuje...

Taki człowiek widzi i słyszy, bo patrzy i słucha. Taki człowiek rozróżnia: ważne od nieważnego, czy wewnętrzne od zewnętrznego. Jest świadomy i jest szczęśliwy. Świadomy swej niepowtarzalności i szczęśliwy dzięki niej. Świadomy swej mocy i szczęśliwy, że umie jej używać. Pelen wiary w siebie. Pelen troski i współczucia. Dzielny. Albowiem dzielność pochodzi z troski. Łacińskie słowo *cor* — serce i angielskie *courage* — odwaga jeden mają rdzeń. Dla takiego człowieka Nic jest czymś, a Coś jest niczym. Opróżnia on swój umysł, aby widzieć, słyszeć, rozumieć, czuć... Tylko Pusty Umysł widzi to, co ma przed sobą, podczas gdy naphany wiedzą i inteligencją mózg zastanawia się i myśli, wciąży myśli..., a mało czym się naprawdę przejmując.

Jakże cudowna, twórcza jest pełnia Niczego, a jak żałośnie biedna pustka Wielkiego Napchanego Umysłu! W księdze „Tao Te Ching” Lao-tse napisał: „Dla zdobycia wiedzy — codziennie coś dawać. Dla zdobycia mądrości — codziennie coś odrzucać”.

Rozumiał dobrze tę zasadę nasz uroczy Miś, Kubuś Puchatek, który tkwił zawsze po uszy w Tu i Teraz, cieszył się małym Conieco, niezawodnie pomagał potrzebującym, gdyż rozumiał i czuł, jak niezależne, o jasnym umyśle, wszystkowiedzące Dziecko, które posiadało mądrość Wielkiego Nic — Drogi Wszczęświata, i właśnie dotarło do Zaczarowanego Miejsca, skąd rozpościera się widok na cały świat, aż do styku nieba z ziemią.

Maria Jentys

Benjamin Hoff: Tao Kubusia Puchatka. Dom Wydawniczy „Rebis”, Poznań 1993 ss. 132. „Biblioteka Nowej Myśli”.

RASZEWSKI (1925—1992)

Nadanie honorowego obywatelstwa miasta Bydgoszczy znanemu emigracyjnemu pisarzowi Tadeuszowi Nowakowskiemu, który tutaj właśnie w Gimnazjum im. Rydza Śmigłego otrzymał maturę, tutaj odnosił swoje pierwsze sukcesy literackie — że przypomni tylko Nagrodę Młodych P.A.L., którą dostał będąc jeszcze licealistą, jest faktem znaczącym. Nowakowski urodził się w Olsztynie, ale właśnie Bydgoszcz uznał za miasto, z którym jest związany najsilniej. Teraz Bydgoszcz uhonorowała Nowakowskiego. Miejmy nadzieję, że stanie się tak również z inną postacią, wywodzącą się z Bydgoszczy — z wybitnym, w moim przekonaniu największym polskim historykiem teatru w naszym stuleciu, prof. dr. Zbigniewem Raszewskim.

W dziejach naszej kultury teatralnej i samej nauki o sztuce scenicznej Raszewski zajmuje miejsce szczególne. Można powiedzieć, że jest klasykiem polskiej teatrolologii, nauki młodej, która na dobre rozwinęła się w naszym stuleciu, głównie za sprawą Leona Schillera, Bohdana Korzeniewskiego, Józefa Szczublewskiego, Jerzego Gota, Stanisława Kaszyńskiego i właśnie Zbigniewa Raszewskiego.

Stworzył on fundamenty polskiej nauki o teatrze, dając syntetyczny rys dziejów sceny ojczyznej (*Krótką historią teatru polskiego*), redagując *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego* i tworząc iście monumentalną pracę o życiu i twórczości Wojciecha Bogusławskiego. Nie sposób wymienić wszystkich książek i zasług prof. Raszewskiego dla polskiej kultury — jest to temat na obszerne opracowanie. Raszewski zajmował się dramaturgią Rittnera (ciągle u nas niedocenianego) pisał o Zapolskiej, przez całe lata współredagował (razem z prof. Bohdanem Korzeniewskim) „Pamiętnik Teatralny”, pismo bez precedensu w europejskiej tradycji teatralnej, założone jeszcze przez Leona Schillera, który — można przypuszczać — wzorował się na magazynie E. G. Craiga „The Mask” (pismo to jednak istniało nieporównanie krócej niż nasz „Pamiętnik Teatralny”).

W świadomości polskiego środowiska teatralnego Zbigniew Raszewski uchodził za świętego historyka teatru, którego cechował wybitny zmysł syntezy. Mało kto przypuszczał, iż Raszewski jest także „wnikliwym obserwatorem naszej codzienności

ci. Wielkim zaskoczeniem było opublikowanie roku temu jego *Raptularza*, dotyczącego lat 1967/68. Okazało się, że Raszewski skrętnie notował co ważniejsze rozmowy, spotkania i wrażenia z przedstawień. Mało tego — Raszewski w wydanym *Raptularzu* zanotował klimat polityczny tamtych czasów. W rezultacie *Raptularz* Raszewskiego jest dokumentem o wielkim znaczeniu — odtwarza całą haniebną aferę związaną ze zdjęciem *Dziadów* Mickiewicza w reżyserii Kazimierza Dejmka, ze sceny Teatru Narodowego przez ówczesnych decydentów. Raszewski opisuje swoje spotkania z Dejmkiem w najbardziej dramatycznych momentach. Lektura zupełnie rewelacyjna nie tylko dla ludzi zainteresowanych dziejami teatru polskiego, ale również — złowrogimi mechanizmami politycznymi.

Od pewnego czasu nieoceniony miesięcznik „Teatr” drukuje fragmenty *Raptularza* z innych lat. Poznajemy tutaj jakby innego Raszewskiego — można powiedzieć paradoksalnie, że w swoich zapiskach odsłania on przed bardziej wnikliwym czytelnikiem swój warsztat historyka. Oto Raszewski udaje się na defiladę pierwszomajową, ale nie po to, by świętować, lecz — by obserwować całą teatralność tego obrzędu. Liczy więc samoloty, różnego typu pojazdy, obserwuje reakcje tłumu i... trybuny. Szuka konkretów, które budują całą teatralność widowiska.

W *Raptularzu* (zarówno wydanym jako druk zwarty, jak też we fragmentach zamieszczonych w „Teatrze” — rzecz podała do druku córka uczonego Magdalena Raszevska), autor *Bogusławskiego* posługuje się już innym stylem niż w swoich pracach naukowych. Jest to język skrótu, metafory, impresji. Plastyczny, ale wyzbyty emocji. Można powiedzieć, że dyscyplina intelektualna Raszewskiego powstrzymywała go przed nadużywaniem emocji, nawet wtedy, gdy byłyby one na miejscu...

Raptularze Zbigniewa Raszewskiego są niezwykłymi przyczynkami do najnowszych dziejów naszej sceny. Ale — jak się okazało — to nie wszystko. Raszewski był z ducha bydgoszczaninem i przez całe lata zbierał materiały dotyczące dziejów miasta, a także zapisywał swoje w nim przeżycia. I tak powstał *Pamiętnik gapia*, drukowany w odcinkach w ubiegłym roku w tygodniku „Kujawy i Pomorze”

(rzecz ukazała się w książce, nakładem wydawnictwa „Pomorze”). Jest to znów niezwykle zapis specyfiki miasta podczas okupacji, odbiegający znacznie od znanych nam „lakierowanych” relacji, pióra różnych autorów, związanych kiedyś z PZPR. Książka ta skłania do refleksji nad przeszłością Bydgoszczy i można powiedzieć, że stanowi suplement do *Obozu Wszystkich Świętych* Nowakowskiego. (Oczywiście do „bydgoskiej” części tej powieści). Pisze Raszewski w *Pamiętniku gapia*: — „Nawiedziły nas (...) nowe klęski. W 1942 Forster ogłosił u nas «deutschowania». Był to zwrot nagły, raptowny, podyktowany rozpaczliwym brakiem rezerw. W B. oderwał od nas część mieszkańców. Większość tych ludzi nigdy nie przestała być Polakami, bo narodowości tak łatwo się nie zmienia, dokonał się jednak nowy podział, ze wszystkich znanych mi najbardziej złowrogi i brzemienny w skutki. Kiedy najwyższa fala «deutschowania» przeszła, AK oceniała liczbę Polaków, którzy obywatelstwa nie zmienili na jakieś 40.000. (Ogół ludności w 1939 : 140.000, z tego ponad 90 proc. Polaków).”

Raszewski przed laty opublikował książkę *Z tradycji teatralnych Pomorza, Wielkopolski i Śląska* (1955), ponoć zbierał także materiały do encyklopedii poświęconej Bydgoszczy. Podczas okupacji przyszły uczony był w Bydgoszczy szoferem („Schutzangehöriger des Deutschen Reiches”), działał w kółkach samokształceniowych, a nawet — prowadził polski, więc zakazany, teatr lalkowy.

Powojenne losy Zbigniewa Raszewskiego nie były już związane z Bydgoszczą — nie było tutaj studiów polonistycznych, opuścił więc miasto, gdzie spędził piętnaście lat. Na trwale związał się z Warszawą, pracując w Instytucie Sztuki PAN a także wykładając w PWST.

Śmierć prof. Zbigniewa Raszewskiego w r. 1992 sprawiła, iż w naszej nauce o teatrze powstała do-

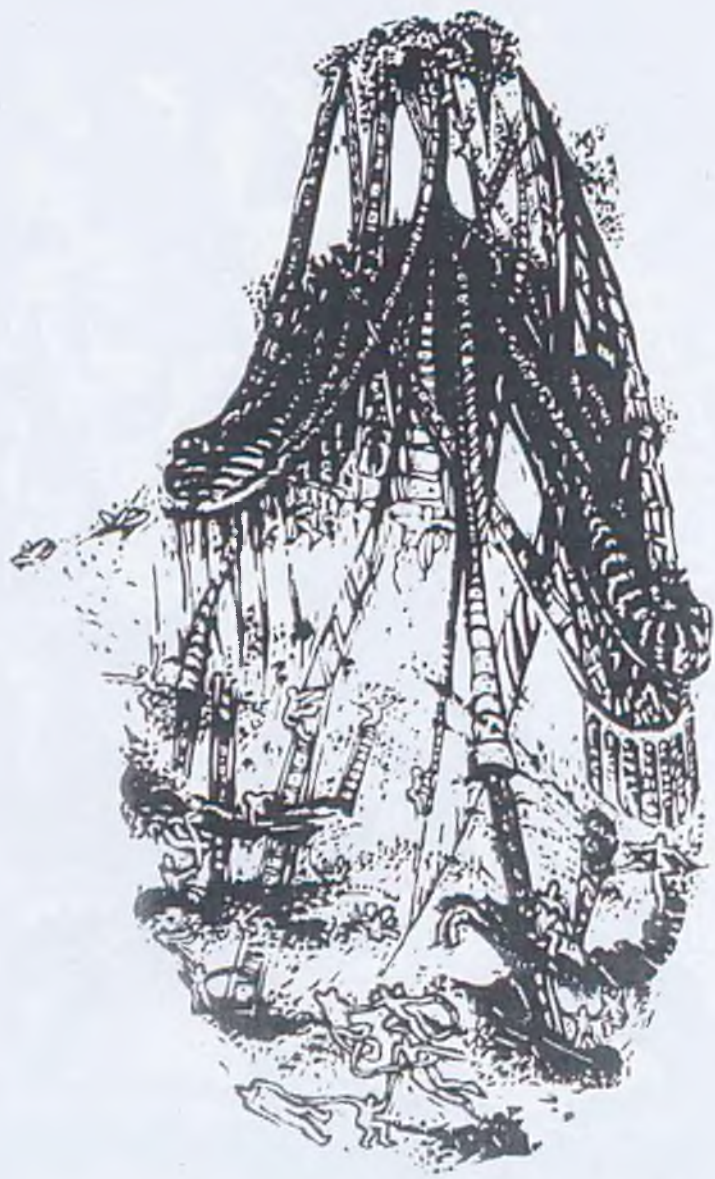
tkliwa luka, praktycznie niemożliwa do wypełnienia przez wiele lat. Raszewski uznawał czynne zajmowanie się historią teatru polskiego za zajęcie o pierwszorzędym znaczeniu. Miał dotkliwą świadomość, iż w przeszłości zbyt mało zajmowano się gromadzeniem dokumentacji, dotyczącej dziejów ojczyznej sceny. Niestety wielu ludzi teatru wykazywało dawniej karygodną niefrasobliwość w traktowaniu dokumentów teatralnych, takich jak stare afisze, ręcznie przepisywane egzemplarze, świadectwa materialne przedstawień. Na dodatek zawieruchy wojenne, które co rusz przewijały się przez nasz kraj, sprawiły, iż zniszczeniu uległy całe kolekcje dokumentów teatralnych. Mowa nie tylko o czasach dawnych, ale także o historii najnowszej — w Powstaniu Warszawskim pożar strawił dawne afisze i egzemplarze, z których korzystali Modrzejewska, Rapacki i inni luminarze naszej sceny.

Prof. Hanna Małkowska, praprawnuczka Wojciecha Bogusławskiego, ostatnia posiadaczka rękopisu *Dramaturgii* — podręcznika gry scenicznej autorstwa właśnie Bogusławskiego, uchodząc z Warszawy zamurowała rękopis w skrytce w swoim domu. Po wojnie znalazła pustą skrytkę... Po latach szczęśliwym zbiegiem okoliczności odnalazła się kopia *Mimiki*, części *Dramaturgii*, przechowana gdzieś w jakimś kufrze. I tyle właściwie wiemy o Wojciechu Bogusławskim — nauczycielu aktorstwa...

Zbigniew Raszewski, namówiony przez prof. Bohdana Korzeniewskiego podjął benedyktyński trud, by napisać biografię Bogusławskiego. Zebrał właściwie wszystko, co można było zdobyć. Czy przyszli badacze dopiszą rozdział do biografii autora *Krakowiaków i górali?*...

Wiesław Nowicki





„Teatr - szczególnie w jego namacalnym, cielesnym aspekcie widzimy jako miejsce prowokacji, wyzwania, które aktor rzuca samemu sobie, ale i pośrednio innym. Teatr ma znaczenie tylko wtedy, jeśli pozwala nam przekroczyć stereotypy naszego widzenia, wyjść poza nasze konwencjonalne odczuwania i obyczaje, poza nasze kryteria osądu - wyjść nie dla samego wyjścia, ale po to, abyśmy mogli doświadczyć rzeczywistości i rezygnując już z wszelkich powszednich wybiegów i wykrętów, w stanie kompletnej bezbronności odsłonić, oddać, odnaleźć siebie.”

Jerzy Grotowski

„Teatr dzięki swej fizycznej stronie i dlatego, że żąda w y r a z u rozwijającego się w p r z e s t r z e n i , wyrazu jedynie rzeczywistego, pozwala się spełnić organicznie i całkowicie magicznym środkiem sztuki i słowa niczym odnowionym inkantacjom”

Antonin Artaud

„Teatr, w którym Niewidzialne staje się Widzialne...”

Peter Brook

*Tym, którzy głębiej czują i piękniej potrafią to wyrazić
- artystom sceny z okazji ich święta - Międzynarodowego Dnia
Teatru*

najlepsze życzenia składa

redakcja KWARTALNIKA ARTYSTYCZNEGO

KRAJOBRAZ PO BITWIE

Zapytany, jaki wpływ ma emigracja na pisarza, Tadeusz Nowakowski odpowiada:

„Język rodzinny to przeżycie metafizyczne. Pisarz ma jedną ojczyznę: język. Z tego nie da się wycemigrować. W zasadzie emigracja procesom kreacyjnym sprzyja, zwłaszcza gdy pisarz podejmuje tematy w kraju zakazane. Trzeba powiedzieć sobie jedno: w każdym kraju pisarz jest emigrantem wewnętrznym. Rozłąka zaostreza spojrzenie — opisuje się wszak raj utracony... Ciśnienie nowego świata powoduje, że zarówno dobro jak i zło, które tam przywieźliśmy — rozrasta się.”

Tak, niewątpliwie możemy mówić o wyostrożonym spojrzeniu pisarza, gdy na emigracji sięga po temat polski. *Obóz Wszystkich Świętych*, wydrukowany w 1957 r. przez emigracyjne wydawnictwo „Libella”, tłumaczony na wiele języków, nie miał tylko szczęścia w kraju — dopiero w 1990 r. mógł ukazać się nakładem „Czytelnika” (wcześniejsza, bydgoska próba druku zakończyła się rozrzuconiem składu).

„Pamiętam, więc jestem” — mówi Nowakowski wskrzeszając na kartach powieści przedwojenną Bydgoszcz, miasto, w którym spędził dzieciństwo i młodość. Trudno się dziwić, że po latach wędrówek po świecie kraj lat dziecińczych jawi mu się jako utracona Arkadia. Wątek bydgoski wydaje mu się szczególnie ważny — sam określa *Obóz* jako książkę o Bydgoszczy, a nie o Papenburgu (gdzie w obozie dla uchodźców główny bohater, Stefan Grzegorzczak, przeżywa swój czas terażniejszy — rok 1947): „To właśnie Bydgoszcz jest tym bohaterem widziannym przez mgiełkę nostalgii, a jednocześnie jakimś promieniem światła w tunelu, w jakim znaleźli się ludzie bezdomni, bez ojczyzny”.

A jednak wątek bydgoski nie grzeszy bynajmniej arkadyjską sielankowością — bohater uwikłany w dramat rodzinny przeżywa tu swe trudne dojrzwanie. Przywołane przez witraż pamięci przeżycia wczesnej młodości sąsiadują z wątkiem dipisowsko-papenburskim, dając obraz polskiej duszy, rozdartej przez powojenną rzeczywistość emigracyjną. Słusznie podkreślała krytyka, że Nowakowski burzy mit Polaka — bohatera wojennego, „w aureoli patriotycznych cnót”. Okazuje się, że wspólnie przeżyte cierpienie nie brata bynajmniej polskich uchodźców — rozdziela ich zawiść, korupcja, głupota wreszcie. Obraz „polskiego pickła” jest gorzki, ale prawdzi-

wy. „Zanurzony w polskości aż do bólu” pisarz nie wykoślawia portretu zbiorowego Polaków owego czasu, wskazuje na przyczyny inercji dipisów: to wojna i bezdomność wykrzywiła ich losy i sumienia.

Może dlatego Tadeusz Nowakowski miał wiele zastrzeżeń do adaptacji powieści, dokonanej trzy lata temu w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie. Reżyser, Mikołaj Grabowski, nie tylko pominął wątek bydgoski, ale i przedstawił, zdaniem autora, powieść jako „groteskę Gombrowiczowskiego autoramentu”. „Sprowadził wszystkie syndromy polskości do skrajnego idiotyzmu przez gwałtowne kontrastpunkty i kontrasty pomiędzy zadaniem narodowych frazesów, a ośmieszającą demaskacją głupoty i tromtadacji” — jak pisał Janusz Majcherek na łamach „Teatru” (nr 6, 1991 r.) — To tylko część prawdy — skwitował Nowakowski taką próbę wisksekcji swej powieści, gdy przybył w styczniu 1994 do Bydgoszczy na wręczenie mu honorowego obywatelstwa tego miasta i premierę kolejnej adaptacji *Obozu Wszystkich Świętych*, dokonanej przez Andrzeja Marię Marczewskiego.

Jak przenieść na scenę tę prozę zwartą, dynamiczną, błyskotliwą a gorzką? Są powieści, w których dominuje akcja, fabuła, dialogi i te łatwo poddają się adaptacji. *Obóz* — to rzecz o rozdarciu wewnętrznym bohatera, o rozterkach człowieka, który próbuje zrozumieć swe miejsce w historii, ale nie może zaaprobować ani „polskiego kotła” uchodźców, ani się od niego oderwać, a do kraju nie widzi możliwości powrotu. Ucieczki w przeszłość, w czas miniony są tylko rozpaczliwą próbą odnalezienia swej tożsamości. Aby oddać tę sytuację psychiczną podporucznika Grzegorzczaka (Krystian Nehrebecki) Marczewski umieszcza go na obozowej przycy, ale każe mu wspomnieniami wciąż powracać do miasta nad „bluszczową rzeką” i rodzinnego domu, niszczonego przez głośny romans ojca (Andrzej Błaszczak) z aktorką rewiową. W tych partiach zabrakło obrazu przedwojennej Bydgoszczy z jej powabem, utraconym pięknem, gamą barw i dźwięków. Optyka miasta, spowitego w ciemne barwy umownej scenerii przez Tadeusza Napierałę, nie urasta do poziomu „pieśni nad pieśniami”, zawartej lapidarnie w owej żarliwej litanii autora: „Madonno z różą, co w bydgoskiej świecisz farze, błogosław naszemu miastu”. Sam gród nad Brdą nie staje się bohaterem pierwszej części spektaklu, pojawia się

tylko jakby mimochodem w wędrówkach ojca z synem, którzy zwróceniu do widowni zdają się widzieć ową farę, wspominają o dacie jej powstania i początkach miasta.

Romans z aktorką Dianą Voss (Sabina Studzińska) toczy się w ciasnych pokoikach na tle wspomnianej mrocznej scenerii, która dopiero w scenach z lat wojny współgrać będzie z atmosferą przemocy i gwałtu, zadanego miastu. I ten moment zdaje się być dla Marczewskiego ważniejszy. Interesuje go bowiem nie tyle „pieśń nad pieśniami” o rodzinnym mieście pisarza, co ukazanie uniwersalnego wymiaru ludzkiego losu schwytanego w pułapkę historii. Rozpoczynają się sceny zbiorowe, w których mieszczanie poczciwego grodu staną się ofiarami ponurych wydarzeń, jakie w pierwszych dniach wojny rozegrały się w Bydgoszczy. Marczewski wskrzesza wielkie egzekucje na Starym Rynku, ukazuje tragiczną postać prezydenta Barciszewskiego (Piotr Milnerowicz) i innych mieszkańców, skazanych na śmierć, wśród nich harcerzy i dzieci. Te sceny tak trudne w realizacji — jeśli chce się odejść od utrwalonego zwłaszcza w filmach o tematyce wojennej pewnego stereotypu — udało się Marczewskiemu zrealizować z dynamiką i piętnem autentyzmu. Uderza sprawne operowanie tłumem, dobrze zorganizowany ruch, narastające napięcie. Podesty, przetrzucone przez widownię wzdłuż i wszerz, przydają tym scenom rozmachu, ogarniają widzów z wszystkich stron, czyniąc ich niejako bezpośrednimi świadkami rozgrywanych wydarzeń. Marczewski nie boi się nawet odcienia pewnego patosu w postawie ginących bydgoszczan, w ich maszerowaniu ku śmierci poprzez owe podesty. Zdają się oni rosnąć i olbrzymieć w tym marszu. To nie groteska, lecz prawda o zbiorowym doświadczaniu historii.

O ile część I wzrusza powikłaniem losu bohatera i jego rodziny (na uwagę zasługuje tu piękna postać matki w wykonaniu Wandy Ostrowskiej), a także tragedią miasta, część II, rozegrana w obozie dipisów, wprowadza posmak sarkastyczno-satyryczny poprzez rysunek niektórych postaci z obozu uchodźców, np. bibliotekarka Biedronka i major Kosko (Iwona Żelaźnicka, Sławomir Zemło). A jednak w obozowej rzeczywistości zarysowany został konflikt postaw i zachowań nie według czarno-białych podziałów. Bunt przeciw korupcji staje się próbą obrony podstawowych wartości. Wiele wnosi tu silna postać ks. Heniasa (Marian Czerski) i jego słowa: „Specyficzne warunki niczego nie tłumaczą. Ludzie powinni być ludźmi przede wszystkim w specyficznych warunkach”.

Zagubiony w meandrach własnego losu, wpisano w ironiczny cudzość historii por. Grzegorzycy próbuje odciąć się od dipisów poprzez małżeństwo z córką Diany Voss (Małgorzata Witkowska), co kończy się rejteradą i powrotem do „polskiego

kotła”, nawet za cenę przyznania się do nie popełnionych win. Nie ma bowiem ucieczki od polskości, tej „miłości pierwszej i ostatniej”, jak powiada autor.

Jest ta inscenizacja zharmonizowanym wysiłkiem całego zespołu. Nie chodzi tu o jakieś wielkie role bo takich nie ma, rzecz w tym, że każdy wykonawca rozumie swój udział w całości i staje się jakby jednym z trybików wielkiej maszyny. Chwilami ten wspólny wysiłek zasługuje na miano kreacji zbiorowej, która nie może pozostawić widza obojętnym. Spytamy, co się na to składa, że trud zespołu podnosi się nagle do rangi sztuki, wciągając zarówno aktora jak i widza? Nie o nowatorstwo sceniczne tu idzie, Marczewski wie, że w teatrze „wszystko już było” i nie stara się udowodnić, że stwarza coś absolutnie nowego. Przeciwnie, woli prostotę od udużnienia. Analizując sposób konstruowania na scenie rzeczywistości, można zauważyć brak narratora i jakby filmową technikę budowania scen: nagle skojarzenia bohatera, jego reakcje i wspomnienia z przeszłości przesuwają się niczym urywane fragmenty filmowej taśmy. Technika swoistych klisz pamięci pozwala zderzyć ze sobą Grzegorzycy chłopca i Grzegorzycy dojrzałego mężczyznę. Przeżycia, podane w krótkich scenach-kadrach, konkretyzują się czasem w wizjach rodem z *Naszego miasta* Wildera — np. gdy umarli z kręgu bliskich bohatera rozpoczynają swój korowód przez jego pokój...

Można by jeszcze długo rozbiierać tę inscenizację na części. Ale jak opisać ową iskrę elektryczną, która nagle przeskakuje między sceną a widownią? Co się na to składa? Marczewski odpowiada: „Klasa literatury, która musi elektryzować, wypełniać wyobraźnię, nadawać rzeczom codziennym wymiar uniwersalny, niepowtarzalny. Impet teatru, który literaturze nada ciało, to dosłowne, aktorskie i techniczne w nie duszę...” Właśnie — to się zdarzyło na bydgoskiej scenie: teatrowi udało się wydobycь uniwersalny wymiar powieści, stworzyć rzecz o człowieczej egzystencji w czasach przełomowych, czy o ludzkim losie w ogóle. A także o patriotyzmie, który jest przejawem zbiorowej egzystencji. Tak właśnie widział główne przesłanie swej powieści sam autor. Marczewski zbudował nową jakość środkami teatru i nie zagubił w tym działaniu ducha powieści, przeciwnie — go uwypuklił. Może dlatego nastąpiło to sprzeczanie zwrotne, którego tak pragną inscenizatorzy: w pewnym momencie aktor i widz poczuli się jednością.

Ewa Słońska

Teatr Polski w Bydgoszczy, Tadeusz Nowakowski: *Obóz Wszystkich Świętych*. Adaptacja, inscenizacja i reżyseria: Andrzej Maria Marczewski. Scenografia: Mariusz Napierała. Muzyka: Tadeusz Woźniak. Ruch sceniczny: Jerzy Wojtkowiak.

Z cyklu *Teatr wczoraj i dziś*

PÓL WIEKU TEMU WSZYSTKO BYŁO NOWE, WSZYSTKO PIERWSZE...

Uświadomiłem sobie, że mija właśnie pięćdziesiąt lat od wznowienia życia teatralnego w Polsce po drugiej wojnie światowej. Pół wieku temu trwał pierwszy, a właściwie „przedpierwszy” sezon teatralny w wyzwalanym spod hitlerowskiej okupacji kraju. Sezon, który oznaczamy datą 1944/45. W roku 1944 otwierano stopniowo teatry po prawej stronie Wisły, zapisywały one już swój pierwszy sezon — jeszcze wojenny. W pierwszych miesiącach 1950 roku otwierano teatry już w całym kraju. W Warszawie pierwszy grał Teatr Powszechny w adaptowanej sali praskiego kina. W Krakowie 1 kwietnia 1945 roku Stary Teatr dał premierę *Męża doskonałego* Jerzego Zawieyskiego i w ten sposób rozpoczął swoją powojenną działalność. Wojna wszakże jeszcze trwała, a zakończyć się miała dopiero za miesiąc i dni parę.

W numerze 1—2/1946, również ledwo zaczynający swój żywot, miesięcznik „Teatr” starał się zsumować ów pierwszy pełny sezon teatralny po wojnie, określony datą 1945/46. „U schyłku bieżącego sezonu teatralnego, a jednocześnie w rok po zakończeniu wojny, pora spojrzeć na stan życia teatralnego w Polsce, uchwytać ogólnym rzutem oka chaotyczny jeszcze obraz organizacyjny naszego teatru.” Tak zaczął się wstępny artykuł wspomnianego numeru miesięcznika, napisany przez Michała Rusinka, kierującego departamentem teatru w Ministerstwie Kultury. Podsumowywano owe początki i dyskutowano o przyszłości, bliższej i dalszej. Autor cytowanego artykułu podawał, że pod koniec tego pierwszego powojennego sezonu działało na terenie kraju 38 zawodowych teatrów dramatycznych, w tym 31 na ziemiach dawnej Polski i 7 na Ziemiach Odzyskanych. Rusinek zaznacza, że ilość ta odpowiada prawie dokładnie czasom przedwojennym (według Rocznika Statystycznego 1939, w roku 1938 działało w Polsce 36 stałych scen). Podkreśla również żywiołowy pęd widza ku teatrowi. „Obserwujemy — pisze — w wielu miastach tak bogatą frekwencję, o jakiej daremnie marzyły dyrekcje przedwojennych teatrów.”

I znalazło się na tych scenach miejsce dla czterestu prapremier nowych sztuk polskich. To z dzisiejszego punktu widzenia bardzo dużo, ale Michał

Rusinek domaga się jeszcze więcej, na przykład dopomina się o wystawienie (cytuje) „wykończoną już sztuki znakomitej polskiej pisarki Marii Dąbrowskiej *Stanisław i Bogumił*. Sztukę tę zapowiadał w 1946 r. (w programie inauguracyjnej powojenny Teatr Polski w Warszawie *Lilli Wenedy*) Arnold Szyfman i jego kierownik literacki, Jarosław Iwaszkiewicz. Dlaczego wtedy do premiery nie doszło, dokładnie nie wiadomo. Może warto by było — dla historii teatru — dociec przyczyny?”

Dodam tu na marginesie, że obie napisane przez Marię Dąbrowską sztuki wprowadzili na nasze sceny dopiero Jerzy Krasowski i Krystyna Skuszanka. Prapremiera sceniczna *Stanisława i Bogumila* odbyła się w r. 1965 w Teatrze Polskim we Wrocławiu w reżyserii Skuszanki. Piszę „sceniczną”, bowiem trochę wcześniej wystawiła sztukę Telewizja (Ośrodek Warszawski) w reżyserii Jerzego Krasowskiego. Prapremierę *Geniusza sierociego* wyreżyserował Krasowski w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w r. 1959. Po raz drugi wystawił tę sztukę w Teatrze Narodowym tuż przed jego pożarem w 1985 roku.

W tym początkowym, prowizorycznym jeszcze, w dużym stopniu improwizowanym okresie naszego powojennego teatru, wyróżniało się repertuarowo i artystycznie kilka scen polskich, które Rusinek w przywoływanym tu artykule „Teatru” trafnie typuje, dając krótkie uzasadnienia swego sądu.

A zatem będzie to Teatr Wojska Polskiego w Łodzi, który jeszcze przed powrotem Leona Schillera z Lingen i objęciem przez niego dyrekcji tej łódzkiej sceny, stał się czołowym teatrem polskim (jego początkiem był teatr wojskowy, który przybył do kraju z armią polską z ZSRR, kierowany przez Władysława Krasnowieckiego). W sezonie 1945/46 głównymi wydarzeniami były tu przedstawienia *Fantazego* w reżyserii Osterwy oraz *Elektry* Giraudoux, przygotowanej przez Edmunda Wiercińskiego — obydwie w znakomitej obsadzie aktorskiej. Zagrali tam Aleksander Zelwerowicz, Jacek Woszczerowicz, Jan Kreczmar, Janina Romanówna, Elżbieta Barszczewska, młodziutka Zofia Mrozowska i inni, starsi i całkiem młodzi, początkujący — ci, których przygotował dla powojennego teatru podziemny Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej.

Druga scena łódzka — Teatr Powszechny TUR, wystawiający w tym sezonie z dużym sukcesem *Szelmostwa Skapena* Moliera w reżyserii Józefa Wyszomirskiego z Jackiem Woszczerowiczem w roli tytułowej.

Odbudowany w imponującym tempie przez Arnolda Szyfmana warszawski Teatr Polski, otwarty 17 stycznia 1946 r. *Lillą Wenedą* Słowackiego w reżyserii Juliusza Osterwy. W obsadzie tego przedstawienia błyszczały nazwiska Elżbiety Barszczewskiej, Seweryny Broniszówny, Leokadii Pancewicz-Leszczyskiej, Wojciecha Brydzińskiego, Gustawa Buszyńskiego, Stanisława Grolickiego, Mieczysława Mileckiego. Zaś *Ślaza* na premierze i w pierwszych kilkunastu spektaklach zagrał sam Osterwa.

Teatr w Toruniu pod dyrekcją Wilama Horzycy i głośna jego inscenizacja *Za kulisami* Norwida.

Teatr im. Wyspiańskiego w Katowicach, gdzie zjechał ze Lwowa, wraz z grupą aktorów, Bronisław Dąbrowski. Objął dyrekcję i wystawił na początek *Wieczór Trzech Króli*, pierwszego Szekspira na powojennej polskiej scenie.

Stary Teatr w Krakowie, zorganizowany i prowadzony przez Jerzego Ronarda Bujańskiego, a potem Andrzeja Pronaszkę. Otwarto przy nim Studio, czyli po prostu szkołę aktorską, z której wyszło wielu wspaniałych aktorów, że wymienię tylko Tadeusza Łomnickiego. Dano aż cztery prapremiery sztuk polskich, wśród nich *Męża doskonałego* Zawiewskiego i *Dzień jego powrotu* Nałkowskiej.

Kierowany przez Karola Adwentowicza krakowski Teatr Powszechny Domu Żołnierza, w którym odbyła się prapremiera *Dwóch teatrów* Szaniawskiego — przez długie jeszcze lata najlepszej rodzimej sztuki, jaka powstała po wojnie.

* * *

Rzecz charakterystyczna, że w tych pierwszych numerach pisma „Teatr” z 1946 roku dominują problemy repertuaru nowo otwieranych scen. I że ton wypowiedzi na ten temat jest prawie identyczny u wszystkich zabierających głos.

W artykule Michała Rusinka znalazły się takie słowa: „Chcemy otworzyć zamknięty niemal dotąd teatr dla Szekspira, Moliera, Wyspiańskiego, Słowackiego, Żeromskiego, Fredry, dla znakomitych wznowień polskich i obcych, za którymi stęskni-

liśmy się przez sześć lat wojny...” W tym numerze 1—2/1946, oraz „Teatrze” z 1946 r., a także w następnym, pismo drukuje szereg wypowiedzi w rozpisanej przez redakcję ankiecie zatytułowanej „O nowy repertuar teatrów polskich”. Warto niektóre zacytować.

Jarosław Iwaszkiewicz: „Repertuar współczesnego teatru polskiego powinien składać się z trzech warstw: dużo poezji romantycznej, dobry i ostrożny wybór pisarzy drugiej połowy dziewiętnastego wieku i początków dwudziestego — oraz jak najwięcej literatury dzisiejszej.”

Wojciech Bąk (w numerze 3.): „Przeszłość teatru polskiego uzależniona jest przede wszystkim od repertuaru. Od nowego repertuaru, niekoniecznie w znaczeniu czasowym tego słowa, lecz w istotnym i głębokim. To znaczy od repertuaru nie banalnego i «gwarantowanego», ale śmiałego i nowego nawet wtedy, gdy sięga do najstarszych zabytków literatury dramatycznej — i może tym nowszego wtedy. Słowo «nowy» w sztuce oznacza tylko niebanalny i niepospolity. Sztuka prawdziwa jest bowiem zawsze «nowa» bez względu na wiek. Trzeba tylko tę nowość uchwycić i przedstawić. I w sztuce klasycznej i nowoczesnej. Teatr, który umie to zrobić, jest «nowym» teatrem, jest co więcej wielkim teatrem. Takiego zaś pragniemy. Nowość nie oparta na tym założeniu — jest złudzeniem.”

Wilam Horzyca w artykule „Główne zadania teatralnych kierownictw artystycznych” („Teatr”, nr 4/1946) napisał: „Punktem wyjścia, a zarazem celem ostatecznym staje się dla nas wszystkich, a dla teatru polskiego w szczególności, organizowanie wyobraźni narodowej, zbiorowej, społecznej. (...) Jeśli pielęgnować będziemy na scenie „baluczyznę” i wszelaką inną przeciętność, jeśli teatr *Dziadów* stanie się dla współczesnych mitem, ledwie wspomnieniem, to rzecz pewna, że żaden nowy Konrad nie postawi stopy na scenie polskiej. Ugrzęźniemy w mieliznach. (...) Organizowanie tej wyobraźni to najpierwsze, czołowe i właściwie jedyne zadanie teatru.”

Pięknie powiedziane. I przez długi czas po roku 1945, a zwłaszcza 1948, pałaco aktualne. Ale nieprzestarzałe pozostaje chyba do dnia dzisiejszego. (c.d.n.)

Andrzej Władysław Kral

Rozważania w antraktach...

„...CO CZAI SIĘ POD POWIERZCHNIĄ...”

I. Tadeusz Słobodzianek uważany jest za nadzieję polskiej dramaturgii. Jego sztuka *Merlin*, napisana specjalnie dla białostockiego „Towarzystwa Wierszalin”, zawędrowała na Warszawskie Spotkania Teatralne. Utwór ów jest, jak słusznie zauważył Janusz Majcherek w „Teatrze”, „nicowaniem wartości i znaczeń”. Niestety tylko nicowaniem, z którego nie wynika nic poza czarno-białą w swej istocie prawdą, że świat i człowiek jest siedliskiem wszelkiego zła. Przywołując legendarną opowieść o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu, Słobodzianek historię każdego z nich z osobna i wszystkich razem czyni argumentem koronnym dla swej z góry założonej tezy, iż dzieje ludzkich, z pozoru heroiczych, zmagają się po brzegi wypełnione li tylko grzechem i zbrodnią.

Oto rycerze Artura wyruszają kolejno na zdobycie św. Graala, lecz na drodze każdego z nich staje bestia przybierając postać nagiej dziewicy. Jest to — jeden z siedmiu grzechów głównych, uniemożliwiający realizację zamierzonego czynu. Szerzą się wiarołomstwa, sprzeniewierzenia i zdrady — i one to sprawiają, że wszyscy rycerze Artura, tak rozślawieni za męstwo w średniowiecznej legendzie, zginą w końcu w haniebną bratobójczą walkę łącznic z królem, zaś królowa Ginewra spłonie za zdradę na stosie...

Dziwny i niezwykle starzec Merlin (Aleksander Skowroński) odsłania przed nami tę ponurą historię na tle dziejów Brytanii, a nawet świata, celebrując ją niczym misterium zła. On również przegra — zestarzeje się na naszych oczach i rozsypie w proch nie doczekawszy miłości niesamowitej siostrzyczki zakonnej Viviany (Joanna Kasperek), która obdarzona darem proroczym z mściwą satysfakcją doczeka się spełnienia wszystkich swoich czarnych przepowiedni.

„Kiedy stąd wyjdziecie, opowiedzcie tę historię innym” — zwracają się realizatorzy spektaklu do widzów, ale co tu opowiadać? Piotr Gruszczyński, który obejrzał podczas zimowych stołecznych konfrontacji teatralnych łącznie z *Merlinem* pięć podobnych w tonacji spektakli, skwitował swe wrażenia jednym zdaniem: „Jakoś gorzko i głupio. Oto nasz wick odbity w zwierciadle XXIII Warszawskich Spotkań Teatralnych”. („Tygodnik Powszechny” 8/94).

Merlin dotarł również na XVI Bydgoskie Spotkania Teatralne i tu odczucia wzbudził podobne. Oddajmy zresztą sprawiedliwość temu przedstawieniu: jest ono skonstruowane bardzo atrakcyjnie, sprawdzoną już metodą Piotra Tomaszuka, który w białostockim teatrze „Towarzystwo Wierszalin” łączy żywego aktora z lalką, wyrzeźbioną z drewna, nieruchomą, przypominającą ludowego świątka. Każdy rycerz ma swego odpowiednika w takiej rzeźbie, wsadzanej podczas wypraw na drewnianego konia. Krwawe rozgrywki toczą się nie między żywymi aktorami, lecz podtrzymywanymi przez nich lalkami na ofiarnym stole. Ten stół — wielki ołtarz świata, areną dziejów ludzkości — podpierany jest przez cztery uskrzydłone smoki, symbolizujące cztery żywioły, jeden okrutniejszy od drugiego. Owszem, jesteśmy urzeczzeni urodą plastyczną spektaklu, jego podniosłą atmosferą, spolegowaną przez muzykę Waldemara Wróblewskiego i majestatyczny rytm całości. Szybko spostrzegamy jednak że oto karmią nas realizatorzy tak spowszedniałą już prawdą o relatywizmie wartości i dwuznaczności wszystkiego na tym świecie. Nic ma w takim widzeniu rzeczywistości nie odkrywczego zważywszy, że wpaja nam je literatura od półwiecza. Posłuchajmy, co o tym sądzi poeta i pisarz, noblista, badacz literatury i jej interpretator, Czesław Miłosz:

„Długo zajmowałem się literaturą w tym stuleciu i było to jak wytarzać się we wszystkich odmianach gniewu, wścickłości, gryzącej ironii, sarkazmu i rozpaczki (...). Pisząc dzisiaj należy liczyć się z barierą „nie wypada” i wygląda na to, że nie wypada pokazywać pogodnej twarzy, bo ta zdaje się świadczyć, że jej właściciel żyje w „raju głupców” (...) Znikły cenione niegdyś słowa jak „prawda” i „Piękno”, skoro wiadomo co kryje się za nimi: instynkty, pożądania, walka o władzę człowieka nad człowiekiem, mężczyzny nad kobietą i ze strony zadrukowanego papieru należy odczytywać nie to, co na niej stoi, ale co czai się pod powierzchnią...”

Czasami nie się nie czai, lecz jest po prostu wyłożone na stół, jak to było w *Merlinie*. Cała literatura i sztuka ugrzęzły nie od dziś w ukazywaniu ciemnych instynktów człowieka i staje się to coraz bardziej

nużące. Może dlatego Kieślowski, który w ostatnich swych filmach wylała się z tej manieri i zaczął mówić innym językiem, zdobył taki rozgłos na obu półkulach. Świat stanął zdumiony, że oto można nie nadużywając słów, przywrócić czynom ich moralny wymiar.

* * *

2. Piotr Tomaszuk i Tadeusz Słobodzianek przywieźli na XVI Bydgoskie Spotkania Teatralne również swój drugi spektakl: *Tulajgrostek*. Jest to też rodzaj misterium, rozgrywanego przy pomocy żywych aktorów i ich odpowiedników — drewnianych rzeźb. Ale ile tu świeżości i spontaniczności! Świat, jak w *Merlinie* nie jawi się w *Tulajgrozku* jako spowita czarnym kirem jaskinia ciemnych pożądań, lecz jako arena odwiecznej walki dobra i zła. Ukazane z tej perspektywy dzieje wiejskiej społeczności pogranicza białorusko-polskiego mają w sobie znamię autentyzmu. Wykorzystano bogaty folklor wymienionych obszarów tworząc baśń, przeznaczoną bardziej dla dorosłych, niż dla dzieci, baśń przenikniętą refleksją o ludzkim losie. W biednej wiosce odbywa się ludowa zabawa, zaloty, ślub, pokładziny, narodziny dziecka... Bieda wycyza jego dalsze losy: oddane przez ubogich rodziców wędrownemu handlarzowi poznaje, co to diabelska siła pieniądza. O duszę chłopca walczy anioł i diabeł, który przywdział postać owego handlarza... Spektakl nagrodzony w ubiegłym roku kilkakrotnie, m.in. na festiwalu w Edynburgu, stanowi przykład jakże udanego powrotu do źródeł teatru. Aktorzy mogli pokazać pełnię swych możliwości, nie musieli przybierać maski chłodu i cynizmu.

Obok poszukiwań „Towarzystwa Wierszalin” można było podczas bydgoskich konfrontacji zobaczyć teatr wartościowy, a nie roszcący sobie pretensji do żadnych eksperymentów, przeciwnie, programowo tradycyjny, zagrany tak, że kłania się w pas stary Stanisławski ze swym nakazem wcielania się w postać aż do całkowitego roztopienia się w niej. Teatr Stu i jego *33 omdlenia wg Czechowa* w adaptacji reżyserii Zbigniewa Zapasiewicza i z jego aktorskim udziałem — to sztuka charakterystyczna i farsowości, doprowadzonej do imentu (chwilami lekko przerysowanej). Można się pośmiać lub odrzucić ten gatunek teatru, nie można mu odmówić wdzięku i poezji. A także refleksji nad tym, czym jest sztuka aktorska, zwłaszcza że Zapasiewicz trzy opowiadania Czechowa połączył intermedium, którego tematem są zwierzenia starego aktora (Krzysztof Stelmazek). Tym akcentem artysta włączył się w nurt kilku przedstawień, zaproszonych do Bydgoszczy, które zdawały się zgłębiać istotę teatru. A więc Artur Barciś i jego *Gra* — ten musical na jednego wykonawcę, odsłaniający duszę aktora, jego kompleksy, rozterki, zakulisowe tajemnice... No i na-

de wszystko *Tutam* (spektakl omawiany dokładnie w art. Jerzego Weltera). Schaeffer stawia odwieczne pytania: na ile świat jest teatrem, jakie są granice między grą a życiem i jak w tej grze przybieramy Gombrowiczowskie gęby... Mądra, i zawsze wciąż gająca widza zabawa w teatr.

* * *

3. Bydgoskie Spotkania Teatralne — ten obrosły już tradycją, kameralny festiwal co roku pokazuje to, co najbardziej interesujące w kraju w zakresie małych form. Co roku też Eugeniusz Kamiński zaprasza do bydgoskiej Resursy na zakończenie przeglądu wielkich twórców narodowej sceny na uroczystość wręczenia Złotego Wawrzynu Grzymały. Jest to dziś najbardziej prestiżowa nagroda dla polskiego aktora, co orzekł sam Gustaw Holoubek, przewodniczący Kapituły Złotego Wawrzynu, w skład której wchodzi tacy aktorzy i krytycy, jak: Teresa Budzisz-Krzyżanowska, Anna Polony, Halina Winiarska, Andrzej Hausbrandt, Jerzy Koenig, Wiesław Michnikowski, Wojciech Natanson, Zbigniew Zapasiewicz... Każdego roku Kapituła zbiera się na Zamku Warszawskim by wybrać aktora, którego sztuka zasłużyła na trwałą pamięć narodu. Osoba, której nadano Wawrzyn, wchodzi potem w skład Kapituły z głosem decydującym — w ubiegłym roku był nią Jerzy Trela, a sama uroczystość nadania łączy się zawsze z pięknym występem, przygotowanym przez członków Kapituły — znakomitych aktorów polskich. W tym roku nie odbyła się uroczystość wręczenia nagrody. Nie zdążyła jej odebrać tegoroczna laureatka: Ryszarda Hanin. Ta wielkiej klasy aktorka odchodząc od nas udowodniła raz jeszcze prawdziwość powiedzenia Camusa: „Śmierć nadaje kształt miłości”. Istnieje w człowieku coś, co można by nazwać „wychyleniem się poza śmierć”. Tej łaski dostępują ci, którzy obdarzają nas swym talentem, pasją i wewnętrznym światłem. Mogą oni, jak mówi Kazimierz Wyka, „wychylić się poza ścianę zapomnienia” i funkcjonować nadal w pamięci zbiorowej. Należy do nich ta drobna i krucha kobieta. Jej aktorstwo również stanowi przyczynek do dyskusji o granicach teatru i życia. I o mądrości wznoszenia się ponad aktualne mody i manieri. Jej kreacje — to nie było „twarzanie się we wszystkich odmianach gniewu, wściekłości, gryzącej ironii, sarkazmu”. Przeciwnie, zagrała jakby na przekór modzie wiele ról najtrudniejszych: ludzi dobrych, zwłaszcza kochających matek. I były to postaci pełnowymiarowe, nakreślone jakoś tak prosto i naturalnie poprzez ściszenie tonu, pozorną szorstkość. Umiała pokazać, że prawdziwa prostota stoi bardzo blisko wielkości. I że pod powierzchnią życia czają się nie tylko ciemne instynkty i pożądania...

Maria Grzegorzewska

TUTAM...

Po co oni to robią?

Takie pytanie pojawia się zawsze w spotkaniu z rzeczą nową czy nietypową, na przykład taką, jak kolejnicza wyprawa Teatru Wiejskiego „Węgajty”.

Teatr można uprawiać wszędzie, ale niezwykle wygodne jest uprawianie go w dobrze wyposażonym budynku, uzbrojonym w dziesiątki ludzi obsługujących sceniczne dokonania, przyciągającym regularnie kilkudziesięciu lub kilkuset widzów. Statystycznie rzecz biorąc taka forma teatru jest najpopularniejsza i popularnie nazywa się teatrem tradycyjnym. Nie miejsce tutaj na dyskusję, jak głęboko sięgają w historię przeróżne tradycje teatru i która bardziej zasługuje na takie nazwanie. Faktem jest, że dla przeciętnego widza budynek teatru z „tradycyjnym” podziałem na scenę i widownię i „tradycyjną” ramą sceniczną jest wyjściową konwencją teatralną i wszystkie inne zjawiska mierzy on odległością od tejże konwencji.

Ale naturalnym losem konwencji jest ich kostnienie, schematyzowanie, widz się do konwencji przyzwyczajają. Dochodzi do sytuacji, w której po jednym zdaniu czy geście widz zna już całość, uwaga jego usypia, usypia jego wrażliwość. To, co dzieje się na scenie, staje się coraz bardziej przezroczyste, a poza schematycznym gestem i słowem aktora rozciąga się tylko nieogarniona pustka.

„Tradycyjny” teatr wciąż oparty jest na literaturze, jako tworzywie podstawowym. Tymczasem literatura dramatyczna, przeżywająca obecnie stan wielkiej stagnacji, nie stwarza wystarczających podniet dla teatru. Daremnie staje się wertowanie nowych „Dialogów”. Twórcy teatralni nie znajdują nowych, atrakcyjnych tekstów.

Wydaje się, że po Beckettie sytuacja literatury dramatycznej przypomina tę po Eurypidesie. Genialny autor doprowadza dramat do granic możliwości rozwoju i potem powstają tylko rzeczy gorsze. Oczywiście życie zawsze czyni atrakcyjnymi nowe fabuły o charakterze publicystycznej aktualności, ale nie ma to nic wspólnego z rozwojem dramatu jako pewnej formy sztuki.

Następne, dorównujące jakością Eurypidesowi, dramaty historia europejska zanotowała dopiero po dwudziestu wiekach. Teatr oczywiście istniał cały czas, ale w zupełnie innym środowisku.

Teatr od-literacki przegrywa z kinem, telewizją, tempem informacji gazetowej. Nie było z tym jeszcze tak źle w czasie sztucznego uatrakcyjniania teatru przez cenzurę. W warunkach wolności twórczej powstają coraz nudniejsze przedstawienia według coraz nudniejszych dramatów lub coraz nudniejszych adaptacji prozy, które rzadko są czymś więcej niż słabo przetrawione nowe kombinacje starych fabul i obrazów.

Oczywiście jest tu parę chlubnych wyjątków, takich jak Lupa czy Jarocki — dobry reżyser nawet wychodząc od literatury nie zapomni o proporcji wszelkich tworzyw. Za mało jednak tych wyjątków, aby zmienić ogólny obraz teatru „tradycyjnego”.

Beckett, podobnie jak Eurypides, doprowadził dramat do ostateczności. Dalsza droga jest niemożliwa, po prostu nie istnieje. Beckett zgłębił i obnażył wszelkie granice możliwości bytowania dramatu w teatrze, co, całkiem niesłusznie, pojmowane bywa jako kryzys teatru w ogólności. Taki pogląd jest w dużej mierze wynikiem ulegania tyrańskiej władzy filologa w teatrze.

W sytuacji tego impasu twórczego pojawiają się teksty Bogusława Schaeffera, posługujące się banalnymi motywami fabularnymi, pełne krótkich skeczów, rozłamań stereotypów zachowania aktorów i widzów, świadomie groteskowego teoretyzowania. Nie sposób znaleźć tu jakiejś oryginalnej myśli. Wszystko już było.

Ten werek drobiazgowo skomponowany jest jednak w taki sposób, że ze wszystkich dowcipów, drobnych napięć, karkołomnych kojarzeń motywów wylania się całość o niezwykle logicznym przebiegu, precyzyjnej konstrukcji, pełnych napięcia rytmach i tempach, utrzymujących cały czas uwagę widza na najwyższym poziomie. Całość tak jest zależna od wykonania aktorskiego, że bez doskonałych aktorów traciłaby jakikolwiek sens.

Literatura sama zrezygnowała ze swojej dominacji, a teatr stał się intrygujący, bo „niekonwencjonalny”, zaskakując widza w każdym momencie, kipiąc w każdym momencie swoją obecnością. Teatr niezwykle żywy i niezwykle teatralny, to jeden ze sposobów przezwyciężenia kryzysu, jaki na teatr ściągnął kryzys dominującej literatury. I nie bez znaczenia jest tu fakt, że pierwszą profesją Schaeffera było komponowanie.

Ale istota schaefferowskiej zabawy dostępna jest tylko widzowi w miarę wykształconemu, kojarzącemu w lot wszelkie niuanse niewinnie i niepozornie drążące głębie teorii teatru, a szczególnie sztuki aktorskiej. Wymaga to umysłu intelektualisty i znawcy, który świetnie porusza się pośród myślowych kombinacji odnośnie szczegółów historii, konwencji i obyczajów teatralnej sztuki, razem z Schaefferem nabudowując na tym wszystkim kolejną, nowoczesną warstwę znawstwa.

Zdecydowanie jest coś niezdrowego w takim, pachnącym erudycją, samoopisem którejkolwiek ze sztuk. Nawet jeśli czynione jest to z tak bezpretensjonalną lekkością, jak u Schaeffera. Sztuka zbyt długo zajęta trawieniem swoich własnych problemów, oderwana od rzeczy prostych, naiwnych i wiecznych zawsze zaczyna przypominać węża pożerającego własny ogon.

Schaeffer znajduje wyjście z takiej sytuacji czego przykładem — *Tutam*.

W ostatniej scenie tego przedstawienia (myślę tu o doskonałej realizacji Jacka Orłowskiego w Teatrze Powszechnym w Łodzi*, (gdzie aktorzy: Barbara Lauks i Bronisław Wrocławski stali się równorzędnymi partnerami autora) dwoje aktorów, grających dotąd symultanicznie dwie pary postaci, w sposób trudno uchwytny dla widza zrzuca z siebie grane dotąd postacie i, nawiązując robionym właśnie makijażem gdzieś do pantomimy Deburau czy cyrkowych kłownów, mówi sobie wzajem — „kocham cię”. Czynione jest to w absolutnej powadze, należytym takim słowom, a jednocześnie nie anulując dotychczasowej zabawy ani nie osłabia napięcia. Te proste słowa stają się wypełnieniem zabawy, uzupełnieniem, odniesieniem jej do pełni świata, przekroczeniem ponad wszelkie precyzje intelektualnych opisów.

Oto ile trzeba konwencji przerobić, przekombinować i wreszcie zrzucić z siebie, zrzucić bez ironizowania, bez ośmieszania, bez nienawiści, bez żadnego umniejszania ich roli, po prostu zrzucić z siebie, z zachowaniem pełnego szacunku dla tych wszystkich konwencji stanowiących etapy rozwoju teatru aż do teraz, a więc stanowiących fundament. Oto ile trzeba zrzucić z siebie dla owej szczerości słów „kocham cię”, tak, aby aktor mówiący te słowa unikał nawet cienia banału.

Dla takiego efektu nie wystarczy dziś oczywiście napisanie jednego *Tutam*. Trzeba było pewnie napisać tyle właśnie tekstów, ile ich Schaeffer napisał, tworząc po drodze jeszcze jedną — schaefferowską konwencję.

Zresztą finałowa scena *Tutam* nie jest wolna od ściśle określonej konwencji teatralnej — dzięki kłownowskiemu makijażowi — kierującemu przeciw nas w stronę liryzmu.

Tak więc rozwój dramatu i teatru oznacza tu skojarzenie z dawną epoką, pełną — dla dzisiejszego przeintelektualizowanego widza — sentymentalizmu. Rozwój oznacza pętlę, zakreśloną w historii do czasu, w którym cała ta teoretyczna wiedza jeszcze nie istniała. To także, a może przede wszystkim, poszukiwanie, jak uczynić dziś w teatrze rzecz najprostszą, elementarną, jak odwołać się do najprostszego ludzkiego odruchu, tak, by rzeczy najprostsze ukazywały się w całej powadze swej ważności.

Lecz takie poszukiwanie można prowadzić w zupełnie innym kierunku. Nie — mozolnie wybijając ścieżkę do serca widza poprzez nieprzyjazny gąszcz erudycji i przyzwyczajęń, ale poszukać dla teatru widza dziewiczego. I mimo że w większości dyskusji o kondycji teatru brak wyeksplikowania tego faktu, widzów takich jest w bród.

W tym momencie dochodzimy do węgajckiego kołędowania. To właśnie jest poszukiwanie i odnawianie takiego widza. Oczywiście błędem byłoby myślenie, że to jedyny cel. Nie zamierzam tu także wskazywać na jakiegokolwiek hierarchie celów. Czytelnik niechaj pamięta, że sprawy teatralne są tu arbitralnie przeze mnie wybranym narzędziem opisu.

Widz odnaleziony, tym razem w olsztyńskich wsiach, żyje daleko od miasta, od „tradycyjnego” teatru. I dlatego reaguje inaczej. Tu wszystko jest proste i każda pieśń, każdy prawie gest sięga i ziemi, i nieba. Wszystko — bez względu na to czy zadumanie, czy zabawa — dotyka z pełną powagą najbardziej elementarnych spraw ludzkich, bez żadnego cudzysłowu, bez żadnej świadomości konwencji. Pamiętam z zeszłorocznego kołędowania u Łemków w Beskidzie Niskim słowa pieśni:

Jasne sonce — to pan gospodar

Sribrnyj misac — to e hospodinia

Dribni zirki — to e ichni ditki

Słowa te, śpiewane po wejściu kołędników do chałupy, przestawały być słowami powszechnie znanej tu pieśni. Stawały się pierwszym, jedynym i potężnym przyrównaniem gospodarza, gospodyni i ich dzieci do słońca, księżycy i gwiazd. Czy to wynikało z jakichś niezwykłych zdolności i umiejętności kołędników? Nie, to było tylko i wyłącznie wynikiem sposobu, w jaki były słuchane!

Ledwie że udrmatyzowane wypowiedzenie lub wyśpiewanie jasełkowych tekstów i pieśni w wiejskiej chacie lub świetlicy daje wrażenie „odeznięcia” teatru wstrząsającego połową świata. To znowu poprzez reakcję widza, który szczęśliwie nie potrafi oceniać, klasyfikować i porównywać tego, co widzi. Nagle zgaszenie światła, podniesienie głosu tworzy teatr pełny, teatr w maksimum przeżycia i wrażenia. Aktor grający kożę wskakuje pod koldrę gospodarza i przełamuje tym wszelki opór. Jakie to

niezgodne z wszelkimi normami dobrego zachowania! Ale nie tu, nie w sytuacji najścia przez kołędników, bo to nie zwykła towarzyska wizyta, a teatr prawdziwy.

Jakże daleko stąd do subtelności Schaeffera. Czy na pewno daleko? W *Tutam* jednym z ważniejszych momentów wciągania widzów do beztroskiej zabawy jest ten, kiedy Barbara Lauks siada na kolana jednemu z widzów. Czyżby i to, i koza były po prostu dojściem absolutnie różnymi drogami do tego samego momentu? A i punkt wyjścia jest przecież podobny; i fakt nie do przecenienia: obie te drogi wynikają z fascynacji muzyką. Obie są też udaną próbą odpowiedzi na pytanie, jak wyprowadzić teatr z kryzysu; obie są sięgnięciem do zjawisk w swej prostocie najczystszych.

Nie dałoby się przenieść ani *Tutam* do wiejskiej chaty, ani kołędników do miejskiej instytucji teatru. Ale siła przeżywania teatru w obu przypadkach jest równie wielka, równie istotne są to zjawiska. I nie

narzekajmy, że kołędowanie to coś peryferyjnego, niedostępnego dla normalnej publiczności, jakaś taka bliżej nieokreślona zabawa. To punkt widzenia mieszkańców miasta, którym wydaje się, że ustalają te właściwe normy oceniania tylko dlatego, że piszą więcej książek i drukują więcej gazet.

Świadkami kołędniczej wyprawy w ciągu dnia jest podobnie wiele ludzi, ile ich może obejrzeć, również w ciągu jednego dnia, przedstawienia *Tutam*. I tu, i tam są po prostu ludzie.

Schaefferowski tytuł rozwiązuje się w tym miejscu jak przedziwny kalambur, jak bywa nieuświadomione, a genialne przeczucie istoty trwającego momentu.

Jerzy Welter

* Spektakl pokazany na tegorocznych XVI Bydgoskich Spotkaniach Teatralnych.



